

A Bela e a Fera: conto de fadas ou de fados?

Beauty and the Beast: fairy-tale or wizard-tale?

Geruza Zelnys de Almeida

Resumo

O trabalho analisa o conto popular A Bela e a Fera traçando um painel das principais teorias do conto e propondo uma visão tridimensional a partir dos elementos estéticos, estruturais, psicológicos e ideológicos que compõem a narrativa. A análise mostra a transformação e manutenção do elemento mítico fundador do conto popular e apresenta as especificidades do conto de fadas: a forma fixa, o autor oral e o autor artista.

Palavras-chave: conto de fadas, morfologia, psicologia.

Abstract

The paper analyzes the popular story Beauty and the Beast drawing a panel of the story's main theories, proposing a three-dimensional vision from the aesthetic, structural, psychological and ideological elements which compose the narrative. The analysis shows the transformation and maintenance of the mythical founding element of the popular story and presents the specificities of the fairy-tale: the fixed form, the oral author and the artist author.

Key words: fairy-tales, morphology, psychology

1 INTRODUÇÃO

O conto que hoje conhecemos e que tanto nos delicia pela forma que o encerra (brevidade, intensidade e unidade) deriva-se da tradição oral, cujas raízes míticas podem ser verificadas e vivificadas numa leitura atenta e profunda de suas entrelinhas. Derivado do termo latino “computum”, o gênero breve por excelência se propõe a enumerar fatos, ou melhor, enumerar um fato central e acontecimentos ligados a ele. Como se centra sobre determinado fato, a brevidade, concisão e intensidade dessa modalidade narrativa aproximam-na da poesia.

Sendo assim, debruçar sobre a análise do conto é, antes de tudo, um percurso instigante e labiríntico: cada porta não revela uma saída, mas uma entrada para novas significações. Nesta análise, o conto A Bela e a Fera, coletado por Câmara Cascudo em Minas Gerais, será focado a partir de uma perspectiva em três dimensões, a fim de ampliar a tese pigliana de que todo conto conta duas histórias. Aqui, a Bela e a Fera será uma unidade composta por três histórias distintas que se entrelaçam e se completam. Nosso estudo fundamenta-se nas três instâncias distintas formadoras do conto maravilhoso: a forma fixa, o autor oral e o autor artista. Vejamos como isso se processa.

Geruza Zelnys de Almeida é Mestre em Literatura e Crítica Literária (PUCSP).

Endereço para correspondência: Rua Profa. Cesaltina do Perpétuo Sacramento, 39 – Vila Alcalá – CEP 18.540-000 – Porto Feliz – São Paulo. Telefone: (15) 3261.5830/ (15) 9776.1223. E-mail: geruzazelnys@terra.com.br

Textura	Canoas	n. 13	jan./jun. 2006	p.57-67
---------	--------	-------	----------------	---------

2 A BELA E A FERA: DA FORMA SIMPLES À 3D

A Bela e a Fera é um conto popular e por isso contém as características elencadas por Cascudo (2000: 13): antiguidade, anonimato, divulgação e persistência. Tais caracteres fazem dessa forma narrativa uma forma primeira que, nas palavras de Grimm, saem do coração do Todo e se edifica como uma “criação espontânea” e natural. Assim, quando Jolles (1976) classifica o conto como “forma simples”, se refere à mobilidade e pluralidade que o encerra; diferenciando-o da “forma artística” que, por ser obra de um, e muito mais sólida, elaborada e submetida a uma construção unificadora, em vista das várias vozes que orquestram o conto popular.

Jolles (idem: 198) ainda salienta a necessidade e/ou disposição mental do leitor na recepção do conto de fadas, pois este acontece no plano maravilhoso, ou seja, “as coisas se passam nessas histórias como gostaríamos que acontecessem no universo, como deveriam acontecer”. E, só através da “moral ingênua”, o leitor poderá adotar esse espaço maravilhoso como natural e “crer” nos “fados” de Bela, Fera e demais personagens.

Ocorrendo na atemporalidade do “era uma vez”, o conto “satisfaz as exigências da moral ingênua e, portanto, [os acontecimentos] serão bons, justos segundo nosso juízo sentimental absoluto” (idem: 200): a bela Bela casa-se com a Fera (des)encantada que é, na verdade, um lindo e rico príncipe.

Entretanto, existe no ser humano o pendor para o trágico, ou seja, o momento onde confluem o maravilhoso e o real, enquanto “resistência de um universo sentido como contrário às exigências da nossa ética ingênua em face desse acontecimento”. Eis que, dentro do conto ergue-se um anticonto: separações (primeiro da família, em seguida de Fera), iminência da morte (Fera), entre outras (des)venturas que serão eliminadas no decorrer das linhas.

Esses acontecimentos trágicos são de extrema importância para o conto, já que empurram a narrativa e forçam o herói a agir. Propp (EIKHENBAUM e outros, 1978: 246) chama “situação inicial” aquela na qual reina o equilíbrio, portanto, a história só começa realmente

quando há um “dano”. Para o teórico russo, os contos podem ser comparados em sua composição e estrutura de modo que “as funções dos personagens apresentam constantes, mas todo o resto pode variar”. Propp (1984) estabeleceu 31 funções das personagens e suas variantes como fundamentos para a análise do conto maravilhoso.

Importante se faz salientar que, por mais que Cascudo tenha buscado o conto na fonte oral e tentado ser o mais fiel possível, não se pode negar sua atualização e, tampouco, sua elaboração artística. Quanto a isso, Jolles afirma:

sempre que uma forma simples é atualizada, ela avança numa direção que pode levá-la até a fixação definitiva na forma artística; sempre que envereda por esse caminho, ganha em solidez, peculiaridade e unicidade, mas perde grande parte de sua mobilidade, generalidade e pluralidade. (1976, p.196-197)

Por isso Benjamin (1985: 198) considera que “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”. Devemos nos deter aqui para repensar o termo “melhores”: o que será que o pensador imaginava ser narrativas melhores? Talvez sejam aquelas mais próximas da questão mítica, ou seja, aquelas que guardam uma simbologia ou, melhor ainda, “uma comunicação por meio da analogia” (CAMPBELL, 1949: 254).

Nosso raciocínio se comprova à medida que estabelecemos uma ponte entre esses teóricos. Campbell (idem, ibidem.) analisa o mito como “poderosa linguagem pictorial para fins de comunicação da sabedoria popular”, o que vai ao encontro da concepção de narrador benjaminiano como sendo “um homem que sabe dar conselhos” (idem: 200). Já que os conselhos configuram-se como fruto da experiência adquirida, inferimos que quanto mais a experiência se relaciona com o coletivo, maior a força do conselho, o qual adquire *status* de verdade absoluta.

Assim o conto popular/oral ajuda o homem na sua busca interior, mais ou menos como Octavio Paz (1982: 64-65) fala sobre a poesia: “a revelação poética pressupõe uma busca interior (...) mais que busca, atividade psíquica capaz de provocar a passividade propícia ao surgimento de imagens”. No caso do conto, essas



imagens míticas serão, mesmo que imperceptivelmente para o leitor ingênuo, rememoradas, lembradas e revividas.

Se, de certa forma, o conto intenta passar um conselho – repetir uma ação, comunicar a tradição –, evidentemente tais intenções não estão desnudadas aos olhos do leitor: a imagem forçada não possui o mesmo efeito daquela que se descortina aos poucos. Essas imagens estão cifradas o longo da história, construindo uma nova história que se revela como um pacto entre o conto e o leitor. Porém, verifica-se nos contos maravilhosos um estranhamento ao contrário, ou seja, enquanto que na poesia há um obscurecimento que leva ao desvendamento, no conto a singularização está na revelação abrupta dos fatos. Essa revelação de superfície provoca o desejo de ir mais a fundo, até que um mergulho mais demorado leve o leitor à epifania.

Talvez a explicação para isso seja a proposta de Piglia (1999: 37) que, em suas teses, percebeu que todo conto conta duas histórias, de maneira que “o efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície”. Sendo assim, podemos dizer que o conto é uma construção tensionada entre duas histórias: uma de superfície e outra de profundidade.

Em se tratando dos contos de fadas essa segunda história está ainda mais velada, visto que, com o passar do tempo, ele adquiriu função moralizante, pois “a criança confia no que o conto de fada diz porque a visão aí apresentada está de acordo com a sua” (BETTELHEIM, 1980:59). Mas é Foucault (apud FERRARA, 1978: 44) quem reitera que a palavra empregada “é o discurso de um homem que não concebe os nomes, mas os julga”, e, sendo assim, a escolha lexical deve nortear a análise do conto popular. Portanto, as palavras empregadas – enquanto construção de um símbolo ideológico – e não as ações – já que as fundamentais não variam – são os elementos singularizantes no conto de fadas.

A partir dessa conjectura, podemos inferir que, se Piglia (1999) atribui duas histórias ao conto artístico (cuja construção é elaborada por um autor), o conto de fadas possui, no mínimo, três. Afinal, essa modalidade narrativa participa de três instâncias distintas: uma estrutura formal invariável comum aos contos maravilho-

so; uma seleção lingüística/ideológica variável oral; uma elaboração artística daquele que registra e interfere ideologicamente no texto. Assim teríamos, alicerçadas sobre a mesma estrutura, uma história de superfície que leva da diversão à moralização; uma história intermediária que, partindo da moralização, vai da psicologia à mitologia; e, uma história de caráter metalingüístico/poético que retorna a própria história.

Pensando assim, analisamos o conto A Bela e a Fera a partir dessa perspectiva em três dimensões, se não para comprovar nossa hipótese, ao menos para validá-la. Para isso, vamos valer do conceito pigliano de “pontos de cruzamento”, ou seja, elementos comuns às três histórias, porém com significados divergentes:

Cada uma das histórias é contada de maneira diferente. Trabalhar com duas histórias significa trabalhar com dois sistemas diversos de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. Os elementos essências de um conto têm dupla função e são utilizados de maneira diferente em cada uma das duas histórias. Os pontos de cruzamento são a base da construção. (1994: 38)

Assim estabelecemos três pontos de cruzamento representando as três escolhas de Bela, as quais, direta ou indiretamente, estão ligadas aos três objetos mágicos: a flor, o espelho e o anel. Enquanto a flor representa a escolha de Bela pela Fera, o espelho representa o afastamento e o anel o retorno. A partir dessas considerações preliminares, começaremos nossa análise.

3 O CONTO DE FADAS: UMA PERSPECTIVA FORMAL

De acordo com Propp (1984), o conto apresenta uma **Situação Inicial** onde reina o equilíbrio: apresenta o mercador, suas belas filhas e seu empobrecimento. Note-se que o mercador era rico e sentia “vergonha de sua pobreza”, o que o fará passar à primeira função proppiana: o I. **Afastamento – na modalidade 1: geração mais velha** – deixando Bela, futura heroína, mais



frágil. O pai, partindo para tentar a sorte em terras distantes, ganha caracterização heróica, pois é aquele que busca algo, não só para si, mas para as filhas.

A função **II. Proibição (1)** encontra-se implícita, pois num primeiro momento Bela diz não querer nada. Contudo, diante da insistência do pai, ela lhe pede a rosa mais linda, do mais lindo jardim, algo praticamente impossível e que já aponta para o elemento mágico. Não podemos nos esquecer que o fato de Bela querer ser abençoada vai desenhando as características da nossa mí(s)tica heroína.

Tal proibição levará à **III. Transgressão**: aquilo que era uma proibição implícita “não traga nada” foi transgredido: ele achou e colheu a flor. Atente-se para a atmosfera maravilhosa que imbui o local, os acontecimentos inexplicáveis que preenchem nossa “moral ingênua” e que fazem com que o conto flua. Como castigo pela transgressão, aparece no conto o antagonista cujo “papel consiste em destruir a paz da família feliz, em provocar alguma desgraça, em causar dano, prejuízo” (PROPP, 1984: 33).

O antagonista (Fera) será responsável pelas três funções seguintes:

IV. Interrogatório: a Fera interroga o pai para descobrir onde haveria mais rosas: “Pois não sabes que eu me alimento só de rosas?...”

V. Informação: a Fera recebe resposta direta à sua pergunta: minha filha: “Mas, eu queria levar essa flor a minha filha mais nova”.

VI. Ardil (1: proposta enganosa): a Fera propõe uma condição, pois de nada lhe adianta a rosa cortada: “Não; leve a flor com a condição...”

A função **VII. Cumplicidade (1: o herói deixa-se persuadir)** aparece duplamente: primeiro o pai, que pensa que poderá realizar uma troca, enganando a Fera, e por último quando Bela pensa poder apaziguar a Fera. Propp (idem: 35) salienta que as propostas enganosas “são sempre aceitas e executadas”. Se o pai se sacrificou por ela, ela vai se sacrificar pelo pai.

Tais ações resultarão na função **VIII. Dano (8: Faz exigências a sua vítima)**, a qual, segundo Propp, é a mais importante, pois constitui o “nó da intriga”, ou seja, é aqui que começa realmente a história que estava em gestação. Ao separar Bela de sua família, a Fera causa prejuízo ao pai. É certo que o dano já vinha sendo pre-

parado pelas demais funções de proibição e transgressão, funções essas que estão diretamente ligadas ao primeiro ponto de cruzamento das histórias: à flor.

Suspendem-se as funções: o herói continua preso, o pai perde a heroicidade por não resgatar a filha, que se torna única heroína na história e, paralelamente, por aproveitar-se da situação para enriquecer. Entretanto, Bela apercebe-se da sua situação através do espelho que lhe é mostrado pelo antagonista em mutação e resolve tomar atitudes heróicas. Ao retomarem-se as funções, podemos listar:

IX. Deixam-no ir (3: O herói pede permissão para passear...): Na verdade, Bela resolve lutar contra o aprisionamento.

X. O herói-buscador decide reagir (Início da reação): Em vista das negativas, Bela “prometeu voltar ao fim de três dias”.

XI. Partida: “A moça foi”.

XII. Prova (10: Mostra-se ao herói um objeto mágico e propõe-se-lhe uma troca): Fera lhe dá o anel para que ela volte. Esse anel marcará a outra escolha de Bela: voltar para Fera.

XIII. Reação do herói (7: o herói responde ao pedido), **XIV. Recepção do meio mágico (3) (1: o objeto se transmite diretamente)**, **XV. Viagem (o herói simplesmente chega ao local de seu destino)**, **XVI. Combate (o herói recebe um objeto que deve auxiliá-lo na sua busca)**, **XVII. Marca**, **XVIII. Vitória**, **XIX. Reparação do dano (1. O objeto da busca se consegue mediante a busca)**, **XX. Regresso**: Essas funções vão ocorrendo simultaneamente, com Bela aceitando o anel, recebendo-o, aparecendo na casa dos pais. Verifica-se aqui a metamorfose do antagonista que acaba tornando-se um doador, com quem Bela tem uma aliança, mesmo que implícita. Quanto ao combate, podemos inferir que o diálogo entre Bela e Fera constitui um combate velado, no qual a heroína sai vencedora, porém marcada, sem saber, pela felicidade: “disse-lhes que era feliz”. Todavia o dano é reparado: Bela voltou para casa.

Entretanto, a heroína sofrerá **XXI. Perseguição (4. Os perseguidores se transformam em algo atraente e se colocam no caminho do herói)** já que as irmãs invejosas escondem-lhe o anel, não para tê-la próxima, junto ao seio familiar, mas para privar-lhes (Bela e Fera) da felicidade. Aqui também contém uma função **XXII.**

Salvamento, visto que o marido da irmã transforma-se em doador e restitui-lhe o objeto mágico.

Para Propp (1984: 54), em alguns contos “o dano que constituirá o nó da intriga se repete (...). Com isso, inicia-se um novo conto. (...) Este fenômeno mostra que um grande número de contos maravilhosos se compõe de duas ‘séries’ de funções, que podemos chamar de ‘sequência’”. Isso nos prepara para aceitar novas combinações de funções que se formam a partir da função **VIII bis. Tiram do herói aquilo que ele obteve** (o anel mágico).

O feixe de ações de repete com **IX bis. (6: O herói condenado à morte é libertado: necessidade de partir)**: a heroína condenada ao esquecimento (que não deixa de ser uma morte daquela que era) e libertada pelo anel; há o **X bis. Início da reação, o XI bis. Partida** com o **XII bis. O herói é submetido a uma prova: chegar ao tempo de 3 dias; XIII bis. Reação do herói (O herói não supera a prova)**: precisa de mais meio dia. Depois de muito procurar, encontra Fera: **XIV bis. Fornecimento (6: o objeto aparece súbita e espontaneamente)**.

Finalizando as funções, tem-se a **XXIII. Chegada Incógnito (1: o herói volta ao lar)**: porém nossa heroína não pode ser reconhecida porque é outra, transformada pelo amor. Tal transformação realiza-se completamente quando é proposta uma **XXV. Tarefa difícil**: beijar a Fera. Como **XXVI. A tarefa é realizada** com sucesso, **XXVII. O herói é reconhecido**: Bela provou possuir todas as qualidades heróicas que satisfazem a “moral ingênua”: força, astúcia, bondade, amor, etc.

Como prêmio há o **XXVIII. Desmascaramento** e a **XXIX. Transfiguração**: o antagonista não é inimigo, ele é bom e se transforma em príncipe quebrando um feitiço que jogaram contra ele. Por fim, acontece o esperado **XXXI. Casamento**.

Como se observa, além de divertir o conto quer moralizar, pois deixa evidente que a felicidade só pode ser alcançada depois de muito sofrimento e, mais, sofrimento fruto da desobediência, do roubo e das faltas.

O conto A Bela e a Fera pode ser analisado sob o enfoque das funções proppianas, entretanto quanto mais o conto de fadas aproxima-se da forma artística, mais se afasta da estru-

tura monotípica e linear proposta por Propp. Advém daí, a dificuldade de efetuar a distribuição das funções: a cada recontar a história sofre novas modulações e recebe acentos ideológicos mais diversos. Isso explica as mutações sofridas pelas personagens que nos surpreendem pela situação de “devir” na qual se apresentam; situação própria do dialogismo – fruto da oralidade, porém afastada do monologismo típico das histórias moralizantes.

Evidencia-se assim que o conto se assenta sobre duas histórias:

- H1: A bela Bela e a fera Fera;
- H2: A não tão Bela e a não tão Fera.

Como propõe Piglia (1999), não é necessário interpretar para se chegar a H2, pois ela se encontra contada enigmaticamente, nas entrelinhas, metafórica e metonimicamente. Além do mais, “o mais importante nunca se conta” (p. 39) e acabamos sem saber o porquê de a Fera estar encantada. O que ela teria feito? Quem a teria enfeitado? Qual era a aparência da Fera? São perguntas sem respostas, mas que merecem ser sondadas, como faremos a seguir.

4 O CONTO DE FADOS: UMA PERSPECTIVA (PSICO)MITOLÓGICA

Ampliando as relações paradigmáticas no texto, notamos que o fato do mercador já ter sido rico lhe confere autoridade, importância e até certa virilidade, já que tinha três filhas. Reparemos que não há menção à sua esposa, o que se enfatiza é a beleza das filhas, em especial de Bela, que, ao passo em que as irmãs reclamam o luxo perdido, acomoda-se a sorte assumindo o papel de esposa: ficar ao lado do marido/pai.

O afastamento do pai, ao passo que fragiliza as filhas, aparece como recompensa: ele será substituído pelas coisas que trará. Como o conto remonta às tradições e aos rituais religiosos, num passado não muito distante eram os pais que buscavam os maridos para suas filhas, os casamentos eram “acordos” geralmente baseados no lucro financeiro.

Enquanto a filha mais velha quer algo rico que possa tocar (piano), a do meio quer algo



delicado que a toque (vestido de seda), Bela tem seus desejos voltados ao pai: “que ele fosse feliz e a abençoasse”.abençoar significa lançar bênçãos, fazer feliz, proteger, louvar, glorificar; portanto, Bela quer permanecer sob a proteção do pai, fazendo feliz um ao outro. Quando o pai-herói insiste para que Bela escolha uma “prenda” (para se prender) a garota pede algo que, se a princípio parece um pedido ingênuo, aos poucos descortina um desejo singular: pôr o herói à prova, provar a si mesma sua importância, provar para as irmãs que ela é a mais bela, a mais jovem, a mais querida e merece aquilo tudo que é mais. Entretanto, Bela imagina que a prova não será vencida, pois o pai não achará a flor, símbolo da delicadeza, pureza e virgindade, superior a ela própria.

O pai que não consegue seu intento, ao voltar pára num rico castelo onde come, bebe e dorme. Apesar de “muito admirado de tudo” não esquece e “sonha” com sua filha Bela, reforçando a relação edípica mantida entre pai e filha. Interessante se faz notar que o pai, em meio a toda aquela riqueza, não se lembra do “piano” da mais velha, nem do “vestido” para a do meio, mas encontra, no rico jardim, “a mais linda rosa que seus olhos já viram” e a colhe. Seria para si ou para a Bela? Se levarmos em conta que a rosa cortada ou “deflorada” indica a perda da virgindade, o pai não teria encontrado uma virgem para fazer sua esposa (levar para casa)? Porém, o dono do castelo, “monstro”, “fera horrível” se enfurece e reclama o que lhe pertence.

A Fera possui, já que se diz “roubado” dentro de seu próprio castelo, as virgens que “alimentam” virtualmente seus desejos que, talvez por serem impuros, precisam ser purificados, ou estar em meio puro, intocado. Vivendo entre virgens, seus anseios mantêm-se aprisionados. O pai traidor – uma vez que não soube pagar a acolhida, muito menos respeitar a fidelidade para com a filha – tenta restituir o que tomou, mas, colhida, a rosa não serve mais, e a Fera não a aceita. Intencionalmente (já que não era necessário), o pai menciona ter uma “uma filha mais nova” e, como juventude e virgindade andam juntas, a Fera propõe que ele lhe traga a “primeira” criatura que “avistar”. Se avistar é “ver ao longe” e Bela é a primeira e única nos pensamentos de seu pai, certamente ela será “avistada” por todo longo caminho da volta.

Assim, em face da rosa/mulher que o pai lhe entrega/apresenta, contando a história, a heroína, ferida em seu orgulho (de filha, de mulher), não aceita a troca e vai mostrar ao pai que, de uma forma ou de outra, é superior. Se a rosa mais linda aos olhos do pai estava naquele jardim, é para lá que ela vai.

Bela não quer separar-se do pai, porém ele tem uma rosa e ela precisa, também, ser a rosa de alguém. Ninguém é para sempre criança, muito menos vive para sempre sob a proteção do pai, é mister que o matrimônio aconteça para a continuação da humanidade. Sendo assim, Bela assume-se como herói buscador, porque sai em busca de suas dores: o afastamento do pai e a entrada para a vida adulta. “A moça colheu a rosa”, não outra, mas aquela mesma que o pai lhe dera, afinal colher e o mesmo que “ganhar, conseguir, receber”. Sendo assim, Bela colheu da rosa as informações necessárias que ela, virgem, não tinha para “apaziguar” o homem-fera e soube o que dizer e fazer: “se pôs a achá-la muito bonita e acariciá-la” e lá fica vivendo com a Fera.

Quando Bela deseja ver o pai, a seleção do termo “velho” promove a descaracterização do pai enquanto herói para a filha e a manutenção da condição virginal de Bela que ainda é nomeada “menina”. Soma-se a isso o desejo do pai levá-la de volta: ela continua sendo a “rosa mais linda” aos olhos do pai, e há, conseqüentemente, uma possível mutação antagonista-herói aos olhos da menina, já que a Fera, cuja virilidade ela desconhece ainda, não permite que o pai a leve. A garota, utilizando-se da astúcia que colheu da rosa colhida ajuda o pai a enriquecer.

Podemos inferir a intenção da Fera ao mostrar o casamento da irmã mais velha de Bela: realizar e/ou concretizar o seu matrimônio. Para isso, leva-a a um “quarto encantado” e num espelho de palavras reflete a alegria da irmã na vida de Bela. Bela, que também colheu brandura, pede pra voltar à casa dos pais, fingindo que voltaria para Fera e jurando que não seria “assim tão ingrata”, podia ser um pouco, mas não tanto. Fera (con)sente, porém lhe entrega um anel, ou aliança, já que sela um relacionamento até que a morte os separe: “Se não voltares em três dias, me encontrarás morto. Leva este anel e não tires do dedo, porque se o tirares, me esquecerás”.



Bela vai, está livre da Fera, porém “contando” o “que era passado” percebe que era feliz. Daí, conclui-se a importância do contar, Bela ao delimitar seu próprio conto, apercebe-se dele e, ao afastar-se, pode ver melhor aquilo que não via de perto. Sentiu aquilo que o ser humano sente com relação ao passado: que todas as coisas boas ficaram lá.

Verifica-se bem a falta de caráter das irmãs que escondem a aliança simplesmente por inveja de sua riqueza e felicidade. Não que não fossem ricas, pois às custas de Bela já o eram, mas por aquele sentimento de competição que se agora as toma, já havia tomado Bela quando desejava ser a “mais linda rosa” para o pai. Entretanto o que não podemos deixar de lado é o fato de que Bela, contrariando a ordem/pedido de Fera, retira a aliança por livre e espontânea vontade (afinal consta que as irmãs “esconderam” e não a roubaram). Bela esquece-se de Fera, mas também não se lembra do pai, o qual não aparece no texto, encerrando assim a ligação edípica que mantinha com ele. Outrossim, sem a aliança define-se o caráter inconstante não só de Bela, mas da figura feminina, ao passo que se delinea o do homem: constância e seriedade: (re)conhecendo a importância do compromisso, o cunhado obrigou a entrega do anel.

Bela demorou-se para decidir entre pôr ou não o anel retirado. Tal ato encerra uma morte: se tirá-lo, mata Bela-mulher; se colocá-lo, mata Bela-criança. Coloca-o e ao colocá-lo “se lembrou de tudo novamente”. Novamente, não só porque já havia se lembrado ao contar para as irmãs, mas também porque agora a maneira de lembrar daquilo era nova. Partiu dessa vez decidida, porém com a demora característica de toda noiva (meio dia ou meia hora?).

Bela procura pelo bicho. Registre-se aqui que pela primeira vez aparece no texto o termo bicho: não é mais monstro ou animal, mas bicho que também significa “pessoa de grande importância ou saber”. Depois de muito chamá-lo, sem que ele viesse ao seu encontro, é Bela quem “foi dar com (para) ele” que se encontrava “estendido entre as grammas do jardim” esperando para deflorar a “mais Bela rosa”.

Bela supôs que estivesse morto o desejo do marido por ela, então, ao invés de acariciá-lo apenas, “quis dar-lhe um beijo”. Certamente, conversara com a irmã casada sobre beijos.

Beijos selam o matrimônio. A aliança ela já tinha. Só não tinha e nunca tinha tido o beijo. E o beijou. Ele “recebeu-a”. E ele se transformou. E ela também. “Estava(m) encantado(s)”... (e acho que ainda estão...)

Portanto, verifica-se nessa história intermediária que os pontos de cruzamentos mantêm-se como alicerces para as mudanças psicológicas da heroína: nas imagens selecionadas há transferências de experiências passadas. Evidencia-se a natureza feminina, além da culpa que a faz ir ao encontro de Fera e o medo do ato sexual na associação noivo-monstro.

Cascudo (2000: 120), em nota ao conto, diz que em alguns países a Fera aparece como um urso branco ou como serpente; ademais registra que a história repete o mito de Cupido e Psiquê. Confrontando A Bela e A Fera com a história narrada por Apuleio (NEUMANN, 1971: 25-26), observa-se que as irmãs invejosas, ao caracterizarem o marido de Psiquê, assim procedem: “... e os abraços da víbora peçonhenta que te faz companhia a noite...”; “Quando então a imunda serpente subir como de costume ao leito...”; “... aproveita para finalizar (...) de um só golpe de punhal (...) o anel que fica entre o pescoço e a cabeça da serpente”.

Embora a serpente, assim como a rosa, tenha uma conotação sexual, não nos influenciemos por esse detalhe que não aparece, de fato, no texto. Mas, por ser tratada de “um animal”, lembramos o “ciclo do noivo-animal ligado ao medo anterior a relação sexual, que culmina na aproximação parceiro-monstro (BETTELHEIM, 1980). O homem-animal é duas vezes animal e representa o retorno às origens selvagens pelo ato sexual.

Quiçá o sexual, que se delinea desde as pétalas da rosa até o beijo da transformação, seja apenas um acessório para o tema central do matrimônio, concebido numa tradição cristã que buscou, para pintar o paraíso-jardim, tintas na mitologia greco-romana. De qualquer forma, A Bela e a Fera contém os dois motivos comentados por Propp: o da iniciação e o da representação da morte entrelaçados: a iniciação da vida sexual/adulta de Bela e a morte de sua fase infantil; a morte da Fera para a iniciação da vida feliz/realizada de príncipe. Tais considerações evidenciam a permanência do mito enquanto “modelo exemplar de todas as ativid-



des humana significativa” (ELIADE, 1972: 13) conferindo ao conto maravilhoso a universalidade que o faz eficaz.

Entretanto, se a flor, objeto mágico símbolo da pureza e virgindade, trouxe Bela para a Fera, aproximando-a do ritual religioso do matrimônio e, por conseguinte, das questões mitológicas; o espelho a afasta dessas condições. Isso ocorre graças às marcas ideológicas que, apesar de ocorrerem numa certa atemporalidade, marcam a relatividade de um tempo no qual a história está sendo contada.

Conforme Benjamin (1985: 215) “o conto de fadas nos revela as primeiras medidas tomadas pela humanidade para libertar-se do peso do mítico”, ou seja, adquirir autonomia necessária para a evolução social. Sendo assim, ao mostrar a Bela o espelho mágico, Fera não só aproxima o conto da questão mitológica, como também o afasta, pois o espelho reflete e refletir é mostrar a imagem inversa. O espelho que, na primeira análise levou-a ao simples conhecimento, nessa segunda leva-a ao autoconhecimento através do “olhar”.

Vendo a tradição presentificada no espelho, Bela afasta-se de Fera: não quer casar para seguir a irmã, ou qualquer mulher desde o início da humanidade. Se a primeira foi uma escolha passiva, a segunda é ativa e abre ainda mais o conto para a modernidade: o fim dos ritos, a fragmentação e inconclusibilidade humanas.

Em consonância, se Bela volta para Fera pelo anel mágico para concretizar o matrimônio, sua volta apenas parece afirmação do rito, porém configura-se muito mais como negação já que institui uma nova ideologia: a união por amor. Ao introduzir a vontade deliberada de estar por querer, Bela quebra com as colunas do dever, abrindo para a condição do homem moderno.

Para Cortazar (1974: 155), “o bom contista é aquele cuja escolha possibilita essa fabulosa abertura, do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana”. Ele ainda afirma que essa abertura é fruto da explosão de significados conseguida na brevidade da forma simples, fator ligado à condensação própria da poesia, a qual não dispensa a elaboração artística, conforme veremos a seguir.

5 O CONTO DE FALAS: UMA PERSPECTIVA (MITO)METALINGÜÍSTICA

Ao procurarmos por uma camada ainda mais profunda – a instância do artista da palavra, que, por meio da função poética, produz uma mensagem que se volta para si mesma, cujo procedimento é fundamental para a tessitura do texto –, inevitavelmente esbarraremos numa ideologia propriamente narrativa. Para aquele que elabora a linguagem, nada mais importante que a própria linguagem e a reflexão metalingüística que ela sugere.

Se todo conto maravilhoso possui uma estrutura invariável capaz de comportar em si uma teorização sobre o gênero, todo conto contém sua teoria “em si”, em estado puro. Sendo assim, uma terceira história seria um retorno que passa pela oralidade e busca na forma as origens da narrativa popular. Esse processo exclui os argumentos moralizantes, bem como os psicológicos e mitológicos, favorecendo, única e exclusivamente o ato criador, ou a gênese da criação narrativa.

Talvez por isso o pai e as filhas vivendo a paz adâmica – impossível de crescimento, pois nessa paz reina o equilíbrio que não é passível de ser contado –, são assaltados pela pobreza impositiva de novas experiências narrativas. Bela, a mais nova filha: a menos transformada pede-lhe a “mais linda flor do mais lindo jardim”, ou seja, a forma pura/natural, aquela que é criação do Todo, pertencente ao jardim mítico, espaço de criação primeiro.

Tendo achado a flor, o pai a colhe e o que era puro fora maculado; aponta-se aí a impossibilidade desse narrar e a “exigência de uma nova história” (GAGNEBIN, s/d: 56). O aparecimento de Fera, criatura transformada, opostamente a Bela e ao que era, indica a modificação ou elaboração artística pela qual os contos de fadas passam ao longo do tempo. Essa transformação que aparenta prejuízo da essência, impulsiona a narrativa para frente, porém mantém uma ligação com a forma primeira: a Fera alimenta-se de rosas.

A rosa/narração é entregue à Bela, pois narrador forma narradores e Bela precisa conduzir uma nova história, cheia de marcas cul-



turais, avaliações que podem ser verificadas na linguagem empregada. Porém, a forma deve se manter, as ações não devem mudar, a tradição deve ser, por meio da palavra, transmitida de pai para filho (idem: 57).

Porém, a transformação é fato concreto, a flor vista pelo espelho é reflexo e por isso outra. Ao mostrar o espelho à Bela, Fera mostra-lhe toda elaboração artística à que ele está sendo submetido: toda uma nova massa lexical sobreposta a uma estrutura primeira (príncipe) que, certamente, a transforma e abre-a para novas leituras e interpretações.

Benjamim (1985) compara essa palavra empregada a um anel que é passado de geração a geração, por isso Fera entrega à Bela o anel. Tal anel marca a aliança entre forma e conteúdo da nova história: a primeira morre no esquecimento e essa se torna a primeira que morrerá para outras. Possuindo o anel, Bela possui a história: uma história que passa pela forma pura da flor, pela transformação dos vários olhares ao espelho e, agora, se fundem no anel que a faz senhora: de si, de sua vida, de sua narrativa.

Como verificamos através dessas aproximações entre a história e a gênese da narrativa, Bela está para o eixo de seleção, assim como Fera está para o eixo de combinação: Bela é o elemento feminino modificador e criativo, enquanto Fera é o elemento formador: príncipe que virou monstro e que volta a ser príncipe, porém não o mesmo, agora outro (trans)formado signica e signitivamente por Bela.

São os conceitos poéticos que nos permitem ver na construção quase anagramática de Bela e Fera um jogo de possíveis significados: (B)ela e (F)era

A tensão entre dois eixos de oposições imagéticas é quebrada pelo aditivo “e”, já no título da narrativa, sugerindo que o afastamento é máscara para a futura união. Assim à medida que se negam tais imagens também acenam para uma possibilidade de convergência entre sentimentos dispaes (querer, dever, poder):

- Bela era a própria Fera, ora heroína, ora antagonista, e, ao mesmo tempo, ninguém (sem função) antes do encontro com seu par;

- A Fera era bela porque continha a pureza e o amor (Bela) dentro dela, ora antagonista, ora herói, continuaria monstro incompleto sem sua amada;

- A incompletude da Fera já se prenuncia no desenho do “F” que alicerça o desenho do “B”, com a fusão dessas imagens, ambas se completam e passam a ser B(elas), porém contendo as Feras que eram.

Sendo assim, esgotamos nossa análise, porém não o texto que ainda se abre a infinitas possibilidades suspensas, as quais não se deixam esgotar. Ousar no real/fictício é bom, ousar no maravilhoso é melhor ainda, afinal no final sempre há um príncipe maravilhoso e encantado para receber nossas palavras em casamento.

REFERÊNCIAS

- APULEIO. “Amor e Psiquê” In: NEUMANN, Erich. *Amor e Psiquê: Uma Contribuição para o Desenvolvimento da Psique Feminina*. SP: Cultrix, 1971.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” e “Experiência e Pobreza”. In: *Obras Escolhidas: Magia e Técnicas, Arte e Política*. SP: Brasiliense, 1985.
- BETTELHEIM, Bruno. “A necessidade infantil da mágica” e “O noivo-animal” In: *A psicanálise dos contos de fadas*. RJ: Paz e Terra, 1980.
- CAMARA CASCUDO. “A Bela e a Fera” (seguido de notas sobre variantes desse conto no folclore de inúmeros povos) e “Prefacio” (do autor). In: *Contos Tradicionais do Brasil*. SP: Global, 2000.
- CAMPBELL, Joseph. “Da psicologia a metafísica” e “Historias folclóricas sobre criação”. In: *O Herói de Mil Faces*. SP: Cultrix, 1949.
- CORTAZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de Cronopio*. SP: Perspectiva, 1974.
- DEVEREUX, G. “A revirginação de Hera”. In: *Mulher e Mito*. Campinas: Papyrus, 1990.
- ELIADE, Mircea. “A estrutura dos mitos” e “Os mitos e os contos de fadas”. In: *Mito e Realidade*. SP: Perspectiva, 1972.
- FERRARA, L. D’Alessio. *O Texto Estranho*. SP: Perspectiva, 1978.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Não contar mais?” In: *Historia e Narração em Walter Benjamin*. SP: Perspectiva, s/d.



- GOTLIB, N. Battella. *Teoria do Conto*. SP: Ática, 1998.
- JOLLES, André. "O mito" e "O conto". In: *Formas Simples – legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. SP: Cultrix, 1976.
- MAGALHAES JR, R. *A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica e seus mestres*. RJ: Bloch, 1972.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Temas Grupo Editorial. Colección: Temas en el margen. Argentina, 1999.
- POE, E. A. "Filosofia da Composição". In: *Ficção Completa, Poesia e Ensaios*. RJ: Aguilar, 1981.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto Maravilhoso*. Prefácio (B. Schaiderman). Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.
- _____. "As transformações dos contos fantásticos". In: EIKHENBAUM, e outros. *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.

ANEXO

A Bela e a Fera

"Era uma vez um rico mercador que tinha três filhas, cada qual a mais bela. Depois empobreceu e foi morar longe da cidade, onde pudesse esconder a vergonha de sua pobreza. As filhas mais velhas ficaram muito tristes com isso, por não poderem mais sustentar o luxo de que tanto gostavam. A mais nova, que se chamava Bela, acomodou-se à sorte e tudo fazia por consolar o velho pai. **(SITUAÇÃO INICIAL)**

Vai senão quando o mercador teve notícia de um bom negócio numas terras muito distantes e, para tentar ainda o fado, partiu para lá. Ao despedir-se, perguntou às filhas o que queriam que lhes trouxesse, caso fosse feliz nos negócios. **(I. AFASTAMENTO)**

A mais velha disse que queria um rico piano; a do meio pediu um vestido de seda, e a

mais nova respondeu que não pretendia nada, senão que ele fosse muito feliz e a abençoasse. O pai, que esta era a filha que ele mais prezava, insistiu com Bela que escolhesse também alguma prenda.

- Pois bem, meu pai, quero que me traga a mais linda rosa do mais lindo jardim que o senhor encontrar. **(II. PROIBIÇÃO)**

O mercador partiu e não lhe correram os negócios como esperava. Vinha regressando muito acabrunhado, em noite tenebrosa, sem mais esperanças de encontrar pousada, quando, em meio de um bosque, viu brilhar muitas luzes. Tocou para lá. Era um rico castelo. Bateu a porta longo tempo: 'Ô de casa!', e ninguém respondeu. Em vista disso foi entrando e percorrendo toda a casa, sem lhe aparecer viva alma. Por fim viu surgir um criado de farda que lhe veio dizer que o jantar estava à mesa. O hospede foi para a sala de jantar e lá encontrou um perfeito banquete. Comeu com apetite. Mas não tornou mais a ver o criado, senão quando este o veio avisar de que eram horas de dormir, mostrando-lhe em seguida o mais belo quarto que se podia imaginar.

Estava muito admirado de tudo quando via e achava tudo aquilo muito misterioso; mas, enfim, estava fatigado e com sono. Adormeceu sonhando com a sua filha Bela.

De manhã, ergueu-se disposto a continuar a viagem. Saiu para o pátio, a fim de tomar o animal, mas quando avistou o jardim do castelo, lembrou-se logo do pedido de Bela, e como visse a mais linda rosa que jamais seus olhos haviam contemplado, foi logo colhê-la. Quando a teve nas mãos, pensando no contentamento que ia dar à filha, surgiu de súbito um monstro, uma fera horrível, com estas palavras: **(III. TRANSGRESSÃO)**

- Ah!... desgraçado! Em paga de eu te haver acolhido em meu palácio, vens roubar-me o meu sustento! Pois não sabes que eu me alimento só de rosas?

- Que não sabia – respondeu o mercador muito vexado. – Errei, confesso. Mas eu queria levar esta flor a minha filha mais nova, que me pediu de lembrança a mais linda rosa que eu encontrasse. Posso, entretanto, restituir-lha. Aí a tem.

- Não; leve a flor, mas com a condição de trazer-me aqui a primeira criatura que avistar em sua casa, quando chegar.



Como não tinha outro remédio, o mercador aceitou a condição imposta e partiu com a flor. Em caminho ia pensando no caso, mas estava certo de que tudo se resolveria bem, porque a criatura que sempre vinha ao seu encontro era a cachorrinha da casa. Assim não aconteceu. Ao chegar, a primeira criatura que ele avistou foi sua filha Bela, a quem entregou a rosa, contando-lhe tudo o que havia acontecido e lamentando a sua infelicidade.

- Lá por isso não seja, meu pai, pois irei, e a Fera há de se apiedar de nós.

No outro dia, foram ter ao castelo, onde tudo se passou como anteriormente.

Quando, pela manhã, a moça colheu a rosa, a Fera apareceu, mas a rapariga se pôs a achá-la muito bonita e acariciá-la. O monstro apazigou-se, e o mercador, chegando a hora de partir, despediu-se, chorando, da filha que ali ficou vivendo." (VIII. DANO)

Algum tempo depois Bela mostrou desejo de tornar a ver o pai, mas a Fera não quis que ela se afastasse dali. Mandou chamar o velho, que veio logo num átimo. Lá passou uns dias e quando foi para voltar disse à Fera que lhe entregasse a menina. A Fera respondeu-lhe que nem por tudo deste mundo lhe tornava a dar, que podia vir vê-la quando entendesse. E la por dinheiro não, que fosse ao seu tesouro e levasse as riquezas que quisesse. O mercador voltou rico para casa.

Passado algum tempo, a Fera chamou a moça e lhe disse:

- Tua irmã mais velha acaba de casar-se.
- Como sabes disto?
- Queres vê-la?
- Sim, que queria.

A Fera levou-a a um quarto encantado e mostrou-lhe um espelho onde ela viu a irmã, no braço com o noivo, ao lado dos pais e dos convidados.

Bela pediu então com muita brandura que a deixasse ir a casa. (X. REAÇÃO)

E a Fera disse-lhe:

- Se eu deixasse, você não voltaria aqui.

A moça jurou que não seria assim tão ingrata e prometeu voltar ao fim de três dias.

A Fera consentiu, mas disse-lhe:

- Se não voltares em três dias, me encontrarás morto. Leva este anel e não tires do dedo, porque se o tirares, me esquecerás. (XII. PROVA)

A moça foi, visitou a família e contou às irmãs tudo o que era passado e disse-lhes que se sentia feliz. (XV. VIAGEM)

As outras, com inveja, na noite que completava o terceiro dia, esconderam-lhe o anel e ela não se lembrou mais da Fera. (XXI. PERSEGUIÇÃO)

O pobre animal, ao tempo que Bela ia-se esquecendo, ia também amofinando. A irmã casada contou ao marido o que havia feito com a outra e ele, que era um homem sério, obrigou-a a entregar o anel à irmã. Dito e feito. (XXII. SALVAMENTO)

Logo que teve o anel no dedo, Bela de tudo se lembrou novamente. Partiu sem demora e chegou ao castelo quando se completavam três dias e meio que dali se havia ausentado. Procurou o bicho por todos os aposentos, chamou-o muitas vezes, mas não tornou a vê-lo, até que por fim foi dar com ele quase moribundo, estendido entre as gramas do jardim. (XXIII. CHEGADA INCÓGNITO)

Supôs que estivesse morto e, como muito o estimava, quis dar-lhe um beijo. (XXV. TAREFA DIFÍCIL) Quando o beijou, a Fera, de repente, transformou-se num belo príncipe. (XXVI. TAREFA É REALIZADA) Estava encantado. (XXIX. DESMASCARAMENTO)

Bela, com aquele beijo, tinha-lhe quebrado o encanto, e o príncipe recebeu-a em casamento." (XXXI. CASAMENTO)



