

**TENDÊNCIA CONTEMPORÂNEA
E ENSINO DE LITERATURA INFANTIL E JUVENIL:
UMA ABORDAGEM COMPARATIVA
À LUZ DE PROPP DO CONTO DE LEPRINCE
E DA VERSÃO CINEMATOGRAFICA D’“A BELA E A FERA”**

Mario Ribeiro Morais (UFT)

moraismarioribeiro@gmail.com

Marina Oliveira Rodrigues (UFT)

marioliveirareis@gmail.com

Valéria da Silva Medeiros (UFT)

medeiros.vs@hotmail.com

RESUMO

Diversos gêneros literários infantis e juvenis têm contribuído para a formação de leitores, dentre eles o conto maravilhoso. Partindo dessa premissa, este trabalho tem como objetivo fazer uma análise comparativa do conto “A Bela e a Fera” de Beaumont (1982) e a versão cinematográfica de Gabrielle-Suzanne, sob os aspectos das 31 funções de Propp e da tendência contemporânea da literatura infantil e juvenil, problematizando alguns limites e possibilidades do trabalho docente. Da análise comparativa, que em poucos aspectos se dessemelham, podemos inferir que quanto mais a narrativa privilegia o aspecto artístico (adaptações para o sonoro, o visual, os efeitos, a reprodução ou (re)criação do cenário fílmico) mais ela pode se distanciar do aspecto monotípico e linear proposto por Propp (2001). As postulações de Lajolo (2005), Simonsen (1987), Gotlib (2006) e Frantz (2001), entre outros, sustentam esta análise.

Palavras-chave: Literatura infantil e juvenil. Tendência. Ensino. A Bela e a Fera

1. Considerações iniciais

A literatura infantil é um tema atual na educação, pois é considerada a base para a formação de cidadãos leitores. Diversos gêneros literários infantis e juvenis têm contribuído para a formação de leitores, dentre eles o conto popular, especificamente o conto maravilhoso. Partindo dessa premissa, este trabalho tem como objetivo fazer uma análise comparativa do conto “A Bela e a Fera”, Jeane-Marie Leprince de Beaumont e a versão cinematográfica de Gabrielle-Suzanne Barbot, sob os aspectos das funções de Propp e a tendência contemporânea da literatura infantil e juvenil. Como objetivo secundário, objetivamos problematizar alguns limites e possibilidades do trabalho docente com a literatura infantil e juvenil no espaço escolar.

Para tanto, este texto foi dividido nas seguintes partes: o conto “A Bela e a Fera”, de Jeane-Marie Leprince; a versão cinematográfica do conto “A Bela e a Fera”; as funções de Propp e a tendência contemporânea: uma abordagem a partir d’ “A Bela e a Fera” e a literatura infantil e juvenil: limites e possibilidades no trabalho docente.

Na seção, o conto “A Bela e a Fera”, de Jeane-Marie Leprince, apresentamos um resumo da narrativa. A versão mais conhecida foi um resumo da obra de Madame Villeneuve, publicado em 1756 por Madame Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont.

Na seção, a versão cinematográfica do conto “A Bela e a Fera”, apresentamos também um resumo do filme que é baseado na versão de Gabrielle-Suzanne Barbot, publicada em 1740. Neste tópico, já iniciaremos uma breve análise comparativa, acentuando semelhanças e diferenças em relação à versão de Beaumont.

Na seção, as funções de Propp e a tendência contemporânea - uma abordagem a partir de “A Bela e a Fera”, apresentamos uma análise comparativa do conto e do filme mais detalhada com base agora nas funções de Propp. Tecemos o fio textual desse tópico citando todas as 31 funções do estudioso e por fim problematizamos a tendência da literatura infantil e juvenil contemporânea.

Propp apresenta, em seu livro *Morfologia do conto maravilhoso*, a estrutura narrativa que compõe os contos de fadas, evidenciando suas variantes e invariantes. Para desenvolver seu estudo, o pesquisador russo não realiza sua análise tendo como base a observação das diferentes personagens que compõe a fabulação. Ele a efetiva a partir das ações das personagens, e nelas se fundamenta para definir a especificidade do conto popular maravilhoso como gênero.

A literatura infantil nasce a partir de transformações sociais e de uma nova concepção de criança, na Europa, o que levou ao surgimento de uma literatura específica para esse público. No entanto, não se produz uma literatura única para as crianças, mas são feitas adaptações dos contos populares. Quem dá início a essas adaptações é o francês Charles Perrault, considerado o pai da literatura infantil. No Brasil, a literatura infantil chega mais tarde, inicialmente com adaptações de textos europeus feitos, por Alberto Figueiredo Pimentel, e só a partir de 1922, surge uma produção própria, pelas mãos de Monteiro Lobato. Nas últimas décadas, a literatura infantil brasileira mostra-se rica e diversificada, com vários enques e para todas as faixas etárias.

Na última seção, intitulada a literatura infantil e juvenil: limites e possibilidades no trabalho docente, discutimos algumas limitações que a literatura encontra no espaço escolar que acabam por impedir a formação leitora dos alunos, e ainda sugerimos atividades como possibilidades de se trabalhar com a literatura com vistas para a formação de leitores competentes.

2. O conto “A Bela e a Fera”, de Jeane-Marie Leprince

Para Simonsen (1987), o conto popular, definido por sua transmissão oral, faz parte do folclore verbal. É um relato. Pertence aos gêneros narrativos populares que foram definidos pelos folcloristas a partir de diversos métodos de abordagem: temático, estrutural, arquetípico, funcional.

“O conto é, pois, um relato em prosa de acontecimentos *fictícios* e dados como tais, feito com a finalidade de *divertimento*” (SIMONSEN, 1987, p. 6). Para esta autora, a palavra conto está naturalmente ligada ao ato de contar, portanto, à oralidade, e à fictividade, sendo um relato que não é ‘verdadeiro’.

Conforme Simonsen (1987, p. 7), “Os contos maravilhosos, de estrutura complexa, comportam elementos sobrenaturais, originalmente não cristãos (encantadores, metamorfoses, objetos mágicos etc.)”. Gotlib (2006) defende a ideia de que esse o conto não pode ser concebido sem o elemento maravilhoso que lhe é imprescindível. As personagens, lugares e tempos são indeterminados historicamente. A imprecisão histórica é ratificada com a expressão “Era uma vez” que costuma iniciar narrativas deste tipo.

"A Bela e a Fera" é um tradicional conto maravilhoso francês. Em francês *La Belle et la Bête*, a primeira versão do conto foi publicada por Gabrielle-Suzanne Barbot, Dama de Villeneuve em *La Jeune Americaine et les Contes Marins*, em 1740. A versão mais conhecida foi um resumo da obra de Madame Villeneuve, publicada em 1756 por Madame Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont, no *Magasin des enfants, ou dialogues entre une sage gouvernante et plusieurs de ses élèves*. A primeira versão inglesa surgiu em 1757 (WIKIPEDIA, 2009).

A narrativa de Beaumont tem início com a expressão clássica “Era uma vez”. O conto "A Bela e a Fera" relata a história da filha mais nova de um rico mercador, que tinha seis filhos: três homens e três mu-

lheres. Enquanto as filhas mais velhas gostavam de ostentar luxo, de fests e lindos vestidos, a mais nova, a que todos chamavam Bela, era humilde, gentil, generosa e tratava bem as pessoas.

Certo dia, o mercador perdeu toda a sua fortuna, com exceção de uma pequena casa distante da cidade. Bela e seus irmãos aceitaram a situação com dignidade, mas as duas filhas mais velhas não se conformavam em perder a fortuna e os admiradores, e descontentavam suas frustrações sobre Bela, que humildemente não reclamava e ajudava seu pai como podia.

Na sequência da narrativa, um dia, o mercador recebeu notícias de bons negócios na cidade, e resolveu partir. As duas filhas mais velhas, esperançosas em enriquecer novamente, encomendaram-lhe vestidos e objetos preciosos, como joias, mas Bela, preocupada com o pai, pediu apenas que ele lhe trouxesse uma rosa. Quando o mercador voltava para casa, foi surpreendido por uma tempestade, e se abrigou em um castelo que avistou no caminho. Ao partir, pela manhã, avistou um jardim de rosas e, lembrando-se do pedido de Bela, colheu uma delas para levar consigo. Foi surpreendido, porém, pelo dono da roseira, uma Fera pavorosa, que lhe impôs uma condição para viver: deveria trazer uma de suas filhas para ficar em seu lugar.

Quando o comerciante chegou a sua casa, Bela, mediante a situação resolveu se oferecer para a Fera, imaginando que esta a devoraria. Porém, ao invés de devorá-la, a Fera mostrou-se aos poucos como um ser sensível e amável, fazendo todas as suas vontades e tratando-a como uma princesa. Assim, apesar de achá-lo monstruoso, Bela apegou-se a esse ser “monstruoso”.

Certo dia, Bela pediu que a Fera a deixasse visitar sua família, pedido que foi concedido, a muito contragosto, com a promessa de que ela retornasse em uma semana. O monstro combinou com Bela que, para voltar, bastaria colocar seu anel sobre a mesa, e magicamente retornaria. Bela visitou alegremente sua família, mas as irmãs que estavam muito infelizes, ao vê-la feliz, rica e bem vestida, sentiram inveja, e a envolveram de forma que sua visita foi se prolongando, com a intenção de Fera ficar aborrecida com sua irmã e devorá-la. Bela foi protelando sua volta até ter um sonho em que via Fera morrendo. Arrependida, colocou o anel sobre a mesa e voltou imediatamente.

Bela encontrou Fera morrendo no jardim, pois essa não se alimentara mais, temendo que Bela não retornasse. Assim, Bela compreendeu

que amava a Fera, que não podia mais viver sem ela, e confessou ao monstro sua resolução de aceitar o pedido de casamento. Mal pronunciou essas palavras, a Fera se transformou num lindo príncipe, pois seu amor colocara fim ao encanto que o condenara a viver sob a forma de uma fera até que uma donzela aceitasse se casar com ele. O príncipe casou com Bela e foram felizes para sempre.

As irmãs de Bela terminam tão infelizes quanto eram. Além do casamento infeliz e da pobreza em que viviam, foram condenadas pela fada a viver como estátuas vivas na porta do palácio de Bela. Só poderiam voltar a seu estado anterior no momento em que reconhecessem seus erros. Assim finaliza a versão do conto “A Bela e a Fera”, de Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont.

3. *A versão cinematográfica do conto*

Durante o século XX, se processa uma concepção de texto de práxis de leitura, em que a multissêmico ganha relevância no significado dos textos. As mídias impressas passaram a ganhar espaços com as sonoras e visuais, com a televisão, o cinema, as redes. No cinema, os leitores passaram a ler em códigos múltiplos: o verbal aparece em diálogo com sons e imagens. Os textos e as artes, antes, únicos - como os manuscritos, a pintura, os concertos, a dança – adquiriram formas reproduzíveis, primeiro com os impressos, depois com a fotografia, com a cinematografia, com as fitas magnéticas de áudio e vídeo. (NASCIMENTO, 2009)

Para Nascimento (2009), é a partir da técnica fotográfica que se desenvolve o cinema: pela projeção de imagens sucessivas em um anteparo (a tela), obtidas a partir de uma tira translúcida (a película) iluminada, essa tira por sua vez é uma cópia da outra, obtida pela fotossensibilização.

“A Bela e a Fera” é uma nova adaptação para a famosa fábula francesa originalmente escrita por Gabrielle-Suzanne Barbot, em 1740, que se tornou mais conhecida em sua versão de 1756, resumida e modificada por Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont.

O filme de 2014 “A Bela e a Fera” traz muito do conto original que relata a história da filha mais nova, Bela (Léa Seydoux), de um rico mercador, Sr. De Beaux Fremont (André Dussollier), o qual possui três filhas e três filhos. No filme, além das duas irmãs Anne (Audrey Lamy) e Clotilde (Sara Giraudeau), Bela ainda tem mais três irmãos: Maxime

(Nicolas Gob), Jean-Baptiste (Jonathan Demurger) e Tristan (LoukaMe-liava) (FIGUEIREDO, 2014).

Assim como no conto de Jeanne-Marie de Beaumont, as filhas mais velhas gostam de ostentar luxo, de festas e lindos vestidos, enquanto Bela é humilde, gentil, generosa, gosta de ler bons livros e trata bem as pessoas. Um dia, o Sr. de Beaux Fremont perde toda a sua fortuna no naufrágio de seus três navios e, conseqüentemente, os amigos e a rotina de luxo, expondo toda a família à vergonha e ao deboche da sociedade francesa.

Resta-lhes apenas uma pequena casa distante da cidade, conta o pai para os filhos. No conto de Beaumont, diferente da versão cinematográfica, o pai diz chorando às filhas que teriam que ir morar lá no campo e trabalhar como camponeses. Bela aceita a situação com dignidade, mas as duas filhas mais velhas não se conformavam em perder a fortuna e os admiradores, e descontam suas frustrações sobre Bela, que humildemente não reclama e ajuda seu pai como pode nos afazeres domésticos. O primogênito do mercador é um jovem viciado no jogo que vive gastando a fortuna do pai e tem nessa mudança de vida uma fuga de Perducas (Eduardo Noriega), a quem deve uma grande quantia.

O mercador recebe notícias de bons negócios na cidade e resolve partir. Porém, ele acaba tendo uma frustração e retorna para casa, desiludido, quando é surpreendido por uma tempestade de neve, e se abriga em um castelo que avista no caminho, após deixar o seu cavalo gravemente ferido ao relento. O castelo é mágico e abriga uma fera (Vincent Cassel) assustadora que o ameaça por ter apanhado uma rosa vermelha³⁴, mas deixa o homem partir a cavalo (este foi curado pela Fera) para se despedir de seus filhos, sendo obrigado a voltar no dia seguinte com a filha Bela para quem seria a rosa ou a besta mataria ele e toda sua família: “Uma rosa por uma vida”, disse a Fera no filme.

Beaux Fremont foge apavorado e ao chegar, finalmente, em casa conta todo o ocorrido para os filhos. Benevolente, Bela resolve partir na manhã posterior no lugar de seu pai. Ele não aceita a proposta, e ela o tranca em uma sala e vai para o castelo. De forma dessemelhante, no conto pai e filha partem para o palácio: “As duas moças malvadas esfre-

³⁴ No conto, o negociante leva para Bela não uma rosa, mas um ramo de rosas: “Tinha na mão o ramo de rosas que trazia para Bela. Ao entregá-lo, disse: ‘Bela, guarde estas rosas. Elas custaram muito caro a seu pobre pai.’” (BEAUMONT, 1982, p. 104)

garam cebola nos olhos para chorar quando Bela partiu como pai. Mas os irmãos choraram de verdade, assim como o negociante. Só Bela não chorou, pois não queria aumentar a dor dos outros” (BEAUMONT, 1982, p. 106). No filme, Bela encontra o castelo mágico e vai ao encontro de seu algoz imaginando que será morta; entretanto, a fera não deseja matá-la, faz dela sua prisioneira. A donzela vive com requinte no imenso castelo, sozinha e amedrontada pelo monstro que a mantém presa.

Com o passar do tempo, Bela vai descobrindo mais sobre o passado de seu aprisionador, os mistérios por trás do castelo encantado e até mesmo a existência de criaturas mágicas que lá vivem, enquanto isso, a fera começa a se apaixonar pela moça. Todas as noites Bela janta com a Fera e todas as noites ela é visitada por sonhos que retratam a história do monstro. O gigante começa e se sentir cada vez mais atraído pela jovem, que usa toda a sua coragem para chegar ao fundo da maldição que atormenta seu estranho admirador.

De forma semelhante, tanto na versão cinematográfica quanto na versão de Beaumont (1982), Bela pediu que a Fera a deixasse visitar sua família, pedido que foi concedido, a muito contragosto, com a promessa de que ela retorne em uma semana. O monstro combinou com Bela que, para voltar, bastaria colocar seu anel sobre a mesa, e magicamente retornaria.

No conto de Beaumont, as duas irmãs de Bela a envolveram para que sua visita fosse se prolongando, na intenção de que ela fosse devorada pela fera aborrecida com sua demora. Já na versão cinematográfica, com vistas das adaptações, essa ação das irmãs de Bela não é evidenciada. Enquanto Bela passa um bom tempo na companhia do pai que estava gravemente adoentado³⁵, dois dos seus irmãos se juntam a um grupo de mercenários³⁶ e invadem o castelo da Fera. Bela retorna imediatamente ao saber da invasão. Ela temia que a Fera matasse seus irmãos. Para o retorno ao palácio, diferente do conto de Beaumont, em que Bela utiliza um anel mágico, na versão cinematográfica, a moça, na companhia de seu irmão mais novo, a cavalo, enfrenta um caminho cheio de espinhos

³⁵ No conto, o pai de Bela não estava acamado, durante visita da filha querida: “A esse grito o negociante correu, quase morrendo de alegria ao rever sua querida filha” (BEAUMONT, 1982, p. 113).

³⁶ Esse grupo de mercenários não aparece na versão de Beaumont (1982). Muito menos a batalha travada entre eles e a Fera.

até que um milagre acontece para facilitar a chegada dela até o local da batalha travada entre a Fera, seus aliados gigantes contra os invasores.

Todos os invasores morrem, com exceção dos dois irmãos de Bela. Da batalha, a Fera não sai ilesa. Atingida por uma flecha, ela cai ao chão. Bela com seus irmãos leva Fera para o interior do palácio. Colocam-na num tanque mágico e Bela arranca a flecha do peito daquele ser horrível. Este pergunta se Bela o ama. A jovem diz que sim. Imediatamente, o amor de Bela quebra a maldição e Fera se transforma no príncipe dos sonhos da moça.

No final da versão cinematográfica, diferentemente do conto de Beaumont, todos foram felizes. Os irmãos de Bela tornaram-se editores de livros. As suas irmãs se casam com dois gêmeos e vão morar na cidade, ideário para elas. O pai abriu uma floricultura. Bela se casa com o príncipe que era fera, vive no campo, tem dois filhos, para quem ela lê a sua própria história, pois é assim que começa o filme.

Além disso, a versão de Villeneuve inclui alguns elementos omitidos por Beaumont, porém estes elementos não são reprisados no filme. Segundo essa versão, a Fera foi um príncipe que ainda jovem perdeu o pai, e sua mãe partiu para uma guerra em defesa do reino. A rainha deixou-o aos cuidados de uma fada malvada, que tentou seduzi-lo enquanto ele crescia; quando ele recusou, ela o transformou em fera. A história revela também que Bela não é realmente uma filha do mercador, mas a descendente de um rei. A mesma fada que tentou seduzir o príncipe tentou matar Bela para casar com seu pai, e Bela tomou o lugar da filha morta do mercador para se proteger. Beaumont diminuiu o número de personagens e simplificou o conto. (WIKIPEDIA, 2014)

4. Funções de Propp no conto e no filme

Propp analisou uma centena de contos maravilhosos russos tradicionais, esperando poder classificá-los, não segundo seu assunto, mas segundo sua estrutura. Ao cabo de sua análise, Propp chegou à conclusão de que os contos maravilhosos russos são constituídos de uma sequência sintagmática de 31 funções, ligadas umas às outras por uma relação de implicação. Essas 31 funções, sem estarem forçosamente presentes em cada conto atestado concretamente, encadeiam-se, entretanto, em uma ordem idêntica (SIMONSEN, 1987).

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

Para Propp, a sequência é definida como todo desenvolvimento que vai de um malfeito ou de uma falta à sua reparação. As 31 funções são divididas em três partes, quais sejam: seção preparatória, primeira sequência e segunda sequência (SIMONSEN, 1987).

Segue-se uma classificação das funções da narrativa conforme Propp in Simonsen (1987). Seção preparatória: situação inicial (prólogo que não é ainda uma função); ausência; interdição; transgressão; pedido de informação; obtenção da informação; tentativa de mentira; e cumplicidade involuntária. Primeira sequência: malfeito/falta; envio em socorro (falta sentida); empreendimento reparador; partida (o herói deixa a casa); prova imposta pelo doador; reação do herói; transmissão; transferência; combate; marca; vitória; reparação do(a) malfeito/falta; volta do herói. Segunda sequência: perseguição, socorro, chegada incógnita; impostura; tarefa difícil (uma tarefa difícil é proposta ao herói); realização; reconhecimento; descoberta; castigo e recompensa.

De acordo com Propp (2001), o conto apresenta uma situação inicial onde reina o equilíbrio: o conto de Beaumont (1982) e a versão fílmica apresentam o mercador, seus seis filhos, sendo Bela a que despertava mais admiração, e seu empobrecimento. A deficiência financeira do mercador é o que o fará passar à primeira função proppiana: o afastamento – deixando Bela, futura heroína, o pai parte para tentar reaver parte de seus bens num porto. As filhas suplicam-lhe que traga muitos presentes, Bela, porém, não lhe pede nada. A insistência do pai, fê-la pedir uma rosa.

A função proibição 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. Tal proibição levará à transgressão: aquilo que era uma proibição implícita “não traga nada” foi transgredido: ele achou e colheu a flor. Como castigo pela transgressão, aparece no conto e, no filme, de forma idêntica, o antagonista, cujo papel consiste em destruir a paz da família feliz, “em provocar alguma desgraça, em causar dano, prejuízo” (PROPP, 2001, p. 21).

O antagonista (Fera) será responsável pelas três funções seguintes: pedido de informação: a Fera pressiona o pai para descobrir informações sobre sua futura vítima; obtenção da informação: a Fera obtém a informação procurada “Perdoai-me Vossa Alteza, não tinha intenção de vos ofender colhendo uma rosa para atender ao pedido de uma de minhas

filhas” (BEAUMONT, 1982, p. 103); e tentativa de mentira: a Fera propõe uma condição, pois de nada lhe adianta a rosa cortada: “Disponho-me a perdoá-lo com a condição de que uma de suas filhas se ofereça voluntariamente para morrer em seu lugar”. (BEAUMONT, 1982, p. 103)

A função cumplicidade involuntária (o herói deixa-se persuadir) aparece duplamente no conto e no filme: primeiro o pai, que pensa que poderá realizar uma troca, enganando a Fera, e por último quando Bela pensa poder apaziguar a Fera. Propp (2001) salienta que as propostas enganosas são sempre aceitas e executadas”. Tais ações do mercador e de Bela resultarão na função dano ou malfeito (falta): ao separar Bela de sua família, a Fera causa prejuízo ao pai. A separação, embora o dano seja o mesmo no conto e no filme, não se dá de forma semelhante. No conto, pai e filha se separam no palácio. Já no filme, Bela, após trancafiar o seu pai num quarto porque tentava impedi-la de partir, chega ao palácio sozinha e a mesa posta é somente para ela.

Bela, a heroína, continua presa por um longo período no castelo. O pai perde a heroicidade por não resgatar a filha, que se torna única heroína na história. Bela apercebe-se da sua situação de prisioneira através do espelho que lhe é mostrado pelo antagonista em mutação e resolve tomar atitudes heroicas.

Após funções preparatórias listadas acima, passamos às funções da primeira e da segunda sequência. Na função envio em socorro (pede-se ou ordena-se ao herói que o repare), Bela, a heroína, pede permissão para passear..., na verdade, para lutar contra o seu aprisionamento: “Meu pai está sozinho, permita que eu passe uma semana com ele” (BEAUMONT, 1982, p. 113). No conto, o pai está de fato sozinho, os irmãos de Bela partiram para o exército, as irmãs estão casadas. Por outro lado, no filme, toda a família se encontra sob o mesmo teto, quando recebe a visita de Bela.

Na função empreendimento reparador (o herói aceita), Bela promete voltar em oito dias. Na função partida: Bela deixa a casa (o palácio). A prova imposta pelo doador é a função na qual Fera dá o anel para que Bela volte para o palácio. Esse anel marcará a outra escolha de Bela: voltar para Fera.

As funções reação do herói (Bela responde ao pedido de Fera ao levar o anel mágico), transmissão ou recepção do meio mágico, transferência ou viagem (Bela simplesmente chega ao local de seu destino mágicamente tanto no conto quanto no filme), combate (Bela recebe um ob-

jeto (o anel) que deve auxiliá-la na sua ida), marca, vitória, reparação do dano e regresso vão ocorrendo simultaneamente, com Bela aceitando o anel, recebendo-o, aparecendo na casa dos pais. O antagonista acaba tornando-se um doador, quando repassa o anel para Bela. Quanto ao combate, podemos inferir que o diálogo entre Bela e Fera constitui um combate velado, no qual a heroína sai vencedora, ao conseguir viajar para libertar a si mesma e, depois o próprio antagonista. O dano é reparado: Bela volta para o palácio.

Entretanto, a heroína sofrerá perseguição, primeira função da segunda sequência. Os perseguidores se transformam em algo atraente e se colocam no caminho do herói. No conto de Beaumont, esses perseguidores são as próprias irmãs de Bela que são invejosas e prendem-na por vários dias para privar-lhes (Bela e Fera) da felicidade: ““Minha irmã”, disse a mais velha, “tive uma ideia: vamos segurar Bela aqui por mais oito dias. Aquela Fera idiota ficará furiosa por ela lhe ter faltado com a palavra e talvez a devore” (BEAUMONT, 1982, p. 114). Já no filme, quem persegue a Bela, são os seus dois irmãos mais velhos que roubam o anel (eles eram mercenários), posteriormente se aliam a um bando de ladrões e invadem o castelo da Fera.

Outra função, o socorro ou salvamento (aqui o herói é socorrido), pode ser visualizada no conto e no filme. No conto, Bela é salva quando sonha na casa do pai, na décima noite, com Fera deitada no jardim do palácio quase à morte. No filme, Bela recebe ajuda de seu irmão mais novo para retornar rapidamente a cavalo, sem o anel.

A chegada incógnita (a heroína volta ao lar, ao palácio), próxima função, mostra a volta de Bela ao palácio. No conto, isso se dá de forma mágica, com o uso do anel mágico; no filme, de forma natural e trabalhosa, pois havia muitos espinhos pelo caminho, até que um milagre aconteceu próximo do palácio, um caminho se abriu facilitando a passagem de Bela.

Na narrativa, a função impostura (um falso herói pretende ser o autor do feito) parece não ser contemplada. Como defende Propp (2001), todas as funções não precisam, necessariamente, aparecer nos contos.

Bela retorna disposta a amar a Fera. A transformação pelo amor realiza-se completamente quando é proposta uma tarefa difícil a Bela: declarar o seu amor à Fera. A tarefa é realizada (função realização). No filme, Bela declara seu amor após uma sangrenta batalha que a Fera travara com o grupo de mercenários. Ferida, ela é recolhida e levada para

um tanque. Lá a declaração liberta o monstro da maldição. No conto, Bela faz a declaração de amor quando encontra Fera inconsciente no jardim.

A função seguinte é o reconhecimento. Bela é reconhecida como a heroína. Bela provou possuir várias qualidades heroicas: força, astúcia, destemor, bondade, desprovida de vaidade, amor, não cultuava a aparência. Como prêmio, há a função seguinte, a descoberta ou desmascaramento: o antagonista, a Fera, não é inimigo, ele é bom e se transforma em príncipe, quebrando um feitiço que lançaram contra ele. A função castigo se destina, não ao impostor, ao antagonista, mas às irmãs de Bela e a parte dos mercenários. No conto, as irmãs de Bela terminam mais infelizes do que no princípio da narrativa. Na versão cinematográfica, o castigo está reservado ao grupo de mercenário, com exceção dos dois irmãos mais velhos de Bela, que são salvos pela heroína.

Por fim, acontece o esperado na última função proppiana, a recompensa, quando o herói se casa e/ou sobe ao trono. No conto, Bela além de se casar com a Fera que se transforma em príncipe, herda o trono. No filme, a recompensa se estende para toda a família de Bela. Esta se casa com o príncipe, constituem família, moram no campo, se redescobrem, se reencontram. “A partir daí as personagens conseguem ambas renascer e (re)encontrar-se. Bela aceita o pedido de casamento de Fera e esta assume sua forma humana, de príncipe. Assim, se dá a descoberta do outro, através de um longo processo de reconhecimento de si mesmo” (LIMA, 2012, p. 59). O pai da heroína abre uma floricultura em homenagem à filha mais querida. As irmãs de Bela não são punidas, casam-se com dois gêmeos, vão morar na cidade. Os irmãos tornam-se empresários, editores de livros. Assim, a felicidade no conto não é para todos, estando reservada às pessoas cheias de virtudes (Bela, Fera, o pai de Bela). Já no filme, a felicidade alcança a Fera e a Bela, como também toda a família da heroína (pai, irmãs, irmãos).

Para finalizar este tópico, citemos o foco narrativo que, tanto no conto quanto no filme, o narrador é onisciente neutro. Este fala em terceira pessoa, tende ao sumário, caracteriza e descreve as personagens para o leitor. Conforme aponta Leite (1987), o narrador onisciente neutro, segunda categoria de Friedman, usa a cena para os momentos de diálogo e ação. Salienta ainda a autora que as outras características referentes às questões de ângulo, distância e canais são as mesmas do autor onisciente intruso, do qual este se distingue apenas pela ausência de instruções e comentários gerais ou mesmo sobre o comportamento das personagens,

embora a sua presença, interpondo-se entre o leitor e a história, seja sempre muito clara.

5. *Tendências da literatura infantil e juvenil*

A sociedade tradicional que antecedeu o século XVIII, sobretudo na Idade Média, via mal a criança, e pior ainda o adolescente. De criança pequena, ela se transformava imediatamente em homem jovem. Se até o século XVII a criança era vista como um adulto em miniatura, a partir do século XVIII ela adquire um novo *status*, determinando a valorização dos laços de afetividade e não mais de parentesco e herança conforme previa o sistema medieval. Detentora de um novo papel na sociedade e vista agora como um ser frágil, desprotegida e dependente, a criança passa a ser alvo de valorização e de proteção, sendo separada da hostilidade do mundo ao qual tinha antes livre acesso (ARIÈS, 2012). É nesse contexto de valorização que a criança ganha vez e voz na literatura.

Embora a literatura infantil e juvenil tenha surgido no século XVIII na Europa, foi somente no século XIX que ela define com maior segurança os tipos de livros que mais agradam aos pequenos leitores, determinando suas principais linhas de ação: histórias fantásticas, de aventuras e que retratem o cotidiano infantil. Descoberto e valorizado esse interesse, a literatura infantil e juvenil, nos seus variados gêneros, ganha notoriedade e um perfil definido por meio do trabalho dos autores da segunda metade do século XIX, garantindo sua continuidade e atração (ALBINO, 2014).

No Brasil, a exemplo de todas as colônias europeias, a literatura infantil surge no século XIX. Mas passado tudo isso, o país vai vagarosamente tendo o acesso popular à leitura. Após a Proclamação da República, com leis regulamentares, o processo literário, vai ganhando mais espaço na cultura.

Na visão de Albino (2014), o Brasil dos anos 60 e 80 já tem uma literatura infantil consolidada. Surge uma nova maneira de compor personagens, tanto nos conteúdos, quanto na produção. Com a valorização da linguagem oral. Acontece a fragmentação da narração, dando ênfase aos diálogos dos personagens, com a participação do leitor e o rompimento da linearidade por meio do fluxo da consciência.

Nesses anos, a literatura vem evoluindo após o Modernismo de 1922, desaparecendo o compromisso com a história oficial e com conte-

údos escolares mais modernos e a adesão dos escritures de um modo geral, à cultura de massa, como histórias policiais e a ficção científica. O Estado passa então a investir e mediar, entre a cultura de massa e a população; fiel às suas origens, a literatura infantil se presta a incorporar, em diferentes níveis, o destino pedagógico. Com esta iniciativa do Estado, a literatura infantil no país continua com uma concepção de leitura e literatura infantil que acaba sendo um auxiliar civilizador e educativo. (ALBINO, 2014)

Nas últimas décadas, a literatura infantil e juvenil vem se constituindo de forma rica e diversificada no Brasil, com produções de boa qualidade e com vários enfoques. De acordo com Frantz (2001), a literatura dos últimos tempos possui algumas tendências que definem sua produção literária.

Uma dessas tendências é o tradicional conto de fadas, mas atualizado, com características da nossa época, a exemplo de “Chapeuzinho Vermelho”, de Patrícia Gwinner, cujo teor é a preocupação com a proteção dos animais. “A Fada que Tinha Ideias”, de Fernanda Lopes de Almeida, é outro exemplo, no qual a fada é moderna e dotada de ideias revolucionárias.

Outra tendência de nossa literatura infantil é a sua intenção em despertar, no leitor, uma visão mais crítica da realidade, como se verifica em “O Último Broto”, de Rogério Borges, enfocando a destruição do meio ambiente, sem deixar de lado a fantasia, o humor e a poesia. “Ao mesmo tempo em que a criança ri, sonha e se diverte com a literatura atual, também não se omite de convidá-la a olhar ao seu redor e refletir sobre o que está acontecendo, bem como fazia o precursor Lobato”. (FRANTZ, 2001; p. 71)

O humor é outro aspecto muito acentuado na produção literária brasileira, característica que encanta e diverte as crianças. Como apresenta Frantz (2001), as obras de Sylvia Orthof e Ziraldo se destacam nessa tendência. A literatura poética, que desperta a sensibilidade e sentimentos no leitor, também é considerada pela autora como uma tendência do gênero, tendo como exemplo a obra “Coração Não Toma Sol”, de Bartolomeu Campos Queirós.

Frantz (2001), também cita a presença do folclore, em que muitos autores se preocupam em trazer em suas obras as raízes culturais brasileiras, como ocorrem em “A Festa no Céu”, de Ângela Lago, e “O Saci e o Curupira”, de Joel Rufino dos Santos.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

A última tendência destacada por Frantz (2001) é a do texto de imagem, cuja preocupação é contar uma história apenas com o uso de imagens, dando ao leitor o poder de verbalizar o texto. “Esse tipo de texto é um exercício de liberdade e de criatividade que desafia o leitor a observar, refletir, interpretar, criar e explorar o texto” (FRANTZ, 2001, p. 72). “Briga de Uma Nota Só”, de Izomar Camargo Guilherme, “O Erudito”, de Rogério Borges, são exemplos desses textos de imagens.

Nascimento (2009), fazendo uma adaptação de Coelho (2000), cita algumas características da nova literatura, cujas características se contrapõem à literatura infantil e juvenil tradicional. Para o autor, a tendência da literatura contemporânea apresenta, entre outras, as seguintes características: espírito solidário (o indivíduo é parte essencial do todo), questionamento da autoridade (valores são relativos), valorização do fazer como manifestação do ser (fazer desaparecer as injustiças e aviltantes diferenças sociais que hoje se agudizam), moral da responsabilidade ética (valorização da responsabilidade individual), sociedade sexófila (o exagero da liberação sexual total), redescoberta e reinvenção do passado (o passado é visto como origem, como forma criadora, redescoberta de formas literárias, recriadas pelos novos estilos destes tempos novos), concepção de vida fundada na visão cósmica, existencial, mutante da condição humana (a vida é concebida como mudança contínua), intuição fenomenológico (renasce a fantasia, o imaginário, a magia, o ocultismo), antirracismo (as diferenças culturais são valorizadas), a criança como ser em formação (o potencial da criança deve-se desenvolver em liberdade).

Nascimento (2009) ainda destaca entre as novidades da literatura infantil e juvenil, apresentadas pela professora Nely Novaes Coelho, o experimentalismo com a linguagem, com a estrutura e com o visualismo do texto. Essas características fazem da literatura infantil e juvenil contemporânea terreno propício e receptivo às influências das novas formas de mídias. Assim, essa literatura vem ganhando novos formatos, novas cores, novos suportes de impressão e veiculação, como o cinema, as redes sociais. A tendência da literatura infantil e juvenil, de ser reprisada nos cinemas, acaba por evidenciar belíssimos efeitos visuais e sonoros incríveis, como na versão cinematográfica do conto “A Bela e a Fera” – o visual do castelo, a floresta encantada, a trilha sonora clássica etc., mesmo não sendo uma produção hollywoodiana. O figurino também é incrível; os vestidos que a Bela usa durante o seu período no castelo são esplendidos.

6. A literatura infantil e juvenil: limites e possibilidades no trabalho docente

Lajolo (2005) problematiza a importância da literatura infantil e juvenil como disciplina a ser incluída no currículo de formação do professor de língua materna. Para a autora, o problema do espaço destinado à literatura infantil e juvenil no currículo é uma representação contemporânea de uma crise muito maior e mais antiga, pois faz tempo que não se sabe qual a formação necessária ao professor de língua materna, porque também não se tem clara a função da escola no que se refere à competência linguística que o aluno deve dominar ao abandonar os bancos escolares.

Aprofundar a formação do professor de língua materna, tanto em análise linguística como em literatura infantil e juvenil, é um dos caminhos para mapear o terreno, as práticas e valores, e conteúdos essenciais à formação do educando.

O professor de português deve dispor de uma noção ampla de linguagem e se familiarizar com uma leitura bastante ampla de literatura, sobretudo da brasileira, da portuguesa e da africana de expressão portuguesa. Não será preciso, para tanto, gostar, por exemplo, de Camões nem de Machado de Assis, mas o professor de português precisa conhecê-los, entendê-los e ser capaz de explicá-los. (LAJOLO, 2005)

O professor de português deve estar familiarizado com a história do ensino da língua portuguesa no Brasil, com a história da alfabetização, da leitura e da literatura na escola. Pois só assim poderá perceber-se num processo que não começa nem se encerra nele, e poderá, no mesmo gesto, tanto dar sentido aos esforços dos educadores que o precederam, como ainda sinalizar o caminho dos que o sucederão. (LAJOLO, 2005, p. 22)

Como defende a autora na citação, o professor além de ter que dominar o conhecimento amplo sobre o universo linguístico/literário que ensina, deve estar ciente de que o trabalho na escola deve ser desenvolvido de forma coletiva, interdisciplinar, com vistas à valorização do legado do eu e do outro. O professor de língua materna desempenha papel fundamental e determinante para o êxito do processo de ensino e aprendizagem da literatura infantil e juvenil, cabendo-lhe a verificação dos interesses literários de seus alunos, o conhecimento amplo e seguro de um acervo de títulos, a capacidade de seleção, a adoção de uma metodologia de ensino e o conhecimento de algumas teorias que lhe definam os limites do seu campo de trabalho.

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA

Algumas práticas são consideradas limitadoras para o desenvolvimento do trabalho docente com êxito no gosto pela leitura: a prática de utilização de textos literários como pretexto para exercícios gramaticais, e a análise literária, com modelos simplificados de questionários, com o propósito de identificar personagens, tempo, espaço, narrador, enredo, estrutura de texto, clímax e desfecho.

Por outro lado, com base em Lajolo (2005), são várias as possibilidades de trabalhar com a literatura infantil e juvenil na sala de aula para desenvolver o gosto pela leitura literária, além de aprimorar/ampliar a compreensão textual. Como professores de português e literatura, podemos desenvolver as seguintes atividades, dentre outras: transformar em roteiro teatral e subsequente encenação o texto narrativo; reproduzir, em cartazes ou desenhos, o tema, a história ou personagens do livro; criar, a partir de sucata, objetos ou colagens de alguma forma relacionados à história; pesquisar no laboratório de informática algum tópico que o texto aborda; prosseguir a história, reescrevendo com alteração do ponto de vista; entrevistar (real ou simuladamente) o autor ou personagens do livro; e jogralizar poemas.

Na sala de aula, outra atividade que podemos desenvolver junto aos alunos, seguindo a temática das estórias infantis, dos contos maravilhosos, como a de “Chapeuzinho Vermelho”, tomada aqui como exemplo, é a prática da constituição de diferentes sentidos e escrita da narrativa. Essa prática consiste em convidar os alunos a reescreverem o texto com base em diferentes posições, como, por exemplo, na perspectiva do discurso político, e/ou do ecologicamente correto, do jurídico, do noticiário sensacionalista etc., ou ainda sugerindo uma mudança de formato textual, como para a poesia, da poesia para o cordel, por exemplo. Após a reescrita, os alunos podem expor seus textos, compará-los, analisar especificidades (formas linguísticas e textuais) comuns a cada posição ou formato, discutindo sua adequação e os diferentes sentidos que surgem em cada mudança sugerida.

Trabalhar nessa perspectiva abre um leque de possibilidade de professor e aluno não mais se limitarem à repetição dos sentidos preestabelecidos para os seus objetos de leitura. “A interpretação é um lugar que lhes permite atuar como produtores de sentidos na leitura e na autoria”. (SILVA, 2009, p. 38)

Encerramos esta seção, afirmando que o professor precisa apreciar todas as obras literárias infantis, nos seus diversos gêneros, sobretudo as

clássicas. Por que ler os clássicos infantis? Trazemos à baila para responder esta pergunta, colocações de Calvino (2007): os clássicos são aqueles livros dos quais, em geral, se ouve dizer: estou relendo... e nunca estou lendo; dizem-se clássicos aqueles livros que constituem uma riqueza para quem os tenha lido e amado, mas constituem uma riqueza não menos para quem se reserva a sorte de tê-los pela primeira vez nas melhores condições para apreciá-los; toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira; toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura; um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer; os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram; os clássicos são obras que provocam incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente a repele para longe; os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato, mais se revelam novos, inesperados, inéditos; é clássico aquilo que tende a relegar as atualidades à posição de barulho de fundo, mas ao mesmo tempo não pode prescindir desse barulho de fundo; e é clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível.

7. Considerações finais

Pelo exposto, tentamos evidenciar uma análise comparativa do conto “A bela e a Fera”, de Beaumont e a versão cinematográfica de Gabrielle-Suzanne Barbot. Procuramos, seguindo o formalista russo Propp, classificar tanto a versão do conto como a versão do filme nas 31 funções apresentadas na obra *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Notamos que quase todas as funções estão presentes em ambas as versões.

Da análise, que em poucos aspectos de dessemelham, podemos inferir que quanto mais a narrativa privilegia o artístico (adaptações para o sonoro, o visual, os efeitos, a reprodução ou (re)criação do cenário fílmico) mais pode se distanciar do aspecto monotípico e linear proposto por Propp. Podemos constatar ainda, como elemento epifânico patente nas duas versões (conto de Beaumont e versão cinematografada), que a Fera é não tão Fera, pelo seu coração generoso, honrado, amoroso, como o de pai de Bela.

Sumarizando, abordando brevemente a tendência da literatura infantil bem como as suas perspectivas, e o trabalho docente com esta arte

XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

literária, confrontamo-nos com um impasse: a literatura infantil conquistou sua legitimação enquanto gênero literário e vem contribuindo para a formação do leitor, porém ela agora se confronta com um entrave maior que poderá afetar em outros períodos da história seu retrocesso: trata-se do seu espaço nas aulas de língua materna e da formação do professor de literatura, como problematiza Lajolo (2005).

Considerando a importância da literatura infantil e juvenil para uma educação de qualidade e para a formação de leitores, a exemplo do conto maravilhoso “A Bela e a Fera”, o presente estudo também possibilitou construir um breve panorama da literatura infantil contemporânea em nosso país, possibilitando a educadores terem conhecimento dessa vasta produção para o trabalho em sala de aula.

Esgotamos nossa análise sobre o conto “A Bela e a Fera”, porém não o texto que ainda se abre a infinitas possibilidades suspensas, as quais não se deixam esgotar, uma vez que o texto/discurso é polifônico/dialógico por excelência (BAKHTIN, 2006). Ousar no real/fictício é bom, ousar no maravilhoso é melhor ainda, pois no final sempre há virtudes supremas e um príncipe e uma princesa encantados vivendo felizes para sempre.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARIÈS, P. *História social da criança e da família*. Trad.: Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

ALBINO, L. C. D. *A literatura infantil no Brasil: origem, tendências e ensino*. Disponível em: <http://www.litteratu.com/literatura_infantil.pdf>. Acesso em: 10-11-2014.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BEAUMONT, Jeanne-Marie Le Prince de. A Bela e a Fera. In: _____. *Fábulas encantadas*. São Paulo: Abril, 1982.

CALVINO, I. *Por que ler os clássicos*. Trad.: Nilson Moulin. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

FRANTZ, M. H. Z. *O ensino da literatura nas séries iniciais*. 3. ed. Ijuí: Unijuí, 2001.

FIGUEIREDO, G. *Resenha do filme A Bela e a Fera*. Disponível em: <<http://prazercinematografico.com/critica-do-filme-a-bela-e-a-fera-2014>>. Acesso em: 09-11-2014.

GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.

LAJOLO, M. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2005.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1987.

LIMA, M. E. C. “*A Bela e a Fera ou A Ferida Grande Demais*”, de Clarice Lispector: *considerações sobre o outro feminino*. 2012. Dissertação (de Mestrado em Letras). – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

NASCIMENTO, J. A. de A. *Literatura infantil e cultura hipermediática: relações sócio-históricas entre suportes textuais, leitura e literatura*. 2009. Dissertação (de Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). – Universidade de São Paulo, São Paulo.

PROPP, V. I. *Morfologia do conto maravilhoso*. [s.l.]: CopyMarket.com, 2001. Disponível em: <www.historias.interativas.nom.br/lilith/aula/leitura/vladimirpropp.pdf>. Acesso em: 11-11-2014.

WIKIPEDIA. *A Bela e a Fera*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/A_Bela_e_a_Fera>. Acesso em: 11-11-2014.

SILVA, M. G. T. da. Outros sentidos para os galhos secos. In: BOLOGNINI, C. Z.; PFEIFFER, C.; LAGAZZI, S. (Orgs.). *Discurso e ensino: práticas de linguagem na escola*. Campinas: Mercado das Letras, 2009.

SIMONSEN, M. *O conto popular*. Trad.: Luis Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1987.