

DOUTORAMENTO
ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTÍSTICOS

La Belle et la Bête:
de um conto do século XVIII aos filmes franceses dos
séculos XX-XXI

Isis Carolina Vidal Fonseca

D

2024



Isis Carolina Vidal Fonseca

La Belle et la Bête:
de um conto do século XVIII aos filmes franceses
dos séculos XX-XXI

Tese realizada no âmbito do Doutoramento em Estudos Literários, Culturais e
Interartísticos, orientada pela Professora Doutora Maria Luísa Malato Borralho

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2024

*Tale as old as time
True as it can be
Barely even friends
Then somebody bends
Unexpectedly*

*Just a little change
Small, to say the least
Both a little scared
Neither one prepared
Beauty and the beast*

*Ever just the same
Ever a surprise
Ever as before
Ever just as sure
As the sun will rise*

*Tale as old as time
Tune as old as song
Bittersweet and strange
Finding you can change
Learning you were wrong*

*Certain as the sun
Rising in the east
Tale as old as time
Song as old as rhyme
Beauty and the beast*

(Howard Ashman)

Dedico esta tese ao meu príncipe encantado,
meu maridão e amor da minha vida: Eder
(Amorzinho); aos meus tios Hédio e Roberto
(*in memoriam*) que teriam imenso orgulho
nesta conquista; e, por último, a todas as
pessoas que, como eu, sofrem de depressão
e ansiedade

Sumário

Declaração de honra / Declaration of Honour.....	8
Agradecimentos.....	9
Resumo.....	10
Abstract.....	11
Résumé:.....	12
Índice de Figuras e Ilustrações.....	13
Glossário.....	15
Considerações Iniciais.....	16
1. Objetivos.....	19
2. Metodologia.....	20
2.1. Materiais.....	21
2.2. Métodos.....	22
3. Estado da Arte.....	23
I. A Versão Matricial de Madame de Villeneuve.....	29
1. O Enredo.....	30
2. Os Gêneros Artísticos.....	33
3. A Diegese e os Elementos da Narrativa.....	43
3.1. Os Narradores.....	46
3.2. Os Narratários.....	48
3.3. As Personagens.....	49
3.4. O Espaço.....	62
3.5. O Tempo.....	67
4. Madame de Villeneuve e as Interartes.....	71
4.1. A Literatura e a Pintura.....	73
4.2. A Literatura e o Teatro.....	74
5. Uma Questão Retórica.....	78
6. Possíveis Interpretações.....	81
II. A Versão Clássica de Madame de Beaumont.....	86
1. Enredo Comparado: Beaumont e Villeneuve.....	88
2. Gêneros Artísticos e Elementos da Narrativa.....	93
2.1. A Narradora e as Narratárias.....	94
2.2. As Personagens.....	96
2.3. O Espaço.....	101
3. As Refeições em França no Século XVIII.....	103

4. Um Novo Público-alvo.....	106
5. Uma Breve Comparação.....	108
III. Cocteau: vanguarda? Ou um Retorno ao Clássico?.....	109
1. Cocteau e o Cinema.....	112
1.1. La Belle Èpoque e o Advento do Cinema.....	113
1.2. A Primeira Guerra Mundial e os Loucos Anos 20.....	117
1.3. A Crise de 1929 e a Era de Ouro do Cinema Francês.....	119
1.4. O Cinema e a Segunda Guerra Mundial.....	123
2. Cocteau e as Interartes.....	125
2.1. A Adaptação, segundo Linda Hutcheon.....	127
2.2. Um Contributo de Peirce.....	135
2.3. O Belo, segundo Cocteau.....	144
3. Os Elementos da Narrativa Cinematográfica.....	145
3.1. O Narrador.....	147
3.2. As Personagens e a Ação.....	149
3.3. O Espaço.....	155
4. Um Novíssimo Público-alvo.....	161
5. A Mitologia em Cocteau.....	162
6. O Melodrama em Cocteau.....	167
7. O Fantástico em Cocteau.....	171
7.1. Do Fantástico ao Surrealismo.....	173
7.2. O Fantástico como Escapismo.....	175
8. Vanguarda ou um Retorno ao Clássico?.....	176
IV. Christophe Gans: um Regresso ao Relato Matricial?.....	178
1. Christophe Gans: uma Breve Biografia.....	185
2. Enredo Comparado: Gans leitor de Villeneuve, Beaumont e Cocteau.....	187
2.1. Enredo Principal.....	187
2.2. História da Rainha.....	192
2.3. Maxime e Perducas.....	194
3. Os Estudos Interartísticos: Stimmung.....	198
4. Estrutura e Elementos da Narrativa Cinematográfica.....	200
4.1. Narradores e Narratários.....	202
4.2. As Personagens e a Ação.....	203
4.3. O Espaço.....	209
5. Uma Nova Questão Retórica e Mitológica.....	213
5.1. Os Três Navios.....	217
5.2. A Profecia de Astrid e o Tarot.....	219
6. Um Regresso ao Relato Matricial?.....	221
Considerações Finais.....	224
Bibliografia Ativa.....	230

1. Referências Bibliográficas.....	230
2. Referências Cinematográficas.....	230
Bibliografia Passiva e Geral.....	231

Declaração de honra / *Declaration of Honour*

Declaro que a presente tese é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (textos, trabalhos, ideias) respeitam escrupulosamente as regras de atribuição de autoria e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

I hereby declare that this thesis is of my authorship and has not been used previously in another course, degree, curricular unit or subject, at this or any other institution. References to other authors (statements, ideas, thoughts) scrupulously respect the rules of attribution and are duly indicated in the text and bibliographical references, in accordance with the rules of referencing. I am aware that the practice of plagiarism and self-plagiarism is an academic offence.

Declaro, ainda, que não utilizei ferramentas de inteligência artificial generativa (chatbots baseados em grandes modelos de linguagem) para realização de parte da presente tese, encontrando-se todas as interações (prompts e respostas) transcritas em anexo.

I further declare that I have not used generative artificial intelligence tools (chatbots based on large language models) to carry out part(s) of this thesis, and that all interactions (prompts and responses) have been transcribed in the annex.

Porto, 11 de dezembro de 2024

Isis Carolina Vidal Fonseca

Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço ao meu marido Eder por todo o suporte financeiro e emocional: obrigada por sempre acreditar em mim e me motivar a seguir em frente. Em segundo lugar, agradeço aos meus pais, Romeu e Vanda, que mesmo de longe sempre me apoiaram nesta jornada.

Agradeço também à minha orientadora, Professora Doutora Maria Luísa Malato, pela paciência e pelo aprendizado; aos Professores Doutores Rui Carvalho Homem e Pedro Eiras pelas excelentes aulas; as minhas colegas Bruna e Julia por dividirem as angústias e as dúvidas durante o processo de aprendizado. E aos bibliotecários, especialmente ao Jorge Lopes, pela paciência e ajuda com as intermináveis buscas por bibliografia.

E por último à minha professora de Francês, Priscila Zuim Mussi, por me ajudar a compreender o francês do século XVIII. Não teria conseguido realizar esta pesquisa sem as suas aulas.

Resumo

La Belle et la Bête é hoje um dos contos infanto-juvenis mais célebres no mundo, sobretudo à animação *Beauty and the Beast* (1991), da Disney. Todavia, muitos desconhecem que *La Belle et la Bête* é uma narrativa de autoras, com quase 300 anos. Madame de Villeneuve, em 1740, publicou *La Belle et la Bête*, dentro da coletânea *La Jeune Américaine et Les Contes Marins*, para que as jovens burguesas da sua época não temessem tanto o casamento com noivos mais velhos. Posteriormente, Madame de Beaumont publicaria a versão literária mais famosa de *La Belle et la Bête*, na revista *Magasin des Enfants*, em 1756. Apesar de narrarem a mesma história, as duas versões literárias apresentam significativas diferenças, desde logo o facto de a versão de Beaumont ser mais curta e mais simplificada que a de Villeneuve. O objetivo desta tese é analisar as versões literárias de *La Belle et la Bête*, de Villeneuve e Beaumont, para o cinema francófono: as adaptações de Jean Cocteau (1946), e de Christophe Gans (2014). Jean Cocteau seguiu a versão de Madame de Beaumont e produziu seu filme *La Belle et la Bête*, com características surrealistas e uma incrível atuação de Jean Marais. Apesar de dar crédito apenas a Madame de Beaumont, nota-se que o filme de Cocteau faz referências à versão de Villeneuve. Christophe Gans adaptou a versão de Madame de Villeneuve, produzindo outra versão fílmica de *La Belle et la Bête* em língua francesa, distinta das demais. Embora Gans também utilize elementos da versão de Madame de Beaumont, ele incorpora sobretudo elementos esquecidos de Madame de Villeneuve, como a história pregressa de La Bête e uma atmosfera mais sombria de mistério. Embora as adaptações fílmicas francófonas possam ser assistidas por crianças, elas têm um público-alvo mais adulto.

Palavras-chave: La Belle et la Bête; Villeneuve; Beaumont; Cocteau; Gans.

Abstract

La Belle et la Bête is today one of the most famous fairy tales for children and young adults in the world, largely due to Disney's animated film *Beauty and the Beast* (1991). However, many are unaware that *La Belle et la Bête* is a story by female authors, nearly 300 years old. In 1740, Madame de Villeneuve published *La Belle et la Bête* as part of *La Jeune Américaine et Les Contes Marins*, with the aim of reassuring young bourgeois women of her time, encouraging them not to fear marrying older suitors. Later, Madame de Beaumont published the more famous literary version of *La Belle et la Bête* in the children's magazine *Magasin des Enfants* in 1756. Although both versions tell the same story, there are some differences between them, such as the fact that Beaumont's version is shorter and more simplified than Villeneuve's. The purpose of this thesis is to analyze the literary versions of *La Belle et la Bête* by Villeneuve and Beaumont in relation to francophone cinema: the adaptations by Jean Cocteau (1946) and Christophe Gans (2014). Jean Cocteau adapted Madame de Beaumont's version and produced his film *La Belle et la Bête*, featuring surrealist elements and an outstanding performance by Jean Marais. Although Cocteau credits only Madame de Beaumont, it is evident that his film makes references to Villeneuve's version. Christophe Gans adapted Madame de Villeneuve's version, producing another French-language film version of *La Belle et la Bête*. While Gans also uses elements from Madame de Beaumont's version, he incorporates, above all, elements from Madame de Villeneuve that were forgotten over time, such as the backstory of *La Bête* and a darker, more mysterious atmosphere. While these francophone film adaptations can be watched by children, they are primarily targeted at an adult audience.

Key-words: *La Belle et la Bête*; Villeneuve; Beaumont; Cocteau; Gans.

Résumé:

La Belle et la Bête est aujourd'hui l'un des contes pour enfants et adolescents les plus célèbres au monde, en grande partie une conséquence du film d'animation *Beauty and the Beast* (1991) de Disney. Cependant, beaucoup ignorent que *La Belle et la Bête* est une histoire écrite par deux autrices, datant de près de 300 ans. En 1740, Madame de Villeneuve publie *La Belle et la Bête* dans *La Jeune Américaine et Les Contes Marins*, afin de rassurer les jeunes femmes bourgeoises de son époque et de les encourager à ne pas craindre de se marier avec des prétendants plus âgés. Par la suite, Madame de Beaumont publie la version littéraire la plus célèbre de *La Belle et la Bête* dans la revue pour enfants *Magasin des Enfants* en 1756. Bien que les deux versions racontent la même histoire, elles présentent des différences significatives entre elles, la première étant la version de Beaumont bien plus courte et plus simplifiée que celle de Villeneuve. L'objectif de cette thèse est d'analyser les versions littéraires de *La Belle et la Bête* de Villeneuve et Beaumont dans le cinéma francophone : les adaptations de Jean Cocteau (1946) et de Christophe Gans (2014). Jean Cocteau a adapté la version de Madame de Beaumont et a produit son film *La Belle et la Bête*, avec des éléments surréalistes et une performance incroyable de Jean Marais. Bien que Cocteau ne donne du crédit qu'à Madame de Beaumont, il est évident que son film fait référence à la version de Villeneuve. Christophe Gans a adapté la version de Madame de Villeneuve, produisant une autre version cinématographique de *La Belle et la Bête* en langue française. Bien que Gans utilise également des éléments de la version de Madame de Beaumont, il incorpore avant tout des éléments oubliés de Madame de Villeneuve, tels que l'histoire antérieure de *La Bête* et une atmosphère plus sombre et mystérieuse. Bien que ces adaptations cinématographiques francophones puissent être regardées par des enfants, elles s'adressent avant tout à un public adulte.

Mots-clef: La Belle et la Bête; Villeneuve; Beaumont; Cocteau; Gans.

Índice de Figuras e Ilustrações

Figura 1— Cronologia em La Belle et la Bête de Villeneuve	31
Figura 2 — Níveis Diegéticos em Villeneuve	44
Figura 3 — Árvore Genealógica da Família Adotiva de La Belle em Villeneuve	51
Figura 4 — Árvore Genealógica da Família Biológica de La Belle em Villeneuve	55
Figura 5 — Níveis diegéticos em La Belle et la Bête, de Madame de Beaumont	94
Figura 6 — Árvore Genealógica da Família de La Belle em Beaumont	96
Figura 7 — Artista atravessando o espelho	122
Figura 8 — La Belle atravessando a parede	123
Figura 9 — Sala de aula nos créditos iniciais	128
Figura 10 — Metalinguagem em Cocteau	129
Figura 11 — Índice (La Belle no espelho)	137
Figura 12 — Reflexo de Adelaide no Espelho	139
Figura 13 — Reflexo de Félicie no Espelho	141
Figura 14 — Árvore Genealógica da Família de La Belle em Cocteau	149
Figura 15 — Jean Marais no papel de Avenant	151
Figura 16 — La Belle ajudando Adelaide e Félicie a se arrumarem	153
Figura 17 — Félicie na Liteira	157
Figura 18 — Estátuas de Cães no Jardim	163
Figura 19 — Cervo morto	164

Figura 20 — Fonte em forma de Pégaso	165
Figura 21 — Colares de Rubi em Cahn e Gans respectivamente	179
Figura 22 — Mercadorias se esvaindo em Herz e Gans respectivamente	180
Figura 23 — Reflexo de La Bête no espelho em Herz	180
Figura 24 — Reflexo de La Bête na taça de vinho em Gans	181
Figura 25 — La Belle e La Bête valsando em Gans e na animação respectivamente	182
Figura 26 — Filtro sombrio na animação e em Gans respectivamente	183
Figura 27 — Invasão ao Palácio na animação e em Gans respectivamente	184
Figura 28 — La Belle fora da sala	188
Figura 29 — La Belle na sala com a família	189
Figura 30 — La Belle diante do espelho	192
Figura 31 — Credores levando os móveis em Cocteau	195
Figura 32 — Credores levando os móveis em Gans	195
Figura 33 — Níveis diegéticos em Gans	201
Figura 34 — Árvore Genealógica da Família Bauffremont	203
Figura 35 — Roberto Campanella no papel de La Bête	206
Figura 36 — Casa de Campo em Gans	210
Figura 37 — Jardim do Palácio em Gans	211
Figura 38 — Relógios marcando o horário do jantar em Cocteau e Gans respectivamente..	212
Figura 39 — O Mago	219
Figura 40 — A Lua	220
Figura 41 — O Enforcado invertido	220

Glossário

Belo Desconhecido: Versão humana de La Bête, na obra de Villeneuve, que aparece nos sonhos de La Belle.

Fada: Mãe biológica de La Belle na obra de Villeneuve.

Fada Boa: Tia de La Belle na obra de Villeneuve.

Fada Má: Fada responsável pela transformação do príncipe em La Bête na obra de Villeneuve.

História da Fada Boa: Uma das analepses da versão de Villeneuve, contando a história na perspectiva da Fada Boa.

História da Rainha: Analepse da versão de Gans, contando a história da primeira esposa de La Bête.

História de La Bête: Uma das analepses da versão de Villeneuve, contando a história na perspectiva de La Bête.

Ilha Bem Aventurada: Tradução para português de *l'île heureuse*

Les Six: Círculo musical liderado por Henri Collet, em Paris (1920), composto por Arthur Honegger, Darius Milhaud, Georges Auric, Germaine Tailleferre, Louis Durey e Francis Poulenc.

Considerações Iniciais

Charmante Belle, ne regrette point ce que tu viens de quitter. Un sort plus illustre t'attend; mais si tu veux le mériter, ne te laisse pas séduire par les apparences.

Madame de Villeneuve (*La Belle et la Bête*)

La Belle et la Bête é hoje um dos contos infanto-juvenis mais célebres no mundo. Há duas traduções do título em português: *A Bela e a Fera* e *A Bela e o Monstro*. A primeira é mais utilizada no Brasil e a segunda em Portugal. Como sou uma brasileira a estudar em Portugal, optei por utilizar nesta tese o nome original em francês, *La Belle et la Bête*, usando o nome La Bête a fim de evitar ambiguidades desnecessárias de gênero, ou de conteúdo. Uma Fera não é um Monstro. “La Bête” e “A Fera” conjugam-se no feminino, ao contrário de “O Monstro”, sempre declinado no masculino, e tal pode ser aproveitado semioticamente. Citando o original, evitamos preconceitos de gênero ou conteúdo que podiam moldar a interpretação, ainda que, ao longo desta tese, as duas traduções possam aparecer de forma distinta em citações de pesquisadores brasileiros ou portugueses. O mesmo sucedeu entretanto com a língua usada, o Português de Portugal e do Brasil: construiu pontes entre o autor e os seus mais imediatos leitores, entre o que somos e onde estamos, de onde viemos para onde vamos. Hibridizou-se. Sucedeu à nossa linguagem o que sucedeu com o nosso tema, o que nos sucedeu a nós. Além disso, as duas conjugações (masculino e feminino) estarão presentes nesta tese ao se referir a uma mesma personagem, mas com duas formas diferentes: La Bête (animal e feminino) e o Príncipe (humano e masculino). Hibridizando ainda mais a linguagem.

A popularidade de *La Belle et la Bête* é recente e deve-se sobretudo à animação *Beauty and the Beast*, dos estúdios Disney, de 1991, de Gary Trousdale e Kirk Wise. Todavia, muitos

desconhecem que *La Belle et la Bête* é uma narrativa de autor, ou melhor, de autoras, com quase 300 anos. Madame de Villeneuve, em 1740, publicou *La Belle et la Bête*, dentro de uma coletânea de histórias, *La Jeune Américaine et Les Contes Marins*, para que as jovens burguesas da sua época não temessem tanto o casamento com noivos mais velhos. Martin Reid resume a trilogia pensada por Villeneuve, da qual *La Jeune Américaine et Les Contes Marins* faz parte:

Sous le titre *La Jeune Américaine et les Contes Marins*, Gabrielle de Villeneuve conçut le projet de placer dans un récit qui sert de cadre (le retour à Saint-Domingue d'une jeune créole et de son fiancé) une série de contes qui seraient racontés à tour de rôle par les passagers du bateau: en 1740 parurent les deux premiers volumes contenant *La Belle et la Bête*, histoire racontée par une femme de chambre à l'esprit délié, Mlle de Chon; l'année suivante parurent les trois volumes contenant *Les Náyades*, conté cette fois par le capitaine du bateau; à la fin de ce deuxième conte marin, l'auteur en annonce un troisième qui ne vit pas le jour (retrouvé après sa mort, il fut publié sous le titre *Le temps et la Patience*). (REID, 2010: 8-9, itálico do autor)

Posteriormente, Madame de Beaumont publica a versão literária mais famosa de *La Belle et la Bête*, na revista *Magasin des Enfants*, em 1756. Apesar de narrarem a mesma história, as versões de Madame de Villeneuve e Madame de Beaumont apresentam algumas diferenças, como o facto de a versão de Beaumont ser mais curta e mais simplificada que a de Villeneuve. Maria Luísa Malato aponta diferenças de sentido entre as duas versões:

Na versão de Mme Villeneuve, a sedução é mais crua, e as descrições mais violentas. Jeanne Beaumont não nos dá tantos pormenores sobre o corpo do Monstro, limparia as cenas de sangue, e substituiria o claro “voulez-vous coucher avec moi?” por um institucional “voulez-vous être ma femme?”. Também o poder da palavra é mais explícito no texto de Mme de Villeneuve: enquanto este se encontra povoado de explicações sobre os efeitos encantatórios do discurso das fadas e dos homens, o de J. de Beaumont parece ter como culminar da estrutura narrativa o instituído “final feliz”: o matrimónio. Finalmente, no texto de Mme de Villeneuve, talvez mais do que no texto de J. de Beaumont, a personagem feminina é um ser em permanente expectativa de aprendizagem, que não se deixa abater pela adversidade e sempre vê na curiosidade um factor de salvação, à boa maneira dos heróis setecentistas [...]. (BORRALHO, 2015: 44-45)

A história foi sendo editada ao longo dos séculos XIX e XX como um conto para crianças e de tal forma passou a ser conhecida como um conto de fadas infantil, que Villeneuve continua sendo completamente ignorada nas capas dos livros infantis. A maioria dessas edições dá invariavelmente crédito apenas a Madame de Beaumont, cuja versão é mais infantilizada.

A maioria das adaptações cinematográficas de *La Belle et la Bête* são em língua inglesa e também tem como público-alvo as crianças. Embora as adaptações fílmicas francófonas possam ser assistidas por crianças, elas têm um público-alvo mais adulto, uma vez que apresentam um certo erotismo velado. Até o presente momento, há duas adaptações francesas de *La Belle et la Bête* ao cinema: a de Jean Cocteau (1946) e a de Christophe Gans (2014).

Na primeira parte do século XX, Jean Cocteau adaptou a versão de Madame de Beaumont e produziu seu filme *La Belle et la Bête*. Com características surrealistas e uma incrível atuação de Jean Marais como La Bête, esse filme em preto e branco estreou no Festival de Cannes em setembro de 1946 e ganhou o prêmio Louis-Delluc no mesmo ano. Como veremos ao longo desta tese, apesar de dar crédito apenas a Madame de Beaumont, nota-se que o filme de Cocteau faz referências à versão de Villeneuve, como apontou já Reid:

La Bête qu'elle imagine n'est pas un homme à tête de lion mais un monstre véritable, pourvu d'une trompe et couvert d'écailles, qui souffle et qui hurle, et qui ne possède ni grâce ni esprit de finesse: tout ce qu'il est capable de demander à la Belle est de coucher avec lui. Le château de la Bête n'est pas seulement une demeure étrange et luxueuse où les valets ont été changés en statues (ce dont se souviendra Cocteau), mais il contient des fenêtres sur le monde qui permettent à la Belle captive d'assister aux représentations de la Comédie-Italienne ou de l'Opéra, d'avoir vue sur la foire Saint-Germain ou sur la promenade des Tuileries. (REID, 2010: 9-10)

Em 2014, uma nova adaptação em língua francesa seria lançada: *La Belle et la Bête*, de Christophe Gans, que dá crédito a Madame de Villeneuve, mas não a Madame de Beaumont. Embora Gans também utilize elementos da versão de Madame de Beaumont, ele incorpora sobretudo elementos esquecidos de Madame de Villeneuve, como a história pregressa de La Bête e uma atmosfera mais sombria de mistério. *La Belle et la Bête*, de Christophe Gans, foi indicado a diversos prêmios e ganhou o César do Cinema de 2015 de melhor figurino.

1. Objetivos

O objetivo desta tese é analisar as versões literárias de *La Belle et la Bête*, de Villeneuve e Beaumont, para o cinema francófono, ou seja, as adaptações de Jean Cocteau, em 1946, e de Christophe Gans, em 2014. Uma análise mais aprofundada do público-alvo, do gênero artístico, dos elementos da narrativa e das suas relações com outras artes foram os eixos selecionados para esta pesquisa, que pretende responder a seguinte pergunta: que influência têm os diálogos intertextuais de cada versão de *La Belle et la Bête* com as restantes? Será consequentemente expectável (ou demonstrável) que esses diálogos intertextuais modifiquem o público-alvo e o nível de compreensão do texto original?

Para responder a esta questão, a tese foi dividida em quatro capítulos:

- “A Versão Matricial de Madame de Villeneuve”: uma análise a obra *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve, sob as perspectivas matriciais do texto, nomeadamente as que dirão respeito às questões de gênero literário, do público-alvo e dos estudos interartes.
- “A Versão Clássica de Madame de Beaumont”: uma análise comparada das duas versões literárias, destacando em seguida os elementos aproveitados nas adaptações fílmicas de Cocteau e de Gans.
- “Cocteau: Vanguarda? Ou um Retorno ao Clássico?”: uma análise do filme de Cocteau, comparando-o com as duas versões literárias de Villeneuve e de Beaumont;
- “Christophe Gans: um Regresso ao Relato Matricial?”: uma análise comparada com o filme de Cocteau e as duas versões literárias de Villeneuve e de Beaumont.

2. Metodologia

Diferentes pesquisas de Literatura Comparada apresentam diferentes metodologias, ainda que todas elas utilizem a comparação. Tânia Franco Carvalhal faz a seguinte reflexão sobre esse método comum:

Pode-se dizer, então, que a literatura comparada *compara* não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe. (CARVALHAL, 2006: 08, *itálico da autora*).

Uma das orientações dos estudos literários comparados é “um contato real e comprovado entre autores e obras ou entre autores e países” (CARVALHAL, 2006: 14). Nos estudos de adaptação, partimos do princípio de que o adaptador interpreta a obra fonte ao criar uma outra obra, como é o caso de *La Belle et la Bête*. Madame de Beaumont criou uma versão mais simples da obra de Villeneuve e inspirou diversas produções cinematográficas, desde logo o filme de Jean Cocteau. Embora o texto de Villeneuve seja esquecido de grande parte das adaptações cinematográficas, Christophe Gans resgata sua memória ao adaptá-lo de uma forma mais explícita.

Uma área mais recente da Literatura Comparada é a comparação de textos semelhantes, com o mesmo título e estrutura de enredo, quando difundidos em suportes artísticos diversos (Estudos Interartísticos). Usei aqui a palavra “texto” em sentido *lato* uma mensagem em diferentes formas de linguagem (sonoras e/ou visuais) passíveis de serem lidas com “co-texto” e em “contexto”. Tomei como óbvio que o Cinema e a Literatura utilizam linguagens artísticas diferentes, ou seja, sistemas semióticos diferentes, mas que podem ser esteticamente comparados. Enquanto a Literatura utiliza apenas a linguagem escrita, o Cinema utiliza a linguagem fílmica, que inclui a palavra, a música, o som, a imagem, entre outros. Essa comparação é complexa, porque não pode limitar-se à comparação das “histórias” contadas, nem pode abranger todas as comparações que digam respeito ao uso de duas linguagens diferentes que obviamente não podem repetir as mesmas formas. No limite, um livro e um filme são incomparáveis também porque são muito diferentes. E entre

o demasiado igual e o demasiado diferente não há grande interesse em comparar. Dessa constatação também decorreu a delimitação do *corpus* de análise.

2.1. Materiais

Sob pena de se alargar excessivamente no seu *corpus* espacial e linguístico, esta tese comparou quatro textos francófonos, fieis à mesma matriz linguística e cultural: duas versões literárias de *La Belle et la Bête*, de Villeneuve e de Beaumont, e dois filmes, de Jean Cocteau e de Christophe Gans. Parecia-me já suficientemente complexa a consideração de quase três séculos de produção, com diferentes contextos de leitura: entre a obra literária de Villeneuve, de 1740, e o filme de Gans, de 2014, passariam 274 anos de contínua vitalidade. Passei a elencar as edições de que serviu-me nas citações, pontualmente acompanhadas das notas dos seus editores (N.E.).

- Obras Literárias:
 - VILLENEUVE, Madame de (2022). *La Belle et la Bête*. Paris: Hugo Poche Classic.
 - BEAUMONT, Jeanne-Marie Leprince de (2013). *La Belle et la Bête*. Touraine: NeoBook Édition.
- Filmes:
 - COCTEAU, Jean (1946b). *La Belle et la Bête* [Motion Picture]. França: DisCina. < [▶ A Bela e a Fera \(La Belle et La Bête\) - 1946 \[LEGENDADO PT-BR\] HD >](#) (último acesso em 08/01/2025)
 - GANS, Christophe (2014). *La Belle et la Bête* [Motion Picture]. França; Alemanha: Eskwad; Pathé; Studio Babelsberg.

Não me foi possível, ainda com a facilidade que a Internet hoje dá ao investigador, ou à investigadora, conseguir as edições originais de Villeneuve e de Beaumont, motivo pelo qual socorri-me de edições posteriores e de alguns materiais de apoio, para eventuais confrontos de edição. Exemplifico (cf. Bibliografia):

- BEAUMONT, Madame de & VILLENEUVE, Madame de (2016). *A Bela e a Fera*. Rio de Janeiro: Zahar. Trata-se de uma edição brasileira integral: não foi encontrada uma edição integral do texto em Portugal.

- BEAUMONT, Jeanne-Marie Leprince de (1865). *Le Magasin des Enfants, ou Dialogues d'une sage gouvernante avec ses élèves*. Garnier Frères, Libraires-Éditeurs. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1319902>> (último acesso em 08/01/2025). Edição em que é possível conhecer o co-texto da obra de Beaumont.
- VILLENEUVE, Madame de (2010). *La Belle et la Bête*. Paris: Gallimard, 2010. Edição com uma atualização da língua francesa do século XVIII para o século XXI.

Em relação ao co-texto de *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve, ou seja, *La Jeune Américaine et les Contes Marins*, não foi possível de ser encontrado o texto integral. Pesquisei, inclusive, no arquivo da Biblioteca de Paris e não estava disponível. Felizmente, a edição da Hugo Poche Classic, utilizada nesta pesquisa, contém o co-texto imediatamente anterior e imediatamente posterior a *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve.

2.2. Métodos

Para compreender com maior profundidade esses desvios, foi utilizado o método indutivo e o método dedutivo. Christian Laville e Jean Dionne definem o método indutivo como um trabalho que se baseia no levantamento e análise de exemplos:

O pesquisador parte com um certo número de unidades, agrupando as de significação aproximada, para obter um primeiro conjunto de categorias rudimentares. Esse conjunto constitui o ponto de partida de um procedimento que, por etapas sucessivas, conduzirá as categorias finais. Desde já o pesquisador esforça-se por precisar as ideias identificando o que lhe parece a característica essencial de cada rubrica selecionada e pode eventualmente dar-lhe um nome provisório. (LAVILLE & DIONNE, 1999: 219)

Por contraposição, o método dedutivo considera (desde logo como complementar ao exemplo) uma necessária classificação dos elementos do conteúdo (LAVILLE & DIONNE, 1999):

O pesquisador agrupa inicialmente o melhor possível as diversas unidades de conteúdo nas categorias previamente fixadas, com o risco de deixar algumas a parte. Depois, se sucedem as revisões críticas tomando muitas vezes como ponto de partida os elementos não classificados na primeira vez, que podem acarretar a criação de novas categorias ou, então, a ampliação ou a subdivisão de categorias existentes e a definição de novos critérios de pertinência. Tais modificações foram a rever a classificação do conjunto dos elementos. A operação é, pois, reiniciada, às vezes em várias retomadas, até que o todo se cristalize em torno de rubricas claramente definidas, deixando a cada elemento uma colocação que lhe convém e

uma grade em que as regras de inclusão desses elementos em cada uma das categorias sejam bem explicitadas. (LAVILLE & DIONNE, 1999: 222)

Portanto, esta pesquisa seguiu, por vezes intercaladamente, os seguintes passos:

- Identificação dos gêneros artísticos: novela, conto e classificação do gênero do filme;
- Análise das implicações dessas mudanças de gênero;
- Identificação dos públicos-alvos: jovens moças casadoiras, meninas em formação, adultos;
- Análise das implicações dessas mudanças de público-alvo;
- Análise pormenorizadas do conteúdo das adaptações;
- Comparação entre os momentos nucleares das várias intrigas;
- Comparação entre os momentos nucleares dos vários suportes;
- Valorização das especificidades de cada suporte, sempre que possível.

3. Estado da Arte

O assunto que proponho-me a tratar nesta tese não parece ter tido tratamento crítico até hoje, apesar da bibliografia passiva de cada texto ser razoável e crescente. A busca em bases de dados nem sempre se revelou útil para encontrar trabalho adiantado, mas demonstrou-me que, apesar da bibliografia passiva disponível, há ainda muito a fazer, num mundo em que tudo parece já feito. Assim o conseguimos provar.

Partindo de um estudo ensaístico, de Maria Luísa Malato Borralho. Numa pesquisa sua sobre o século XVIII, século das publicações de *La Belle et la Bête*, a investigadora vê nele “um amor retórico à discussão e à verdade/realidade, mais do que à norma” (BORRALHO, 2015: 41), ou seja, um século que, na política ou na arte, é mais transgressivo que normativo, ainda que as duas linguagens por vezes se confundam. Para Luísa Borralho, os estudos sobre o século XVIII oscilam quase sempre entre dois paradigmas históricos artificialmente extremados:

Um que vê o Setecentismo como fase final e decadente de um academismo estético, que acompanha o conceito político da Idade Moderna e do “Antigo Regime”; e outro que o vê como fase germinal de uma liberdade preceptiva, cuja

plenitude se revelar apenas no Romantismo do século XIX. (BORRALHO, 2015: 41-42)

Ambas as perspectivas revelam partes distintas do século XVIII, mas não levam à compreensão de um hibridismo setecentista, de uma literatura que não raramente busca a ordem do Belo para acabar se demorando na desordem do Sublime. O século XVIII também se concentraria na “imagem do real”, numa estética tendencialmente mais “icástica” do que “fantástica”, permitindo essa perspectiva, ainda hoje, a menorização de escritores (ou escritoras, como Madame de Villeneuve e Madame de Beaumont) que se devem compreender “primeiro como observadores/ teorizadores do Belo e logo a seguir como fisiologistas do Sublime” (BORRALHO, 2015: 41). Estamos perante um século em que se verificou um alargamento extraordinário do público que acedia aos livros e, até por causa desse alargamento do público, se foi criando uma classe de escritores (e escritoras) que dele conseguia viver: por vezes, havia que conciliar um texto linguisticamente simples com um texto semioticamente complexo. As leituras de *La Belle et la Bête* trazem em seu cerne essa e outras contradições retóricas. Assim, segundo Luísa Malato Borralho, *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve (1740), é mais do que um simples conto popular: é um conto filosófico, que reflete já um “espírito das luzes” do século XVIII, pois, dirigido as jovens do sexo feminino, “é afinal a história daqueles que ‘ousam saber’, e por isso ‘ousam errar’, simultaneamente fiéis a uma colectividade que os tolhe e atentos a uma monstruosidade que os fascina” (BORRALHO, 2015: 45).

Borralho acentua que *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve, é uma apologia ao “matrimónio sensato, mais guiado pela bondade e liberalidade do marido do que pela sua beleza formal” (BORRALHO, 2015: 45), já que o maior desafio de *La Belle* é “ultrapassar as generalizadas ilusões da aparência, levando-a a observar a bizarria e o monstruoso, e a desprezar o ‘bom gosto’ colectivo” (BORRALHO, 2015: 45). De acordo com Borralho, *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve, divide-se “entre o medo do erro e a curiosidade de saber” (BORRALHO, 2015: 45). Refletido no palácio de *La Bête*, vasto e faustoso, repleto de seres híbridos, normalizando a convivência com a monstruosidade.

Ainda sobre a obra literária *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve, Ana Luíza de Figueiredo Souza explora questões ligadas ao livre-arbítrio e questões ligadas ao tratamento

à mulher. Em relação ao livre-arbítrio, Souza destaca a importância do iluminismo na dinâmica dos relacionamentos no século XVIII, enfatizando o respeito pela vontade individual:

Ao longo do romance, porém, nenhuma personagem masculina (sejam pais ou monarcas) agride ou força as personagens femininas a cederem a suas vontades, muito menos as chantageiam para saciar seus desejos. A relação que Bela estabelece com o pai, a Fera e o rapaz que a visita em sonho é construída com franqueza, permitindo uma liberdade que dificilmente as jovens de 1740 possuiriam para expor suas opiniões. É possível inferir que Villeneuve procurou apresentar o tipo de relacionamento entre homens e mulheres que desejava ser mais comum na sociedade burguesa moderna. (SOUZA, 2018: 34)

Maria Teresa Santos Correia Lacerda, em sua pesquisa, também analisa o matrimônio no século XVIII, exemplificando-o com a história de *La Belle et La Bête*, sobretudo na narrativa de Madame de Villeneuve (ainda que refira também a de Madame de Beaumont):

Na obra *A Bela e a Fera*, o casamento é retratado como meio de aquisição de status social para a família da jovem donzela, mas também representa a prospecção dos anseios e receios de adolescentes que desconhecem o mundo de uma vida a dois, problematizando o abandono paterno, a segurança de uma vida feliz, o diálogo entre marido e mulher, as obrigações de uma esposa ideal, a ausência do amor e as barreiras construídas por falsas primeiras impressões baseadas nas aparências. (LACERDA, 2019: 34)

Para Lacerda, a versão de Madame de Beaumont é mais educativa que a versão de Villeneuve, pois ensinava as crianças a distinguir a fealdade física da fealdade moral (LACERDA, 2019: 43).

Em relação às adaptações cinematográficas de *La Belle et la Bête*, de Jean Cocteau e de Christophe Gans, há algumas publicações relevantes, embora não sejam tão vastas quanto as relativas às versões literárias. Registram-se ainda mais publicações sobre o filme de Jean Cocteau do que o filme de Gans, até porque se passou mais tempo desde o seu lançamento (respectivamente 1946 e 2014), mas também isso pode dever-se ao facto de Cocteau ser um artista mais renomado do que Gans, não só no Cinema, como também no Teatro, na Literatura, etc.

Nesta última década, Catarine S. Webster, Alain Sebbah e Adair Kibble publicaram textos relevantes sobre *La Belle et la Bête*, de Jean Cocteau, sendo os dois últimos comparações entre o filme de Cocteau e o filme de Christophe Gans.

Catarine S. Webster, em seu artigo, analisa as figuras híbridas, humanas-animais, nas obras de Jean Cocteau, especialmente *La Bête*:

Finally, the most famous of Cocteau's hybrid creatures manifests in *La Belle et la Bête*, as la Bête is both human and animal, just not at the same time. His animal ferocity masks la Bête's inner beauty, much as the elaborate beastly mask conceals the physical beauty of actor Jean Marais. Originally, Cocteau envisioned la Bête with horns, but both Marcel Pagnol (who assisted with the screenplay) and Christian Berard (the costume designer) suggested that he should be a carnivore rather than an herbivore. As Sophie Allera has pointed out, the story is not only about the metamorphosis (and it is through shape-shifting, as we have seen, that one encounters at least one of the gods. . .) but is its product. La Bête exists in a liminal state that inspires first fear, but later affection and even love. (WEBSTER, 2013 :262, *itálico da autora*)

Segundo Webster, a transformação de La Bête em príncipe no final da história é o indício da força do amor, já que até uma criatura vista como monstruosa pode ser amada. "Whether or not a physical transformation is required, Cocteau wrestled with the quest for love, and the lack thereof" (WEBSTER, 2013: 263). Webster também defende que essa monstruosidade pode ser lida como indício da forma como é vista a homossexualidade: "in the end, the hybrid human-animal love relationship may thus be seen as a metaphor for Cocteau's liminal place as a gay man in a straight world" (WEBSTER, 2013: 263).

Alain Sebbah foca-se no transporte do mundo real ao mundo imaginário existente na história de *La Belle et La Bête*, sobretudo nas adaptações cinematográficas. "Pour mieux comprendre la nature de cette frontière, où peut se lire le glissement progressif de la réalité vers le rêve puis l'effacement de la réalité, il nous faut revenir quelques instants aux contes" (SEBBAH, 2022: 2). Segundo Sebbah, as duas obras literárias do século XVIII, tanto de Madame de Villeneuve quanto de Madame de Beaumont, separam o prosaico do feérico, contestando uma realidade de natureza espiritual, mas o Cinema faz essa contestação de uma outra forma: "une subversion du réel où se conjoignent féerie et fantastique" (SEBBAH, 2022: 3).

Sobre a adaptação cinematográfica de *La Belle et la Bête*, de Jean Cocteau, Sebbah afirma que Jean Cocteau utilizou ilusões de imagem (*trucages*) para criar essa ponte entre o "mundo real" e o "mundo dos sonhos":

Dans le film de Cocteau les objets inanimés ont une âme visible: ils s'animent au gré de la féerie cinématographique dont Cocteau a bien senti quels bénéfices il pouvait en tirer pour le plus grand profit de cet «homme imaginaire» qu'est le spectateur de cinéma. Il importe peu que cette féerie résulte des quelques «trucages» inspirés

d'un «cinéma primitif» dont disposait alors le cinéaste: les flambeaux qui paraissent s'allumer progressivement lors de l'entrée du père dans le château de la Bête tandis que des bras s'animent comme pour lui ouvrir le passage, tout cela est une inversion de l'ordre de la réalité grâce au choix d'une projection rétrogradant l'ordre chronologique de la prise de vue¹. Lorsque le bonhomme s'assoit pour déguster les mets disposés à son intention sur la table ensorcelée, les visages ornant le manteau de la cheminée semblent l'observer à la fois étonnés et menaçants (il nous semble quasiment inévitable d'évoquer ici la présence de Gérard de Nerval: «Crains, dans le mur aveugle, un regard qui t'épie²»). Une beauté insolite se dégage de ce qui devrait être pétrifié et qui pourtant se meut, respire, exhalant des fumées: «[...] pur esprit [s'accroissant] sous l'écorce des pierres [...] ³». Le monde mort et froid du château fantastique se trouve ainsi pétri de sensualité voire spiritualisé par le cinéaste de 1946. (SEBBAH, 2022: 5)

Já em relação a adaptação cinematográfica de *La Belle et la Bête*, de Christophe Gans, Sebbah afirma que há um conflito entre o “mundo real” e o “mundo dos sonhos”:

En premier lieu, les aventuriers en quête de richesse matérielle se heurtent au monde du rêve représenté par les géants gardiens du domaine improbable de la Bête: serait-ce un combat entre réalisme matérialiste et féerie? Mais en second lieu, le domaine de la Bête est le domaine du non-amour ou de l'amour mort, domaine de glace et de pierre que la menace du monde réel va bizarrement faire revivre: faut-il comprendre que le monde «réaliste» peut apporter la mort au sein de la mort même? (SEBBAH, 2022: 5)

Em contrapartida, Adair Kibble apresenta uma análise comparada dos dois filmes, Jean Cocteau (1946) e Christophe Gans (2014) por uma perspectiva de classe e gênero. Segundo Kibble, os textos literários de *La Belle et la Bête*, tanto o de Villeneuve quanto o de Beaumont, já continham elementos que invocavam tanto questões de gênero quanto de classe: “Both written texts emphasize the threatened economic status of Belle as her bourgeois family loses its place among the wealthy merchant class in the city and plunges into poverty, moving into a modest country estate” (KIBBLE, 2020: 12). Porém, tanto o filme de Gans (2014) quanto o filme de Cocteau (1946) valorizam esses elementos:

Ultimately, I find that the 1946 film represents a more progressive vision of the fairy-tale, fitting with the genre's emphasis on escapism from economic and social oppression. Comparatively, the 2014 version establishes a more stratified class hierarchy that it fails to subvert, and a more unequal vision of gender in the

¹ Précisons simplement qu'à la prise de vue l'acteur marche à reculons pendant que les flambeaux s'éteignent un à un, tandis qu'à la projection il semble s'avancer à leur invite. (Nota de Sebbah)

² G. de Nerval, «Vers dorés», dans *Les Chimères* [1854], éd. H. Lemaitre, Paris, Garnier Frères, 1966, p. 709 (Nota de Sebbah)

³ G. de Nerval, «Vers dorés», dans *Les Chimères* [1854], éd. H. Lemaitre, Paris, Garnier Frères, 1966, p. 709. (Nota de Sebbah)

domineering and coercive relationship between Belle and the Beast. (KIBBLE, 2020: 3)

Por seu lado, Olga Papamichali apresenta uma análise comparativa entre *La Belle et la Bête*, de Christophe Gans, e *Beauty and the Beast*, de Bill Condon, *live-action* da célebre animação da Disney de 1991. A autora compara, no uso do espaço, as diferentes ideologias estéticas da Europa e dos Estados Unidos, valorizando a estética europeia:

But as a conclusion, I consider the French version to be the most artistic and deeper one since it does not talk about the obvious, which is the inner beauty or true love, neither tries to gain more profit and make a perfect on the surface blockbuster, but it wants to demonstrate the true nature of human soul, both of woman and man's soul, and finally reach maturity as they grow and fight their desires or instincts, so they can be together and accept their differences. (PAPAMICHALI, 2018: 14)

O conhecimento desta bibliografia passiva, longe de me desencorajar, mais me entusiasmou a ler os diálogos intertextuais entre as quatro obras. Até porque, no seguimento das reflexões de Olga Papamichali, elas se situavam dentro de uma mesma “ideologia” estética, a europeia, em que a dimensão artística me parecia complexa, “profunda” (*deep*) e não óbvia (*about the obvious*). Além disso, as quatro obras confundiam-se com o mesmo título, na mesma língua de expressão, o francês. Ainda que elas abrangessem um período de criação bem amplo, de quase três séculos, o seu estudo fazia-me pressentir como significativo o facto de todas as obras consideradas terem origem num mesmo texto: o de Madame de Villeneuve.

I. A Versão Matricial de Madame de Villeneuve

Il est plus avantageux d'avoir un mari d'un caractère aimable, que d'en avoir un qui n'ait que la bonne mine pour tout mérite. Combien de filles à qui l'on fait épouser de Bêtes riches, mais plus bêtes que La Bête, qui ne l'est que par la figure, et non par les sentiments et par les actions?

Madame de Villeneuve (*La Belle et la Bête*)

Há muitas lacunas na biografia de Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve, mais conhecida como Madame de Villeneuve. Sabe-se, todavia, que ela nasceu em Paris, em França, no ano de 1685, e fazia parte da poderosa família Barbot, da comuna de La Rochelle. Um de seus ancestrais mais conhecidos foi Amos Barbot, *par* de França e deputado do Estado Geral.

Em 1706, com 21 anos, casou-se com Jean-Baptiste Gallon de Villeneuve, um militar de infantaria e membro da aristocracia de Poitou, de quem tomou o sobrenome. Viveram aparentemente na província, longe da corte. Tiveram uma filha, Marie Louise-Suzanne, mas não se sabe se ela chegou à idade adulta. Com apenas seis meses de casamento, pediu a partilha de bens para que o marido não gastasse todo o dote. E logo em 1711, com 26 anos, ficou viúva. Mudou-se para Paris e passou a viver de seu patrimônio.

Madame de Villeneuve é descrita por seus contemporâneos como uma mulher alta, muito bonita e pouco alegre. O escritor Louis-Sébastien Mercier a descreve como tendo “le nez le plus long et les yeux le plus malignement ardents que j’ai vus de ma vie” (REID, 2010: 9).

Aos 40 anos de idade começou a escrever, mas só publicou o seu primeiro livro, *La Phoenix Conjugale*, em 1734, com 49 anos de idade. Muitos acreditam que Crébillon, o mais famoso

dramaturgo da época e censor do rei, examinou o seu livro. A relação entre ambos teria começado como amizade e terminado em romance: ele tornou-se o seu segundo marido em 1748 até à morte da escritora, em 1755.

Devido a esse casamento, Villeneuve teria influenciado a escolha das obras submetidas à análise da instituição censória francesa (LACERDA, 2016: 22). Nesse período, publicou quatro romances: *Le Beau-frère supposé* (1752); *La Jardinière de Vincennes* (1753), o seu romance mais famoso; *Le juge prévenu* (1754); e *Mémoires de Mesdemoiselles de Marsange* (1757). Também publicou duas coletâneas de contos: *La Jeune Américaine et Les Contes Marins* (1740), na qual está inserida *La Belle et la Bête*; e *Les Belles Solitaires* (1745).

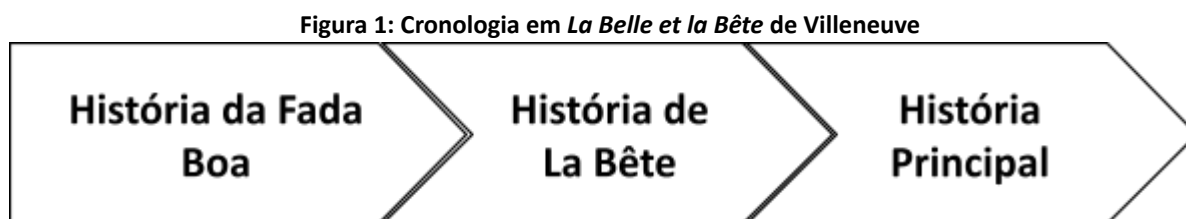
1. O Enredo

A coletânea *La Jeune Américaine et Les Contes Marins* conta a história da viagem à Ilha de São Domingos (atual Haiti) feita por Mademoiselle de Robercourt, o seu noivo — o cavaleiro de Doriancourt — e a sua criada, Mademoiselle de Chon. Para se distrair na viagem, os passageiros revezam-se para contar histórias. Mademoiselle de Chon conta *La Belle et la Bête* em duas noites. Essas são as razões para *La Belle et la Bête* ser dividida em duas partes, cada uma narrada em uma noite.

No entanto, se lida do ponto de vista dos narradores, essa história divide-se em três partes, como é representado no esquema *infra* (**Figura 1**): a “História Principal”, a “História de La Bête” e a “História da Fada Boa”.⁴ Esta terminologia decorre dos termos usados pela escritora, que assim concilia a narrativa “realista” (ou icástica) do relato de viagens com a narrativa “onírica” (ou fantástica) do conto de fadas. Em *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve, mencionam-se diversas fadas (*fées*), sendo que há três principais: a mãe biológica de La Belle, a tia de La Belle e a fada que transforma o príncipe em La Bête. Para facilitar a análise da obra, e porque o original se torna por vezes confuso por uniformizar a designação, nomearei a mãe biológica de La Belle de “Fada”; a tia de La Belle de “Fada Boa”; e a fada que transformou o príncipe de “Fada Má”.

⁴ Essa é a razão por que algumas edições se encontram divididas em três partes.

A “História de La Bête” e a “História da Fada Boa” são analepses. A analepse é, como bem se sabe, “todo o movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da acção e mesmo, nalguns casos, anteriores ao seu início” (REIS & LOPES, 1987: 26). O esquema *infra* mostra as três histórias em ordem cronológica.



Fonte: Elaboração Própria

A primeira, que denominei “História Principal”, começa quando um comerciante infeliz, que perdeu quase toda a sua riqueza, recebe a notícia de que talvez possa recuperar uma parte dela. Antes de partir, as suas filhas pedem-lhe logo vários presentes, exceto La Belle, a filha mais nova, que se contenta com uma simples rosa.

No regresso a casa, já desenganado, o Mercador encontra um castelo desabitado onde encontra refeição e descanso. Na saída, vê umas roseiras e se lembra do pedido de La Belle. Porém ao pegar numa rosa, surge uma fera horrenda que ameaça matá-lo, a não ser que uma de suas filhas concorde em ficar no seu lugar. O mercador volta a casa e é La Belle que se oferece para ser sacrificada no lugar do pai.

Ao chegarem ao palácio de La Bête, La Belle e o Mercador despedem-se e ele leva para casa um dote. Ao longo da sua estada, La Belle percebe que não irá morrer, pois todos os seus caprichos e desejos são atendidos. Todas as noites, La Bête aparece e pergunta se La Belle deseja ser sua esposa, o que ela todas as noites recusa. Também todas as noites La Belle recebe a visita de um misterioso belo homem⁵ em seus sonhos. O tempo passa e La Belle vai se apaixonando pelo Belo Desconhecido dos seus sonhos, tomando mais afeição por La Bête, ainda que sentindo saudades de casa, do pai e dos irmãos. Certo dia, La Belle pede permissão a La Bête para visitar a família por alguns dias e ela concorda, desde que volte no prazo estabelecido. Se não o fizer, La Bête morrerá.

⁵ Nesta tese, a expressão “Cher Inconnu” ou “Beau Inconnu” será traduzida como “Belo Desconhecido”.

Chegando em casa, La Belle é recebida com alegria pelo pai e pelos irmãos, enquanto as irmãs sentem inveja de suas belas roupas. Com o dote de La Bête, o Mercador conseguiu restaurar a riqueza e o esplendor da família.

O tempo passa e chega a hora de voltar ao palácio, mas La Belle vai adiando a sua partida, até que uma noite sonha que La Bête está morrendo. Nesse momento, decide regressar ao palácio e chega a tempo de salvar La Bête. La Belle concorda em se casar com La Bête. Depois de dividirem a cama, La Bête acorda com as formas do Belo Desconhecido. Nesse momento, chegam ao palácio a Rainha (mãe de La Bête), a Fada Boa e o Rei da Ilha Bem Aventurada⁶. Aqui termina a “História Principal” e começa a “História de La Bête”, que se inicia com uma analepse e termina narrando os mesmos acontecimentos da “História Principal”, mas agora na perspectiva de La Bête.

Esta história começa descrevendo o amor e o cuidado que a Rainha tinha com seu filho. Certo dia, o reino foi invadido e a Rainha forçada a liderar os seus exércitos na guerra, deixou, então, o filho (o Príncipe) aos cuidados de uma Fada (a Fada Má) que, depois de 15 anos a cuidar do Príncipe, se apaixona por ele. A Rainha, porém, não autoriza o seu casamento com o filho e a Fada Má, enfurecida, amaldiçoa o Príncipe, transformando-o numa fera horrenda. A única forma de quebrar o encantamento seria uma espécie de *impossibilia*: que uma bela moça vivesse voluntariamente com a fera, acreditando que seria devorada, e se apaixonasse por tal monstro. A Rainha também não poderia contar a ninguém que La Bête era seu filho. Neste momento, só uma outra Fada (a Fada Boa) aparece para os ajudar, suavizando a dor do tempo e transformando todas as pessoas do palácio em estátuas.

A Rainha, então, deixou o palácio e seu filho aos cuidados da Fada boa, que o visitava com frequência e um dia lhe trouxe a notícia de que um comerciante viria ao palácio. Ela contou a La Bête o seu plano: deveria ameaçá-lo de morte por cortar uma das rosas, etc. A partir deste momento termina a analepse e La Bête/Príncipe passa a narrar os eventos da “História Principal”, ainda que na sua voz.

⁶ No original *l'île heureuse*.

A esta analepse se segue outra, a “História da Fada Boa”. É nela que se revela a história da família biológica de La Belle, até então completamente ocultada pelos narradores. A história começa na Ilha Bem-Aventurada, quando o Rei e uma pastora (que na verdade era uma fada) se apaixonam e têm uma bela filha, La Belle. Por ser uma fada, o seu casamento com o Rei era proibido. Certo dia, quando as outras fadas descobriram o seu segredo, ela foi condenada à prisão e a sua filha, La Belle, teria como condenação casar-se com um monstro. No entanto, a Fada Má, que cuidava do Príncipe, estava presente nesse julgamento e decidiu ir conhecer o Rei, e também ela se apaixonou por ele.

O Rei, que se julgava viúvo depois do desaparecimento da esposa, recebeu de bom grado alguém que o podia ajudar a cuidar de sua filha, mas, sentindo ciúmes da princesa, a Fada Má planejou matá-la. Só por sorte, a Fada Boa conseguiu salvar La Belle, levando-a então para casa de um comerciante. Ao saber da transformação do Príncipe em uma fera, a Fada Boa descobriu uma forma de quebrar a maldição de La Belle. Todavia, o conselho das fadas decidiria punir também a Fada Má por tentar casar-se, pela segunda vez, com um humano. Aqui termina a analepse da Fada Boa, narrando esta narradora novamente a “História de La Bête” e a “História Principal” na sua perspectiva e voz.

Quando termina o relato da Fada Boa, a Rainha da Ilha Bem-Aventurada reaparece, libertada por ter se tornado serpente (algo muito difícil e poderoso para as Fadas). Chegada a família de criação de La Belle, todos comemoraram o casamento de La Belle e La Bête.

2. Os Gêneros Artísticos

Os gêneros artísticos englobam diversos tipos de textos, em diversos suportes, em diversas épocas, culturas, etc. Na Literatura, os estudos dos Gêneros Literários iniciam-se com Aristóteles, na Grécia Antiga, na distinção feita em tipologias que decorrem das espécies de imitação, variáveis no meio, no modo e no objeto. Se as classificações propostas por Aristóteles, na *Retórica* e na *Poética*, são, de facto, usadas até hoje, inspirando autores de uma forma muito direta, como sucede com Northrop Frye e a sua *Anatomy of Criticism* (1957), a verdade é que se torna por vezes muito difícil usar uma terminologia consensual:

mesmo no plano mais especificamente literário (bem mais simples que no plano teórico da ontologia ou da epistemologia, “o debate sobre os gêneros encontra-se ligado a conceitos como os de tradição e mudanças literárias, imitação e originalidade, modelos, regras e liberdade criadora, e à correlação entre estruturas semânticas e temáticas, entre classes de textos e classes de leitores” (AGUIAR E SILVA, 2002: 139-140).

Por exemplo, no quarto ensaio, "Rhetorical Criticism: Theory of Genres", Frye classificaria os gêneros literários a partir dos conceitos aristotélicos de *mythos*, *ethos* e *dianoia*, sendo o “mythos” a imitação verbal da ação e a “dianoia” a imitação verbal do pensamento sobre a ação (e o “ethos” o conjunto dos dois). Esta concepção de “gênero” (*gender*) parece interessar Frye de um modo muito particular, já que terá consequências retóricas determinantes para a leitura das situações retóricas em diferentes suportes artísticos (Frye, 1971: 243). Segundo Frye, a retórica que intervém predominantemente na “ação social” parece estar mais influenciada pelo som (“the ear”, *melos*), e a “ação individual” mais influenciada pela visão (“the eye”, *opsis*): ouvir ler um livro teria assim uma estratégia retórica diferente de ler um livro, ou ler um livro não seria o mesmo que ver/ouvir um filme.

Estas considerações de Frye, baseadas em grande parte nas reflexões sobre os diferentes “meios” de imitação definidos na *Poética* de Aristóteles (1447a e b), pouca influência têm tido nos estudos narrativos, ainda que seja determinante a sua consideração nos estudos interartísticos: “tal como há os que imitam muitas coisas, exprimindo-se com cores e figuras (por arte ou por costume), assim acontece nas sobreditas artes: na verdade, todas elas imitam com o ritmo, a linguagem e a harmonia, usando estes elementos separadamente ou conjuntamente. [...] com o ritmo e sem harmonia imita a arte dos dançarinos, porque também estes, por ritmos gesticulados, imitam caracteres, afectos e acções” (Aristóteles, 1986: 103). Na Teoria da Literatura, no que diz respeito à definição de gênero, domina ainda uma visão centrada essencialmente nas características formais do modo aristotélico: narrativa, dramática ou mista (1448a): “falar de **gêneros narrativos** é aludir a categorias históricas, tais como a **epopeia**, o **romance**, a **novela** ou o **conto** [...], nos quais se reconhecem implicações periodológicas mais ou menos efectivas” (REIS & LOPES, 1987: 181, negrito dos autores).

Antoine Compagnon destaca, todavia, a importância dos gêneros para a classificação das obras, mesmo que essa não seja sua pertinência teórica: “é a de funcionar como um esquema de recepção, uma competência do leitor, confirmada e/ou contestada por todo texto novo num processo dinâmico” (COMPAGNON, 2014: 155). Vítor Manuel de Aguiar e Silva compara os gêneros literários aos filtros:

[...] como um modelo interpretativo da realidade do mundo, da sociedade e do homem, quer no plano temático, quer no plano formal: impõe ou aconselham a adopção de certos *personagens*, de certos *motivos*, de certos *temas*, de um certo *registro* [sic] linguístico, de certos *esquemas métricos*, de certos *estilemas*, de certas *macroestruturas da forma de expressão*. (AGUIAR E SILVA, 2002: 110, itálico do autor).

Dentro deste “filtro”, *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve, faria parte do vasto espectro da Literatura Fantástica. Segundo Tzvetan Todorov, “a expressão ‘literatura fantástica’ refere-se a uma variedade da literatura, ou como se diz comumente a um gênero literário” (TODOROV, 1981: 7). Os gêneros do Estranho, do Fantástico e do Maravilhoso abrangeriam diversos gêneros narrativos, como o conto, a novela e o romance. Eis como Todorov define, empiricamente, o Fantástico:

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos. (TODOROV, 1981: 30-31).

Ou seja, o Fantástico é essa incerteza entre o real e o imaginário, quando a fronteira entre o “mundo real” e o “sonho” se dissolvem. Quando não sabemos precisar se seres, como fantasmas, fadas e animais falantes, que não existem no mundo natural, de facto existem no mundo literário ou se não passam de produtos da imaginação, do sonho ou do delírio da personagem, estaríamos perante uma narrativa fantástica. Todorov, tentando uma teorização, afirma que uma obra literária deve apresentar três condições para ser considerada “fantástica”:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação

natural e sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor, é por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. (TODOROV, 1981: 39)

A primeira está relacionada com essa incerteza da personagem entre uma explicação lógica e racional ou uma explicação sobrenatural. Já a segunda “implica [...] uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados” (TODOROV, 1981: 37). E a terceira está relacionada à maneira de ler:

Existem narrativas que contêm elementos sobrenaturais sem que o leitor jamais se interogue sobre sua natureza, sabendo perfeitamente que não deve tomá-los ao pé da letra. Se animais falam, nenhuma dúvida nos assalta o espírito: sabemos que as palavras do texto devem ser tomadas num outro sentido, que se chama alegórico. Situação inversa se observa relativamente a poesia. O texto poético poderia ser frequentemente julgado fantástico, se ao menos se exigisse que a poesia fosse representativa. Mas a questão não se coloca: se é dito, por exemplo, que o “eu poético” voa pelos ares, isto é apenas uma sequência verbal, a ser tomada com tal, sem pretender ir além das palavras. (TODOROV, 1981: 38)

De acordo com Todorov, quando o leitor e/ou a personagem não hesita em tomar uma decisão interpretativa, entramos em um gênero vizinho: o Estranho ou o Maravilhoso (TODOROV, 1981: 31)

Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 1981: 48)

Nesta tese, o gênero do Maravilhoso é o que mais vai nos interessar, uma vez que em *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve, não estranhamos o facto de La Bête, um animal, falar, nem o facto de o roubo de uma simples rosa ser punido com a morte. Isto é, aceitamos essa lógica sem nos questionar se faz sentido ou não. Além disso, *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve, pode ser considerado um conto de fadas:

Relaciona-se geralmente o maravilhoso ao do conto de fadas; de fato o conto de fadas não é senão uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa: nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (para citar apenas alguns elementos

dos contos de Perrault). O que distingue os contos de fadas é uma certa escritura, não o estatuto do sobrenatural (TODOROV, 1981: 60).

No entanto, alguns autores, como Ana Luiza de Figueiredo Souza (2018) e Arieli Leite Farias (2017), em suas publicações, denominam *La Belle et la Bête*, de Madame Villeneuve, como um romance, devido à sua extensão, à sua narrativa relativamente complexa se comparada com versões posteriores, nomeadamente à de Madame de Beaumont.

Segundo Carlos Reis, em *Dicionário de Narratologia*, a definição de um Conto é uma noção “relativa”:

Constituindo, tal como o **romance**, a **novela** ou a **epopéia** [...], um género do modo narrativo [...], o **conto** é normalmente definido e analisado em conexão com aqueles géneros narrativos e em particular com o romance [...]. Deste modo, não é raro centrar uma reflexão sobre o **conto** predominantemente na sua configuração material de relato pouco extenso [...], atitude inspirada na aludida relação com a dimensão normalmente muito mais ampla do romance. (REIS & LOPES, 1987: 75-76, negrito dos autores)

Em suma, o conto pode ser considerado uma versão mais curta do romance, mas não só isso o define, já que a extensão implica também uma determinada concepção estrutural e co-textual. *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve, pode ser considerada um conto, pois foi publicada dentro da coletânea *La Jeune Américaine et les Contes Marins*, em que cada personagem conta uma história autônoma (ou conto) durante a noite para entreter a viagem de barco:

Considerado por A. Jolles (1972) uma **forma simples** (a par da saga, do mito, da lenda, etc.), o **conto** enraíza-se em ancestrais tradições culturais que faziam do ritual do relato um factor de sedução e de aglutinação comunitária: das narrativas das *Mil e uma noites* à encenação dos encantos da comunicação narrativa no conto «O Sésamo» de M. Torga, passando pelas jornadas do *Decameron*, pelas **fábulas** [...], pelos contos de fadas, etc., o conto esteve originalmente ligado a situações narrativas elementares: nelas, um narrador, na atmosfera quase mágica instaurada pela expressão «Era uma vez...», suscitava num auditório fisicamente presente o interesse por acções relatadas num único acto de narração e que não raro tinham, para além dessa função lúdica, uma função moralizante. (REIS & LOPES, 1987: 76, negrito e itálico dos autores)

Essa atmosfera mágica está presente em diversos contos de fadas, incluindo *La Belle et la Bête*. Sob este prisma, o co-texto evoca a estrutura do *Decameron*, uma das matrizes do romance. Poderíamos considerar *La Jeune Américaine et Les Contes Marins* um romance em que estão inseridos diversos contos ou novelas, entre eles *La Belle et la Bête*?

Porém, essa versão da história não compartilha uma característica fundamental dos contos — a concentração dos eventos: “sendo normalmente linear, sem consentir a inserção das intrigas secundárias que o romance admite, a acção do **conto** baseia precisamente nessa concentração e nessa linearidade a sua capacidade de seduzir o receptor, sedução mais intensa é conseguida quando [...] existe uma **intriga** com um mistério a resolver” (REIS & LOPES, 1987: 77, negrito dos autores). *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve, possui duas analepses e uma narrativa menos linear que os contos em geral apresentam.

Nesse sentido, ela aproxima-se mais de um romance. “O **romance** é o par do **conto**, ou da **epopeia** [...], um **género narrativo** [...] de larga projecção cultural, fruto de uma popularidade e de uma atenção por parte dos cultores que, sobretudo a partir do século XVIII, fez dele decerto o mais importante dos géneros literários modernos” (REIS & LOPES, 1987: 348, negrito dos autores).

O que distinguiria também o romance, o conto e a novela seria a dimensão e a profundidade do universo diegético:

Desde logo, no **romance** relata-se normalmente uma **acção** [...] relativamente extensa, eventualmente complicada por ramificações secundárias, podendo implicar componentes de ordem social, cultural ou psicológica e envolvendo de modo decisivo o destino das personagens; é, de resto, em função do tratamento da **acção** que se definem modalidades de **composição** [...] mais ou menos elaboradas, as quais indirectamente reflectem uma certa cosmovisão provinda do **autor**, bem como as suas concepções quanto às funções e representatividade ideológico-cultural do **romance**. (REIS & LOPES, 1987: 350, negrito dos autores).

La Belle et la Bête, de Madame de Villeneuve, é contada em duas noites por Mademoiselle de Chon e é uma narrativa relativamente complexa, com ramificações secundárias nas duas analepses. Contudo, por ser uma história no universo do Maravilhoso, os componentes de ordem social não são tão aparentes. Embora se aproxime de um romance, ela ainda é uma história muito curta e muito simples para ser considerada como tal. Demasiado curta para ser romance ou demasiado longa para ser Conto?

O género da novela poderia servir para identificar este carácter intermédio, mas também a novela é um conceito fluído, uma vez que em algumas línguas, como o inglês (*novel*) e o espanhol (*novela*), ela atualmente se refere ao romance, estando completamente esquecida

a origem etimológica quinhentista-seiscentista, em que o texto literário se debruçava sobre notícias do comum (“*nouvelles*”), por oposição aos episódios mitológicos ou alegóricos:

A **novela** é um **gênero narrativo** [...] que, comungando com outros gêneros narrativos [...] das propriedades da **narrativa** [...], reclama específicas características distintivas. Essas características começam a definir-se em função do que etimologicamente **novela** significa: relacionada com o adjetivo **novus**, — **a**, — **um**, a **novela** é, em princípio, o que é novo, o que traz notícia de eventos desconhecidos, mesmo surpreendentes e complicados por desenvolvimentos sinuosos. (REIS & LOPES, 1987: 294, negrito dos autores)

Sendo um gênero narrativo ligado ao entretenimento, à diversão e ao relato de aventuras, *La Belle et la Bête* e as outras histórias na coletânea *La Jeune Américaine et les Contes Marins* podem ser consideradas novelas, já que são contadas de forma breve para entreter os passageiros do barco? É com o Romantismo, “que a **novela** definitivamente adquire a sua função de evasão e divertimento, preenchendo os ócios da burguesia, assim como, por outro lado, aprofunda investimentos semânticos dos domínios do aventureiro, do passional, mesmo do fantástico” (REIS & LOPES, 1987: 294, negrito dos autores).

Em geral, a novela é mais curta que um romance e mais longa que um conto. Logo, *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve, aproxima-se mais de uma novela do que de um conto ou ainda de um romance...

Esta questão tipológica, todavia, só é interessante na medida em que nos permite incidir sobre as leituras sobrepostas de um texto, como o de Madame de Villeneuve, que soma a apropriação de textos e estímulos anteriores a uma estrutura condensada, permitindo estruturas mais ou menos complexas. A necessidade de definirmos conto, romance ou novela é relativa a outra anterior ou posterior, que não é só centrada na extensão (mais ou menos curta) ou na estrutura (mais ou menos condensada). Vejamos, por exemplo, a dificuldade que há em isolar esta narrativa de outras que, ligadas a extensão ou de estrutura, se debruçam sobre a dicotomia entre beleza e fealdade/ferocidade, tema comum em histórias sobre o amante animal.

Apesar de não ser a única história sobre o amante animal, *La Belle et la Bête* é a mais famosa. Rodrigo Lacerda, em seu prefácio da edição brasileira, descreve algumas características que todas essas histórias têm em comum:

Nesse tipo de narrativa, a trajetória do protagonista costuma envolver um encontro do humano com o poder ambíguo, assustador e fascinante do mundo fantástico, encontro do qual o homem ou a mulher sairá integralmente imbuído de generosidade, abertura de espírito e compreensão. Jovens protagonistas provam sua pureza e afirmam o amor sobre todas as outras forças da natureza, mostrando-se capazes de redesenhar as fronteiras entre o humano e a dimensão fantástica do mundo (animais prodigiosos, feitiços, fadas e bruxas, criaturas encantadas etc). (LACERDA, 2016: 10-11).

Bruno Bettelheim afirma que “estórias do tipo noivo-animal começa com ‘Cupido e Psique’⁷ de Apuleius, no século II d.C., e remete a fontes ainda mais antigas” (BETTELHEIM, 2002: 306). Com efeito, e não cremos que por coincidência, Villeneuve cita diretamente esse mito ao comparar o Belo Desconhecido que visita os sonhos de La Belle a Eros⁸, o deus do amor: “Un jeune homme beau, comme on dépeint l’Amour, d’une voix qui lui portait au cœur [...]” (VILLENEUVE, 2020: I, p. 28, sublinhado meu).

Há muitas versões deste mito, sendo que a versão descrita por Bettelheim se resume à história de Psique, a filha mais nova de um Rei, uma mortal tão bela que deixou enciumada Afrodite, a deusa do amor e da beleza. Por isso, ela pede ao seu filho Eros que a castigue, obrigando-a a apaixonar-se pelo homem mais feio que existia. Para escapar desse destino, o oráculo aconselha o Rei a deixar Psique em um rochedo para ser devorada por um monstro com forma de serpente, mas ela é transportada pelo vento até um palácio inabitado onde todos os seus desejos são realizados. Todas as noites, Eros, de maneira invisível, visita o palácio e divide o leito de Psique como se fosse seu marido. Certo dia, Psique recebe a visita de suas irmãs, que a convencem de que seu misterioso marido é o monstro-serpente e que ela deveria decapitá-lo. Naquela noite, Psique acende uma lamparina e vê Eros, um jovem muito belo, que desperta e desaparece. Desolada, Psique passa por diversas provações impostas pela deusa Afrodite até ganhar o perdão dos deuses. Psique torna-se imortal, une-se a Eros e tem dele um filho: Prazer (BETTELHEIM, 2002).

Bettelheim compara esse mito as histórias sobre o amante animal:

Cupido é invisível para Psique. Induzida por duas irmãs mais velhas e maldosas, Psique considera o amado e o sexo repulsivos - "uma enorme serpente com uma cauda de milhares de voltas". Cupido é uma divindade e Psique torna-se uma delas;

⁷ Também conhecido como *Eros e Psique*.

⁸ Correspondente ao Cupido na mitologia grega.

a deusa Afrodite, por ciúmes de Psique, dá origem a todos os acontecimentos. (BETTELHEIM, 2002: 306)

Há certamente fortes semelhanças entre *La Belle et la Bête* e o mito de *Eros e Psique*. Tanto Psique quanto La Belle passam a viver em palácios onde se realizam os seus desejos e ambas acabam duvidosas dessa vida, estimuladas pelo contacto com a vida comum. Enquanto Psique recebe a visita das irmãs, La Belle visita a família. Outra semelhança-diferença significativa é o facto de Psique imaginar que o seu misterioso marido tinha um aspecto animalesco enquanto La Bête tem de facto um aspecto animalesco.

Assim como La Belle, também podemos comparar o Belo Misterioso a Eros, pois os dois só aparecem à noite. Enquanto Eros, de facto, se materializa na cama de Psique, embora ela não o veja, o Belo Misterioso aparece a La Belle em sonhos. Na versão da “História de La Bête”, o leitor fica a saber que era a única forma de o Príncipe mostrar a sua verdadeira aparência e personalidade a La Belle: “Bien plus, la fée, en dirigeant vos songes, vous faisait voir ma figure la nuit en idée, et le jour par mes portraits, et me faisait vous parler par la voie des songes, comme je vous aurais parlé moi-même” (VILLENEUVE, 2022: II, p. 40).

Outra relação entre o mito de *Eros e Psique* e *La Belle et la Bête* aparece na “História da Fada Boa”, na qual se menciona que uma das formas de uma fada adquirir maturidade e prestígio é transformando-se em serpente, a forma do monstro que devoraria Psique do alto do rochedo: “Son pouvoir [da fada veterana] était considérable, parce qu’elle joignait à la vétérance l’avantage d’avoir été quatre fois serpent. Comme il y a un danger extrême à le devenir, il y a aussi des honneurs et un redoublement de puissance attachés” (VILLENEUVE, 2022: II, p. 74, sublinhado meu). De acordo com Bettelheim, a serpente “simboliza o prazer sexual que busca satisfação sem o ganho de uma relação humana, e também porque a serpente usa a vítima exclusivamente para suas próprias finalidades — como a serpente no Paraíso” (BETTELHEIM, 2002: 320).

Outro mito que os estudiosos do texto de Madame de Villeneuve veem presente é o mito de Morfeu. Na tradução para o português, Rodrigo Lacerda menciona explicitamente este mito, ainda que ele não esteja referido no original francês: “Acordou diversas vezes, e quando conseguia entregar-se ao sono, Cupido não esvoaçava ao redor de seu leito. Ou seja, em vez de horas recheadas de ternura e prazeres inocentes que ela esperava passar nos braços de

Morfeu, foi uma noite comprida e carregada de angústia” (VILLENEUVE, 2016: 136, tradução brasileira, sublinhado meu)⁹. Morfeu é o deus grego dos sonhos. Ele pode visitar os sonhos dos humanos e assumir as mais variadas formas. Nos sonhos de La Belle, o Belo Desconhecido é a manifestação da forma humana de La Bête, com sua verdadeira beleza e inteligência. E assim como Morfeu, ele só aparece nos sonhos.

Podemos ainda acrescentar, como sublinha Rodrigo Lacerda, que as histórias sobre o amante-animal estão presentes em histórias folclóricas em todo o globo, inclusive no Brasil com a Lenda do Boto cor-de-rosa:

Das Filipinas chega-nos a história de “Chonguita, a esposa macaco”; da Índia, “A noiva cachorro”; da Alemanha, “O noivo da rã”; da Escandinávia, “A leste do Sol, a oeste da Lua”, no qual uma jovem é vendida pelo pai a um urso-polar. Em sua coletânea de histórias *Os contos da Cantuária*, o importante autor medieval Geoffrey Chaucer inclui “A mulher de Bath”, que inverte o sexo dos protagonistas e conta a história de um Belo que se casa com uma Fera. Outra variante entre muitas, está aqui no Brasil, é a lenda amazônica do boto-cor-de-rosa, que se transforma em homem e seduz as mulheres nas noites de festa junina. (LACERDA, 2016: 11-12)

Além desses antecedentes mitológicos e folclóricos, *La Belle et la Bête* também apresenta alguns antecedentes literários, como *Il Re Porco*, de Giovanni Straparola, *Le Mouton*, de Madame d'Aulnoy, *Il Serpente*, de Giambattista Basile, *Riquet à La Houppe*, de Charles Perrault, entre outros (LACERDA, 2016)...

⁹ **Trecho original:** “Plusieurs fois elle se réveilla; plusieurs fois elle se rendormit; et les amours ne voltigèrent point autour de son lit; pour tout dire, au lieu d’une nuit pleine de douceur et d’innocents plaisirs qu’elle avait compté dans les bras du sommeil, cette nuit fut pour elle d’une longueur extrême et remplie d’inquiétudes” (VILLENEUVE, 2020: II, p. 2, sublinhado meu).

3. A Diegese e os Elementos da Narrativa

Contar histórias é uma atividade que acompanha a humanidade desde sua origem. Podemos narrar os mais diversos tipos de histórias, nos mais diversos meios, orais ou não, como o livro e o cinema. Todorov, no prefácio de seu livro *As Estruturas Narrativas*, define narrativa como uma tensão entre duas forças contrárias entre si, mas complementares, sem que a personagem se possa ater totalmente a uma ou a outra:

Uma é a mudança, o inexorável curso dos acontecimentos, a interminável narrativa da “vida” (a história), onde cada instante se apresenta pela primeira e última vez. É o caos que a segunda força tenta organizar; ela procura dar-lhe um sentido, introduzir uma ordem. Essa ordem se traduz pela repetição (ou pela semelhança) dos acontecimentos: o momento presente não é original, mas repete ou anuncia instantes passados e futuros. (TODOROV, 2013: 21)

Nessas duas forças, percebemos os três elementos característicos do processo narrativo:

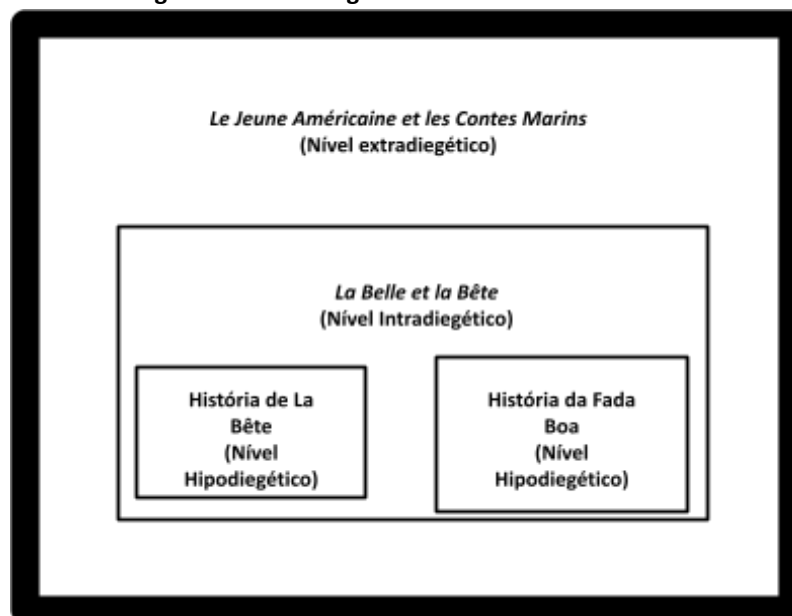
O processo narrativo funda-se numa atitude de variável **distanciamento** assumido por um narrador em relação àquilo que narra, assim se instituindo um **alteridade** mais ou menos radical entre o sujeito que narra e o objecto do relato, o que favorece a propensão cognitiva difusamente perseguida pela narrativa; o processo narrativo revela uma tendência para a **exteriorização**, responsável não só pela caracterização e descrição de um universo autónomo (personagens, espaços, eventos, etc.), mas também pela tentativa não raro assumida pelo narrador de adoptar uma atitude neutra perante esse universo; finalmente, o processo narrativo instaura uma **dinâmica temporal**, imposta desde logo pelo devir cronológico em princípio inerente à história relatada, e em segunda instância perfilhada também pelo discurso, uma vez que o próprio acto de contar não só tenta representar essa temporalidade, como se inscreve, ele próprio, no tempo. (REIS & LOPES, 1987: 263, negrito dos autores)

Neste capítulo, estes elementos em *La Belle et La Bête*, de Madame de Villeneuve, serão necessariamente analisados, ainda que, para isso, primeiramente, seja necessário situar a obra no seu universo diegético co-textual de origem: *La Jeune Américaine et les Contes Marins*. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes definem com precisão a diegese como um “universo espaço-temporal no qual se desenrola a **história**” (REIS & LOPES, 2000: 107, negrito dos autores). E a história insere-se num relato de viagem.

Em 1974, tomando a terminologia de Genette, Aguiar e Silva destacaria sobretudo dois níveis diegéticos — extradiegético e intradiegético (AGUIAR E SILVA, 1974). Posteriormente, Genette apontaria a existência de um terceiro, o hipodiegético. Em *La Belle et la Bête*, de

madame de Villeneuve, observamos a pertinência desses três níveis diegéticos, como representado *infra* na **Figura 2**.

Figura 2: Níveis Diegéticos em Villeneuve



Fonte: Elaboração Própria

O primeiro corresponde ao nível extradiegético, ou seja, o nível externo da narrativa. “Se se aceitar que «todo o evento narrado por uma narrativa encontra-se num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o acto narrativo produtor dessa narrativa» [...], então o nível extradiegético será o primordial, aquele a partir do qual pode constituir-se outro (ou outros) nível(is) narrativo(s)” (GENETTE *apud* REIS & LOPES, 1987: 281-282). Se considerarmos *La Belle et la Bête* como parte menor de um mais vasto universo diegético, o nível extradiegético é obviamente aquele que é indicado inicialmente em *La Jeune Américaine et les Contes Marins* (**Figura 2 supra**).

O nível intradiegético emerge desse relato primeiro (o da viagem em curso) e, todavia, “refere-se à localização das entidades (Personagens, Acções, Espaços) que integram uma história e que, como tal, constituem um universo próprio” (REIS & LOPES, 1987: 286). Como explicitado *supra* na **Figura 2**, o nível intradiegético localiza-se entre o nível extradiegético e o nível hipodiegético e corresponde à “História Principal” de *La Belle et la Bête*.

Nas duas analepses, denominadas de “História de La Bête” e “História da Fada Boa”, mergulhamos no nível hipodiegético da narrativa. Dependente da verossimilhança do nível

intradiegético, o nível hipodiegético vai criar uma inesperada sobreposição de modos e vozes:

[...] aquele que é constituído pela enunciação de um relato a partir do **nível intradiegético**; uma personagem da história, por qualquer razão específica e condicionada por determinadas circunstâncias [...], é solicitada ou incumbida de contar outra história, que assim aparece embutida na primeira. (REIS & LOPES, 1987: 284, negrito dos autores).

Por essa razão, Carlos Reis e Ana Cristina Lopes realçam que as narrativas que apresentam três níveis diegéticos (como é o caso de *La Belle et la Bête*, de Villeneuve) também costumam ter uma narrativa em abismo, ou *mise en abyme*: “a expressão e o conceito que designa relacionam-se com um procedimento de sintaxe como o **encaixe** [...], e também com a representação de **nível hipodiegético** [...] a partir do **nível diegético** [...]” (REIS & LOPES, 2000: 233-234, negrito dos autores). Note-se, como é representado na **Figura 2** (*supra*), que é o caso de *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve. Fábio Sousa, em sua dissertação de mestrado *Em Abismo: Os Diversos Níveis de Realidade Empregados no Cinema Através da Estrutura em Abismo*, cita alguns exemplos: “Um sonho dentro de um sonho. Uma Matrioska – a boneca russa, de cujo interior saem outras bonecas. Estar posicionado entre dois espelhos” (SOUSA, 2013: 9).

Esta *mise en abyme* presente no texto de Villeneuve será um ponto sempre interessante nas versões cinematográficas. E não só como estratégia informativa: com efeito, elas confundem os níveis de “realidade” do leitor e, talvez ainda mais, por maioria de razão, o espectador que olha a tela. As duas analepses no nível hipodiegético da narrativa — “História de La Bête” e “História da Fada Boa” — têm uma relação com a “História Principal”: elas revelam a origem das personagens principais (La Belle e La Bête) e como o casamento entre elas era importante para quebrar o encanto que recaía sobre ambos. La Bête estava destinada a permanecer na forma animal até que alguém aceitasse se casar com ela apesar da aparência e da estupidez e La Belle estava destinada a se casar com um monstro, como punição a Fada, rainha da Ilha Bem-aventurada, por ter se casado com um mortal sem permissão. Mas mais do que isso: elas criam a ilusão de que a própria “realidade” é um outro nível de “ilusão”. A lição não é de ignorar uma história que ensina às jovens casadoiras que as aparências iludem.

3.1. Os Narradores

O narrador é “a instância produtora do discurso narrativo” (AGUIAR E SILVA, 1974: 26). Embora possa ser confundido com o Autor pelo Leitor mais ingênuo, o narrador, assim como as personagens, é um ser fictício. Em *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve, a autora é a própria Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve. Quanto ao narrador, *La Belle et la Bête*, de Villeneuve, apresenta diversos, que variam com o tempo da narração e a instância narrativa na diegese. Gray define precisamente o “tempo da narração” como “a relação [temporal] da narração com a suposta ocorrência do evento” (GRAY *apud* REIS & LOPES, 1987: 242), ou seja, pede ao leitor/espectador que determine a distância temporal em que se encontra o narrador. Haveria, segundo este autor, quatro tempos diferentes de narração: ulterior, anterior, simultânea e intercalada.

Muito frequentemente a narração é posterior (tempo passado); menos correntemente a narração é anterior (futuro). A narração pode também ser contemporânea do evento, como se fosse um relato momento-a-momento (presente), e pode ainda começar depois de se ter iniciado o evento, mas não antes de ele ter terminado (durativo). (GRAY, 1975: 319-320 *apud* REIS & LOPES, 1987: 243)

Em *La Belle et la Bête*, observa-se sempre a narração ulterior:

Entende-se por **narração ulterior** aquele acto narrativo que se situa numa posição de inequívoca posteridade em relação à **história** [...]. Esta é dada como terminada e resolvida quanto às acções que a integram; só então o **narrador** [...], colocando-se perante esse universo diegético por assim dizer encerrado, inicia o relato, numa situação que é a de quem conhece na sua totalidade os eventos que narra. (REIS & LOPES, 1987: 248, negrito dos autores)

Tal facto assegura a legitimidade da lição apresentada: o narrador sabe (ficcionalmente) como acaba a história. Por seu lado, o distanciamento do narrador em relação à história é aqui assegurado por diferentes graus de conhecimento, distanciado e/ou próximo, já que os vários narradores contam uma história em que não participaram, uma história em que foram protagonistas e uma história de que foram testemunhas. Quanto à instância narrativa na diegese, no nível extradiegético, Mademoiselle de Chon, a criada, é a narradora de *La Belle et la Bête*:

Une femme de chambre, née avec un esprit amusant, et dont la grande complaisance avait entièrement captivé les bonnes grâces de sa jeune maîtresse,

fut encore nécessairement du voyage. Elle avait su par des récits, par des lectures agréables, des histoires proportionnées à l'âge de la jeune de Robercourt, et des contes merveilleux et extrêmement de son goût, enchanter son cœur et charmer son esprit. (VILLENEUVE, 2022: III, p. 14-15)

Ela é uma narradora heterodiegética: “aquela em que o narrador relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão” (REIS & LOPES, 1987: 254-255). Mademoiselle de Chon assume esse papel ao “adotar uma posição de transcendência em relação a factos e personagens [...]; noutras circunstâncias, o **narrador heterodiegético** pode perfilhar o ponto de vista de uma personagem inserida na história [...] e mesmo autolimitar radicalmente o seu campo de conhecimento” (REIS & LOPES, 1987: 256-257, negrito dos autores).

A voz do narrador “fala sempre no texto narrativo, apresentando características diferenciadas em conformidade com o estatuto da *persona* responsável pela enunciação narrativa” (AGUIAR E SILVA, 2002: 759, itálico do autor). Isto é, a voz do narrador explicita no texto as vozes de alguns narradores, narratários e personagens. Na “História Principal”, Mademoiselle de Chon assume, por sua vez, diversas vozes narrativas. No começo da história, ela adota uma posição transcendente descrevendo o ambiente, as personagens etc. Porém, ao longo do texto, ela começa a partilhar pontualmente o ponto de vista das personagens, dando-lhes voz, como sucede com o Mercador e as irmãs de La Belle, mas sempre dá mais destaque à La Belle, a protagonista. Bettelheim destaca que isso é uma característica das narrativas sobre o amante-animal (BETTELHEIM, 2002: 298).

No nível hipodiegético, na “História de La Bête”, o Príncipe (La Bête), protagonista masculino, passa a ser o narrador. Ele é tanto um narrador homodiegético, mas também um narrador autodiegético. Um narrador homodiegético pode não ser a personagem principal:

[...] é a entidade que veicula informações advindas da sua própria experiência diegética; quer isto dizer que, tendo vivido a história como personagem, o narrador retirou daí as informações de que carece para construir o seu relato, [...], na medida em que este último não dispõe de um tal conhecimento directo. (REIS & LOPES, 1987: 257)

Pode até ser uma testemunha ou uma personagem secundária, mas é importante aqui que ele seja autodiegético também: ele, o Príncipe (La Bête), fala do que viveu. No começo da “História de La Bête”, o Príncipe, ao narrar a sua história a La Belle, conta a história de seus

pais, especialmente de sua mãe, a Rainha, e da guerra que sofreu o seu reino. Nesse momento, ele narra uma série de eventos que antecederam o seu nascimento, ou seja, ele narra o que testemunhou, ou o que ouviu das outras personagens, que justificam a sua inverossimilhança individual. O narrador autodiegético designa depois uma situação ainda mais específica: “aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história” (REIS & LOPES, 1987: 251). A partir do momento em que o Príncipe passa aos cuidados da Fada Má, temos um narrador autodiegético, uma vez que ele narra sua própria história e desventuras como La Bête.

Por sua vez, na “História da Fada Boa”, a narradora, também homodiegética (uma vez que a Fada Boa conta a história de sua irmã, a mãe biológica de La Belle, e do Rei da Ilha Bem-Aventurada) é agora uma narradora-testemunha. Repete e especifica o que os protagonistas não sabiam, não podiam saber.

3.2. Os Narratários

O Narratário é “o destinatário do discurso do *narrador*” (REIS, 2018: 298, *itálico do autor*), mas não deve ser confundido com o leitor — nem o real, nem o ideal e nem o virtual — da narrativa. O narratário é “uma entidade fictícia, um «ser de papel» com existência puramente textual, dependendo directamente de outro «ser de papel» [...], o narrador que se lhe dirige de forma expressa ou tácita” (REIS & LOPES, 1987: 259).

O narratário é o elo de ligação entre o narrador e o leitor, sendo que na maioria das obras literárias não há um narratário expressamente mencionado. O que não é o caso de *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve, em que os passageiros do barco são os narratários, sendo os mais relevantes o Cavaleiro de Doriancourt e sua noiva, Mademoiselle de Robercourt.

As famílias Doriancourt e Robercourt, da Picardia, França, são muito amigas. Essa amizade continua mesmo com a mudança de Robercourt para o novo mundo. Os dois amigos decidem trocar os filhos para que Mademoiselle de Robercourt seja educada na capital francesa e para que o jovem Doriancourt tenha a hipótese de enriquecer no novo mundo. Os

dois amigos decidem celebrar essa amizade casando os dois filhos. Após o jovem Doriancourt voltar a Paris para rever a família, o noivado entre os dois jovens é marcado. Para acompanhá-los na viagem de volta ao novo mundo, é contratada Mademoiselle de Chon.

Mademoiselle de Robercourt é descrita como “une fille que fut reçue avec toute la tendresse imaginable” (VILLENEUVE, 2022: III, p. 8). Quando ficou noiva, Mademoiselle de Robertcourt tinha 13 anos. O Cavaleiro de Doriancourt é descrito como um homem abastado, de uma família que não decide os matrimônios por questões patrimoniais:

Nous sommes assez riches, dit-elle à son mari, pour ne songer à marier notre fille que selon notre satisfaction. Qui pourrait nous plaire davantage que ce jeune homme dont nous connaissons les bonnes qualités! Sa figure est charmante; il a de la naissance, il ne lui manque que du bien pour n’avoir rien à désirer. Je ne crois pas que vous vous offensiez si je vous déclare que je ne serai point heureuse, et que ma fille ne le peut être, si vous lui faites épouser un autre que mon fils picard - c’est ainsi qu’elle appelait le petit Doriancourt. (VILLENEUVE, 2022: III, p. 13)

Como veremos ao longo deste capítulo, Mademoiselle de Robercourt é a personificação do público-alvo de *La Belle et la Bête*: trata-se de uma jovem casadoura, que se casará por dever, gratidão e virtude, assim como La Belle.

3.3. As Personagens

A separação entre Pessoas e Personagens é extremamente complexa, para o leitor mais ingênuo, como aliás reconhecem Todorov e Ducrot, no *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*:

Uma leitura ingênua dos livros de ficção confunde personagens e pessoas. Chegaram mesmo a escrever “biografias” de personagens, explorando partes de sua vida ausente do livro (O que fazia Hamlet durante seus anos de estudo?). Esquece-se que o problema da personagem é antes de tudo linguístico, que não existe fora das palavras, que a personagem é “um ser de papel”. Entretanto, recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção. (TODOROV & DUCROT *apud* BRAIT, 2017: 19)

Essa confusão se deve ao facto das personagens representarem/imitarem pessoas, com características físicas próprias, personalidades próprias, qualidades e defeitos próprios. Além

disso, a ideia de pessoa muda com o lugar, com o tempo e com o contexto social, como afirmam Luis Alberto Brandão Santos e Silvana Pessoa de Oliveira:

A ideia de pessoa depende, portanto, de um imaginário social. Se cada sociedade veicula uma ideia diferente de pessoa, é de se esperar que tal diversidade se expresse nos textos que as sociedades produzem. Em função disso, encontramos, nos textos literários de cada época e cultura, variações nos modos de conceber e de articular os sujeitos ficcionais. Para distintas concepções de pessoa, encontramos distintas ideias a respeito do que é um autor, uma personagem, um narrador. (SANTOS & OLIVEIRA, 2001: 24-25)

Essa complexidade é refletida nas personagens: “os personagens estão ligados a forma como vemos o mundo e a nossa ideia de pessoa” (FONSECA, 2020: 69). Essa confusão do “leitor ingênuo” é a mais frequente no leitor comum, pouco preparado para o distanciamento crítico.

Aristóteles, em seu livro *Poética*, apresenta uma das primeiras definições de personagem a partir do seu conceito de *mimesis* (imitação do real) e das espécies de objeto da *mimesis*: a personagem é um “ente composto pelo poeta a partir de uma seleção diante da realidade, cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados para a criação” (*apud* BRAIT, 2017: 40). Esse conceito de personagem como objeto da imitação do real prolongar-se-ia até o século XVIII, quando ela é substituída por uma perspectiva psicológica.

Nesse período, aumentam as pesquisas sobre a natureza e a função da personagem que deixam de ser tratadas como imitação do mundo e passam a ser tratadas como uma projeção do escritor, permitindo o estudo de características ainda não percebidas pela Psicologia, Psicanálise, Sociologia, entre outras. (FONSECA, 2020: 70-71)

Essa ingenuidade do leitor é, todavia, essencial para o jogo de sobreposição. O autor, ao construir a personagem, joga naturalmente com os clichês sociais e a tipificação desses clichês. Uma das classificações de personagens existentes é a proposta por Foster: as personagens dividem-se teoricamente em personagens planas (ou desenhadas) e personagens redondas (ou esféricas ou modeladas). As personagens planas não têm contradições:

[...] são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade. Geralmente, são definidas em poucas palavras, estão imunes à evolução no transcorrer da narrativa,

de forma que as suas ações apenas confirmem a impressão de personagens estáticas, não reservando qualquer surpresa ao leitor. (BRAIT, 2017: 49)

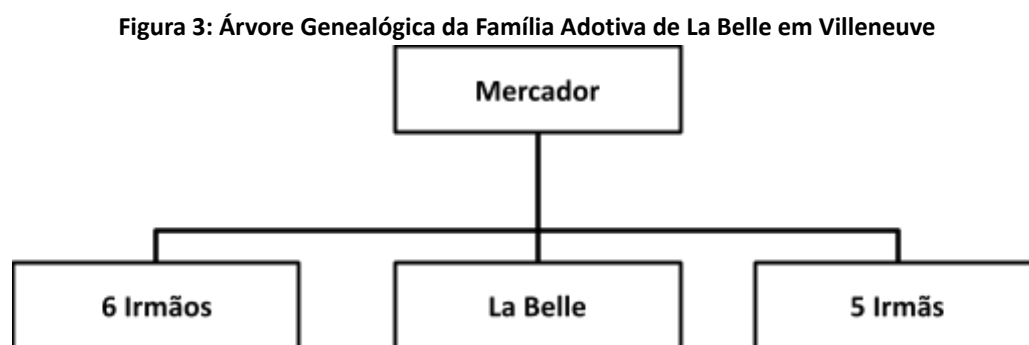
Aguiar e Silva sublinha a adequação das personagens planas às personagens secundárias e subdivide-as em Tipo e Caricatura. O Tipo “não conhece as transformações íntimas que fariam dele uma personagem individualizada, e que, por conseguinte, dissolveram as suas dimensões típicas” (AGUIAR E SILVA, 2002: 709). Isso significa que são personagens com características marcantes, mas que não sofrem nenhuma deformação. Caso essa característica única seja levada ao extremo ou sofra algum tipo de deformação, temos a Caricatura, que “apresenta muitas vezes uma natureza cómica ou humorística” (AGUIAR E SILVA, 2002: 709).

As personagens redondas são, em certa medida, a antítese das personagens planas:

[...] são aquelas definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente o leitor. São dinâmicas, são multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano. (BRAIT, 2017: 50)

Em um primeiro momento, as personagens de *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve, são planas, especialmente se considerarmos a “História Principal”. Todavia, como veremos ao longo deste capítulo, em uma análise mais profunda, especialmente das duas analepses — “História de La Bête” e “História da Fada Boa” — nota-se que elas se aproximam de personagens redondas.

La Belle possui duas famílias: uma adotiva e uma biológica. A figura *infra* (**Figura 3**) sistematiza uma árvore genealógica dessa primeira família narrativa, na verdade, uma segunda família cronológica:



Fonte: Elaboração Própria

O patriarca da família é o Mercador, o pai de La Belle, descrito por Villeneuve como “un marchand heureux dans ses entreprises, et sur qui la fortune, au gré de ses désirs, avait toujours répandu ses plus belles faveurs” (VILLENEUVE, 2022: I, p. 1). Ele também é honrado, pois cumpre a promessa que fez a La Bête. Quanto à mãe adotiva de La Belle e esposa do Mercador, não há menção. Nesta ficção, eles têm 12 filhos: seis filhos e seis filhas, sendo La Belle a mais nova.

Ressalto que La Belle é a única personagem que tem nome, ainda que se refira a uma característica física: “o nome é um elemento importante na caracterização da personagem” (AGUIAR E SILVA, 2002: 704). O seu nome é traduzido para a língua portuguesa como “Bela”, ou seja, possuidora de beleza. Villeneuve explicita mesmo a relação entre esta característica física e a escolha do nome de La Belle:

Une beauté parfaite ornait sa jeunesse, une égalité d’humeur la rendait adorable. Son cœur, aussi généreux que pitoyable, se faisait voir en tout. Aussi sensible que ses soeurs aux révolutions qui venaient d’accabler sa famille, par une force d’esprit qui n’est pas ordinaire à son sexe, elle sut cacher sa douleur et se metre au-dessus de l’adversité. [...] Connue des personnes éclairées pour ce qu’elle était, chacun s’était empressé de lui donner la préférence. Au milieu de sa plus haute splendeur, si son mérite la fit distinguer, sa beauté lui fit donner par excellence le nom de la Belle. (VILLENEUVE, 2022: I, p. 4-5)

La Belle é a protagonista, isto é, a personagem principal e a heroína da história. A protagonista “é o núcleo ou o ponto cardeal por onde passam os vectores que configuram funcionalmente as outras personagens” (AGUIAR E SILVA, 2002: 699). E, com efeito, as outras personagens, como veremos ao longo deste capítulo, gravitam em torno de La Belle. Segundo Aguiar e Silva, “o conceito de herói está estreitamente ligado aos códigos culturais, éticos e ideológicos, dominantes numa determinada época histórica e numa determinada sociedade” (AGUIAR E SILVA, 1974: 30).

Em alguns contextos, o autor cria heróis que seguem perfeitamente esses códigos, espelhando “os ideais de uma comunidade ou de uma classe social, encarnando os padrões morais e ideológicos que essa comunidade ou essa classe valorizam” (AGUIAR E SILVA, 1974: 30). La Belle é exatamente assim. Além de ser considerada a mais bela e a mais bondosa das filhas, tem um natural talento musical e é muito boa tanto em tocar instrumentos quanto no canto: “Jouant très bien de plusieurs instruments, qu’elle accompagnait de sa voix, c’était

inviter ses sœurs à son exemple, mais son enjouement et sa patience ne firent encore que les attrister” (VILLENEUVE, 2022: I, p. 4).

Ela também gosta muito de ler, como podemos perceber durante sua visita à biblioteca de La Bête: “Elle aimait à s’instruire, et depuis son séjour à la campagne elle avait été privée de cette douceur” (VILLENEUVE, 2022: I, p. 31). La Belle também é a mais sensata e a filha mais resiliente aos infortúnios da família, como explicita Villeneuve:

Cependant la plus jeune d’entre elles montra leur commun malheur, plus de constance et de résolution. On la vit par une fermeté bien au-dessus de son âge prendre généreusement son parti. Ce n’est pas qu’elle n’eût donné d’abord des marques d’une véritable tristesse. Eh! qui ne serait pas sensible à de pareils malheurs! Mais après avoir déploré les infortunes de son père, pouvait-elle mieux faire que de reprendre sa première gaieté d’embrasser par choix l’était seul dans lequel elle se trouvait, et d’oublier un monde dont elle avait, avec sa famille, éprouvé l’ingratitude, et sur l’amitié duquel elle était si bien persuadée qu’il ne fallait pas, compter dans l’adversité? (VILLENEUVE, 2022: I, p. 4)

La Belle tem características de heroína, pois apresenta características superiores à das irmãs, que são invejosas e egoístas. Esta oposição entre a protagonista e as irmãs não é uma novidade da narrativa de *La Belle et la Bête*, pelo contrário, é muito comum nas histórias sobre o amante-animal e pode desde logo relacionar-se com o mito de *Eros e Psique*:

Aqui nos deparamos pela primeira vez com o tema de duas irmãs mais velhas que são más devido aos ciúmes da beleza e virtude da irmã mais nova que é mais bela e mais virtuosa que elas. As irmãs tentam destruir Psique, mas esta sai vitoriosa no final, mas só depois de passar por grandes atribulações. (BETTELHEIM, 2002: 309)

Todavia, essa oposição é um sinal de pertinência literária: ela é parecida com as outras irmãs, mas simultaneamente única, irrepetível, excepcional. Ela distingue-se das personagens secundárias, como as irmãs e os irmãos de La Belle. Villeneuve compara explicitamente La Belle às irmãs:

Ces filles que de si grandes disgrâces rendaient inconsolables trouvaient dans la conduite de leur cadette une petitesse d’esprit, une bassesse d’âme, et même de la faiblesse à vivre gaiement dans l’état où le ciel venait de les réduire. «Qu’elle est heureuse, disait l’aînée! Elle est faite pour les occupations grossières. Avec des sentiments si bas, qu’aurait-elle pu faire dans le monde?» Pareils discours étaient injustes. Cette jeune personne eût été bien plus propre à briller qu’aucune d’elles. (VILLENEUVE, 2022: I, p. 4)

Os irmãos, por sua vez, são uma extensão do Mercador, e amam e admiram muito a irmã mais nova. Villeneuve os descreve da seguinte forma: “Les garçons étaient assez jeunes pour ne se point presser” (VILLENEUVE, 2022: I, p. 2).

O facto de La Belle ser muito diferente do restante da família é, por outro lado, um indício literário: na verdade, ela pertence a uma outra família (a Família Real da Ilha Bem-Aventurada). A Fada Boa trocou La Belle e a filha biológica do Mercador quando as duas eram bebês para proteger La Belle da Fada Má. Quanto à filha biológica, ela acabou morrendo pouco tempo depois de ter sido trocada.

A estratégia retórica do *topos* da troca é aqui evidente. Na maioria dos mitos, as fadas trocam crianças humanas por filhos de fadas, uma vez que elas precisam do leite materno humano para se desenvolverem. Acreditava-se que as crianças trocadas tinham funções estranhas, como aponta Leask, Leask e Silove¹⁰. Como La Belle é meia-fada (filha de uma fada e um humano), a Fada Boa trocou-a por uma criança humana à beira da morte para garantir que ela sobrevivesse. A troca pode ser indício de uma diversidade física, com raízes antropológicas complexas.

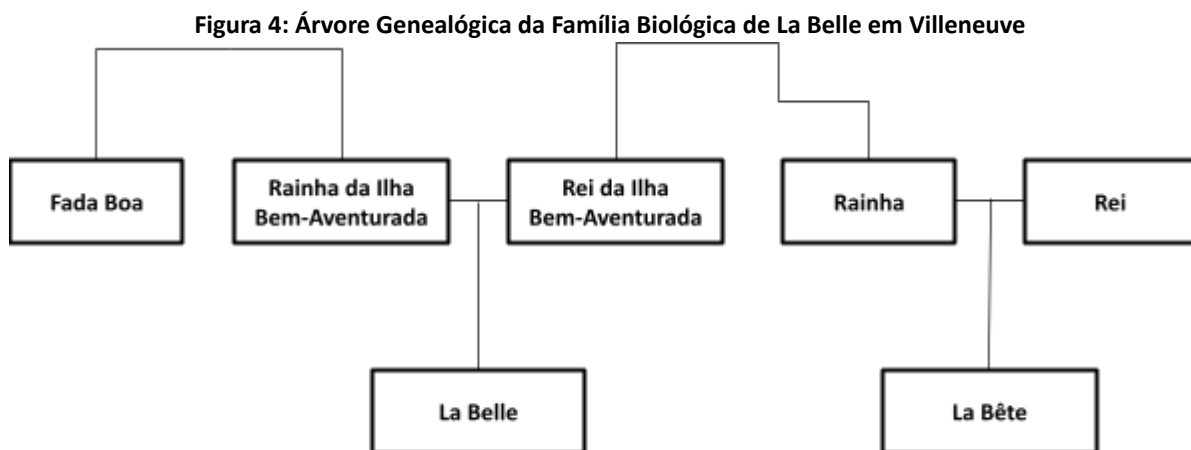
O facto de La Belle ser meia-fada, e da sua troca ser um *topos* da literatura popular e erudita, facilita algumas leituras mais simbólicas: que a protagonista da história é um ser místico, como as Sílides exemplificadas por Todorov: mesmo existindo nesse mundo, são seres raros. Por ser uma meia-fada, La Belle é ainda mais rara, já que os relacionamentos amorosos entre fadas e humanos eram desencorajados e proibidos pela maior parte das fadas:

Car nos lois défendant directement toute alliance avec ceux qui n’ont pas autant de puissance que nous, surtout avant que nous ayons assez d’ancienneté pour avoir de l’autorité sur les autres, et jouir du droit de présider à notre tour./ Avant ce temps nous sommes subordonnées à nos anciennes, et pour que nous n’abusons pas de notre pouvoir, nous n’avons celui de disposer de nos personnes, qu’en faveur d’une Intelligence, ou d’un Sage, de qui la puissance soit au moins égale à la nôtre. Il est vrai qu’après la vétérance nous sommes maîtresses de faire quelle alliance il nous plaît; mais il est rare qui nous usions de cet droit, et ce n’est jamais qu’au scandale de l’Ordre, qui ne reçoit cet affront que rarement, encore est-ce de la part de quelques vieilles fées, qui payant presque toujours cher leur extravagance, car elles épousent de jeunes gens qui les méprisent, et quoiqu’on ne les punisse pas

¹⁰ Em pesquisas atuais, acredita-se que as crianças excepcionais, neste *topos*, tinham características autistas ou portadores de outras síndromes comportamentais, como sugere a pesquisa de Leask, Leask e Silove, *Evidence for autism in folklore?*.

directement, elles le sont suffisamment par les mauvais façons de leur époux, de qui il ne leur est pas permis de se venger. (VILLENEUVE: 2022, II, p. 48-49)

A família biológica de La Belle aparece somente no final da “História Principal”, quando descobrimos que ela é na verdade a princesa perdida da Ilha Bem-Aventurada e prima de La Bête (Figura 4).



Fonte: Elaboração Própria

O facto de La Belle e La Bête serem primos em primeiro grau causa certa estranheza ao leitor do século XXI, como também causava ao leitor do século XVIII. Os relacionamentos amorosos, especialmente o casamento, entre parentes próximos não era aconselhável, mas só com o avanço dos estudos da Teoria da Evolução, proposta por Charles Darwin, e da Teoria Genética, proposta por Mendel, no século XIX, o casamento entre parentes é visto como uma degeneração hereditária por gerar descendentes deficientes e doentes. O casamento entre primos consanguíneos também era considerado uma forma suavizada de incesto.

O incesto é um fenômeno social que permite o desvelar do estudo das relações entre existência biológica e social do homem, e que consequentemente comprovou que a sua proibição não pertence exclusivamente nem a um nem a outra enquanto que efetivamente esta regra se constitui na união de uma existência com outra. (PONTES, 2004: 10)

Além de não ser aconselhável biologicamente, o incesto também é socialmente e moralmente condenável. Para o casamento entre parentes consanguíneos, as famílias reais interessadas tinham que obter uma dispensa papal. Porém, no século XVIII, a maneira ou o procedimento comum era a de que o casamento consanguíneo, especialmente entre as

famílias reais, ajudava a manter o sangue nobre “puro”, garantindo a supremacia da realeza. Essa crença fica evidente na fala da Rainha:

Je suis très reconnaissante, répondit la reine; mais puissante intelligence, ajouta-t-elle, je ne puis m’empêcher de vous représenter le bizarre assemblage du plus beau sang du monde dont mon fils est issu, avec le sang obscur, d’où sort la personne à qui vous le voulez unir. Je vous avoue que je suis peu flattée du prétendu bonheur de ce prince, s’il le faut acheter par une alliance aussi honteuse pour nous, est aussi indigne de lui. Serait-il impossible qu’il se trouvât dans le monde une personne de qui la vertu égalât la naissance? Je sais le nom de tant de princesses estimables, pourquoi ne me sera-t-il pas permis de me flatter de le voir possesseur de l’une d’elles? (VILLENEUVE, 2022: II, p. 16-17, sublinhado meu)

O casamento entre primos numa sociedade fechada, não era incomum, nem podia ser incomum, mas o casamento entre pessoas com o mesmo estatuto social assegurava uma eugenia desejada. Tal é o caso de La Belle e o Príncipe (La Bête), mantendo-se a linhagem nobre intacta.

O terceiro membro desta família a aparecer na história é a Fada Boa, tia de La Belle. Ela visita os sonhos de La Belle como uma dama misteriosa. O Príncipe (La Bête), ao vê-la pela primeira vez, descreve-a como majestosa: “une personne d’une taille majestueuse, et dont l’air inspirait un respect profond [...]” (VILLENEUVE, 2022: II, p. 33). Como todas as fadas, incluindo a mãe biológica de La Belle e a Fada Má, ela também está sujeita às leis dos mundos das fadas:

Nous n’avons guère l’habitude de nous informer de ce que font celles qui sont absentes. Chacune s’occupe de ses propres affaires et nous nous dispersons dans le monde pour faire du bien ou du mal selon nos inclinations sans être obligée, à notre retour, de rendre compte de nos actions, à moins que nous n’ayons eu une conduite qui fasse parler de nous, ou que quelque fées bienfaisantes, touchées des malheureux injustement persécutés, n’en portant les plaintes. Il faut enfin quelque aventure imprévue pour qu’on visite le Livre général, dans lequel ce que nous faisons se grave de lui-même au moment que la chose arrive. Excepté ces occasions, nous ne devons paraître à l’assemblée que trois fois l’année, et comme nous voyageons fort commodément, il n’est question, pour en être quitte, que d’une présence de deux heures. (VILLENEUVE: 2022, II, p. 49)

Significativa, a mudança das formas começa aqui também, e quebra qualquer unidade estética e ética. Ao salvar La Belle e ao confundir os planos da Fada Má (Rainha Viúva), a Fada Boa transforma-se em um urso monstruoso: “Je pris la forme d’une ourse monstrueuse, et me cachant dans la forêt destinée à cette détestable entreprise” (VILLENEUVE, 2022: II, p.

59). Mas também o Rei da Ilha Bem-Aventurada, o pai biológico de La Belle, é descrito da mesma forma híbrida:

Ce bruit procédait de l'arrivée d'un homme, qui selon les apparences devait être un roi. L'escorte qui l'entourait avait toutes les marques de la dignité royale, et lui-même en sa personne faisait voir un air de majesté qui ne démentait point la magnificence dont il était accompagné. Ce prince parfaitement bien fait, quoiqu'il ne fût plus dans sa première jeunesse, montrait qu'il avait eu peu d'égards dans le printemps de son âge. (VILLENEUVE, 2022: II, p.43)

Ele é considerado um rei justo e bom e é amado pelo seu povo. Casou-se por amor, como pedia a lei da Ilha Bem-aventurada, com uma camponesa (na verdade uma fada disfarçada) e fez dela sua rainha:

Il est permis à tous les habitants de cette île, et même au roi, de ne consulter que leur goût dans la personne qu'un chacun doit épouser, afin que rien ne s'oppose à son bonheur. Ce fut en vertu de ce privilège que vous choisîtes une jeune bergère, que vous reconstrîtes à la chasse. Ses attraits, sa sagesse, vous la firent trouver digne de cet honneur. (VILLENEUVE, 2022: II, p. 46)

A ordem restabeleceu-se com o tempo: revela que a camponesa era na verdade uma fada, irmã da Fada Boa e mãe biológica de La Belle:

L'habit d'une bergère fut le seul déguisement qu'elle emprunta, pour jouir quelque temps de la vie champêtre. Vous la reconstrîtes dans ce séjour. Ses grâces et sa jeunesse vous touchèrent. Elle s'abandonna sans contrainte à l'envie de savoir si vous aviez autant de charmes dans l'esprit qu'elle en trouvait dans votre personne. (VILLENEUVE, 2022: II, p. 47)

Esta representação da personagem e estas alterações de aparência física e marcas psicológicas estão também nos antagonistas. O antagonista é, em geral, a personagem secundária mais importante: “a personagem que se contrapõe à personagem principal” (AGUIAR E SILVA, 2002: 700). Na “História Principal”, La Bête é a aparente antagonista da história, descrita como “une horrible bête, qui d'un air furieux lui mit sur le col une espèce de trompe semblable à celle d'un éléphant (...)” (VILLENEUVE, 2022: I, p. 11). Ela também tem uma voz horrível: “La Belle au travers de sa voix épouvantable distinguait aisément que c'était un ton forcé par les organes, et que la Bête penchait plus vers la stupidité que vers la fureur” (VILLENEUVE, 2022: I, p. 32).

O conceito de sombra junguiana, descrito por Marie Louise Von Franz, ajuda-nos a compreender essa personagem: a sombra é “a parte obscura, a parte não vivida e reprimida

da estrutura do Ego” (VON FRANZ, 1985: 11). Segundo Jung, a sombra revela-se nos sonhos, assim como o Belo Desconhecido, que aparece apenas nos sonhos de La Belle.

A diferença entre o Belo Desconhecido e La Bête também é marcada na linguagem. No Francês, assim como no Português europeu, o *Tu* (Tu ou Você em Português¹¹) é mais informal e só é utilizado em conversas com pessoas próximas. Quando é usado com pessoas desconhecidas é um sinal de falta de educação e desrespeito. Enquanto o *Vous* (Vós em Português) é mais formal e é utilizado em conversas cujo grau de proximidade é mais distante. No original francês, o Belo Desconhecido utiliza o *Vous*, como podemos perceber em uma de suas perguntas a La Belle: “Qu’avez-vous, ma chère Belle, qui puisse vous déplaire, et qui soit capable d’altérer votre tranquillité?” (VILLENEUVE, 2022: I, p. 43, sublinhado meu). Pelo contrário, durante o dia, La Bête utiliza o *Tu*, refletindo com este tratamento a sua rudeza e falta de refinamento. No primeiro diálogo entre La Bête e o Mercador, essa diferença de linguagem fica clara: “[La Bête] dit d’une voix effroyable: — Qui t’a donné la liberté de cueillir mes roses? N’était-ce pas assez de te souffrir dans mon palais avec tant de bonté. Loin d’en avoir de la reconnaissance, téméraire, je te vois voler mes fleurs. Ton insolence ne restera pas impunie” (VILLENEUVE, 2022: I, p. 12, sublinhado meu).

Na “História de La Bête”, descobrimos que o Príncipe é a sombra de La Bête e, portanto, segundo Jung, faz parte de sua forma. Devido ao feitiço da Fada Má, a forma animal emerge e a forma humana esconde-se sob essa superfície. Porém, à noite, nos sonhos de La Belle, a forma humana emerge das sombras, revelando-se a La Belle (VILLENEUVE, 2022: II, p. 40).

De acordo com Von Franz, para identificarmos a sombra precisamos de um espectador, pois se a sombra é algo que não podemos conhecer diretamente, ela faz parte da nossa personalidade (VON FRANZ, 1985). Nesta cena, La Belle é a espectadora, que sonha com a disputa das duas formas — a humana, em que a figura do príncipe emerge em sonho (o Belo Desconhecido), e a animal (La Bête):

À ces mots la Belle crut voir l’Inconnu tirer un poignard et se préparer à égorger le monstre qui ne faisait aucun effort pour se défendre, qui même s’offrit à ses coups avec une soumission et une docilité que fit appréhender à la Belle dormeuse que

¹¹ Em Portugal, o “Tu” é extremamente informal e o “Você” é considerado formal, já que é uma forma reduzida do “vossa mercê”. Pelo contrário, em muitas regiões do Brasil (v.g., Minas Gerais), o “Tu” é considerado uma forma formal e pouco usual, e o “Você” é extremamente informal. No meu estado, Minas Gerais, algumas reduções do “Você” também são muito utilizadas e são extremamente informais, como o “Ocê” e o “Cê”.

l'Inconnu n'exécutât son dessein avant qu'elle y pût s'y opposer, quoiqu'elle se fût levée pour courir à son secours, aussitôt qu'elle avait connu son intention. (VILLENEUVE, 2022: I, p. 44)

Quando o feitiço é quebrado, a forma animal volta à sombra e a forma humana regressa à superfície.

No final da “História Principal”, a Rainha, mãe de La Bête, chega ao palácio, junto da Fada Boa. Ela é bela e majestosa, como descreve Villeneuve: “L'autre n'était pas moins belle; sa mine haute et distinguée signifiait assez qu'elle était une personne illustre. Cette inconnue avait passé sa première jeunesse; mais elle avait l'air si majestueux, que la Belle ne savait à laquelle adresser son compliment” (VILLENEUVE, 2022: II, p. 15). Ela é caracterizada pelo pensamento elitista, pois recusa-se a dar a mão de seu filho à filha de um simples mercador, como fica claro na seguinte fala: “Quoi vous n'êtes que la fille d'un marchand! Ah! grande fée, ajouta-t-elle, en la regardant d'un air mortifié” (VILLENEUVE, 2022: II, p. 16).

Outra característica marcante da Rainha é o facto dela se apresentar como uma excelente estratégia militar: “La reine en leva une à la hâte, et avec un courage au-dessus de son sexe, elle se mit à la tête de ses troupes, et alla défendre nos frontières” (VILLENEUVE, 2022: II, p. 25). Isto é, ela rompe a fronteira do lar, ao qual as mulheres são relegadas:

A questão é desde logo paradoxal quando se considera que a virtude feminina é a da sua invisibilidade no “espaço” público, supostamente um “lugar-comum”, onde, afinal, ela não tem lugar. Há na “virtude” um facto singular, patente desde logo na etimologia do substantivo. A “virtude” é o que é próprio do “homem” (em latim “vir”). E, assim, as reflexões abstratas sobre a virtude implicam, invariavelmente, uma demonstração de força (força física, desde logo, depois moral). Não uma força restrita ao corpo do próprio, musculado, mas uma força pública, que inscreva as qualidades do indivíduo num espaço exterior. É próprio da virtude nacional, do patriotismo, não só a força como a exibição da força. É próprio da virtude masculina a possibilidade de demonstrar, no espaço da sua comunidade, a sua potência física e a sua potência moral, ainda que sob formas limitadas e disciplinadas. (BORRALHO, 2012: 101)

Quando o reino é invadido, a Rainha é obrigada a demonstrar uma virilidade e essa virtude para expulsar os estrangeiros e defender o legado de seu marido e de seu filho (La Bête). O Rei invasor subestima a capacidade intelectual e emocional da Rainha para defender o seu reino, justamente por ela ser uma mulher: “Elle était encore irrésolue sur ce qu'elle avait à faire, lorsqu'un voisin puissant crut qu'il lui serait facile de s'emparer des États d'un enfant gouverné par une femme” (VILLENEUVE, 2022: II, p.24-25, sublinhado meu).

Com a morte do marido (o Rei), ela relega o cuidado de seu filho (o Príncipe/ La Bête) à Fada Má e assume as rédeas do governo do reino. Ela assume deste modo um “papel masculino”, e é julgada por isso. Como consequência tem seu reino invadido e é forçada a ficar longe de seu filho:

Sendo a mulher o único ser que pode fazer a gestação e aleitamento dos filhos, restringe-se a sua funcionalidade ao espaço da casa, enquanto for este o espaço de gestação e crescimento dos filhos. Sendo o homem o único ser que, sem dano sobre a continuidade da espécie, está livre para o conflito territorial, dentro e fora de casa, mais facilmente se lhe atribui o espaço público. (BORRALHO, 2012: 101-102)

Esta virilidade da Rainha me parece, com efeito, ser uma crítica, mas passa a ser uma virtude numa estrutura em que o rei está ausente. Com isso, a sua bravura e a sua habilidade estratégica são muito elogiadas e dão ânimo e esperança aos súbditos e aos soldados para superarem e vencerem a guerra. A única menção ao Rei, pai biológico de La Bête, é que ele morreu antes do nascimento do filho.

Na “História de La Bête”, a verdadeira antagonista da história é revelada: a Fada Má. Ela foi a responsável pela educação do Príncipe, enquanto a Rainha estava ocupada com a guerra contra o seu reino. Ela era arrogante, vingativa e não tinha uma boa reputação: “elle passait pour capricieuse dans ses faveurs; on la craignait plus qu’on ne l’aimait; [...]” (VILLENEUVE, 2022: II, p. 24). Quanto à sua aparência, dão-se pormenores: ela era velha e feia, e só se tornava bela um dia por ano:

Otre la vieillesse presque décrépite de la fée, elle était laide à faire peur. Ce n’était pas les années qui l’avaient enlaidie; si elle eût eu de la beauté dans sa jeunesse, elle aurait pu la conserver par le secours de son art: mais laide naturellement, sa puissance ne lui pouvait donner des beautés artificielles pour plus d’un jour tous les ans, et ce jour passé, elle revenait dans son premier état. (VILLENEUVE, 2022: II, p. 29-30)

No conselho das fadas, ela é descrita como má e cruel: “et la méchante fée, qui a donné au prince que voici la monstrueuse figure qu’il a eue [...]” (VILLENEUVE, 2022: II, p. 51). É, todavia, uma personagem carente de afeição. A Fada Má apaixona-se pelo Rei da Ilha Bem-Aventurada, e, só para o conquistar, apresenta-se como uma Rainha viúva de um reino vizinho:

Il y avait une reine voisine qui se voyait chassée de ses États par un usurpateur assassin de son mari: cette triste princesse courait le monde pour trouver un asile

et un vengeur. La fée l'enleva, et l'ayant mise dans un endroit sûr, elle l'endormit et prit sa figure. Vous la vîtes, seigneur, cette fée déguisée, se jeter à vos pieds et implorer votre protection pour punir, disait-elle, le meurtrier d'un époux qu'elle regrettait autant que vous regrettiez la reine. Elle vous protesta que l'amour conjugal était l'unique motif qui la faisait agir et qu'elle renonçait de tout son cœur à une couronne, qu'elle offrait à celui qui vengerait son cher époux. (VILLENEUVE, 2022: II, p. 55)

Há, sobretudo na novela de Villeneuve, um inegável jogo de espelhos, em que se confunde o real com a ilusão. O Rei pensa que a sua esposa morreu, mas ela está viva, como se vem a descobrir no final da história. A Fada Má torna-se rainha para substituir a Rainha morta, mas não só a Rainha não está morta, como o Rei, pensando que ela está morta, não a consegue esquecer.

Como a Fada Má não viu o seu amor ser correspondido pelo Rei da Ilha Bem-Aventurada (que não esqueceu sua “falecida” esposa e só demonstra afeição por sua filha, La Belle), ela redireciona a sua paixão para o jovem Príncipe (La Bête). Porém, ele a vê como uma segunda mãe, já que ela foi responsável pela sua criação enquanto a Rainha estava ocupada na guerra: “J’avais pour elle les mêmes égards et les mêmes empresses que j’eusse eus pour ma mère, et la reconnaissance m’inspirait en sa faveur des sentiments aussi tendres” (VILLENEUVE, 2020: II, p. 26).

Quando o Príncipe cresce, porém, ela deseja casar-se com ele: “qu’elle ne voulait pas être aimée de moi comme une mère, mais comme une amante” (VILLENEUVE, 2022: II, p. 26), mas isso deve-se ao facto de o Rei da Ilha Bem-Aventurada se recusar a casar-se com ela (disfarçada de uma Rainha Viúva).

3.4. O Espaço

Outro elemento de destaque é o espaço da narrativa, onde a autora coloca as personagens e onde ocorrem as suas acções:

[...] o **espaço** integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da **acção** [...] e à movimentação das **personagens** [...]: cenários geográficos, interiores, decorações, objectos, etc; em segunda instância, o conceito de **espaço** pode ser entendido em sentido translativo, abrangendo então tanto atmosferas sociais (**espaço social**) como até psicológicas (**espaço psicológico**). (REIS & LOPES, 1987: 129, negrito dos autores)

Com efeito, o espaço físico rapidamente se confunde com os espaços geográfico, histórico, social, psicológico, de linguagem, entre outros, dependendo da posição relativa dos elementos (físicos, temporais, etc.) em relação às personagens. A maneira como as personagens e seus leitores percebem o espaço da narrativa parte do espaço geográfico, mas essa percepção não é isenta de valores:

O componente físico — paisagens, interiores, decorações, objetos — condiciona o desenrolar da acção, o trânsito das personagens. Por outro lado, quando a perspectiva se abre, torna-se possível pensar o espaço enquanto lugar que abarca tanto configurações sociais — o chamado espaço social — quanto configurações psíquicas — o espaço psicológico. (SANTOS & OLIVEIRA, 2001: 79)

Cândida Gancho sintetiza as funções que o espaço tem em uma narrativa:

1. Situar as personagens no tempo, no espaço, no grupo social, enfim nas condições em que vivem./ 2. Ser a projecção dos conflitos vividos pelas personagens. [...]/ 3. Estar em conflito com as personagens. Em algumas narrativas, o ambiente se opõe às personagens estabelecendo com elas um conflito. [...]/ 5. Fornecer índices para o andamento do enredo. É muito comum, nos romances policiais, ou nas narrativas de suspense e terror, certos aspectos do ambiente constituírem pistas para o desfecho que o leitor pode identificar numa leitura mais atenta. (GANCHO, 2004: 28-29)

Em *La Belle et la Bête*, nomeadamente na versão de Madame de Villeneuve, os espaços refletem tanto as configurações sociais da época (século XVIII) quanto o psicológico das personagens. Na “História Principal”, a família adotiva de La Belle passa por dois ambientes relevantes: a Cidade e a Casa de Campo e cada um deles reflete o *status* social da família e o seu estado de espírito. O primeiro, a Cidade (*Grand Ville*), onde a família vivia, é descrito por Villeneuve logo na primeira frase de sua obra: “Dans un pays fort lointain, l’on voit une grande ville, où le commerce florissant entretient l’abondance” (VILLENEUVE, 2022: I, p. 1). O

facto de a cidade ser rica e abundante reflete a situação econômica da família, que também era rica, mas liga-se também a uma ideia setecentista de urbanidade social, ligada à atividade do comércio.

Já a Casa de Campo, para a qual a família se muda, é simples, em oposição à Casa da Cidade, refletindo o novo *status* social da família:

Il ne lui resta qu'une petite habitation champêtre, située dans un lieu désert, éloignée de plus de cent lieues de la ville, dans laquelle il faisait son séjour ordinaire. Contraint de trouver un asile loin du tumulte et du bruit, ce fut-là qu'il conduisit sa famille désespérée d'une telle révolution. (VILLENEUVE, 2022: I, p. 2)

O campo, por oposição à cidade, é descrito como um lugar triste e solitário, refletindo o novo estado de espírito da família, que se sentia desolada com a perda da riqueza e o abandono dos amigos e pretendentes: "Ils se confinèrent dans leur maison de campagne, située au milieu d'une forêt presque impraticable, et qui pouvait bien être le plus triste séjour de la terre" (VILLENEUVE, 2022: I, p. 3). Esse ambiente dicotômico, portanto, cumpre a função de projetar os conflitos vividos pelas personagens.

Por comparação, o Palácio de La Bête (que é a residência de férias do Rei) é o ambiente mais importante da história, não só porque a maior parte do enredo ocorre dentro dele, mas também porque é o espaço mais faustoso. A função de o descrever pormenorizadamente é a de tornar "real" esse fausto:

En avançant sans le savoir, le hasard conduisit ses pas dans l'avenue d'un très beau château, que la neige avait paru respecter. Elle était composée de quatre rangs d'orangers d'une extrême hauteur, chargés de fleurs et de fruits. On y voyait des statues placées sans ordre, ni symétrie, les unes étaient dans le chemin, les autres entre les arbres, toutes d'une matière inconnue, de grandeur et de couleur humaine, en différentes attitudes, et sous divers ajustements, dont le plus grand nombre représentait des guerriers. Arrivé jusqu'à la première cour, il y vit encore une infinité d'autres statues. Le froid qui soufflait ne lui permit pas de les considérer./ Un escalier d'agate à rampe d'or ciselé d'abord s'offrit à sa vue, il traversa plusieurs chambres magnifiquement meublées, une chaleur douce qu'il y respira le remit de ses fatigues. [...] Ce vaste et magnifique édifice ne paraissait être habité que par des statues. Un silence profond y régnait, et cependant il n'avait point l'air de quelque vieux palais qu'on eut abandonné. Les salles, les chambres, les galeries, tout était ouvert, nul être vivant ne paraissait dans un si charmant lieu. (VILLENEUVE, 2022: I, p. 10-11, sublinhado meu)

Essa descrição realça a riqueza e o luxo do Palácio, como a presença das laranjeiras, uma vez que as laranjas eram consideradas frutas exóticas e luxuosas no século XVIII, na maior parte

dos países europeus. Ela também cumpre a função de fornecer pistas ao leitor ao descrever a cor das estátuas como humanas, que é uma pista, um indício literário, para o facto de as estátuas serem, afinal, os habitantes do palácio transformados em estátuas pela Fada Boa para não espalharem o segredo do príncipe:

Mais la fée connaissait un moyen pour empêcher que ce mystère n'éclatât. Elle fit alors quelques tours, tantôt gravement, quelquefois précipités; elle y joignit des mots que nous ne comprîmes pas, et finit par lever la main avec l'air d'une personne qui détient un pouvoir absolu. Ce geste joint à ce qu'elle avait prononcé fut si puissant que tous ceux qui respiraient dans le château devinrent immobiles, et furent changés en statues. Ils sont encore dans le même état: ce sont les figures que vous voyez en différents lieux, et dans les mêmes attitudes où les ordres pressant de la fée les ont surpris. (VILLENEUVE, 2022: II, p. 40-41)

Outro indício importante é o facto da neve não chegar ao palácio, indicando que se tratava de um lugar mágico, poupado pelas temperaturas extremas:

Il descendit dans le jardin, ou malgré la rigueur de l'hiver, il vit, comme au milieu du printemps, les fleurs les plus rares exhaler une odeur charmante. On y respirait un air doux et tempéré. Des oiseaux de toute espèce, mêlant leur ramage au bruit confus des eaux, formaient une aimable harmonie. (VILLENEUVE, 2022: I, p. 12)

Quando La Belle chega ao palácio de La Bête, ele está decorado e iluminado como se tivesse sido preparado para receber uma visita ilustre:

En s'entretenant ainsi la nuit vint, et le cheval ne marcha pas moins dans l'obscurité. Par le plus surprenant spectacle, elle se dissipa tout d'un coup. Ce furent des fusées de toute façon, des pots à feu, des moulins, des soleils, des gerbes et tout ce que l'artifice peut inventer de plus beau qui vinrent frapper les yeux de nos deux voyageurs. Cette lumière agréable et imprévue animant toute la forêt répandit dans l'air une douce chaleur, qui commençait à devenir nécessaire, parce que le froid dans ce pays se fait sentir d'une façon plus piquante la nuit que le jour./ À la faveur de cette charmante clarté, le père et la fille se trouvèrent dans l'avenue d'orangers. À cet instant, le feu d'artifice cessa. Sa lumière fut remplacée par toutes les statues, lesquelles avaient dans leur mains des flambeaux allumés. De plus, des lampions sans nombre couvraient toute la façade du palais: placés en symétrie, ils formaient des lacs d'amour¹²; et des chiffres couronnés, où l'on voyait des doubles L.L et des doubles B.B. En entrant dans la cour, ils furent régalés d'une salve d'artillerie, qui se joignant au bruit de mille instruments divers, aussi doux que guerriers, firent une harmonie charmante. (VILLENEUVE, 2022: I, p. 25-26, sublinhado meu)

Isto é, quando La Belle chega ao palácio, ele está ainda mais faustoso do que quando seu pai lá chegou pela primeira vez. Destaca-se o arco de amor com o nome dos dois protagonistas da história e que ainda formam o nome da obra: L. B. L. B. (*La Belle et la Bête*). Este é

¹² "Noeuds de corde en forme de huit, figure héraldique" (N.E.).

também um indício literário e é uma reiterada informação de que nem tudo é o que parece. Uma recepção digna de uma pessoa ilustre, não adequada a uma jovem que acredita que vai morrer em sacrifício pela vida de seu pai.

Há nas diversas utopias, de tipos perfeitos, neste espaço faustoso. O palácio tem diversas salas/câmaras que refletem sua riqueza e suntuosidade, como a sala de jantar, onde La Belle janta todas as noites na companhia de La Bête. O alimento abundante é, como nas utopias, o sinal de uma sociedade que não conhece a fome.

Outra câmara que reflete a suntuosidade do palácio é o salão de espelhos: “Le premier, dans lequel elle entra, fut un grand cabinet de glaces. Elle s’y voyait de toutes parts. D’abord un bracelet, pendant à une girandole¹³, vint lui frapper la vue” (VILLENEUVE, 2022: I, p. 35). Pode relacionar-se esse salão com a galeria de espelhos do palácio de Versailles, símbolo do poder absolutista na França, desde o Rei Luís XIV, o Rei Sol, para quem foi construído. Os espelhos eram, na época, claros símbolos de luxo, numa sociedade em que as vidraças e até as janelas eram raras. Mas há neles também a sugestão de uma leitura simbólica e não só conotativa. Segundo Michael Ferber, os espelhos estão relacionados ao que seus reflexos mostram: “oneself, the truth, the ideal, illusion” (FERBER, 1999: 124). Para quebrar o feitiço, La Belle deve enxergar a verdade escondida pela ilusão, o humano dentro do animal.

Os animais exóticos também refletem a riqueza do palácio. Trazidos das viagens dos “descobrimentos” do Novo Mundo (as Américas), da África e da Ásia, os animais em cativeiro eram símbolos de poder e riqueza dos proprietários. Catarina Simões lê-os como uma imagem do poder:

[...] estes animais também eram mantidos em cativeiro em ménageries reais e exibidos em cerimónias públicas, onde funcionavam como símbolos de poder imperial e monárquico; e circulando entre diversas cortes no contexto de uma “economia da dádiva”, mediavam relações diplomáticas e políticas entre soberanos, transpondo por vezes fronteiras culturais, religiosas e civilizacionais. (SIMÕES, 2021: 5)

Recorda-se que a história de *La Belle et La Bête*, de Madame de Villeneuve, tem por contexto e público-alvo um público que se sente atraído por um relato de viagem. O palácio apresenta um viveiro de aves, um viveiro de papagaios e ainda um bando de símios:

¹³ “Chandelier orné à plusieurs branches” (N.E.).

Dans cette galerie, on avait eu soin de placer une volière remplie d'oiseaux rares, qui tous à l'arrivée de la Belle formèrent un concert admirable. Ils vinrent aussi se placer sur ses épaules, et c'était entre ces tendres animaux à qui l'approcherait de plus près. [...] La Belle, continuant sa route, aperçut une autre troupe emplumée, c'était des perroquets de toutes les espèces et de toutes les couleurs. [...] Non loin de cet endroit elle vit une nombreuse troupe de singes de toutes les tailles, de gros, des petits, des sapajous, des singes à faces humaines, d'autres à barbe bleue, verte, noire, ou aurore (VILLENEUVE, 2022: I, p. 38-40).

O facto de La Bête possuir animais exóticos em seu palácio é um indício de que é um membro da realeza, uma vez que eles eram símbolos do poder real. E o facto de La Bête presentear La Belle com animais exóticos indica que a tinha em grande estima e a considerava parte da realeza, tal qual vem a ser revelado no fim da história. Porém significa sem dúvida também que o possuidor do palácio era uma pessoa cosmopolita, conhecedora da diversidade do mundo: o seu jardim zoológico privado indicia a sua curiosidade intelectual. Presentear La Belle com tal variedade da flora e da fauna deve ler-se também com a curiosidade intelectual com que a narradora caracterizou La Belle.

Assim, esses indícios não se limitam a formar o “efeito de real”. Na “História de La Bête”, descobriremos depois que os animais exóticos eram as formas visíveis dos espíritos que serviam o castelo: “Elle me rendait invisible, et j'avais la satisfaction de vous voir servir par des esprits, qui l'étaient de même, ou qui se montraient à vous sous diverses formes d'animaux” (VILLENEUVE, 2022: II, p. 46). Devemos, pois, considerar também esta linha simbólica: o animal é, nesse nível de existência humana, quem nunca abandona a sua essência, ainda que perca a sua forma.

O Palácio também possui cômodos destinados às atividades femininas da nobreza e da burguesia da época. Por coincidência, são atividades que La Belle aprecia, como uma biblioteca; um salão de música: “elle se trouva dans une salle remplie de différents instruments. Sachant jouer de presque tous, elle en essaya plusieurs, préférant le clavecin aux autres, parce qu'il accompagnait mieux sa voix” (VILLENEUVE, 2022: I, p. 35); e uma sala de costura: “Il était garni de bourses, de navettes pour faire des noeuds, de ciseaux à découper, d'ateliers montés pour toute sorte d'ouvrages, tout enfin s'y trouvait” (VILLENEUVE, 2022: I, p. 38-39). Tais cômodos domésticos devem ser lidos em contraponto aos espaços exteriores, como os jardins do palácio.

3.5. O Tempo

O último elemento a ser analisado é o tempo, que tem uma dupla dimensionalidade: o tempo da diegese (ou tempo narrativo ou tempo da história) e o tempo do discurso.

[O tempo da diegese] está delimitado e caracterizado por indicações estritamente cronológicas relativas ao calendário do ano civil — anos, meses, dias, horas [...] —, por informações ligadas ainda a este calendário, mas apresentando sobretudo um significado cósmico — ritmo das estações, ritmo dos dias e das noites [...] —, por dados concernentes a uma determinada época histórica [...], etc. (AGUIAR E SILVA, 1974: 51-52)

Embora em *La Belle et la Bête*, como na maioria dos contos de fadas, não seja possível definir exatamente o tempo diegético, é possível perceber a passagem do tempo por meio da mudança das estações e pela passagem dos dias, dos meses e dos anos.

Compreendido pelo tempo da diegese, encontra-se o tempo psicológico: “o **tempo** filtrado pelas vivências subjectivas da **personagem** [...], erigidas em factor de transformação e redimensionamento (por alargamento, por redução ou por pura dissolução) da rigidez do **tempo da história**” (REIS & LOPES, 1987: 387, negrito dos autores). A percepção de tempo psicológico aparece pontualmente, como um fator narrativo que distingue os comportamentos de determinados grupos de personagens. La Belle e as suas irmãs, por exemplo, veem o tempo arrastar-se quando moram na casa de campo. Mas enquanto as irmãs sentem falta da cidade e da vida cheia de riquezas e opulência que lá viviam: “Le souvenir même de leurs premières années, passées rapidement au milieu des rires et des jeux, faisait leur plus grand supplice” (VILLENEUVE, 2022: I, p. 4, sublinhado meu), La Belle esforça-se para aproveitar ao máximo a vida simples do campo:

Cette fille fit voir dans la solitude la même tranquillité qu'elle avait eue au milieu du monde. Pour adoucir ses ennuis, dans ses heures de relâche, elle ornait sa tête de fleurs, et comme à ces bergères des premières temps, la vie rustique, en lui faisant oublier ce qui l'avait le plus flattée aux milieux de l'opulence, lui procurait tous les jours d'innocents plaisirs. (VILLENEUVE, 2022: I, p. 6)

Outro exemplo que é dado ao leitor pela narradora são os dois meses que La Belle passa com a família. La Belle, embora sentisse falta de La Bête, aproveitou o tempo com sua família, daí a sensação expressa pela narradora de que esse tempo passou depressa:

Son père et ses frères ne négligèrent rien pour la retenir, mais esclave de sa parole, ferme dans sa résolution, les larmes de l'un, et les prières de l'autre ne purent la gagner. Tout ce qu'ils obtinrent, c'est qu'elle différa son départ autant qu'elle pût. Les deux mois étaient écoulés, et tous les matins elle formait la résolution de dire adieu à sa famille, sans avoir la force de prendre congé d'elle le soir. Déchirée par des sentiments de tendresse et de reconnaissance, elle ne pouvait pencher vers l'une, qu'elle ne fît injustice à l'autre. (VILLENEUVE, 2022: II, p. 5)

Por outro lado, para La Bête, o mesmo tempo passou devagar, já que ansiava pelo retorno de La Belle: “Ces deux mois les plus longs de ma vie, finirent enfin, et je ne vous vis point revenir” (VILLENEUVE, 2022: II, p. 48).

Villeneuve também utiliza a contraposição de dois tempos psicológicos distintos para mostrar ao leitor a ansiedade de La Belle no regresso ao palácio: “Cet journée lui parut plus longue que toutes celles qu'elle avait passées dans ce lieu [o castelo]. Non qu'elle regrettât la compagnie qu'elle avait laissée, mais elle était dans l'impatience de revoir la Bête, et ne rien épargner pour sa justification” (VILLENEUVE, 2022: II, p. 8).

Uma segunda dimensão — o tempo do discurso — “pode ser entendido como uma consequência da representação narrativa do **tempo da história**” (REIS & LOPES, 1987: 388, negrito dos autores). O tempo do discurso compreende três áreas de codificações temporais: a ordem, a velocidade e a frequência, cuja articulação de signos “incute ao relato a peculiaridade temporal que o caracteriza: mais ou menos retrospectivo, mais ou menos veloz, etc” (REIS & LOPES, 1994: 409).

Para Genette, “«estudar a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem da disposição dos eventos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos eventos ou segmentos temporais na história» (GENETTE, 1972: 78-79 *apud* REIS & LOPES, 1994: 306). Como foi mencionado anteriormente, *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve, apresenta duas analepses: “História de La Bête” e “História da Fada Boa”. Sendo que a “História da Fada Boa” é a última a ser narrada ao mesmo tempo é a primeira na cronologia da história (vide **Figura 1**).

Se identificarmos os vários momentos da história [“História Principal”, História de La Bête e “História da Fada Boa”] com sequências que compõem a narrativa, verificamos que a sua disposição cronológica na história foi alterada por **anacronias** [...] no discurso, as quais determinam uma nova **ordem temporal**; assim a sequência A [“História da Fada Boa” e “História de La Bête”], inicialmente omitida, só foi recuperada numa altura em que a narrativa se encontrava já numa fase

relativamente adiantada, para que o narrador terá sido obrigado a um movimento retrospectivo (**analepse**; v). (REIS & LOPES, 1994: 306, negrito dos autores)

Como foi exemplificado na **Figura 1**, Madame de Villeneuve faz isso duas vezes, pois há duas analepses na história, ou seja a ordem dos factos narrados no tempo do discurso não corresponde à ordem cronológica do tempo da história (ou da diegese).

Já a velocidade da narrativa “constitui um domínio com profundas implicações no processo da comunicação narrativa, designadamente tendo em conta a sua projeção sobre o destinatário e em particular sobre o leitor” (REIS & LOPES, 1994: 420). Reis e Lopes exemplificam com *Ulisses*, de James Joyce, e *A Família Artamonov*, de Gorki. O primeiro, *Ulisses*, ao distribuir ao longo de um dia os acontecimentos narrados, apresenta uma duração da narrativa superior ao tempo da história. Enquanto o segundo, *A Família Artamonov*:

[...] estendendo-se por várias gerações e ao longo de diversas épocas históricas, requer um tratamento económico que, sem desvirtuar o sentido da evolução e das transformações sofridas pelas personagens, imprima uma **velocidade** adequada a uma leitura necessariamente mais breve do que a extensão temporal de histórias [...]. (REIS & LOPES, 1994: 420, negrito dos autores)

La Belle et la Bête, de Madame de Villeneuve, corresponde ao segundo exemplo, pois o tempo da história é relativamente longo (**Tabela 1 infra**), mas a estrutura da narrativa é relativamente curta, mesmo sendo mais longa em comparação a versão de *La Belle et la Bête*, de Madame de Beaumont. Se compararmos as duas versões, o “tamanho” e a velocidade de leitura são proporcionais, uma vez que a versão Madame de Beaumont apresenta menos páginas, mas também retira as analepses, enxugando o tempo da história. Enquanto que a versão de Madame de Villeneuve apresenta mais páginas como também apresenta um tempo da história maior também.

Por último, a frequência é a “**relação quantitativa** estabelecida entre o número de eventos da história e o número de vezes que são mencionados no discurso”(REIS & LOPES, 1994: 182, negrito dos autores). Em Villeneuve, encontramos exemplos da frequência temporal, especialmente durante as visitas de La Bête durante o jantar, pois La Bête aparece sempre no mesmo horário e faz sempre as mesmas perguntas: “Après son souper, la Bête vint comme à

l'ordinaire, lui rendre visite, et après les mêmes questions, et les mêmes réponses, la conversation finit par un «Bonsoir, la Belle»” (VILLENEUVE, 2022: I, p. 41)

Tabela 1: Tempo da história comparado

	Villeneuve	Beaumont	Cocteau	Gans
Mudança da cidade para o campo	2 anos	1 ano	—	1 mês
Tempo para La Belle voltar ao castelo	1 mês	3 meses	3 dias	1 dia
Tempo em que La Belle mora no palácio	?	3 meses	?	?
Tempo em que La Belle volta a casa	2 meses	1 semana	1 semana	1 dia

Fonte: produção própria

O Tempo do Discurso pode ser difícil de medir, pois nem sempre os narradores informam sobre o tempo da história: as elipses podem não ser explícitas sobre o tempo resumido, da mesma forma que as descrições podem criar um efeito atemporal. Se o tempo do discurso, como pode ele ser rigorosamente medido? Pela quantidade de páginas? Pelo tipo de letra? Qual é o tempo de leitura? É difícil precisar, uma vez que cada leitor tem um tempo próprio de leitura...

Certo é que é o jogo entre essas duas dimensões do tempo que conforma a relação do leitor com a narrativa:

[...] na história várias personagens vivem individualmente o **tempo** em locais por vezes muito distantes, mas, para que se efective a representação narrativa desse **tempo plural**, é necessário que o narrador estabeleça prioridades, narrando sucessivamente as ocorrências individuais dessa pluralidade de tempos. Daí a tendência possuída pelo **tempo do discurso** para se assumir como instância selectiva, pelo reconhecimento táctico ou explícito de que é impossível respeitar, ao nível do discurso, a totalidade temporal da história [...]. (REIS & LOPES, 1987: 389, negrito dos autores)

Em *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve, tanto o tempo da história como o tempo do discurso são maiores do que os verificados nas versões de Beaumont, Cocteau ou Gans (como pode ser observado na tabela *infra*). Com efeito, não devemos esquecer que a história de Villeneuve se passa num período relativamente longo de tempo, uma vez que envolve duas longas analepses que alargam o tempo da história de La Belle e La Bête com a história da família biológica de La Belle e a história da família de La Bête.

4. Madame de Villeneuve e as Interartes

Em *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve, as fronteiras entre a Literatura, o Teatro e a Pintura são frequentes, mas dissolvem-se facilmente, incentivando uma análise desta obra na perspectiva dos estudos interartísticos. O conceito de intermídia, porém, é bem amplo e difícil de definir:

From its beginnings, 'intermediality' has served as an umbrella-term. A variety of critical approaches make use of the concept, the specific object of these approaches is each time defined differently, and each time intermediality is associated with different attributes and delimitations. (REJEWSKI, 2005: 44)

Irina Rejewski propõe, com alguma pertinência operatória, um conceito genérico para o termo:

In this sense, intermediality may serve foremost as a generic term for all those phenomena that (as indicated by the prefix *inter*) in some way take place *between* media. "Intermedial" therefore designates those configurations which have to do with a crossing of borders between media, and which thereby can be differentiated from *intramedial* phenomena as well as from *transmedial* phenomena (i.e., the appearance of a certain motif, aesthetic, or discourse across a variety of different media). (REJEWSKI, 2005: 46, *itálico da autora*)

Rajewsky apresenta duas concepções de intermedialidade: Sincrónica e Diacrónica. Nesta tese, atarei-me apenas na sincrónica, cujo estudo "investigate the relations between different media, for instance in a context where a particular medium assumes a newly found dominance, when a new medium emerges or 'is born'" (REJEWSKI, 2005: 47). Disso são exemplo as relações entre diferentes mídias, como a Literatura e o Teatro e a Literatura e a Pintura. Para analisar as interseções de fronteiras entre as artes, especialmente com textos

literários, Rajewsky propõe três categorias de análise: a Transposição de Mídias, a Combinação de Mídias e as Referências Intermídias.

A primeira, a Transposição de Mídias, está predominantemente ligada à análise das adaptações (como será abordada mais profundamente ao longo desta tese):

[...] here the intermedial quality has to do with the way in which a media product comes into being, i.e., with the transformation of a given media product (a text, a film, etc.) or of its substratum into another medium. This category is a production-oriented, “genetic” conception of intermediality; the “original” text, film, etc., is the “source” of the newly formed media product, whose formation is based on a media-specific and obligatory intermedial transformation process. (REJEWSKI, 2005: 51)

A segunda, a Combinação de Mídias, está predominantemente ligada à análise semiótica, quando o uso simultâneo de duas ou mais mídias gera uma nova mídia. Ela também será analisada mais profundamente ao longo desta tese. Alguns exemplos são o Filme, a Ópera, o Teatro, etc.:

The intermedial quality of this category is determined by the medial constellation constituting a given media product, which is to say the result or the very process of combining at least two conventionally distinct media or medial forms of articulation. These two media or medial forms of articulation are each present in their own materiality and contribute to the constitution and signification of the entire product in their own specific way. (REJEWSKI, 2005: 51-52)

E a terceira, as Referências Intermídias, está predominantemente ligada à análise da intertextualidade, na qual se encontram referências a técnicas, a personagens e falas de outras mídias:

Intermedial references are thus to be understood as meaning-constitutional strategies that contribute to the media product’s overall signification: the media product uses its own media-specific means, either to refer to a specific, individual work produced in another medium (i.e., what in the German tradition is called *Einzelreferenz*, “individual reference”), or to refer to a specific medial subsystem (such as a certain film genre) or to another medium *qua* system (*Systemreferenz*, “system reference”). The given product thus constitutes itself partly or wholly *in relation* to the work, system, or subsystem to which it refers. (REJEWSKI, 2005: 52-53, *itálico da autora*)

Em *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve, percebe-se a importância da terceira categoria, quando Villeneuve imita explicitamente na Literatura, algumas situações do Teatro

ou representações da Pintura. É óbvio que uma mídia não consegue reproduzir exatamente as técnicas de uma outra mídia, mas pode imitá-las, representar por analogia.

4.1. A Literatura e a Pintura

Um conceito muito utilizado nos estudos interartes entre Literatura e Pintura é o de *Ekphrasis*: “Ekphrasis is the verbal representation of visual representation” (HEFFERNAN, 2004: 3), ou seja, o uso da linguagem verbal para representar uma Pintura. Temos de ter em consideração que só a Pintura, antes do advento da Fotografia, permite a representação icónica de um ser ou de um objeto. Fazer com que o leitor imagine um ser ou um objeto, com as suas características e as suas ações, é uma das mais remotas funções da Literatura. Embora seja mais estudada em poemas, é igualmente possível encontrá-la nos textos em prosa, como em *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve. A *ekphrasis* é especialmente importante na fricção que provoca entre a descrição e a narração:

Ekphrasis speaks not only *about* works of *arts* but also *to* and *for* them. In so doing, it stages — within the theater of language itself — a revolution of the image against the word, and particularly the word of Lessing, who decreed that the duty of pictures is to be silent and beautiful (like a woman), leaving expression to poetry. (HEFFERNAN, 2004: 7, *itálico do autor*)

No Palácio há várias galerias com diversas pinturas, e em uma delas há uma pintura do Belo Desconhecido, significativamente em tamanho natural:

De ce cabinet ayant passé dans une galerie remplie de peintures, elle y retrouva le même portrait de grandeur naturelle, qui semblait la regarder avec une si tendre attention, qu'elle en rougit, comme si cette peinture eût été ce qu'elle représentait, ou qu'elle eût eu des témoins de sa pensée. (VILLENEUVE, 2022: I, p. 35)

Villeneuve descreve-a de forma a que o leitor a recrie em sua mente. Quando Villeneuve insere em sua obra as pinturas do Belo Desconhecido, ela traz à tona o poder da linguagem, evocando a verossímil transformação do animal (La Bête) em ser humano (Príncipe). À noite nos sonhos e durante o dia nos quadros, a representação revela a La Belle a verdadeira aparência do objeto dos seus pensamentos: “Bien plus, la fée, en dirigeant vos songes, vous faisait voir ma figure la nuit en idée, et le jour par mes portraits, et me faisait vous parler par la voie des songes, comme je pensais, et comme je vous aurais parlé moi-même”

(VILLENEUVE, 2022: II, p. 46, sublinhado meu). “To represent a painting or sculpted figure in words its to evoke its power — the power to fix, excite, amaze, entrance, disturb or intimidate the viewer — even as language strives to keep that power under control” (HEFFERNAN, 2004: 7).

4.2. A Literatura e o Teatro

A remota relação entre o Teatro e a Literatura remete igualmente qualquer ensaio para a classificação aristotélica dos gêneros literários. O gênero Dramático prova a relação íntima entre essas duas formas de arte, apesar de serem independentes. Para Aristóteles, o Teatro é uma das formas primordiais do texto verbal:

Pity and fear arise from the spectacle and also from the very structure of the plot, which is the superior way and shows the better poet. The poet should construct the plot so that even if the action is not performed before spectators, one who merely hears the incidents that have occurred both shudders and feels pity from the way they turn out. That is what anyone who hears the plot of the Oedipus would experience. The achievement of this effect through the spectacle does not have much to do with poetic art and really belongs to the business of producing the play. Those who use the spectacle to create not the fearful but only the monstrous have no share in the creation of tragedy; for we should not seek pleasure from tragedy but only the one proper to it. (ARISTOTLE *apud* CARVALHO, 2006: 89)

Na França do século XVIII, especialmente depois do reinado de Luís XIV, o Rei Sol, uma nova geração de escritores se dedicou ao Teatro. Depois de separar-se do primeiro marido, Madame de Villeneuve mudou-se-ia para a corte e provavelmente essa efervescência teatral a inspirou a incluir um pequeno teatro no Palácio de La Bête, onde La Belle assiste frequentemente a diversas óperas, comédias e tragédias:

À l’instant une douce symphonie, qui commença de se faire entendre, ne cessa que pour donner à d’autres acteurs, que des comédiens singes et perroquets, la liberté de représenter une très belle tragédie, suivie d’une petite pièce, qui dans son genre égalait la première. (VILLENEUVE, 2022: I, p. 43)

Nessas descrições da narradora é possível “ouvir” a excelência da orquestra, “visualizar” a qualidade da representação dos atores no palco. Villeneuve diminui as fronteiras entre a

Literatura e o Teatro, referindo as peças de maneira que o leitor, pelos “olhos” de La Belle, “assista” também às peças de teatro:

Le spectacle était magnifique, et les spectateurs ne l'étaient pas moins. Les glaces lui représentaient distinctement jusqu'au plus petit habillement du parterre. Ravie de voir des figures humaines, dont plusieurs étaient de sa connaissance, c'eût été pour elle un grand plaisir de leur parler et de s'en faire entendre. (VILLENEUVE, 2022: I, p. 46)

É possível que Madame de Villeneuve tenha dado todo esse destaque ao Teatro em sua obra como uma defesa da liberdade teatral, já que La Belle tinha acesso a variadas peças no palácio de La Bête, abertas a pessoas de bom gosto de ambos os sexos:

Elle avait à ses fenêtres des sources intarissables de nouveaux amusements. Les trois autres, l'une le plaisir de la Comédie-Italienne, l'autre celui de la vue des Tuileries, où se rend tout ce que l'Europe a de personnes plus distinguées et des mieux faites dans les deux sexes. (VILLENEUVE, 2022: I, p. 48)

Logo, em *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve, o Teatro não é aparentemente censurado e a ele se pode assistir em qualquer momento. Não está presente somente a Ópera, ou a Comédie Italienne, mas também os teatros de feira têm lugar, sendo deles representante, em todo o esplendor, um perpétuo Festival de Saint Germain:

[...] pour diversifier ses amusements, elle en ouvrit une troisième qui lui procura les plaisirs de la foire Saint-Germain, bien plus brillante alors qu'elle aujourd'hui. Mais comme ce n'était pas l'heure où la bonne compagnie se présentait, elle eut le temps de tout voir et tout examiner. Elle y vit les curiosités les plus rares, les productions extraordinaires de la nature, les ouvrages de l'art: les plus petites bagatelles lui tombèrent sous les yeux. Les marionnettes, même ne furent pas, en attendant mieux, un amusement indigne d'elle. (VILLENEUVE, 2022: I, p. 46-47)

Esses festivais são verdadeiros espetáculos populares, “onde se junta o povo não apenas como espectador mas também ele integrando-se de forma activa e participante” (PEIXOTO, 2006: 178). Porém, La Belle participa nesses espetáculos de forma passiva, ao assistir a semelhantes festas pelo “espelho” do teatro. É como se Villeneuve propusesse aos seus leitores o efeito da “quarta parede”, proposta pouco depois pelo teatro de Diderot. Curiosamente, a descrição do teatro no palácio de La Bête, com essa quarta parede transparente, remete hoje para uma espécie de televisão, ou para uma sala de cinema, já que os espelhos em que La Belle “assiste” às peças de teatro são como projeções em telas cinematográficas:

Curieuse de voir de quelle étoffe était le tapis de la loge voisine de la sienne, elle en fut empêchée par une glace qui les séparait, ce qui lui fit connaître que ce qu'elle avait cru réel n'était qu'un artifice, qui par le moyen de ce cristal réfléchissait les objets, et les lui renvoyait de dessus le théâtre de la plus belle ville du monde. C'est le chef-d'œuvre de l'optique de faire réverbérer de si loin. (VILLENEUVE, 2022: I, p. 43)

Também as janelas lembram canais de televisão, em que La Belle “escolhe” o que quer “assistir”, assim como nós, atualmente, fazemos ao trocar os canais de televisão:

La dernière fenêtre n'était pas la moins agréable: elle lui fournissait un moyen sûr pour apprendre tout ce qui faisait dans le monde. La scène était amusante, et diversifiée de toutes sortes de façons. C'était quelquefois une fameuse ambassade qu'elle voyait, un mariage illustre, ou quelques révolutions intéressantes. Elle était à cette fenêtre dans le temps de la dernière révolte des Janissaires¹⁴. (VILLENEUVE, 2022: I, p. 48)

Há uma inegável dimensão utópica, combinada com um certo pendor para a ficção científica. Nesta descrição, acabamos por perceber que La Belle escolheu “assistir” a um “jornal” que mencionava a revolta dos Janízaros (soldados de elite do império otomano formados por crianças cristãs capturadas em seu território): eles tinham muito prestígio e muitos privilégios na corte otomana e quando começaram a perdê-los revoltaram-se contra o sultão que acabou extinguindo esse exército. Porque se interessa La Belle por essas crianças traidoras e traídas?

Durante sua estadia no palácio, La Belle também assiste a um espetáculo feito pelos animais:

Au sortir de table, une autre troupe voulut la régaler d'un spectacle nouveau. C'étaient des espèces de comédiens qui jouèrent une tragédie de la façon la plus rare. Ces *seignors* singes et *seignoras* guenons en habits de théâtre couverts de broderie, de perles et de diamants, alliaient les gestes aux paroles de leurs rôles, que les perroquets prononçaient fort distinctement et fort à propos, de sorte qu'il fallait être sûr que ces oiseaux fussent cachés sous la perruque des uns et sous la mante des autres, pour s'apercevoir que ses comédiens de nouvelle fabrique ne parlaient pas eux-mêmes. La pièce semblait être faite exprès pour les acteurs, et la Belle en fut enchantée. À la fin de cette tragédie, un d'entre eux vint faire à la Belle un très beau compliment, et la remercia de l'indulgence avec laquelle elle les avait entendus. (VILLENEUVE, 2022: I, p. 41, *italico da autora*)

Atualmente, tais manifestações estão associadas a questionamentos éticos e ambientais, como afirmam Teresa Grant *et al*: “These highly theatricalized exhibitions and spectacles bring together environmental, ethical, economic, political and legal concerns with those of

¹⁴ “Corps d'élite de l'armée ottomane” (N.E.).

an aesthetic and philosophical nature, thus exciting an interdisciplinary approach to the live animal in the domain of art” (GRANT *et al*, 2018: 104). Desde a Roma Antiga, animais exóticos eram exibidos em arenas, como exemplificam Grant *et al*:

In his *Epistulae ad familiares* (62–43 B.C.), Cicero notes that in the Pompeii games that took place in 55 B.C., up to 600 lions, 400 leopards, and several hundred other species – including a rhinoceros (2001, 7.1.3.) – were proudly displayed. Far from diluting visual effects into a single animalistic mass, each species embodied a distinct symbolic power, and its vitality was theatricalized through adornments that decorated their bodies or through visual narratives in which they were made to ‘play a role.’ Martial for instance recounts in *De Spectaculis* (80 A.D.) an execution in which the public arena was devised as the forest in which Orpheus (‘played’ by none other than the convict) was to be slayed not by Thracian Maenads, as related in the myth, but by a bear. (GRANT *et al*, 2018: 105, *itálico dos autores*)

Significativamente, nesses espetáculos romanos, o conceito de teatro aristotélico como arte da imitação não se aplica, pois os animais, mesmo que treinados, não imitam personagens e são em essência eles mesmos:

Yet the performing animal dislocates the notion of theatricality as much as the classic understanding of ‘acting.’ Notwithstanding Trained animals (whose performativity, nonetheless, remains fundamentally different from that of human actors on account of varying degrees of consciousness and spatial awareness – not to mention aesthetic sensibility), the animal cannot help but *be*; that is, it cannot but express and project its own essence, even if conditioned by spaces that are unnatural to it. (GRANT *et al*, 2018: 107, *itálico dos autores*)

No entanto, isso não se aplica em *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve, uma vez que os animais na peça são espíritos serviais e tem apenas a forma animal. Além disso, eles se comportam como atores, diretores, roteiristas, entre outros papéis humanos na peça. Talvez Villeneuve tenha incluído essa peça em sua obra para ressaltar o quanto o Palácio era um lugar mágico e faustoso. Acredito que esse trecho traga hoje um certo incômodo a alguns leitores, pois as questões dos maus tratos em circos, teatros, aquários, jardins zoológicos, etc., sobrepõem-se à sensação de encantamento e exotismo. Apesar disso, devemos lembrar-nos do contexto histórico do século XVIII e da associação da performance de animais no teatro ao poder e à riqueza. Os espetáculos com animais também eram uma forma luxuosa de entretenimento representando o poder do ser humano na domesticação da natureza.

5. Uma Questão Retórica

Os leitores, ou leitoras, visados por *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve, também merecem, a meu ver, um lugar de destaque na sua análise. Compagnon aponta duas abordagens opostas em relação ao leitor: “de um lado, as abordagens que ignoram tudo do leitor, e do outro, as que valorizam, ou até o colocam em primeiro plano na literatura, identificam a literatura à sua leitura” (COMPAGNON, 2010: 137). A abordagem que desejamos utilizar será, como preconiza Compagnon, um meio termo, em que o leitor, neste caso, leitora, tem um papel determinado e determinante, sem todavia chegar a determinar o sentido delineado pela autora: a leitura deve ser sempre um ponto de encontro.

Qual o leitor pretendido (ou leitor visado) da obra *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve? De acordo com Aguiar e Silva, esse leitor não pode ser intemporal e nem universal, “já que escrever para todos os leitores de todos os tempos e de todos os lugares, histórica e socialmente desencarnados, representa uma impossibilidade da prática semiótica” (AGUIAR E SILVA, 2002: 309). Como vimos anteriormente, apesar da indefinição do gênero literário de *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve, o texto indicia algumas características desse público-alvo, que tanto têm em comum com o romance setecentista. Segundo Maria Tereza Santos Correia Lacerda, foi o romance que possibilitou a criação de um público leitor feminino:

A exclusão de mulheres da literatura possibilitou o ávido anseio pela participação e exposição de ideias e junto à criação de um novo gênero, o romance, criando um público feminino e masculino, que podem agora compartilhar sentimentos, histórias, criar expectativas e libertar seus medos e desejos. (LACERDA, 2021: 15)

Pelo menos, é dessa aproximação com o gênero do romance que Maria Tereza Santos Correia Lacerda define o leitor pretendido de *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve, como feminino, ou seja, uma leitora pretendida:

As sequências dramáticas em torno do matrimônio entre a Bela e a Fera dão forma a um público crescente feminino que buscava por meio da literatura, compreender sentimentos reprimidos por uma época na qual a censura vigorava, a fim de alcançar os bons costumes delimitados por uma moral cristã através da sanção Estatal. (LACERDA, 2021: 15)

Por ser uma obra que aborda o casamento, *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve, também era verossimilmente destinada a jovens na idade de se casarem:

Na obra *A Bela e a Fera*, o casamento é retratado como meio de aquisição de status social para a família da jovem donzela, mas também representa a prospecção dos anseios e receios de adolescentes que desconhecem o mundo de uma vida a dois, problematizando o abandono paterno, a segurança de uma vida feliz, o diálogo entre marido e mulher, as obrigações de uma esposa ideal, a ausência do amor e as barreiras construídas por falsas primeiras impressões baseadas nas aparências. (LACERDA, 2019: 34, itálico da autora)

A obra é marcada por uma implícita lição de moral que visa ensinar as jovens a distinguirem a fealdade física da fealdade moral, valorizando mais a gratidão e a bondade em detrimento da superficialidade de julgamentos como a beleza e a acuidade intelectual (LACERDA, 2021). Segundo Adair Kibble, “this tale teaches young women to ignore personal affection or preference when envisioning a fulfilling and appealing marriage” (KIBBLE, 2020: 10). Isto é, o matrimônio ignora as impulsivas considerações da jovem casadoira na escolha de um marido, como o amor, a beleza e a inteligência. Pragmaticamente, o Mercador aconselha La Belle a aceitar a proposta de casamento de La Bête, considerando os fatores econômicos, como o dote pago por La Bête, e o regresso da família a um padrão de vida elevado que a riqueza proporciona, como fica claro na epígrafe deste capítulo:

Tu ne dois pas, lui dit-il, te fier aux yeux. On t'exhorte sans cesse à te laisser guider par la reconnaissance. En suivant les mouvements qu'elle t'inspire, on t'assure que tu seras heureuse. Il est vrai que tu ne reçois ces avertissements qu'en songe. Mais ces rêves sont trop suivis et trop fréquents pour ne les attribuer qu'au hasard. Ils te promettent des avantages considérables, c'est assez pour vaincre ta répugnance. Ainsi lorsque la Bête te demandera si tu veux qu'elle couche avec toi, je te conseille de ne pas refuser. Tu m'avoues en être tendrement aimée. Prends les mesures convenables pour que ton union soit éternelle. Il est plus avantageux d'avoir un mari d'un caractère aimable, que d'en avoir un qui n'ait que la bonne mine pour tout mérite. Combien de filles à qui l'on fait épouser des Bêtes riches, mais plus bêtes que la Bête, qui ne l'est que par la figure, et non par les sentiments et par les actions? (VILLENEUVE, 2022: I, p.59)

Em muitas sociedades, ao longo da história humana, ocorreu, e ainda ocorre, a prática de pagamentos do dote entre as famílias dos noivos. Siwan Anderson destaca dois tipos de pagamentos: “transfers from the family of the bride to that of the groom, broadly termed as ‘dowry,’ or from the groom’s side to the bride’s, broadly termed as ‘brideprice’” (ANDERSON, 2007: 152). Embora em países da Europa ocidental no século XVIII, incluindo a França, o costume do dote fosse mais comum, em *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve,

percebe-se como prática o *brideprice*, o pagamento da noiva. Quando *La Bête* oferece presentes à família do Mercador, podemos considerar esses presentes uma espécie de *brideprice*, uma vez que *La Belle* passa a residir em seu palácio e seu pai vai embora depois desse pagamento:

Vous, la Belle, continua le monstre, conduisez votre père dans la garde-robe, choisissez-y tout ce que l'un et l'autre croirez pouvoir plaire à vos frères et à vos sœurs. Vous trouverez deux malles: emplissez-les. Il est juste que vous leur envoyiez quelque chose d'un assez grand prix pour les obliger à se souvenir de vous. (VILLENEUVE: 2022, I, p. 28)

Com esse pagamento, o Mercador consegue sair da situação de pobreza, sair da casa de campo, encontrar ricos pretendentes para as filhas e viver confortavelmente o resto de seus dias. Essa história deve ler-se igualmente como encaixe narrativo que se inscreve num nível extradiegético: devemos considerar que a história de *La Belle et La Bête*, de madame de Villeneuve, inscreva-se no relato da viagem de barco e que uma das narratárias (a primeira e a principal delas), Mademoiselle de Robercourt, é uma jovem prometida a um noivo escolhido pela sua família, a quem uma criada conta uma história com fadas. Isso reforça a ideia de partida, de que o público-alvo são jovens casadoiras de casamentos arranjados pela família (o que era o mais comum na época, pelo menos nos casos em que havia patrimônio a manter ou a aumentar): elas deveriam casar, não pelo impulso do amor mas pela racionalidade do dever.

No início do século XVI, o poder de decisão em matéria matrimonial é objecto de pressões contraditórias que reflectem a vitalidade caótica do tecido social. A negociação de uma aliança continua a dar prioridade a dois grupos familiares que devem acordar entre si a transferência de uma mulher e de bens. Os verba de futuro são o tempo forte do casamento: cerimónia sobretudo civil, no decurso da qual os chefes de família dos dois futuros esposos selam publicamente o seu acordo (o contrato ou «pacto» de casamento) na presença de um notário ou, na sua falta, de vizinhos e chegados, para darem a este acordo um carácter público. (COLIN, 1986: 101)

O que é dito para o século XVI será válido por muitos mais séculos. Em *La Jeune Américaine et les Contes Marins*, dá-se notícia do acordo matrimonial feito entre as famílias Robercourt e Doriancourt, envolvendo o casamento de seus filhos. Em *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve, o casamento de *La Belle* também não é por amor, já que ela ama verdadeiramente o Belo Desconhecido. Só aceita se casar com *La Bête* por gratidão, pois *La*

Bête realizava todos os seus desejos e tinha feito com que a sua família saísse da pobreza. Ao escolher a gratidão ao invés do amor, La Belle encontra a verdadeira felicidade, uma vez que o seu amor e o seu dever convergem para a mesma pessoa: o Príncipe. Ao ouvir a história, Mademoiselle de Robercourt também espera encontrar o amor e a felicidade ao cumprir seu dever. E assim crê a sua criada.

6. Possíveis Interpretações

Uma das interpretações de *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve, passa pela releitura do mito de *Édipo Rei*. Édipo, sem saber sobre a origem de sua família biológica, acaba se apaixonando e se casando com sua mãe. Com efeito, Bettelheim lê em *La Belle et la Bête* a relação de La Belle com o seu pai de criação, o Mercador, tendo como base uma variante feminina do complexo de Édipo (de Electra):

A estória sugere a ligação edípica de Bela com o pai, não só quando ela lhe pede a rosa, mas também por todos os detalhes quanto à forma pela qual as irmãs saíam para se divertir em festas e tendo amantes, enquanto Bela ficava sempre em casa e dizia aos pretendentes que era muito jovem para casar-se e desejava "ficar com o pai ainda por alguns anos". (BETTELHEIM, 2002: 321)

Contudo, Bettelheim afirma que, nesta história, essa relação edípica é saudável, uma vez que o amor de La Belle pelo pai é transferido para o marido (La Bête/Príncipe):

De todos os contos conhecidos, "A Bela e a Fera" é o que deixa mais claro para a criança que a ligação edípica com os pais é algo natural, desejável e tem consequências muito positivas, se durante o processo de amadurecimento for transferido do pai para o amado, e por conseguinte se transformar. (BETTELHEIM, 2002: 321)

Essa transferência está relacionada com a superação da repugnância pelo sexo. Ao transferir o amor do Pai para La Bête, o sexo deixaria de ser repugnante e animalesco e passaria a ser natural:

"A Bela e a Fera" dá forças para a criança perceber que seus medos são invenções de suas fantasias sexuais ansiosas; e que, embora o sexo pareça animalesco à primeira vista, na realidade o amor entre um homem e uma mulher é a emoção mais satisfatória de todas, e só ela produz uma felicidade permanente. (BETTELHEIM, 2002: 320-321)

No entanto, na obra de Madame de Villeneuve, pode igualmente defender-se que o complexo de Édipo também está presente na relação do Príncipe (La Bête) com a Fada Má. Com a ida da Rainha para a guerra, a Fada Má assume o papel de mãe na criação do Príncipe, mas, mesmo assumindo esse papel, a Fada Má apaixonou-se pelo infante, e propõe-lhe casamento. Todavia, ao contrário da relação edipiana de La Belle com o seu pai de criação, a relação edipiana entre o Príncipe e a Fada Má não é saudável, já que ela passa a desejar uma relação amorosa romântica com o Príncipe (que ela criou como um filho) após o seu amor ter sido recusado pelo Rei da Ilha Bem-Aventurada. Quando o Príncipe também recusa essa mudança de relacionamento, ela o transforma em La Bête.

Na mesma linha de análise de raiz psicologizante, o facto de La Belle e La Bête serem primos também poderia hoje sustentar a tese de que as relações amorosas entre parentes próximos (ainda que não sejam edipianas) também podem ser simbolicamente e socialmente valorizadas.

No entanto, *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve, parece-nos ser mais (ou menos) do que isso. Como a epígrafe deste capítulo explicita, *La Belle et la Bête* é uma história em que a lição é, acima de tudo, a necessidade de as jovens verem e pensarem para além das aparências:

Il est plus avantageux d'avoir un mari d'un caractère aimable, que d'en avoir un qui n'ait que la bonne mine pour tout mérite. Combien de filles à qui l'on fait épouser de Bêtes riches, mais plus bêtes que La Bête, qui ne l'est que par la figure, et non par les sentiments et par les actions? (VILLENEUVE, 2022: I, p. 60)

Afinal um bom marido deve ser belo? Ou deve ter um bom caráter? A beleza é sinónimo de um bom caráter? Apesar das personagens bondosas da história serem belas, como La Belle, a Fada Boa e a Fada, isso não é verdade para La Bête, que tem uma aparência horrenda mas é uma personagem bondosa. O mesmo para a Fada Má, que é má e feia, mas fica bela um dia por ano. As irmãs de La Belle, mesmo sendo orgulhosas, não são feias, embora sejam menos bonitas que La Belle. Logo, aqui, com muitas variantes exemplificativas, uma bela aparência não é sinónimo de um belo caráter, da mesma forma que uma feia aparência não indicia um mau caráter. A Fada Boa ao aparecer nos sonhos de La Belle aconselha-nos a não confiar nas aparências: — “Charmante Belle, ne regrette point ce que tu viens de quitter. Un sort plus illustre t’attend; mais si tu veux le mériter, ne te laisse pas séduire par les apparences”

(VILLENEUVE, 2022: I, p. 33). Na obra de Madame de Villeneuve, há acima de tudo mais a denúncia de um jogo de aparências: nem tudo é o que parece, nem tudo parece o que é.

Ao longo da “História Principal”, há muitos indícios que só serão legíveis nas duas analepses — “História de La Bête” e “História da Fada Boa”. Um exemplo é o facto de La Bête ameaçar matar o Mercador depois de ele roubar uma das rosas. Na verdade, La Bête cuida do Mercador, fazendo com que ele tenha ótimas refeições, durma bem e tenha uma viagem confortável de regresso a casa, demonstrando que nem tudo em La Bête é ferocidade e animalidade. O corte da rosa é somente uma razão fútil, mas verossímil, que lhe foi aconselhada pela Fada Boa, para que o Mercador volte ao palácio com a sua filha. O destino de La Belle que parecia cruel — perder a sua vida (ou a de quem acreditava ser seu pai) por uma simples rosa — revela-se afinal feliz. No lugar da morte, encontra uma vida serena, num castelo faustoso, em que todos os seus desejos são realizados. Assim que La Belle chega ao palácio, ela tem uma recepção digna de uma princesa, que era a forma de La Bête lhe mostrar quanto lhe queria bem: “Vous vous souvenez sans doute de la pompe avec laquelle vous fûtes reçue, n’osant par des discours vous montrer ma joie; pour vous en donner des marques, j’empruntai le secours de la magnificence” (VILLENEUVE, 2022: II, p. 45).

Na primeira analepse — “História de La Bête” — descobrimos que La Belle precisava de acreditar que ia morrer para quebrar a maldição do Príncipe. E na segunda analepse — “História da Fada Boa” — descobrimos que La Belle estava destinada a casar-se com um monstro. Só essa união malfadada quebraria a maldição dessas duas personagens.

Além disso, o comportamento elitista da Rainha, que só aceita pretendentes de sangue nobre para o filho, torna a maldição da Fada Má justa, apesar de terrível, necessária para que a própria Rainha compreenda que um bom caráter é mais importante que uma boa cepa familiar. Ela também recusa a proposta de casamento da Fada Má com seu filho, por a considerar feia e velha, mas depois que a maldição é quebrada, a Rainha tem a mesma atitude em relação a La Belle, ao não abençoar o casamento dela com seu filho. Embora La Belle tenha quebrado a maldição, ela apresenta-se como a filha de um simples mercador e não uma princesa de sangue nobre. A Fada Boa apenas lhe perdoa essa falha por considerar que a mão do príncipe estava prometida a sua sobrinha, a princesa perdida da Ilha Bem-Aventurada. Quanto à Rainha, só descobrirá a sua ilusão quando descobrir que La Belle

é na verdade a princesa perdida da Ilha Bem-Aventurada, e, portanto, membro incógnito da mesma realeza. Já o príncipe e o Rei da Ilha Bem-Aventurada têm um comportamento oposto: o seu amor não leva em consideração a suposta origem plebeia de La Belle. Quando a Rainha não dá permissão para seu casamento com La Belle, ele a contraria, pois ele a ama independente de seu berço, chegando a implorar à Fada Boa para que o transforme novamente em La Bête e assim possa continuar sendo o esposo de La Belle:

Génèreuse fée, s'écria le prince en joignant les mains d'une façon suppliante, de grâce, empêchez que la Belle ne parte, et rendez-moi plutôt ma monstrueuse figure. À cette condition, je resterai son époux, elle a donné sa foi à la Bête, et je préfère cet avantage à tous ceux qu'elle me procure, si je n'en puis jouir sans les payer si chèrement. (VILLENEUVE, 2022: II, p. 23)

Também o Rei da Ilha Bem-Aventurada, irmão da Rainha e pai biológico de La Belle, escolhe tomar como sua esposa a mãe de La Belle, uma fada disfarçada de camponesa. Nessa ilha, o casamento por amor é permitido, e até encorajado, tornando a reação da Rainha ainda mais condenável, pois ela, como irmã do Rei, também foi criada na Ilha Bem-Aventurada.

A maldição da Fada Má foi injusta para com o Príncipe, já que este se recusa a casar-se com ela por a ver somente como segunda mãe, por diferenças de idade e temperamento, e não pela sua aparência: “Élevé dans mon propre pays, je connaissais assez le monde pour avoir observé parmi les personnes mariées, qu'il y en avait d'heureuses par la conformité d'âge et d'humeur” (VILLENEUVE, 2022: II, p. 31). Ao aceitar La Belle mesmo sem um berço nobre (até então ele não sabia que ela era uma princesa), ele demonstra que acredita num casamento por amor.

Esse jogo de aparências estende-se à interpretação das formas e dos diferentes meios nas diversas artes. Desde as pinturas do Belo Desconhecido, que retratam a aparência humana de La Bête, até o teatro de animais do castelo, que na verdade são espíritos.

La Belle et la Bête, de Madame de Villeneuve, é uma história sobre a metamorfose intelectual e a ilusão das aparências, mas essa metamorfose intelectual só se concretiza quando as personagens abrem mão do desejo impulsivo e priorizam a gratidão. Ao abrir mão de seu amor pelo Belo Desconhecido e aceitar casar-se com La Bête, La Belle descobre que

uma união feliz é aquela guiada pela gratidão. Ao fazer essa escolha, ela é recompensada com o amor do Belo Desconhecido, que revela ter sido La Bête.

Esse jogo das aparências percorre transversalmente as três histórias das três narradoras que compõem *La Belle et la Bête* e *La Jeune Américaine et les Contes Marins*, na qual Mademoiselle de Robercourt está prometida em casamento ao Cavaleiro de Doriancourt. Ao casar-se com ele por dever a para agradar à sua família, Mademoiselle de Robercourt encontrará a verdadeira felicidade e o amor, assim como La Belle? Villeneuve espera que sim, já que, a seu ver, as preferências impulsivas das jovens casadoiras, apesar das crescentes rebeldias de que a prática e a legislação davam mostra, não deviam ser levadas em muita consideração. No próximo capítulo, analisaremos *La Belle et la Bête*, de Madame de Beaumont, uma obra do mesmo século XVIII que deve ser lida em comparação com a versão original de Villeneuve.

II. A Versão Clássica de Madame de Beaumont

Ce n'est ni la beauté, ni l'esprit d'un mari qui rendent une femme contente: c'est la bonté du caractère, la vertu, la complaisance: et la Bête a toutes ces bonnes qualités.

Madame de Beaumont (*La Belle et la Bête*)

Embora *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve, seja a primeira versão literária, ela não é a mais famosa. A versão mais célebre é a de Madame de Beaumont, uma obra com o mesmo título, *La Belle et la Bête*, publicada dentro do manual pedagógico *Le Magasin des Enfants*, em 1756. A maioria das adaptações posteriores darão quase todo o crédito a Beaumont e se esquecerão injustamente da versão matricial de Villeneuve. Por isso, a versão literária de Madame de Beaumont é aqui considerada a versão “clássica” de *La Belle et la Bête*.

Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, mais conhecida como Madame de Beaumont, nasceu em Rouen, na França, em 1711. Filha de um pintor e escultor, Madame de Beaumont pertencia a uma família de classe média. Aos 14 anos começou a estudar e a preparar-se para ser freira e, nesse período, ela começou a educar meninas ainda mais jovens que ela.

Só em 1735, dez anos mais tarde, desistiria de ser freira. Foi morar então com o pai no nordeste da França, onde foi contratada pela corte austro-francesa como preceptora, dama de companhia e professora de música da princesa Elisabeth-Thérèse, primogênita do falecido Leopoldo de Lorena. Nesse período, conheceu grandes intelectuais, como Voltaire, e conheceu o trabalho de diversas escritoras da época, como Émilie du Châtelet, Madame du

La Fayette, entre outras. Sabe-se que perdeu o emprego após o casamento da princesa. Entre 1737 e 1743, desconhecem-se dados biográficos críveis.

Em 1743, casou-se com Antoine Grimard de Beaumont, cujo sobrenome tomou para si, e com ele teve uma filha: Elizabeth. Em 1748, o casal separou-se. Madame de Beaumont deixou a filha em um internato e mudou-se para Londres. No mesmo ano, publicou o seu primeiro livro, *Le Triomphe de la Vérité* (ou *Mémoires de M. de La Villette*). Em Londres, trabalhou como preceptora de crianças e jovens aristocratas. Em 1749, inspirada nas publicações periódicas inglesas, Madame de Beaumont fundou uma revista publicada em francês (segundo idioma da elite em toda a Europa naquela época) com tratados de boas maneiras, textos literários e científicos de caráter pedagógico: *Le Nouveau Magasin Français*. Foram publicados 40 volumes, de 1750 até 1780, e a revista foi um grande sucesso, tendo ainda edições em inglês. Rodrigo Lacerda destaca que “todas as bibliotecas particulares dignas desse nome continham obras suas, lado a lado com autores como Voltaire e Rousseau” (LACERDA, 2016: 18). Em 1756, ela publica *Le Magasin des Enfants*, no qual estava inserido o conto *La Belle et la Bête*. Na mesma linha, também fundará duas outras publicações: *Le Magasin des Adolescents* (1760) e *Le magasin des Pauvres* (1768). É também durante esse período que conhece Thomas Pichon, um espião exilado em Londres. Não se sabe se chegaram a se casar, mas viveram juntos até 1762. Neste ano, já com 51 anos de idade, Madame de Beaumont volta a Paris e abre um pensionato para meninas da elite. Em 1763, compra terras em Chavanod (uma comuna francesa em Alverno-Ródano-Alpes) e escreve romances epistolares. Nos últimos anos de sua vida, viajou por França e por Espanha. Acabou os seus dias na Borgonha, onde viveu com a sua filha, o seu genro e os seus netos. Jeanne-Marie Leprince de Beaumont morreu em 1780 e está enterrada em Ubexy.

1. Enredo Comparado: Beaumont e Villeneuve

Le Magasin des Enfants era “um manual pedagógico que, estruturado sob a forma de diálogos entremeados a episódios ficcionais, traz histórias contadas por uma governanta às crianças a quem educa — entre as quais *A Bela e a Fera*” (LACERDA, 2016: 19, itálico do autor). *La Belle et la Bête* aparece no quinto diálogo, em que Mademoiselle Bonne narra a história no jardim, não sem antes repreender as meninas por devorarem os alimentos.

O enredo de *La Belle et la Bête*, de Madame de Beaumont, é muito parecido com a “História Principal” da versão matricial de Madame de Villeneuve, mas apresenta algumas diferenças relevantes:

Beaumont cortou muita coisa não essencial da versão que a precedeu, eliminando personagens e reduzindo a história a uma estrutura arquetípica. Eliminou várias sub-tramas criadas por Villeneuve, por exemplo os antecedentes da situação dramática principal, como as histórias pregressas da Fera e da Bela. (LACERDA, 2016: 24).

Logo um primeiro exemplo é o facto de, na versão de Madame de Villeneuve, La Belle chorar de saudades da família, especialmente por seu pai, mas tentar esconder isso de La Bête, alegando dores de cabeça:

Elle cachait avec grand soin à la Bête la douleur dont elle était accablée, et le monstre, qui l'avait plusieurs fois surprise en pleurs, ne poussait pas plus loin la curiosité lorsqu'elle lui expliquait qu'elle n'avait qu'un léger mal de tête. Mis un soir, ses sanglots l'ayant trahie, et ne pouvant plus dissimuler, elle dit à la Bête, qui voulait savoir le sujet de son chagrin, qu'elle avait envie de revoir ses parents. (VILLENEUVE, 2022: I, p. 52)

Pelo contrário, na versão de Madame de Beaumont, La Belle conta a La Bête o seu desejo de visitar a família após La Bête lhe pedir que ela prometa nunca o abandonar: “Je pourrais bien vous promettre, dit-elle à la Bête, de ne vous jamais quitter tout à fait; mais j'ai tant d'envie de revoir mon père, que je mourrai de douleur, si vous me refusez ce plaisir” (BEAUMONT, 2013: 20).

Embora a consequência das duas versões seja a mesma — La Belle vai visitar a família, o efeito retórico é já bem diferente. Em Villeneuve, o facto de La Belle tentar esconder a sua tristeza evidencia a sua preocupação em não magoar os sentimentos de sua anfitriã, a quem ela está muito grata por todas as maravilhas proporcionadas. La Bête fica um pouco ofendida

com tal desejo, pois ela faz tudo para agradar a La Belle. Em Beaumont, La Belle expressa esse desejo abertamente, já que tem muita saudade da família e La Bête não demonstra ficar ofendida.

Um outro exemplo ocorre quando La Belle chega na casa de sua família, carregando consigo alguns presentes, incluindo baús cheios de vestidos e joias. Na versão de Villeneuve, os presentes são para toda a família e não apenas para La Belle:

Les trésors que le monstre lui avait prodigués ne lui laissaient manquer de rien. Elle [La Belle] faisait part à ses sœurs de tout ce qu'elle avait apporté de plus rare et de plus galant. Ne donnant rien par elle-même que des bagatelles, et leur laissant le plaisir de beaucoup donner, elle comptait engager cette jeunesse à l'amour autant qu'à la reconnaissance. (VILLENEUVE, 2022: II, p. 3)

Pelo contrário, na versão de Madame de Beaumont, os presentes são apenas para La Belle, e quando ela pensa em oferecer algo a suas irmãs os baús desaparecem:

La Belle, après les premiers transports, pensa qu'elle n'avait point d'habits pour se lever; mais la servante lui dit, qu'elle venait de trouver dans la chambre voisine un grand coffre, plein de robes toutes d'or, garnies de diamants. Belle remercia la bonne Bête de ses attentions; elle prit la moins riche de ces robes, et dit à la servante de faire présente à ses sœurs: mais à peine eut-elle prononcé ces paroles, que le coffre disparut. Son père lui dit que la Bête voulait qu'elle gardât tout cela pour elle, et aussitôt, les robes et le coffre revinrent à la même place. (BEAUMONT, 2013: 19)

Essa diferença é sobretudo um reflexo das diferentes personalidades das irmãs em ambas as versões. Em Villeneuve, as irmãs são menos invejosas e gostam genuinamente de La Belle, mesmo que o orgulho e a inveja não permitam que elas o demonstrem. Assim, elas também são recompensadas por La Bête. Também mostra o quanto La Belle é humilde, reservando as melhores coisas para as suas irmãs. Em Beaumont, por sua vez, a dádiva é individual e torna La Belle financeiramente autônoma. Certo é também, todavia, que as irmãs são descritas como invejosas e orgulhosas, e não gostam verdadeiramente de La Belle. Quando La Bête não permite que as irmãs desfrutem dos objetos de luxo, exerce uma função punitiva sobre a sua inveja e orgulho.

Também podemos interpretar como um reflexo da sutil diferença entre o pagamento do dote (*bride price*) nas duas versões. Em Villeneuve, La Bête oferece o dote (ou *bride price*) à La Belle, ordenando que ela escolha tudo que a família gostaria como uma forma de

recompensar a família pelo “casamento”(VILLENEUVE, 2022: I, p. 28). Na visita de La Belle, as irmãs também recebem presentes.

Já em Beaumont, o dote (ou *bride price*) é oferecido unicamente ao Mercador: “je ne veux pas que tu t’en ailles les mains vides. Retourne dans la chambre où tu as couché, tu y trouveras un grand coffre vide; tu peux y mettre tout ce qu’il te plaira, je le ferai porter chez toi” (BEAUMONT, 2013: 9). La Bête consideraria, então, que o dote (ou *bride price*) já tinha sido entregue e que os presentes enviados a La Belle em sua visita são apenas dela e não devem ser divididos com ninguém da família. A relação entre o indivíduo e a família, ou melhor, entre a jovem casadoira e a sua família, encontra-se mais clara em Beaumont que em Villeneuve.

Em ambas as versões, La Belle atrasa o seu regresso ao palácio de La Bête, permanecendo mais tempo com a família do que o tempo combinado, mas fazem-no por razões diferentes. Na versão de Madame de Villeneuve, La Belle se atrasa devido à insistência dos irmãos e do Mercador para adiar sua partida (VILLENEUVE, 2022: II, p. 5). Já na versão de Madame de Beaumont, ela se atrasa devido a um plano das irmãs que, invejosas de sua felicidade, acreditam que La Bête devoraria La Belle se ela não cumprisse a sua promessa: “Ma soeur, dit l’aînée, il me vient une pensée; tâchons de l’arrêter ici plus de huit jours, sa sottise Bête se mettra en colère, de ce qu’elle lui aura manqué de parole, et peut-être qu’elle la dévorera” (BEAUMONT, 2013: 22). Apesar de, nas duas versões, La Belle decidir regressar ao castelo, há também uma sutil diferença entre elas. Em Madame de Villeneuve, La Belle tem tempo de se despedir da sua família antes de voltar ao faustoso palácio, pois só devia girar a pedra do anel na noite seguinte:

La Belle, effrayée de ce rêve et craignant d’être la cause de la mort de la Bête, se réveilla en sursaut et alla sans tarder annoncer à toute sa famille qu’elle ne voulait plus différer son départ. [...] Elle les assura que quelque attention qu’ils eussent pour empêcher son départ, elle serait chez la Bête le lendemain matin avant qu’ils fussent éveillés, que toutes leurs mesures seraient inutiles, et qu’elle voulait retourner dans le palais enchanté./ Elle n’oublia pas en se mettant au lit de tourner sa bague. Son sommeil fut long, et elle ne se réveilla que lorsque sa pendule, sonnant douze heures, lui fit entendre son nom en musique. (VILLENEUVE, 2022: II, p. 6-7)

Em contrapartida, na versão de Madame de Beaumont, La Belle não se despede de sua família, pois coloca o anel sob sua cabeceira imediatamente: “À ces mots [epígrafe deste

capítulo], Belle se lève, met sa bague sur la table, et revient se coucher. À peine fut-elle dans son lit, qu'elle s'endormit, et quand elle se réveilla le matin, elle vit avec joie qu'elle était dans le palais de la Bête" (BEAUMONT, 2013: 20-21). Beaumont acentua a urgência de voltar ao palácio e salvar La Bête, sendo novamente mais determinante o indivíduo que a família.

Um último exemplo, igualmente significativo dessa maior individualismo é o facto de, em Beaumont, La Belle já ter decidido casar-se com La Bête antes de retornar ao palácio, logo que descobre que admira e está grata àquele ser monstruoso:

Ne suis-je pas bien méchante, disait-elle, de donner du chagrin à une Bête, qui a pour moi tant de complaisance? Est-ce sa faute, si elle est si laide, et si elle a peut d'esprit? Elle est bonne, cela vaut mieux que tout le reste. Pourquoi n'ai-je pas voulu l'épouser? Je serais plus heureuse avec elle, que mes sœurs avec leurs maris. Ce n'est, ni la beauté, ni l'esprit d'un mari, qui rendent une femme contente: c'est la bonté du caractère, la vertu, la complaisance: et la Bête a toutes ces bonnes qualités. Je n'ai point d'amour pour elle; mais j'ai de l'estime, de l'amitié, et de la reconnaissance. Allons, il ne faut pas la rendre malheureuse; je me reprocherais toute ma vie mon ingratitude. (BEAUMONT, 2013: 22-23)

Ao ver La Bête doente no jardim do palácio, é La Belle que confessa o seu amor a La Bête e aceita ser sua esposa. "Je ne pourrais vivre sans vous voir": esta declaração é bem mais do que gratidão.

Non, ma chère Bête, vous ne mourrez point, lui dit la Belle, vous vivrez pour devenir mon époux; dès ce moment je vous donne ma main, et je jure que je ne serais qu'à vous. Hélas, je croyais n'avoir que de l'amitié pour vous, mais la douleur que je sens, me fait voir que je ne pourrais vivre sans vous voir. (BEAUMONT, 2013: 24)

Em Villeneuve, vimo-lo já, La Belle toma a decisão guiada pela gratidão, ainda que ame o Belo Desconhecido:

Elle s'imaginait ou que la Bête était morte, ou qu'elle avait abandonné ces lieux. Elle se trouvait seule dans ce palais, sans espoir d'en sortir. Elle regrettait la conversation de la Bête quoiqu'elle ne fût pas divertissante pour elle, et ce qui lui paraissait extraordinaire, c'était de trouver tant d'attachement à ce monstre. Elle se reprochait de ne l'avoir pas épousé. Se figurant comme l'auteur de la mort (car elle craignait que son absence trop longue ne l'eût causée), elle se fit les plus durs et les plus sanglants reproches. (VILLENEUVE, 2022: II, p. 9)

Depois dessa reflexão e sendo aconselhada pela Fada Boa e pelo Belo Desconhecido a seguir o seu coração, La Belle decide casar-se com La Bête, aceitando, pela primeira vez, a proposta de casamento cotidianamente feita por La Bête. Mas responde somente em termos

contratualis: “Oui, la Bête, je le veux bien, pourvu que vous me donniez votre foi, et que vous receviez la mienne” (VILLENEUVE, 2022: II, p. 13).

Ressalto que, em Beaumont, La Bête se transforma em Príncipe assim que La Belle aceita o casamento com La Bête:

À peine la Belle eut-elle prononcé ces paroles, qu'elle vit le château brillant de lumière, les feux d'artifices, la musique, tout lui annonçait une fête mais toutes ces beautés n'arrêtèrent point sa vue: elle se retourna vers sa chère Bête, dont le danger la faisait frémir. Quelle fut sa surprise! La Bête avait disparu, et elle ne vit plus à ses pieds qu'un prince plus beau que l'amour, qui la remerciait d'avoir fini son enchantement. (BEAUMONT, 2013: 21-22)

Em Villeneuve, a transformação só acontece durante o sono, após a celebração do casamento: assim que La Belle desperta, o Belo Desconhecido está dormindo ao seu lado, no lugar onde antes estava La Bête:

Le soir en se couchant elle s'était mise au bord de son lit, ne croyant pas faire trop de place à son affreux époux. Il avait ronflé d'abord, mais elle avait cessé de l'entendre avant que de s'endormir. Le silence qu'il gardait, quand elle s'éveilla, lui ayant fait douter de sa présence, elle se retourna avec la plus grande précaution et fut agréablement surprise de trouver, à la place de la Bête, son cher Inconnu. (VILLENEUVE, 2022: II, p. 15-16)

Quanto à “História de La Bête” e à “História da Fada Boa”, que nos dão pormenorizada informação sobre as famílias dos dois protagonistas, é significativo que só estejam presentes na versão de Madame de Villeneuve. Madame de Beaumont quase as ignora, resumindo-as em uma única fala do Príncipe (La Bête):

Vous la voyez à vos pieds, lui dit le prince. Une méchante fée m'avait condamné à rester sous cette figure jusqu'à ce qu'une belle fille consentît à m'épouser, et elle m'avait défendu de faire paraître mon esprit. Ainsi il n'y avait que vous dans le monde assez bonne, pour vous laisser toucher à la bonté de mon caractère; et en vous offrant ma couronne, je ne puis m'acquitter des obligations que je vous ai. (BEAUMONT, 2013: 25)

2. Gêneros Artísticos e Elementos da Narrativa

La Belle et la Bête, de Madame de Beaumont, tal como a versão de Madame de Villeneuve, faz parte do espectro do Fantástico e dentro do gênero Maravilhoso, no qual Todorov inseriu o conto de fadas. Contudo, a tipologia da versão de Madame de Beaumont não é tão questionada quanto a de Madame de Villeneuve. No capítulo anterior, vimos que alguns pesquisadores classificam a obra de Madame de Villeneuve como um romance e outros como um conto, por oscilações da extensão e da estrutura padrão de cada gênero. A versão de Madame de Beaumont, segundo os críticos de Literatura, apresenta uma tipologia mais clara: inscreve-se no gênero do Conto de Fadas, tal como, por exemplo, é definido pelo *The Oxford Companion of Children's Literature*:

[...] narratives, set in the distant past, of events that would be impossible in the real world. They often include magical happenings and the appearance of FAIRIES, but the supernatural does not always feature in them, and the heroes and heroines are usually mortal human beings. Such creatures as GIANTS, DWARFS, WITCHES, and OGRES frequently play a part, as well as talking animals. (CARPENTER & PRICHARD, 1987: 177, maiúsculas dos autores)

Com efeito, o conto de Beaumont é uma narrativa mais simplificada e mais linear se comparada com a versão de Madame de Villeneuve. Madame de Beaumont excluiu as duas analepses e reduziu o número de personagens da história. Além disso, Madame de Beaumont não descreve com tantos detalhes o espaço físico e a psicologia das personagens, simplificando ainda mais a estrutura da narrativa. Acentuou ainda a vertente lúdica e os aspectos mágicos da história, aproximando-a ainda mais do tradicional conto de fadas.

2.1. A Narradora e as Narratárias

Ao contrário da versão matricial, a versão de Madame de Beaumont apresenta apenas dois níveis diegéticos, como pode ser representado *infra* (Figura 5): o nível extradiegético e o nível intradiegético.

Figura 5: Níveis diegéticos em *La Belle et la Bête*, de Madame de Beaumont



Fonte: Elaboração própria

O nível extradiegético é, como vimos, o nível mais externo à narrativa. Correspondente aqui ao universo diegético de *Le Magasin des Enfants*, no qual Mademoiselle Bonne narra diversas histórias, incluindo *La Belle et la Bête*. Madame de Beaumont apresenta-a como "gouvernante de Lady¹⁵ Sensée" (BEAUMONT, 1865: 24). Destaco que a palavra *bonne* significa "servante"¹⁶ (BLOCH & VON WARTBURG, 1975: 77, *italico meu*), mas esta palavra, *bonne*, é homónima do feminino de *bon*¹⁷: "une forme *buen*, qu'à éliminée bon, développée en position inaccentuée, par suite de l'emploi ordinaire de l'adjectif" (BLOCH & VON WARTBURG, 1975: 77, *italico dos autores*). Em resumo, podemos inferir que o nome *Bonne* indicia a profissão da personagem, mas também a bondade das suas palavras e atos.

Isto é tanto mais importante quanto se verifica que Mademoiselle Bonne, assim como Mademoiselle de Chon (Villeneuve), é uma narradora heterodiegética, que não participa na história, ainda que pontualmente partilhe o ponto de vista das personagens, dando-lhe voz ou destacando a sua perspetiva.

¹⁵ "[...] le titre de *lady*, qui équivaut à celui de madame, ne se donne en Angleterre qu'aux filles de comtes de marquis et de ducs" (N.E.).

¹⁶ "Criada", em português.

¹⁷ "Bom", em português.

Como foi mencionado no capítulo anterior, o narratário é o destinatário do discurso no discurso do narrador, e é por isso o responsável mais explícito pela ligação entre o narrador e o leitor. Na versão matricial, de Madame de Villeneuve, os narradores mencionam expressamente os narratários, mais especificamente, as narratárias. O mesmo faz Beaumont, ao referir as crianças para as quais Mademoiselle Bonne narra suas histórias. No quinto diálogo, apenas Lady Sensée, Lady Spirituelle, Lady Charlotte e Miss Molly estão presentes e escutam *La Belle et la Bête*. Madame de Beaumont indica com precisão as idades das meninas: Lady Sensée e Lady Spirituelle têm 12 anos de idade, enquanto Lady Charlotte e Miss Molly têm 7 anos de idade. Esta faixa etária (7-12 anos) é mais baixa do que a visada por Villeneuve (13 anos), e justifica em grande parte a simplificação da história e da diegese.

Os nomes de Lady Sensée e Lady Spirituelle também refletem as suas personalidades. O nome de Lady Sensée, que é a filha dos donos da casa, remete para o adjetivo *Sensée* (sensato ou sensata em português) e deriva “peut-être d'après le lat. eccl. *sensatus*” (BLOCH & VON WARTBURG, 1975: 585, itálico dos autores). O nome de Lady Spirituelle, uma das amigas e convidadas de Lady Sensée, remete para os campos semânticos da teologia e da filosofia (BLOCH & VON WARTBURG, 1975: 606). É providencial que as duas meninas mais velhas tenham nomes ligados a duas qualidades da racionalidade: a sensatez e a inteligência.

Já os nomes de Lady Charlotte e Miss Molly não parecem ter nenhuma relação com suas personalidades. O nome de Lady Charlotte refere-se a uma sobremesa: “apple marmalade covered with bread-crumbs” (LITTLE, 1965: 294). E o nome de Miss Molly tem uma relação com o nome Mary (ou Maria), o nome da mãe de Jesus, referindo-se à Virgem Maria (LITTLE, 1965).

Nota-se que há duas formas de tratamento das narratárias: Lady e Miss. Lady Sensée, Lady Spirituelle e Lady Charlotte são referidas como Lady: “in the British Isles, a general title for any peeress below the rank of duchess and also for the wife of a baronet or of a knight” (BRITANNICA, 2024, sublinhado do autor). Isto é, marquesas, condessas, viscondessas e baronesas são referidas como Lady, “ordinarily used as a less formal alternative to the full title of a countess, viscountess, or baroness; where the name is territorial, the ‘of’ is dropped — thus the Vicountess of A. but Lady A.” (BRITANNICA, 2024, sublinhado do autor). A enciclopédia Britannica acrescenta ainda que “the daughters of dukes, marquesses, and earls

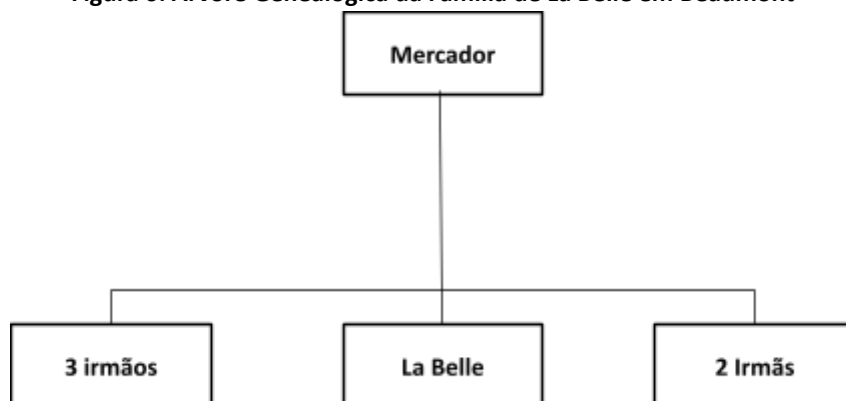
also have, by courtesy, the title of lady prefixed to their forename and surname” (BRITANNICA, 2024). Um leitor do século XVIII depressa as associaria à alta nobreza.

Só Miss Molly é referida como Miss: “a popular title in the late 18th century and specifically referred to an unmarried woman (often a schoolteacher) of a high social status” (GRANNAN, 2023). Isto é, Miss Molly, podendo pertencer à alta nobreza, é ainda uma criança, muito mais nova. Cydney Grannan também aponta que “Originally, Miss was actually a title for young girls, while Master was the title for boys” (GRANNAN, 2023). Esta informação condiz com a indicação de que Miss Molly tem apenas 7 anos de idade.

2.2. As Personagens

Nesta versão, de Madame de Beaumont, se comparada com a versão de Madame de Villeneuve, a família de La Belle é menor (**Figura 6**): o Mercador tem apenas seis filhos, enquanto em Villeneuve ele tem doze filhos. Essa redução de personagens é uma forma de Madame de Beaumont simplificar a história, tornando-a mais apropriada para seu público-alvo.

Figura 6: Árvore Genealógica da Família de La Belle em Beaumont



Fonte: Elaboração própria

Há outras alterações em Beaumont que implicam uma diferente relação entre os protagonistas e a sua família. O Mercador é o pai biológico de La Belle, enquanto que em Villeneuve, ele é o pai adotivo. Todavia, ele mantém o caráter do Mercador na versão matricial: é um homem de sorte nos negócios e na família. Tal como em Villeneuve, a mãe da

família não é mencionada. Os filhos, que em Villeneuve são descritos como corajosos e valentes, em Beaumont não são descritos e têm menor relevância.

Quanto a La Belle e a suas irmãs, as duas autoras as descrevem com características similares, mas de maneira diferente. Enquanto Villeneuve descreve mais detalhadamente os atributos de La Belle, os seus talentos na música e o seu gosto pela leitura, Beaumont só apresenta esses mesmos atributos quando os compara com os atributos das irmãs:

Ses filles étaient très belles; mais la cadette surtout se faisait admirer, et on ne l'appelait, quand elle était petite, que la belle enfant; en sorte que le nom lui resta: ce qui donna beaucoup de jalousie à ses sœurs. Cette cadette, qui était plus belle que ses sœurs, était aussi meilleure qu'elles. Les deux aînées avaient beaucoup d'orgueil, parce qu'elles étaient riches; elles faisaient les dames, et ne voulaient pas recevoir les visites des autres filles de marchands; il leur fallait des gens de qualité pour leur compagnie. Elles allaient tous les jours au bal, à la comédie, à la promenade, et se moquaient de leur cadette, qui employait la plus grande partie de son temps à lire de bons livres. (BEAUMONT, 2013: 3)

Nesta versão, de Beaumont, La Belle é mais caseira que as irmãs e prefere ficar em casa, lendo, em vez de conviver com meninas de alta sociedade, ir aos bailes e aos teatros. Ela também é descrita como bondosa e gentil, em oposição às irmãs, orgulhosas e invejosas. Quando o Mercador perde toda a sua fortuna e a família é forçada a viver no campo, a virtude de La Belle fica ainda mais evidente na desigual distribuição das tarefas. Enquanto os filhos trabalham na lavoura com o pai, La Belle cuida das tarefas domésticas e ainda se esforça para continuar a praticar música. Já as outras duas filhas não trabalham:

Quand ils furent arrivés à leur maison de campagne, le marchand et ses trois fils s'occupèrent à labourer la terre. La Belle se levait à quatre heures du matin, et se dépêchait de nettoyer la maison et d'apprêter à dîner pour la famille. Elle eut d'abord beaucoup de peine, car elle n'était pas accoutumée à travailler comme une servante; mais, au bout de deux mois, elle devint plus forte, et la fatigue lui donna une santé parfaite. Quand elle avait fait son ouvrage, elle lisait, elle jouait du clavecin, ou bien elle chantait en filant. Ses deux sœurs, au contraire, s'ennuyaient à la mort; elles se levaient à dix heures du matin, se promenaient toute la journée, et s'amusaient à regretter leurs beaux habits et les compagnies. (BEAUMONT, 2013: 5)

Em Villeneuve, também todos os filhos igualmente trabalhavam, para lutar contra a miséria familiar, independentemente do seu sexo:

Que de chagrins ils eurent à essuyer dans cette affreuse solitude! Il falut se résoudre à travailler aux ouvrages les plus pénibles. Hors d'état d'avoir quelqu'un pour les servir, les fils de ce malheureux marchand partagèrent entre eux les soins et les travaux domestiques. Tous à l'envi s'occupèrent à ce que la campagne exige

de ceux qui veulent en tirer leur subsistance. /Les filles de leur côté ne manquèrent pas d'emploi. Comme des paysannes, elles se virent obligées de faire servir leurs mains délicates à toutes les fonctions de la vie champêtre. Ne portant que des habits de laine, n'ayant plus de quoi satisfaire leur vanité, ne pouvant vivre que de ce que la campagne peut fournir, bornées au simple nécessaire, mais ayant toujours du goût pour le raffinement et la délicatesse, ces filles regrettaient sans cesse et la ville et ses charmes. (VILLENEUVE, 2022: I, p. 3-4).

O que diferencia La Belle de seus irmãos é invariavelmente a sua maior resiliência. Ela consolava a todos e incentivava as irmãs a continuarem praticando música. Ao pedir uma simples rosa ao Mercador, ao invés de roupas ou joias, as autoras também diferenciam a personalidade de La Belle de suas irmãs.

Recordemos que Genette define intertextualidade como “une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c’est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d’un texte dans un autre” (GENETTE, 1982: 8). La Belle, na versão de Beaumont, pede apenas uma rosa, “car elle pensait en elle-même, que tout l’argent des marchandises ne suffirait pas pour acheter ce que ses sœurs souhaitaient” (BEAUMONT, 2013: 6). La Belle, na versão de Madame de Villeneuve, pede primeiro ao Mercador que ele regresse a casa com saúde e a salvo: somente lhe pede uma rosa depois dele insistir com ela. As irmãs veem na sua modéstia uma espécie de censura aos seus pedidos luxuosos, uma forma de chamar a atenção: “Cette petite fille fait l’importante et s’imagine qu’elle se distinguera par cette affection héroïque. Assurément rien n’est plus ridicule” (VILLENEUVE, 2022: I, p. 7). Beaumont faz referência a esse diálogo com Villeneuve, nomeadamente quando justifica o mesmo pedido ao pai: “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 soeurs, qui auraient dit que c’était pour se distinguer, qu’elle ne demandait rien” (BEAUMONT, 2013: 6-7).

Observa-se, porém, nas duas versões, uma comum Rivalidade Fraterna: quando La Belle “se sente desesperadamente marginalizada pelos irmãos e irmãs” (BETTELHEIM, 2002: 253), é clara a associação ao conto *Cinderela*. A diferença é que em *La Belle et la Bête*, La Belle aceita essa condição de forma voluntária, enquanto em *Cinderela*, essa condição é forçada. Isso ressalta ainda mais a virtude de La Belle, pois ela faz esse sacrifício em nome da família, especialmente por causa do amor que tem a seu pai. Em geral, as irmãs de La Belle

vivenciam semelhante rivalidade, uma vez que têm inveja da beleza e dedicação de La Belle e sentem que o pai e os irmãos gostam mais da irmã mais nova do que delas:

Se um filho recebe uma atenção especial, o outro só se sente insultado quando teme que, em contraste, os pais o menosprezem ou rejeitem-no. Em razão desta ansiedade, um ou todos os irmãos da criança podem tornar-se um espinho na carne. O temor de que em comparação a eles não possa obter o amor e a consideração dos pais é o que inflama a rivalidade fraterna na criança. (BETTELHEIM, 2002: 254)

Em Villeneuve, La Belle consegue tocar o coração das irmãs, fazendo com que elas derramem lágrimas genuínas de tristeza no momento da sua partida para o castelo de La Bête, mesmo que esse momento seja fugaz: “Après avoir pris congé de ses frères, elle embrassa ses insensibles soeurs, en leur faisant un adieu si touchant qu’elle leur arracha quelques larmes, et qu’elles se crurent l’espace de quelques minutes presque aussi affligées que leurs frères” (VILLENEUVE, 2022: I, p. 24). Em Beaumont, as irmãs, mais invejosas, passam cebola nos olhos para simular lágrimas de choro e tristeza pela partida de La Belle: “Ces deux méchantes filles se frottèrent les yeux avec un oignon pour pleurer lorsque la Belle partit avec son père” (BEAUMONT, 2013: 13). Esse gesto das irmãs em Beaumont explicita ainda mais a rivalidade fraterna entre as irmãs, que acreditam estar eliminando um obstáculo para obter o carinho do pai.

Esses diferentes graus dos defeitos têm, em ambas as autoras, diferentes graus de punição. Em Villeneuve, elas não têm casamentos tão felizes quanto o de La Belle, mas conseguem redimir-se: mesmo não sendo irmãs biológicas, elas obtêm o perdão de La Belle e participam nas festividades. Já na versão de Beaumont, as irmãs são punidas ao serem transformadas em estátuas:

Pour vous, mesdemoiselles, dit la fée aux deux sœurs de Belle, je connais votre cœur, et toute la malice qu’il enferme. Devenez deux statues; mais conservez toute votre raison sous la pierre qui vous enveloppera. Vous demeurerez à la porte du palais de votre sœur, et je ne vous impose point d’autre peine, que d’être témoins de son bonheur. Vous ne pourrez revenir dans votre premier état qu’au moment où vous reconnaîtrez vos fautes; mais j’ai bien peur que vous ne restiez toujours statues. On se corrige de l’orgueil, de la colère, de la gourmandise et de la paresse: mais c’est une espèce de miracle que la conversion d’un cœur méchant et envieux. (BEAUMONT, 2013: 22-23)

Como vimos no capítulo anterior, Madame de Villeneuve descreve com mais detalhes a aparência física de La Bête. Madame de Beaumont, por sua vez, utiliza apenas um adjetivo

para a descrever: “horrible” (BEAUMONT, 2013: 9). Tal como Madame de Villeneuve, Madame de Beaumont destaca que a voz de La Bête é terrível: “Vous êtes bien ingrat, lui dit la Bête, d’une voix terrible; je vous ai sauvé la vie, en vous recevant dans mon château, et pour ma peine, vous me volez mes roses, que j’aime mieux que toutes choses au monde” (BEAUMONT, 2013: 9, sublinhado meu).

Como destaquei *supra*, no texto de Beaumont, La Bête utiliza o *vous*, marcando com este tratamento uma relação mais formal e mais cortês. Na versão de Villeneuve, por outro lado, La Bête utiliza o *tu*, marcando com ele uma relação mais informal e mais rude: “[La Bête] dit d’une voix effroyable: — Qui t’a donné la liberté de cueillir mes roses ? N’était-ce pas assez de te souffrir dans mon palais avec tant de bonté. Loin d’en avoir de la reconnaissance, téméraire, je te vois voler mes fleurs. Ton insolence ne restera pas impunie” (VILLENEUVE, 2022: I, p. 13, sublinhado meu).

Em Beaumont, quando La Bête se transforma em príncipe, ele é descrito como muito inteligente e muito bonito: “La Bête avait disparu, et elle ne vit plus à ses pieds qu’un prince plus beau que l’amour, qui la remerciait d’avoir fini son enchantement” (BEAUMONT, 2013: 24). Isto é, o Príncipe tem as duas características combinadas dos maridos das irmãs de La Belle:

L’aînée avait épousé un gentilhomme, beau comme l’amour; mais il était si amoureux de sa propre figure, qu’il n’était occupé que de cela, depuis le matin jusqu’au soir, et méprisait la beauté de sa femme. La seconde avait épousé un homme, qui avait beaucoup d’esprit; mais il ne s’en servait que pour faire enrager tout le monde, et sa femme toute la première. (BEAUMONT, 2013: 21, sublinhado meu)

O Príncipe tem, desta forma, uma característica que falta a ambos — a virtude e a bondade. O primeiro marido pode ser comparado a Narciso, já que tem como única preocupação observar sua própria beleza e não consegue reparar na beleza da própria esposa. E o segundo marido é tão inteligente que chega a ser arrogante e não consegue perceber as qualidades da própria esposa. Só o Príncipe (La Bête) é inteligente e bom, belo e virtuoso, percebendo a beleza e a inteligência de La Belle. Como a própria La Belle conclui na epígrafe deste capítulo: “Ce n’est ni la beauté, ni l’esprit d’un mari qui rendent une femme contente:

c'est la bonté du caractère, la vertu, la complaisance: et la Bête a toutes ces bonnes qualités” (BEUMONT, 2013: 23).

2.3. O Espaço

A descrição de Villeneuve do Palácio é faustosa, e a sua extensão reforça os elementos de magia e fantasia (VILLENEUVE, 2022: I, p. 10-11). Em comparação a Madame de Villeneuve, a versão de Madame de Beaumont é, como quase sempre, mais concisa. Há nela, porém, alguns detalhes próprios, sem que haja a preocupação de refletir nas suas características o estado de espírito das personagens. O espaço que Madame de Beaumont descreve com mais detalhes é também o Palácio de La Bête, mas é muito menos pormenorizada: “Tout d'un coup, en regardant au bout d'une longue allée d'arbres, il vit une grande lumière, mais qui paraissait bien éloignée. Il marcha de ce côté-là, et vit que cette lumière sortait d'un grand palais, qui était tout illuminé” (BEAUMONT, 2013: 7).

Uma diferença marcante entre as duas versões é a descrição do Palácio quando La Belle chega com o Mercador. Madame de Villeneuve dá mais destaque ao jardim do Palácio, aos fogos de artifício e à música para a chegada de La Belle, que fica tão surpresa que compara o “seu funeral” às festas nupciais da realeza:

Il faut, dit la Belle en riant, que la Bête soit bien affamée pour faire une telle fête à l'arrivée de sa proie. Cependant, malgré l'émotion que lui causait l'approche d'un événement, qui selon l'apparence allait lui devenir fatal, en donnant toute son attention à tant de magnificences qui se succédaient, et lui présentaient le plus beau spectacle qu'elle eût jamais vu, elle ne put s'empêcher de dire à son père que les préparatifs de sa mort étaient plus brillants que la pompe nuptiale du plus grand roi de la terre. (VILLENEUVE, 2022: I, p. 26)

Como foi discutido no capítulo anterior, essa é uma das pistas deixadas ao leitor, para que não se deixe iludir pelas aparências (VILLENEUVE, 2022: II, p. 45). Beaumont, por sua vez, destaca o jantar de recepção a La Belle e ao Mercador:

Le cheval prit la route du palais, et sur le soir, ils l'aperçurent illuminé, comme la première fois. Le cheval fut tout seul à l'écurie, et le bonhomme entra avec sa fille dans la grande salle, où ils trouvèrent une table, magnifiquement servie, avec deux couverts. Le marchand n'avait pas le cœur de manger; mais Belle, s'efforçant de paraître tranquille, se mit à table, et le servit; puis elle disait en elle-même: la Bête

veut m'engraisser avant de me manger, puisqu'elle me fait si bonne chère.
(BEAUMONT, 2013: 12)

La Belle acredita que La Bête pretende engordá-la antes de a devorar. Podemos também associar hoje verossimilmente essa refeição suntuosa ao facto de ser costumeiro dar uma última refeição excepcional cuidada aos condenados à morte. Além disso, engordar as presas antes de as matar também é comum, no mundo rural ou em outros contos de fadas, como *João e Maria*.

Essa expectativa de La Belle não se concretiza, uma vez que ela não é devorada por La Bête. É sim tratada como a senhora do Palácio e tem todos os seus desejos atendidos: “il n’y a ici de maîtresse que vous” (BEAUMONT, 2013: 15). Tanto em Beaumont quanto em Villeneuve, as ações de La Bête não correspondem à sua fala: ao invés do medo que as suas palavras causam, as suas ações revelam gentileza e cuidado.

No que diz respeito ao espaço, Madame de Beaumont diferencia mais marcadamente os espaços urbanos e rurais. Enquanto Villeneuve apresenta o espaço da cidade como um lugar rico e abundante, refletindo a situação econômica da família, Beaumont apresenta o espaço urbano como um espaço de ociosidade e entretenimento, com bailes e teatros: “Elles allaient tous les jours au bal, à la comédie, à la promenade, [...]” (BEAUMONT, 2013: 3). Ressalto que, em Villeneuve, La Belle comenta, em uma de suas idas ao teatro no Palácio, que uma das coisas de que ela mais sentia falta na cidade era ir ao teatro: “La Belle aimait les spectacles. C’était le seul plaisir qu’en quittant la ville elle eut regretté” (VILLENEUVE, 2022: I, p. 43). Quanto ao espaço rural, Villeneuve o descreve como um espaço longínquo, simples, triste e solitário (VILLENEUVE, 2022: I, p. 3). Tal não significa que o campo seja sinônimo de ausência de entretenimento e diversão, já que Villeneuve descreve algumas atividades que La Belle fazia para se divertir e esquecer um pouco os problemas financeiros da família: “Pour adoucir ses ennuis, dans ses heures de relâche, elle ornait sa tête de fleurs, et comme à ces bergères des premiers temps, la vie rustique, en lui faisant oublier ce qui l’avait le plus flattée aux milieux de l’opulence, lui procurait tous les jours d’innocents plaisirs” (VILLENEUVE, 2022: I, p. 6).

Trata-se, em todo o caso, de uma visão distinta da cidade, vista agora, não como lugar de futilidade, mas de efervescência cultural. Beaumont apresenta o espaço rural como um lugar

de trabalho duro: “Quand ils furent arrivés à leur maison de campagne, le marchand et ses trois fils s’occupèrent à labourer la terre” (BEAUMONT, 2013: 5). Em Beaumont, o campo é o espaço do trabalho braçal, ao passo que a cidade é também o espaço do comércio e do estímulo cultural.

3. As Refeições em França no Século XVIII

Os horários, os nomes e os tipos de refeições mudam ao longo do tempo e refletem características sociais de época, ambiente e classe social. No século XVIII, século da publicação das duas versões literárias de *La Belle et la Bête*, as refeições possuíam características e nomes bem diferentes das atuais. Essas mudanças refletem características sociais da época de transição entre uma sociedade mais rural para uma sociedade mais urbana na França. Pode-se explicitar essa mudança ao analisarmos as refeições nas duas versões literárias de *La Belle et la Bête*.

Ambas as versões mencionam três refeições, de acordo com o modelo tradicional apresentado por Flandrin. A primeira refeição do dia, servida às 10 horas da manhã, é o *Le Déjeuner*, definido pelo *Dictionnaire Étymologique de La Langue Française* como refeição matinal:

Déjeuner: Lat. pop. **disjējūnāre*, devenu ensuite **disjūnāre*, propr. «rompre le jeûne», cf. l’angl. to breakfast, d’où «prendre le premier repas de la journée». [...] Quand, par suite de changements dans les habitudes, le première des deux principaux repas quotidiens a été reculé, à une époque qu’il est difficile de déterminer exactement (on trouve *disnar* traduit par le lat. *prandium* «repas au milieu du jour» dans le Donat provençal; d’autre part on sait que ce repas avait lieu ordinairement vers 10 heures au XVI^e S. et vers 11 et 12 au XVII^e), la langue a réservé *déjeuner* pour un petit repas au lever et *dîner* pour les repas du milieu du jour. (BLOCH & WARTBURG, 1975: 183)

Atualmente, traduzimos para o português *Déjeuner* como “almoço”, já que nos dias atuais a palavra se refere a uma refeição no meio do dia. No momento presente, em França, a primeira refeição do dia passou a ser designada *Le petit déjeuner*, em português, “o pequeno almoço” (Portugal) ou “o café da manhã” (Brasil). Porém, não devemos assim interpretar a palavra *Déjeuner* num texto do século XVIII. De acordo com Flandrin, no século XVIII, era comum servirem-se apenas líquidos para essa quebra do jejum, na refeição matinal,

designada então *le déjeuner*: “Puis, au cours du XVIII^e siècle, la mode du café au lait s’est imposée à Paris, dans toutes les classes sociales [...]. Ceux qui déjeunaient de manière plus consistante ont parfois compté pour rien ces croûtes de pain et ces déjeuners purement liquides” (FLANDRIN, 1993: s.n.).

Na versão de Beaumont, no Palácio, servem ao Mercador, um chocolate quente (*chocolat*): “Il était dix heures du matin, quand il se leva le lendemain, et il fut bien surpris de trouver un habit fort propre, à la place du sien, qui était tout gâté. [...] Il entra dans la grande salle, où il avait soupé la veille, et vit une petite table où il y avait du chocolat” (BEAUMONT, 2013: 8, sublinhado meu). Enquanto que na versão de Villeneuve, o chocolate é servido a La Belle entre *o déjeuner* e *o dîner*: “N’ayant rien de mieux à faire, elle allait se coucher, lorsqu’elle aperçut sur la table de nuit une coupelle de chocolat préparée” (VILLENEUVE, 2022: I, p. 32, sublinhado meu).

De acordo com Bertram M. Gordon, naquele tempo, o chocolate era sempre preparado “both hot and cold and strongly spiced with chilies” (GORDON, 2009: 569). A bebida de *xocolatè* (em língua maia, “bebida amarga”), adoçada em Espanha com açúcar ou mel, pode ter sido introduzida na aristocracia francesa por Ana de Áustria, esposa do Rei Luís XIII, e filha de Filipe III, de Espanha. O cacau era caro e o chocolate difícil de preparar. Embora, atualmente, o chocolate seja popular, no século XVIII, era ainda, um artigo de luxo ligado à gastronomia das classes aristocráticas. Assim, o facto de La Bête o servir é um símbolo de status elevado, digno do palácio em que é servido ao Mercador. O mesmo sucede com os horários em que é servido: o facto de o Mercador se levantar às 10 horas da manhã pode indiciar o seu grau de cansaço, mas ele coincide também com os novos hábitos aristocráticos nas cidades: só as luzes urbanas permitem que os habitantes da cidade se deitem cada vez mais tarde, e por isso se levantem tão tardiamente, às 10 horas da manhã.

A segunda refeição a ser servida é o *Dîner*¹⁸. Segundo o *Dictionnaire Étymologique de La Langue Française*, a palavra derivaria de “*disnair* traduit pour le lat. *prandium* «repas au milieu du jour» dans le Donat provençal” (BLOCH & WARTBURG, 1975: 183, itálico dos autores). Nas duas versões do século XVIII, *o dîner* de La Belle é, com efeito, servido ao meio

¹⁸ Atualmente, *le Dîner* é traduzido para o português como “Jantar”, ainda que, no século XVIII, significasse “Almoço”.

dia, como exemplifica Beaumont: “À midi, elle trouva la table mise, et pendant son dîner, elle entendit un excellent concert, quoiqu’elle ne vît personne” (BEAUMONT, 2013: 16, sublinhado meu). Em nenhuma das versões há menção do que é servido nessa refeição. Devemos, pois, ter em consideração um progressivo atraso das principais refeições ao longo do século XVIII, mais acentuada na cidade que no campo:

[...] la langue a réservé *déjeuner* pour un petit repas au lever et *dîner* pour le repas du milieu du jour. Depuis le milieu du XIX^e. s., *déjeuner* et *dîner* ont subi un nouveau changement de sens à Paris; *déjeuner* a été attribué au repas du milieu du jour (le petit repas du début de la journée se disant *petit déjeuner*), *dîner* au repas du soir, par suite du recul progressif du *déjeuner* au cours du XIX^e.s. (BLOCH & WARTBURG, 1975: 183, itálico dos autores)

Essa alteração prevalece até os dias atuais, em que o *petit déjeuner* é a primeira refeição do dia, o *déjeuner* é a refeição do meio do dia e o *dîner* é a refeição da noite.

A última refeição a ser mencionada é *Le Souper*¹⁹: conhecido como verbo desde a Idade Média, passou a designar primeiramente as refeições ao final do dia, mas passando os habitantes de Paris, ao longo do século XIX, a usar a palavra “dîner” para essas refeições de final do dia, passou o “*souper*” a designar uma refeição leve já à noite, tomada depois da vinda do teatro ou durante um convívio noturno (cf. BLOCH & WARTBURG, 1975: 602). Na versão de Madame de Villeneuve, não sabemos o horário exato dessa refeição, apenas que já é noite (*le soir*), o que indubitavelmente denuncia os hábitos urbanos das personagens:

À la fin de cette tragédie, un d’entre eux vint faire à la Belle un très beau compliment, et la remercia de l’indulgence avec laquelle elle les avait entendus. Il ne resta de singes, que ceux de sa maison, et destinés à l’amuser. Après son souper, la Bête vint comme à l’ordinaire, lui rendre visite, [...]. (VILLENEUVE, 2022: I, p. 41)

Já na versão de Madame de Beaumont, sabemos o horário exato do *Souper*, servido às 9 horas da noite:

Belle passa trois mois dans ce palais avec assez de tranquillité. Tous les soirs, la Bête lui rendait visite, l’entretenait pendant le souper, avec assez de bon sens, mais jamais avec ce qu’on appelle esprit, dans le monde. L’habitude de la voir l’avait accoutumée à sa laideur, et loin de craindre le moment de sa visite, elle regardait souvent à sa monstre, pour voir s’il était bientôt neuf heures; car la Bête ne

¹⁹ Atualmente, *Le Souper* é traduzido para o português como “Ceia”, mas no século XVIII, podemos traduzi-lo como “Jantar”. Era uma refeição mais ligeira, constituída por uma reforçada sopa, ao final do dia. Com os hábitos citadinos, vai-se dividindo entre o “lunch” cada vez mais tardio, antes da partida para o teatro, e a ceia, depois do convívio noturno.

manquait jamais de venir à cette heure-là. (BEAUMONT, 2013: 18-19, sublinhado meu)

Não há qualquer menção do que era servido nessa refeição, em nenhuma das duas versões de *La Belle et la Bête*.

4. Um Novo Público-alvo

Como foi discutido anteriormente, o narratário é frequentemente uma estratégia de ligação entre o narrador e o leitor. Sendo as narratárias de *La Belle et la Bête*, de Madame de Beaumont, meninas de 7 e 12 anos de idade, podemos inferir que o público-alvo desta versão seja mais infantil que o da versão matricial de Villeneuve (13-14 anos)

A Literatura Infantil tem um caráter utilitário, já que está ligada quase sempre à educação e à formação de um modelo prescritivo. Essa relação é muito forte, ainda que menor nos contos de fadas, pois embora muitos textos hoje rotulados como Literatura Infanto-juvenil não tenham sido escritos com esse propósito, hoje são cortados, adaptados e relegados ao espaço do jardim de infância, e a uma insuspeita menoridade normativa. Assim o afirma J. R. R. Tolkien:

[...] a associação entre crianças e contos de fadas é um acaso de nossa história nacional. Os contos de fadas no moderno mundo letrado foram relegados ao “jardim de infância”, como os móveis gastos ou antiquados são relegados ao quarto de brinquedos, basicamente porque os adultos não os desejam e não se importam se forem maltratados. Não é a escolha das crianças que decide isso. As crianças enquanto classe – exceto pela normal falta de experiência, elas não são uma classe – não gostam mais de contos de fadas, nem os entendem melhor do que os adultos. (TOLKIEN *apud* HUNT, 2010: 93)

Nem sempre foi assim. Até o século XVIII, quando começou a desenvolver-se o conceito de Literatura Infantil, os contos de fadas eram uma forma de entretenimento transversal na idade dos seus receptores. Louise Von Franz, discípula de Jung, não deixou de oportunamente o relembrar:

Até os séculos 17 e 18, os contos de fada eram – e ainda são nos centros de civilização primitivos e remotos – contados tanto para adultos quanto para crianças. [...] Na Europa, eles costumavam ser a forma principal de entretenimento para as populações agrícolas na época do inverno. Contar contos de fada tornou-se uma espécie de ocupação espiritual essencial. (VON FRANZ, 1990: 12).

La Belle et la Bête, de Madame de Beaumont, embora seja um conto de autora, é considerado um conto de fadas. Como consequência, o seu público-alvo é hoje mais infantil: destina-se a jovens, especialmente do sexo feminino, meninas em formação. Os princípios pedagógicos, de raiz empirista, que inspiraram o desenvolvimento da Literatura Infantil no século XVIII não deixavam de sublinhar a importância das primeiras experiências, reais ou fictícias. À luz desses princípios, as obras de Villeneuve e de Beaumont não deixavam de combinar a clareza moral com o imediatismo lúdico. *Le Magasin des Enfants* combinava entretenimento e instrução, como estava em voga na época:

Primarily, the daughters of the bourgeois were more likely to be literate and to relate to the protagonist, Belle, who was written as the daughter of a formerly wealthy merchant: an example of a “bourgeois profession” when the term was interchangeable with the middle class, “capitalists”, bankers, and other professions, especially in the financial sector. (KIBBLE, 2020: 5)

Isso fica evidente no diálogo entre Mademoiselle Bonne e as meninas que têm a seu encargo, logo depois de lhes contar a história de *La Belle et La Bête*. Todas se identificam com La Belle e discutem se fariam como ela ou não, caso fossem a protagonista da história. Destaco aqui o comentário de Miss Molly²⁰:

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, 1865: 52)

Tal comentário ao medo que provocavam na menina os rostos da etnia (ou raça²¹) negra leva Mademoiselle Bonne a sublinhar-lhes a moral da história:

Miss Molly a raison: on s’accoutume à la laideur, mais jamais à la méchanceté. Il ne faut donc guère s’embarrasser d’être laide; mais il faut faire en sorte d’être si bonne qu’on puisse oublier notre visage pour l’amour de notre cœur. Remarquez aussi, mes enfants, qu’on est toujours récompensé quand on fait son devoir. Si la Belle avait refusé de mourir à la place de son père, si elle avait été ingrate envers la pauvre bête, elle n’aurait pas été ensuite une grande reine. Voyez aussi combien on

²⁰ Relembro que a escravidão foi abolida na França em 1848, mas permaneceu legalizada no resto do globo até 1905, quando a Maurítânia finalmente aboliu a escravidão. Para a Miss Molly, personagem do século XVIII, ter escravos era considerado normal e considerá-los feios e inumanos também o era na época. Ressalto que esse pensamento não é aceitável atualmente, ainda que seja atualmente ainda praticado.

²¹ Atualmente, o conceito de etnia é mais utilizado, pois além dos fenótipos e dos marcadores genéticos, abrange aspectos culturais, como a língua (ou dialeto), a moda, a culinária, etc. O conceito de raça, atualmente ultrapassado, inclui apenas os aspectos fenotípicos, desconsiderando a cultura e a genética.

devient méchant quand on est jaloux: c'est le plus vilain de tous les défauts.
(BEAUMONT, 1865: 52-53)

5. Uma Breve Comparação

Embora a versão de Beaumont seja uma narrativa relativamente menos complexa que a de Villeneuve, *La Belle et la Bête*, de Madame de Beaumont, não pode ser considerada inferior. Pelo contrário, ela adiciona elementos à história que estão presentes nas diversas adaptações cinematográficas, como o desenvolvimento do relacionamento de La Belle e La Bête. Talvez por isso, muitas adaptações optem por dar maior crédito à versão de Madame de Beaumont, preferindo-a à versão de Madame de Villeneuve.

La Belle et la Bête, de Madame de Beaumont, não é já uma história somente centrada na ilusão da aparência: ela é uma história sobre a transformação por meio do amor, mais ainda que a versão de Villeneuve, uma vez que, para quebrar o encanto, La Belle confessa o seu amor a La Bête, enxergando além das aparências: o belo príncipe dentro da horrenda besta. Para La Belle, a virtude e o amor são mais importantes que a beleza e a inteligência. Ao perceber isso, ela encontra em La Bête as qualidades para um bom marido e para uma união feliz, que se concretiza quando La Bête se transforma em um príncipe belo e inteligente. Em Villeneuve, essa transformação se deu somente pela gratidão.

Essa diferença de interpretação das duas obras marca também a diferença entre os públicos-alvo: jovens casadoiras (Villeneuve) e meninas em formação (Beaumont). Em Villeneuve, a história era uma forma de amenizar o receio das jovens casadoiras em relação a noivos mais velhos, que mal conheciam, e a quem estavam prometidas, por dever e gratidão a seus pais. Em Beaumont, a história tinha um intuito diferente: a de ensinar às meninas que a verdadeira fealdade era a falta de virtude e a verdadeira beleza estava no amor.

No próximo capítulo, será analisada a primeira adaptação fílmica de *La Belle et la Bête*, realizada por Jean Cocteau, em 1946, que tanto crédito dará à versão de Beaumont.

III. Cocteau: vanguarda? Ou um Retorno ao Clássico?

L'enfance croit ce qu'on lui raconte et ne le met pas en doute. Elle croit qu'une rose qu'on cueille peut attirer des drames dans une famille. Elle croit que les mains d'une bête humaine qui tue se mettent à fumer et que cette bête en a honte lorsqu'une jeune fille habite sa maison. Elle croit mille autres choses bien naïves. C'est un peu de cette naïveté que je vous demande et, pour nous porter chance à tous, laissez-moi vous dire quatre mots magiques, véritable "Sésame ouvre-toi" de l'enfance: Il était une fois....

(Jean Cocteau, 1946)

Jean Maurice Eugène Cocteau, em 1946, produziu um filme denominado *La Belle et la Bête*, que, na ficha técnica, é apresentado como uma adaptação do conto de mesmo nome, de Madame Beaumont, de 1756, versão simplificada do texto escrito com o mesmo título por Madame de Villeneuve, em 1740. Desde logo por causa desta ambiguidade, o filme de Cocteau não dispensa nem a leitura do texto de Beaumont nem a do texto de Villeneuve, já que nele há muitos pormenores que ora remetem para Beaumont ora remetem para Villeneuve. Com efeito, a versão de Cocteau respeita a estrutura comum às duas outras versões: conta a história de La Belle, a filha mais nova de um comerciante, que se muda para um castelo mágico habitado por uma criatura com aparência animalesca, mas com alguns comportamentos humanos. Apesar das similaridades, Cocteau adiciona elementos novos à história, como a personagem Avenant, amigo do irmão de La Belle, e também objeto de interesse romântico por La Belle.

O objetivo deste capítulo é, ao analisar comparativamente a adaptação dos contos *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve e de Madame de Beaumont, para o filme de mesmo nome de Jean Cocteau, de 1946, e perceber como o mito literário foi sendo tratado, demonstrando, assim, a sua versatilidade.

Jean Cocteau, de nome completo Jean Maurice Eugène Cocteau, foi renomado artista em áreas tão diversas como a Pintura, a Escultura, a Literatura, o Teatro e o Cinema. Richard Misek afirma que “Cocteau did not feel drawn to one art form above all others. Instead he utilised all the media available to him to create a complex personal mythology which mixed imagery and text, poetry and prose, fact and fiction, realism and fantasy, history and modernity” (MISEK, 2004: 1). Sobre isso, Cocteau divaga também:

Pourquoi faites-vous des pièces? me demande le romancier. Pourquoi faites-vous des romans? me demande le dramaturge. Pourquoi faites-vous des films? me demande le poète. Pourquoi dessinez-vous? me demande le critique. Pourquoi écrivez-vous? me demande le dessinateur. Oui, pourquoi? Je me le demande. Sans doute pour que ma graine vole un peu partout. (COCTEAU, 1965: 56)

Sendo um artista complexo, torna-se difícil encaixá-lo em um único estilo das artes modernistas e de vanguarda. Porém, é inegável a influência desses estilos em sua arte, uma vez que ele viveu nesse efervescente caldeirão cultural que era Paris na conturbada primeira metade do século XX. Para Mário Augusto, “a transição para 1900 foi acompanhada de profundas alterações sociais e tecnológicas, com tantas mudanças que se pode dizer que o mundo mudou mais naquela altura em poucas décadas, do que em centenas de anos antes dela” (AUGUSTO, 2021: 20).

Jean Cocteau, nascido no dia 5 de julho de 1889, revê-se no pequeno vilarejo nos arredores de Paris, onde vai crescer: Maisons-Laffitte (em Seine-et-Oise). Sem dúvida, o compreendeu, ele como um micro espaço complexo pela junção de tantos pequenos lugares diversos. Na descrição que o próprio Cocteau faz desse espaço revela-se um cronotopo interessante. Maisons-Laffitte é simultaneamente centro e margem, cidade e campo, vanguarda e anacronismo. Associa-o à polêmica do caso Dreyfus²² (1894-1906), mas também a muitos outros sinais de um mundo em mudança:

Maisons-Laffitte est une manière de parc d'entraîneurs semé de villas, de jardins, d'avenues de tilleuls, de pelouses, de plates-bandes, de jets d'eau sur des places. Le cheval de course et la bicyclette y régnaient en maîtres. On y jouait au tennis les uns chez les autres, dans un monde bourgeois que l'affaire Dreyfus divisait. La Seine, l'allée d'entraînement, le mur de la forêt de Saint-Germain où l'on pénètre par une petite porte, des coins à l'abandon où jouer aux détectives, le camp en contrebas, les guinguettes à tonnelles, la foire du village, le feu d'artifice, les prouesses de pompiers, le château de Mansard, ses herbes folles et ses bustes

²² Capitão Alfred Dreyfus, de ascendência judaica, foi condenado por supostamente comunicar segredos militares franceses à embaixada alemã em Paris.

d'empereurs romains, tout composait pour l'enfance un domaine propre à flatter cette illusion qu'elle a de vivre dans des lieux uniques au monde. (COCTEAU, 1965: 17)

A sua estreia no mundo artístico foi através da Literatura. Começou precisamente por publicar diversos poemas relacionados com os mitos e os contos de fadas, como *Le Lampe d'Aladin* (1909), *Le Prince Frivole* (1910) e *Mythologie* (1934); e também romances, como *Le Livre Blanc* (1928) e *Les Enfants Terribles* (1929), entre outros. O seu primeiro romance publicado foi *Potomak* (1919), “um livro sobretudo moderno, que se destaca pelo estilo de escrita livre e automática, e por mesclar ilustrações e tipografias distintas no conteúdo narrativo exposto” (GAMA FERNANDES, 2021: 19).

Mais tarde, no Teatro, produziu bailados (balés), como *Parade* (1917). Os seus colaboradores ficaram bem conhecidos no mundo das artes. Misek sublinhou já que *Parade* é um trabalho em equipe: “an avant-garde ballet conceived by Cocteau, with backdrops and costumes by Picasso, music by Satie, and a programme note by Guillaume Apollinaire, which included the first documented use of the word *surréaliste*” (MISEK, 2004: 2, itálico do autor). Apesar de ser ridicularizado pela imprensa, o bailado tornou Cocteau famoso. Ao longo da sua carreira, produziu peças de teatro, como *Roméo et Juliette* (1924), *Orphée* (1926), *Les Parents Terribles* (1938)²³ e *Les Monstres Sacrés* (1940), que ficaram até muito tarde como um paradigma de influências de vanguarda e releitura da tradição: ao mesmo tempo, eles prestam tributo e provocam os textos clássicos (ou os clichês dominantes nesses textos clássicos).

Em 1920, teve um relacionamento com Raymond Radiguet: “il était petit, pâle, myope, ses cheveux mal coupés pendaient sur son cul et lui faisaient des favis” (COCTEAU, 1965: 31). Três anos depois, Radiguet morreu de febre tifoide, e tal morte teve tanto impacto na vida de Cocteau, que ele se entregou às drogas e se viciou em ópio. Em seu livro, *Jean Cocteau and his Films of Orphic Identity*, Arthur B. Evans sugere que esse vício teve uma grande influência em sua poesia, enfatizando (no mínimo) o sincretismo que já caracterizava a sua obra:

It could be reasonably argued that Cocteau's entire poetic philosophy, his life-style, and his very approach to his art were radically and permanently altered during his years of opium addiction from 1924 to 1929. It was during this time, and that immediately following, that the author came to find his personalized mythology of

²³ Uma adaptação do romance, ainda com o mesmo nome, que foi publicada em 1929.

mirrors, angels, truthful lies, invisibility, and inevitably, his preoccupation with the literal and figurative aspects of death. (EVANS, 1977: 36 *apud* MISEK, 2004: 3)

Foi nesse período que Jean Cocteau incorporou nas suas obras os três elementos-chave que melhor define a sua criação interartística: a Mitologia, o Melodrama e o Fantástico (MISEK, 2004: 3). Como veremos ao longo deste capítulo, estes três elementos estão bem presentes em seu filme *La Belle et la Bête*.

A fama de Cocteau consolida-se com a idade. Em 1955, tornou-se membro da *Académie Française*. Enrico Coccozza destaca que “he rose historically to the occasion, surpassing himself in a brilliant show in the full panoply of his fine academician’s robe in black with green facings and sportings his academician’s sword designed and created specially for this glorious and auspicious occasion” (COCOZZA, 1979: 6). Em 1956, recebeu um diploma honorário da renomada Universidade de Oxford. Morreu em 11 de outubro de 1963, algumas horas depois de escrever um obituário para Edith Piaff. Coccozza, porém, ressalta que os membros da equipe, que trabalhou com Cocteau na produção do seu filme *La Belle et la Bête*, sempre descreveram Jean Cocteau como um artista que nunca levou a fama a sério. Preocupava-se sobretudo com a magia da arte, e divertia-se com a seriedade da filosofia:

[...] a genius to be admired and respected, a man free from frivolity whose seriousness of purpose was beyond question. This was the real Cocteau — the serious creator and philosopher, the deeply perceptive theoretician, the cinéaste who, on the screen, could distil magic from images. (COCOZZA, 1979: 14)

1. Cocteau e o Cinema

Em seu livro, *La Difficulté d’être*, escrito em 1947, Jean Cocteau afirma que “Le cinématographe a cinquante ans. C’est, hélas, mon âge” (COCTEAU, 1965: 66). Cocteau viveu ao longo da sua vida a história do cinema: o seu nascimento, o seu desenvolvimento até chegar a Era de Ouro do cinema francês, passando por duas guerras mundiais e uma crise econômica. Nesse período, antes de produzir *La Belle et la Bête* (1946), Cocteau produziu outros dois filmes: *Le Sang d’un Poète* (1930) e *L’Éternel Retour* (1943).

1.1. *La Belle Époque* e o Advento do Cinema

Jean Cocteau e o Cinema nasceram durante *La Belle Époque* (1871-1914), um período de efervescência cultural entre o fim da Guerra Franco-Prussiana e o início da Primeira Guerra Mundial, que favorecia as atividades lúdicas e a função lúdica da arte:

Em um período de paz entre as nações europeias, o lazer voltou a ganhar espaço dentro da sociedade. Nesse ponto, Paris era a novidade a ser conhecida e explorada. [...] A beleza da capital francesa a transformou em um verdadeiro parque de diversões para a alta sociedade. Sem barreiras de línguas ou culturas, Paris era de todos e para todos. (TRAPÁGA, 2020: 65).

No campo tecnológico, a energia elétrica e o petróleo substituíram o vapor na indústria, acelerando o modo de vida da população das grandes cidades:

Fez-se luz, inovação que foi um sucesso espantoso na Exposição Universal de Paris de 1889, onde se anunciou o milagre luminoso da eletricidade. Na mesma altura, um dos engenheiros de Edison, o austro-hungaro Nikola Tesla, estava a desenvolver um sistema de iluminação para cidades inteiras, com a corrente elétrica alternada que ele defendia ser mais eficaz [...]. (AUGUSTO, 2021: 22)

O transporte passou a ser o automóvel, graças às invenções de Gottlieb Daimler e Karl Benz:

Durante mais de mil anos, os transportes terrestres tinham-se movido a tração animal; durante séculos, os barcos galgaram os mares, aproveitando a força humana e os sopros da natureza; porém os motores de caldeira a vapor tinham pouco mais de cem anos quando foram substituídos pelos motores de combustão, que tornaram a operar uma revolução nos transportes e na velocidade a que o mundo se mexia (AUGUSTO, 2021: 21)

Foi nesse período também que o avião foi desenvolvido pelo brasileiro Santos Dumont²⁴. Na comunicação, Graham Bell inventou o telefone em 1876. O interesse pela “velocidade” interessava a técnica e a arte:

The year 1900, which was the year of the Universal Exhibition in Paris, really does mark an overturning of European attitudes and is not just a convenient reference point. The pessimism of the end of the century gave way to optimism: the twentieth century would be the century of electricity, that "fairy" who would bewitch the Exhibition's fantastic pavilions, whereas the nineteenth century had languished under the black sign of coal, painfully extracted from the earth. Electricity, in contrast, came from water, was clean and flexible, and had unlimited power. (JULLIAN, 1989: 10)

²⁴ Questiona-se se a invenção do avião foi feita por Santos Dumont ou pelos Irmãos Wright. Porém, o Brasil e a França consideram Santos Dumont o verdadeiro pai da aviação.

Todas essas inovações ocorreram em poucas décadas e impactaram profundamente a sociedade, inclusive no campo artístico, em que as noites francesas inspiraram diversos artistas: “As cores e luzes da cidade foram eternizadas em quadros e as conversas de bar inspiraram romances e composições musicais” (TRAPÁGA, 2020: 66). Viver em Paris era poder falar com Mallarmé, Apollinaire, Stravinsky, Picasso e Nijinsky. Sobre os bailados de Nijinsky, Cocteau comenta: “Je l’ai vu créer tous ses rôles. Ses morts étaient poignantes. Celle de *Pétrouchka* où le pantin s’humanise jusqu’à nous tirer les larmes. Celle de *Shéhérazade* où il tambourinait les planches comme un poison au fond d’une barque” (COCTEAU, 1965: 62-63, *itálico do autor*). E sobre Apollinaire, Cocteau escreve:

Le mot rare (et il en usait) perdait, entre les doigts d'Apollinaire, le pittoresque. Le mot banal devenait insolite. Et ces améthystes, pierres de lune, émeraudes, cornalines, agates qu’il emploie, il les montait, d’où qu’elles vinssent, comme un vannier vanne sur une chaise du trottoir. On n’imagine pas un artisan des rues plus modeste, plus alerte que ce soldat bleu. (COCTEAU, 1965: 142)

O estilo *Art Nouveau*, principal movimento artístico da *La Belle Époque*, junta a Tecnologia com a Arte:

1) a temática naturalista (flores e animais); 2) a utilização de motivos icônicos e estilísticos, e até tipológicos derivados da arte japonesa; 3) a morfologia: arabescos lineares e cromáticos; preferência pelos ritmos baseados na curva e suas variantes (espiral, voluta etc.), e na cor, pelos tons frios, pálidos, transparentes, assonantes, formados por zonas planas ou eivadas, irisadas, esfumadas; 4) a recusa da proporção e do equilíbrio simétrico, e a busca de ritmos “musicais”, com acentuados desenvolvimentos na altura ou largura e andamentos geralmente ondulados e sinuosos; 5) o propósito evidente e constante de comunicar *por empatia* um sentido de agilidade, elasticidade, leveza, juventude e otimismo. (ARGAN, 2006: 199-202, *itálico do autor*)

Segundo Giulio Carlo Argan, a *Art Nouveau* é um estilo urbano, cosmopolita e otimista: “a nascente civilização das máquinas não a condena a um mecanismo obscuro e opressor; pelo contrário, libertando-a da necessidade e do trabalho, permitirá que ela plaine nos céus da poesia” (ARGAN, 2006: 202). A *Art Nouveau* vê com otimismo as transformações tecnológicas e sociais advindas da Revolução Industrial:

Os trinta anos seguintes a 1870 tinham presenciado uma explosão na produção e na riqueza, além de transformações na sociedade e na forma de vida pessoal. Graças a alimentos melhores e mais baratos, melhoras na higiene e avanços dramáticos na medicina, os europeus desfrutavam vidas mais longas e saudáveis. Embora a população da Europa tivesse crescido de, talvez, cem para quatrocentos

milhões, tal crescimento pôde ser absorvido pela produção crescente da indústria, da agricultura e das importações do mundo inteiro. (MACMILLAN, 2014: 43)

Cocteau descreve esse período como “«Grandeur, pureté, oeuvres constructives». C’est le refrain moderne” (COCTEAU, 1965: 48).

La Belle Époque também é marcada pela democratização da Fotografia e o advento do Cinema, duas artes que têm a idade aproximada de Cocteau, um artista que cresce com elas. Segundo Jack C. Ellis, o Cinema é “the child of nineteenth-century scientific curiosity and technological ingenuity” (ELLIS, 1979: 1). Até então, o Cinema era um conjunto de aparelhos ópticos que criavam ilusões de movimento, como as lanternas mágicas, as sombras chinesas e o praxinoscópio (AUGUSTO, 2021). Com a popularidade desses aparelhos, foi-se descobrindo que era possível contar histórias por meio dessas imagens em movimento:

At first no one considered the storytelling potential of moving pictures, let alone their potential as an art form; but when still pictures began to move, they acquired duration, and the photographer was challenged to deal with that fourth dimension. Temporal organization was demanded in addition to spatial composition. As in the novel, the play, music, or dance, and ordering of events into a beginning, middle, and end was required in even the simplest motion picture. (ELLIS, 1979: 1-2)

De acordo com Mário Augusto, a ideia de utilizar a Fotografia para capturar o movimento resultou de uma aposta durante uma corrida de cavalos. Leland Stanford²⁵ com seu amigo apostava que o cavalo tirava as quatro patas do chão, ficando suspenso no ar. Para resolverem o dilema, contrataram o fotógrafo Eadweard Muybridge:

Ele alinhou 12 máquinas fotográficas e outros tantos fios que, ao serem cortados à passagem do cavalo a galope, faziam disparar cada um dos aparelhos em sequência e de forma muito rápida. Muybridge conseguiu captar o momento em que um cavalo a correr fica, por uma fração de segundo, suspenso no ar. (AUGUSTO, 2021: 28)

A partir dessa experiência, Thomas Edison e Léon Bouly desenvolveram os cinematógrafos:

Uma geringonça tecnológica que permitia, para grande surpresa de quem a via, a tal magia de projetar fotografias que se mexiam. Primeiro, foram uns caixotes de madeira, bem envernizados, com uma pequena lente e uma manivela que, ao rodar, captava o movimento numa película. (AUGUSTO, 2021: 25)

²⁵ Político e magnata dos caminhos de ferro e também fundador da Universidade de Stanford.

Todavia, foi na Paris de Cocteau, que residiam os pais do Cinema: Louis e Auguste Lumière, mais conhecidos como os irmãos Lumière²⁶:

Seriam então os irmãos Lumière a fazer a primeira apresentação, para uma plateia, do seu sistema de captação e projeção de imagem na Cidade Luz, a 22 de março de 1895 — uma demonstração só para convidados, que incluía membros da Academia Francesa das Ciências e uma elite de investidores e conselheiros da Sociedade de Encorajamento à Indústria Nacional. (AUGUSTO, 2021: 13)

É difícil precisar quando as histórias foram incorporadas nos filmes, mas é inegável a importância de Georges Méliès nesse processo. Méliès tinha uma formação artística, ele via o cinema de uma forma diferente. Este *incipit* influenciou certamente Cocteau:

In Méliès's tiny theater, fantastic sketches and magical acts were performed with the aid of trap doors, mirrors, invisible wires, and other trappings of stage illusion. As a magician it was only natural that Méliès would be fascinated by the unprecedented apparitions offered with such seeming ease by the motion picture. (ELLIS, 1979: 8)

Seria Méliès que, por acidente, descobriu a capacidade do cinema de mover “beyond the real into the fantastic” (ELLIS, 1979: 8). A arte e o acaso pareciam andar de mãos dadas. Foi este mundo que marcou indelevelmente a juventude de Cocteau:

One day, while photographing in the Place de l'Opéra, the film jammed. When he succeeded in getting the camera functioning again, he indifferently cranked the film on through. Fortunately, he developed it to see if any of the footage would be usable. When projected, the film offered a succession of images that brought instant joy to the heart of the conjurer: a horse-drawn tram on the street suddenly metamorphosed into a hearse. What had happened, of course, was that the tram was passing in front of the camera when Méliès had first started cranking; by the time the film had gotten stuck and unstuck the tram had passed on and been followed by a funeral cortege. (ELLIS, 1979: 8)

Méliès produziria depois diversos filmes com “efeitos especiais”, como *Escamotage d'une dame* (1896), inaugurando progressivamente um novo gênero: *trick films*: “Using fades and dissolves, superimpositions and mattes, fast and slow motion, animation and miniatures, and even hand coloring of each frame, he created a delightful phantasmagoric world” (ELLIS, 1979: 8-9). Méliès também contribuiu para a introdução de uma narrativa cinematográfica, aumentando o tempo padrão dos filmes para 15 minutos. Os seus filmes mais famosos são, tal como na filmografia de Cocteau, os contos de fadas e as ficções científicas. *Le Voyage*

²⁶ Discute-se se quem inventou o cinema foram os irmãos Lumière ou Thomas Edison. Alguns historiadores, em alternativa, consideram que Louis Aimé Augustin Le Prince seria o seu verdadeiro inventor.

dans La Lune (1902) é considerada a sua obra prima: “He did manage to tell a complete story of many incidents in a coherent fashion; script, staging, and performances are carefully controlled to achieve a satisfying whole” (ELLIS, 1979: 10).

De acordo com Ellis, os *Tric Films* de Méliès estabeleceram as bases para a tradição *avant-garde* francesa, que começaria em 1920, e da qual Cocteau faria parte ativa (ELLIS, 1979). Entretanto, as produções cinematográficas foram interrompidas na Europa durante a Primeira Guerra Mundial.

1.2. A Primeira Guerra Mundial e os Loucos Anos 20

Esse cenário otimista, luxuoso e fantasioso de *La Belle Époque* chegou ao fim com o assassinato do arquideque Francisco Ferdinando, em Sarajevo, capital atual da Bósnia-Herzegovina, no dia 28 de junho de 1914. Ele foi o estopim da Primeira Guerra Mundial, o conflito mais global, letal e sangrento da história da humanidade, com 8,5 milhões de soldados mortos. Ficou conhecida por ser uma desgastante guerra de trincheiras:

As trincheiras foram construídas para proteger o território e evitar o avanço geográfico dos países inimigos, transformando-se no principal símbolo da Primeira Guerra Mundial. Protegidos por arames farpados, colunas de ferro e explosivos, os túneis abrigavam milhares de soldados ao redor de todo o continente europeu. Nas frentes de batalha, os confrontos eram constantes e frequentemente duravam meses ininterruptos — exigindo a permanência dos soldados nas trincheiras nas situações mais adversas, como chuvas, doenças e ataques aéreos. (TRAPÁGA, 2020: 68-69)

Com o fim da Primeira Guerra Mundial, a indústria cinematográfica estadunidense saiu fortalecida em relação à europeia, desde logo porque muitos cineastas europeus fugiram para os Estados Unidos durante o conflito, para continuarem a produzir os seus filmes. Cocteau é também contemporâneo dessa decadência do cinema europeu, e francês, em particular. Quando o conflito terminou, os visionários do cinema francês haviam desistido dessa arte. Méliès, por exemplo, vendia brinquedos numa estação ferroviária em Paris. Restava a memória crítica de uma época de ouro. Embora o Cinema fosse mais pujante nos Estados Unidos, era na Europa que se discutia com mais paixão a qualidade artística dos filmes:

Na Europa, corriam-se mais riscos, inovava-se mais, não havia tempo para guerras comerciais e de patentes. Os filmes eram majoritariamente dirigidos por artistas, muito entusiasmados pelo potencial dessa arte recente, que já não era vista apenas como uma curiosidade de feira popular, como vaticinaram os Lumière. (AUGUSTO, 2021: 96)

Especialmente em França, onde o movimento *Film d'art* ganhava força, “graças ao qual se discutia, ainda que em meios muito restritos, a expressão artística e a mensagem dos filmes” (AUGUSTO, 2021: 97). Realço o facto de, nesse período, os filmes passarem a ter uma duração bastante maior — entre 40 e 60 minutos — permitindo contar histórias com maior complexidade. Segundo Pedro J. Gómez Martínez, os filmes desse período tentaram “literalizar el cine, de quitarle su emergente espontaneidad narrativa y de someterlo a las exigencia de la narrativa literaria, sobre todo teatral” (MARTÍNEZ, 2017: 88).

Após a Primeira Guerra Mundial, Paris vivia numa euforia artística imparável, que ficou denominada como “os Loucos Anos 20”: marcou essa época um profundo desejo de ruptura com tudo o que estava ligado a uma mais antiga forma de pensar o mundo. Isso refletia-se nas artes, incluindo o Cinema. Foi nesse contexto que André Breton publicou o seu *Manifesto Surrealista*. Ainda que se discuta a influência do Surrealismo nas obras de Cocteau, incluindo o Cinema, e se Cocteau seria também um surrealista, devemos talvez perguntarmos-nos antes se existe um Surrealismo, ou se ele obrigou a uma escola, com discípulos fidelizados, como será discutido ao longo deste capítulo. Se ele foi vários e caótico, devemos nele incluir Cocteau, sem nunca esperar dele fidelidade a manifestos. Foi também então que o Impressionismo do Cinema francês surgiu:

Estes cineastas defendiam que o seu cinema deveria ter mais imagens e menos palavras. Isto levou a um apurado cuidado estético em todas as fases do processo, desde o plano a ser filmado aos enquadramentos, e reduziu ao máximo a utilização dos intertítulos, aqueles cartões de texto descritivo de cenas e diálogos no decorrer da projeção. Valorizou-se a imagem e toda a sua carga poética. (AUGUSTO, 2021: 109)

Ellis compara esses filmes de vanguarda a poemas visuais, “more akin to modern poetry or to abstract or surrealist painting than to novels, plays or feature films” (ELLIS, 1979: 135). Cocteau reteve certamente esta ideia porque, como veremos, reproduz o efeito nos seus filmes, inclusive em *La Belle et la Bête*.

No dia 6 de outubro de 1927, nos Estados Unidos, houve a primeira sessão de cinema sonoro, com o filme *The Jazz Singer*, de Al Jolson. Isso foi possível graças à *Western Electric* e à *General Electric* que, no ano anterior, haviam conseguido sincronizar som e imagem. A partir daí, os filmes sonoros conquistaram o mundo e os filmes mudos ficaram obsoletos. Mesmo com as objeções e as descrenças de diversos cineastas, como Charles Chaplin. Sobre a influência de Chaplin, Cocteau afirmaria, porém, em uma sua entrevista a Fraigneau, a apetência bulímica que marcava a sua arte: “J’admira les films de Chaplin, ceux de Buster Keaton introuvables (un, en particulier, chez des Chinois) et les films d’Harry Langdon qui a ruiné tous ses producteurs parce que les Américains trouvaient son comique lugubre” (COCTEAU, 1951: 43).

Ainda assim, e apesar de todas as polémicas, a introdução do som, trouxe evidentes vantagens para a indústria cinematográfica francesa, já que “the French moved more readily into the experimental stage with sound, and hence exerted considerable leadership in the development of the altered art” (ELLIS, 1979: 131). Com a introdução do som, o Cinema francês voltou a ter destaque internacional. Um exemplo desse destaque são as séries de René Clair — *Sous les toits de Paris* (1930), *À nous la liberté* (1931) e *Le Million* (1931):

Enchanting though these films are, Clair, coming from silence into sound, was a little like Méliès leaving the stage for the screen. Méliès gave us theater on film; Clair gave us silent film trimmed with delightful audio embellishments. He understood music and noises well and used them charmingly, often fantastically (a flower in the field bursting into song) or satirically (assembly-line work performed to the same music and monotonous sounds in the factory as in the prison). Dialogue had little place in his first sound works. (ELLIS, 1979: 132)

Ellis destaca que “Jean Cocteau was the only one to bring avant-garde styles fully into sound features” (ELLIS, 1979: 135). Tal é o caso de *La Belle et la Bête*, como veremos mais adiante.

1.3. A Crise de 1929 e a Era de Ouro do Cinema Francês

Em 24 de outubro de 1929, mais conhecida como “Quinta-feira negra”, caía subitamente o pânico sobre os acionistas da Bolsa de Nova York:

A abertura do mercado tinha sido normal e, durante algum tempo, os preços permaneciam estáveis. O volume, no entanto, era muito elevado, e, rapidamente, os preços começaram a cair. Mais uma vez, o relatório simultâneo sofreu um atraso

[como haviam sofrido durante toda aquela semana]. Os preços caíam cada vez mais e cada vez mais depressa. Às onze da manhã, o mercado tinha-se transformado numa corrida desenfreada à venda de acções. Nos locais, um pouco por todo o país, onde as cotações eram seguidas com extrema atenção, os relatórios recebidos pareciam indicar um assustador colapso. Mas, além do relatório simultâneo, também as cotações específicas mostravam que os valores das acções estavam muito abaixo daqueles alguma vez verificados. A incerteza fez com que mais pessoas se apressassem a vender seus títulos. Outras, incapazes de responder às garantias que lhes eram exigidas, eram obrigadas a desfazer-se de todas as suas acções. Às onze e meia, o mercado tinha-se deixado vencer pelo medo cego e desenfreado. (GALBRAITH, 2009: 130-131)

Embora a queda da bolsa tenha se dado em Nova York, as suas consequências foram sentidas no mundo todo. A França, como outros países da Europa, também sentiu os efeitos da Grande Depressão na economia global da década de 1930. A indústria cinematográfica não seria exceção:

Now no investment money was available for production, no films were being made, and film artists and technicians joined the millions of unemployed. Nineteen thirty-four was also a year of grave political unrest, not unlike 1919 in Germany. Demonstrations and riots preceded the formation of the Popular Front, a short-lived effort by the parties of the left to keep France from succumbing to fascism, as had Italy and Germany, and as Spain soon would. (ELLIS, 1979: 134)

Porém é nessa crise que o Cinema francês renascerá como Fênix queimada pelo fogo. Nem só de dinheiro é feita a arte:

France was specially blessed with a cultural tradition that, though not fully accessible to the silent film, offered the stuff of which the best sound films are made. Whereas action-melodrama, spectacle, and slapstick addition of dialogue demanded a new thoughtfulness, subtlety, and refinement of dramatic values. From 1935 until the end of the decade, French film makers utilized the resources of the new technology to emphasize intellectual content, to explore philosophical and psychological themes. Intelligent screenplays and superior screen acting were France's chief additions to the maturation of the sound film, contributed by some of its distinguished literary and theatrical talents. Those qualities, all of prime importance in the new medium, were often achieved without loss of visual brilliance — owing in no small measure to the well-known French affinity for the graphic arts. (ELLIS, 1979: 134)

É nesse contexto que, em 1930, Jean Cocteau produziu o seu primeiro filme: *Le Sang d'un poète*: uma sucessão de cenas de *voyeur* que poderemos colocar em relevo, sobretudo se o contrapusermos a *La Belle et la Bête*:

Le Sang d'un poète (*Blood of a Poet*) is divided into episodes, some connected, some discrete. Perhaps the most famous of these features the eponymous poet moving along a corridor in a hotel, looking through the keyholes of bedroom doors. Through these keyholes, he spies a range of *tableaux vivants*. These include a

bedroom in which a child annoys a governess by crawling up a wall, a Mexican firing squad in which the victim falls to the ground and then bounces back to life, and a dark space in which a couple write observations about each other while they embrace. (MISEK, 2004: 4, *italico do autor*)

Cocteau associa esse “voyeurismo” do cinema à intervenção política ativa, ou pelo menos, mais explícita que o otimismo surrealista. “*Le Sang d’un Poète* était pour moi un acte de *cette politique* [das letras e das artes] et s’opposait à la politique surréaliste, alors toute-puissante parce qu’à peine déclarée comme telle” (COCTEAU, 1953: 69, *italico do autor*). Também Misek considerará *Le Sang d’un poète* um rascunho das suas produções futuras:

Many of the techniques that would later become Cocteau's trademarks were first tried out in *Le Sang d'un poète*. These include the use of slow and reverse motion, voice-over narration, and the film's most famous trick of building the walls of certain sets on the studio floor. By filming them from above and getting his actors to lie on the ground, Cocteau creates the impression that the walls in his fantasy world emanate a magnetic pull. This last is a startling effect, but Cocteau's liking for it gets the better of him, and he uses it too often. (MISEK, 2004: 5, *italico do autor*)

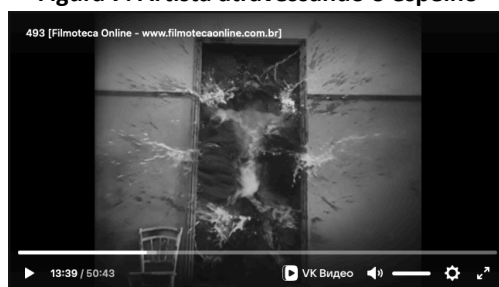
No panfleto do *Cycle de films sur le Cinéma Fantastique*, promovido pela *Université Inter-âge*, menciona-se que “Cocteau se rapproche ainsi du style de Georges Méliès, principal créateur des premiers trucages, inspirés des méthodes d’illusionnistes” (UNIVERSITÉ INTER-ÂGE, 2016-2017: 6). Quando assistimos a *La Belle et la Bête*, reconhecemos algumas dessas técnicas, como é exemplificado por Misek: “when Belle first walks through the main hall of Bête's castle, the film cuts to close-ups of candelabras lighting themselves as she walks past. Cocteau's use of reverse motion serves the contextual purpose of emphasising the magical atmosphere of Bête's castle” (MISEK, 2004: 7). O poeta que espreita pelo buraco das fechaduras numa casa com corredores será já Cocteau a fazer de conta que é La Belle, no palácio de La Bête? Sobre estas e outras técnicas básicas, facilmente ensinadas pela Literatura, Cocteau enfatiza a sua continuidade e minimiza o seu vanguardismo: “les techniciens, dans mon film *La Belle et la Bête*, m’en reconnaissent une de premier ordre. Je n’en ai pas. C’est qu’il n’y en a pas. Sans doute appelle-t-on technique instinctivement en œuvre pour ne pas se casser le cou” (COCTEAU, 1965: 182, *italico do autor*).

São evidentes, a meu ver, várias outras técnicas de intertextualidade entre *La Belle et la Bête* e a primeira parte do filme *Le Sang d’un poète*. Embora seja um conceito utilizado para textos escritos, podemos aplicá-lo ao cinema, ao considerarmos os filmes uma forma textual.

Na primeira parte de *Le Sang d'un poète*, o artista dá a vida a uma estátua ao tocá-la com a palma da mão onde está desenhada uma boca. Em *La Belle et la Bête*, as estátuas vivas que se estão movimentando sobressaem aos olhos do espectador. A forma e os movimentos das estátuas em *La Belle et la Bête* lembram com explicitude a forma e o movimento da estátua viva em *Le Sang d'un poète*.

A estátua viva persuade o artista a atravessar o espelho. Essa cena é idêntica àquela em que La Belle volta à casa da família. Em ambos os filmes de Cocteau há uma alteração do nível da diegese. Em *Le Sang d'un poète*, quando o artista entra no espelho, ele se liquefaz e vemos seu corpo desaparecendo dentro do espelho (**Figura 7**). Se comparamos o espelho a uma tela de cinema, há uma quebra da linearidade da diegese, na qual o artista altera o território narrativo em que a sua história está inserida. Ter-se-á Woody Allen lembrado de Cocteau em *The Purple Rose of Cairo* (1985)?

Figura 7: Artista atravessando o espelho



Fonte: COCTEAU, 1930: 13:39

Também *La Belle* altera o nível da diegese quando chega a casa de sua família, rasgando a parede (**Figura 8**). Se considerarmos que a parede branca do quarto do Mercador representa a tela de cinema, quando *La Belle* a quebra, é como se ela atravessasse, por analogia, a tela de projeção do cinema. Em *Le Sang d'un Poète*, o artista entra na tela, em *La Belle et la Bête*, *La Belle* sai da tela. Nesses dois momentos, Cocteau introduziu nas trilhas sonoras o grito de espanto dos telespectadores. Esse grito é o semelhante apelo retórico ao espanto e deslumbramento da leitura de uma obra de arte. Não tinha dito Ellis que “Jean Cocteau was the only one to bring avant-garde styles fully into sound features” (ELLIS, 1979: 135)?

Figura 8: La Belle atravessando a parede



Fonte: COCTEAU, 1946b: 01:02:43

Com efeito, nas versões literárias anteriores, de Villeneuve e de Beaumont, La Belle é tão só transportada magicamente durante o sono. Somente ao acordar ela percebe que está na casa da família. Exemplificamos com o seguinte trecho do texto original de Villeneuve:

Son sommeil fut long; elle craignait que la Bête, à son réveil, ne lui manquât la parole. Elle était dans cette incertitude, quand elle entendit un bruit de voix humaine qu'elle reconnaissait. Ouvrant précipitamment son rideau, elle fut surprise lorsqu'elle se vit dans une chambre qu'elle ne connaissait pas, et dont les meubles n'étaient pas si superbes que ceux du palais de la Bête. (VILLENEUVE, 2022: I, p. 48-49)

Nas versões literárias, o objeto mágico responsável pelo transporte de La Belle é um anel mágico. Em Villeneuve, ela deve girar a pedra do anel, e em Beaumont, colocá-lo sobre a cabeceira da cama. Em Cocteau, é uma comum luva que La Bête entrega a La Belle que permite a passagem entre os dois mundos.

1.4. O Cinema e a Segunda Guerra Mundial

No dia 1 de setembro de 1939, Adolf Hitler invade a Polônia, acelerando a declaração de guerra que ficaria conhecida como a Segunda Guerra Mundial. Diferentemente do que sucedeu na Primeira Guerra Mundial, o Cinema teve um papel muito importante de propaganda durante o conflito. Na Alemanha, Leni Riefenstahl, por exemplo, dirigiu *Triumph des Willens*²⁷(1935), que promovia abertamente a ideologia do nazismo:

²⁷ *O Triunfo da Vontade*, em português.

As imagens retratam mais de 30 mil simpatizantes nazis, num crescendo de fanatismo, um registo feito com tamanho nível de mestria que ainda hoje *O Triunfo da Vontade* é considerado um dos filmes de propaganda política mais importantes da história do cinema. As técnicas que a realizadora desenvolveu para a sua rodagem passaram a ter reconhecida influência não só sobre documentários futuros, mas também na produção de publicidade. Apesar de odiada por ter ajudado à promoção dos ideais de Hitler, Leni Riefenstahl foi uma das grandes realizadoras da história do cinema. (AUGUSTO, 2021: 199, itálico do autor)

Em 1940, a Alemanha de Hitler invade a França:

The collapse of French resistance after a few weeks of fighting in the theater of war where opposing armies had struggled inconclusively for years in World War I had massive repercussions for all participants and major neutrals. For Hitler, victory over France consolidated his support at home even more fully. (MERRIMAN & WINTER, 2006: 2769)

Só mais tarde, depois de Pearl Harbour, os Estados Unidos entrarão na guerra. Do outro lado do Atlântico, Hollywood responderia também com a produção de filmes com mensagens anti-nazistas:

A secretaria de Estado norte-americana «recrutou» cinco importantes cineastas, com o objetivo de produzir filmes de interesse político e propagandístico para a causa coletiva de vingar a morte de milhares de jovens americanos que estavam a ser destacados para bloquearem a loucura expansionista dos nazis e dos japoneses. Frank Capra, John Ford, John Huston, William Wyler e George Stevens, todos grandes realizadores, deixaram o conforto de casa em Los Angeles para acompanharem os soldados americanos nos campos de batalha e registrarem, em documentários e curtas-metragens, uma certa realidade do conflito que elevasse o moral coletivo. Ali, não importava o rigor, mas enaltecer a bravura dos soldados, ao projetar uma imagem dos norte-americanos como heróis, para se verem os outros — alemães, japoneses e italianos — como uns cobardes, criminosos ou simplesmente ridículos. (AUGUSTO, 2021: 202)

Nesse período, em 1943, Cocteau lança o seu segundo filme, *L'Éternel Retour*, uma releitura do mito de *Tristão e Isolda*, celebrizado novamente por uma ópera de Wagner (1859) e pelo romance de Joseph Bédier (1900). Joan Tasker Grimbert e Robert Smarz comentam que, ao verem *L'Éternel Retour*, “many viewers left the theater in tears and reluctant to resume their humdrum existence, lined up for a second screening” (GRIMBERT & SMARZ, 2015: 220). Esse filme foi um tremendo sucesso entre os críticos e o público em geral e Cocteau “was delighted with the popularity of a film that he had intended as bridge between the general public and the small group of connoisseurs attracted to his first and only previous foray into

film twelve years before. *Le Sang du poète (The Blood of a poet)*” (GRIMBERT & SMARZ, 2015: 220, itálico dos autores).

Uma vez mais, Cocteau juntava o injuntado: o vanguardismo e a tradição. Este filme, assim como *La Belle et la Bête*, conta com Jean Marais no papel principal, tornando-o uma estrela do cinema francês:

Young people swooned over the central couple, Patrice/Tristan and Natalie/Iseult. Both stars launched fashion trends, Jean Marais’ Jacquard-like pullover and Madeleine Sologne’s straight blond coiffure that Cocteau had created for her. Marais attracted delirious fans who either camped outside the apartment he shared with Cocteau at Palais Royal or sat in the gardens and gazed up at the star’s window. (GRIMBERT & SMARZ, 2015: 220)

O filme *L’Éternel Retour* é considerado um dos mais importantes produzidos durante a ocupação alemã e “those who saw it in 1943 recognized as a work of a poet” (GRIMBERT & SMARZ, 2015: 221). Paradoxalmente, talvez, depois da libertação da França em junho de 1944, Cocteau comentaria assim a sua intervenção de Resistência:

En proie aux militaires, le pouvait-elle? Que fallait-il? Dire au monde: «Je n’ai pas voulu me battre. Je n’aime pas me battre. Je n’avais pas d’armes. Je n’aurais pas. Je possède une arme secrète. Laquelle? Puisqu’elle est secrète, puis-je vous répondre?» Et si le monde insiste: «*Mon arme secrète est une tradition d’anarchie.*» (COCTEAU, 1965: 48, itálico do autor)

2. Cocteau e as Interartes

Jean Cocteau foi um artista versátil que transitou entre as mais diversas artes, obrigando-nos sempre a revisitar o conceito de Intermidialidade. Como foi já mencionado, Irina Rajewsky conceberá pertinentemente o conceito de intermidialidade sincrónica para valorizar as relações entre diferentes mídias e o campo comum de semiótica (RAJEWSKY, 2005). Para Cocteau, “Je ne me décide jamais pour l’une de ses branches sans m’amputer des autres” (COCTEAU, 1965: 57): *La Belle et la Bête* exemplifica bem esse simultâneo interesse de Cocteau pelas variadas artes a que se dedicou, como a Literatura, o Teatro e o Cinema.

Segundo Júlia Guimarães da Gama Fernandes, “Cocteau afirmava que a sua relação com as outras linguagens era sempre abarcada pela poesia, e a sua concepção do que era um poeta não se restringia unicamente àquele que escreve, mas também àquele que pinta, que

desenha, que filma” (GAMA FERNANDES, 2021: 15). Com efeito, Cocteau acreditava em uma poesia cinematográfica, “qui s’ajoute avec éclat à la poésie graphique ou chorégraphique dont il avait précédemment enrichi l’Art Français” (COCTEAU, 1951: 5).

Em sua entrevista a André Fraigneau, Jean Cocteau diferencia o Cinema da Cinematografia. O Cinema é o divertimento dos tolos enquanto a Cinematografia é uma expressão artística:

Ce qu’on nomme communément le cinéma ne se présentait pas jusqu’à aujourd’hui sous la forme d’un prétexte à réfléchir. On y entrait, on regardait (peu), on écoutait (peu), on sortait, on oubliait. Or, j’estime que le cinématographe est une arme puissante pour projeter la pensée, même dans une foule qui s’y refuse. (COCTEAU, 1951: 11).

Cocteau reforça ainda que a Cinematografia exige o conhecimento de uma sintaxe do texto:

Cette syntaxe n’est obtenue que par l’enchaînement et par le choc des images entre elles. Rien d’étonnant à ce que la singularité d’une syntaxe qui nous est propre (notre style) se traduise dans la langue visuelle et qu’elle dérouté les spectateurs accoutumés à l’écriture des traductions bâclées ou des articles de leur journal. (COCTEAU, 1951: 13)

Segundo Martínez, saber ler esta linguagem “implica saber seleccionar aquellos pasajes más susceptibles de ser transferidos de una sustancia expresiva a otra, es decir, saber ver los aspectos más cinematográficos de la obra literaria para potenciarlos” (MARTÍNEZ, 2017: 85). Para isso, o adaptador deve respeitar o material original, “debe conocer el repertorio del autor, o ao menos una parte significativa del mismo, así como su contexto histórico, para saber también por qué y para qué el autor escribió aquello” (MARTÍNEZ, 2017: 86).

Em sua versão de *La Belle et la Bête*, percebe-se que Cocteau conhecia profundamente a versão literária de Beaumont, a quem dá explicitamente crédito. Tanto é que Misek traça a afinidade estilística entre a obra de Beaumont e a escrita de Cocteau:

In particular, her visual vocabulary – that of mirrors, doors, horses and jewellery – is extremely similar to Cocteau's own. Accordingly, Cocteau seamlessly integrates her imagery into his cinematic world. In turn, Cocteau's camera and editing tricks and his heightened visual imagination are seamlessly integrated into De Beaumont's narrative. (MISEK, 2004: 7)

Porém, devo realçar que esses elementos também aparecem na obra de Villeneuve, como ficou latente no primeiro capítulo desta tese. Cocteau também conhecia a versão literária de

Villeneuve, já que alguns elementos dessa versão também são adaptados para o seu filme, como veremos ao longo deste capítulo.

2.1. A Adaptação, segundo Linda Hutcheon

Uma adaptação mantém sempre um pouco da essência da obra original em cada um dos elementos na narrativa, permitindo reconhecer ecos da obra original na obra adaptada. Martínez sugere que “el adaptador debe dejarse seducir por la obra original, haciendo una lectura comprensiva de ella, que deje fuera prejuicios y que le permita desembarcar con naturalidad en el mundo del autor y en las vicisitudes de su época” (MARTÍNEZ, 2017: 86). Mesmo sendo difícil teorizar e precisar o que é uma adaptação, parece consensual que toda a adaptação deve guardar uma essência indefinida da obra matricial. Em seu livro *A Theory of Adaptation*, Linda Hutcheon compara adaptação e paródia: “Like parodies, adaptations have an overt and defining relationship to prior texts, usually revealingly called ‘sources’. Unlike parodies, however, adaptations usually openly announce this relationship” (HUTCHEON, 2013: 3).

Ao anunciar essa relação com outros textos, ou outras mídias, as adaptações são mais do que simples reproduções: “adaptations are never simply reproductions that lose the Benjaminian aura. Rather, they carry that aura with them” (HUTCHEON, 2013: 4). Hutcheon dialoga aqui com o texto *A Tarefa do Tradutor*²⁸, de Walter Benjamin. Vale a pena ler essa fonte, já que ela especifica melhor a noção de “Benjaminian aura”:

Toda tradução de uma obra situada num dado momento da história da língua representa, no que se refere a um determinado aspecto do seu conteúdo, os de todas as demais línguas. A tradução transplanta, assim, o original para um domínio linguístico que, nessa medida — e ironicamente —, é mais definitivo, uma vez que não poderá ser deslocado daí por mais nenhuma tradução, mas pode apenas ser

²⁸ Embora em seu texto, Benjamin trate da tradução de uma língua para outra, como do francês para o português, podemos expandir as suas considerações para a tradução de uma linguagem para a outra, como a escrita literária para a fílmica. Diversos pesquisadores adotaram já esse conceito de “tradução” em suas pesquisas, como Aline Cristina Maziero, em seu artigo *Da Adaptação à Transcrição: Olhares sobre as transposições televisivas de O Tempo e o Vento*; Catarine Estevam de Carvalho Pessoa, em sua tese de doutoramento *The Handmaid’s tale à luz do confronto dialógico entre Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin: uma leitura crítica do romance e sua adaptação para a série*; e eu própria o fiz, em minha dissertação de mestrado *O Quebra-nozes e a tradução dos personagens: do século XIX ao século XXI*.

elevado até esse domínio repetidamente e em novos aspectos. (BENJAMIN, 2018: 94).

Hutcheon define Adaptação como “repetition, but repetition without replication” (HUTCHEON, 2013: 7). A fidelidade à obra original não deveria assim ser o principal critério para análise de uma adaptação, apesar de ser amplamente utilizado e debatido, uma vez que as adaptações podem ter outras variadas intenções: “the urge to consume and erase the memory of the adapted text or to call it into question is as likely as the desire to pay tribute by copying” (HUTCHEON, 2013: 7). Deste propósito, é importante ressaltar a homenagem que Cocteau explicitamente faz logo nos créditos iniciais à obra de Beaumont.

Roberto Gomenal Arroyo afirma que os créditos iniciais são “una poética manera de reflejar que se trata de algo más que un simples listado de nombres de actores, técnicos, productores y directores; y que su fuerza reside en la preparación del espectador para la película que va a ver” (ARROYO, 2017: 409-410). Cocteau, ao mostrar os créditos iniciais em um quadro negro (branco no preto), presta uma curiosa homenagem a Beaumont: à medida que os créditos se desenrolam, um jovem escreve os nomes no quadro negro com giz e depois os apaga, voltando a escrever o nome seguinte. Como vimos no capítulo anterior, Madame de Beaumont era educadora. Ela foi preceptora de uma princesa e também responsável pela educação de jovens meninas na Inglaterra. Ao apresentar os créditos iniciais num fundo que evoca a sala de aula (**Figura 9**), Cocteau homenageia essa profissão de Beaumont, autora da obra adaptada em seu filme. Aparentemente, ele evoca e homenageia a função didática da obra. Contudo, até que ponto o que ele ensina é igual ao que ensinava Beaumont?

Figura 9: Sala de aula nos créditos iniciais



Fonte: COCTEAU, 1946b: 00:00:47

Creio que, além disso, Cocteau faz da ficha técnica uma homenagem estética ao próprio cinema. Após a sequência no quadro negro, vemos e ouvimos o mesmo jovem com uma placa de diretor (**Figura 10**) a dizer: “[...], *La Belle et la Bête*, premières fois” (COCTEAU, 1946b: 00:02:41)²⁹. Mas Cocteau o interrompe para “projetar” a epígrafe do seu filme, que é a mesma epígrafe que escolhemos para este capítulo.

Figura 10: Metalinguagem em Cocteau



Fonte: COCTEAU, 1946b: 00:02:34

Utilizei o verbo “projetar”, pois ouvimos o som de um projetor de cinema. Lembramos novamente das reflexões de Ellis sobre o vanguardismo sonoro de Cocteau. Esse som marca a imersão do espectador no filme, e é especialmente estranha para o espectador atual, uma vez que não se ouve mais este som nas salas de cinema. Arroyo aponta que uma das funções dos créditos iniciais é justamente esta: “permite su contemplación y la entrada al mundo narrativo de la película” (ARROYO, 2017: 410).

Cocteau em seus créditos iniciais de *La Belle et la Bête* faz um curioso exercício de metalinguagem, ou seja, usa a mesma “linguagem sobre a linguagem” (CAMPOS, 1976: 7). Embora Haroldo de Campos defenda que a Metalinguagem indicia uma crítica à obra de arte, não é o caso aqui. Nesta pequena sequência dos créditos iniciais, Cocteau utiliza a metalinguagem como uma forma de homenagem à sétima arte, na medida em que valoriza o distanciamento da arte e a multiplicidade das linguagens do cinema (verbal, pictórica, sonora).

²⁹ Transcrição e revisão das legendas feita por Priscila Zuim Mussi.

Segundo Misek, o cinema permitiu que Jean Cocteau combinasse as suas diversas tendências artísticas. Como ele próprio comenta sobre seu filme *La Belle et la Bête*: “Je voulais le dessiner, le peindre, le porter à la scène. En fin de compte, le cinématographe m'apparut comme la seule machine capable de donner corps à mon rêve” (ALEKAN, 1992: 17 *apud* MISEK, 2004: 6). Como Cocteau é um artista que atingiu a excelência em diversas formas de arte, a combinação de todas elas em uma só, torna o cinema uma forma de arte especial, que homenageia todas as outras e, logo, homenageia a arte por excelência. Acredito que Cocteau tenha feito essa homenagem ao Cinema como uma homenagem à própria Arte e a seu caráter interartístico.

O conceito de adaptação, que Hutchon estudou, refere-se tanto ao produto quanto ao processo de criação e de recepção (HUTCHEON, 2013). Como produto, “an adaptation is an announced and extensive transposition of a particular work or works” (HUTCHEON, 2013: 7). Essa transposição pode envolver tanto uma mudança de mídia, como de gênero, de perspectiva ou de ontologia. De forma semelhante a Hutchon, Cocteau aproxima a adaptação da tradução, ainda que para as fundir: “une œuvre écrite par un homme et qu'un autre homme porte à l'écran n'est qu'une *traduction*” (COCTEAU, 1951: 20, *itálico do autor*). Em seu filme, *La Belle et la Bête*, percebemos bem essa transposição, ou “tradução”, de uma linguagem escrita para uma linguagem fílmica. Como processo de criação, “the act of adaptation always involves both (re-)interpretation and then (re-)creation; this has been called both appropriation and salvaging, depending on your perspective” (HUTCHEON, 2013: 8). É sob essa forma que as histórias são preservadas e atingem um novo público. Tal é o caso de *La Belle et la Bête*. Villeneuve escreveu essa história para jovens meninas casadoiras, Beaumont a adaptou para um público mais infantil, mantendo a essência da história, mas Cocteau, ao adaptar a mesma estrutura narrativa para o cinema, faz com que um novo público fosse criado, mais amplo, no sexo e na idade.

Quanto ao processo de recepção, “adaptation is a form of intertextuality: we experience adaptations (as adaptations) as palimpsest through our memory of other works that resonate through repetition with variation” (HUTCHEON, 2013: 8). Com efeito, ao assistirmos ao filme *La Belle et la Bête*, de Jean Cocteau, percebemos as referências, ou citações, às

versões literárias anteriores, especialmente à de Madame de Beaumont, e somos obrigados a ler os vários níveis do palimpsesto como um todo.

Em *La Belle et la Bête*, por exemplo, Madame de Beaumont e Jean Cocteau contam a mesma história utilizando linguagens diferentes — a escrita e a fílmica — e meios diferentes — o livro e o cinema. Contudo, lemos também as divergências de conteúdo como fundamentais.

No que diz respeito ao conteúdo, Walter Benjamin, em *A Tarefa do Tradutor*, relembra o espírito ou a essência da obra original, que cada tradução mantém:

Tal como a tangente toca a circunferência levemente e apenas num ponto, do mesmo modo que é esse contato, mas não o ponto, que lhe dita a lei que guiará sua trajetória retilínea até ao infinito, assim também a tradução toca o original ao de leve, e apenas naquele ponto infinitamente pequeno do sentido, para seguir na sua órbita própria a luz que é a da fidelidade na liberdade do movimento da linguagem. (BENJAMIN, 2018: 98-99).

Vimos já que Hutcheon considera estas metáforas muito imprecisas e questiona a possibilidade de determinar que partes do conteúdo são traduzidas para a nova forma, a adaptação:

Most theories of adaptation assume, however, that the story is the common denominator, the core of what is transposed across different media and genres, each of which deals with that story in formally different ways and, I would add, through different modes of engagement — narrating, performing or interacting. In adapting, the story-argument goes, “equivalences” are sought in different sign systems for the various elements of the story: its themes, events, world, characters, motivations, point of view, consequences, contexts, symbols, imagery, and so on. (HUTCHEON, 2013: 10)

Destaca ainda que “in other cases, it might be the point of departure or the conclusion that is totally transfigured in adaptation” (HUTCHEON, 2013: 12). Porém esta indeterminação parece-me útil para ler a obra de Jean Cocteau, e a sua adaptação de *La Belle et la Bête*, de Beaumont (tal como seria para compreender a adaptação de Villeneuve por Beaumont).

Por exemplo, o filme de Cocteau muda tanto o ponto de partida da história, ou seja, o *incipit*, quanto o ponto de conclusão, ou seja, o *explicit*. Com efeito, as narrativas começam em momentos diferentes da história, uma vez que Cocteau inicia o seu filme com a família morando no campo e já pobre, omitindo todo o passado de abundância da família. Ele só

dará pistas sobre esse passado, quando as irmãs vão até à cidade na tentativa de frequentar a festa de uma Condessa.

Outra diferença marcante entre o filme de Cocteau e as versões literárias é a questão do dote (ou *bride price*). Em ambas as versões literárias, La Bête oferece um dote ao Mercador, como se fosse um contrato de casamento. Isso faz com que, nas versões literárias, a família volte a ser rica, permitindo o regresso à cidade, a contratação de criados e o pagamento do dote de casamento para as duas filhas mais velhas. Pelo contrário, em Cocteau não há dote e a família fica ainda mais pobre, uma vez que Ludovic perde a casa no jogo. Como Ludovic hipotecou a casa para cobrir uma aposta perdida, os cobradores levaram todos os móveis da casa, exceto a cama do Mercador. A família também teve que despedir os poucos criados que possuía e os três filhos tiveram que começar a trabalhar.

Quando La Belle retorna para a casa da família, a versão de Cocteau diverge da versão de Villeneuve, mas não tanto da de Beaumont. Em Cocteau e em Beaumont, os presentes de La Bête são apenas para La Belle. Em Cocteau, quando La Belle tenta dar um colar a Félicie, ele transforma-se em palha:

— **Félicie:** Quel collier magnifique!

— **La Belle:** Prend-le, Félicie ! Surtout, il sera bien plus magnifique.

— **Félicie:** Quelle horreur !

— **Mercador:** Ce que la Bête t'a offert est à toi. Tu ne peux le donner à personne. (COCTEAU, 1946b: 01:06:57)

Em Beaumont, acontece uma cena parecida, como vimos já. La Bête envia para La Belle vários baús, cheios de vestidos e joias, para que La Belle os use na casa da sua família. Quando La Belle pensa em presenteá-los às irmãs, os baús desaparecem. Quando o mercador explica que ela não deve dividi-los, eles reaparecem (BEAUMONT, 2013: 19). Em Villeneuve, por sua vez, os presentes são para toda a família, sendo que La Belle reserva os melhores para as irmãs (VILLENEUVE, 2022: II, p. 3).

Em Cocteau e Beaumont, as irmãs não são presenteadas, pelo contrário, são punidas devido à sua inveja e ao seu orgulho. O desaparecimento dos presentes (em Beaumont) ou a sua transformação em palha (em Cocteau) são uma forma de punição das irmãs e de recompensa para La Belle. Em Villeneuve, essa punição não aparece, pois as irmãs não são

tão invejosas, nem tão orgulhosas quanto em Beaumont e Cocteau. No fundo, elas têm algum afeto por La Belle: em Villeneuve, as irmãs choram verdadeiramente por La Belle, quando ela está prestes a partir para o palácio de La Bête (VILLENEUVE, 2022: I, p. 24). Em contrapartida, tanto em Beaumont (BEAUMONT, 2013: 13) quanto em Cocteau, as irmãs precisam de cebolas para produzir tais lágrimas: “Nous nous frottons les yeux avec des oignons et nous pleurons” (COCTEAU, 1946b: 01:10:54).

Tanto em Cocteau quanto em Beaumont, há um plano para atrasar o regresso de La Belle ao palácio. Em Cocteau, Ludovic, Avenant e as irmãs planeiam até matar La Bête e ficar com toda a sua riqueza, o que resolveria os problemas financeiros da família:

— **Avenant:** Il faut agir. J’ai décidé quelque chose.

— **Ludovic:** Plus rien à faire.

— **Avenant:** Ludovic, l’idée de voir Belle retourner demain chez cette bête est intolérable! Nous devons tuer la Bête.

— **Ludovic:** Et prendre ses richesses? Mais tu sais ce que c’est qu’une puissance magique?

— **Avenant:** Je ne crois pas aux puissances magiques. Le monstre endort la Belle et la fait voir ce qu’il veut.

— **Ludovic:** J’ai peur.

— **Avenant:** S’il s’agit de délivrer la Belle, moi, je n’ai peur d’aucune puissance au monde. Et puis, nous n’avons plus de choix. Ne sois pas ridicule, et flatte tes sœurs si elles y trouvent un intérêt. Elles empêcheront Belle de partir. Tenons le miroir et les richesses!

— **Ludovic:** Et par quel miracle te rend à toucher la Bête?

— **Avenant:** J’interrogerai la Belle et je lui arracherai son secret. (COCTEAU, 1946b: 01:09:55).

Avenant tem uma motivação a mais, pois ele sente ciúmes de La Bête e acredita que La Belle depois finalmente acabaria por se casar com ele. Como parte do plano, Félicie e Adelaide convencem La Belle a adiar o seu regresso e aproveitam para roubar a chave do pavilhão de Diana. Semelhantemente, em Beaumont, as irmãs planeiam convencer La Belle a adiar o seu regresso ao palácio, na esperança de La Bête ficar matar La Belle (BEAUMONT, 2013: 20). Ressalto, porém, que as motivações são diferentes.

Em Cocteau, a motivação é tanto financeira quanto afetiva. Todos planeiam matar La Bête com o intuito de roubar seu tesouro e por fim as dificuldades financeiras da família. No entanto, Avenant também tem a esperança de que La Belle aceite se casar com ele, caso La Bête não exista mais. Ludovic também teme pela segurança da irmã mais nova no palácio de

La Bête. E quanto a Félicie e Adelaide, assim como as irmãs em Beaumont, elas esperam que La Bête mate La Belle devido ao seu atraso.

Em Beaumont, a motivação é puramente afetiva (ou a falta de), já que os problemas financeiros da família foram resolvidos com o dote (ou *bride price*). As duas irmãs invejando La Belle por estar feliz vivendo com La Bête, desejam a morte da irmã, uma vez que seus casamentos não foram felizes.

Em Villeneuve, La Belle vai adiando sua partida porque despedir-se de todos é muito doloroso para ela. E as irmãs esperam ansiosamente que ela parta, pois seus prometidos apaixonaram-se por ela (VILLENEUVE, 2022: II, p. 5).

Nas três versões, nota-se que a inveja das irmãs as levam a ter ações completamente diferentes em relação à visita de La Belle. Em Cocteau e em Beaumont, a inveja das irmãs faz com que elas planeiem (Beaumont) ou participem no plano de Ludovic e Avenant (Cocteau) para matar La Bête e ficar com todo o seu tesouro. Em Villeneuve, a inveja das irmãs faz com que elas anseiem pela partida de La Belle, pois é difícil para elas verem os seus noivos apaixonados por La Belle. Apesar do atraso, La Belle decide retornar pelo mesmo motivo: a visão (Cocteau) ou sonho (Villeneuve e Beaumont) de La Bête doente.

A transformação de La Bête em príncipe também é adaptada de forma distinta. Em Cocteau, enquanto La Bête agoniza sob os cuidados de La Belle, Avenant e Ludovic invadem o pavilhão de Diana e, no mesmo instante em que La Belle declara seu amor a La Bête, a estátua de Diana atira uma flecha que transforma Avenant em besta (Bête), no preciso momento em que La Bête se transforma em príncipe. Portanto, em Cocteau, não sabemos se a transformação de La Bête se deu pelo amor de La Belle ou por transposição da maldição para Avenant. E esse “não saber” é mais importante que “saber”. Torna o filme uma Didática de Pergunta, usual na Arte, e questiona uma expectável Didática de Resposta, usual na Escola.

Em Beaumont, enquanto La Bête está morrendo no jardim, La Belle confessa-lhe o seu amor e finalmente aceita ser sua esposa. Nesse instante, La Bête se transforma em um belo príncipe. Os dois se casam “dans un bonheur parfait, parce qu’il était fondé sur la vertu” (BEAUMONT, 2013: 23).

Em Villeneuve, La Bête transforma-se em príncipe depois de La Belle finalmente aceitar casar-se com ela. No dia seguinte, quando La Belle desperta na cama do casal, encontra, no lugar de La Bête, o Belo Desconhecido (VILLENEUVE, 2022: II, p. 15-16).

Mais uma vez se constata a maior proximidade entre o filme de Cocteau e o texto de Beaumont. Em Cocteau e em Beaumont, o casamento ocorre após a transformação de La Bête em Príncipe e o amor é condição necessária para que essa transformação aconteça. Em Villeneuve, por sua vez, para que a transformação aconteça, La Belle precisa se casar por gratidão, abrindo mão do seu verdadeiro amor, o Belo Desconhecido.

2.2. Um Contributo de Peirce

Creio que a perspectiva semiótica de Peirce, por dar acrescida importância à imagem e à visão (*opsis*) também nos ajuda a analisar este filme de Cocteau.

“A Semiótica ou Semiologia é a ciência ou Teoria Geral dos Signos, entendendo-se por signo, para evitar outros equívocos – estes de natureza astrológica – toda e qualquer coisa que substitua ou represente outra, em certa medida e para certos efeitos” (PIGNATARI, 2004: 15).

“De fato, Cocteau sempre se utilizou da premissa da criação de enigmas, alegando que a obra de arte é invisível e que, para aqueles que quisessem lê-lo, seria necessário decifrar seus signos” (GAMA FERNANDES, 2021: 12-13). Porém nesta tese, optei por utilizar a Semiótica de Peirce, pois ela “acaba de uma vez por todas com a ideia de que as coisas só adquirem significado quando traduzidas sob a forma de palavras” (PIGNATARI, 2004: 20). A Semiótica de Peirce sublinha epistemologicamente o facto de as imagens também carregarem significados, pois funcionam como signos. No caso do texto de Cocteau, por se tratar de uma adaptação da linguagem verbal (da Literatura) à linguagem predominantemente visual (do Cinema), essa perspectiva semiótica parece bem pertinente.

Todavia, e ainda que o seu nome seja bem conhecido dos teóricos da Literatura, tive alguma dificuldade em encontrar nas bibliotecas os seus textos originais. Isso acontece devido à dificuldade de encontrar e organizar a vasta bibliografia de Charles Sanders Peirce, inclusive sobre a Semiótica:

For Peirce wrote on so many topics in philosophy, logic, mathematics, and the sciences that one may be quite at home in his writings and in the secondary literature, and may even have contributed to that literature, without ever approaching him by way of semiotic, or the general theory of signs. (FISCH et al, 1982: 1-2)

No Brasil, Lúcia Santaella é uma pesquisadora conceituada da Semiótica Peirciana e a grande responsável pelas traduções dos seus livros para português, divulgando essa vasta bibliografia em países lusófonos, especialmente no Brasil. Lúcia Santaella define Linguagem partindo precisamente da ambiguidade da palavra “linguagem”, em termos peircianos, muito pertinentes para o nosso estudo:

[...] quando dizemos linguagem, queremos nos referir a uma gama incrivelmente intrincada de formas sociais de comunicação e de significação que inclui a linguagem verbal articulada, mas absorve também, inclusive, a linguagem dos surdos-mudos, o sistema codificado da moda, da culinária e tantos outros. Enfim: todos os sistemas de produção de sentido aos quais o desenvolvimento dos meios de reprodução de linguagem propiciam hoje uma enorme difusão. (SANTAELLA, 2007: 8)

A linguagem fílmica é, neste contexto peirciano, uma linguagem híbrida, verbal e não verbal, um conjunto de signos que remetem para a concepção dos gestos, dos figurinos, entre outros. Inspirando-se em Kant e em Schiller, Peirce esboçou uma definição ampla de Signo pois, em certa medida, ele vê no Referente um signo ou um texto exponencial: “Once it is realized that all consciousness is sign consciousness one could study signs knowing that he was studying whatever could be a subject of philosophic concern and insight” (ESPOSITO, 1982: 20). Para Joseph L. Esposito, os Signos formam um espectro dividido em diferentes categorias: “At the concretizing end of the spectrum were concrete signs, or what he called at the time *copies*; at the generalizing end were general signs, called simply *signs*; while those of the synthesizing medium were called *types*. Later these become the more familiar *icon*, *index*, and *symbol*. (ESPOSITO, 1982: 20-21, *italico do autor*). Santaella exemplifica talvez melhor a consequente amplitude dessa definição:

[...] o signo é “qualquer coisa de qualquer espécie (uma palavra, um livro, uma biblioteca, um grito, uma pintura, um museu, uma pessoa, uma mancha de tinta, um vídeo etc.) que representa uma outra coisa, chamada de objeto do signo, e que produz um efeito interpretativo em uma mente real ou potencial, efeito este que é chamado de interpretante do signo. (SANTAELLA, 2005: 8)

Santaella define o “ícone” como “quali-signos que se reportam a seus objetos por similaridade” (SANTAELLA, 2005: 17). Eles são denominados “quali-signos”, pois estão relacionados com a qualidade. “Quando funciona como signo, uma qualidade é chamada de quali-signo, quer dizer ela é uma qualidade que é um signo” (SANTAELLA, 2005: 12). Nesse sentido, no filme de Cocteau, os figurinos das personagens funcionam como “ícones”, pois não só evocam o século XVIII como “descrevem” o estilo da alta sociedade deste período. La Bête, por exemplo, não se veste como um monstro, mas antes como um grande senhor daquele tempo, como sublinha George J. Skertich: “The beast is dressed in the most fashionable style of the time. Even the pose of the beast appears affected and dignified” (SKERTICH, 1998: 20-21). Não se trata por isso de um mero figurino de época: ele caracteriza a personagem dignificando-a antes de qualquer discurso, ainda que o seu nome e a sua aparência neguem essa dignidade.

O “índice”, por sua vez, está relacionado com a existência, ou seja, com a representação de um objeto concreto. Veja-se o reflexo de La Belle no espelho encantado *infra*: ele mostra onde está La Belle e o que ela está fazendo no momento em que La Bête a olha (**Figura 11**).

Figura 11: Índice (La Belle no espelho)



Fonte: COCTEAU, 1946b: 00:43:51

Para ser um índice, “o signo deve ser considerado no seu aspecto existencial como parte de um outro existente para o qual o índice aponta e de que o índice é uma parte” (SANTAELLA, 2005: 20). Tal sucede no reflexo da imagem *supra* que é por sua vez também um reflexo. No filme é evidenciada a *mise en abyme*, uma sucessão de planos de aparência que realçam a importância da aparência.

Por último, o “símbolo” está relacionado com a lei, na medida em que o símbolo evoca uma ou várias convenções sociais (SANTAELLA, 2005: 20), ainda que inefáveis. Para Cocteau, o símbolo é um recurso de margens indefinidas: “le symbole [...] permet encore d’expliquer

l'incompréhensible et de revêtir d'un sens caché ce qui tire sa beauté à n'en pas avoir" (COCTEAU, 1965: 67).

E, com efeito, em *La Belle et la Bête*, de Jean Cocteau, há diversos símbolos relacionados com essa indefinição interpretativa, nomeadamente os que evocam a transformação das funções e das formas, como os cinco segredos da magia de La Bête: "Belle, une rose qui a joué son rôle, mon miroir, ma clé d'or, mon cheval et mon gant sont les cinq secrets de ma puissance. Je vous les livre. Il vous suffira de mettre ce gant à votre main droite. Il vous transportera où vous désirez l'être." (COCTEAU, 1946b: 01:01:10, sublinhado meu).

A rosa aparece nas três versões e é o único pedido de La Belle ao Mercador. Como vimos nos capítulos anteriores, nas versões literárias, a rosa simboliza o amor do Mercador por La Belle. Georges Romey apresenta um outro significado simbólico para a rosa: um símbolo da alma, sobretudo quando associada à borboleta, também símbolo da transitoriedade da vida:

Deux images naturellement associées, émanations des règnes végétal et animal, unies dans la beauté. Elles expriment des valeurs, non pas complémentaires, mais parallèles. Comment ne pas être frappé, dès lors que cette nature symbolique commune est reconnue, par l'évidence de ce qui fait se manifester ensemble dans les rêves, [...]. (ROMEY, 1995: 293)

Para que o encanto seja quebrado, La Belle deve apaixonar-se por um animal que, por meio do amor, se transformará, de novo, em humano. Na versão de Villeneuve, La Belle só encontra o lado humano de La Bête em sonho.

Por seu lado, os espelhos, tanto em Cocteau quanto em Beaumont, refletem o que a personagem deseja ver. Como mencionamos anteriormente, o espelho é um símbolo comum entre Cocteau, Beaumont e Villeneuve. Lembremo-nos de que, em Villeneuve, no palácio de La Bête, por exemplo, há uma sala de espelhos que simula um "cinema", em que cada espelho "transmite" peças de teatro, óperas, feiras e notícias (VILLENEUVE, 2022: I, p. 42-43).

Segundo Agripina Encarnacion Alvarez Ferreira, "o espelho duplica todas as coisas, o mundo e o sonhador de mundos" (ALVAREZ FERREIRA, 2013: 68). O espelho revela ainda o desejo do sonhador, como fica claro na fala do próprio espelho, no filme de Cocteau: "Je suis votre miroir, la Belle. Réfléchissez pour moi, je réfléchirai pour vous" (COCTEAU, 1946b: 00:32:21). Em seguida, o espelho mostra o Mercador doente na cama, uma vez que La Belle estava com

saudades do pai. O verbo *réfléchir* (refletir em português) é aqui valorizado no seu duplo sentido: pensar e devolver uma imagem. Em Beaumont, o espelho também mostra o Mercador doente de tristeza: “Elle avait vu dans son miroir, que son père était malade de chagrin, de l’avoir perdue, et elle souhaitait le revoir” (BEAUMONT, 2013:18, sublinhado meu). Quando Beaumont usa a expressão “*malade de chagrin*” (doente de saudade), podemos inferir que o Mercador adoeceu devido à tristeza de perder La Belle. Tanto é que, assim que La Belle volta a casa, ele recupera o seu vigor.

Para Alvarez Ferreira, o espelho também reflete o nosso duplo, isto é, a nossa verdadeira imagem: “O ser humano, em sua pureza primordial, vê e contempla sua imagem no espelho das águas, ficando maravilhado por ver, no reflexo, um outro que é a sua sombra, mas não é ele, é seu duplo”(ALVAREZ FERREIRA, 2013: 68). Em *La Belle et la Bête*, de Jean Cocteau, esse outro significado do espelho é evidenciado quando La Bête envia o espelho para a casa do Mercador. Adelaide e Félicie olham para ele antes de o entregar a La Belle, mas não vêem nele o reflexo dos seus desejos, e sim a verdadeira aparência do seu interior. Adelaide vê então, em lugar do seu rosto jovem, uma velha toda enrugada (**Figura 12**).

Figura 12: Reflexo de Adelaide no Espelho



Fonte: COCTEAU, 1946b: 01:21:03

Romey associa a figura da “velha” ao mito grego das Parcas, três irmãs que controlam o destino dos homens. As três são frequentemente representadas como mulheres idosas. Para ele, a mulher velha personifica a morte (ROMEY, 1997: 193). Efetivamente, no filme, pouco antes, Adelaide profetiza a morte próxima de Avenant e Ludovic: “Si nous les envoyons à la mort?” (COCTEAU, 1946b: 01:20:41). E antes de ver seu reflexo no espelho ela diz: “Je ne me sens pas à mon aise.” (COCTEAU, 1946b: 01:20:54). Avenant transforma-se em La Bête e não

sabemos o que sucede a Ludovic. A transformação de Avenant é, sem dúvida, uma morte simbólica, ou, pelo menos, uma semi-morte física.

Talvez seja oportuno recordar aqui a afeição dos surrealistas franceses pelas metamorfoses do mito. Para Melnyk e Liubarets, a metamorfose nos mitos é uma característica comum aos surrealistas e a Jean Cocteau:

Des images plus directes affleurent pourtant dans ce perpétuel jeu où Cocteau se montre sous ses masques. Superposés les uns aux autres, ces masques finissent par dire une vérité. C'est à la mise en relief de ce jeu de superposition inspiré que nous nous livrerons maintenant en privilégiant tout particulièrement les séquences librement associées, les images mémorielles ou fantasmatiques dans la mesure où elles font appel à un langage plus direct. Notre premier domaine d'investigation portera sur l'invention et la métamorphose des personnages, personnages empruntés au mythe ou nés de la mythologie personnelle de Cocteau et réunis pour une étrange et synchrétique rencontre. (MELNYK & LIUBARETS, 2015: 1)

A morte seria, aliás, na opinião destes críticos, uma presença “profonde et ambivalente dans la mythologie personnelle de Cocteau, le même jeu de superposition entre personnages de son théâtre mental nous livre bien des variations” (MELNYK & LIUBARETS, 2015: 1). A morte e o renascimento serão um binómio central no filme *Orphée* (1926), do mesmo Cocteau:

Chez Cocteau, Orphée est un poète, qui vit avec sa femme Euridice dans une maison pleine des mystères. Il sent le manqué d'inspiration et pour créer des poèmes nouvelles et les envoyer au concours, il attend des paroles d'un animal. Ce cheval lui prédit la mort d'Euridice, mais il ne s'en rend pas compte. Le personnage constant du drame, ange-messager Heurtebise, reste toujours en contact avec le couple et les hautes forces. La Mort vient à travers le miroir et prend Euridice tandis qu'Orphée est absent, mais quand Heurtebise lui le raconte, il ne croit pas. Enfin, il décide d'aller chercher sa femme au royaume des morts sous prétexte de rendre à la Mort ses gants, qu'elle a oublié chez lui. Il ramène Euridice à la vie sous conditions qu'il ne doit jamais la regarder, mais en se disputant avec elle il tourne la tête pour la voir. Tout à coup Euridice disparaît. A la fin du drame Orphée est accusé de la mort d'Euridice par les membres du culte des bacchantes. (MELNYK & LIUBARETS, 2015: 2)

Em uma das versões do mito, Orfeu será morto pelas donzelas trácias, embaladas pelos ritos de Baco. Orfeu e sua lira são depois transformados em uma constelação de estrelas, sendo abençoado pelos deuses. mas em *La Belle et la Bête*, Avenant é punido pelos deuses. Na mitologia egípcia, Anúbis, o deus da morte e do além-vida, assim como La Bête, é um híbrido entre animais e humanos.

Anubis represents a liminal space between life and death. In Egyptian iconography, he is depicted as a jackal or dog, and most often, as here in the play [*Orphée*], as a hybrid creature—a man with the head of a jackal. He is not a man, however, he is a

god, anthropomorphized in the ancient style so that he might experience and perhaps even enjoy the foibles of mere mortals. (WEBSTER, 2013: 260, *italico da autora*)

Simbolicamente ambígua, a metamorfose de Avenant é uma morte, mas também pode ser vista como um renascimento, dando continuidade ao ciclo dialético da vida e da morte. Sendo a imagem do espelho uma reflexão sobre o processo psicológico de “reconhecimento”, parece-me simbolicamente lógico que o espelho reflita a degradação e regeneração da alma de Adelaide, da sua inveja e egoísmo.

Sinestesicamente, e, embora o filme seja preto e branco, Felicie diz que o reflexo de Adelaide é verde: “Regarde-toi, tu es verte!” (COCTEAU, 1946b: 01:20:57). Segundo Romey, a cor verde está associada à metamorfose: “[...] à proximité de cette coloration, rêveurs et rêveuses parlent explicitement du changement de forme, de la déformation, de la transformation” (ROMEY, 1995: 141), mas parece-me também que esta cor, a verde (tal como o amarelo), está associada ao sentimento de inveja, ficar “verde de inveja” ou “amarela” (*jaunisse*), sendo o verde uma cor composta com azul e amarelo, a cor da bÍlis. Essa libertação da bÍlis estava associada às manifestações psicológicas do egoísmo e da inveja, na medicina tradicional de origem hepática, reforçando o símbolo da degradação da alma de Adelaide e o símbolo do desequilíbrio dos seus humores.

Por sua vez, Félice, quando se vê ao espelho, vê o reflexo de um macaco (**Figura 13**). Também este reflexo representa uma dimensão do impulso inconsciente.

Figura 13: Reflexo de Félicie no Espelho



Fonte: COCTEAU, 1946b: 01:21:09

Romey associa o macaco a um sábio louco: “une image qui invite à la transgression des conformismes, qui montre le chemin d'une réalité située au-delà des apparences” (ROMEY,

1995: 526). O macaco convida Félicie a enxergar além das aparências culturais, artificiais e a atentar na imanência da alma mais do que na aparência do corpo.

É nesse sentido, que o pequeno macaco está ligado à transformação: “Il se transforme en bête très féroce, très méchante, comme si elle avait été conditionnée pour être agressive, pour déchirer la chair, pour tuer [...]” (ROMEY, 1995: 527). Essa transformação em besta, feroz e má, reflete a alma animal de Félicie, que é má e invejosa. Aqui, o espelho reflete também o desejo irônico de Félicie, já que ela inclui um macaco na sua lista de pedidos para o Mercador, logo no começo do filme: “Il faut que toute la ville en crève de jalousie! Un singe. Je voudrais un singe” (COCTEAU, 1946b: 00:11:28).

Recordemos a este propósito que, como foi mencionado no primeiro capítulo desta tese, em Villeneuve, *La Belle* tem macacos como criados (VILLENEUVE, 2022: I, p. 40). Em Villeneuve, os animais são um símbolo de riqueza e status, mas eles são mais do que isso aqui. Cocteau frequentava, junto com *Les Six*³⁰, feiras e circos em Paris, em que os animais estavam sempre presentes: “Cocteau wrote in 1919 that the circus, and by extension its performers, was not art but inspiration, comparing them to nature, animals and machinery” (MUNDY, 2020: 104).

Cocteau admirava os animais, tanto é que em *Orphée* (1926), a personagem principal “is rather smitten with a horse (more than his own wife, it would seem!)” (WEBSTER, 2013: 259). Em suas obras, como *Orphée* (1926), *La Machine Infernale* (1934) e *La Belle et la Bête* (1946), personagens híbridas (parte humana e parte animal) são muito frequentes, sendo a mais significativa delas *La Bête*. Webster sublinha que “Cocteau incorporates these in ways that surprise and destabilize the spectator and that allow for ambiguous readings of their roles in the narrative” (WEBSTER, 2013: 259). Tal acontece em *La Belle et la Bête*, na qual *La Bête*, por ser animalesco e monstruoso, parece o vilão da história.

Já a chave está relacionada ao segredo: “Elle résume la loi fondamentale qui fait dépendre la vie d’un incessant affrontement entre *le besoin de permanence* et *la pulsion évolutive*” (ROMEY, 1999: 119, itálico do autor). Isto é, a chave simboliza a transformação. Em *La Belle et la Bête*, de Jean Cocteau, essa transformação está relacionada com a mudança dos sentimentos de *La Belle* por *La Bête*: do medo ela passa ao amor. No filme de Jean Cocteau, é

³⁰ Círculo musical liderado por Henri Collet, em Paris, nos anos 20 do século passado. Era composto por Arthur Honegger, Darius Milhaud, Georges Auric, Germaine Tailleferre, Louis Durey e Francis Poulenc.

uma chave de ouro que abre o Pavilhão de Diana: “Dans le vocabulaire d’images, la clef exprime surtout l’ouverture. Elle s’attarde rarement aux actes dérisoires tels que l’ouverture d’un coffre ou d’une porte ordinaire. Elle ouvre un champ vaste comme l’infini, elle propose une marche aux dimensions de l’éternité” (ROMEY, 1999: 122).

Um outro objeto relevante parece-me ser a luva. De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, a luva é um símbolo de nobreza. La Bête, mesmo sendo um animal, veste-se como um ser humano aristocrata. No final do filme, descobrimos que La Bête é, na verdade, um príncipe, transformado em animal por espíritos maus. Assim como sucede aos outros objetos, La Bête entrega a luva à La Belle. O facto de tirar as luvas diante de uma pessoa “significaria reconhecer-lhe a superioridade, pois aquele que se desenuva homenageia com isso o outro, como que desarmando-se perante ele” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2010: 422). Assim, ao entregar a luva a La Belle, La Bête dá-lhe uma grande prova do seu amor, reconhecendo nela a verdadeira senhora do castelo. Este pormenor parece significativo para ler o filme de Cocteau, onde La Belle calça a luva para regressar a casa. Tanto em Villeneuve quanto em Beaumont, ela utiliza um anel mágico para semelhante efeito. Porque substituiu Cocteau o anel por uma luva? Só podemos formular hipóteses de interpretação. Será que Cocteau vem valorizar na metamorfose de amor, uma aquisição de nobreza (a luva), mais do que a formulação de uma aliança (o anel)? O amor enobrece a beleza? Talvez a sugestão iludida do casamento, pouco interessante e proibido à época, no caso do amor homossexual, justifique o facto de Cocteau substituir o anel por uma luva. Como Cocteau não pode casar (e muito menos trocar alianças) com seu grande amor, a luva poderia simbolizar esse amor proibido de Cocteau?

Philip Glass, músico que reorquestrou *La Belle et la Bête*, de Jean Cocteau, conclui que todos esses objetos fazem parte da mitologia de Cocteau e são símbolos da sua própria transformação: “It’s an allegory about creativity and the life of the artist. The beast’s castle is the site of creativity, and the gloves, the rose, the key, and the mirror he uses are all the symbols of his self-transformation, which has to be completed by love” (JACKSON, 1994 *apud* WEBSTER, 2013: 263). Confirmando a análise feita até aqui em que todos os objetos estão relacionados a algum tipo de transformação, seja a metamorfose, seja a degradação da alma, seja a transformação dos sentimentos.

2.3. O Belo, segundo Cocteau

Segundo Cocteau, a arte eterniza o belo: “Elle [a beleza] voyage, elle tombe en route, elle féconde les esprits. Les artistes lui fournissent le véhicule. Ils ne la connaissent pas. C’est par eux et en dehors d’eux qu’elle s’acharne. Veulent-ils la capter de force, ils n’en produisent que l’artifice” (COCTEAU, 1965: 117). Isto é, o artista é o artifício pelo qual o belo se manifesta na arte. Em *La Belle et la Bête*, Cocteau é esse artista e esse artifício.

Cocteau significativamente considera que a beleza é o fruto de um sistema nupcial, que assegurando a sua fértil continuidade: “Sa foudre, tombant aux pointes, embrasse les oeuvres qui scandalisent. Elle évite les représentations ineptes de la nature” (COCTEAU, 1965: 117). Sobre as representações ineptas da natureza, Cocteau completa: “Cela détermine souvent du désastre dans la progéniture de certains créatures qui prétendent procréer par voie charnelle et jouer sur les deux tableaux” (COCTEAU, 1965: 117). Como foi mencionado anteriormente, o grande amor de Cocteau foi Raymond Radiguet. Ao considerar o seu próprio amor inapto, será que ele não via beleza em si mesmo? Ou em seu amor? Ou que o amor em si não é belo? Em que medida Cocteau não utilizaria aqui a ambiguidade sexual do feminino de *La Bête*, cuja tradução para o masculino (e.g., “o Monstro”) fomos sempre evitando?

Acredito que não é o caso, especialmente considerando seu filme *La Belle et la Bête*, no qual o amor é uma das chaves da transformação de animais em humanos. E como ele mesmo acrescenta: “Qu’on n’aille pas croire que la beauté manque d’esprit critique ni qu’elle en fasse preuve. C’est ni l’un ni l’autre. Elle se rue à la pointe, quelle qu’elle soit” (COCTEAU, 1965: 117). Assim como a beleza, também o amor não tem espírito racional, já que nos permite enxergar além das aparências, encontrando o belo dentro do feio, ou quem sabe a verdadeira beleza? Aquela interior, da alma.

Para Cocteau, essa representação inexata da natureza na arte são anedotas dos sonhos ou do inconsciente: “L’anecdote ne le concernant plus, mais concernant un *autre*. Son égoïsme l’en détourne. Il s’érige en juge. Il condamne. Le crime est d’avoir voulu le distraire de sa propre contemplation./ De même que l’homme ne lit pas, mais se lit, il ne regarde pas, il se regarde” (COCTEAU, 1965: 117-118, *itálico do autor*). Ao ver essas representações não vemos o feio na

natureza mas em nós mesmos, nossas falhas, nossas imperfeições, e não conseguimos ver o belo nessas imperfeições.

3. Os Elementos da Narrativa Cinematográfica

Embora a narrativa de uma história seja associada pelo leitor (ou espectador) ingênuo à Literatura, também o Cinema conta histórias, à sua maneira. Christian Metz reforça esta ideia, ao afirmar, metaforicamente, que o cinema tinha uma narratividade “bem grudada ao corpo” (METZ *apud* GAUDREULT & JOST, 2009: 13). Para Metz, uma narrativa “é um discurso fechado que desrealiza uma sequência temporal de acontecimentos” (METZ *apud* GAUDREULT & JOST, 2009: 33). Essa definição engloba, além da Literatura, outras artes como o Cinema, na qual “a imagem cinematográfica corresponde a um enunciado” (GAUDREULT & JOST, 2009: 33).

Vimos já como, na narrativa cinematográfica, a imagem é a forma mais utilizada de contar uma história, sendo definida como uma sintaxe de elementos: trata-se de uma gramática que pode ser apreendida como se de uma linguagem verbal se tratasse, podendo a imagem representar a focalização dos narradores, a psicologia das personagens, a sequência das ações, as características do espaço e do tempo.

[...] um discurso no qual se referencia — com maior ou menor dificuldade, embora ele esteja sempre presente — um narrador, essa instância que nos dá informações sobre os estados sucessivos dos personagens, em uma ordem dada, em um vocabulário escolhido e que faz mais ou menos “passar” seu ponto de vista. (GAUDREULT & JOST, 2009: 37)

Essa forma de contar uma história, há muito utilizada no Teatro, não requer a presença de um narrador distanciado pelo discurso indireto. Platão tinha-lhe chamado *Mimesis* e Gaudreault chama-lhe “Mostração”. trata-se agora de transcrever uma sequência de discursos diretos:

[...] consiste em privilegiar, permitindo abertamente ao narrador sua saída do processo de comunicação, a reunião, em uma mesma “arena” (em uma mesma cena, para ser mais justo) de diversos personagens da narrativa. Para isso, faz-se então apelo a atores cuja tarefa será de fazer reviver, ao vivo (aqui e agora), diante dos espectadores, as diversas peripécias que se supõe tenham vivido (dantes e em

outros lugares) os personagens que esses atores personificam. (GAUDREULT & JOST, 2009: 38)

Contudo, Aristóteles há muito que contestou Platão: tanto o modo dramático (do discurso direto) como o modo diegético (do discurso indireto) são formas de representação, de “Mimesis”. No Cinema, tal como no Teatro, nunca temos uma “mostração” pura. No Cinema, ainda mais do que no Teatro, uma vez que a câmara também emite signos, mesmo que de um nível diegético superior ao dos atores, podendo ser facilmente comparada ao narrador da linguagem escrita:

[...] a câmara que registra a interpretação do ator de cinema pode, simplesmente pela posição que ela ocupa, ou, ainda, por simples movimentos, intervir e modificar a percepção que o espectador tem da performance dos atores. Ela pode mesmo, sempre é bom lembrar, forçar o olhar do espectador e, nem mais, nem menos, dirigi-lo. (GAUDREULT & JOST, 2009: 38-39)

Outro ponto que distingue a narração cinematográfica é a complementaridade da dimensão sonora, já que “a imagem e o som veiculam duas narrativas fortemente imbricadas” (GAUDREULT & JOST, 2009: 41). Isto é, o filme é uma dupla narrativa. Uma sonora, em que as falas das personagens, as músicas e os ruídos narram uma parte da história. Outra é uma sequência de imagens (ou planos) que narram a mesma ou outra parte da história. Entrelaçadas as duas narrativas, temos a ilusão de uma única narrativa fílmica, por sua vez também sujeita aos artifícios da diegese/narrativa, desde logo a uma artificialidade da ordem por que se contam os acontecimentos da história.

De acordo com Martínez, uma narrativa fílmica se baseia em um esquema aristotélico dividido em três partes: princípio, meio e fim (MARTÍNEZ, 2017). Sendo que, “el adaptador simplemente intenta localizar los sucesos de la historia con un mayor valor de giro, es decir aquellos que producen un mayor cambio en la situación, y — paso siguiente — trata de separarlos, de modo que se repartan de manera proporcionada a lo largo de la película” (MARTÍNEZ, 2017: 92).

3.1. O Narrador

Se um filme apresenta uma dupla narrativa (sonora e icônica), ele também pode apresentar múltiplos narradores:

[...] o filme deve, portanto, nos casos em que ouvimos na trilha sonora as palavras proferidas por um narrador, remeter a duas instâncias que relatam. Porém, enquanto uma narra ostensivamente sua história, a viva voz ousaríamos dizer, o “grande imagista” não se mostra pessoalmente: é “um personagem fictício e invisível [...] que, nas nossas costas, folheia para nós as páginas do álbum e dirige nossa atenção apontando com um dedo discreto”. (LAFFAY, 1964: 81-82 *apud* GAUDREAU & JOST, 2009: 53)

Em *La Belle et la Bête*, de Jean Cocteau, não há um narrador explícito da instância sonora, pois não há, ao longo da narrativa, uma voz *off* a narrar os acontecimentos da história. Assim, vou me ater apenas ao narrador da instância semiótica da imagem, na qual a câmera faz o papel deste narrador, “because there are no off-screen voices, which often represent the mind of the narrator, the field of vision as restrained by the camera's lens becomes the medium through which the action and meaning of the film is presented” (SKERTICH, 1998: 1).

Os dêiticos, marcas subjetivas do narrador, aparecem em momentos estratégicos que, como enumera François Jost, podem estar associados a determinado tipo de focagem ou enquadramento (GAUDREAU & JOST, 2009: 55-56). Vejamos alguns exemplos:

01. Exageração do primeiro plano, que sugere a proximidade de uma objetiva, seja por uma oposição de escala [...], seja por uma oposição que vai do fora de foco ao nítido. Logo no começo do filme, após os créditos, Cocteau nos apresenta uma imagem nítida da janela do quarto de Félice e Adelaide num plano fechado. Depois a câmera se afasta, mostrando um plano aberto, e se abaixa mostrando Ludovic e Avenant brincando de arco e flecha, sendo que o alvo está logo abaixo da janela. Esse zoom da câmera, mostrando a janela, é um exemplo de exageração do primeiro plano, dirigindo nosso olhar, mesmo quando a câmera se afasta para o quarto das meninas.
02. Abaixar o ponto de vista sob o nível dos olhos. Na cena seguinte, a câmera mostra a flecha que quase acertou no cachorro, que estava deitado na almofada. Aqui também temos um plano fechado. Nesse plano, temos a sensação de que estamos assistindo à

cena de cima, como se estivéssemos abaixando o olhar para ver o cachorro deitado na almofada (que está no chão). A flecha quase lhe acerta e, em seguida, ele pula e late. Quando vemos de cima para baixo, há um sentimento de superioridade na câmera (e no nosso olhar).

03. A representação de uma parte do corpo em primeiro plano, supondo a fixação da câmera em um olhar. Quando La Belle vê La Bête pela primeira vez, ela desmaia. La Bête, então, leva-a para o seu quarto e a deita na cama. Quando La Belle acorda, ela olha diretamente nos olhos de La Bête. A câmera nos mostra isso por meio de um plano fechado do rosto de La Bête, como se víssemos o rosto de La Bête sob o olhar de La Belle. A câmara interpela, busca um sentido inegável, quando os olhos olham nos olhos.

04. A sombra do personagem. Na cena em que as irmãs estão lavando roupa, o que vemos, num primeiro momento, é a sombra de Félicie a estender os lençóis. A sombra é indefinida e atemoriza pela sua indefinição: é efeito sem causa.

05. A materialização, na imagem, de um visor, o olhar através de um buraco de fechadura ou de todo objeto que remete à visão. Quando La Belle chega ao castelo, ela vê La Bête e, em seguida, desmaia; La Bête a toma em seus braços, carregando-a para o seu quarto. Assistimos essa cena de uma fresta de uma janela, posição em que a câmera está. A câmera faz do espectador um *voyeur*.

Essas marcas “podem às vezes remeter a alguém que vê a cena, um personagem situado na diegese, enquanto em outras ocorrências traçam, *in absentia*, a presença de uma instância situada no exterior da diegese, uma instância extradiegética, um ‘grande imagista’” (GAUDREAU & JOST, 2009: 56). Então, “the field of vision that the lens offers focuses one’s attention and remains the arbiter of meaning. The lens has tremendous power in relaying the important aspects of the film to the audience. The audience, therefore, only experiences a limited reality” (SKERTICH, 1998: 2).

Portanto, a câmera pode ser comparada a uma focalização externa da narrativa literária: “estrita representação das características superficiais e materialmente observáveis de uma personagem, de um espaço ou de certas ações, sem outro intuito que não seja esse de

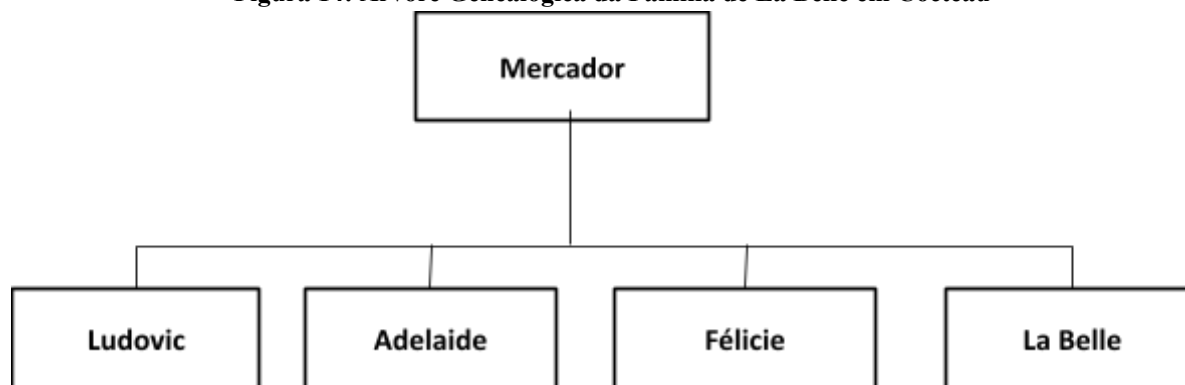
limitar a informação facultada ao exterior dos elementos diegéticos representados [...]” (REIS & LOPES, 1994: 168). Essa focalização externa presume um papel distante da narrativa, cria a ilusão de uma visão imparcial, sem nunca o ser. Na verdade, se imaginarmos a câmara a representar um olhar, o ponto de vista de uma determinada personagem, ela passa a ser parcial e intrusiva.

Consequently, the realism of the film remains suspect from the start, since the audience is being forced to focus on the film's meaning. For *La belle et la bete*, the significance of the film is strongly controlled through Cocteau's direction. Jean Cocteau manipulates his audience through controlled visual and audio stimulation. (SKERTICH, 1998: 2)

3.2. As Personagens e a Ação

Martínez defende que uma das principais tarefas do adaptador é definir quais as personagens que devem permanecer na adaptação e quais as que devem ser retiradas (MARTÍNEZ, 2017). Notamos isso na adaptação de Cocteau, ao compararmos as estruturas familiares de *La Belle* nas três versões: Villeneuve, Beaumont e Cocteau. Como vimos nos capítulos anteriores desta tese, em Villeneuve, o Mercador tem doze filhos: seis meninas e seis meninos; e em Beaumont, seis filhos: três meninas e três meninos. Sendo que em ambas as versões literárias, apenas *La Belle* tem nome. Já em Cocteau o Mercador tem apenas quatro filhos, e todos tem nome: Ludovic, Adelaide, Félicie e *La Belle* (Figura 14).

Figura 14: Árvore Genealógica da Família de *La Belle* em Cocteau



Fonte: Elaboração própria

Há ainda uma outra diferença marcante no texto de Villeneuve em relação a Beaumont e a Cocteau: a família do Mercador é a família adotiva de *La Belle*, já que ela é um bebê trocado

por uma fada, *topos* frequente na cultura popular, religiosa, ou na literatura mais erudita. Como descobrimos na “História da Fada Boa”, La Belle é na verdade filha de uma fada e do Rei da Ilha Bem-Aventurada. Foi trocada por sua tia, para que a Fada Má não a encontrasse e não tentasse pela segunda vez matá-la. Tanto em Cocteau quanto em Beaumont, a família do Mercador é a família biológica de La Belle.

No geral, as personagens do filme de Cocteau são muito parecidas com as das versões literárias, exceto Ludovic (interpretado no filme por Michel Auclair). De acordo com Martínez, “los personajes pueden fusionarse de forma que uno solo aporte todo lo que en la novela previa aportaban dos, tres, o incluso más” (MARTÍNEZ, 2017: 100). Cocteau faz isso aqui, ao fundir os três (ou seis) irmãos das versões literárias em um só: Ludovic.

Ao contrário dos irmãos das versões literárias, Ludovic tem uma personalidade própria e não é apenas uma extensão do Mercador. A única característica em comum com os irmãos das versões literárias é o grande apreço pela irmã mais nova: La Belle. Isso fica claro já na primeira cena do filme em que ele aparece brincando com seu amigo Avenant. Eles acabam atirando uma flecha por acidente para dentro do quarto das irmãs. A sua primeira preocupação é se La Belle foi ferida, demonstrando assim o seu amor fraternal.

Cocteau descreve Ludovic como “un charmant chenapan”, um gracioso malandro (ou valdevinos/ maroto³¹) (COCTEAU, 1946a: 7). Ele gosta muito de pregar partidas a Adelaide e a Félicie, ao mesmo tempo que é muito protetor de La Belle. É viciado em apostas, tal como o seu amigo Avenant, tanto assim é que aposta a sua casa num jogo de azar. Curiosamente, Villeneuve menciona o seu vício quando La Belle está na Feira de Saint Germain, reproduzida no teatro do palácio:

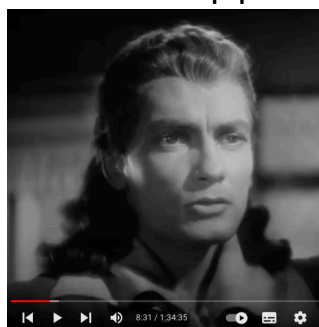
Elle y reconnut des joueurs de profession qui se rendaient en ce lieu, comme à leur atelier. Elle en remarqua qui, perdant leur argent par le savoir-faire de ceux contre lesquels ils jouaient, sortaient avec des contenance moins joyeuses que celles qu'ils avaient en y entrant. Les joueurs prudents, qui ne mettent point leur fortune au hasard du jeu, et qui jouent pour faire profiter leur talent ne purent cacher à la Belle leurs tours d'adresse. Elle eût voulu avertir les parties souffrantes du tort qu'on leur faisait, mais éloignée d'eux de plus de mille lieues, elle ne le pouvait pas. Elle entendait et remarquait tout très distinctement, sans qu'il lui fût possible de leur faire entendre sa voix, ni même d'en être aperçue. (VILLENEUVE, 2022: I, p. 41)

³¹ O termo “Malandro” tem, no Brasil, esse caráter encantatório, simpático. O mesmo sucede com o “valdevinos”, mas não com o “Malandro” em Portugal: preguiçoso.

Ludovic assume a sua qualidade de malandro/valdevinos: “Je suis un chenapan, je m’invente.” (COCTEAU, 1946b: 00:09:09). Isto torna-o diferente dos irmãos das versões literárias, que sensatamente trabalham no campo para ajudar o Mercador. Por outro lado, Adelaide e Félicie resumem as atividades cotidianas de Ludovic da seguinte forma: “Boire, courir et filles, tricher aux jeux — on le reste il semblant.” (COCTEAU, 1946b: 00:05:01). Apesar de ser um malandro, um valdevinos (*chenapan*), Ludovic tem bom coração e preocupa-se com a família. Depois de La Belle partir para o castelo de La Bête, é ele quem cuida do Mercador, quando ele adoece de tristeza.

Cocteau adiciona uma nova personagem à história: Avenant (**Figura 15**), o melhor amigo de Ludovic, apaixonado por La Belle. Embora ela também se interesse por ele, sempre se recusa a casar com ele, por não querer abandonar o pai. Avenant e Ludovic têm, como vimos já, personalidades muito parecidas. Avenant, tal como La Bête, é interpretado por Jean Marais.

Figura 15: Jean Marais no papel de Avenant



Fonte: COCTEAU, 1946b: 00:08:31

Embora ele não exista nas versões literárias, há passagens, nessas versões, que podem ter inspirado Cocteau a criá-lo. Em Beaumont, por exemplo, no começo da história, La Belle tem alguns pretendentes, que ela sempre recusa por não querer abandonar seu pai (BEAUMONT, 2013: 3-4). Ela dará a mesma desculpa a Avenant ao recusar o seu pedido de casamento. Em Beaumont, os mesmos pretendentes reiteram o pedido após o Mercador perder toda a sua fortuna e mesmo assim La Belle recusa. Também Avenant pede a mão dela em casamento quando a família de La Belle já não é rica.

Todavia, a inspiração mais marcante está em Villeneuve, na figura do Belo Desconhecido: a forma humana de La Bête, que aparece nos sonhos de La Belle, é um belo e jovem príncipe, por quem La Belle se apaixona. Tanto Avenant quanto o Belo Desconhecido disputam o amor

de *La Belle* com *La Bête* e para que um possa existir, o outro deve desaparecer. Cocteau deixa isso ainda mais evidente quando dá os dois papéis a Jean Marais ou quando faz coincidir a transformação em animal de *Avenant* e a transformação em humano de *La Bête*, que significativamente tem a mesma aparência de *Avenant*.

Jacques Tournier já realçou o facto de *Avenant* e *La Bête* serem dois lados da mesma moeda: “*Avenant* who is beautiful, who lives in the real world, and who is carefree apart from a perpetual lack of funds, while *La Bête*, the monstrous counterpart, is foul but lives in an enchanted world and is a prisoner of his situation, in spite of his fabulous wealth” (TOURNIER, 1946 *apud* WEBSTER, 2013: 262). Cocteau confirma essa análise, ao comentar a maquilhagem de Jean Marais para interpretar *La Bête*:

Notre seul drame dans *La Belle et la Bête* fut le terrible maquillage de Jean Marais qui durait cinq heures et dont il sortait comme d’une opération chirurgicale. Laurence Olivier me déclara un jour qu’il n’aurait jamais eu la force de supporter un pareil supplice. J’affirme et l’amour que Marais porte à son chien pour s’obstiner à passer de la race humaine à la race animale. Nos juges mirent le génie de l’acteur sur le compte d’un masque. Or, il n’y avait pas de masque et pour vivre le rôle de *la Bête*, Marais traversait dans sa loge les phases terribles qui conduisent le Docteur Jekyll à devenir M. Hyde. (COCTEAU, 1951: 89-90, *italico do autor*)

Cocteau relaciona aqui Jean Marais a *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*³², de Robert Louis Stevenson. O bondoso Dr. Jekyll transforma-se no terrível Mr. Hyde ao tomar uma poção: em *La Belle et la Bête*, o belo Jean Marais transforma-se na assustadora *La Bête* com uma maquilhagem realista. A diferença entre as duas obras, *La Belle et la Bête* e *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, reside no facto de que apesar da aparência bestial, *La Bête* é boa, o que fica claro no final da história quando ela se transforma em um belo príncipe. Enquanto em *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Dr. Jekyll é uma pessoa boa e má ao mesmo tempo, mas seu lado obscuro, manifestado na forma do Mr. Hyde, precisa ser controlado e escondido.

Em relação às outras personagens, as diferenças significativas estão sobretudo nas relações entre elas. Nesta tese, analisarei dois exemplos: *La Belle* com as irmãs; e *La Belle* com *La Bête*. Nas três versões, a inveja e o orgulho são as características mais marcantes das irmãs mais velhas, que definirão sua relação com *La Belle*. No entanto, em Villeneuve, essas

³² *O Médico e o Monstro* em português.

características não são tão pronunciadas como em Beaumont e em Cocteau, que as exageram ainda mais, mostrando Adelaide e Félicie (interpretadas respectivamente por Nane Germon e Mila Parély) tratando La Belle como criada pessoal.

Em Villeneuve, as irmãs também trabalham na casa de campo, mas reclamam do trabalho e ficam irritadas com o otimismo e a resiliência de La Belle (VILLENEUVE, 2022: I, p. 4-5). Embora, em Beaumont, La Belle seja a responsável por todo o trabalho doméstico da casa de campo, ela não se comporta como criada pessoal das irmãs (BEAUMONT, 2013: 5).

Figura 16: La Belle ajudando Adelaide e Félicie a se arrumarem



Fonte: COCTEAU, 1946b: 00:04:06

Como podemos observar na **Figura 16, supra**, as três personagens são apresentadas ao público no momento em que as irmãs se arrancam para ir a casa da duquesa, com a ajuda de La Belle, ajoelhada no chão, ajudando Félicie a calçar os sapatos. Em seu diário, Cocteau descreve Adelaide e Félicie: “Les filles sont deux personnes fort méchantes, Félicie et Adélaïde, qui réduisent à l’esclavage Belle, véritable Cendrillon de la famille” (COCTEAU, 1946a: 7). Como Cocteau bem explicitou, e assim como Madame de Beaumont, há um diálogo intertextual do filme com o conto de fadas *Cinderela* (*Cendrillon* em francês), de Perrault, desde logo na forma como Adelaide e Félicie tratam La Belle. Embora sejam irmãs biológicas de La Belle, as duas tratam La Belle da mesma forma que as meias-irmãs de Cinderela, por invejarem a sua beleza e generosidade: “Belle, tu nettoies le parquet. Nous arriverons en retard chez la duchesse” (COCTEAU, 1946b: 00:04:51), dirão quando partem para casa da Condessa. Ao usar o imperativo, Félicie evidencia a relação submissa de La Belle, que fica presa no espaço doméstico. Este é somente um primeiro exemplo. Vimos já que, em muitos outros momentos, as irmãs tratam La Belle com muito mais desprezo em

Cocteau e em Beaumont: em Villeneuve, as irmãs, apesar de acharem justo La Belle ir ao castelo de La Bête no lugar do pai, choram genuinamente no momento da sua partida (VILLENEUVE, 2022: I, p. 24).

As relações entre La Belle e La Bête em Cocteau também são bem diferentes das versões literárias. Lynn Hoggard comparou já sinteticamente o relacionamento das personagens no filme de Cocteau com as duas versões literárias:

Although the literary version tells of a development in the relationship between Beauty and the Beast but doesn't show it, the film takes great care to shape the couple's contacts into poetic images that reveal an increasing intimacy, which operates in tension with the characters' restraint. (HOGGARD, 1988: 127)

Com efeito, logo no primeiro encontro entre as duas personagens, quando La Belle desmaia ao ver La Bête no portão do palácio e é carregada por La Bête ao seu quarto, ocorre uma mudança física na personagem. Ao atravessar a porta do quarto, La Belle perde as roupas de uma serva e ganha a roupa de uma pessoa nobre. Embora os figurinos reflitam a personalidade das personagens, em La Belle isso não acontece. A sua bondade e desejo de ajudar o pai e a família não desaparecem. Como afirma Skertich, "She switches easily from her role as the impoverished daughter to the doted upon courtier. Her clothes do not change her perspective on life" (SKERTICH, 1998: 24).

La Bête não deseja dominar La Belle. Quando ela acorda assustada com La Bête olhando-a fixamente, ele deixa o quarto com a seguinte fala: "Belle, il ne faut pas me regarder dans les yeux. Ne craignez rien. Vous ne me verrez jamais, sauf chaque soir à sept heures, où vous dînerez, et où je viendrai dans la grande salle. Il ne faut pas me regarder dans les yeux." (COCTEAU, 1946b: 00:36:19). La Bête teme o olhar de La Belle, pois por meio do olhar enxergamos a verdadeira essência dos seres (como diz o dito popular "os olhos são a janela da alma"). Porém dispensar La Belle de o olhar (com medo ou com submissão) é, sobretudo, um indício de delicadeza amorosa. Olhar é uma forma de exercício do poder físico: subjuga e exige submissão, ou exprime submissão e fraqueza. Essa relação de poder é claramente afastada por La Bête, no filme de Cocteau. E Hoggard exemplifica outros encontros entre as personagens em que vemos o amor entre elas nascer e amadurecer:

We see Beauty begin to anticipate the Beast's arrival; we note her comment that his voice seems softer, just as we note their first moments of physical contact, then

their walks, her hand resting on his, through the garden. In one of the film's later scenes, Beauty gives the Beast water to lap from her hands, showing no repugnance at his animal ways. (HOGGARD, 1988: 127)

3.3. O Espaço

Na narrativa literária, o espaço ocupa um lugar secundário, uma vez que o narrador “não pode descrever, de uma vez, e ao mesmo tempo, a ação e o quadro no qual esta se passa” (GAUDREAU & JOST, 2009: 105). No entanto, na narrativa fílmica, ele parece tornar-se um elemento mais relevante:

[...] a unidade básica da narrativa cinematográfica, a imagem, é um significante eminentemente espacial, de maneira que, ao contrário da maioria dos outros veículos narrativos, o cinema apresenta sempre, como veremos, *ao mesmo tempo*, as ações que fazem a narrativa e o contexto de ocorrência delas (GAUDREAU & JOST, 2009: 105, *itálico dos autores*).

O espaço em *La Belle et la Bête*, de Jean Cocteau, inspira-se tanto em Beaumont quanto em Villeneuve, mas tem características únicas neste grande imagista. Neste filme, Cocteau cria dois espaços diferentes que se opõem: a Casa de Campo, que representa o mundo real, e o Palácio de La Bête, que representa o mundo dos sonhos. A fronteira entre estes dois mundos é a floresta que o Mercador atravessa:

Une forêt sombre, dangereuse, aux contours flous. Il est ardu, au départ, de passer d'un monde à l'autre. C'est finalement la Belle qui deviendra le personnage passerelle du film, et qui, à mesure que son amour pour la bête se consolide, passe d'un monde à l'autre jusqu'à provoquer la disparition totale de la frontière. (UNIVERSITÉ INTER-ÂGE, 2016-2017: 5)

Segundo os organizadores do volume *Université Inter-Agê*, “La maison familiale de la Belle, considérée comme le monde réel, est marquée par de nombreuses références picturales aux peintures flamandes du XVII^{ème} siècle” (UNIVERSITÉ INTER-ÂGE, 2016-2017: 4), como Vermeer e Rembrandt. Esses pintores registram em suas pinturas as atividades cotidianas do povo flamengo, como cozinhar, trabalhar e jogar cartas. Skertich reforça essa ideia ao afirmar a presença, no filme de Cocteau, da classe burguesa, mais próxima do público-alvo do século XX:

The world of the merchant, on the other hand, is detested by the people. Its members are the workers of society. They form the bourgeois class. The merchant's

country home is correspondingly rustic, plain, common, and humble; its members are seen as insignificant, inept, and insincere. (SKERTICH, 1998: 21)

Para criar este mundo real, Cocteau inspirou-se claramente mais em Madame de Beaumont do que em Villeneuve, mas misturou os ambientes urbano e campestre, que ela apresenta como opostos em sua obra. Para Madame de Beaumont, a casa de campo, ou o espaço rural, é um lugar de trabalho, no qual os homens (o Mercador e seus filhos) trabalham na lavoura e as mulheres (em tese La Belle e suas irmãs, na prática apenas La Belle) trabalham na casa, cuidando dos afazeres domésticos (BEAUMONT, 2013: 5). Já o espaço urbano, representado pela casa na cidade, é o espaço do entretenimento e diversão, no qual as irmãs vão a bailes, teatros, concertos, passeios, etc. (BEAUMONT, 2013: 3). Cocteau combina esses dois espaços em casa do Mercador, ainda que a situe no campo:

En Touraine, la Loire coulait, plate, sous un ciel pâle de soleil. Rochecorbon. [...] D'un coup d'œil je *reconnus*, dans les moindres détails, le décor que j'avais craint d'avoir à construire. [...] En outre, les ferrures qui servent à attacher les chevaux représentent une bête fabuleuse. Voici les fenêtres des soeurs méchantes, les portes, l'escalier, le lavoir, le verger, l'écurie, la niche du chien, le chien, les arrosoirs, les tomates qui sèchent sur le rebord des fenêtres, les légumes, les bûches, la source, les volailles, les échelles. Tout est à sa place. L'intérieur correspond à l'extérieur et cette exactitude secrète rayonne à travers les murailles. (COCTEAU, 1946a: 17-18, *italico do autor*)

Para Cocteau, a beleza está nessa vitalidade caótica, mas teimosa, da natureza:

La beauté est une des ruses de la nature emploie pour attirer les êtres les uns vers les autres et s'assurer leur appui./ Elle l'emploie dans le plus grand désordre. Ce que l'homme appelle vice étant commun à toutes les espèces, dont le mécanisme fonctionne à l'aveuglette. La nature arrive coûte que coûte à ses fins³³. (COCTEAU, 1965: 175).

A área externa da casa de campo representa o espaço rural, com uma horta, um estábulo e um quintal, onde a família lava a roupa. Nela são realizadas as atividades campestres — a agricultura (na horta) e a pecuária (no estábulo). Todavia, Cocteau adiciona um elemento urbano a este espaço: a Liteira, um transporte urbano para o deslocamento de curtas distâncias dentro da cidade (**Figura 17**).

³³ “Les chiennes montent des chiens. Les vaches se montent entre elles. Ce désordre est parfois un ordre. Les indigènes des îles s'en firent une règle avant que les missionnaires vinssent. Il s'agissait d'éviter la surpopulation” (N.E.).

Figura 17: Félicie na Liteira



Fonte: COCTEAU, 1946b: 00:05:53

Como as irmãs Adelaide e Félicie utilizam a liteira como meio de transporte até à casa da duquesa, podemos inferir que a casa de campo em Cocteau é menos isolada do que a das versões literárias. Outra pista é o facto de a família receber visitas frequentes de Avenant, o melhor amigo de Ludovic. Além disso, Ludovic frequenta o bar local, que possui jogatinas.

Por dentro, os cômodos da casa lembram muito as pinturas de Vermeer e Rembrandt, mostrando as atividades cotidianas da família, que podem ser tanto urbanas quanto rurais. Como o Mercador perdeu todo o dinheiro, a família foi forçada a fazer essas atividades. Skertich também sugere que a posição da câmera é uma metáfora dos obstáculos que impedem a família de reconquistar o seu *status* social:

The rolling farms around the country home, for example, could have been portrayed in a way that would have made them seem endless to the viewer. In contrast, Cocteau reigns in this perspective by focusing the camera on the areas in and around the country home. The inhibited perspective suggests a metaphor for the obstacles that keep the merchant and his family from regaining their status. (SKERTICH, 1998: 22)

Em relação às pinturas de Vermeer, Cocteau refere-as, curiosamente, como parte do Maravilhoso, por remeterem o espectador (da Pintura e do Cinema) como a surpresa no cotidiano:

Ce peintre peint certes ce qu'il voit, mais cette exactitude, plaisante à tous, nous renseigne sur ce par quoi il s'en écarte. Car s'il n'use d'aucun artifice pour nous surprendre, notre surprise n'en est que plus profonde en face des singularités qui lui valent sa solitude et nous interdisent la moindre comparaison entre son œuvre et celle de ses contemporains. Un peintre de la même école peint avec la même franchise. Il est dommage que sa franchise ne nous livre aucun secret. Chez Vermeer l'espace est peuplé d'un autre monde que celui qu'il représente. Le sujet

de son tableau n'est qu'un prétexte, un véhicule par où s'exprime l'univers du merveilleux. (COCTEAU, 1965: 67-68)

Já o Palácio de La Bête representa o mundo dos sonhos. Foi certamente inspirado nos desenhos de Gustave Doré e de outros contos de fadas como *Barba Azul*, *A Bela Adormecida do Bosque* e *Pele de Asno* (UNIVERSITÉ INTER-ÂGE, 2016-2017). Skertich reforça esse argumento ao afirmar que o castelo representa a alta sociedade do século XVII e é um elemento essencial aos contos de fadas:

The castle, on the one hand, represents the pinnacle of seventeenth-century society. Furthermore, it is a central aspect of the fairy tale genre. Although the splendor of the beast's domain has deteriorated due to the beast's condition, with ill-kept lawns and overgrown gardens, his estate embodies the values by which the members of this society measure themselves. The world of the palace is regal, ornate, majestic, stately; its members are affluent and worldly. (SKERTICH, 1998: 21)

Nesse aspecto, o Palácio de La Bête aproxima-se mais da versão de Villeneuve, que é descrito como um lugar faustoso e mágico. Em Villeneuve, quando La Belle chega ao palácio, ele está todo iluminado e há uma recepção pomposa com fogos de artifício e um jardim decorado (VILLENEUVE, 2022: I, p. 26). No castelo podemos perceber diversos elementos luxuosos, como as laranjeiras e uma sala de espelhos; mas mágicos também, pois lá, o inverno não chega e os jardins estão sempre floridos (VILLENEUVE, 2022: I, p. 10-11). Estes elementos são muito similares à descrição feita por Cocteau, em seu diário:

On devine que le pauvre homme va perdre son chemin. Il le cherche, traînant son cheval par la bride, et aperçoit une lumière. Des branches s'écartent. Il pénètre dans une allée. Les branches se referment. Le voilà qui découvre peu à peu un immense château vide hérissé d'énigmes, de candélabres qui s'allument tout seuls et de statues qui semblent vivre. (COCTEAU, 1946a: 8)

Cocteau incorporaria em seu palácio estes elementos, mas de maneira diferente de Villeneuve. A nosso ver, as técnicas de ilusionismo inspiradas por Méliès reforçam esse ar mágico nas cenas do filme. Com isso em mente, Cocteau pediu ao diretor de fotografia, Henri Alekan, “d’adopter un style de photographie dur et contrasté, évitant la mollesse des films artistiques, afin de trouver un style féérique qui soit ‘porteur du vrai de l’enfance’”(UNIVERSITÉ INTER-ÂGE, 2016-2017: 4).

É importante averiguar o que seria este “*vrai de l’enfance*”. As estátuas vivas, por exemplo, que servem as refeições, abrem as portas e iluminam o palácio? Em Villeneuve e Beaumont,

também temos estátuas. Em Villeneuve, a Fada Boa transforma os criados em estátuas para que eles não revelem o segredo do príncipe (VILLENEUVE, 2022: II, p. 35). E, em Beaumont, embora não haja estátuas no palácio, ela as menciona no final da história, quando a Fada transforma as irmãs de La Belle em estátuas, como punição pela sua inveja e orgulho (BEAUMONT, 2013: 23). Contudo, em Cocteau, as estátuas são um “ser intermediário”, entre a vida e a morte. Em seu livro *La Difficulté d’être*, Cocteau relaciona as estátuas à morte, ao afirmar que “la mort soigne ses statues” (COCTEAU, 1965: 113). Quando os criados são transformados em estátuas, em Villeneuve, eles rejuvenescem devido à piedade da Rainha: “Ils rejoindront d’autant, ainsi que votre pitié cesse, dit la fée à la reine” (VILLENEUVE, 2022: II, p. 41). Isto é, no rejuvenescimento das estátuas há uma espécie de morte adiada, ainda que, para Cocteau, a morte seja a nossa juventude (COCTEAU, 1965: 116):

L'Intelligence prit ce temps pour rendre aux statues la liberté de parler de ce qu'elles avaient vu. Comme leur sort avait suscité la compassion de la reine, elle voulut que ce fût par ses mains qu'elles ressentissent la douceur de revoir la lumière. Elle lui donna sa baguette, avec laquelle la reine, ayant décrit sous son ordre sept cercles en l'air, elle prononça ces mots d'une voix naturelle: «Animez-vous, votre roi est sauvé.» Toutes ces figures immobiles se remuèrent, commencèrent à marcher, et à agir comme ci-devant, ne se souvenant que confusément de ce qui leur était arrivé. (VILLENEUVE, 2022: II, p. 52)

Em Beaumont, a transformação é permanente, assim como a morte. Nesse sentido, as estátuas de Cocteau talvez se aproximem mais de Villeneuve, uma vez que elas estão vivas e de alguma forma são redimidas pelo encanto da fada. Em Cocteau, como em Villeneuve, as estátuas, tal como os gênios disfarçados de animais, almejam servir La Belle e La Bête, não são ameaçadoras ou más.

Por dentro, o Palácio tem diversos cômodos. Destaco que o quarto de La Belle é muito parecido com o da versão de Beaumont, em que se encontra escrito na porta: “Appartement de la Belle” (BEAUMONT, 2013: 15). Cocteau dá voz a essa porta. É ela que diz a La Belle quando ela está prestes a abri-la pela primeira vez: “La Belle, je suis la porte de votre chambre” (COCTEAU, 1946b: 00:31:26).

Outro cômodo que merece destaque é a sala de jantar, na qual há uma mesa, em que é servido o jantar, em frente a uma lareira com um relógio em cima. Em relação ao jantar, ressalto que tanto o horário quanto os termos utilizados para as refeições são diferentes das

versões literárias. Cocteau utiliza tanto o termo *le dîner* (no sentido atual) quanto o termo *le souper* (no sentido que tinha no século XVIII). Essa mudança de termos aconteceu no século XIX, e prolongou-se até aos nossos dias:

Depuis le milieu du XIX^e S., *déjeuner* et *dîner* ont subi un nouveau changement de sens à Paris; *déjeuner* a été attribué au repas du milieu du jour (le petit repas du début de la journée se disant *petit déjeuner*), *dîner* au repas du soir, par suite du recul progressif du déjeuner au cours du XIX^e S.; depuis le milieu de ce siècle, ce repas a tendu à être ramené vers midi, [...] (BLOCH & WARTBURG, 1975: 183, itálico dos autores)

Acredito que Cocteau optou por utilizar os dois termos para remeter para um tempo contínuo, em que o arcaísmo tem ainda lugar pertinente. Como vamos tentando demonstrar, o vanguardismo de Cocteau convive bem com o seu classicismo, pois ele o atualiza e ressignifica, como ficará talvez mais claro na análise das suas Mitologias.

Em relação ao horário das refeições, devemos referir que o jantar é servido mais cedo em Cocteau — por volta das sete horas da noite, enquanto, em Beaumont, o jantar é servido às nove horas da noite, e em Villeneuve não sabemos o horário preciso. Podemos ver nesse horário um costume mais burguês do século XX, mas, Skertich defende que a montagem do espaço em *La Belle et la Bête*, de Jean Cocteau, evoca a França do século XVII, mas com valores da classe média alta francesa: “The setting is shared between a small farm in the country, and the beast's enchanted castle in the forest. Furthermore, the differing movements of the story develop from the meticulous staging in each scene that portrays people in a society structured by French upper-middle class values” (SKERTICH, 1998: 25).

Independentemente das razões históricas, devemos talvez dar mais importância à representação da luz natural, já que Adair Kibble aponta que Cocteau utilizou a luz para diferenciar esses dois mundos: o real e o dos sonhos.

Contrasting the realistic atmosphere created by high key lighting of Belle's life at the beginning of the film, with the high contrast, mysterious, and shadow-filled scenes in the Beast's world of magic, the film reflects the lighting techniques of the time that delineate what is more realistic and what is imaginary. Additionally, the extremely bright lighting in Diana's temple and the ethereal brightness of the white in the final scene when the Beast, carrying Belle, leaps into the sky, points the viewer's attention toward the magical elements of the film. Thus, the extremes of the Beast's world, filled with mysterious shadow and finally, the glow of happiness brought through a process of enchantment, repudiate the blandness of reality. (KIBBLE, 2020: 14-15)

A luz funciona como uma estratégia simbólica para mostrar que nem tudo é o que parece. O ambiente luminoso do mundo real é onde La Belle sofreu com os maus tratos de suas irmãs ou os problemas financeiros de seu pai. Em contrapartida, o ambiente escuro do castelo de La Bête, é onde ela teve os seus sonhos realizados. Parece-nos óbvia a oposição entre o tempo de vigília (tormentoso) e o tempo onírico (frutuoso).

4. Um Novíssimo Público-alvo

Doravante, uma questão retórica se impõe sobre o público-alvo de Cocteau, que o diferencia de Villeneuve e de Beaumont. A versão de Villeneuve tinha como público-alvo jovens senhoritas casadoiras enquanto a versão de Beaumont tinha como público-alvo meninas ainda em formação. Em comum: o público-alvo das versões literárias era feminino.

A classificação etária do filme *La Belle et la Bête*, de Jean Cocteau, é a partir dos seis anos. Porém, embora este filme tenha uma classificação para crianças, elas não são, ao meu ver, o seu público-alvo. Sobre essa errônea classificação, Cocteau comenta, em sua entrevista a Fraigneau: “La terrible élite des juges estimait que le film passerait par-dessus la tête des enfants et semblerait un enfantillage aux grandes personnes” (COCTEAU, 1951: 76).

Perguntamo-nos, então, quem é o público-alvo de *La Belle et la Bête*, de Jean Cocteau? Segundo Hoggard, as mudanças no enredo transformaram o filme de Cocteau em um conto de fadas para adultos:

Summarizing the changes Cocteau made, we see that he played down the oedipal nature of the heroine, provided adult credibility for the character's behavior, and, by adding Avenant, made the heroine's conflicts an adult's conflicts rather than those of a child. The Beast in Cocteau's treatment becomes a major, multidimensional figure rather than a foil. The tale is still about sexuality, but Cocteau has made sex both more obvious (because more physical) and more subtle (with the opulence of decor and costuming reminiscent of Vermeer, Rembrandt, and Gustave Doré, and the inclusion of the treasure-dome as a collective image-center). The film version suggests a powerful and pervasive sexual awareness, but it is about more than sex; it is about the unconscious, where sex and poetry and creativity lie buried, as if sleeping, to surface for most people only in the most fragmentary ways. (HOGGARD, 1988: 130)

Embora *La Belle et la Bête*, de Cocteau, tenha algum apelo às crianças (e, como a classificação etária indica, possa ser assistido por crianças), são os adultos que aproveitam

verdadeiramente este filme, entendendo melhor as implicações sobre sexualidade desta obra.

5. A Mitologia em Cocteau

Como foi mencionado anteriormente, um dos traços marcantes nas obras de Jean Cocteau é a releitura de mitologias europeias. Em 2023, o Museu Jean Cocteau, em Paris, organizou a exposição *Cocteau et la Mythologie*³⁴, explicitando a importância dos mitos nas obras do autor.

Cocteau had always been obsessed with classical mythology, as evident from his earliest poems. In particular, throughout his life Cocteau kept returning to the figures of Oedipus and Orpheus. The more time passed, the more he mixed classical mythology with his own personal mythology: Oedipus and Orpheus were transformed into modern figures, joined by Dargelos the death-bringing schoolboy, the good angel Heurtebise, and numerous other characters loosely based on figures from Cocteau's life. (MISEK, 2004: 3)

Em *La Belle et la Bête*, podemos identificar de maneira direta ou indireta a presença de diversos mitos, especialmente daqueles que envolvem a metamorfose, a transformação de humanos em animais ou monstros. De acordo com Skertich, o filme *La Belle et la Bête*, de Jean Cocteau, “is created to the extent that the images of the film become colored by cultural and thematic variations. One's familiarity with societal myths allow the film's impact to be universal through space and time” (SKERTICH, 1998: 3).

O primeiro mito que identificamos é o de *Acteon e Diana*: Acteon, príncipe de Tebas, era um caçador de cervos nas montanhas e costumava caçar perto de uma fonte, numa gruta em que a deusa Diana e algumas ninfas se costumavam banhar. Certo dia, ele se perde de seus companheiros e acaba encontrando a gruta e vendo Diana desnuda. Como punição, a deusa o transforma em um animal. Segundo algumas versões do mito, Acteon é transformado em cervo. Apavorado, ele foge e acaba caçado e morto pelos seus cães, que não o reconhecem.

No final do filme, quando La Bête concorda em deixar La Belle visitar sua família, La Bête explica a La Belle o pavilhão de Diana:

³⁴ Folheto da exibição disponível em: <https://theinstantwhen.taittinger.fr/cocteau-et-la-mythologie/>

Regardez, la Belle! Vous voyez ce pavillon? On l'appelle Le Pavillon de Diane. C'est le seul endroit du domaine où nul ne peut entrer, ni vous ni moi. Tout ce que je possède, je le possède par magie. Mais dans ce pavillon se trouvent mes richesses véritables, on le pénètre avec une clé d'or. La voilà! Belle, je vous donne la plus grande preuve de confiance qui se puisse dans les mers du monde. Si vous ne revenez pas, je mourrai. Après ma mort, ne resterait plus rien et mes richesses se rendront à vous. Prenez cette clé, la Belle! Je connais votre âme. Cette clé remise entre vos mains sera le gage de votre retour. (COCTEAU, 1946b: 00:59:22, sublinhado meu)

O Pavilhão de Diana é um lugar proibido, como a gruta em que Diana se banhava. Diana é a deusa romana da lua e da caça, irmã gêmea de Apolo, deus do sol e da poesia. Assim, como Acteon, Avenant também será punido e se transformará em animal ao invadir o pavilhão com uma flecha lançada pela estátua de Diana. Mas ao longo do filme, há ainda outras referências a este mito: por exemplo, quando o Mercador chega ao castelo de La Bête e nele encontra diversas estátuas de cães (**Figura 18**).

Figura 18: Estátuas de Cães no Jardim



Fonte: COCTEAU, 1946b: 00:21:37

Acteon caçava com a ajuda de cães de caça e é morto por eles quando está transformado em animal. De acordo com Romey, os cães “réactualisent parfois une frayeur, par le rappel d’une morsure ou, beaucoup plus souvent, elles témoignent d’un épisode attendrissant” (ROMEY, 1995: 379). Não é por acaso que estão no jardim do palácio como estátuas. Os cães caçam Acteon, transformado em animal, e ajudam a matá-lo. Porém, continuam a guardar o castelo.

Romey também afirma que “Les grands mythes, mais aussi de nombreuses coutumes régionales font du chien le **gardien du seuil de l’autre monde**” (ROMEY, 1995: 379, negrito do autor). Cerberus, o cão de três cabeças de Hades, é o mais famoso: ele guarda o mundo

inferior para que as almas não escapem. As estátuas dos cães guardam o palácio, fazendo com que ninguém saia sem a permissão de La Bête.

Para Romey, as lendas “attribuent au chien la faculté de voir au-delà de ce qui est accessible au regard humain. Le chien verrait le monde de la mort et des fantômes” (ROMEY, 1995: 380). Nesse sentido, os cães retomam, em Cocteau, o tema das duas versões literárias: enxergar além das aparências. Sinestesticamente, o olhar é um faro apurado.

No final do filme, ao ver o mundo dos mortos, o Príncipe (La Bête) dá a seguinte explicação para a sua transformação: “La Bête n’y est plus. C’était moi, Belle! Mes parents ne croyaient pas aux fées, elles les ont punis en ma personne. Je ne pouvais être sauvé que par un regard d’amour.” (COCTEAU, 1946b: 01:29:29). Subentendemos então que os pais não acreditavam em espíritos. Provavelmente, para evitar um novo feitiço, só os cães vigiam o castelo, guardando-o dos espíritos.

Outro exemplo de referências ao mito de *Acteon e Diana* são as diversas representações de cervos que aparecem ao longo do filme (**Figura 19**).

Figura 19: Cervo morto



Fonte: COCTEAU, 1946b: 00:22:44

Os cervos eram a caça favorita de Acteon. No filme de Cocteau, La Bête os caça, mas, para Romey, nenhum indício permite atribuir ao cervo “cette connotation de bête éternellement traquée, promise à fatale défaite” (ROMEY, 1995: 354). Segundo Romey, o cervo é o condutor dos sonhos: “Sa vélocité, sa force souple, sa capacité à réaliser des bonds prestigieux, lui confèrent peut-être cette disposition de **conducteur**” (ROMEY, 1995: 355, **negrito do autor**). Curiosamente, em Villeneuve, os cervos conduzem a carruagem da Rainha:

La Belle, regardant par la fenêtre, vit le carrosse qui les avait apportées. Il était d'une forme toute nouvelle, et d'une beauté sans égale. Quatre cerfs blancs ayant leur bois et les pinces d'or, superbement harnachés, tiraient cet équipage, dont la singularité augmenta le désir de savoir à qui il appartenait. (VILLENEUVE, 2022: II, p. 15, sublinhado meu)

O facto de um cervo morrer, simboliza que La Bête já perdeu as esperanças de se tornar humano novamente. No entanto, quando o Mercador rouba a rosa para La Belle, essa esperança se renova, já que ele tem de novo a esperança de ser amada. Tanto o cão quanto o cervo são símbolos de Diana, a deusa da caça.

Outro mito que aparece em *La Belle et la Bête*, de Jean Cocteau, é o mito de Pégaso. Quando La Belle vai à fonte buscar água para La Bête, o espectador pode reparar num pormenor: a fonte tem a forma de um pégaso (**Figura 20**).

Figura 20: Fonte em forma de Pégaso



Fonte: COCTEAU, 1946b: 00:50:00

Na mitologia grega, Pégaso nasce de uma gota de sangue de Medusa, uma das três Górgonas. Poseidon, o deus dos mares, atraído pela sua beleza, tinha-se enamorado de Medusa no templo de Atena, a deusa da sabedoria. Como punição por essa profanação de seu templo, Atena tinha transformado Medusa num ser medonho, com cabelo de cobras e dentes de javalis. Quando Perseu matou Medusa, o seu sangue misturou-se com o mar, unindo-se Medusa a Poseidon e dando origem à Pégaso, um cavalo branco alado. Para Romey, o Pégaso é uma tentativa de sublimação dos desejos da terra:

La libido est systématiquement détournée de ses cibles objectives, au profit d'un mécanisme d'idéalisation. L'authentique poésie qui imprègne ces productions n'est parfois que le séduisant déguisement de la difficulté d'assurer la relation au monde ou le masque jeté sur une souffrance refusée. (ROMEY, 1995: 371)

Com uma patada no monte Hélicon, Pégaso fez brotar a Fonte de Hipocrene, conhecida por inspirar aqueles que dela bebem. No filme de Cocteau, podemos supor que La Belle dá de beber a La Bête desta mesma fonte. Em algumas versões do mito, Pégaso é o cavalo das musas, e segundo Thomas Bulfinch, “esteve sempre a serviço dos poetas” (BULFINCH, 2002: 155). Será que Cocteau o evoca também, desejando-o ao seu serviço?

Magnifique, o cavalo mágico de La Bête, também é branco, como o Pégaso. Romey afirma que “le cheval est la racine de toute une série d’images qui expriment la liberté des élans, la reconnaissance des pulsions naturelles” (ROMEY, 1995: 370). Esse símbolo de liberdade é algo que La Belle almeja quando está no castelo de La Bête, já que ela trocou a sua liberdade pela vida do pai. Romey interpretará que, “en termes psychologiques, plus encore que la liberté, il traduit une **crise de libération**” (ROMEY, 1995: 371, negrito do autor). La Belle só alcança essa libertação quando o feitiço é quebrado, e La Bête é libertada da sua forma animal.

Nas versões literárias, o cavalo não tem nome e é o responsável por levar La Belle até o castelo de La Bête. Em Cocteau, Magnifique vai ao castelo com as seguintes palavras mágicas: “Va où je vais, le Magnifique, va, va, va” (COCTEAU, 1946a: 9). Embora, ele leve La Belle para a prisão no castelo de La Bête, ele a liberta dos trabalhos domésticos, da pobreza e de todas as amarguras, concedendo-lhe todos os seus desejos e dando-lhe a conhecer o amor.

Em suma, “The myth of the film conveys truths about human nature, which the director having effectively manipulated the various aspects of the film into a whole, become immediately identifiable, pertinent and accessible to the contemporary viewer” (SKERTICH, 1998: 39).

6. O Melodrama em Cocteau

Como foi mencionado anteriormente, o segundo traço marcante nos filmes de Jean Cocteau para Misek é o Melodrama, uma mistura de gêneros textuais, dentro do gênero Dramático, associado primeiro, ao Teatro e, depois, ao Cinema. Segundo Cocteau, “Le théâtre est une fournaise. Que ne s’en doute pas s’y consume à la longue ou brûle d’un seul coup. Il douche le zèle. Il attaque par le feu et par l’eau” (COCTEAU, 1965: 54).

O Melodrama nasce do projeto interartístico da ópera (nos séculos XVI-XVII) e da reflexão sobre o Terror e o gosto pelo Medo (nos séculos XVIII-XIX):

Cocteau was brought up on late 19th century French melodrama. Suppressed during the years he spent around the Ballet Russe, his taste for melodrama reemerged in the aftermath of Radiguet's death, most notably in *Les Enfants Terribles* (1929). From here on, Cocteau's obsession with death filtered through into almost all his works. Death in Cocteau's works is usually theatrical — suicides and poisonings are especially common — but it is also immediate, ever-present and frighteningly real. (MISEK, 2004: 3, *itálico do autor*)

Com efeito, a morte é outro tema obsessivo de Cocteau, que aparece também em seu filme *La Belle et la Bête*. Toda a transformação é uma morte provisória. Cocteau descreveu a morte como suprema malícia: nunca a reconhecemos, é camaleônica, “lorsqu’elle semble être le plus loin de nous, elle est jusqu’à notre joie de vivre. Elle est notre jeunesse. Elle est notre croissance. Elle est nous amours” (COCTEAU, 1965: 116).

Para José Oliveira Barata, o gênero melodramático é “a sedimentação progressiva de certas modalidades da experiência e da relação teatral” (BARATA *et al.*, 2006: 6). Não será de estranhar a ocorrência de uma metamorfose do Melodrama com a emergência do Cinema. De acordo com Edmundo Cordeiro, o filme substituiu o melodrama teatral enquanto um espetáculo popular: “filme enquanto espetáculo popular, desde logo, nos seus começos, nas feiras, com a projeção de breves rábulas filmadas. E, sendo mudo o cinema, a mímica dos actores, além de excessiva, era como que naturalmente acompanhada pela música: melo-drama” (CORDEIRO, 2006: 26). Essa apropriação se deve, em grande parte, à forma como os planos fílmicos são conectados: “Isto tem interesse decisivo para a apropriação do melodrama por parte do cinema, na medida em que se pôde explorar os efeitos emocionais da montagem paralela e alternada, e pelo uso do grande plano” (CORDEIRO, 2006: 27).

Skertich exemplifica bem este efeito melodramático com a cena em que La Bête aparece pela primeira vez:

The stature of the beast and the cowering of the father is exaggerated through slanting the perspective of the lens. The mechanism through which the camera angles function is by appearing to show the perspective of the beast and that of the father intermittently. Since we do not know the beast, we relate to him through the father. He is horrified. The purpose of the camera angle functions so that the audience experiences the fear of the father to the extent that we are placed in his position. (SKERTICH, 1998: 32-33)

Nesta perspectiva, o Cinema é uma arte tendencialmente melodramática. Nesse sentido, Jean Cocteau tem o Melodrama como característica transversal nos seus filmes. Embora, este ponto de vista de Misek possa ser desenvolvido, ou contestado, parece-me inquestionável que a intriga de *La Belle et la Bête* apresenta bastantes características em comum com o Melodrama. Segundo José Oliveira Barata, o gênero melodramático é um “drama do excesso”, “conhecido por explorar as sensações de ‘medo’ e de ‘pânico’, especialmente activadas em contextos de perda e isolamento” (BARATA *et al.*, 2006: 7). O filme de Cocteau enfatiza essas sensações e sentimentos, ainda que as versões de Villeneuve e Beaumont as tenham em embrião. La Belle, e toda a sua família, acreditam que ela será devorada por La Bête quando ela vai ao palácio sozinha, levando seu pai a adoecer de tristeza, medo e pânico pela “morte da filha”. Além disso, a maior parte do filme passa-se no palácio de La Bête, em que La Belle vive isolada da sua família.

Licínia Ferreira realçará no melodrama uma incipiente inverossimilhança, já que a intriga se restringe a heróis, vítimas, vilões, e termina invariavelmente pela “vitória dos bons” (FERREIRA, 2006: 72). Mas estas características também estão notadamente presentes nos contos de fadas, sendo notável a presença em *La Belle et la Bête* nas versões de Villeneuve, Beaumont e Cocteau.

Não podemos esquecer também que “o melodrama pretende ser um exemplo de moralidade, através de histórias de acção intensa onde a virtude acaba sempre por triunfar” (FERREIRA, 2006: 73-74). Em *La Belle et la Bête*, a virtude triunfa quando La Belle quebra o feitiço de La Bête, transformando-o em príncipe por meio do amor (Beaumont e Cocteau) ou por meio da gratidão (Villeneuve). A versão clássica de Beaumont apresenta uma moral explícita:

[...] on s'accoutume à la laideur, mais jamais à méchanceté. Il ne faut donc guère s'embarrasser d'être laide; mais il faut faire en sorte d'être si bonne qu'on puisse oublier notre visage pour l'amour de notre cœur. Remarquez aussi, mes enfants, qu'on est toujours récompensé quand on fait son devoir. Si la Belle avait refusé de mourir à la place de son père, si elle avait été ingrate envers la pauvre bête, elle n'aurait pas été ensuite une grande reine. Voyez aussi combien on devient méchant quand on est jaloux: c'est le plus vilain de tous les défauts. (BEAUMONT, 1865: 52-53)

Porém essa moralidade, mais explícita na versão mais didática, está implícita em Villeneuve e em Cocteau, na aparência bestial do príncipe. La Bête, por exemplo, tem uma aparência monstruosa, tal como a maioria dos vilões no Melodrama:

Esta personagem perversa é facilmente identificável pela sua aparência, que tende a ser desagradável ou mesmo repugnante, com uma expressão desdenhosa, altiva, maldosa, um olhar fugidio, incapaz de suportar a imagem da inocência. Um tal aspecto é mesmo suficiente para incriminá-lo, [...]. (FERREIRA, 2006: 75)

Apesar da aparência monstruosa, La Bête não é o vilão da história, e sim uma vítima de uma Fada Má. E sua aparência exterior não reflete sua beleza interior.

Outro exemplo é La Belle, a heroína da história, cujo nome reflete a sua beleza exterior. Licínia Ferreira ressalta a beleza das vítimas dos vilões no Melodrama: “As vítimas [...] são donas de uma beleza ao nível da sua bondade, as lágrimas não deixam dúvidas quanto à sua inocência” (FERREIRA, 2006: 76).

Edmundo Cordeiro define Melodrama como a “junção da atração musical ao drama ou narrativa teatral” (CORDEIRO, 2006: 26). A música tem um papel importante no Melodrama, uma vez que o termo grego *melos*, presente na palavra melodrama, significa música. Como foi mencionado anteriormente, o Cinema francês, e Cocteau em particular, foram ousados com o som, incluindo experiências com um tipo de sincronismo entre a imagem e a música, denominado sincronismo acidental, “car une musique se trouve non seulement des réponses dans chaque individu mais encore dans une œuvre plastique avec laquelle on la confronte, si cette œuvre est du même registre” (COCTEAU, 1965: 196).

Embora este filme de Jean Cocteau seja um filme falado, a música é nele um signo importante. Essa característica é fundamental na construção do Melodrama, como afirma Skertich: “The soundtrack, which follows a series of images, appeals strongly, sometimes overwhelmingly, to the audience's sense of hearing, for example. The sensory impact as

experienced by the viewer intensifies the central force of Cocteau's film" (SKERTICH, 1998: 1-2).

Para Cocteau era uma experiência bizarra assistir a filmes "où n'importe quelle musique un peu haute intègre les gestes et les passions des personnages" (COCTEAU, 1965: 196), já que para ele a beleza estava no desequilíbrio e, logo, na ausência de sincronia:

C'est d'une organisation délicate de déséquilibres que l'équilibre tire son charme. Un visage parfait le démontre lorsqu'on le dédouble et qu'on le reforme de ses deux côtés gauches. Il devient grotesque. Les architectes le savaient jadis et l'on constate, en Grèce, asymétriques est faite la beauté de leurs édifices. Le fil à plomb tue cette beauté presque humaine. (COCTEAU, 1965: 196)

Em *La Belle et la Bête*, de Jean Cocteau, esse desequilíbrio está frequentemente na expectativa traída entre música, imagem e enredo, como é exemplificado por Skertich, com o primeiro encontro entre o Mercador e La Bête:

In the example of the first meeting between the merchant and the beast, the soundtrack heightens the appearance of the beast's ferocity. At the moment when the beast enters the scene his voice is manipulated in a way that it is made much more deep-toned than normal. The entrance of the beast, then, relates diverse sensory data that attempt to create an atmosphere of stupefaction and of apprehension. (SKERTICH, 1998: 34)

La Bête revela-se, apesar de tudo, uma personagem gentil e amável, apesar da aparência animalesca. Webster confirma essa interpretação ao afirmar que "His animal ferocity masks la Bête's inner beauty, much as the elaborate beastly mask conceals the physical beauty of actor Jean Marais" (WEBSTER, 2013: 262).

Como vimos, nem sempre a expectativa melodramática se cumpre. Todavia, Cocteau afirma que o sincronismo acidental entre música e imagem lhe agrada e que ele o provoca quando as músicas são escritas especialmente para seus filmes, como é o caso de *La Belle et la Bête* (COCTEAU, 1951):

Je [Cocteau] change les musiques de place. [...] Pour *La Belle et la Bête*, la musique de Georges Auric est faite à *image*. Il m'était donc presque impossible de rompre un rythme sans manquer de respect au compositeur. La musique était si belle qu'on eût dit qu'Auric, adversaire de la musique explicative, eût volontairement usé de la méthode des contrastes: chœurs lents, sur des actions rapides, etc... (COCTEAU, 1951: 86-87, *italico do autor*)

Cocteau conclui que a música, em *La Belle et la Bête*, torna visível sua própria atmosfera geral “de ma fable, de mes mythes” (COCTEAU, 1965: 204):

Sans doute ai-je moins de maladresse à manier mon arme, moins de hâte dans le tir. Toujours est-il que j’y récolte ce que je ne parvenais pas à récolter jadis par l’entremise d’œuvres plus dignes d’émouvoir. Je suppose que ces œuvres agissent en silence et rendent, sans qu’il le sache, le public plus apte à comprendre ce qui en sort. (COCTEAU, 1965: 204)

7. O Fantástico em Cocteau

Um outro traço característico dos filmes de Cocteau é o Fantástico:

In Europe, throughout the 19th century and in much of 20th century, fantasy did not carry the same association with pulp fiction and popular entertainment that it did in the United States. Cocteau's use of the fantastic bore little relation to that of Poe and Lovecraft. Rather, it referenced the non-narrative tradition of poetic fantasy established by Goethe, Coleridge and Baudelaire. The Romantic poets were the messengers from the beyond that Cocteau aspired to be, and their use of fantasy was the inevitable result of their artistic journeys. At the same time, Cocteau's frequent use of camera tricks and *trompe l'œil* follows directly in the cinematic tradition established by Méliès in the last years of the 19th century. (MISEK, 2004: 3-4, itálico do autor)

Como foi discutido no primeiro capítulo desta tese, *La Belle et la Bête* pertence ao gênero do Maravilhoso, que está inserido no espectro da Literatura Fantástica. Todorov define mais explicitamente o Fantástico como a incerteza do leitor ou das personagens perante seres que não existem no mundo natural, como monstros, fadas e animais falantes. Seriam eles produtos da imaginação, do sonho ou do delírio da personagem? Ou de facto existem no mundo da personagem? (TODOROV, 1981). Em *La Belle et la Bête*, de Jean Cocteau, nós, não questionamos a existência destes seres sobrenaturais, como bem explicita Cocteau na epígrafe de seu filme, a mesma deste capítulo:

L'enfance croit ce qu'on lui raconte et ne le met pas en doute. Elle croit qu'une rose qu'on cueille peut attirer des drames dans une famille. Elle croit que les mains d'une bête humaine qui tue se mettent à fumer et que cette bête en a honte lorsqu'une jeune fille habite sa maison. Elle croit mille autres choses bien naïves. C'est un peu de cette naïveté que je vous demande et, pour nous porter chance à tous, laissez-moi vous dire quatre mots magiques, véritable "Sésame ouvre-toi" de l'enfance: Il était une fois.... (COCTEAU, 1946b: 00:02:44, sublinhado do autor)

E, em seu livro *La difficulté d'être*, Cocteau apresenta uma definição de Maravilhoso parecida com a de Todorov:

Le merveilleux serait donc, puisqu'un prodige ne saurait être un prodige que dans la mesure où un phénomène naturel nous échappe encore, non pas le miracle, écoeurant par le désordre qu'il détermine, mais le simple miracle humain et fort terre à terre qui consiste à donner aux objets et aux personnages un insolite qui échappe à l'analyse. (COCTEAU, 1965: 67)

Cocteau aproxima o Maravilhoso do papel do cinematógrafo, uma vez que é o cinematógrafo que nos levará a este mundo de sonhos do Maravilhoso e da Fantasia:

L'espèce de ravissement qui nous transporte au contact de certaines œuvres provient rarement d'un appel aux larmes, d'un effet de surprise. Il est plutôt, je le répète, provoqué de manière inexplicable par une brèche qui s'ouvre à l'improviste./ Cette brèche se produira dans un film au même titre que dans une tragédie, un roman ou un vers. Le ravissement ne viendra pas des facilités qu'il offre aux stratagèmes. Il viendra de quelque faute, de quelque syncope, de quelque rencontre fortuite entre l'attention et l'inattention de son auteur³⁵. (COCTEAU, 1965: 68).

Cocteau também ressalta que as personagens de *La Belle et la Bête* obedecem às regras das fadas:

Rien ne les étonne dans un monde où sont admises comme normales des choses dont la moindre fausserait les mécanismes du nôtre. Lorsque le collier de Belle se change en vieille corde, ce n'est pas un tel prodige qui révolte ses sœurs, mais qu'il se change en corde parce qu'elles le touchent. (COCTEAU, 1965: 69)

É nessas regras que se encontra o Maravilhoso de *La Belle et la Bête*, de Jean Cocteau, eternizado nos olhos de La Bête “lorsqu'elle dit à Belle: «Vous me flattez comme on flatte un animal», et qu'elle lui répond: «Mais vous êtes un animal.» (COCTEAU, 1965: 69).

E, todavia, em sua entrevista a Fraigneau, Cocteau revela que um dos motivos por ter escolhido adaptar *La Belle et la Bête* está justamente no facto de ele ter construído um conto de fadas sem fadas:

Une des mes premières raisons est que ce conte, tel que je l'envisageais, est un conte de fées sans fées. J'ai remarqué que dans *la Belle et la Bête* (comme dans *l'Éternel Retour*), les deux passages où la poésie s'exprimait le mieux décevaient nombre de personnes. Dans le premier film, les sœurs dans la basse-cour, dans le second, le garage. C'est que le gens attendent des fées, et, faute de fées, ce qu'ils nomment selon une terminologie à la mode: «l'Évasion». Or, l'évasion n'a que faire avec la poésie véritable. C'est *l'invasion* qui compte, c'est-à-dire que l'âme soit

³⁵ “Et la faculté d'émerveillement du spectateur. On n'a rien sans rien” (Nota do Autor).

envahie par des termes ou des objets qui, ne présentant pas un aspect aillé, l'obligeant à s'enfoncer en elle-même. C'est donc par simple paresse frivole que le public préfère la poésie poétique, la féerie fantastique et répugne à ce qui exige de lui un effort personnel de fantastique ou de féerie. (COCTEAU, 1951: 75, *italico do autor*)

Mais uma vez constatamos que Cocteau somente se refere à versão de Beaumont, já que, no texto de Villeneuve, há várias fadas, incluindo a própria La Belle, que é parte fada, parte humana.

7.1. Do Fantástico ao Surrealismo

De acordo com os organizadores do volume da *Université Inter-âge*, “[A]insi, bien qu’intimement lié à la naissance du mouvement, Cocteau ne sera jamais affilié au groupe surréaliste” (UNIVERSITÉ INTER-ÂGE, 2016-2017: 6). Como foi mencionado anteriormente, Cocteau viveu em Paris durante a primeira metade do século XX, num caldeirão cultural, que incluía profusos movimentos de vanguarda, como o Impressionismo e o Surrealismo. Mesmo tendo algumas características em comum com o Surrealismo, é difícil encaixar Cocteau em uma única escola artística.

Em 1924, André Breton publicou o *Manifesto Surrealista*, no qual ele define o Surrealismo como “Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral” (BRETON, 1924: 11). Em seu Manifesto, Breton aborda o gênero Maravilhoso e os Contos de Fadas e sua associação ao público infantil:

É que a maior parte dos exemplos que estas literaturas poderiam me fornecer estão eivadas de puerilidade, pela boa razão de serem dirigidas às crianças. Cedo elas são cortadas do maravilhoso, e mais tarde, não guardaram suficiente virgindade de espírito para sentirem extremo prazer com Pele de Asno. Por mais encantadores que sejam, o homem julgaria decair ao se nutrir de contos de fadas, e concordo que estes não são todos de sua idade. O tecido de adoráveis inverossimilhanças requer mais finura, à medida que se avança, e ainda se está à espera destas espécies de aranhas... Mas as faculdades não mudam radicalmente. O medo, a atração do insólito, as chances, o gosto do luxo são molas às quais não se apela em vão. Há contos a escrever para adultos, contos de fadas, quase. (BRETON, 1924: 6-7)

Enquanto o Maravilhoso é a aceitação dessa outra lógica e, no caso de *La Belle et la Bête*, da regra das fadas, como verossímeis naquele mundo, os Surrealistas aceitam essa outra lógica como parte dos sonhos e do inconsciente:

O Surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento. Tende a demolir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos, e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida. (BRETON, 1924: 11)

Breton fará bastantes reflexões sobre as funções do sonho na Arte. Como é o caso desta divagação sobre as relações entre o sonho e a realidade:

[...] do momento em que seja submetido a um exame metódico, quando, por meios a serem determinados, se chegar a nos dar conta do sonho em sua integridade (isto supõe um disciplina da memória que atinge gerações; mesmo assim começemos a registrar os fatos salientes), quando sua curva se desenvolve com regularidade e amplidão sem iguais, então se pode esperar que os seus mistérios, não mais o sendo, dêem lugar ao grande Mistério. Acredito na resolução futura destes dois estados, tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade, se assim se pode dizer. (BRETON, 1924: 6)

Podemos encontrar em textos de Cocteau reflexões semelhantes:

Mes rêves sont détaillés, terriblement réalistes. Ils m'entraînent dans des aventures innombrables, dans des contacts avec des lieux et des personnes qui n'existent pas à l'état de veille et dont le phénomène du songe m'invente les moindres objets, les moindres actes, les moindres paroles. Je m'efforce d'éponger tout cela le matin, tellement je redoute d'embrouiller les deux mondes et d'ajouter l'incompréhensible à l'incompréhensible. (COCTEAU, 1951: 26-27)

Os Surrealistas, especialmente André Breton, sempre tiveram uma grande hostilidade para com Cocteau. Isso parece ter sido determinante para que os críticos desconsiderassem o Surrealismo em Cocteau. As questões de influência têm sempre escolhas e desvios. Cocteau seria talvez influenciado pelos surrealistas como os surrealistas foram influenciados por outros autores que também influenciaram Cocteau. Certamente Cocteau partilhou “des similitudes avec les œuvres surréalistes, mais cela est dû principalement au fait que Cocteau — comme les surréalistes et le tout Paris du XX^{ème} est très fortement influencé par les écrits de Sigmund Freud” (UNIVERSITÉ INTER-ÂGE, 2016-2017: 6).

7.2. O Fantástico como Escapismo

De acordo com Theodore Zeldin, nós, seres humanos, somos escapistas por natureza, e a arte é uma das formas de escapismo (ZELDIN, 1995). “The best escapologists are artists who abstract themselves from the realities of daily life and from the constraints of hierarchy; they create worlds of their own, expressing their independence and originality” (ZELDIN, 1995: 228). Um dos artifícios da arte escapista é a imaginação, uma vez que “is the only part of which nobody and no group can touch. You may be powerless, but in your imagination you can transform the world” (ZELDIN, 1995: 228). O Fantástico pode ser uma das ferramentas do escapismo, ao imaginarmos um mundo em que os problemas do “mundo real” ou não existem, ou são resolvidos. Para Jack Zipes, os contos de fadas “retain hope for improving conditions of life and that the imaginative elements (miracles, magic) function to bring about a real fulfillment of the desires of the protagonists who were often underdogs or victims of social injustice” (ZIPES, 1975 *apud* KIBBLE, 2020: 5-6).

Em ambas as versões literárias de *La Belle et la Bête*, a história termina com um final feliz, já que os problemas financeiros da família foram resolvidos. La Belle escapa à pobreza. Em Villeneuve, ela descobre que já era uma princesa de sangue real e casando-se com o príncipe esse status só se torna mais evidente. Em Beaumont, ela ascende socialmente por meio do casamento. Toda esta “resolução” do caos em ordem permite certamente aos leitores, ainda que só por alguns momentos, não pensar na realidade opressora em que vivemos.

La Belle et la Bête, de Jean Cocteau, estreou em 1946, um ano após o fim da Segunda Guerra Mundial. Segundo Kibble, o filme de Cocteau enfatiza o escapismo do contexto da Paris pós-Segunda Guerra Mundial: “Because filming began four months before the Nazis surrendered in a country still partially occupied by the German forces during a world war, Cocteau’s film also fulfilled the purpose of providing escapism for people who suffered through the occupation of their home country” (KIBBLE, 2020: 15).

Não creio difícil reconhecer que Cocteau enfatizou essa natureza escapista do ser humano, já que “like the peasants who first conceived the fairy-tales the contemporary French audience felt the need for an escape from hardship” (KIBBLE, 2020: 15).

8. Vanguarda ou um Retorno ao Clássico?

No título deste capítulo há uma pergunta sobre Jean Cocteau e sobre sua adaptação de *La Belle et la Bête*: vanguarda? Ou um retorno ao clássico?

Como procurei demonstrar ao longo de todo este capítulo, é difícil encaixar Cocteau em um único estilo de arte, uma vez que ele foi um artista complexo e versátil. Na primeira parte deste capítulo vimos como Cocteau viveu em um caldeirão cultural efervescente: na Paris de *La Belle Époque*, na Paris dos Loucos Anos 20, na França invadida durante a Segunda Guerra Mundial, na França libertada do Pós-Guerra... Nesse período, muitos movimentos artísticos de vanguarda surgiram em França, como o Surrealismo, o Cubismo, o Futurismo etc. Cocteau convivia com muitos desses artistas, como Dalí, Picasso ou *Les Six*. Interessou-se por diferentes artes, diferentes técnicas, diferentes movimentos. Uma característica comum a muitos destes movimentos foi a ruptura com o clássico, ligado ao antigo e ultrapassado. Em um contexto de tantas transformações tecnológicas e sociais, a arte também refletia isso: inovação, modernidade e avanço.

Embora as obras de Cocteau também contribuíssem com essa inovação, como em *Le Sang d'un Poète* (1930), um filme de vanguarda, Cocteau nunca rompeu com a tradição ou com a mitologia e o pensamento clássicos, pelo contrário, ele a reinventou em suas obras. Em *La Belle et la Bête*, a mitologia greco-romana se faz presente, mas com uma roupagem modernista. Como mencionamos no primeiro capítulo desta tese, *La Belle et la Bête* tem sua origem no mito de *Eros e Psique*. Cocteau aproveitando essa origem mitológica adicionou outros mitos, como *Acteon e Diana* e Pégaso. Um tema comum entre esses dois mitos é a metamorfose como castigo dos deuses. No final do filme, quando Avenant invade o pavilhão de Diana, ele também é castigado pela deusa e se transforma em monstro. Enquanto La Bête encontra sua redenção no amor de La Belle e se transforma em um belo príncipe. Essa fusão também se faz presente no espaço, em que estátuas neoclássicas flutuantes ajudam a criar um mundo faustoso de sonhos, representado pelo castelo de La Bête; na linguagem, quando Cocteau mistura o uso de *le dîner* (termo atual) e *le souper* (termo antigo) para se referir ao jantar...

Reduzir Cocteau a uma palavra é desnecessário e pouco rigoroso. Cocteau é duas e mais coisas ao mesmo tempo: desde logo, um vanguardista neoclassicista. Em Cocteau a regra da Arte é ainda a da natureza: nada se perde, nada se cria, mas tudo se transforma. Ao pegar nos elementos presentes nas versões literárias, Cocteau dá-lhes uma nova roupagem. Transformou o seu filme em uma nova matriz, que influenciará futuras adaptações cinematográficas de *La Belle et la Bête*, como o filme homônimo de Christophe Gans, tema do próximo capítulo desta tese.

IV. Christophe Gans: um Regresso ao Relato Matricial?

Une vie pour une rose.

(Christophe Gans, 2014)

Apenas em 2014 seria lançada outra adaptação fílmica em língua francesa: *La Belle et la Bête*, de Christophe Gans. Diferentemente do filme de Jean Cocteau, o trabalho de Christophe Gans dá maior crédito a Madame de Villeneuve, ainda que optando por utilizar alguns elementos da versão de Beaumont, como a redução do número de personagens. O filme *La Belle et la Bête*, de Christophe Gans, é predominantemente concebido como um diálogo com as versões literárias de Villeneuve e Beaumont, mas também com o filme de Jean Cocteau. É desses diálogos que tratarei aqui, por os julgar pertinentes para a compreensão da sua autonomia estética e retórica.

Entre as versões fílmicas de *La Belle et la Bête* de Cocteau (1946) e de Gans (2014) foram produzidas diversas outras versões dessa história para o cinema. Nesta tese, três merecem destaque, já que é possível notar diálogos intertextuais com o filme *La Belle et la Bête*, de Christophe Gans: *Beauty and the Beast* (1962), de Edward L. Cahn; *Panna a Netvor* (1978), de Juraj Herz; e *Beauty and the Beast* (1991), de Gary Trousdale e Kirk Wise, a mais conhecida versão, produzida pela Disney. Segundo Alain Sebbah, Gans também se inspirou no filme *Vertigo*, de Alfred Hitchcock:

Or, en plein cœur de son film de 2014 (52'52''), la Belle entrevoit, caché derrière un rideau, l'entortillement d'une rampe d'escalier en maçonnerie dont la forme elliptique est si parfaitement caractéristique et si semblable à la coiffure que porte Kim Novak dans le film d'Hitchcock, qu'il ne saurait s'agir d'un hasard: est-ce un hommage visuel au «maître du suspense», n'est-ce pas là aussi «un rêve de

pierre»? La Belle empruntera inévitablement cette rampe d'escalier qui la conduira jusqu'aux espaces nocturnes révélateurs du mystère sanglant de la Bête. Frayeur et fuite s'ensuivront. (SEBBAH, 2022: 6)

Em 1962, Edward L. Cahn dirigiu a primeira adaptação fílmica em língua inglesa e a cores de *La Belle et la Bête*, denominada *Beauty and the Beast*. O filme conta a história de Lady Althea que viaja até o castelo do príncipe Eduardo, seu noivo. Porém, devido à maldição de uma feiticeira, Eduardo transforma-se em uma besta terrível quando o sol se põe. Gans retira sem dúvida deste filme de Cahn alguns pormenores que surpreendem o espectador, já que a sua versão é ainda uma adaptação bem próxima das versões de Villeneuve e Beaumont.

Quando Lady Althea chega ao castelo do Príncipe Eduardo, ele a presenteia com um lindo colar de rubis, que é muito parecido com o broche de La Belle (**Figura 21**) em Gans.

Figura 21: Colares de Rubi em Cahn e Gans respectivamente



Fonte: CAHN, 1962: 00:17:23; GANS, 2014: 01:09:39

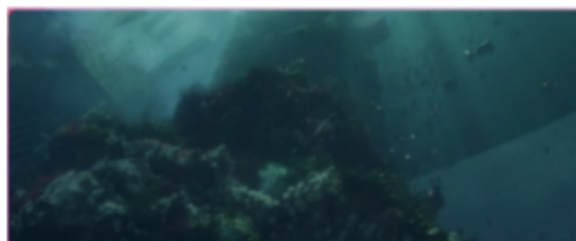
Destaco que é no filme de Cahn que pela primeira vez, em uma adaptação cinematográfica de *La Belle et la Bête*, se encontra a representação da feiticeira que amaldiçoa o príncipe. Cahn é provavelmente inspirado pela versão de Villeneuve quando a Fada Má amaldiçoa o Príncipe. Embora esse tema não apareça em Gans, ele aparece em outras adaptações fílmicas, como na animação de Gary Trousdale e Kirk Wise (1991).

Em 1978, Juraj Herz dirige a primeira adaptação em língua tcheca de *La Belle et la Bête*, denominada *Panna a Netvor*, que indubitavelmente inspira o filme de Gans. *Panna a Netvor* conta a história de Julie, filha de um mercador endividado, que é enviada a um castelo onde

habita um monstro, para salvar a vida de seu pai. O monstro fica tão encantado com sua beleza que não a mata. Com o tempo os dois se apaixonam e a maldição é quebrada.

Em Herz, uns viajantes são assaltados a meio do caminho e, na tentativa de escapar, perdem a carga. Em Gans, os três navios do Mercador naufragam, fazendo com que a família perca toda a sua fortuna. Os dois realizadores constroem essas cenas de maneira semelhante, como pode ser observado *infra* (**Figura 22**), focando a câmara no momento em que as mercadorias se perdem rio abaixo (Herz) ou desaparecem no fundo do mar (Gans).

Figura 22: Mercadorias se esvaindo em Herz e Gans respectivamente



Fonte: HERZ, 1978: 00:13:48; GANS, 2014: 00:02:47

Também é aproximável o momento em que Julie e La Belle veem La Bête pela primeira vez, em um reflexo. Em Herz, Julie e La Bête conversam, mas o monstro proíbe que Julie o veja, assim como sucede no mito de *Eros e Psique*. No entanto, depois de Julie insistir muito para vê-lo, La Bête se revela indiretamente através de um espelho (**Figura 23**).

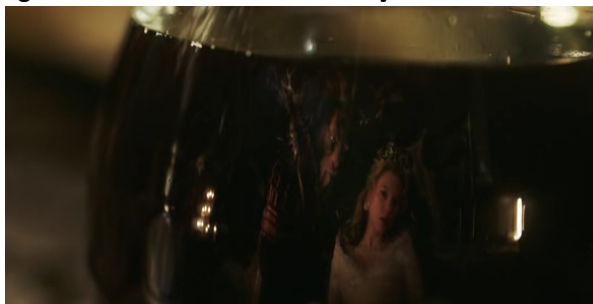
Figura 23: Reflexo de La Bête no espelho em Herz



Fonte: HERZ, 1978: 01:12:58

Em Gans, La Bête também não mostra a sua imagem monstruosa a La Belle num primeiro momento, mas ela acaba vendo-o de maneira inesperada, através de uma taça de vinho (Figura 24).

Figura 24: Reflexo de La Bête na taça de vinho em Gans



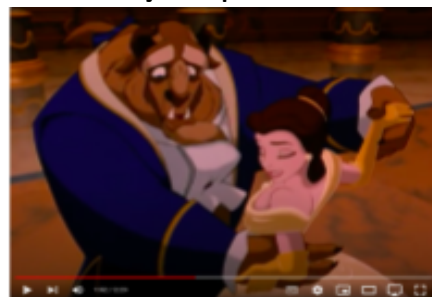
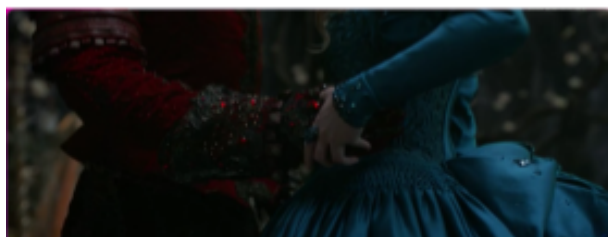
Fonte: GANS, 2014: 00:37:18

Há outras aproximações entre Gans e Herz que só se entendem porque ambas remetem para Villeneuve. Em Herz, Julie ao dormir, vê em sonhos a bela versão humana do monstro. Em Gans, La Belle também sonha com a versão humana de La Bête, não através de um romance, como em Villeneuve e em Herz, mas através da história de um rei que se tornou um animal.

Podemos também fazer algumas ligações intertextuais entre Gans e a versão *Beauty and the Beast*, de Gary Trousdale e Kirk Wise (1991), produzida nos estúdios Disney. O primeiro ocorre quando La Belle e La Bête dançam uma valsa. É a primeira vez que sentimos uma atmosfera de romance entre as duas personagens. Em Gans, essa atmosfera de romance termina abruptamente quando La Bête pergunta: “Voulez-vous m’aimer?” (GANS, 2014: 01:00:00)³⁶. La Belle fica furiosa com essa pergunta e as duas personagens discutem. Na animação da Disney, as duas personagens estão jantando quando La Belle arrasta La Bête para o salão de baile. Também nesta animação, a dança é o ponto alto da consciência amorosa das duas personagens, o momento que La Bête escolheu para confessar o seu amor, mas acaba por não se declarar ao perceber que La Belle sente saudades do pai, e liberta-a. Em ambos os filmes, La Belle faz o mesmo movimento de conduzir a mão de La Bête para a sua cintura, a posição correta do cavalheiro numa valsa (Figura 25).

³⁶ Transcrição da legenda do filme.

Figura 25: La Belle e La Bête valsando em Gans e na animação respectivamente



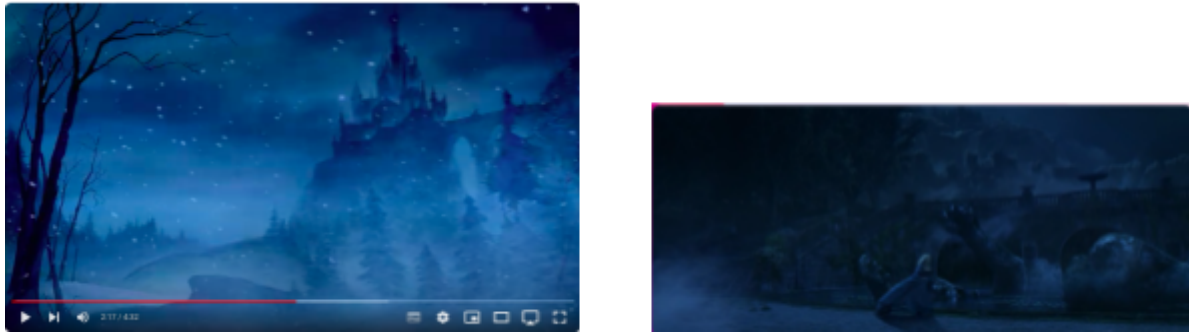
Fonte: GANS, 2014: 00:58:14; TROUSDALE; WISE, 1991: 00:58:37

O segundo momento é quando La Belle foge do castelo. Na animação da Disney, La Belle conhece a ala oeste, a única área proibida do castelo, e lá ela encontra um retrato do príncipe rasgado e a rosa encantada. Quando ela tenta tirar a redoma da rosa e vê-la de perto, La Bête aparece e ordena com fúria que La Belle saia dali. Muito assustada, ela tenta fugir do castelo. A floresta está completamente coberta de neve e cheia de lobos selvagens, que atacam La Belle. Quando parece que La Belle e o seu cavalo vão ser devorados pelos lobos, surge La Bête que luta com os lobos e os salva. La Bête fica muito ferida e La Belle, tomada pela gratidão, leva La Bête de volta ao palácio e lhe trata os ferimentos. Na animação, essa cena marca a mudança de relacionamento entre as personagens.

Em Gans, após a dança, La Bête sai para caçar um cervo e leva a carcaça para o alto de uma torre, onde há um retrato escondido do Rei e da Rainha³⁷. La Belle segue a besta e a vê devorar o cervo em frente ao retrato. Ela fica muito assustada ao ver essa cena e tenta fugir do castelo. Os dois realizadores montam o ambiente da fuga de forma parecida, com um tom sombrio e escuro, com muita neve e névoa (**Figura 26**).

³⁷ Villeneuve menciona, com efeito, que La Belle encontra retratos do Belo Desconhecido espalhados pelo palácio: “Elle y trouva le portrait du beau cavalier, tel qu’elle avait cru le voir en dormant. Comment eût-elle pu le méconnaître? Ses traits étaient déjà trop fortement gravés dans son esprit, et peut-être dans son cœur” (VILLENEUVE, 2022: I, p. 35).

Figura 26: Filtro sombrio na animação e em Gans respectivamente



Fonte: TROUSDALE & WISE, 1991: 00:47:04; GANS, 2014: 01:02:37

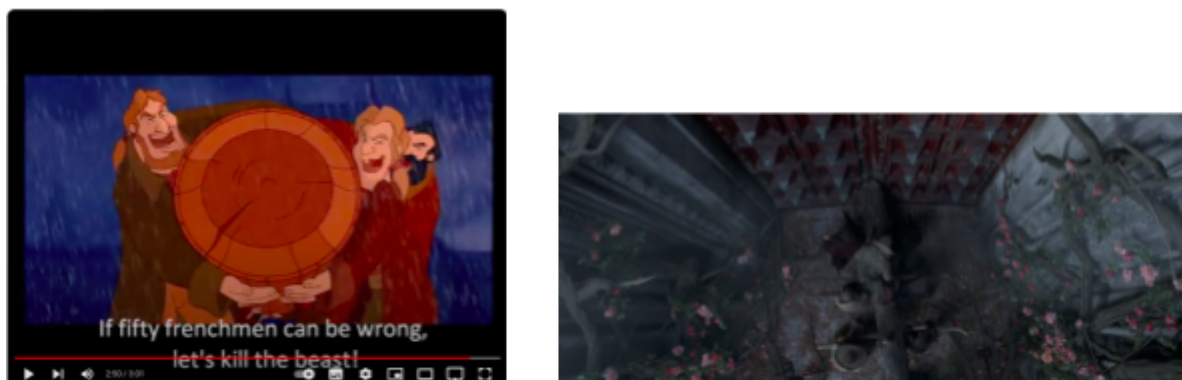
Segundo Kibble, essa escolha de tons mais escuros “suggests to the viewer the potential danger a relationship with the Beast represents” (KIBBLE, 2020: 17). Essas tonalidades negras condicionam o espectador, que é levado a pensar no perigo indefinido de La Belle ficar no palácio, pois La Belle teme ser morta por La Bête no lugar do pai.

La Belle é perseguida por La Bête, que a alcança em um lago congelado, de forma muito parecida com a animação da Disney. Ao derrubar La Belle sobre a superfície congelada, La Bête quase a beija, mas o gelo quebra e La Belle se afunda no lago. Kibble ressalta que “this attempted kiss tries to create sexual tension even as she is subject to the Beast’s violence” (KIBBLE, 2020: 17). A cena evidencia em ambos os realizadores um semelhante erotismo, transversalmente marcante no filme, como veremos.

Gans brinca, todavia, com o espectador que viu o filme da Disney, já que há uma inversão na função das cenas no relacionamento das personagens. Na animação da Disney, o romance entre as personagens começa com a tentativa de fuga de La Belle e atinge o seu clímax com a dança. Já em Gans, o romance entre as personagens começa com a dança e atinge o seu ápice com a tentativa de fuga de La Belle, quando quase se beijam.

O terceiro momento é quando Perducas e seu bando invadem o castelo de La Bête. Os homens de Perducas usam a mesma técnica dos homens da aldeia na animação da Disney para arrombar as portas do palácio: um tronco de árvore (**Figura 27**).

Figura 27: Invasão ao Palácio na animação e em Gans respectivamente



Fonte: TROUSDALE & WISE, 1991: 01:08:44; GANS, 2014: 01:24:16

Nas duas versões, o castelo é depredado mas, na animação da Disney, os criados transformados em objetos, liderados por Lumière e Cogsworth, lutam contra os aldeões, tentando protegê-lo. Em Gans, apenas quando Perducas e seu bando já saquearam todo o castelo e se preparam para partir, as estátuas no jardim (os amigos do Rei transformados em estátuas) acordam e tentam evitar que eles escapem.

Um quarto e último momento detectamos na luta entre La Bête e Perducas/Gaston. Na animação da Disney, durante a invasão do palácio, Gaston procura La Bête para a matar, pois acredita que La Belle está apaixonada por La Bête. Ao encontrá-la, as duas personagens lutam no telhado. A certo momento, La Bête ameaça empurrar Gaston do telhado, mas ele implora por clemência: "Let me go. Let me go. Please, don't hurt me" (TROUSDALE & WISE, 1991: 01:13:42). La Bête o liberta. Nesse instante, chega La Belle que chama por La Bête. Gaston aproveita para apunhalar La Bête, mas perde o equilíbrio e morre.

Em Gans, durante a tentativa de fuga do palácio, La Bête e as estátuas gigantes lutam contra Perducas e seu bando para que eles não escapem com vida. Quando La Bête está prestes a matar Perducas, La Belle implora a La Bête que deixe Perducas partir e que poupe a vida de seus irmãos. Também, no instante seguinte, Perducas atinge La Bête com a flecha dourada em seu coração. Nos dois filmes, o facto de La Bête ser ferida em batalha, após mostrar compaixão pelos seus inimigos, leva à quebra da maldição, já que faz com que La Belle perceba que ama a besta ao encarar a possibilidade de a perder.

1. Christophe Gans: uma Breve Biografia

Christophe Gans é um escritor, realizador e produtor francês. Nasceu em 11 de março de 1960, em Antibes, comuna francesa da região da Provence, Alpes e Côte d'Azur. Sempre foi aficionado por cinema e ainda na adolescência produziu com os seus amigos vários filmes, conhecidos como *super 8*, que repetiam os clichês dos filmes de Samurais e Kung Fu. Nos anos oitenta, ingressou na escola francesa de cinema IDHEC e lá dirigiu uma curta metragem intitulada *Silver Slime*.

Em 1982, fundou a revista *Starfix*. Em 1995, dirigiu a sua primeira longa-metragem, *Crying Freeman*, uma adaptação de um mangá/manga japonês. Olga Papamichali aponta já a influência da cultura pop japonesa em seu filme *La Belle et La Bête*: “In Gans’ film, the production value was surprisingly more interesting since the photography was influenced by the Japanese pop culture: manga, from which the little animated dogs were created, and especially Hayao Miyazaki” (PAPAMICHALI, 2018: 4).

Também é relevante, nos filmes de Christophe Gans, a influência de vídeo-jogos (ou videogames), tendo ele adaptado alguns para o cinema. Os exemplos mais famosos são os filmes *Silent Hill* (2006) e *Return to Silent Hill* (2024), adaptações de uma saga japonesa de terror em videogames, famosa nos anos 1990. Há rumores de que Christophe Gans pretende adaptar futuramente a saga *Onimusha*. Embora Christophe Gans seja francês, e a sua versão de *La Belle et la Bête* seja em francês, tanto *Crying Freeman* quanto os filmes da saga *Silent Hill* são produções em língua inglesa.

Não podemos deixar de realçar a relação de *La Belle et la Bête*, de Christophe Gans, com outros filmes do mesmo realizador imediatamente anteriores. Em 2011, antes de realizar *La Belle et la Bête*, Christophe Gans tinha produzido um outro filme em língua francesa e também sobre uma besta: *Le Pacte des Loups*, um de seus filmes mais famosos. O filme inspira-se num conjunto de notícias sobre a Besta de Gévaudan, que ocorreram em França, no século XVIII, entre 1764 e 1767. Laurent Murlat, na sua dissertação de mestrado sobre este evento, *La Bête du Gévaudan, l’animal pluriel, 1764-1767*, contextualiza esses episódios na época:

Une jeune fille de 14 ans est retrouvée morte au village des Hubacs, paroisse de Saint-Etienne-de-Lugdarès. Le 8 août, à Masmejean d'Allier, paroisse de Puy-Laurent, une fille de 15 ans est «*dévorée*». Les réactions sont vives et le comte de Moncan, Lieutenant-Général des armées du roi et commandant en second pour la province du Languedoc envoie l'ordre de donner la chasse à Mr Duhamel, capitaine aide-major des Volontaires de Clermont-Prince. Les quatre compagnies de dragons du régiment de Clermont-Prince se trouvant à Langogne et Pradelles dès l'automne 1763, elles sont mises à disposition. (MOURLAT, 2016: 8, *italico do autor*)

O principal suspeito é um *Canis Lupus*, nome científico do lobo. Segundo Mourlat, na região florestal de Gévaudan proliferavam os lobos: “Alliant la moyenne montagne, les forêts isolées et les pâturages dispersés, ce territoire présente des caractéristiques géographiques et topographiques de choix pour notre prédateur. La population y vit principalement de l'élevage et ne se concentre pas dans les villages” (MOURLAT, 2016: 8). Em seu filme, Gans dá vida à besta de Gévaudan e exime os lobos de qualquer culpa pelo ataque: em vez das versões históricas, que culpavam os lobos, Gans optou por culpabilizar um habitante da aldeia, criador de uma besta, isto é, de um animal doméstico inverosímil e “selvagem”. Apesar desta verosimilhança histórica e geográfica, Christophe Gans inverte o julgamento comum.

La Belle et la Bête e *Le Pacte des Loups* têm uma temática semelhante: uma besta na França do século XVIII, mas *La Belle et la Bête* não é um “documentário”: é uma adaptação de um conto fictício. *Le Pacte des Loups* é uma representação de ataques verídicos. É certo que, segundo alguns críticos, Madame de Villeneuve, na criação de *La Belle et la Bête*, se inspirou também na história verídica de Pedro González, um espanhol que teria a “Síndrome do Lobisomem”:

Cientificamente conhecida como hipertricose, a doença é caracterizada por um crescimento anormal de pelos no rosto e em todo o corpo, com exceção das palmas das mãos e da sola dos pés. Provocada por mutação genética, na maioria das vezes de origem hereditária, a hipertricose é raríssima. (LACERDA, 2016: 07)

De acordo com Rodrigo Lacerda, Pedro Gonzáles tinha traços harmoniosos e pêlos vermelhos-escuros. Ele foi presenteado ao imperador Carlos V (ou Carlos I da Espanha). No entanto, a caminho da corte, o navio onde viajava foi atacado e ele acabou por ir parar à corte francesa do rei Henrique II. Para se entreter, o rei decidiu humanizá-lo. Rebatizou-o Petrus Gonsalvus e vestiu-o com roupas nobres.

2. Enredo Comparado: Gans leitor de Villeneuve, Beaumont e Cocteau

La Belle et la Bête, de Christophe Gans, tem um enredo peculiar, se comparado com as três versões anteriores analisadas nesta tese. Apesar do enredo principal ser parecido, Gans acrescenta-lhe a história dos irmãos de La Belle e sua relação com o agiota Perducas e seu bando. Além disso, Gans modifica os níveis diegéticos da “História de La Bête” e da “História da Fada Boa”, existentes na versão de Villeneuve, fundindo-os e formando a “História da Rainha”, assim denominada aqui. Para facilitar o entendimento da análise da intriga e da diegese no filme de Gans, esta seção foi dividida em três partes: “Enredo Principal”, “História da Rainha” e “Maxime e Perducas”.

2.1. Enredo Principal

Em relação ao “Enredo Principal”, destaco algumas mudanças. A primeira é a que se verifica em relação ao dote (*bride price*). Também no filme de Gans o Mercador recebe de La Bête um dote por La Belle. Ao chegar ao palácio e após o jantar, o Mercador encontra dois baús cheios com os pedidos das duas filhas mais velhas, Anne e Clotilde. Em Beaumont, o Mercador recebe de La Bête um dote, mas só depois de colher a rosa para entregar à sua filha, La Belle (BEAUMONT, 2013: 9). O contrato de matrimônio não é unicamente um contrato de patrimônio, como parece estar sublinhado pela oferta da rosa. Em Villeneuve, o contrato de matrimônio é mais material e encontra-se assegurado pelo reencontro entre o pai (o Mercador) e o futuro marido (La Bête): ele recebe o dote apenas na sua segunda visita, quando deixa La Belle no castelo. Quando La Bête ordena a La Belle que encha os baús na presença do Mercador, pressupõe-se um justo pagamento (VILLENEUVE: 2022, I, p. 28).

Nas versões literárias, esse dote é fundamental para restaurar a situação financeira da família, permitindo que ela volte à cidade, contrate criados e pague os dotes das irmãs de La Belle. Tal está de acordo com a função do matrimônio no século XVIII: um contrato patrimonial que não tem em conta os sentimentos amorosos. Essa utilidade do contrato matrimonial e patrimonial é, como vimos, uma das razões para Villeneuve escrever sua obra: ela escreve-a para convencer as jovens casadoiras a aceitar o casamento com homens mais

velhos. Em Cocteau, um cineasta e escritor do século XX, esse valor patrimonial é esvaziado de valor material, pois não há dote e a família permanece pobre. Já em Gans, apesar do dote, a situação financeira da família não é restaurada, devido às dívidas de Maxime a Perducas. O valor patrimonial de matrimônio é evidenciado, mas revela-se inútil, por vias matrimoniais.

A cena em que o Mercador conta as suas desventuras à família revela ainda outras divergências relevantes. A primeira é o facto de, em Gans, os filhos não acreditarem na história do Mercador, como fica claro na fala de Jean Baptiste: “Cette bête et cette rose, ça n’a pas de sens” (GANS, 2014: 00:28:16). Nas outras versões, todos acreditam na história sem questionar qualquer informação, por mais fantasiosa que seja. Na versão de Gans há um declarado ceticismo no que diz respeito à fantasia.

A segunda é o pormenor de, em Gans, La Belle não participar da conversa do Mercador com os outros filhos (**Figura 28**). Como observado na imagem *infra*, ela está fora da sala onde se passa a conversa.

Figura 28: La Belle fora da sala



Fonte: GANS, 2014: 00:29: 01

Em Villeneuve e em Beaumont, ela participa ativamente do diálogo e podemos inferir que ela partilhava o mesmo espaço cênico com as outras personagens. Em Cocteau, La Belle encontra-se na mesma sala e participa ativamente da conversa familiar (**Figura 29**).

Figura 29: La Belle na sala com a família



Fonte: COCTEAU, 1946b: 00:25:48

A terceira é o facto de, em Gans, o Mercador não esconder do resto da família o dote que lhe pagou La Bête. Nas versões literárias, o Mercador esconde esse dote dos filhos, exceto de La Belle. Reproduz-se, sem dúvida, estes textos do século XVIII, um certo decoro que havia na discussão das questões materiais, sobretudo entre os membros da aristocracia. Gans não o representa.

A quarta diferença centra-se no facto de, no filme de Gans, o Mercador chegar em casa com todos os presentes pedidos pelas filhas, e não só o de La Belle. Nas outras três versões, apenas La Belle recebe seu presente: uma rosa. Esta é uma questão que tem mais relevo em Gans, já que levará à maior noção de culpa por parte de quem é pago: não foi só o pai que recebeu do futuro marido. Tanto em Villeneuve quanto em Beaumont, as irmãs culpam La Belle dos infortúnios do pai. Em Cocteau, essa culpabilização de bode expiatório também ocorre. Num tom intencionalmente irônico, Adelaide e Félicie acusam La Belle de um mal negócio:

— **Félicie:** Voilà ce qui arrive quand une sottise demande qu'on lui apporte des roses. Voilà ce que produit l'orgueil de cette petite créature!

— **Adelaide:** Et qui veut faire la modeste et nous donner des leçons! Ne pleure même pas! (COCTEAU, 1946b: 00:25:50)

Pelo contrário, em Gans, Clotilde, uma das irmãs, assume a culpa pelos infortúnios do pai: “C’est notre faute. Tout est de notre faute” (GANS, 2014: 00:28:29), apesar de Anne, a outra

irmã, culpar La Belle: “Tu n’as pas réclamé cette fleur” (GANS, 2014: 00:28:30), com o mesmo tom irônico e ácido de Adelaide e Félicie.

A quinta diferença é o facto de, em Gans, nenhum dos filhos se voluntariar para ir ao palácio de La Bête no lugar do Mercador. Nas outras versões há uma solidariedade familiar, ou vestígios dela: tanto La Belle como os seus irmãos se voluntariam para ir. Em Gans, como La Belle está fora da sala, entreouvido a conversa, ela não expressa a sua intenção de substituir o pai, ainda que possamos perceber a sua resolução pela sua expressão.

A sexta diferença é o facto de, em Gans, assim como em Cocteau, La Belle fugir para o palácio de La Bête sem a permissão da família. A diferença entre Cocteau e Gans é que, em Cocteau, La Belle foge discretamente, sem ninguém a ver, na calada da noite. Enquanto em Gans, La Belle foge descaradamente, trancando o Mercador em seu quarto para impedir que ele vá até o palácio de La Bête. Como vimos, nas versões literárias, a entrega da filha ao futuro marido é mais clara: a família chega a um consenso de que é somente La Belle quem deve ir com o pai até o castelo de La Bête.

Outra diferença relevante é o facto de, em Gans, durante a estadia de La Belle no palácio, La Bête impor uma pequena proibição a La Belle: “Quand tu auras repris des forces, tu pourras te promener où bon te semble sur mon domaine. Mais quand la nuit sera tombée, je t’interdis de sortir du château” (GANS, 2014: 00:36:44). Nas outras versões, La Belle é livre de percorrer todo o palácio, à vontade, sem proibições. Tanto em Beaumont quanto em Cocteau, La Bête afirma que La Belle é a verdadeira senhora do castelo e que todos os seus desejos serão atendidos.

Realço que, em Gans, no primeiro encontro de La Belle com La Bête, a reação de La Belle é diferente das outras versões. Em Gans, La Belle vê La Bête pela primeira vez por meio de um reflexo na sua taça de vinho. Ela se assusta, grita e pega em uma faca com a intenção de se defender. Nas duas versões literárias, La Belle consegue disfarçar o medo. Em Cocteau, por sua vez, La Belle desmaia de pavor e é levada até à cama por La Bête. Em Gans, há uma óbvia relação intertextual com essa cena, na qual La Belle, despertando de sua primeira noite no palácio, também se assusta ao perceber La Bête observando-a dormir. Porém, a cena em

Gans é mais rápida e sem um plano fechado, a câmera focando apenas o rosto de La Bête, retomando a opção cinematográfica de Cocteau.

Quando La Belle sente falta da família e deseja passar algum tempo com ela, as quatro versões são diferentes. Em Villeneuve, La Belle chora de saudades, mas tenta esconder isso de La Bête. Depois de La Bête insistir demasiado para saber o motivo de sua tristeza, La Belle confessa que está com saudades da família e que gostaria de ir visitá-los (VILLENEUVE, 2022: I, p. 52). Tanto em Beaumont (BEAUMONT, 2013: 20) quanto em Cocteau, La Belle pede permissão a La Bête para visitar sua família, pois ela havia visto no espelho mágico que o pai estava doente de saudade. A diferença é que, nas versões literárias, La Bête concorda imediatamente, enquanto, em Cocteau, isso sucede somente após um tempo de reflexão.

Já em Gans, La Belle propõe a La Bête uma troca de favores: uma dança em troca de algumas horas com sua família. Depois de La Belle discordar e tentar fugir, La Bête acaba concordando. Gans reforça, mais do que Villeneuve, Beaumont e até Cocteau, o poder de enamoramento antes do casamento (a que faz alusões breves, como o anel na mão esquerda):

— **La Bête:** Je vous autorise à revoir une dernière fois votre famille.

— **La Belle:** Vraiment? Ce n'est pas pour me torturer?

— **La Bête:** Je vous accorde un jour. Pas un de plus. Vous partirez à l'aube. Tendez-moi votre main.

— **La Belle:** Laquelle?

— **La Bête:** Je ne sais pas. N'importe, la gauche.

— **La Belle:** Vous allez m'offrir une bague?

— **La Bête:** Taisez-vous donc un peu. Écoutez-moi. Vous connaissez les pouvoirs de cette eau. Si jamais vous vous blessez... S'il vous arrive quoi que ce soit...

— **La Belle:** Il ne m'arrivera rien. Il faut que je me prépare.

— **La Bête:** Belle. Si vous ne revenez pas...

— **La Belle:** Je sais, vous nous tuerez tous.

— **La Bête:** Non. J'en mourrai. (GANS, 2014: 01:04:37, sublinhado meu)

A violência sobre a mulher e a sua sombra volta-se, em Gans, contra o enamorado. La Belle brinca com isso ao perguntar se La Bête lhe vai dar um anel, ou seja, podemos interpretar que La Belle sugere aqui um pedido de casamento. Tanto em Villeneuve quanto em Beaumont, La Bête dá à La Belle um anel mágico, mas só para que ela possa voltar ao

palácio. Como vimos, em Cocteau, o anel é substituído por uma luva mágica, permitindo que La Belle atravessasse a parede e chegue ao quarto do Mercador.

2.2. História da Rainha

Tal como nas versões literárias, também em Gans, La Belle tem sonhos significativos durante a sua estadia no palácio. Tanto em Villeneuve quanto em Beaumont, ela sonha com uma dama misteriosa que lhe dá conselhos. Em Villeneuve, descobrimos que essa dama é a Fada Boa, tia de La Belle, que tinha ajudado La Bête a quebrar o feitiço. Em Villeneuve, o sonho é também uma forma de premonição: ele revela-lhe a forma humana de La Bête, uma identidade conversável que antecede o diálogo entre eles, antes impossível.

Em Gans, La Belle sonha com a “História da Rainha”: uma fusão das duas analepses da obra de Villeneuve — a “História de La Bête” e a “História da Fada Boa”. Os sonhos começam com La Belle correndo em direção a um espelho (**Figura 30**).

Figura 30: La Belle diante do espelho



Fonte: GANS, 2014: 00:40:07

É óbvia a relação intertextual com os espelhos no teatro em Villeneuve:

La Belle porta ses pas dans un grand salon, qu'elle n'avait vu qu'une fois. Cette pièce était percée de quatre fenêtres de chaque côté: deux étaient seulement ouvertes et n'y donnaient qu'un jour sombre. La Belle voulut lui donner plus de clarté. Mais au lieu du jour qu'elle croyait y faire entrer, elle ne trouva qu'une ouverture, qui donnait sur un endroit fermé. Ce lieu, quoique spacieux, lui parut obscur, et ses yeux ne purent apercevoir qu'une lueur éloignée. En rêvant à quoi ce lieu pouvait être destiné, une vive clarté vint tout d'un coup l'éblouir. On leva la toile, et la Belle découvrit un théâtre des plus lumineux. Sur les grandis et dans les loges, elle vit tout ce que l'on peut voir de mieux fait et de plus beau dans l'un et l'autre sexe. (VILLENEUVE, 2022: I, p. 37)

Em Gans, os espelhos são envoltos por cervos, animais simbólicos que, como foi mencionado no capítulo anterior, são os condutores dos sonhos (ROMEY, 1995). Nos três sonhos, ao tocar no espelho, La Belle vê a história da primeira esposa de La Bête: a Rainha está se aprontando para receber o seu marido e os outros caçadores e parece aborrecida por o Rei, seu marido, ainda desejar caçar uma gazela dourada (*biche doré*). Ela pede ao Rei que desista dessa caçada. Ele concorda desde que ela lhe dê um filho. No sonho seguinte, o casal dá um baile e anuncia que a Rainha está grávida. Durante a dança, ela lembra ao Rei a sua promessa: esquecer a gazela dourada. No último sonho, La Belle vê a gazela dourada bebendo água no lago. O Rei e os seus companheiros a caçam, quebrando a promessa feita à Rainha. O Rei acerta-lhe com a flecha dourada e a gazela dourada se transforma na Rainha e morre. O Deus da Floresta, seu pai, fica furioso e transforma o Rei em La Bête. A única forma de quebrar a maldição é uma mulher apaixonar-se por ele apesar de sua aparência bestial. Os cães de caça são transformados em pequenos cães (Tadums): “des petites créatures qui peuplaient le château et qui allaient devenir ses meilleurs amis” (GANS, 2014: 00:37:54).

Romey afirma que os cães são “l’animal le plus proche de l’homme, le compagnon le plus fidèle de son environnement domestique” (ROMEY, 1995: 379). De facto, os pequenos cães (Tadums) são os companheiros de La Belle durante a sua permanência no palácio, especialmente durante o dia. Por serem familiares, os cães estão relacionados com a memória. Eles aparecem nos sonhos de La Belle com a “História da Rainha” e são uma das conexões entre o sonho e a realidade.

Em oposição à gazela dourada (organismo vivo), a estátua (objeto) é o castigo de quem a mata. Os companheiros do Rei são transformados em estátuas como punição por terem ajudado na caça à gazela dourada e, por consequência, terem participação na morte da Rainha. Encontramos nas duas versões literárias esta transformação em estátua, mas não com o mesmo valor. Em Villeneuve, a Fada Boa transforma os criados do palácio em estátuas para que eles não espalhem o segredo de que o Príncipe havia se transformado em La Bête (VILLENEUVE, 2022: II, p. 35). Em Beaumont, as irmãs de La Belle são transformadas em estátuas no final da história, também como punição por terem sido invejosas e orgulhosas (BEAUMONT, 2013: 23). A transformação em Villeneuve não é uma punição, pois os criados

não fizeram nada de errado. Por isso serão recompensados, já que as estátuas rejuvenescem ao longo do tempo devido à natural piedade da Rainha (VILLENEUVE, 2022: II, p. 41).

Para criar sua versão humana de La Bête, Gans misturará duas personagens de Villeneuve: o Rei da Ilha Bem-Aventurada e o Príncipe. Tanto em Villeneuve quanto em Gans, os reis têm um casamento feliz com seres mágicos e amam muito suas esposas. Em Villeneuve, o Rei da Ilha Bem-Aventurada casa-se com uma fada, acreditando que ela é uma simples camponesa. Em Gans, o Rei, interpretado por Vincent Cassel, casa-se com uma Ninfa do Bosque, acreditando que ela é uma humana nobre como ele. A sua forma animal era uma Gazela dourada, que o Rei ansiava por caçar, junto com seus companheiros e seus leais cães.

O diálogo de Gans com Cocteau é evidente. Gans remete ao mito de *Acteon e Diana*, como tinha sucedido com Cocteau, já que a gazela é um animal da mesma família do cervo, caça favorita de Acteon. E o Rei, assim como Acteon, é um excelente caçador. É punido, transformando-se em besta, por ter faltado à sua palavra, tal como Acteon.

2.3. Maxime e Perducas

Gans, inspirado em Cocteau, também cria uma história própria para os irmãos de La Belle — Maxime, Jean Baptiste e Tristan — envolvendo o agiota Perducas, Astrid e o seu bando. Percebemos, logo no início do filme, que Maxime deve dinheiro a Perducas, quando ouvimos o conselho da Governanta a Tristan: “Veille bien sur ton père. Ne laisse pas Maxime dilapider l’argent qu’il vous reste” (GANS, 2014: 00:04:54). Como vimos já pontualmente, Gans realça a questão da dívida e do pagamento, mas agora sublinhando a inutilidade da interferência matrimonial.

Quando o Mercador vai ao porto com Maxime, Dumont, um falso amigo da família, se recusa a ajudá-lo. Maxime fica furioso e desaparece. O Mercador, então, vai procurá-lo na estalagem “*Les Murènes d’Or*”. Antes de lá entrar, Astrid, uma cartomante, lê o destino de Perducas, seu amante e chefe do bando, e prevê a chegada do Mercador com notícias para Perducas, a promessa de grandes riquezas e uma morte terrível. Ao entrar na estalagem, o Mercador vai até o bar e pergunta ao estalajadeiro sobre o paradeiro de seu filho. Ao

ouvirem o nome de Maxime, Perducas e o seu bando ficam agitados, pois Maxime é um apostador que deve a Perducas muito dinheiro.

Também aqui Gans dá continuidade ao que já sucedia no filme de Cocteau. Em Cocteau, Ludovic também é um apostador. Acreditando que a família voltará a ser rica, quando o Mercador parte em busca dessa quimera, aposta com Avenant dando os móveis da casa como garantia. A diferença é que os credores de Ludovic, em Cocteau, não são violentos, já que apenas levam os móveis (**Figura 31**).

Figura 31: Credores levando os móveis em Cocteau



Fonte: COCTEAU, 1946b: 00:57:10

Realço que, em Gans, há um diálogo intertextual com essa cena de Cocteau, quando, no processo de mudança para a casa de campo, vemos os móveis levados para o pagamento da dívida da família Bauffremont (**Figura 32**).

Figura 32: Credores levando os móveis em Gans



Fonte: GANS, 2014: 00:03:30

Em Gans, quando La Belle volta a casa para uma visita, com a permissão de La Bête, ela encontra seus irmãos armados, vigiando a casa, suas irmãs assustadas e seu pai doente, na cama. Também em Cocteau, La Belle também encontra seu pai acamado e doente. E suas irmãs e seu irmão estão trabalhando junto com Avenant, ou seja, a família empobreceu

ainda mais. Todavia, tanto em Villeneuve quanto em Beaumont, La Belle encontra a família bem financeiramente, vivendo numa nova casa e com empregados.

Em Gans, Maxime e Jean Baptiste roubam uma pedra preciosa do casaco de La Belle e fazem uma proposta a Perducas para pagar sua dívida: “Regarde. C’est d’un château abandonné. Si on y va, tu récupères le trésor et tu effaces ma dette” (GANS, 2014: 01:16:47). Em Cocteau, a referência ao jogo e ao jogador torna-se mais do que uma recomendação moral sobre o lucro fácil. Os apostadores revelam no jogo a sua avidez, mas também a sua desonestidade e o uso da violência como solução moral. Avenant, Ludovic e as irmãs planeiam invadir, roubar o castelo e matar La Bête, para ficarem ricos e Avenant poder casar com La Belle (COCTEAU, 1946b: 01:09:55). Em Gans, a motivação torna-se exclusivamente financeira: pagar as dívidas de Maxime. Porém a motivação revela ao espectador idêntico desequilíbrio moral.

Em Gans, La Belle tem um último sonho, que revela o triste fim da Rainha e a transformação do Rei em La Bête. Ao despertar do seu sonho, La Belle administra a água mágica a seu pai, que acorda curado. Depois, La Belle decide voltar ao castelo, já que Tristan revela que Maxime levou o seu cavalo e roubou a sua pedra preciosa.

A questão temporal, mais reduzida em Gans, parece também ter alguma incisão moral. Sem ter como regressar ao palácio, La Belle acaba por se atrasar e não consegue voltar na hora combinada, mas não de propósito, como sucede nas outras versões. Em Villeneuve, La Belle vai adiando sua partida, dia após dia, com medo de magoar sua família (VILLENEUVE, 2022: II, p. 5). Em Beaumont, as irmãs convencem La Belle a ficar mais um dia, alegando que morreriam de saudades quando a irmã partisse, mas na verdade com a esperança de La Bête vir a matar La Belle por ela não ter cumprido a sua palavra (BEAUMONT, 2013: 22). Em Cocteau, as irmãs participam do plano de Ludovic e Avenant, para obter a chave do pavilhão de Diana, e acabam convencendo La Belle a adiar o seu regresso. Portanto, nas quatro versões há três motivos diferentes para o atraso de La Belle: não magoar os seus familiares e amigos; a interessada persuasão das irmãs; e a impossibilidade de regresso. Nas outras três versões, La Belle optou por se atrasar. Apenas em Gans, a culpa não é de La Belle, que não regressa a tempo por falta de transporte.

As cenas finais do filme de Gans são completamente diferentes das outras versões: Maxime, Jean Baptiste, Perducas e seus homens chegam ao castelo de La Bête e destroem toda a sala de jantar, roubando tudo o que é valioso. Quando Perducas e seu bando iam deixar o castelo, os companheiros do Rei, transformados em estátuas gigantes, atacam os invasores, comandados por La Bête. Chegando lá, La Belle implora a La Bête que deixe Perducas ir embora e que poupe a vida de seus irmãos. Nesse instante, Perducas atinge La Bête com a flecha dourada. As estátuas começam a esboroar e o sol volta a brilhar. Nas outras três versões, quando La Belle retorna ao palácio de La Bête, ela encontra La Bête quase morrendo no jardim. Só em Gans há esta icônica batalha final, sem dúvida inspirada nos preceitos antropológicos de Joseph Campbell (muito divulgados no cinema por Vogler a partir das sagas de Star Wars, de George Lucas), que insistem no valor deste regresso, “a journey into a hard battle to recover a stolen treasure” (CAMPBELL, 2004: 14, Introduction).

Astrid foge com Perducas enquanto os irmãos carregam La Bête para o castelo, na esperança da água mágica curá-lo. Trepadeiras gigantes os seguem, destruindo tudo em seu caminho. Na tentativa de fuga de Astrid e de Perducas, um pedaço das estátuas acaba caindo sobre Astrid, e a derruba. Ao pedir ajuda a Perducas, que a ignora, ela faz a sua última previsão antes de morrer: “Amour, ton destin sera pire que le mien” (GANS, 2014: 01:37:05). Essa profecia se cumpre, pois Perducas é transformado em árvore, após o encantamento ser quebrado. La Belle e seus irmãos carregam La Bête até à fonte mágica, porém a fonte não consegue curar La Bête. As trepadeiras conseguem invadir o quarto e tentam atacá-los. Enquanto isso, La Belle consegue retirar a flecha dourada do coração de La Bête, que volta a respirar. Ao declarar o seu amor por La Bête, o encanto é quebrado e as trepadeiras param e começam a desaparecer. La Bête é curada e transforma-se em humano, voltando a ter a aparência do Rei. E os Tadums voltam a ser cães. La Belle e La Bête tornam-se assim, depois da batalha, “senhores de dois mundos”, na terminologia de Campbell.

Como vimos, em Villeneuve, o encanto não é quebrado com uma declaração de amor, mas por La Belle aceitar o casamento com La Bête por gratidão e só depois dela estar curada (VILLENEUVE, 2022: II, p. 15-16). A transformação em Villeneuve nem é instantânea, nem ocorre por amor como nas outras versões. Logo em Beaumont, o encanto também é quebrado imediatamente após a declaração de amor de La Belle (BEAUMONT, 2013: 21-22).

Já em Cocteau, o espectador não fica com a certeza absoluta de que a quebra do feitiço estabeleça uma relação de causalidade entre a declaração e a quebra do encanto. No entanto, cumprir a palavra torna-se um núcleo interessante para observar a continuidade em diferentes graduações entre Villeneuve, Beaumont, Cocteau e Gans.

Em Gans, *La Belle*, a narradora, fecha o livro e sua filha pergunta o que aconteceu com os irmãos e irmãs de *La Belle*: “Ils sont repartis à la ville. Les frères ont ouvert une imprimerie. Quant aux sœurs, elles ont épousé deux jumeaux. Elles-mêmes ne pouvaient les distinguer” (GANS, 2014: 01:42:35). E seu filho pergunta o que aconteceu com o Mercador: “Il a ouvert un commerce de fleurs” (GANS, 2014: 01:42:49). Uma estranha e cativante normalidade do cosmos se instala. A banalidade de serem felizes para sempre.

Quando os filhos dormem, *La Belle* vai até a sala onde encontra seu pai dormindo. Gans, em seu filme, realiza o desejo do Mercador de Villeneuve de viver o resto dos seus dias com *La Belle*: “Nous vivrons, ma fille, avec tes frères, que tes présents n’ont point été capables de consoler de ta perte, ou, si tu préfères, nous vivrons tous deux ensemble” (VILLENEUVE, 2022: I, p. 58). O amor torna-se uma energia que ultrapassa o espaço individual e revela-se inter-familiar.

3. Os Estudos Interartísticos: *Stimmung*

Hans Ulrich Gumbrecht, em *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*, usa o conceito de *Stimmung* para interpretar obras de artes, incluindo o Cinema e a Literatura, por meio das atmosferas. Esta palavra alemã tem duas traduções para o inglês: *mood* e *climate*. “*Mood* refere-se a uma sensação interior, um estado de espírito tão privado que não pode sequer ser circunscrito com grande precisão. *Climate* diz respeito a alguma coisa objetiva que está em volta das pessoas e sobre elas exerce uma influência física” (GUMBRECHT, 2014: 12, itálico do autor). Traduzi essas duas palavras, para português como “Humor” e “Clima”, respectivamente:

Em português, *mood* seria o humor, ou seja, um estado de espírito que a obra emana. E *Climate* seria o “clima”, a atmosfera do ambiente, ou seja, o estado de espírito do ambiente. Um exemplo é quando uma determinada pessoa acabou de acordar de excelente humor e está feliz e contente. Isso seria o *mood*. Porém, se

essa mesma pessoa chega em um velório, o ambiente está de luto e triste, com pessoas chorando, coroas de flores, um caixão etc. Isso seria o *climate*. (FONSECA, 2020: 35-36, itálico da autora)

A palavra alemã *Stimmung* agrega *Mood* e *Climate*, considerando as situações em que é muito difícil separar o estado psicológico da percepção física (cf. FONSECA, 2020). Esta agregação é especialmente pertinente no Cinema. Christophe Gans adapta frequentemente situações em que a imagem é um indício psicológico, mas Villeneuve também o faz com frequência. No texto literário é mais fácil verificar a imediata sequência entre o espaço e o ato físico e o espaço e a psicologia. Durante a estadia de La Belle no palácio de La Bête, La Belle tem sonhos misteriosos com o Belo Desconhecido e, durante o dia, ela vê pinturas dele espalhadas pelo palácio. Fica conjecturando se talvez ele exista fora de seus sonhos: talvez ele seja um prisioneiro de La Bête? Veja-se a ligação sequencial entre o sofá e a divagação.

De retour dans sa chambre, elle se jeta sur un sofa; le jeune homme auquel elle avait rêvé vint se présenter à sa pensée. «Je puis faire ton bonheur», m'a-t-il dit. «L'horrible Bête qui paraît commander ici le retient apparemment en prison. Comment le délivrer? On m'a répété de ne pas me fier aux apparences. Je n'y comprends rien; mais que je suis folle! Je m'amuse à chercher des raisons pour expliquer une illusion, que le sommeil a formée et que le réveil a détruite. Je n'y dois point faire attention. Il ne faut m'occuper que de mon sort présent, et chercher des amusements, qui m'empêchent de succomber à l'ennui.» (VILLENEUVE, 2022: I, p. 34)

Gans explora justamente essa atmosfera física do mistério. Durante o dia, La Belle percorre o palácio tentando desvendar o mistério: “A son réveil, Belle partit explorer le château, déterminée à percer les mystères de La Bête. Elle se perdit dans un dédale de couloirs et de passerelles délabrées avec toujours la sensation confuse d’être suivie” (GANS, 2014: 00:53:48).

4. Estrutura e Elementos da Narrativa Cinematográfica

La Belle et la Bête, de Christophe Gans, tem uma estrutura narrativa não linear, parecida com a de *Madame de Villeneuve*.

The film has many flashbacks (when Belle falls asleep) seeing the glorious past of the cursed Prince. The film also begins with Belle saying her story to her kids revealing that the story has a happy ending. The whole story is told as a fairytale by Belle to her kids in present and the fairy tale's action is the past, as a flashback, in which Belle was able to see a more distant past in her sleep (the past of the Beast when he was still a human). (PAPAMICHALI, 2018: 7)

Como vimos no primeiro capítulo desta tese, a versão de Villeneuve apresenta duas analepses: “História de La Bête” e “História da Fada Boa”. A versão de Gans apresenta uma analepse, “História da Rainha”, contada em três sonhos, intercalados com o “Enredo Principal”: como vimos já, essa história é uma combinação das duas analepses de Villeneuve, que narra a história da primeira esposa de La Bête e procura responder uma pergunta do espectador de Cocteau e do leitor de Beaumont: como é que um príncipe se tornou La Bête?

Esta analepse parece-me até mais interessante em Gans do que em Villeneuve. Ela não existe nem em Beaumont nem em Cocteau, mas Gans dá-lhe um ênfase tão grande, que podemos, no seu filme, ver o sonho como um desígnio de cinema. Assim o vê Sebbah:

L'origine de la Bête est dans un passé auquel la Belle ne peut avoir accès que par le rêve. Dans le conte de Mme de Villeneuve, le rêve offrait à la Belle la face cachée des apparences: sous le visage du monstre se trouvait une figure charmante. La narratrice prend elle-même en charge l'origine du rêve de la Belle dans la partie intitulée «Histoire de la Bête». Or dans le récit filmique de Gans c'est le miroir face auquel la Belle se trouve en rêve la nuit qui «raconte» le passé de la Bête. Miroir de givre, déformant les visages et les voix comme le ferait le rêve, mais que seule peut contourner la caméra et, allant seule au-delà du miroir, elle peut seule faire revivre dans leur moindre détail les ombres du passé. Or ce miroir de givre blanc, luminescent et infranchissable auquel se heurte la Belle n'est rien moins que l'écran sur lequel se projette l'image filmique: le spectacle de la réalité passée, offerte sans qu'on puisse la rejoindre³⁸, c'est le cinéma. (SEBBAH, 2022: 6)

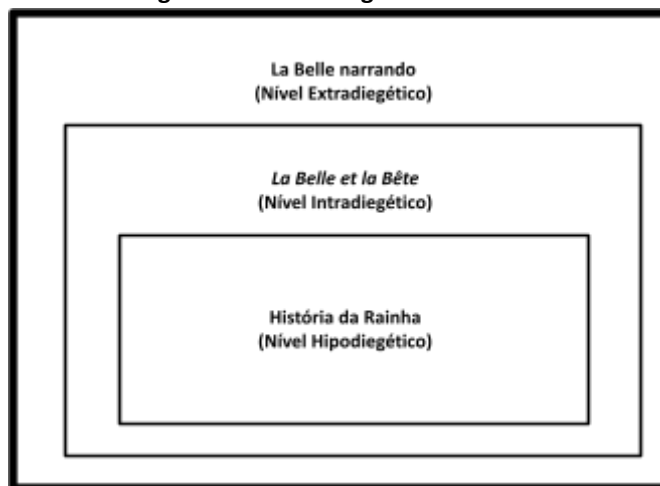
Villeneuve também responde a essa pergunta em “História de La Bête”, quando La Bête narra a sua versão dos factos: o Príncipe é transformado em La Bête porque sua mãe, a Rainha, se recusa a dar a sua mão em casamento à Fada Má. Como punição, a Fada Má transformará depois o Príncipe em La Bête. Gans, porém, fornece uma explicação diferente

³⁸ “Thème par excellence du cinéma en miroir (récit spéculaire) qu'avait exploité Woody Allen dans *La Rose pourpre du Caire* (1985) en faisant, lui, franchir cet espace interdit à son personnage”.(Nota do autor)

da de Villeneuve: o Rei é transformado em La Bête devido ao assassinato da sua primeira esposa, uma Ninfa do bosque. Ao não cumprir a sua promessa feita à sua esposa, ele acaba “caçando” a forma animal da sua própria esposa. Como punição, o Deus da Floresta transforma-o em La Bête.

Na versão de Villeneuve, como é desenvolvido em Cocteau e em Beaumont, a culpa da maldição não é do Príncipe, mas sim de sua mãe. Já em Gans, a culpa é do próprio Rei. Perguntamo-nos, então, se, em Gans, a aparência bestial de La Bête não reflete o seu caráter. Com efeito, nas outras versões, La Bête, apesar da aparência horrenda, tem um bom caráter. Em Gans, esta justiça individual, que faz cair o castigo unicamente sobre o culpado, encontrar-se-á, porém, numa prisão de espelhos múltiplos, que desdobra a personalidade em personalidades, a máscara em máscaras. *La Belle et la Bête*, de Christophe Gans, assim como a versão de Villeneuve, apresenta uma narrativa em abismo com vários níveis diegéticos (**Figura 33**).

Figura 33: Níveis diegéticos em Gans



Fonte: Desenho próprio

Tanto em Villeneuve quanto em Gans temos três níveis diegéticos. O primeiro corresponde a La Belle (narradora) narrando a história para seus filhos (narratários). O segundo corresponde ao “Enredo Principal”. E o terceiro à “História da Rainha”.

4.1. Narradores e Narratários

Como foi mencionado no capítulo anterior, um filme apresenta sempre uma dupla perspectiva de análise: a semiótica das imagens e a sonora. Na instância semiótica, a câmera é, em ambos os filmes, como um narrador extradiegético que abrange todos os outros níveis. Na instância sonora, *La Belle* cumpre esse papel como uma narradora intradieética e homodieética, já que além de protagonista da história, ela também narra a sua história para os filhos. Sebbah sublinha que essa dupla narrativa é uma forma de espetacularização do conto maravilhoso:

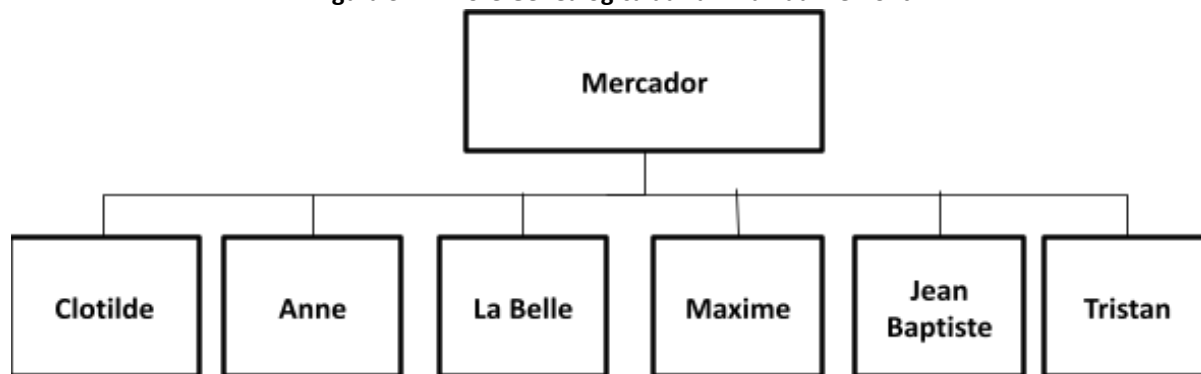
C'est le conte oral de la mère à ses enfants, c'est le conte filmique se déroulant sous nos yeux, c'est le récit passé vu par Belle à travers le (ou les) miroir(s). Belle est toutes les femmes et la Bête est tous les hommes (Christophe Gans dit d'ailleurs dans un de ses interviews «nous sommes tous Bêtes»). Le récit spéculaire n'est pas seulement un récit dans le récit, une image dans l'image, du cinéma dans le cinéma, ce sont plusieurs histoires singulières réalisées à partir d'un mythe situé *in illo tempore*, et c'est, comme le dit la rengaine du film de Walt Disney, «l'histoire éternelle». (SEBBAH, 2022: 7, *italico do autor*)

Já em relação aos narratários, os filhos de *La Belle* não têm nome. Como foi discutido ao longo desta tese, os narratários refletem frequentemente o público-alvo: jovens casadoiras e meninas em formação. Contudo, em Gans, os narratários não refletem o público-alvo. Como será discutido ao longo deste capítulo, o público-alvo de Gans é mais adulto ainda que os narratários sejam crianças.

4.2. As Personagens e a Ação

Em Gans, a estrutura da família de La Belle é igual à da versão de Beaumont: seis filhos, sendo que três são meninas e três são meninos (**Figura 34**).

Figura 34: Árvore Genealógica da Família Bauffremont



Fonte: Desenho próprio

Contudo, há uma diferença significativa: em Gans, todos os membros da família tem nome (exceto o Mercador) e sobrenome: Bauffremont; já em Beaumont, apenas La Belle tem nome e ninguém tem sobrenome. Um detalhe marcante em Gans é o facto de mencionarem a Mãe, que morreu no parto de La Belle: “Ne dites rien. Je sais ce qu’ils pensent tous. Que maman est morte en me donnant la vie” [...] Je ne serai pas non plus responsable de votre mort” (GANS, 2014: 00:29:29, sublinhado meu). Esse facto, conforma também a personagem a uma indefinida culpa, mas sobretudo a uma indefinida dúvida, que a torna mais próxima do pai. Nas outras versões não há qualquer menção à mãe.

Gans, assim como Cocteau, adiciona personagens novas à trama: Perducas e Astrid. Perducas (interpretado por Eduardo Noriega), é extremamente ambicioso e aventureiro. Ele é o agiota de Maxime e tem um relacionamento romântico com Astrid (interpretada por Myriam Charleins). Ela é a cartomante que lê as cartas de tarot para Perducas. Tem um bom coração e dá mais valor às aventuras que vive ao lado do amado do que ao dinheiro. Também é sensível, e consegue falar com o espírito da Rainha.

Em Gans, assim como em Cocteau, cada um dos três irmãos tem uma personalidade própria. Maxime, o mais velho (interpretado por Nicolas Gob), é um malandro típico. Gosta de jogos

de azar e deve dinheiro a Perducas, que se refere a Maxime como “Mon Lapin”³⁹ (GANS, 2014: 01:16:28). Romey aponta que o Coelho “comme celui qui **ouvre** un chemin” (ROMEY, 1995: 444, negrito do autor). Maxime é quem guia Perducas até o palácio de La Bête, onde ele encontrou muitos tesouros para roubar. Romey também associa o Coelho à Lua, segunda carta que Astrid virou no Tarot: “Des nombreuses mythologies ont vu le lièvre ou le lapin dans les tâches de la lune” (ROMEY, 1995: 445).

Jean Baptiste, o irmão do meio (interpretado por Jonathan Demurger), é, curiosamente, um escritor. Ele não tem tanto tempo de tela quanto seus irmãos, mas nas cenas em que aparece está a escrever um livro. No final do filme, ele acompanha Maxime na invasão ao palácio de La Bête, dando a entender que é cúmplice de Maxime. O espectador não pode deixar de sorrir perante este mundo maldoso, associado à escrita dos livros.

Tristan, o irmão mais novo (interpretado por Louka Meliava), é o mais sensato dos três. Ele não acompanha Maxime em suas peripécias, não aposta, e ajuda La Belle a chegar ao palácio de La Bête. Dos três, ele é o mais parecido com a descrição dos irmãos das versões literárias de Villeneuve e Beaumont: jovem e corajoso.

Em Gans, dos três irmãos, Maxime é o que mais se assemelha a Ludovic, em Cocteau. Os dois são malandros (já que “Mon Lapin” também está associado a malandragem) e gostam de jogos de azar, tanto é que os dois apostam o dinheiro da família e perdem. Ludovic perde os móveis da casa e leva a família a uma situação mais precária e Maxime deve dinheiro a Perducas, um agiota, e coloca também a sua família em risco.

Nas quatro versões analisadas nesta tese, o orgulho e a inveja são as características comuns das irmãs mais velhas. No entanto, há uma escala entre as quatro versões aqui analisadas. Adelaide e Félicie, da versão de Cocteau, são as mais invejosas e orgulhosas. Recusam-se a aceitar a nova situação econômica e social da família, continuando a comportar-se como damas ricas. Além disso, elas tratam La Belle como criada pessoal, obrigando-a a fazer todo o trabalho doméstico para que sua beleza não se sobressaia; usam cebolas para fingir que choram, quando na verdade planeiam a morte de La Belle.

³⁹ Em Português, literalmente, “Meu Coelho”. Conotativamente, porém, poderia ser traduzido como “meu malandro”.

As irmãs de Beaumont estão em segundo lugar. Elas também se recusam a aceitar a nova situação da família e se comportam como damas ricas, mas não tratam La Belle como uma criada pessoal, mesmo deixando todo o serviço para ela. Também elas usam cebolas para chorar e tramam uma cilada para que La Belle seja devorada por La Bête.

Em terceiro lugar, as irmãs de Villeneuve que, embora insatisfeitas, aceitam a nova situação de pobreza. Todas as tarefas domésticas. No entanto, reclamam muito das tarefas e mais ainda do bom humor de La Belle. Quando o cavalo chega para buscar La Belle, as irmãs choram genuinamente pela pré-anunciada morte da irmã mais nova. Elas também não hesitam em culpar La Belle por ter pedido a rosa ao Mercador e pelos infortúnios consequentes. Quando La Belle vem visitar a família, as irmãs ficam ansiosas para que La Belle regresse ao castelo, mas não planeiam a sua morte.

Em último lugar, por mais compassivas estão Anne e Clotilde, representadas por Gans. Mesmo sentindo ciúmes de La Belle, não desejam a ruína da irmã mais nova e ficam genuinamente felizes com o regresso de La Belle a casa. Anne e Clotilde têm um certo afeto por La Belle, tanto é que Clotilde assume a culpa pelos infortúnios do Mercador. As duas irmãs também ficam genuinamente felizes quando La Belle vem visitá-las, e oferecem-se para a ajudar. Apesar dessas ações, suas expressões faciais demonstram a inveja que sentem da irmã mais nova.

Nas quatro versões analisadas, sempre La Belle é mais bonita, mais bondosa, mais corajosa e mais resiliente. Também é possível classificar as irmãs em termos de empoderamento feminino: da menos empoderada para a mais empoderada. A La Belle de Cocteau é a menos empoderada, pois aceita de bom grado ser a criada pessoal das irmãs. É completamente submissa às irmãs, servindo-as e vestindo-as. La Belle faz sozinha todo o serviço da casa, sempre de bom humor, mostrando a sua resiliência.

A La Belle de Beaumont é um pouco mais empoderada, uma vez que ela também faz todo o serviço doméstico sozinha, mas não é a criada pessoal de suas irmãs.

Já a La Belle de Villeneuve é a que vive em maior paridade com as irmãs, já que ela não faz as tarefas domésticas sozinha e divide-as com suas irmãs. Considero a La Belle de Gans a mais empoderada, porque em Gans, as irmãs, num primeiro momento, recusam-se a ajudar nas

tarefas, mas La Belle as incentiva e as força a ajudá-la. Papamichali defende que essa característica de La Belle em Gans é um um feminismo genuíno e menos provocador:

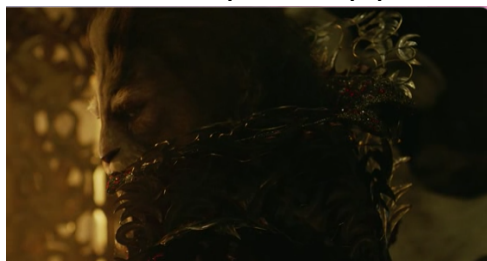
When her family moved to countryside, nobody seemed to want to live anymore, she was the only one who worked hard to make this place being clean and lovely, she worked hard to the garden like a man would have worked, showing her strength and optimism since she found happiness there. Even under poverty she did not stop trying to improve things. (PAPAMICHALI, 2018: 11)

La Belle de Gans é também um pouco mais corajosa que as das outras três versões. Em Gans, assim como em Cocteau, La Belle vai ao castelo de La Bête sem o consentimento da família. Em Gans, La Belle enfrenta o seu medo ao ver La Bête pela primeira vez, e inclusive pega numa faca para se defender de um possível ataque. Em contraponto, em Cocteau, La Belle desmaia de pavor ao ver La Bête. Já nas versões literárias, La Belle vai até o palácio com o Mercador e com o consentimento da família e, mesmo assim, disfarça o seu medo ao ver La Bête pela primeira vez, esforçando-se por responder com polidez.

A coragem manifesta-se, pois, de forma diferente. Embora as quatro tenham tido a coragem de ir morrer no lugar do pai, ao chegar ao castelo, as reações diferentes mostram verdadeiramente a importância com que o realizador/ argumentista/ escritor dá à sua coragem e resolução. Nas versões literárias, o autocontrole e a polidez de La Belle mostram que ela enfrenta os seus medos. Em Gans, além do autocontrole, La Belle pega numa arma com o intuito de se defender caso seja atacada, ou seja, ela pensa reagir ao seu “agressor”.

Ao contrário de Cocteau, Gans optou por dois atores para representar a mesma personagem: Roberto Campanella interpreta La Bête (**Figura 35**), a versão bestial da personagem; Vincent Cassel interpreta o Rei, a versão humana da personagem.

Figura 35: Roberto Campanella no papel de La Bête



Fonte: GANS, 2014: 00:47:15

Papamichali realça que, em Gans, a caracterização de La Bête tenha sido tratada digitalmente, ainda que sobre uma máscara “realista”: “The mask of the Beast [...] was a real object that was created with real hairs to be implanted in. The actor was wearing the costume and the mask while he was acting and then the mask was scanned digitally so it would look realistic” (PAPAMICHALI, 2018: 5).

Tanto em Gans quanto em Villeneuve, a rudeza de La Bête é evidenciada pelo pronome pessoal escolhido para o tratamento de La Belle: (*Tu*) ao invés do *Vous*. O *Tu* é mais informal, é utilizado nas conversas com pessoas mais próximas. Quando utilizado em conversas entre desconhecidos, é um sinal de falta de educação. Aterroriza porque *Tu* não é recíproco.

Embora, nas quatro versões, La Bête seja sempre rude com o Mercador, em Villeneuve, em Beaumont e em Cocteau, La Bête é gentil com La Belle. O que não ocorre em Gans: o monstro mostra conhecer a sua vítima, mas a sua vítima, mais empoderada, recusa a submissão ao monstro.

- **La Bête:** Tu es en retard. Aimes-tu ta nouvelle robe?
- **La Belle:** Ne venez plus jamais dans ma chambre.
- **La Bête:** Je te rappelle que j’ai tous les droits.
- **La Belle:** C’est ce qu’on verra.
- **La Bête:** Ne me regarde pas. Mange. [...]
- **La Belle:** Je peux parler ou je dois dîner en silence, telle une enfant?
- **La Bête:** C’est pourtant ce que tu es, une enfant arrogante.
- **La Belle:** J’aime que les gens croient que je suis puérile et futile...
- **La Bête:** Tu parles trop!
- **La Belle:** Je suis sûre que ça vous plaît, que je meuble le vide. A qui appartient ce château?
- **La Bête:** Tout ce qui est ici m’appartient.
- **La Belle:** Vous parlez comme n’importe quel homme. C’est assez décevant. [...]
- **La Bête:** Si tu acceptais de t’abandonner, je pourrais combler tous tes désirs.
- **La Belle:** Vous croyez qu’une bête comme vous pourrait combler une femme comme moi? (GANS, 2014: 00:47:17, sublinhado meu)

Em Gans, La Bête é, pois, extremamente rude com La Belle, que também não é respeitosa para com La Bête. O tom do diálogo é áspero. Ao contrário do que sucede em Villeneuve, percebe-se que é La Belle quem domina o diálogo com La Bête. Em Villeneuve, é La Bête quem faz perguntas a La Belle, ainda que esta sinta falta de conversas mais interessantes:

“Elle s’était faite à ses sottises questions, et si la conversation eût été plus longue, peut-être l’aurait-elle vue avec plus de plaisir. Mais quatre ou cinq phrases toujours les mêmes, dites grossièrement, qui ne fournissaient que des «oui» et des «non», n’étaient pas de son goût” (VILLENEUVE, 2022: I, p. 42). Se em Villeneuve, La Belle pergunta pelo Belo Desconhecido com muita cautela, evitando que La Bête se enfureça, em Gans, La Belle usa um tom provocador e não se importa de deixar La Bête irritada. Faz questão de ofender La Bête, de a dizer feia sem usar eufemismos. Beaumont escreve a versão mais decorosa, tendo em conta, sem dúvida, o seu público-alvo. La Belle enfatiza até o facto de La Bête ter um bom coração, apesar da aparência monstruosa:

Le soir, comme elle allait se mettre à table, elle entendit le bruit que faisait la Bête, et ne put s’empêcher de frémir./ «La Belle, lui dit ce monstre, voulez-vous bien que je vous voie souper?/ — Vous êtes le maître, répondit la Belle, en tremblant./ — Non, répondit la Bête, il n’y a ici de maîtresse que vous. Vous n’avez qu’à me dire de m’en aller, si je vous ennui; je sortirai tout de suite. Dites-moi, n’est-ce pas que vous me trouvez bien laid?/ — Cela est vrai, dit la Belle, car je ne sais pas mentir, mais je crois que vous êtes fort bon./ — Vous avez raison, dit le monstre, mais, outre que je suis laid, je n’ai point d’esprit: je sais bien que je ne suis qu’une bête./ — On n’est pas bête, reprit la Belle, quand on croit n’avoir point d’esprit: un sot n’a jamais su cela. (BEAUMONT, 2013: 14-15, sublinhado meu)

Comparando a La Bête de Gans com a de Cocteau, nota-se que, em Gans, La Bête não esconde o seu lado animalesco, saltando sobre os invasores (Mercador e Perducas), sendo rude, caçando etc. Já em Cocteau, La Bête esforça-se por esconder esse lado animalesco. Ainda que, durante a noite, La Bête saia para caçar e possa, em algumas noites, assustar La Belle, aparecendo no seu quarto coberto de sangue.

Em Gans, é evidente que La Bête encontra a sua redenção em La Belle, que é muito parecida com a Rainha, sua primeira esposa. Ao poupar a vida de Perducas, Maxime e Jean Baptiste, a pedido de La Belle, La Bête se redime, já que escolhe poupar vidas ao invés de matar, invertendo o que fez com a gazela dourada.

4.3. O Espaço

La Belle et la Bête, de Christophe Gans, concentra-se em quatro espaços: a casa da cidade, a cidade portuária, a casa de campo e o palácio de La Bête.

O primeiro espaço que aparece em Gans é a casa da cidade: um lugar de transição entre a riqueza abundante da família Bauffremont e a simplicidade do campo, uma vez que a casa aparece como espaço logo no momento em que a família se prepara para se mudar para o campo. Essa casa é imponente e ricamente decorada, com quadros e móveis finos, mas todos estão sendo levados para pagar as dívidas do Monseigneur Bauffremont. O único objeto que não é levado é uma réplica em miniatura do navio *La Sirene*, o favorito da falecida mãe de La Belle. Os filhos pegam em alguns adereços mais simples, algumas roupas e objetos pessoais para levar consigo. Simbolicamente, a casa tem um belo jardim com o túmulo de Madame Bauffremont, mostrando-se assim que a casa não representa apenas uma riqueza que se perdeu, mas também o abandono de uma memória familiar, de uma tradição, uma traição ao passado.

Também em Villeneuve e em Beaumont, essa casa está associada a uma época feliz e a uma maior urbanidade, com idas aos bailes e ao teatro. Só em Cocteau não há imagens da casa da família e a cidade portuária aparece rapidamente, em uma única cena, não sendo digna de destaque.

A Cidade Portuária é uma típica cidade medieval, que Gans apresenta com cores mais escuras, dando um tom mais sombrio. Representa a mudança provocada pelo azar de M. Bauffremont, que teve os bens do navio apreendidos para saldar uma sua dívida. Nesta cidade, encontra-se a estalagem “*Les Murènes d’Or*”, ou seja, em português, “As Moreias Douradas”. A moreia é uma espécie de peixe, e para Romey está associada aos peixes carniceiros;

Au fond de la mer, le rêveur évolue toujours dans l'ambivalence de la détente et de la vigilance, du désir de s'abandonner et du besoin de se tenir aux aguets. Cette dialectique de la sécurité et de la peur engendrera des images extrêmes: celle du poisson rouge abrité dans sa prison de verre et celles des symboles carnassiers: congre, murène, piranha, brochet. (ROMEY, 1995: 494, sublinhado meu)

São animais predadores e simbolizam os guardiões desse cárcere, onde, para sobreviver, é necessário um espírito alerta e vigilante. Quando o Mercador entra na estalagem e pergunta sobre seu filho Maxime, o taverneiro avisa que ele deve ter cuidado: “Vous auriez dû parler plus bas. Je vous faire sortir par derrière” (GANS, 2014: 00:14:26), uma vez que Perducas também está procurando por Maxime para receber o que ele lhe deve. Nesta cena, Perducas e seu bando são as moreias que não deixam o Mercador escapar e estão dispostos a ferí-lo para receber o que lhe é devido.

O ouro é, na estalagem de “*Les Murènes d’Or*”, um símbolo da cobiça, “le **désir de possession** des richesses, garant de pouvoir temporel” (ROMEY, 1995: 184, negrito do autor). Astrid, ao ler as cartas de Tarot, previu que Perducas encontraria tesouros e riquezas: “Un torrent d’or sous une lune en émeraude. Le destin te sourit” (GANS, 2014: 00:13:48, sublinhado meu). No fim, Perducas escolhe o tesouro ao invés do amor de Astrid e acaba morrendo sem nenhum dos dois. Assim, a estalagem de “*Les Murènes d’Or*” é um símbolo do bando de Perducas, do seu egoísmo e da sua brutalidade.

Em Gans, a casa de campo (**Figura 36**) é, por oposição, um lugar simples e bucólico. A casa tem cores claras e é muito iluminada, e La Belle, a narradora desta história, tem boas memórias dessa casa. Em Gans, a casa de campo é também o lugar dos sonhos. No final da história, La Belle volta para lá, com seu pai, o Rei e seus dois filhos.

Figura 36: Casa de Campo em Gans



Fonte: GANS, 2014: 00:06:50

Como vimos, Villeneuve, pelo contrário, descreve essa casa como um lugar triste e isolado, simbolizando na casa o estado emocional dos seus habitantes. Já em Beaumont, a casa de campo é um lugar de trabalho. Em Cocteau, a casa de campo é a representação do mundo real e o castelo é, por oposição, a representação do mundo dos sonhos.

Em Gans, num primeiro momento, o palácio tem um aspecto abandonado, com trepadeiras de flores, cobrindo-o por completo. Boa parte dos móveis tem uma camada de poeira, indicando que não é utilizado há muito tempo. Especialmente nas cenas em que La Bête aparece, o Palácio adquire na tela tons muito escuros, refletindo o aspecto soturno de La Bête. Já nos sonhos de La Belle, com a “História da Rainha”, o Palácio toma um aspecto diferente: cheio de membros da corte, limpo e resplandecente, assemelhando-se às imagens de Villeneuve e Beaumont. Kibble, a este propósito, sublinha que Gans utiliza a luz para diferenciar o passado do presente:

The brightest lit scenes appear in the flashbacks to the Beast’s castle at the time of his marriage to his first wife, in the ballroom scenes. This functions to help the viewer differentiate the past happiness of the Beast cursed from killing the deer that was revealed to be his wife in disguise. (KIBBLE, 2020: 16)

O jardim do palácio (**Figura 37**) é uma imagem perfeita daquele jardim descrito por Villeneuve, circundado pela neve, tendo o castelo o aspecto faustoso de uma eterna primavera: “En avançant sans le savoir, le hasard conduisit ses pas dans l’avenue d’un très beau château, que la neige avait paru respecter” (VILLENEUVE, 2022: I, p. 10).

Figura 37: Jardim do Palácio em Gans



Fonte: GANS, 2014: 00:44:48

Em Beaumont, reencontramos essa mesma descrição (BEAUMONT, 2013: 7-8). Sebbah lê essa fronteira de neve como uma fronteira metafórica entre o mundo das fadas e o mundo real:

Ce pays glacé, comme le «cœur de neige⁴⁰» de la Bête avant sa rencontre avec la Belle, paraît une frontière de plus entre monde «réel» et monde féérique, frontière purement métaphorique cette fois, car les frontières se sont effacées d’un film à l’autre et la dimension symbolique, mythique ou féérique du monde non-humain envahit peu à peu ce que nous désignerons comme conte filmique en le signalant

⁴⁰Cf. Baudelaire, «La Beauté», dans *Les Fleurs du mal* [1857], «Spleen et idéal», poème XVII, dans *Œuvres complètes*, éd. Y.-G. Le Dantec, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 1954, p. 96. (Nota do Autor)

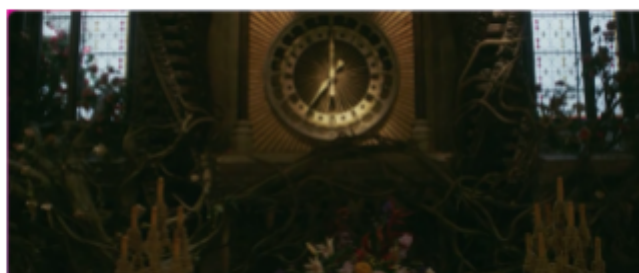
justement comme conte car le film n'ignore pas qu'il est d'abord un conte. (SEBBAH, 2022: 5)

Em Gans, no salão de baile, há instrumentos musicais, embora não se veja que La Belle os utilize. Esses instrumentos são uma clara referência à sala de música, descrita em Villeneuve (VILLENEUVE, 2022: I, p. 35). cremos que, nessa sala de música, um dos aposentos dedicados a atividades femininas no século XVIII, se pretende representar idêntico espaço íntimo e vivo. Em Villeneuve, La Belle fica muito feliz por os encontrar, pois gosta muito dessas atividades do espírito. Na casa de campo, embora sem tantas condições, devido à pobreza da família, ela se esforça para continuar praticando a música que a tinha formado na anterior habitação, a de uma época de opulência material:

Le marchand n'avait rien épargné pour son éducation, et celle de ses sœurs. Dans ces temps fâcheux elle en tira tout l'avantage qu'elle désirait. Jouant très bien de plusieurs instruments, qu'elle accompagnait de sa voix, c'était inviter ses sœurs à suivre son exemple, mais son enjouement et sa patience ne firent encore que les attrister. (VILLENEUVE, 2022: I, p. 4, sublinhado meu)

Também a sala de jantar de Gans é extremamente parecida com as descrições de Villeneuve e de Beaumont, com uma mesa ricamente servida. Destaco que o jantar tanto em Gans quanto em Cocteau é servido às sete da noite, e tal pode ser claramente observado em semelhantes relógios sobre a lareira (**Figura 38**).

Figura 38: Relógios marcando o horário do jantar em Cocteau e Gans respectivamente



Fonte: COCTEAU, 1946b: 00:51:04; GANS, 2014: 00:35:44

Como foi discutido no segundo capítulo desta tese, em Beaumont, o jantar (ou *Le Souper*) é servido às nove da noite. E, em Villeneuve, não sabemos o horário exato. Só sabemos que ele era servido após o teatro. Refletimos já sobre estas indicações horárias.

5. Uma Nova Questão Retórica e Mitológica

A classificação etária do filme *La Belle et la Bête*, de Christophe Gans, é de 13 anos, condizente com a afirmação de Papamichali de que esse filme pode ser visto tanto por adultos como por crianças. (PAPAMICHALI, 2018).

Papamichali afirma, porém, que o filme contém um erotismo dissimulado que, apesar de ser bem evidente para o público adulto, não o é para o público infantil. Baseia-se numa entrevista que fez a Gans, em 2014:

Gans' most distinctive scene with hidden eroticism comes a little bit after the middle, where Belle sees the Beast killing and eating a pig. Belle terrifies and runs away but the Beast is chasing her and manages to catch her. He falls on top of her and when he tries to kiss her, she falls into the frozen waters. Then the Beast grabs her from the low-neck of the dress to save her. That scene in the eyes of a child probably is unimportant, but when an adult sees it definitely can see the hidden message of the sexual intercourse. (PAPAMICHOS, 2014 *apud* PAPAMICHALI, 2018: 10)

Esse erotismo está reiteradamente presente nas referências à mitologia greco-romana, em Gans, como em Cocteau, mas também em Beaumont, como em Villeneuve. No primeiro capítulo desta tese, já mencionamos que as histórias sobre o amante animal, incluindo *La Belle et la Bête*, remontam ao mito de *Eros e Psique*. No capítulo anterior, mencionamos que Jean Cocteau, em sua adaptação de *La Belle et la Bête*, faz referência a outros mitos de transformação humana em animais ou monstros, como o de *Actéon e Diana* e *Medusa*. Christophe Gans também inclui na sua adaptação de *La Belle et la Bête* outros mitos greco-romanos, como o de Silvano e as Ninfas, bem como uma releitura do mito de *Actéon e Diana* na versão humana de *La Bête*, o Rei. Etariamente, o público destes mitos é muitas vezes transversal.

Durante sua estadia no palácio, La Belle sonha com a “História da Rainha”. A Rainha (interpretada por Yvonne Catterfeld) é uma Ninfa do Bosque: “Je suis nymphe des bois. J’ai eu le droit de prendre forme humaine. Je voulais connaître ce que les hommes appellent amour. Et je t’ai connu, toi, mon prince” (GANS, 2014: 01:14:01). De acordo com Félix Guirand, elas são ninfas presentes no cortejo dos deuses Dionísio, Artemis e Apolo e “contribuíam com o encanto da sua juventude e beleza” (GUIRAND, 2006: 323), mas é

significativa a reivindicação do corpo, a única forma de conhecer aquilo o que os seres humanos chamam amor.

As Ninfas, divindades das ribeiras, fontes e lagos, “tinham o dom da profecia e proferiram oráculos; sendo divindades benéficas, curavam os doentes e velavam pelas flores, pelos prados e pelos rebanhos” (GUIRAND, 2006: 323). Em um dos sonhos de La Belle, o Rei e a Rainha relembram o momento em que se conheceram, à beira de um rio:

- **Rainha:** A quoi penses-tu?
- **Rei:** A notre première rencontre, à la rivière.
- **Rainha:** Tu t’es approché du bord et tu as fait mine de te déshabiller.
- **Rei:** Tu allais te noyer.
- **Rainha:** Je nage mieux que toi. (GANS, 2014: 00:52:29)

No quarto de La Belle no palácio também há uma fonte mágica, cujas águas curam as feridas. Quando La Belle chega ao palácio de La Bête, ela tem as mãos feridas, pois as magoou no caminho. Ao molhar as mãos na água, as suas mãos são curadas. E quando La Bête permite que La Belle vá visitar a sua família, ela lhe entrega um pequeno frasco com um pouco de água mágica, que La Belle usa para curar seu pai. Também quando La Bête é ferida por Perducas, La Belle leva La Bête até à fonte para a curar.

Em algumas versões, as Ninfas dos Bosques recebem o nome de Dríades. Marcio Pugliesi descreve as Dríades como “Fortes e belas, podiam mover-se livremente e, até mesmo, sobreviver às árvores colocadas sob sua proteção” (PUGLIESI, 2005: 123). Ao morrer, a Rainha se transforma em uma grande roseira, voltando a sua forma original: uma árvore.

Outra das formas das ninfas é a de uma gazela dourada (*biche doré*), que, de acordo com Romey, tem como habitat preferido as clareiras das florestas (ROMEY, 1995). A gazela simboliza a ligação entre o úmido e o seco, o céu e o mar, a água e a terra:

Faut-il faire le rapprochement avec l’œil humide de la biche? Avec le fait que le mot *larmes* figure parmi les associations fortes avec la biche? La mouette, symbole d’une dynamique de liaison entre le ciel et la mer, indique le besoin du patient de renouer avec l’eau, élément féminin par essence. (ROMEY, 1995: 346, *italico do autor*)

Em *La Belle et la Bête*, de Christophe Gans, a gazela explicita a relação entre os elementos da água e os da terra. É devido a essa ligação com a água e a floresta que a Rainha precisa se transformar em gazela e ficar à beira do rio, onde o Rei e seus amigos caçadores a encontram

e a perseguem até o jardim do palácio. Romey associará a gazela a outros seres mitológicos femininos ligados à fertilidade:

La biche appartient à cette jolie chaîne symbolique dont les maillons s'appellent Blanche-Neige, Isis, lune, Vierge, fée, sirène, etc. et dont les significations, toujours quelque peu mêlées, s'amalgament autour des valeurs de la féminité: mère terrestre, mère universelle, anima, sensibilité, générosité, vulnérabilité... Cette vocation majeure de la biche à symboliser la composante féminine est attestée, dans les rêves, par de multiples indices. (ROMEY, 1995: 346)

Em Villeneuve, a personagem que inspirou a Rainha era uma Fada, a mãe biológica de La Belle, que também era a Rainha da Ilha Bem-Aventurada (VILLENEUVE, 2022: II, p. 47). As duas Rainhas são criaturas mágicas que se apaixonaram e se casaram com um ser humano. Em Gans, ela obteve permissão para essa união enquanto, em Villeneuve, essa união é proibida e ela se casa à revelia das outras fadas, sendo claro para esta autora que, na norma social (humana ou sobrenatural), se encontra interdito o casamento entre diferentes classes, sobretudo quando o elemento feminino se sobrepõe ao elemento masculino, pelo seu caráter mais vetusto:

Car nos lois défendant directement toute alliance avec ceux qui n'ont pas autant de puissance que nous, surtout avant que nous ayons assez d'ancienneté pour avoir de l'autorité sur les autres, et jouir du droit de présider à notre tour./ Avant ce temps nous sommes subordonnées à nos anciennes, et pour que nous n'abusons pas de notre pouvoir, nous n'avons celui de disposer de nos personnes, qu'en faveur d'une Intelligence, ou d'un Sage, de qui la puissance soit au moins égale à la nôtre. Il est vrai qu'après la vétérance nous sommes maîtresses de faire quelle alliance il nous plaît; mais il est rare qui nous usions de cet droit, et ce n'est jamais qu'au scandale de l'Ordre, qui ne reçoit cet affront que rarement, encore est-ce de la part de quelques vieilles fées, qui payant presque toujours cher leur extravagance, car elles épousent de jeunes gens qui les méprisent, et quoiqu'on ne les punisse pas directement, elles le sont suffisamment par les mauvais façons de leur époux, de qui il ne leur est pas permis de se venger. (VILLENEUVE: 2022, II, p. 48-49)

Em todo o caso, sempre as mulheres escondem aos maridos a sua superioridade. Em Gans, a Rainha não conta a seu marido que é uma ninfa ou que ela é a gazela dourada, que ele tanto persegue. Em Villeneuve, a Rainha também não revela a seu marido que é fada e quando precisa ir ao conselho das fadas, três vezes ao ano, inventa desculpas para ficar sozinha por algumas horas:

Ma soeur était obligée d'éclairer le trône (c'est ainsi que nous appelons cette corvée) quand il le fallait; elle vous préparait de loin une chasse ou un voyage de plaisir, et après votre départ elle affectait quelque incommodité pour rester seule

enfermée dans son cabinet, ou supposait d'avoir besoin d'écrire, ou de se reposer. (VILLENEUVE, 2022: II, p. 57)

Em Gans, a Rainha acrescenta que é filha do Deus da Floresta: “Père, Dieu de la forêt, épargnez mon adoré. Il a rempli votre fille d'un amour éternel. Père. Epargnez-le” (GANS, 2014: 01:14:34). Na mitologia grega, o deus da floresta se associa a Pã que, como a gazela, liga o céu e a terra:

O deus Pã, cujo nome deriva de *pan*, que quer dizer tudo, era filho de Júpiter e da ninfa Tímbres, ou, de acordo com outras fontes, de Mercúrio e da ninfa Penélope, ou de Júpiter e da ninfa Calista, ou ainda do Ar e de uma nereída, ou, enfim, do Céu e da Terra. O seu nome parece indicar a extensão do seu poder, e os estoicos identificavam-no com o Universo ou, ao menos, com a natureza inteligente, fecunda e criadora. (PUGLIESI, 2005: 114, *italico do autor*)

Ele é um deus agreste e o deus dos caçadores. É do céu que Pã manda o seu castigo ao Rei. Ele é confundido com Silvano que, na mitologia romana, é o deus da floresta:

Como o seu nome indica, Silvano é um deus das florestas: dizia-se que era filho de um pastor de Síbaris e de uma cabra ou de uma rapariga chamada Valéria Tusculanária. Velava principalmente pelo trabalho de arroteamento e pela criação de pastagens nos bosques. Os seus atributos estender-se-ão a qualquer arboricultura, bem como à guarda dos rebanhos e à lavoura. Sacrificavam-lhe animais de estábulo. Muitas vezes foi confundido com Fauno ou com Pã, com os quais se parecia fisicamente. (GUIRAND, 2006: 387)

Porém, a Rainha não dá nunca um nome ao seu pai, apenas lhe chama Deus da floresta. Essa indeterminação mitológica é importante, sobretudo para um público que não tem um conhecimento apurado de mitologia. O que não significa que um público mais culto não aceda a diferentes níveis de leitura.

5.1. Os Três Navios

No início do filme de Gans, *La Belle* menciona que o Mercador tinha três navios: *La Sirene*, *Le Triton* e *Le Leviatan*. Os três naufragaram, exceto o *La Sirene*, o favorito da mãe de *La Belle*. Os navios possuem nomes de criaturas marinhas mitológicas. O primeiro, *La Sirene* (*A Sereia* em português), representa o caráter híbrido do ser feminino:

Representadas inicialmente com uma cabeça e um busto de mulher e um corpo de pássaro, só muito tarde é que as Sereias foram representadas sob o aspecto de mulheres com o corpo a terminar numa cauda de peixe. Um instrumento de música, a lira ou a flauta dupla, era o seu atributo. (GUIRAND, 2006: 296).

Segundo Romey, a Sereia é uma das representações mais perfeitas do feminino:

Cette ambivalence est au cœur de la séduisante figure de la sirène, toujours *attirante* et *dangereuse*. Que l'appel magique de la sirène soit une incitation à transgresser la peur qu'inspirent les contenus de l'inconscient, que la profondeur de l'océan se prête à la représentation de cet inconnu immense, il n'y a là rien que des plausibles. Mais il semble que la profondeur des eaux invite aussi au retour dans le sein maternel; elle joue alors un rôle de refuge, elle offre un lieu de ressourcement où le rêveur se place à distance des préoccupations majeures qui l'assaillent dans la vie quotidienne. (ROMEY, 1995: 179-180, *italico do autor*)

O navio *La Sirène* é o único que não naufraga e retorna ao porto com segurança, aliviando, mesmo se por um curto período de tempo, as preocupações financeiras da família.

O segundo navio, *Le Triton* (*O Tritão* em português), toma o nome do filho que o deus Poseidon teve de Anfitrite. Também ele é um ser híbrido, mas agora completamente masculino:

Era um semideus marinho, cuja parte superior do corpo até a cintura é humana e a parte inferior, análoga à parte posterior de um peixe de longa cauda. Era o arauto do deus do mar a quem precedia sempre, anunciando a sua chegada ao som de uma concha recurva. Algumas vezes surge à superfície das águas, outras vezes aparece em um carro puxado por cavalos azuis. Além de arauto de Netuno, Tritão o auxilia na tarefa de acalmar as ondas e fazer cessar as tempestades. (PUGLIESI, 2005: 135)

Guirand sublinha que o “Tritão auxiliou os Argonautas, cujo navio fora lançado pela tempestade para as costas da Líbia” (GUIRAND, 2006: 296). Ironicamente, o navio *Le Triton* não sobrevive à tempestade e naufraga com todas as mercadorias que carregava.

E por último, *Le Leviatan* (*O Leviatã* em português) que, segundo Ferber, pode ser traduzido como baleia. Ele simboliza o monstro, os inimigos de Israel (FERBER, 2002). Romey realça que a baleia será o lugar “de la punition, du repentir et de la délivrance de Jonas” (ROMEY, 1995: 341). Com efeito, nas versões literárias, de Villeneuve e Beaumont, a perda da riqueza da família foi uma punição, uma penitência e uma libertação. Uma punição pelo comportamento orgulhoso das irmãs de La Belle. Uma penitência pelo comportamento arrogante da família como um todo e uma libertação dos falsos amigos. Quando o navio naufraga, e leva para o fundo do mar toda a riqueza da família, leva também o orgulho, o esbanjamento e os falsos amigos, forçando a família a rever as suas opções.

Nesse sentido, o monstro do Leviatã também simboliza o renascimento. Em Villeneuve, Beaumont e Gans, após o naufrágio e a perda da riqueza, a família tenta invariavelmente reconstruir a vida no campo. Em Gans, La Belle encontra a felicidade nessa nova vida, mesmo que ela seja mais simples. Em Villeneuve e em Beaumont, o Mercador mostra que aprendeu a lição ao não esbanjar novamente a sua fortuna, como exemplificado na obra matricial de Villeneuve: “L’ostentation et le faste m’ont autrefois attiré des envieux, je m’en attirerais encore, si je faisais la figure d’un riche millionnaire” (VILLENEUVE, 2022: I, p. 58).

Em Cocteau, por sua vez, não vemos esse renascimento, pois o filme não nos mostra a vida pregressa da família, antes de mudar para o campo. Além disso, as irmãs comportam-se como se ainda fossem ricas e La Belle não encontra alegria em viver no campo, mesmo sendo resiliente. Logo, em Cocteau, o simbolismo do Leviatã não se aplica.

5.2. A Profecia de Astrid e o Tarot

Quando o Mercador, ou Monseigneur de Beuffremont, chega à estalagem *Les Murènes d'Or*, Astrid, uma cartomante, lê o destino de Perducas, seu amante e chefe do bando, em cartas de Tarot e faz a seguinte previsão:

- **Astrid:** Je vois un homme. Il ne faudra pas le laisser passer. Il est porteur de nouvelles importantes.
- **Perducas:** Nouvelles? Bonnes ou mauvaises?
- **Astrid:** Tu sais que cela dépend des autres cartes.
- **Perducas:** Tu n'as pas envie de me faire plaisir, Astrid? Annonce-moi quelque chose d'excitant.
- **Astrid:** Je suis comme les cartes. Je ne peux pas te mentir. Je ne t'ai pas prévenu pour ta balafre? Un torrent d'or sous une lune en émeraude. Le destin te sourit. (GANS, 2014: 00:13:03).

Para isso, ela vira três cartas do baralho antigo da Lombardia. A primeira carta é o Mago (**Figura 39**): “O Mago revela o impulso para a ação, a transparência, o comportamento ativo, a iniciativa, o domínio sobre as situações, a força e a sabedoria para concretizar. É uma carta de proteção e de novas possibilidades” (RITO, 2018: 25-26).

Figura 39: O Mago

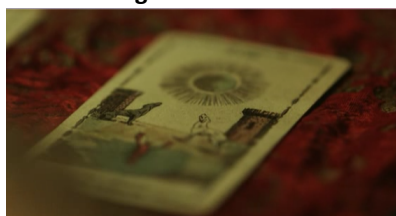


Fonte: GANS, 2014: 00:13:03

Em relação ao amor, a carta descreve o relacionamento de Astrid e Perducas, cheio de aventuras, mas não muito sólido. Perducas escolhe a riqueza do palácio de La Bête em detrimento de Astrid. Na hora em que ela vai ser atingida pela estátua, Perducas opta por escapar em vez de ajudar Astrid. Sofia Rito também associa essa carta ao comerciante: “Poderá ter sido um comerciante ou alguém ligado a negócios de pequena dimensão. Em tudo o que envolvia a área financeira existiu corrupção e furtos, os quais foram sempre feitos de forma engenhosa” (RITO, 2018: 27). Essa descrição é justamente o que aconteceu com o Mercador, que foi traído por seus amigos e parceiros comerciais, como o Monseigneur Dumont.

A segunda carta que Astrid vira é a Lua (**Figura 40**). Segundo Yvone McFarlane em seu livro de *Tarot*, a carta da Lua representa “o mundo do inconsciente, dos sonhos e dos pesadelos” (MCFARLANE, 2000: 34). Ao virar essa carta, Astrid prevê tesouros para Perducas: ouro e esmeraldas. Isto é, o sonho de encontrar um tesouro e enriquecer.

Figura 40: A Lua



Fonte: GANS, 2014: 00:13:46

Sob a previsão da carta da Lua, “as dívidas serão pagas, mas não completamente” (MCFARLANE, 2000: 63). Como Perducas morre ao se transformar em uma árvore, a dívida não será completamente paga.

Astrid vira a última carta: o Enforcado (**Figura 41**), que está invertida. Para McFarlane, quando as cartas estão voltadas para cima, são positivas. Quando invertidas, têm invariavelmente uma leitura negativa (MCFARLANE, 2000).

Figura 41: O Enforcado invertido



Fonte: GANS, 2014: 00:15:25

A carta do Enforcado “revela apenas que pode surgir algum impasse no horizonte, a necessidade de fazer algum sacrifício ou mesmo uma total transformação” (MCFARLANE, 2000: 28). Perducas para conseguir os tesouros do palácio de La Bête estava disposto a sacrificar o amor de Astrid, ainda que lhe bastasse a flecha dourada para possuir uma grande riqueza: “Cette flèche a un pouvoir immense. Avec elle, on aura plus que la fortune. On nous respectera. On sera au-dessus de tout. Ouvre les yeux. Nous avons trouvé ce que nous avons toujours cherché” (GANS, 2014: 01:23:14).

Em relação ao amor, a carta do Enforcado indica a suspensão da decisão: é necessário esperar “para ver o que um amante é capaz de fazer” (MCFARLANE, 2000: 59-60). No final do filme de Gans, quando Perducas e Astrid estão a tentar escapar do palácio, Perducas escolhe sacrificar Astrid, que necessita de sua ajuda para se levantar e não ser esmagada pela estátua que está a cair. Quando a carta do Enforcado está invertida “pode indicar egoísmo e conformismo, bem como autocomplacência” (MCFARLANE, 2000: 28). O egoísmo de Perducas, ao pensar só em si mesmo e não na sua amada (Astrid), nem sequer no seu bando, faz com que nenhum deles deixe o palácio de La Bête com vida. Todos são mortos ao tentar escapar do castelo, incluindo Perducas e Astrid. Astrid afirma ter pressentido a morte, mas é Perducas que interpreta erroneamente:

— **Perducas:** Qu’est-ce que tu as vu?

— **Astrid:** La mort.

— **Perducas:** La tienne? Ou la mienne?

— **Astrid:** Tu préfères quoi?

— **Perducas:** Ni l’un ni l’autre, mon cœur. Et puisque tu n’es sûre de rien, ou va dire que c’est lui, là, ce blanc-bec, qui va mourir cette nuit. [apontando para Jean baptiste] (GANS, 2014: 01:23:41)

Em relação ao dinheiro, McFarlane aconselha àquele a quem saia a carta do Enforcado: “Cuidado com os pedidos excessivos do Enforcado, que quando ligados com a Morte podem ser o princípio de derrocada financeira” (MCFARLANE, 2000: 63). Assim a carta se cumpre aparecendo como indício de desenlace.

6. Um Regresso ao Relato Matricial?

La Belle et la Bête, de Christophe Gans, é um retorno a Villeneuve? Sim. Embora ele se aproprie de alguns elementos da versão de Beaumont, os elementos de Villeneuve são mais marcantes em seu filme. De *Madame de Beaumont*, Christophe Gans apropriou-se essencialmente do número reduzido de membros da família de La Belle. Se ele utilizasse o número de Villeneuve, confundiria o espectador com um número tão grande de personagens, já que ao contrário das autoras, cada membro da família têm personalidades e características próprias. Dar vida a 11 irmãos de Villeneuve no cinema seria mais custoso e mais confuso para o espectador do que os cinco utilizados por Beaumont.

De Madame de Villeneuve, Gans se apropria da estrutura narrativa em abismo: uma história dentro da outra. Gans utiliza essa estrutura nos sonhos de La Belle, para apresentar ao espectador a origem de La Bête, mesmo que ela seja diferente da versão matricial. Em Villeneuve, o príncipe se tornou La Bête por se recusar a casar com a Fada Má. Em Gans, ele se tornou La Bête por matar sua esposa, dando um tom mais negro à intriga.

Em Gans, as irmãs de La Belle, Anne e Clotilde, são mais parecidas com as irmãs de Villeneuve do que com as de Beaumont, pois apesar dos ciúmes que sentem da irmã mais nova, elas gostam genuinamente de La Belle. Em Gans, as irmãs ficam aliviadas ao perceberem que não se trata de um fantasma e sim da própria La Belle em carne e osso. Isto é, Gans exagera esse traço das irmãs em Villeneuve, deixando-o mais evidente. O ciúme aparece de maneira mais discreta nas expressões faciais de Anne e de forma mais direta em seus comentários ácidos. O egoísmo fica mais evidente em Clotilde que se preocupa mais com seu próprio bem estar do que com o de seus irmãos.

E em relação a Cocteau, a versão fílmica francesa predecessora? Christophe Gans também bebe desta fonte, além de outras três versões fílmicas de *La Belle et la Bête* : *Beauty and the Beast*, de Edward L. Cahn; *Panna a Netvor*, de Juraj Herz; e *Beauty and the Beast*, de Gary Trousdale e Kirk Wise. Todavia, a relação com Cocteau é mais forte, uma vez que os dois diretores são franceses e optaram por adaptar essa história para o cinema. Apesar de os dois serem francófonos, nota-se que são filmes bem diferentes. Enquanto Cocteau é um diretor mais artístico, que, como vimos no capítulo anterior, é um artista completo, Gans é um diretor mais hollywoodiano, que dirigiu alguns blockbusters, como *Silent Hill*. Os dois diretores também optaram por adaptar versões literárias diferentes dessa história.

Como Cocteau, Gans foca-se mais no relacionamento de La Belle com La Bête, e os atores passam para o espectador uma atmosfera de um amor nascendo, na leveza dos diálogos e no olhar de Josette Day, que interpreta La Belle. Essa atmosfera está presente na versão de Beaumont, na qual a quebra do encanto se dá pelo amor de La Belle por La Bête. Embora, em Cocteau, haja dúvida se foi o amor que quebrou o encanto, o romance entre as personagens é muito bem construído no filme.

Já em Gans, o relacionamento entre as personagens é turbulento e conturbado. As discussões, o olhar de ódio de Léa Seydoux, que interpreta La Belle, os comportamentos violentos de La Bête, entre outros, criam uma tensão no espectador. Ao invés de vermos um romance se desenrolar na tela, como em Cocteau, vemos um relacionamento tóxico e abusivo na tela. Por causa disso, Kibble defende que a versão de Cocteau é mais progressista que a de Gans em relação ao escapismo da opressão econômica e social: “Comparatively, the 2014 version establishes a more stratified class hierarchy that it fails to subvert, and a more unequal vision of gender in the domineering and coercive relationship between Belle and the Beast” (KIBBLE, 2020: 3).

Creio por evidente que *La Belle et la Bête*, de Christophe Gans, tem uma leitura mais feminista do que a versão de Cocteau. Pelo menos, a personagem La Belle de Gans é mais empoderada que a de Cocteau, nomeadamente, ao recusar-se a fazer as tarefas domésticas sozinha e obrigando as irmãs a ajudarem. Ela também não aceita os abusos de La Bête, a enfrentando e por isso criando essa relação conflituosa. De certa forma é compreensível: entre Cocteau e Gans há compreensivelmente quase 80 anos de luta pelos direitos das mulheres.

De forma paralela, também Gans dá mais visibilidade ao respeito pela natureza, uma preocupação mais contemporânea, já que estamos vivenciando um aquecimento global, devido à poluição, desmatamentos e desperdício de recursos naturais. Ao mostrar a reconciliação de La Bête com a natureza, podemos ter esperança de nos reconciliarmos também.

Considerações Finais

*As the years passed, he fell into despair and lost all hope,
for who could ever learn to love a beast?*

(Trousdale & Wise, 1991)

O objetivo desta tese foi analisar o diálogo intertextual entre as versões literárias de *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve e Madame de Beaumont, para o cinema francófono, ou seja, para os filmes de Jean Cocteau (1946) e Christophe Gans (2014). A análise desse diálogo implica, por vezes, algumas perguntas suplementares: até que ponto esse diálogo implicou a oscilação entre diferentes gêneros artísticos? Ou uma mudança de público-alvo?

Há uma certa indefinição em relação ao gênero textual de *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve, o texto matricial: trata-se de um conto ou de um romance? Embora faça parte de uma coletânea de contos, a versão de Villeneuve possui algumas características em comum com um romance, como as analepses em *mise-en-abyme*. Porém, a versão de Villeneuve ainda apresenta um enredo relativamente simples e breve. Por isso, nesta tese, nos aproximamos da classificação da novela.

Já, em relação a *La Belle et la Bête*, de Madame de Beaumont, essa indefinição não existe, pois essa versão tem todas as características de um conto. Todavia, essa passagem de romance/ novela a conto implicou decisões estratégicas (na retórica do texto) e estruturais (na intriga): um número de personagens mais reduzido, uma caracterização psicológica mais extremada, ainda que alguns aspectos melodramáticos estejam em embrião já em Villeneuve.

Em relação às versões fílmicas, de Cocteau e de Gans, notam-se pequenas e grandes diferenças. O filme de Cocteau, *La Belle et la Bête*, a preto e branco, e com uma estética confessadamente escapista, ou a versão de Gans, a cores e com um intuito mais

declaradamente comercial, bem podem ser considerados paradigmas da arte do Cinema, até pelos prémios e relevo que lhes foram dados pela crítica. Contudo foi interessante ver neles o evidente e o dissimulado: a explícita ligação de Cocteau à versão de Beaumont que não excluía a versão de Villeneuve; ou a explícita ligação de Gans à versão de Villeneuve que não excluía a versão de Beaumont...

As quatro versões francesas de *La Belle et la Bête* analisadas nesta tese pertencem ao espectro do Fantástico, mais especificamente ao gênero do Maravilhoso, no qual fadas existem e animais falam e se comportam como humanos. Também são histórias sobre o amante animal, na qual uma besta se transforma em um belo príncipe quando o encantamento é quebrado. A ligação das várias versões da intriga a diferentes mitos e símbolos permitiu-nos evidenciar uma curiosa intertextualidade que em muito extravasa a relação entre as quatro versões.

Como foi discutido ao longo desta tese, o Narratário, em geral, reflete o público-alvo das obras. É o caso de Villeneuve e Beaumont. Em Villeneuve, o público-alvo está relacionado à narratária: Mademoiselle de Robercourt, uma jovem casadoira com um casamento arranjado. Assim como La Belle, ela espera encontrar a felicidade casando-se pelo dever. Em Beaumont, as narratárias e o público-alvo são meninas em formação (entre 7 e 12 anos): o público-alvo de Beaumont é mais infantil do que o de Villeneuve, refletindo o facto da maioria das adaptações infantis darem somente crédito à Beaumont, apagando Villeneuve. Realço também, que em ambas as versões literárias, o público-alvo eram meninas, sejam jovens casadoiras ou crianças em formação, das altas classes sociais. Especialmente, em Beaumont, já que apenas essas classes tinham acesso à educação.

Já em Cocteau, apesar de não haver um narratário, o seu público-alvo também é adulto, mesmo que a classificação etária seja infantil. Em Gans também temos dois narratários: os dois filhos de La Belle. Todavia, ao contrário das versões literárias, o narratário em Gans não reflete o público-alvo de seu filme. Embora possa ser assistido por crianças, o público-alvo de Gans é mais adulto, uma vez que há um certo erotismo mascarado nas cenas em que La Belle e La Bête contracenam. Isto é, em Cocteau, como em Gans, as crianças podem assistir ao filme por determinação legal, mas ficam longe de perceber o erotismo bem menos velado que há nos filmes de ambos. Além disso, ressalto que as versões fílmicas também incluem

um público masculino, que não era o alvo das versões literárias de Villeneuve e de Beaumont.

A constatação de tais diferenças, nem sempre óbvias, levou-nos frequentemente a atentar em diferentes níveis de leitura que são propostos pelas várias versões: não raramente, uma versão dá ênfase a um elemento que, estando já presente nas versões anteriores, se mostrava dissimulada ou menos visível. Esse processo de osmose entre as várias versões, operado ao longo do tempo, também nos alertou para a fragilidade de conceitos como o de “intriga simples” ou “estrutura complexa”, que se usam para classificar gêneros ou para definir públicos-alvo. Também Madame de Beaumont simplificou *La Belle et la Bête*, de Madame de Villeneuve, reduzindo o número de personagens e cortando as analepses. As adaptações fílmicas mantiveram essa redução de personagens. E Cocteau manteve a simplificação da narrativa sem analepses, mas Gans retomou Villeneuve ao incluir em seu filme um analepse: “História da Rainha”.

Ao lermos *La Belle et la Bête*, de Madame de Beaumont, notamos um diálogo intertextual com a versão de Villeneuve quando La Belle pede a rosa ao Mercador. Em Villeneuve, La Belle pede primeiro ao Mercador que ele retorne com saúde e a salvo a casa e somente pede a rosa depois de o pai insistir que ela peça algo. Suas irmãs encaram isso como uma espécie de censura aos seus pedidos luxuosos e que La Belle estava fazendo isso para chamar a atenção (VILLENEUVE, 2022: I, p. 8). Em Beaumont, nota-se na fala de La Belle uma preocupação com a opinião das irmãs quando ela pede apenas uma rosa (BEAUMONT, 2013: 6-7). *La Belle et la Bête*, de Jean Cocteau, é uma adaptação da versão de Madame de Beaumont. Sendo assim, é possível notar diversas influências dessa autora na versão de Cocteau. Mas até que ponto estas contaminações não são um entrançado de um todo, cujas partes vão alternando na visibilidade e na ocultação?

Um dos elementos simbólicos transversais que Misek destaca é o espelho: ele mostra o que as personagens desejam ver, mas também o que não desejam saber. Tanto em Beaumont (BEAUMONT, 2013:18) quanto em Cocteau (COCTEAU, 1946b: 00:32:21), o espelho mostra o Mercador a La Belle. Em Cocteau, o espelho mostra La Bête, *le voyeur*, os gestos vigiados de La Belle explorando o castelo (COCTEAU, 1946b: 00:43:51). O espelho parte o real, o espelho compõe o real, e o real é apenas o reflexo de uma imagem de uma imagem, ou uma reflexão

sobre um objeto que permanentemente se transforma, ou sobre seres que mudam de forma.

Em Beaumont, os presentes desaparecem assim que La Belle pensa em oferecê-los às irmãs (BEAUMONT, 2013: 19). Enquanto em Cocteau, o colar transforma-se em palha assim que Félicie o toca e volta a ser um colar quando o Mercador o devolve para La Belle (COCTEAU, 1946b: 01:06:57). Há, entre as quatro versões, uma alternada consciência da ocultação da vontade ou da expressão do desejo. Um exemplo importante é quando La Belle se atrasa para voltar ao castelo de La Bête. Tanto em Beaumont quanto em Cocteau, há um plano para atrasar a volta de La Belle. Em Beaumont, as irmãs acreditam que se La Belle se atrasar, La Bête viria devorá-la, e por isso fingem ter por ela amizade.

Em Cocteau, Adelaide e Félicie convencem La Belle a se atrasar para pegar a chave do pavilhão de Diana e, para isso, usam cebolas para fingir choro (COCTEAU, 1946(b): 1:10:54). Também em Beaumont, as duas irmãs usam também cebolas para provocar o choro (BEAUMONT, 2013: 13), e o espetador espera esse diálogo intertextual pois só a obra de Beaumont é citada por Cocteau na ficha técnica. Porém, o que dizer do diálogo com o texto de Villeneuve, ausente dessa ficha técnica? Em relação ao enredo, um exemplo relevante é o reflexo de Félicie no espelho mágico: um macaco. Em Villeneuve, um dos disfarces dos gênios, que servem La Belle no palácio, é o de macaco (VILLENEUVE, 2022: I, p. 40). Além disso, quando Félicie pede presentes ao Mercador, um dos itens da sua lista de desejos é justamente um macaco. La Belle tem macacos como criados no palácio de La Bête. Há um diálogo intertextual com Villeneuve, sem o qual não percebemos muitos dos signos fílmicos...

Um diálogo intertextual marcante, evidenciado pela ficha técnica dos filmes, é a utilização, por parte dos realizadores, de um ator para duas personagens distintas (Cocteau) ou de dois atores para uma única personagem (Gans). Tais opções levam-nos a ler as personagens como duas faces num mesmo ator, ou a mesma personagem como um ser duplo. Todavia, os filmes fizeram-nos ler com mais atenção fenômenos que já estavam em Villeneuve e em Beaumont, autoras em que a referência ao sonho é usada para sublinhar o mesmo diálogo entre duas personagens, ou a dualidade de algumas personagens. Por exemplo, em Villeneuve, o Belo Desconhecido (a forma humana de La Bête) aparece nos sonhos de La Belle. Tanto Avenant

quanto o Belo Desconhecido disputam o amor de La Belle com La Bête e para que um possa existir, o outro deve desaparecer.

La Belle et la Bête, de Christophe Gans, sendo uma adaptação mais explícita da versão de Madame de Villeneuve, levanta ao espectador algumas dúvidas de interpretação, ainda que agora essa dicotomia vigília-sonho seja em grande parte substituída pela alternância do dia com a noite. O elemento mais marcante da obra de Villeneuve que Gans adapta é o *Stimmung*, ou atmosfera física do mistério, tão presente na obra de Villeneuve, a ponto de, em Villeneuve, La Belle não conseguir saber se o Belo Desconhecido de facto existe ou se é um produto de sua imaginação? Se ele existe, seria ele também um prisioneiro de La Bête? (VILLENEUVE, 2022: I, p. 34). Não por acaso, Gans também se deixa seduzir de novo pelo *mise-en-abyme* da obra de Villeneuve, ausente em Beaumont e em Cocteau, versões mais extremadas e simplificadas, desde logo na psicologia das personagens secundárias.

O que não quer dizer que o filme de Christophe Gans não dialogue frequentemente com o filme de Cocteau. Um exemplo é quando, em Cocteau, La Belle vê La Bête pela primeira vez e desmaia de pavor. Ao acordar, já em seu quarto, ela depara-se com La Bête olhando-a e se assusta. Em Gans, na sua primeira noite no palácio, também La Belle vê La Bête ao despertar, e também ela se assusta. Gans, logo no começo do filme, faz uma citação do mesmo momento em Cocteau e também ele representa o momento em que os credores do Mercador levam os móveis da casa (GANS, 2014: 00:03:30; COCTEAU, 1946b: 00:57:10).

Ambos os realizadores adicionam personagens novas à trama. Cocteau adiciona Avenant, melhor amigo de Ludovic e interesse amoroso de La Belle. Enquanto Gans adiciona Perducas e Astrid. Contudo, a semelhança mais marcante entre as duas versões fílmicas é a referência ao mito de *Actéon e Diana*. No filme de Cocteau, há diversas referências a este mito, como os cervos, as estátuas de cães e o pavilhão de Diana, a transformação de Avenant em La Bête, que reproduz a de Acteon transformado em besta. Em Gans, os cervos e os cães (tadums) também estão presentes, mas a citação principal está na figura do Rei (versão humana de La Bête), que assim como Acteon é transformado em besta (La Bête). Além disso, o tema da caça e do caçador levantam inúmeras referências literárias, amorosas e/ou guerreiras.

O que, todavia, talvez tenha mais surpreendido é a presença transversal da força do Amor. Contudo essa presença tem uma força gradualmente crescente, desde logo pelo crescente empoderamento dos direitos da Mulher e da Natureza. Essa parece ser uma das principais razões porque afinal as quatro versões de *La Belle et la Bête* (Villeneuve, Beaumont, Cocteau e Gans) são significativamente diferentes.

Em Villeneuve, o encanto nem é quebrado imediatamente após La Belle aceitar o seu casamento com La Bête, nem o encanto se quebra devido a uma declaração de amor. La Belle reclama (LACERDA, 2019), mas aceita se casar com La Bête por gratidão, mesmo amando o Belo Desconhecido. E o encanto é quebrado durante o sono de La Bête que, após o casamento, acorda com o Belo Desconhecido ao seu lado.

Em Beaumont, o encanto é quebrado assim que La Belle declara o seu amor a La Bête.

Em Cocteau, mesmo depois do encanto quebrado quando La Belle declara seu amor, não sabemos se a quebra do feitiço se deveu à declaração de La Belle ou à invasão do pavilhão de Diana por Avenant, quando ele é atingido pela flecha de Diana que o transforma em besta (La Bête). Essas duas cenas acontecem numa sucessão que se diria, por ilusão, simultânea, deixando-nos nessa indefinição da causa e do efeito.

Já em Gans, a relação com Beaumont se torna mais evidente e não expectável: o encanto é quebrado assim que La Belle declara o seu amor a La Bête, mas La Belle torna-se a protagonista que sempre foi ao longo do filme.

Bibliografia Ativa

1. Referências Bibliográficas

BEAUMONT, Jeanne-Marie Leprince de (1865). *Le Magasin des Enfants, ou Dialogues d'une sage gouvernante avec ses élèves*. Paris: Garnier Frères, Libraires-Éditeurs. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1319902>> (último acesso em 08/01/2025)

BEAUMONT, Jeanne-Marie Leprince de (2013). *La Belle et la Bête*. Touraine: NeoBook Édition.

VILLENEUVE, Madame de (2016). *A Bela e a Fera*. In: BEAUMONT, Madame de & VILLENEUVE, Madame de. *A Bela e a Fera*. Rio de Janeiro: Zahar. p. 57-233.

VILLENEUVE, Madame de (2022). *La Belle et la Bête*. Paris: Hugo Poche Classic.

2. Referências Cinematográficas

CAHN, Edward L. (1962). *Beauty and the Beast* [Motion Picture]. Estados Unidos: United Artists. Disponível em <<https://vimeo.com/181023714>> (último acesso em 08/01/2025)

COCTEAU, Jean. (1930). *Le Sang d'un Poète* [Motion Picture]. França: Vicomte Charles de Noailles. <<http://www.filmotecaonline.com.br/search?q=jean+Cocteau>> (último acesso em 08/01/2025)

COCTEAU, Jean (1946b). *La Belle et la Bête* [Motion Picture]. França: DisCina. <  A Bela e a Fera (La Belle et La Bête) - 1946 [LEGENDADO PT-BR] HD > (último acesso em 08/01/2025)

GANS, Christophe (2014). *La Belle et la Bête* [Motion Picture]. França; Alemanha: Eskwad; Pathé; Studio Babelsberg.

HERZ, Juraj (1978). *Panna a Netvor* [Motion Picture]. Tchecoslováquia: Filmové Studio Barrandov. Disponível em : <  Panna a netvor (Beauty And The Beast 1978 English sub) > (último acesso em 08/01/2025)

TROUSDALE, Gary & WISE, Kirk (1991). *Beauty and the Beast* [Animation Picture]. Estados Unidos: Buena Vista Pictures Distribution Inc.

Bibliografia Passiva e Geral

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel (1974). *A Estrutura do Romance*. Coimbra: Livraria Almedina [Separata de *Teoria da Literatura*, na 3.ª ed.]

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel (2002). *Teoria da Literatura*. 8º ed. [13ª impressão] Coimbra: Livraria Almedina.

ALVAREZ FERREIRA, Agripina Encarnacion (2013). *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos*. Londrina: Eduel. URL: <[Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos](https://www.aeaweb.org/articles?id=10.1257/jep.21.4.151)> (último acesso em 08/01/2025)

ARISTÓTELES (1986). *Poética* [Tradução de Eudoro de Sousa]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

ANDERSON, Siwan (2007). “The Economics of Dowry and Brideprice”. *Journal of Economic Perspectives*, V. 21 n.º 4. p. 151–174. <<https://www.aeaweb.org/articles?id=10.1257/jep.21.4.151>> (último acesso em 08/01/2025)

ARGAN, Giulio Carlo (1992). *Arte Moderna*. [Tradução Denise Bottmann e Federico Carotti]. São Paulo: Companhia das Letras.

ARROYO, Roberto Gamonal (2017). “El Oficio de Diseñar Títulos de Crédito: Consideraciones en torno su concepto, funciones, clasificación y proceso creativo”. In: ALVES, Pedro & GARCÍA, Francisco García. *Oficios del Cine: Manual para prácticas cinematográficas*. Porto: CITCEM-Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória. p. 409-430.

AUGUSTO, Mário (2021). *Como se fosse um Romance. A mais curiosa história do Cinema*. Lisboa: Bertrand Editora.

BARATA, José Oliveira *et al.* (2006). *O Melodrama - I*. Coimbra: Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras. Centro de Literatura Portuguesa.

BENJAMIN, Walter (2018). *Linguagem, Tradução, Literatura (Filosofia, Teoria e Crítica)*. [Tradução João Barrento]. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

BETTELHEIM, Bruno (2015). *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

BLOCH, Oscar & VON WARTBURG, Walther (1975). *Dictionnaire Étymologique de La Langue Française*. 6ª ed., Paris: Presses Universitaires de France.

BORRALHO, Maria Luísa Malato (2012). “Franceses, mulheres e outros estrangeiros: de um sermão de 1811 à poesia panfletária de Catarina de Lencastre”. *Carnets* nº especial 4. <<https://doi.org/10.4000/carnets.7460>> (último acesso em 08/01/2025)

BORRALHO, Maria Luísa Malato (2015). “O Belo e os Monstros: História de uma Poética Proibida no Teatro de Manuel de Figueiredo”. In: MÜLLER, Christoph & NEUMANN, Martin. *O Teatro em Portugal nos Séculos XVIII e XIX*. Lisboa: Editora Colibri. p. 39–61

BRAIT, Beth (2017). *A Personagem*. 9ª ed. São Paulo: Contexto.

BRETON, André (1924). *Manifesto surrealista*. Marxists Internet Archive. <<https://bit.ly/2E2nT84>> (último acesso em 08/01/2025)

BRITANNICA, T. Editors of Encyclopaedia (2024, July 19). *lady*. Encyclopedia Britannica. <<https://www.britannica.com/topic/lady>> (último acesso em 08/01/2025)

BULFINCH, Thomas (2002). *O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis*. [tradução de David Jardim Júnior] 26ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro. <[https://O Livro de Ouro da Mitologia - Thomas Bulfinch -libre.pdf](https://O%20Livro%20de%20Ouro%20da%20Mitologia%20-%20Thomas%20Bulfinch%20-%20libre.pdf)[DO Livro de Ouro da Mitologia Thomas Bulf.pdf](https://DO%20Livro%20de%20Ouro%20da%20Mitologia%20-%20Thomas%20Bulfinch%20-%20libre.pdf)> (último acesso em 08/01/2025)

CAMPBELL, Joseph (2004). *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.

CAMPOS, Haroldo (1976). *Metalinguagem*. São Paulo: Editora Cultrix.

CARPENTER, Humphrey & PRICHARD, Mari (1987). *The Oxford Companion of Children's Literature*. Oxford: Oxford University Press.

CARVALHAL, Tânia Franco (2006). *Literatura Comparada*. 4ª ed. São Paulo: Ática. <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1971808/mod_resource/content/1/Tania%20Franco%20Carvalhal%20%28i%29.pdf> (último acesso em 08/01/2025)

CARVALHO, Paulo Eduardo (2006). "Between Text and Stage: Inter-Arts and Intra-Ethics". In: MACEDO, Ana Gabriela & GROSSEGESSE, Orlando. *Poéticas Inter-Artes: do texto à imagem, ao palco, ao écran*. Braga: Universidade do Minho. p. 1-142

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (2010). *Dicionário dos Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores e Números*. [Tradução de Cristina Rodrigues e Artur Guerra]. 2ª ed. Lisboa: Teorema.

COCOZZA, E. (1979). *The Poetic Imagery and Existential Dilemma of Jean Cocteau*. Glasgow: University of Strathclyde Department of Modern Languages. Tese de Doutorado. <<https://stax.strath.ac.uk/concern/theses/ft848q740>> (último acesso em 08/01/2025)

COCTEAU, Jean (1946a). *La Belle et la Bête: Journal d'un film*. Paris: J. B. Janin.

COCTEAU, Jean (1951). *Entretiens autour du Cinématographe*. Paris: Éditions André Bonne.

COCTEAU, Jean (1965). *La Difficulté d'être*. Monaco: Éditions du Rocher.

COMPAGNON, Antoine (2010). *O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum*. [Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago], 2.ª ed., Belo Horizonte: Editora UFMG.

CORDEIRO, Edmundo (2006). "Melodrama e Cinema". In: BARATA, José Oliveira *et al.* *O Melodrama - I*. Coimbra: Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras. Centro de Literatura Portuguesa. p. 25-36.

ELLIS, Jack C. (1979). *A History of Film*. 4ª ed. Boston: Allyn & Bacon A. Simon & Schuster Company.

ESPOSITO, Joseph L. (1979). "On the Origins and Foundations of Peirce's Semiotic". In: *Studies in Peirce's Semiotic: A Symposium by Members of the Institute for Studies in Pragmaticism*. Kent: Semiotic Society of America Institute. p. 19-24.

FARIAS, Ariéli Leite (2017). *“A Bela e a Fera” em três versões*. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Monografia. <<http://repositorio.upf.br/bitstream/riupf/1376/1/PF2017Ari%C3%A9li%20Leite%20Farias.pdf>> (último acesso em 08/01/2025)

FERBER, Michael (1999). *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: Cambridge University Press.

FERREIRA, Lícínia (2006). “A Recepção do Melodrama no Teatro Português”. In: BARATA, José Oliveira *et al.* *O Melodrama - I*. Coimbra: Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras. Centro de Literatura Portuguesa. p. 71-114.

FISCH, Max H. *et al.* (1979). “The New Tools of Peirce Scholarship, with Particular Reference to Semiotic”. In: *Studies in Peirce’s Semiotic: A Symposium by Members of the Institute for Studies in Pragmaticism*. Kent: Semiotic Society of America. p. 1-17.

FLANDRIN, Jean-Louis (1993). *Les heures des repas en France avant le xixe siècle*. [S.l.]: Éditions de la Maison des sciences de l’homme. <<https://doi.org/10.4000/books.editionsmsmh.8147>> (último acesso em 08/01/2025)

FONSECA, Isis Carolina Vidal (2020). *O Quebra-nozes e a tradução dos personagens: do século XIX ao século XXI*. Belo Horizonte: Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). Dissertação de Mestrado. <https://sig.cefetmg.br/sigaa/public/programa/defesas.jsf?lc=pt_BR&id=307> (último acesso em 08/01/2025)

FRYE, Northrop (1971). *Anatomy of criticism; four essays*. Internet Archive. Princeton, Princeton University Press.

GALBRAITH, John Kenneth (2009). *Crash 1929*. [Tradução de Duarte Sousa Tavares]. Lisboa: Gestão Plus.

GAMA FERNANDES, Júlia Guimarães da (2021). *A Poesia na Criação entre Artes*. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora. Instituto de Artes e Design. Trabalho de conclusão de curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual. <<http://www.repositorio.ufjf.br:8080/jspui/bitstream/ufjf/15740/1/juliaguimaraesdagamaferrnandes.pdf>> (último acesso em 08/01/2025)

GANCHÓ, Cândida Vilares (2004). *Como Analisar Narrativas*. 8.^a ed., São Paulo: Ática.

GAUDREAU, André & JOST, François (2009). *A narrativa cinematográfica*. [Tradução de Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros] Brasília: Editora Universidade de Brasília.

GENETTE, Gerard (1982). *Palimpsestes: La Littérature au Second Degré*. Paris: Éditions du Seuil.

GORDON, Bertram M. (2009). “Chocolate in France: Evolution of a Luxury Product”. In: GRIVETTI, Louis Evan & SHAPIRO, Howard-Yanna. *Chocolate: History, Culture and Heritage*. New Jersey: John Wiley & Sons Inc. p. 569-582. <https://www.researchgate.net/profile/Bertram-Gordon/publication/293130778_Chocolate_in_France_Evolution_of_a_Luxury_Product/links/617781f50be8ec17a93052ac/Chocolate-in-France-Evolution-of-a-Luxury-Product.pdf> (último acesso em 08/01/2025)

GRANNAN, C. (2023, March 17). "Why Is There an R in Mrs.?" *Encyclopedia Britannica*. <<https://www.britannica.com/story/why-is-there-an-r-in-mrs>> (último acesso em 08/01/2025)

GRANT, Teresa *et al.* (2018). "Introduction: real animals on the stage". *Studies in Theatre and Performance*, V. 38 nº 2, p. 103–112. <<https://doi.org/10.1080/14682761.2018.1451941>> (último acesso em 08/01/2025)

GRIMBERT, Joan Tasker & SMARZ, Robert (2015). "Fable and Poésie in Cocteau's *L'Éternel Retour*". In: HARTY, Kevin J. *Cinema Arthuriana: Twenty Essays*. Jefferson City: McFarland. p. 220-234.

GUIRAND, Félix (2006). *História das Mitologias I*. [Tradução de Leonor Santa Bárbara]. Lisboa: Edição 70.

GUMBRECHT, Hans Ulrich (2014). *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. [Tradução Ana Isabel Soares], Rio de Janeiro: Contraponto Editora PUC Rio.

HEFFERNAN, James A. W. (2004). *Museum of Words: The poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry*. Chicago: The University of Chicago Press.

HOGGARD, Lynn (1988). "Writing with the Ink of Light: Jean Cocteau's *Beauty and the Beast*". In: AYCOCK, Wendell & SCHOENECKE, Michael K. *Film and Literature: A Comparative Approach to Adaptation*. Lubbock: Texas Tech University Press. p. 123-134 <<https://books.google.com.br/books?hl=pt-PT&lr=&id=lm-q0TcRZcQC&oi=fnd&pg=PA123&dq=target+public+la+belle+et+la+bete+jean+cocteau&ots=uVZJVPV4B6&sig=W0S21mK0bMtsjBucHaVfeTqzabo#v=onepage&q&f=false>> (último acesso em 08/01/2025)

HUNT, Peter. (2010). *Crítica, Teoria e Literatura Infantil*. [Tradução Cid Knipel]. São Paulo: Cosac Naify.

HUTCHEON, Linda (2013). *A Theory of Adaptation*. 2.^a ed., Abingdon, Oxon: Routledge Taylor & Francis Group.

JULLIAN, Philippe (1982). *La Belle Époque*. Nova York: The Metropolitan Museum Of Art. <<https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15324coll10/id/83765>> (último acesso em 08/01/2025)

KIBLLE, Adair (2020). *Class and Gender Relations in "Beauty in the Beast" in Two Film Adaptations by Jean Cocteau and Christophe Gans*. Barriens Spring: Andrews University. Department of International Languages and Global Studies. Dissertação de Mestrado.

LACERDA, Maria Teresa Santos Correia (2019). *Era uma vez uma Bela "reclamona": Perspectivas a respeito do matrimônio e das mulheres a partir da obra A Bela e a Fera de Madame de Villeneuve*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia. Trabalho de Conclusão de Curso <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/25901?locale=pt_BR> (último acesso em 08/01/2025)

LACERDA, Maria Teresa Santos Correia (2021). "Literatura Europeia e suas Influências para a Formação de Mulheres a partir da obra A Bela e a Fera de Madame de Villeneuve". [anais] 31º *Simpósio Nacional de História* — ANPUH - BRASIL. Rio de Janeiro.

<https://www.snh2021.anpuh.org/resources/anais/8/snh2021/1628521318_ARQUIVO_71500e4d2a5df94d4aa9d2f43ee44db3.pdf> (último acesso em 08/01/2025)

LACERDA, Rodrigo (2016). “Apresentação”. In: BEAUMONT, Madame de & VILLENEUVE, Madame de. *A Bela e a Fera*. Rio de Janeiro: Zahar. p. 7-27.

LAVILLE, Christian & DIONNE, Jean (1999). *A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

LEASK, J.; LEASK, A. & SILOVE N. (2005). “Evidence for autism in folklore?”, *Archives of Disease in Childhood*, V. 90. Nº 3. <<https://doi.org/10.1136/adc.2003.044958>> (último acesso em 08/01/2025).

LITTLE, William (1965). *The Oxford universal dictionary illustrated*. 3.ª ed., [revised with addenda ed] Oxford: Clarendon Press for the Caxton Pub. Co.

MCFARLANE, Yvonne (2000). *Tarot* [Tradução de Hugo Santos e Pedro Félix]. Lisboa: Asa Editores.

MACMILLAN, Margaret (2014). *A Primeira Guerra Mundial que acabaria com as guerras*. São Paulo: Editora Globo S.A.

MAZIERO, A. C. (2018). “Da Adaptação à Transcrição: Olhares Sobre as Transposições Televisivas de *O Tempo e o Vento*”. *Caderno Seminal*. V. 29. nº.29. <<https://doi.org/10.12957/cadsem.2018.30522>> (último acesso em 08/01/2025)

MARTÍNEZ, Pedro J. Gómez (2017). “Guión Adaptado: Transmedia y versiones”. In: ALVES PEDRO *et al.* *Ofícios del cine : manual para prácticas cinematográficas*. Porto: CITCEM-Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória. p. 85-104.

MELNYK, V. I. & LIUBARETS, I. A. (2015). *L'influence du surréalisme sur la transformation du mythe d'Orphée dans l'oeuvre de Jean Cocteau au début du XX siècle*. Kiev: Université nationale linguistique de Kyiv. <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/991/7/V_Melnyk_%20Liubarets_SNVHDSVNZ_HDP_IIM.pdf> (último acesso em 08/01/2025)

MERRIMAN, John & WINTER, Jay (2006) *Europe since 1914 : encyclopedia of the age of war and reconstruction*. 5ª Vol. Detroit: Thomson Gale.

MISEK, Richard (2004). “Jean Cocteau: Filmmaker?” In: *Senses of Cinema* (n.º 30). <<http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/04/cocteau.html>> (último acesso em 08/01/2025)

MOURLAT Laurent (2016) *La Bête du Gévaudan, l'animal pluriel, 1764-1767*. Oslo: Universidade de Oslo. Tese de Doutoramento. <https://betedugevaudan.com/documents/laurent_mourlat_bdg_animal_pluriel.pdf> (último acesso em 08/01/2025)

MUNDY, Rachel (2020). “Animals on Parade: Collecting sounds for l’histoire naturelle of Modern Music”. In: KAY, Sarah & MATHEWS, Timothy. *The Modernist Beastiary: Translating animals and the arts through Guillaume Apollinaire, Raoul Dufy and Graham Sutherland*. Londres: London University College. p. 92-109 <https://muse.jhu.edu/pub/354/edited_volume/chapter/2777968/pdf> (último acesso em 08/01/2025)

PAPAMICHALI, Olga (2018). *A Comparative Analysis between Disney and Cristophe Gans' versions in "Beauty and the Beast"*. Nova York: Faculty of Graduate Studies. University of Greenwich. New York College. Tese de Doutorado. <https://www.academia.edu/44956823/A_COMPARATIVE_ANALYSIS_BETWEEN_DISNEY_AND_CHRISTOPHE_GANS_VERSIONS_IN_BEAUTY_AND_THE_BEAST> (último acesso em 08/01/2025)

PEIXOTO, Fernando (2006). *História do Teatro Europeu*. Lisboa: Edições Sílabo.

PESSOA, Caroline Estevam de Carvalho (2024). *The handmaid's tale à luz do confronto dialógico entre Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin: uma leitura crítica do romance e sua adaptação para a série televisiva*. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Tese de Doutorado. <<https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/58737>> (último acesso em 08/01/2025)

PIGNATARI, Décio (2004). *Semiótica e Literatura*. 6.ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PONTES, Andreia Mello (2004). "O Tabu do Incesto e os Olhares de Freud e Levi-strauss". *Trilhas*. nº 1. p. 7-14. <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/9960>> (último acesso em 08/01/2025)

PUGLIESI, Marcio (2005). *Mitologia Greco-romana: Arquétipos dos Deuses e Heróis*. 2.ª ed., São Paulo: Madras.

RAJEWSKY, Irina O. (2005). "Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", *Intermédialités*. nº 6. p. 43-64. <<https://doi.org/10.7202/1005505ar>> (último acesso em 08/01/2025)

REID, Martine (2010). "Apresentação". In: VILLENEUVE, Madame de. *La Belle et la Bête*. Paris: Gallimard, 2010. p. 7-11.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. (1987). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. (1994). *Dicionário de Narratologia*. 4ª ed. [Revista e aumentada]. Coimbra: Livraria Almedina.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. (2000). *Dicionário de Narratologia*. 7ª ed. Coimbra: Livraria Almedina.

REIS, Carlos (2018). *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Edições Almedina.

RITO, Sofia (2018). *Tarot Decifrado: Guia Prático de Aprendizagem*. Amadora: Nascente.

ROMEY, Georges (1995). *Dictionnaire de la Symbolique. Le vocabulaire fondamental des rêves* (Tome I) Paris: Éditions Albin Michel.

ROMEY, Georges (1997). *Dictionnaire de la Symbolique II. Le vocabulaire fondamental des rêves* (Tome II) Paris: Éditions Albin Michel.

ROMEY, Georges (1999). *Dictionnaire de la Symbolique III: Le vocabulaire fondamental des rêves* (Tome III) Paris: Éditions Albin Michel.

SANTAELLA, Lúcia (2005). *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning.

SANTAELLA, Lúcia (2007). *O que é Semiótica?* São Paulo: Editora Brasiliense.

SANTOS, Luis Alberto Brandão & OLIVEIRA, Silvana Pessoa de (2001). *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes.

SEBBAH, Alain (2022). *Les adaptations cinématographiques de La Belle et la Bête : pour un effacement du réel*. <<https://doi.org/10.4000/feeries.4677>> (último acesso em 08/01/2025)

SIMÕES, Catarina Anselmo Santana (2021). *Imagens de Poder: Animais Exóticos na Cultura de Corte em Portugal no Renascimento*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. Tese de Doutorado. <<http://hdl.handle.net/10362/121653>> (último acesso em 08/01/2025)

SKERTICH, George J. (1998). *Jean Cocteau and myth: intrusions into darkness*. Dekalb: Northern Illinois University. Department of Foreign Languages and Literature. Dissertação de Mestrado. <<https://huskiecommons.lib.niu.edu/allgraduate-thesesdissertations/3697/>> (último acesso em 08/01/2025)

SOUSA, Fábio A (2013). *Em Abismo: Os Diversos Níveis de Realidade Empregados no Cinema Através da Estrutura em Abismo*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes. Tese de Doutorado. <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-28012014-093610/pt-br.php>> (último acesso em 08/01/2025)

SOUZA, Ana Luiza de Figueiredo (2018). “O Caráter emancipatório em “A Bela e a Fera” de Madame de Villeneuve”. *Revista UNIVAP*. São José dos Campos, v. 24 n.º 44. p. 28-38. <https://www.researchgate.net/publication/326068590_O_Carater_Emancipatorio_e_m_'A_Bela_e_a_Fera'_de_Madame_de_Villeneuve_The_Emancipatory_Character_in_Madame_de_Villeneuve's_'Beauty_and_the_Beast'> (último acesso em 08/01/2025)

TODOROV, Tzvetan (1981). *Introdução à Literatura Fantástica*. 2.ª ed., São Paulo: Editora Perspectiva.

TODOROV, Tzvetan (2013). *As Estruturas Narrativas*. 5.ª ed., São Paulo: Editora Perspectiva.

TRÁPAGA, Luiza Victoria (2020). *Coco Chanel e a construção da figura feminina : Um estudo sobre a transição entre a La Belle Époque e a moda do século XX*. Porto: Universidade do Porto. Dissertação de Mestrado.

UNIVERSITÉ INTER-ÂGE (2016-2017). *La Belle et la Bête*. In: *Cycle de films sur le Cinéma Fantastique*. <[La Belle et la Bête Jean Cocteau \(1889-1963\)](#)> (último acesso em 08/01/2025)

VON FRANZ, Marie Louise (1985). *A Sombra e o Mal nos Contos de Fada*. [Tradução: Maria Christina Penteado Kujawski] São Paulo: Paulus.

VON FRANZ, Marie Louise (1990). *A Interpretação dos Contos de Fada*. [Tradução: Maria Elci Spaccaquerche]. São Paulo: Paulus.

WEBSTER, Catherine S. (2013). “La Belle et la Bête: Cocteau’s Hybrid Human Animals”. In: *Contemporary French and Francophone Studies*. V. 17, n.º 3. p. 258-264 <<https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/17409292.2013.790613?needAccess=true>> (último acesso em 08/01/2025)

ZELDIN, Theodore (1995). *An Intimate History of Humanity*. London: Minerva.