



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de São José do Rio Preto

Eucimara Regina Santana Segundo

**O maravilhoso em contos de *Le piacevoli notti*,
de Gianfrancesco Straparola**

São José do Rio Preto
2023

Eucimara Regina Santana Segundo

**O maravilhoso em contos de *Le piacevoli notti*,
de Gianfrancesco Straparola**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria e Estudos Literários, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos

São José do Rio Preto
2023

S456m Segundo, Eucimara Regina Santana
O maravilhoso em contos de *Le piacevoli notti*, de Gianfrancesco Straparola / Eucimara Regina Santana Segundo. -- São José do Rio Preto, 2023
118 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

Orientadora: Maria Celeste Tommasello Ramos

1. Literatura italiana. 2. Conto maravilhoso. 3. Pioneirismo no registro.. 4. Simbologia. 5. O feminino em Straparola. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Eucimara Regina Santana Segundo

**O maravilhoso em contos de *Le piacevoli notti*,
de Gianfrancesco Straparola**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria e Estudos Literários, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Profa. Dra. MARIA CELESTE TOMMASSELLO RAMOS – orientadora
Departamento. de Letras Modernas / UNESP - São José do Rio Preto

Profa. Dra. KARIN VOLOBUEF
Departamento de Letras Modernas / UNESP – Câmpus de Araraquara

Profa. Dra. GISELE DE OLIVEIRA BOSQUESI
Departamento de Línguas Modernas / Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Suplentes:

Profa. Dra. CLAUDIA MARIA CENEVIVA NIGRO
Departamento de Letras Modernas / UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Profa. Dra. ADRIANA LINS PRECIOSO
Departamento de Letras / UNEMAT – Câmpus de Sinop

São José do Rio Preto
03 de fevereiro de 2023

"Scrivere è sempre nascondere qualcosa in modo che venga poi scoperto"

Ítalo Calvino

Agradecimentos

Aos meus lindos filhos, **Guilherme e Júlia**, príncipe e princesa da minha vida, que tiveram paciência de acompanhar meus estudos durante esses anos e participaram de “discussões unilaterais” fundamentais para minhas reflexões para a escrita. Amores, busquem sempre o seu “felizes para sempre”.

Ao meu esposo, **Carlos Eduardo**, companheiro de longa data, incentivador de todas as horas cujo apoio e incentivo foram fundamentais para que eu seguisse nessa empreitada.

Aos meus pais, **João e Maria**, por darem a mim a oportunidade de reencarnar em um lar digno cuja base de educação e formação me possibilitaram ser um ser humano do bem.

À minha irmã, **Luciani**, sempre parceira e incentivadora, apoio em todos os momentos da minha vida.

Às minhas sobrinhas, **Rafaela e Raiani**, sempre presentes e prontas para ouvir meus desabaços e ideias para a pesquisa.

Ao meu irmão, **Marcos**, à minha cunhada **Vânia** e aos meus afilhados, **Felipe e Bianca**, por estarmos juntos nessa jornada.

À minha tia **Laide**, sempre alegre, amorosa, divertida. Obrigada por me fazer rir em vários momentos.

À minha prima, **Tamires**, sempre presente, interessada e preocupada com o meu processo de escrita.

À **Gabrielli, Mara Luísa, Silvana Corrêa, Laerte** e todos os meus outros amigos que torceram por mim.

Aos meus **colegas e amigos** do trabalho que, direta ou indiretamente, me apoiaram nesse percurso.

À minha orientadora, a professora **Celeste**, cujo nome tão simbólico não é ao acaso: é um ser especial. Sempre amiga, companheira, apoiadora e incentivadora, muito otimista,

motivando e guiando esse trabalho. Obrigada por ser meu auxiliar maravilhoso durante essa jornada tão conturbada da minha vida que coincidiu com o meu período da escrita.

À banca qualificadora: a professora **Karin Volobuef**, uma estudiosa tão competente e tão generosa, que desde o debate do projeto contribuiu demais para os rumos que trilhamos e, no exame de qualificação, acrescentou novas e ricas contribuições e o professor **Guilherme Louzada**, amigo competente, gentil e generoso, que fez contribuições importantíssimas para a finalização desse trabalho.

À professora **Claudia Nigro**, que juntamente com a professora Celeste, ofereceu a disciplina *Vertentes* que tanto contribuiu para meus estudos sobre o maravilhoso. A ela e também às professoras **Gisele Bosquesi** e **Adriana Precioso** que aceitaram fazer parte de minha banca de defesa pública.

Aos meus amigos celestiais: **Guilherme, Adriana, Giácomo** e **Samira**, obrigada pela amizade e pela companhia nos vários passeios que fizemos juntos pelas pesquisas sobre o maravilhoso na Literatura.

À **espiritualidade** amiga por me intuir e fortalecer em todos os momentos da minha vida.

A **Deus** nosso criador.

RESUMO

O conto maravilhoso existe na oralidade desde tempos imemoriais, entretanto, quando se fala deles há controvérsias quanto ao pioneirismo no registro desse gênero de texto. O trabalho aqui proposto visou evidenciar o pioneirismo do autor renascentista italiano Giovan Francesco Straparola no registro do conto maravilhoso literário e analisou aspectos importantes dos contos por ele registrados em suas *Noites Agradáveis – Le piacevoli notti*, obra publicada pela primeira vez entre 1550-1553. Em nossa pesquisa estudamos o gênero maravilhoso embasados em alguns estudiosos, tais como Sperber (2009), Propp (1984 e 2006), Volobuef (2011), Warner (1999) e Darnton (1986); a respeito do autor renascentista nos ativemos a Rua, (1898 e 1899) e Pirovano (2000); em relação à análise literária focamos nos trabalhos de Franco Junior (2003), Sperber (2009) e Adan & Heidmann (2011) e, finalmente, para analisar a rica carga simbólica de vários elementos textuais que ajudam na composição da significação, nós nos apoiamos no trabalho de Chevalier (2015). A obra de Straparola apresenta variedade de gêneros, dentre os quais o conto maravilhoso que foi o nosso objeto de estudo. Assim, estudamos três das narrativas maravilhosas presentes na obra, sendo elas “O pássaro Belverde”, “Biancabella” e “Constantino Afortunado” e elencamos as características do conto maravilhoso, comprovando-as à medida em que fomos analisando os textos selecionados. Foi importante destacar, no decorrer do nosso trabalho, que a construção inovadora de narrativas realizada por Straparola não era revolucionária, entretanto, foi inovadora tanto pelo registro do gênero quanto pela literariedade dada à sua obra, pela riqueza de símbolos e elementos maravilhosos. Procuramos comprovar marcas do gênero, entendendo seu funcionamento dentro do texto e relacionando-as com obras que chegaram até nós no decorrer dos séculos, através dos continentes. Além disso, focamos no tratamento dado à mulher dentro da obra e comparamos ao seu contexto de produção.

Palavras-chave: Conto maravilhoso. Straparola. Simbologia. Pioneirismo. Feminino.

ABSTRACT

*Marvelous tales exist orally since immemorial times, however, when the written record of such stories is discussed, there are controversies regarding the writing's pioneering nature of this genre of text. This work aims to highlight the pioneering spirit of the Italian renaissance author Giovan Francesco Straparola regarding the written record of the literary marvelous tale and analyzed important aspects of the tales he wrote in his *The Facetious Nights – Le piacevoli notti*, published for the first time between 1550-1553. In this research, we studied the marvelous genre based on some scholars, such as Sperber (2009), Propp (1984 and 2006), Volobuef (2011), Warner (1999) and Darnton (1986); regarding the Renaissance author, we focused on Rua, (1898 and 1899) and Pirovano (2000); in relation to the literary analysis, we focused on the work of Franco Junior (2003), Sperber (2009) and Adan & Heidmann (2011) and, finally, we used Chevalier's work (2015) to analyze the rich symbolic load of various textual elements that help in the composition of the meaning. Straparola's work presents a variety of genres, for example, the marvelous tales that were the object of our study. Thus, we studied three marvelous narratives present in his work "O pássaro Belverde", "Biancabella" e "Constantino Afortunado"), and listed the characteristics of the marvelous tales, proving them as we analyzed the selected texts. It was important to highlight, during the development of this work, that the innovative construction of narratives carried out by Straparola was not revolutionary, however, it was innovative both for the genre register and for the literariness given to his work, for the richness of symbols and marvelous elements. We sought to prove marks of the genre, understanding its functioning within the text, and relating them to works that have come down to us over the centuries, across continents. In addition, we focused on the characterization given to women within the work and compared it to its production context.*

Keywords: Marvelous tale. Straparola. Symbolism. Pioneering nature. Feminine.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. O AUTOR, A OBRA E SEU CONTEXTO DE PRODUÇÃO	23
2.1. O autor	23
2.2. A obra.....	25
2.3. O contexto de produção da obra: o Renascimento italiano	35
3. OS CONTOS DE STRAPAROLA: UM OLHAR INTERDISCIPLINAR PARA O PROCESSO DE INICIAÇÃO	46
3.1. “O pássaro Belverde”	47
3.1.1. A promessa maravilhosa e o casamento como gerador de conflito, desencadeando ações da mãe má.....	49
3.1.2. A simbologia do três na construção do maravilhoso no conto “O pássaro Belverde”	61
3.1.3. Considerações finais sobre “O pássaro Belverde”	64
3.2 – “Biancabella”	66
3.2.1. A gravidez maravilhosa, o casamento, o abandono por parte da irmã Samaritana e as ações da maldosa mãe do rei	67
3.2.2. As simbologias na construção do maravilhoso no conto “Biancabella”	74
3.2.3. Considerações finais sobre o conto “Biancabella”	76
3.3. “Costantino Fortunato”	78
3.3.1 - A herança maravilhosa	79
3.3.2. As simbologias na construção do maravilhoso no conto “Constantino Afortunado”	84
3.3.3. Considerações finais sobre o conto Constantino Afortunado	85
4. UM OLHAR SOBRE OS CONTOS MARAVILHOSOS DE STRAPAROLA	87
4.1. O feminino na obra de Straparola	87
4.1.1. Outros aspectos da figura feminina nos três contos	101
4.2. O declínio da crueldade observado em narrativas maravilhosas: de “Biancabella”, século XVI, a “Once upon a time”, século XXI	103

4.3. O conto maravilhoso através dos séculos	109
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS	116

1. INTRODUÇÃO

Poucos estudiosos da historiografia literária italiana consideram a importância da obra de quem consideramos o pioneiro na escrita do conto maravilhoso na literatura europeia, o italiano Gianfrancesco Straparola (1480-1557, Veneza - Itália), autor da obra *Le piacevoli notti (Noites agradáveis)*, publicada pela primeira vez entre 1550-1553. Historiógrafos renomados como Asor Rosa (1994), Pazzaglia (1993) e Squarotti (1979) sequer o citam em seus panoramas literários respeitadíssimos nos estudos literários italianos, deixando assim de considerar que Straparola fundiu tradição e realidade e foi o responsável pela introdução do registro do gênero maravilhoso artístico na Literatura italiana.

Na obra prima straparolesca há uma variedade de gêneros literários, pois, além das narrativas curtas reunidas por uma narrativa moldura, estão aquelas de fundo verossimilhante e outras onde o mágico e o maravilhoso ganham espaço. São essas últimas que interessam ao presente estudo.

Assim, considerando a pouca importância dada à obra do pioneiro em solo italiano, com o intuito de ressaltar a inovação literária do trabalho de Straparola, nos propomos, na presente pesquisa, a estudar narrativas maravilhosas significativas que nos permitirão considerar e refletir a respeito de diversos aspectos presentes na obra desse escritor italiano. Para empreendermos uma pesquisa com a amplitude exigida para um Mestrado, escolhemos estudar três das setenta e cinco narrativas, sendo elas: “*L’ugel bel verde*” (“O pássaro Belverde”)¹, “*Biancabella*” (a tradução para o português foi realizada por Renata Cordeiro e publicada em STRAPAROLA, 2007) e “*Costantino Fortunato*” (“Constantino Afortunado”)². Essas histórias nos servirão de base para considerar os outros contos maravilhosos da obra.

¹ A tradução para o português do presente conto pode ser obtida entre as páginas 72 e 88 da obra *Considerações sobre o maravilhoso e seus arredores* [ver SEGUNDO, E. R. S. & RAMOS, M. C. T. (2021)], está disponível para download gratuito em <https://www.ibilce.unesp.br/#!/pos-graduacao/programas-de-pos-graduacao/letras/publicacoes-do-ppg/>.

² A tradução para o português do presente conto pode ser obtida entre as páginas 304 a 328 da *Revista Olho d’água* [ver RAMOS, M. C. T. & SEGUNDO, E. R. S. (2020)], está disponível para download gratuito em: <http://www.olhodagua.IBILCE.UNESP.br/index.php/Olhodagua/article/viewFile/715/597>.

A partir dessas três narrativas selecionadas, elencaremos as características do conto maravilhoso, comprovando-as à medida em que formos considerando os diversos elementos apontados e analisados nos textos propostos neste trabalho, com base, principalmente, nos estudos de Sperber (2009), Propp (1984 e 2006), Volobuef (2011), Warner (1999) e Darnton (1986), a respeito do conto maravilhoso; de Rua, (1898 e 1899) e Pirovano (2000), a respeito de Straparola e sua obra no contexto da Literatura Italiana; de Franco Junior (2003), Sperber (2009) e Adan & Heidmann (2011), a respeito de análise literária de contos em geral e de Chevalier (2015) a respeito de simbologia, dentre outros estudos de especialistas.

Em quais aspectos os trabalhos desses estudiosos se entrecruzam, como seus estudos contribuem para a análise do conto e como o maravilhoso se constrói e contribui para a trajetória das personagens é o que objetivamos enfocar. Ao final da análise dos contos, teremos elencado e refletido sobre os principais elementos maravilhosos presentes nas narrativas curtas estudadas, mostrando suas contribuições na trajetória das personagens.

É importante destacar, como evidenciaremos também no decorrer do nosso trabalho, que a construção inovadora de narrativas realizada por Straparola, segundo Carapezza (2010), não era, e nem poderia mesmo ser, revolucionária, porque ele não ambicionava a valorização do folclore, quer dizer, da cultura popular, em si, mas procurou materializá-lo em um livro de contos. Assim verificaremos elementos do maravilhoso, em sua obra-prima, tendo em mente sua inerente despreocupação com a verossimilhança espaço-temporal, uma vez que, como afirma Carapezza, no conto de fadas, o espaço e o tempo tornam-se elásticos e se adaptam às necessidades da ação, sem se preocuparem com o que é ou não provável. Comprovaremos marcas do gênero, entendendo seu funcionamento dentro do texto e relacionando-as com obras que chegaram até nós no decorrer dos séculos, através dos continentes.

Essa fundamental obra de Straparola, *Le piacevoli notti*, cuja tradução literal é *As noites agradáveis*, foi publicado no Brasil como *Noites agradáveis* (2007, com a tradução de somente quatro contos e uma excelente introdução sobre a obra do autor escrita pela tradutora e estudiosa literária Renata Cordeiro), recebeu esse título, pois a moldura se

desenvolve em “noites” nas quais são contadas as narrativas curtas para entretenimento dos presentes.

Temos notícias de que essa obra foi publicada pela primeira vez em Veneza, em duas partes. A primeira parte surgiu em 1550, composta das cinco primeiras noites, e a segunda, composta de oito noites, em 1553, sendo que última teria sido escrita em virtude do grande êxito da sua precedente.

Nessa obra em dois volumes, há uma intertextualidade com a obra *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio, escrita cerca de duzentos anos antes. Esse diálogo textual pode ser constatado em virtude de sua homologia estrutural e temática. No *Decamerão*, dez jovens contam dez histórias cada um, uma narrativa por dia, durante dez dias, reunindo assim cem contos. Na obra de Straparola, a estrutura não é tão simétrica quanto na de Boccaccio, uma vez que é dividida em 13 noites, sendo que as doze primeiras noites são compostas por cinco narrativas e a décima terceira noite é encerrada com treze histórias. Buscaremos, no decorrer desse trabalho, entender se há algum significado para tal estruturação. Assim damas e cavalheiros narram, uns para os outros, certas histórias em forma de pequenos contos e novelas, durante treze noites. Seus temas são muito diversos, vários de origem popular, alguns já contados antes em obras consagradas como, por exemplo, na de Boccaccio. Outras narrativas possuem temas que, no entanto, são exemplares inéditos que abordam o maravilhoso, constituindo-se num dos primeiros registros desse gênero na Literatura europeia, quiçá na Ocidental. Dentre seus contos estão as primeiras versões que se conhece de “A bela e a fera” e de “O gato de botas”. Provavelmente, vários autores posteriores tenham conhecido sua obra por meio da oralidade, tais como Basile, Perrault e os Irmãos Grimm, despertando assim, até hoje, o interesse dos folcloristas e etnógrafos.

Com as transformações pelas quais a humanidade passou no transcorrer dos séculos, algo se manteve: a necessidade de despertar, exercitar e desenvolver o universo imaginário. A literatura maravilhosa nos permite isso: um mergulho no universo ficcional no qual navegamos por diversas aventuras, adentramos florestas e jardins encantados e libertamos nossas fantasias. Os contos populares (narrativas nascidas na oralidade, que podem ou não conter elementos mágicos, e depois colhidas por algum estudioso), assim como os mitos (entendidos como narrativas nascidas no seio da cultura popular e que contam com personagens divinos, mantendo assim uma ligação primordial com o

sagrado), como também os contos maravilhosos (narrativas curtas que também são populares e trazem o mágico, mas que não mantêm relação com o sagrado) encontram sua fixação na forma literária por meio do trabalho de estudiosos exemplares como Gianfrancesco Straparola, Giambattista Basile (Nápoles – Itália, 1566-1532) ou Câmara Cascudo (Rio Grande do Norte – Brasil, 1898-1986), entre outros. Esses estudiosos se lançaram ao trabalho etnográfico ouvindo do povo e buscando manuscritos em bibliotecas, de modo a darem uma forma regular às narrativas ouvidas ao fixarem-nas nas Literaturas de seus países.

Gotlib, (2006, p. 19), acertadamente fala sobre o fato de que “estas novelas (toscanas e de moldura) foram sofrendo modificações nos séculos XVI e XVII, melhor dizendo, houve uma progressiva separação entre elas e os *contos*, os maravilhosos”, porém ela não dá esse crédito a Straparola, pois afirma que “são registrados por Charles Perrault, em 1697, nos seus *Contos da mãe Gansa*”. Perrault os registra sem a narrativa moldura, valendo-se do recurso de que eles foram narrados por seu filho que os ouvira de uma velha ama.

Raimundo Magalhães (1972) mostra que muitos contam e recontam as mesmas histórias. Ele faz referência à anedota, afirmando que “não há plágio desde que cada narrador tenha dado forma original a sua narrativa”. Isso em caso de anedota. Porém, ele diz também que “há histórias que circulam, como essas, por vários países, com o caráter de anedota, até que alguém se lembre de convertê-las em conto” (p. 112). Isso pode ter acontecido com vários contos, pois podem ter transitado por diferentes países e através do tempo, indo de um gênero a outro, de forma que a referenciação à origem se perdeu ou foi esquecida.

Esse pensamento nos remete a uma outra afirmação feita pelo autor “Às vezes, certas obras literárias, que causam funda impressão, passam a ser narradas, oralmente, por leitores e, de tanto repetidas, acabam sendo apresentadas como coisas acontecidas, isto é, desfiguradamente, sem alusão às fontes” (MAGALHÃES, 1972, p.108). Pensamos que uns acharão que realmente aconteceu e outros vão crer na fonte mais próxima, ou seja, a referenciação mais próxima dele ou a mais “famosa”. Não vão investigar profundamente para verem a real fonte, por isso, possivelmente, muitos estudiosos não reconhecem Straparola como o pioneiro no registro de determinados contos.

Mas o fato é que *Le piacevoli notti* foi publicada em dois volumes, em 1550 e 1553, respectivamente, e traz o registro literário de pouco mais de uma dezena de contos maravilhosos cerca de, pelo menos, cento e quarenta anos antes de que Charles Perrault os registrasse (o que aconteceu em 1697) e os reúne no modelo boccaccesco da narrativa moldura na qual personagens narram histórias colocadas em encadeamento dentro da obra, entremeadas por trechos da moldura e encerradas pela conclusão dessa narrativa enquadradora ou tutora das outras.

Mas o que é um conto maravilhoso? Como se difundiu e onde surgiu? Esse gênero de narrativa curta nasceu na oralidade, teve, em seguida, seu registro escrito e, depois, pôde contar até com sua criação já dentro do registro literário, como afirma Gotlib (2006) “posteriormente, a criação por escrito dos contos, quando o narrador assumiu esta função: de contador-criador-escritor de contos, afirmando, então, o seu caráter literário” (p. 13) onde o contador procurou elaborar artisticamente o conto, mas sem deixar de lado o tom de narrativa oral.

Ao falar sobre o conto em sua obra *Formas Simples* (1976), Jolles elencou importantes pontos para reflexão de estudiosos do conto maravilhoso. Ele afirma, na página 188, que Jacob Grimm havia percebido um “fundo” nos contos maravilhosos que não se alterava, independentemente de algumas alterações no modo de contá-los. Citou, como representantes desse gênero de texto, escritores como Straparola, Basile, Perrault, Madame d’Aulnoy, Wieland e afirmou que os contos “saltam de incidente em incidente para chegarem a um remate final” e que eles não querem dar a impressão de um acontecimento real, mas sim maravilhoso. Acrescentou ainda que os contos circulam no povo antes de passar da tradição popular para a literatura e que, no conto, o universo conserva, apesar das transformações, a sua generalidade. Afirmando que o que torna novo a cada vez é sua pluralidade. Assim, na forma simples do conto, a linguagem permanece fluida, qualquer um pode contar com suas próprias palavras.

São exatamente essas características de forma simples que fazem com que a obra estudada de autoria de Straparola seja atual após cinco séculos, pois consideramos suas narrativas como atemporais em sua essência. Com algumas alterações, há alguns recursos que são habituais presentes nos contos maravilhosos, desde o “Era uma vez”, passando pela forma verbal “Havia” que demonstra uma temporalidade indefinida, com o verbo

no imperfeito do indicativo; a espacialidade ficcional; sem datas históricas; e um “Para sempre” no final que representa uma continuidade do ciclo da vida, “A esperança do ciclo, da renovação, do renascimento são muito antigos. Nesse sentido são míticos: vêm desde o começo dos tempos e, mesmo em tempo de descrença [...]” (SPERBER, p. 181). É isso que faz com que se torne impossível datar o surgimento desse gênero textual, o que nos faz concordar que “a origem do conto de fadas e do mito encontra-se em um passado remoto, no início dos tempos, com uma linha histórica que chega até o presente” (SPERBER, p. 138). Essas histórias, cujos surgimentos não podem ser datados com certeza, “São histórias que possuem um poder permanente, como sua antiguidade, porque os significados que geram estão, eles mesmos, sempre mudando de forma e dançando segundo a necessidade do público” (WARNER, 1999, p. 22). Assim, porque se adequam ao público, são sempre atuais. Mas será que isso garante sua receptividade em uma época de tecnologia como a atual?

Para responder tal pergunta, precisamos iniciar considerando o que Sperber aponta abaixo:

O conto de fadas tematiza os conflitos humanos, abrangendo o que diz respeito às dimensões internas do ser humano, independentes da realidade histórica e social, tematizando iniciações, aprendizagens, desafios. Apreende o ciclo vital, que forçosamente passa pela morte. Mas retoma à vida! Nessas circunstâncias ele não se limita à moldura estabelecida pela sociedade. Ao contrário: apresenta o caminho da extralimitação (SPERBER, 2009, p. 246).

Observar como se dá essa extralimitação é um dos nossos objetivos com a análise dos contos. Além disso, vale pensar que “Mais do que a presença das fadas, a função moral, a ambiguidade imaginada, o anonimato oral da fonte primeira e o final feliz (embora todos esses fatores contribuam para a definição do gênero), é a metamorfose que define o conto de fadas” (WARNER, 1999, p. 17). Será que isso se comprovará nas narrativas analisadas?

No presente trabalho, como dissemos, propomos estudar alguns contos selecionados da obra *Le piacevoli notti* de Straparola, em especial três daquelas narrativas tidas como contos maravilhosos, abarcando as características específicas do gênero.

Assim analisaremos tais características, constatando sua presença nos textos escolhidos, verificando as interpretações que elas possibilitam, apontando convergências e divergências, sem nos limitarmos ao que é ou não verossímil, uma vez que, como afirma Umberto Eco (1994), ao se propor ler textos do gênero ficcional, assinamos “um contrato” com o narrador, admitindo como verdade aquilo que ele está disposto a nos contar.

Assim, desde a escolha do local, temos um lugar especial, o que era nomeado, durante o Renascimento, pela expressão latina *locus amoenus*, quer dizer, “lugar ameno”, de modo que, como afirma Carapezza, o grupo de contadoras intraficcionais das narrativas de Straparola por nós estudadas “se encontra no jardim, florido, da villa de Murano, nos dias do carnaval quando é muito mais plausível que se entretenha, jogando bolas de neve (como quer Grazzini) e saboreando os aromas de flores improváveis” (CARAPEZZA, 2010, p. 3, tradução nossa)³, ou seja, os narradores intraficcionais desfrutam desse lugar especialmente ameno para apresentar suas narrativas curtas.

Considerando esse fato e muitas outras características apresentadas nas narrativas que estudaremos, nosso trabalho se debruçará sobre a análise, em especial, dos contos: “*Biancabella e la biscia sua sorella*” (noite III, conto III), “*L’ugel belverde*” (noite IV, conto III) e “*Costantino Fortunato*” (noite XI, conto I). Todos eles tendo em comum os elementos e acontecimentos mágicos que caracterizam o gênero maravilhoso. Pretendemos aprofundar nossa análise nesse gênero, comprovando, nas narrativas escolhidas, as características dele.

Além disso, buscaremos explorar as significações, as semelhanças, os elementos maravilhosos presentes em cada uma das histórias lidas.

Em “*Biancabella*”, o fato de que de seus cabelos saem pedras preciosas ou que de suas mãos saem flores dos mais variados perfumes é o que entendemos como uma das manifestações do maravilhoso. Biancabella teve suas mãos cortadas e os olhos arrancados por ordem da madrasta do rei; depois foi abandonada na floresta, sofrendo grandes privações, até encontrar uma alma generosa que a ajudasse. A punição para a madrasta e

³ “*la compagnia si ritrova nel giardino, fiorito, della villa di Murano, nei giorni di carnevale quando è ben più plausibile che ci si intrattenga giocando a palle di neve (come vuole Grazzini) che assaporando i profumi di improbabili fiori*” (CARAPEZZA, 2010, p. 3).

suas filhas foi cruel (mas foi ela mesma quem sugeriu, pensando estar determinando uma punição a outrem): elas foram queimadas vivas.

Em “*L’ugel belverde*”, novamente temos cabelos que produzem pedras preciosas e pérolas brancas. Além disso, a simbologia do número três: três irmãs e trigêmeos. A mãe má do rei manda matar os trigêmeos ao nascerem, mas a parteira acaba não obedecendo, abandonando-os em uma caixa, no rio, para morrerem. No final, a penalidade das agressoras (mãe, irmãs e comadre) também é o fogo, pois serão queimadas vivas.

Já em “*Costantino Fortunato*”, o elemento mágico é uma gata que a mãe do protagonista lhe deixou como única herança. Eles eram em três irmãos, os outros dois o ignoravam, mas a gata, que falava e era muito astuta e criativa, engenhosamente, inventou muitas histórias até que Costantino tornou-se rei por meio dos estratagemas da felina inteligente. Nessa narrativa não há punição severa, talvez porque no percurso do personagem principal ninguém tenha agido como força contrária à sua ascensão, em outras palavras, não houve a constituição clara de um vilão e sem vilão não houve necessidade de punição.

Esse breve resumo das histórias que trataremos em nosso trabalho foi feito apenas com o objetivo de pinçar alguns dos elementos com os quais trabalharemos e exploraremos com mais afinco durante o desenvolvimento da pesquisa que aqui se propõe, inclusive focalizando a crueldade em vários pontos das narrativas propostas. Tais elementos somente foram mencionados para ilustrar trechos principais das narrativas que pretendemos vislumbrar detalhadamente em nossas análises.

De modo geral, nas três narrativas estudadas, verificaremos a presença de várias das funções de Propp, as quais abarcaremos mais detalhadamente no desenvolvimento do nosso trabalho, entre elas, trataremos especialmente do afastamento, do final feliz (o esquecimento dos sofrimentos, o reencontro amoroso, a reconciliação) e, algumas vezes, da consequente severa punição do vilão/vilã, nos casos em que ele aparecer. Assim corroborando com o que constatou Propp em seu estudo

Do ponto de vista morfológico podemos chamar de conto de magia a todo desenvolvimento narrativo que, partindo de um dano (A) ou de uma carência (a) e passando por funções intermediárias, termina com o casamento (W0) ou outras funções utilizadas como desenlace. A

função final pode ser a recompensa (F), obtenção do objeto procurado ou, de modo geral, a reparação do dano (K), o salvamento da perseguição (Rs) etc. A este desenvolvimento damos o nome de Sequência (PROPP, 2006, p. 60).

Nas narrativas curtas estudadas, verificaremos que a Sequência apontada acima por Propp se realiza plenamente.

A cultura popular ou o folclore de cada povo mantém uma relação direta com a Literatura, que funciona como seu canal de fixação para a posteridade. De acordo com Câmara Cascudo, “nenhuma ciência como o Folclore possui maior espaço de pesquisa e de aproximação humana” (2004, p. 11), e é exatamente neste espaço que a pesquisa ora proposta irá atuar, uma vez que o conhecimento popular e humano daquela época foi coletado por Straparola e está presente nos seus contos maravilhosos e populares, pois, como afirma Câmara Cascudo, “de todos os materiais de estudo, o conto popular é justamente o mais amplo e o mais expressivo”, mas, ao mesmo tempo, é “o menos examinado, reunido e divulgado” (2004, p. 11).

No Brasil, atualmente, encontramos poucas pesquisas como a de Renata Cordeiro, que realizou a tradução de contos selecionados de Straparola (2007) e inclui na publicação dessa tradução um Prefácio que contém considerações a respeito do escritor italiano, de forma que acreditamos ser pertinente a realização da pesquisa ora proposta, não somente para estudar o conto maravilhoso, mas também para a divulgação do escritor e de sua obra-prima em nosso país.

Utilizaremos tanto o termo “conto maravilhoso” quanto “conto de fadas” para designar o mesmo gênero de narrativa curta literária, uma vez que para Volobuef (1993) esse é uma das vertentes daquele. Em seu estudo, Volobuef retoma as funções de Propp (2006), elencando os elementos mais recorrentes, de um modo geral, nos contos maravilhosos: situação inicial; surgimento de um problema; busca por solução; submissão a uma prova; êxito na prova; superação da dificuldade imposta pelo malfeitor; punição do malfeitor; final ditoso. Essa estrutura é mais ou menos recorrente nos contos, muitas vezes com variações.

Se há no conto uma estrutura estável, quando ela começou?

As diferentes hipóteses não impedem que seja curioso que se encontre não na Idade Média como quer Darnton, mas muito antes como o demonstram os estudos de Lang, Frazer, Propp, Anti Aarne e Thompson (para mencionar só cinco estudiosos), narrativas que contêm temas comuns a contos de fadas, como acontece com o já referido Eros e Psique (SPERBER, p. 175).

Desse modo, em relação aos contos maravilhosos seja de acordo com Propp, que diz haver funções implícitas na trajetória do herói, ou como afirma Volobuef (2003, p. 101), segundo a qual é “requisito indispensável ao conto de fadas o surgimento de uma dificuldade e uma posterior solução da mesma” ou ainda como diz Sperber (2009) para quem todo conto maravilhoso traz “um processo de iniciação” (p.171) na busca de um “apaziguamento final” (137), percebemos a defesa de uma ideia comum a todos que é a de que os contos de fadas têm uma estrutura parecida. Pelo modo como Sperber (2009) aborda em seu trabalho esse percurso até o apaziguamento final, mostrando como o processo de iniciação percorre três universos (antes, durante e após a provação), nos deteremos em alguns pontos importantes de seu estudo. “Joseph Campbell propõe que os rituais de passagem são comuns às tribos primitivas e ao ser humano contemporâneo, porque ajudam a levá-lo ao crescimento, à transformação, na medida em que a pessoa vence o medo.” (SPERBER, 2009, p. 170) e é vencendo o medo, como em um rito de passagem, que as jornadas das personagens dos contos são realizadas, até que cheguem ao final de sua trajetória.

Nascido em tempos imemoriais, Sperber (2009, p. 140) acredita que o conto de fadas teria duas origens: “uma cuja raiz encontra-se na história da humanidade”, sendo por isso irrecuperável e “outra na história pessoal de cada ser humano”, por isso, podemos pensá-lo como uma função de iniciação, onde há o predomínio da “pulsão de vida”, isto é, há uma situação-problema e a busca da solução para ela cujo objetivo é a manutenção da vida. Importante pontuar que, para Freud (1920), a pulsão é a representação psíquica de estímulos originados no organismo, chegando à mente e moldando as ações. A pulsão de vida (*Eros*) seria a luta pela vida, forças que tentam preservá-la, fazendo com que o ser faça escolhas que visem sua conservação, proteção e manutenção. Já a pulsão de morte (*Thanatos*) seria a redução de qualquer excitação de um indivíduo, levando-o ao inanimado (sem desejo humano), caminho para o fim (desejo de morte).

Desse modo, no conto de fadas há o predomínio da pulsão de vida onde há sempre uma trajetória na qual o processo de iniciação transcorre e culmina com a preservação da vida. A iniciação funciona como um ritual de passagem, seja da idade, de um grau de maturidade, de uma transformação do eu, em outras palavras, autorrealização: “o leitor ou ouvinte sente-se projetado num plano em que seus próprios anseios parecem realizar-se: os obstáculos se aplainam, o mal é castigado, o bem é premiado...” (COELHO, 2009, p. 120). Assim a pulsão de vida se relaciona com os rituais que, por sua vez, fazem-se presentes nos contos. O que Propp encontrou nos contos, assim, foi a trajetória de vida do ser humano transformada em histórias com toques de magia.

Dessa maneira o conto de fadas (e o maravilhoso) é uma forma simples disponível para as crianças, mesmo antes da leitura ou audição de tais contos e isso se dá pelo poder de simbolização e efabulação dos indivíduos. A esse poder Sperber (2009, p.137) deu o nome de “pulsão de ficção”, assim dizendo, no início da vida humana, há tipos formais de estruturação que são pouco a pouco preenchidos por recursos de linguagem “respondendo a requisitos internos, pujantes e recorrentes nos seres humanos”, portanto, inato a esses seres.

É seguindo essa “pulsão de ficção” que analisaremos os contos em questão, apontando para elementos que colaboram para a construção do maravilhoso. O objetivo é ver o aparecimento do maravilhoso, sua construção, seu percurso, enfatizando alguns pontos que chamam a atenção, nunca nos esquecendo do que nos alertou Jolles (1976) de que o maravilhoso no conto de fadas não é tido como maravilhoso, mas sim como natural. O maravilhoso é esperado, caso contrário o universo peculiar do conto não teria validade. E lembrando do que diz Todorov (1969) de que tal gênero consiste em um modo de escrever que engloba o sobrenatural ao natural, não havendo, portanto, hesitação, os fatos são simplesmente aceitos como normais. Assim, os elementos que serão apontados o serão não por serem tidos como não naturais, muito pelo contrário, serão apontados por sua riqueza simbólica que contribui fortemente na construção e significação do maravilhoso.

Porém, antes de iniciarmos as análises, nos deteremos na biografia do escritor e em informações gerais sobre sua obra-prima para melhor situá-los no tempo e no espaço.

2. O AUTOR, A OBRA E SEU CONTEXTO DE PRODUÇÃO

2.1. O autor

O escritor renascentista italiano Giovan Francesco Straparola ou Gianfrancesco Straparola é também chamado, em diversos locais, de Giovanni Francesco Straparola da Caravaggio (porque nasceu na cidade de Caravaggio, que fica na região da Lombardia, na Itália). É considerado o pioneiro de um importante trabalho por ter realizado a coleta e a escritura literária de contos maravilhosos em sua obra-prima *Le piacevoli notti*.

Sabe-se pouco a respeito da vida desse autor que nasceu em Caravaggio, por volta de 1480, e que faleceu em Veneza, cidade que fica na região do Vêneto, provavelmente em 1557. Seu sobrenome certamente era artístico, derivado do verbo *straparlare*, quer dizer, falar além da conta. Entretanto, informações mais assertivas sobre o autor são inexistentes. O que se pode afirmar é que os contos presentes nessa obra-prima *cinquecentesca* (produzida durante o século XVI, chamado pelos italianos de *Cinquecento*) evidenciam que o escritor foi o primeiro, no Ocidente, a registrar na escrita o conto maravilhoso literário e tal afirmativa pode ser feita, pois vários estudiosos, entre eles Volobuef (1993), Betthelheim (1980), Gotlib (2006), Sperber (2009) e tantos outros, que têm se dedicado ao estudo dos contos maravilhosos ou de fadas (como alguns preferem nomear), chegaram à conclusão de que tais narrativas existem, na oralidade, desde tempos imemoriais, entretanto, suas pesquisas confluíram para o fato de que o primeiro escritor a se dedicar ao registro desse gênero de contos foi mesmo Straparola.

No entanto, grandes obras de história literária italiana como as de Pazzaglia (1993), Squarotti (1989) e Asor Rosa (1994) sequer citam o nome de Straparola em seus panoramas da época em que ele viveu e produziu, isto significa que os estudos literários italianos não privilegiam a obra straparolesca, não podemos afirmar com certeza o motivo, mas, provavelmente seja pela rudeza de vocabulário e confusões na estrutura da obra, como veremos mais detidamente adiante.

Ao pesquisar sobre o conto maravilhoso por meio das pesquisas de Volobuef, Betthelheim, Gotlib e Sperber, como citamos acima, e descobrir o pioneirismo do italiano Straparola que não havíamos encontrado em nenhum dos importantes estudos

historiográficos italianos que costumamos consultar quando estudamos obras e autores italianos, pois primam pelo grande aprofundamento e riqueza de detalhes, surgiu em nós o interesse em descobrir mais sobre ele, entretanto, poucas foram as informações biográficas encontradas a seu respeito. Depois de muito pesquisar, encontramos dois estudiosos italianos que se dedicaram à pesquisa desse importante escritor cuja obra é um marco do pioneirismo para os estudos da narrativa curta maravilhosa – Giuseppe Rua (1898) e Donato Pirovano (2000).

No minucioso estudo feito por Giuseppe Rua, em 1898, o pesquisador analisou diferentes materiais, autores e pesquisadores, anteriores e contemporâneos a ele, que apontam semelhanças entre a obra de Straparola e outras. A tal estudo, bastante aprofundado em pesquisas, Giuseppe Rua deu o título de *Tra antiche fiabe e novelle* (Entre os antigos contos maravilhosos⁴ e contos verossimilhantes⁵).

Logo no início do seu trabalho, ele afirma que *Le piacevoli notti* é uma das mais célebres coleções de contos e que todos os pesquisadores de contos maravilhosos têm em comum a incerteza sobre a trajetória do autor, uma vez que faltam dados para preencherem diversas lacunas. O estudioso ressalta que é como se a mesma incerteza, o mesmo mistério que envolve a origem dos contos maravilhosos também envolvesse a própria biografia do coletor e registrador literário Straparola. A vida desse autor é envolta em um mistério e as informações sobre ele desaparecem com o fim de sua própria

⁴ A respeito da tradução do termo “*fiaba*”, Maria Celeste Tommasello Ramos (2021, p. 28) afirma que “A língua Italiana possui um vocábulo específico para definir o conto maravilhoso, é o substantivo feminino ‘*fiaba*’ que designa as narrativas curtas que tiveram origem oral séculos atrás e narram acontecimentos mágicos, realizados e/ou vividos por seres humanos e seres sobrenaturais como ogros, feitiçeiros, magos, bruxas, fadas, duendes, gnomos e outros personagens mágicos como gatos falantes e astutos, pássaros mágicos benfazejos, etc., sem a obrigatoriedade de terem explícita ou implicitamente uma finalidade exemplar. Essas narrativas curtas nasceram no meio do povo, na contação oral de histórias, e foram passando de boca em boca até serem coletadas por um estudioso que as transcreveu e à versão literária que fez delas atribuiu sua autoria – gênero que os italianos chamam de *fiaba d’autore*, ou seja, contos maravilhosos literários (que têm autor explícito)”. A estudiosa afirma ainda que “Não raro, esse escritor até mesmo melhorou a forma de apresentação da *fiaba* com um nível de linguagem mais elevado”. É o que acreditamos que tenha ocorrido com os contos estudados.

⁵ A respeito da tradução do termo “*novella*”, a mesma estudiosa (RAMOS, 2021, p. 29 e 33 e 2007, p. 178) explica que o termo não corresponde exatamente ao termo “novela” do português, uma vez que na Itália ele significa narrativa curta em geral, e principalmente, narrativa curta verossímil, cujo modelo mais exemplar são as cem *novelle* que compõem a obra *Decamerone*, de Giovanni Boccaccio. No Brasil, o termo “novela” designa uma narrativa com o mesmo grupo de personagens e protagonistas que vivem diversas peripécias, que podem ser narradas em mais de um capítulo, daí a derivação “telenovela” para a narrativa sincrética nesse formato, comum na televisão brasileira.

existência. Restam apenas especulações como, por exemplo, a respeito de seu nome, alegando que ele pertencia a uma família cujo sobrenome era Secchi e que o sobrenome “Straparola”, conhecido por nós, tenha sido uma escolha artística. “Quem foi este escritor que foi o primeiro na Europa a recolher em suas *Noites agradáveis* e passar adiante os contos populares desprezados?⁶ (RUA, 1898, p. 1, tradução nossa). O pesquisador não conseguiu responder veemente ao seu próprio questionamento, afirmando que os contemporâneos de Straparola não o citaram e os historiadores da cidade de Caravaggio só mencionaram a obscenidade do escritor.

Sendo assim, a obscuridade sobre o autor permaneceu à época de Giuseppe Rua, de pesquisadores posteriores a ele e de atuais como, por exemplo, o filologista italiano Donato Pirovano (2000) que estudou esse escritor e seu contexto de produção, mas que não conseguiu recolher muitas novas informações sobre o pioneiro do conto maravilhoso.

2.2. A obra

Straparola seguiu um modelo de narrativa moldura no qual tem-se a sensação de um acontecimento real, efetivo, pois nele aparecem nomes de locais reais além de nomes de personagens históricos, o que permite que situemos a narrativa em um tempo e um espaço definidos, ainda que com informações inverossímeis, uma vez que no carnaval é inverno, portanto, não haveria jardins floridos no citado castelo. Dessa maneira, o autor mesclou realidade, cidades e países reais que são citados na obra, com elementos inverossímeis como, por exemplo, a característica da estação primavera em um contexto temporal no qual, no local, ocorre o inverno.

Tratando sobre o *Decamerão*, do italiano Giovanni Boccaccio, Gotlib (2006) afirma que tal obra

adotou também o procedimento da narrativa de moldura, que já existia anteriormente e que vai persistir em muitas coletâneas de contos (...): estas narrativas acham-se ligadas por um quadro que assinala, entre outras coisas, onde, quando e por quem são contadas (p. 19).

⁶ “Chi fu questo scrittore che primo in Europa raccolse nelle sue *Piacevoli notti* e tramandò le fiabe disprezzate del popolo?” (RUA, 1898, p. 1, tradução nossa)

Desse modo, adotar uma narrativa moldura não é uma inovação na obra de Straparola. O que, de fato, chama a atenção é a introdução do gênero maravilhoso na obra desse autor que, além disso, mescla narrativas curtas, cantigas e enigmas.

Ademais, também merece destaque, na obra estudada, o fato de como o autor dá atenção especial às mulheres, gênero menosprezado em épocas anteriores e posteriores e que, mesmo com afirmações como as de Burckhardt de que no Renascimento “a mulher gozava da mesma consideração conferida ao homem” (2009, p. 352), sabe-se que na realidade não acontecia dessa maneira, pois ainda que a mulher fosse educada para o estudo, isso acabava acontecendo para que ela se tornasse mais atraente, habilidosa e preparada para o casamento. A figura da mulher teve a dedicação exclusiva de Straparola em sua obra, principalmente na narrativa moldura na qual a personagem da Senhora Lucrecia tem o controle de tudo: ela coordena o andamento das noites, as reuniões, as danças, os cantos, os sorteios, as contações, a hora de propor os enigmas e até o momento de todos se recomparam para iniciarem ou continuarem algo. Em relação a isso poder-se-ia pensar no papel dela como anfitrião, sendo, talvez, essa de fato a maneira que ela deveria comportar-se. Entretanto, uma grande inovação é que Lucrecia tem o poder de ceder a palavra aos homens ali presentes, nas poucas vezes nas quais as mulheres presentes permitiram que os homens tivessem a oportunidade de contar histórias, o que dá novos rumos ao histórico do tratamento dado à mulher que, através dos séculos, teve de se silenciar perante a sociedade, conforme abordaremos mais adiante, no capítulo que trata do feminino em Straparola. Já em algumas das narrativas curtas contadas e nos enigmas que encerram cada uma delas nem sempre há uma valorização feminina. Na obra há a afirmação do enunciador de que escreve tais histórias da maneira como as ouviu, ou seja, são registradas, segundo ele, sem um tratamento literário especial. Entre tantos exemplos onde oscila a valorização feminina em diversas histórias, podemos citar a introdução de “O pássaro Belverde”, no trecho no qual a narradora diz que não há no mundo nada que se compare à grandeza do homem, nem mesmo a mulher. Vê-se com isso uma crença de que a mulher era um ser inferior ao homem. Abordaremos o tratamento dado à mulher na obra em estudo, detidamente, mais adiante, quando analisarmos os contos.

Le piacevoli notti é uma obra que compreende uma narrativa moldura, dividida em dois volumes, envolvendo inicialmente 73 outras narrativas, todas elas iniciadas por um *fronte* – texto introdutório, no qual a contadora faz um resumo da história – e finalizadas com a proposição de um enigma. Dessas narrativas, 16 são contos maravilhosos (*fiabe*, para usar o termo correlato ao gênero em italiano) e as demais são contos verossimilhantes (*novelle*, utilizando novamente o termo correlato ao gênero em italiano). Todas elas estão vinculadas à narrativa moldura e não possuem títulos individuais, quer dizer que nós leitores é que acabamos nomeando as histórias por meio de nomes de algum personagem que se destaca como, por exemplo, na narrativa “Costantino Fortunato”, que analisaremos em breve cujo título é atribuído à narrativa curta somente quando ela é retirada da obra de Straparola e é tomada individualmente, e tal título se baseia no nome do protagonista humano da história.

A narrativa moldura, que recolhe dentro de si as 73 narrativas curtas, se inicia na primeira página do primeiro volume com a apresentação de um “eu enunciativo” que assina “*Orfeo dalla carta*” (“Orfeu do papel”, tradução nossa, provavelmente um nome fictício ligado à figura mitológica de Orfeu, amante, poeta e músico, que compunha sempre em busca de sua amada Eurídice nas histórias mitológicas). No entanto, o Orfeu literário criado por Straparola é um poeta somente do papel (*dalla carta*), isto é, um personagem ficcional ligado somente à Literatura. Eis os títulos iniciais da obra e o primeiro parágrafo:

PRIMEIRO LIVRO

Orfeu do Papel

Às mulheres agradáveis e amorosas, saúde.

Pensando comigo mesmo, mulheres agradáveis, quantos e quais foram aqueles espíritos celestiais e elevados, os quais, tanto nos tempos antigos quanto nos modernos, contaram muitos contos, dos quais vocês, lendo-os, sentiram um pequeno deleite, eu compreendo, e vocês podem compreender da mesma forma, que por outra causa não fui movido a escrever, se não pela consolação e deleite de vocês. Sendo assim como eu julgo, ou melhor, tenho certeza, vocês como são agradáveis e amorosas não se indignarão se eu, seu bom servo, em nome de vocês der à luz os contos e os enigmas do engenhoso senhor Gianfrancesco Straparola da cidade de Caravaggio, da forma como foram contados oralmente. (...) Por isso que, se vocês os lerem, considerarão a diversidade dos casos e as astúcias que neles existem, pelo menos lhes

darão pequeno motivo de reflexão para aprenderem com eles. Tendo isso em mente, não reparem o estilo simples do autor, já que ele os escreveu não como desejou, mas como os ouviu das mulheres que lhe contaram, nada acrescentando ou subtraindo. E se ele tiver falhado em algo, não o acusem, pois ele fez o que pode e o que sabia, mas fui eu que contra sua vontade os dei à luz. Aceitem, portanto, com rosto alegre o singelo mimo deste servo de vocês, o qual espera agradar-lhes, de forma que se esforçou para, antes de mais nada, doar-lhes obra que lhes provocará prazer e contentamento. Sejam felizes, lembrem-se de mim! Veneza, 02 de janeiro de 1550⁷. (STRAPAROLA, 1927, p. 4 e 5, tradução nossa).

Desse modo, a obra se inicia com a declaração acima, ficcionalmente atribuída a “Orfeu do Papel”, que encarna o editor da obra e dá essa “Nota do Editor” inicial, que não aparece nomeada assim, mas tem tal conteúdo, como que se dialogasse com as “mulheres agradáveis e amorosas”, suas leitoras pretendidas, e afirma que não escreveu as histórias presentes na obra, contudo é o responsável pela publicação delas (ele é que as deu à luz por meio da publicação do livro), do modo como Gianfrancesco Straparola as contou e depois as escreveu, assim dizendo, Straparola é o autor literário dessas *fiabe e novelle d'autore*, é como ele as ouviu de algumas mulheres. Orfeu, o editor ficcional da obra, pede que, se as histórias ali contadas literariamente inicialmente não agradarem as leitoras, que elas não as deixem de lado, mas que tenham a bondade de lê-las, pois nelas encontrarão diversidade de casos, astúcia e vários ensinamentos. O publicador ficcional

⁷ “LIBRO PRIMO

Orfeo Dalla Carta

Alle piacevoli ed amoroze donne, salute.

Meco pensando, amorevoli donne, quanti e quali siano stati quelli celesti e sollevati spiriti, i quali cosí ne gli antichi come ne' moderni tempi hanno descritte varie favole, delle quali voi, leggendole, ne prendete non picciolo diletto, io comprendo, e voi parimente lo potete comprendere, che da altra causa non sono mossi a scrivere, se non a consolazione vostra e per compiacere a voi. Essendo adunque cosí sí come io giudico, anzi certissimo tengo, voi come piacevoli ed amoroze non arrete a sdegno se io, vostro buon servo, a nome vostro darò in luce le favole e gli enimmi dell'ingenioso messer Gioanfrancesco Straparola da Caravaggio, non men elegante che dottamente descritti. (...) Perciò che se voi leggendole considerarete la diversità de' casi e le astuzie che in quelle si contengono, almeno vi saranno di ammaestramento non picciolo. Appresso di ciò voi non riguardarete il basso e rimesso stile dello autore, perciò che egli le scrisse, non come egli volse, ma come udí da quelle donne che le raccontarono, nulla agiongendole o sottraendole. E se in cosa alcuna egli fusse stato manchevole, non accusarete lui, che ha fatto ciò che puote e seppe, ma me che contra il voler suo le diedi in luce. Accettate adunque con lieto viso il picciolo dono del vostro servo, il quale se intenderá esservi, come egli spera, grato, si sforzerá per lo innanzi di donarvi cose che vi saranno di maggior piacere e contento. State felici, memori di me. Da Vinegia alli ij di Gennaio M.D.L.” (STRAPAROLA, 1927, p. 4 e 5).

ainda se desculpa pelo estilo simples do escritor dessas histórias, pois afirma que ele as escreveu do modo como sabia, da maneira como as ouviu. Outro ponto que nos chama a atenção é o modo como ele justificou a publicação da obra, sendo que seu objetivo era o de agradar suas leitoras.

É evidente que a obra-prima de Straparola segue o modelo da obra-prima de Boccaccio, e a “Nota do Editor Orfeu” ressoa o último parágrafo do “Proêmio” (primeiro capítulo) do *Decamerão*:

As já referidas mulheres, que estas novelas lerem, poderão obter prazer e útil conselho das coisas reconfortantes que as narrativas mostram. Saberão aquilo de que é conveniente fugir e, do mesmo modo, aquilo que deve ser seguido. Não acredito que prazer, conselho e exemplo sejam obtidos sem sofrer-se aborrecimentos. Se forem obtidos sem aborrecimentos (e apraza a Deus que assim ocorra), aquelas mulheres rendam graças ao Amor, que, por me libertar dos próprios laços, permitiu que eu atendesse aos prazeres delas (BOCCACCIO, s/d, p. 9).

Devemos notar que o parágrafo acima transcrito, pertencente à obra que serviu de modelo a Straparola e a outras tantas obras pelos séculos, denota o mesmo objetivo de proporcionar prazer, conselho e exemplo às leitoras, mas o enunciador não se dirige diretamente às leitoras, porém as trata em terceira pessoa: “aquelas mulheres rendam graças (...)”. No entanto, na “Nota do Editor” presente no início de *Le piacevoli notti*, o enunciador se dirige às leitoras: “por outra causa não fui movido a escrever, se não pela consolação e deleite de vocês” (STRAPAROLA, 1967, p. 4), em outros termos, o enunciador dirige-se diretamente ao público leitor, ação que nos lembra o comportamento do narrador machadiano, que dialoga com o leitor em vários momentos. Se na época de Machado, século XIX, esse recurso ainda parecia inovador (apesar de não ser, pois surgiu com os românticos), o que dizer de um escritor do século XVI que já utilizava recurso semelhante? A atualidade e modernidade de Straparola, escritor de uma época de inovações tão comuns ao Renascimento, nos surpreende mesmo tantos séculos depois. Importante pontuar que o trabalho de Straparola fez uma mescla da tradição com inovação, pois ele se valeu da estratégia inovadora, para a época, do diálogo com a leitora, mas pareceu retomar a tradição medieval do amor cortês do Trovadorismo na qual se

colocava em uma posição inferior, subalterna à dama, assim como nas cantigas de amor trovadorescas, sendo assim seu servo.

A narrativa moldura de Straparola começa no capítulo seguinte, intitulado “Proêmio”, com a apresentação e a contextualização da personagem principal, a senhora Lucrécia. O narrador nos conta que em Milão, Ottaviano Maria Sforza, após herdar e perder o trono diante de tantas mudanças sociais, partiu escondido para Veneza com sua filha, Lucrécia, que era viúva de Giovan Francesco Gonzaga. Lá hospedaram-se na casa de Ferier Beltramo. Mas, para não abusar da hospitalidade do amigo, Ottaviano e a filha partiram para a ilha de Murano, próxima da cidade, à procura de um lugar no qual pudessem estabelecer residência. Em Murano encontraram um palácio desocupado, onde havia um belíssimo jardim, com muitas flores e frutos.

O palácio era lindo, espaçoso e por isso resolveram morar ali. A senhora Lucrécia, que havia perdido os serviços de suas antigas damas, resolveu contratar outras dez, tão belas, virtuosas e alegres quanto as anteriores. Sendo elas, Ludovica, Vicenza, Leonora, Alteria, Laurinha, Eritrea, Cateruzza (cujo apelido era Bruninha), Arianna, Isabella e Flordiana⁸. Além disso, para formar o grupo de pessoas com as quais ela queria passar suas noites de entretenimento, ela chamou duas matronas, a senhora Clara e a senhora Verônica, alguns nobres homens, entre os quais, o embaixador do rei da Inglaterra e muitos outros convidados, entre eles: Ferier Beltramo, Bernardo Cappello, Antonio Bembo, Benedetto Trivigiano, Antonio Molino. Alguns desses convidados tiveram seus nomes ficcionais baseados em personalidades históricas existentes na época de Straparola. Acompanhada de seus convidados e de suas damas de companhia, ela pretendia passar as noites de carnaval de um modo prazeroso.

A senhora Lucrécia disse que eles precisavam organizar algo agradável para se entreterem durante essas noites e pediu sugestões, mas todos concordaram que era ela quem deveria determinar o que seria feito. Assim, ela propôs que eles se reunissem todas as noites, com música, danças e contação de histórias de cinco damas, seguidas de proposição e adivinhação de enigmas. Essas damas seriam sorteadas para verem em qual ordem contariam uma história e, no final, proporião um enigma para resolução dos

⁸ Alguns nomes cuja tradução existe em português foram apresentados na tradução aqui.

presentes – tanto a história quanto o enigma eram de livre escolha da contadora e, ao final das cinco exposições da noite, todos iriam para suas casas descansarem para retornarem no dia seguinte. Depois desse combinado, ela pediu que trouxessem um vaso de ouro, onde foram colocados os nomes de cinco damas e sorteados na ordem em que apresentariam suas histórias e enigmas. Depois do sorteio, todos dançaram, apreciaram um belo jantar e beberam preciosos vinhos. Por fim, foram embora para retornarem na noite seguinte na qual começariam as apresentações. Todas as noites organizar-se-iam assim: sorteio das damas para seguirem a ordem das contações, canção das narradoras, dança, contações de histórias, seguidas de proposição de um enigma e todos os convidados iriam para casa com a promessa de retornarem na noite seguinte.

Assim ocorreram as noites agradáveis e tranquilas, mas com algumas alterações nas contações, pois o enunciador nos conta, na narrativa moldura, que aconteceram algumas pequenas modificações na maneira como a noite foi programada, por exemplo, na segunda noite, Ludovica deveria contar a quarta história, entretanto, a senhora Lucrecia sabia que ela estava com dor de cabeça e pediu para que Benedetto Trivigiano contasse a história em lugar da moça. Houve ainda algumas poucas vezes nas quais as contadoras pediram para serem substituídas por motivo da temática que estava sendo abordada naquela noite ou algo semelhante. Na última história, da última noite do livro I, todos quiseram que a senhora Lucrecia fosse a contadora da história.

Foi assim que os personagens ficcionais transcorreram as cinco primeiras noites do primeiro livro, que encerrou a narração da moldura de forma a deixá-la em suspenso, como se na noite seguinte fosse haver mais contações.

No livro II, na 1ª edição, não houve essa simetria de histórias distribuídas nas noites – cinco histórias em cinco noites. Começando pelo fato de que foram oito noites, ou seja, as noites se seguiram considerando as cinco primeiras do primeiro livro, de forma que o segundo livro começou com a sexta noite. Em termos de número de histórias contadas, da sexta à décima segunda noite, originalmente, foram contadas cinco por noite, assim como no primeiro livro, mas na décima terceira noite foram contadas treze histórias com treze contadores diferentes, sendo eles: o embaixador, a senhora Lucrecia, Antonio Bembo, a senhora Verônica, Bernardo Cappello, a senhora Clara, o senhor Beltrame, Laurinha, Antonio Molino, Cateruzza, Benedetto Trivigiano, Isabella e Vicenza.

Ademais, no livro II há também um prefácio no qual o enunciador cria o diálogo com “as graciosas e amorosas mulheres”, alegando que haverá invejosos que dirão que suas histórias foram roubadas, mas que elas não foram, uma vez que ele as escreveu do modo como foram narradas por dez damas. Novamente ele se coloca em uma posição de humildade, pedindo que as graciosas mulheres aceitem esse seu pequeno mimo literário, tendo escrito as histórias como lhe foram narradas oralmente, e que leiam como uma forma de divertimento.

Utilizar o gênero narrativo *fiaba*, melhor dizendo, conto maravilhoso ou conto popular, foi inovador em uma época em que predominava grandemente o uso do gênero *novella* a qual, como já dissemos, designa a narrativa curta de enredo verossímilhante, principalmente por todo sucesso e popularidade que a obra de Boccaccio, dois séculos antes, havia alcançado, obtendo o status de “modelo literário”. Mas, com a inovação no registro do gênero conto maravilhoso, Straparola trouxe para sua narrativa elementos sobrenaturais, encantos e outras elementos mágicos que são peculiares do gênero. Desse modo, não eram noites agradáveis somente porque faziam rir – como já havia ocorrido em outras narrativas, mas sim porque levavam à distração com histórias que fugiam ao natural, agradando as pessoas com os casos maravilhosos das personagens.

O autor procurou material para sua produção na larga fonte de contos populares contados e recontados oralmente. Nessa obra-prima, as contadoras são jovens comuns, com nomes e virtudes usuais, cujas histórias são ouvidas por esses personagens célebres da História italiana.

Afirmam os estudiosos Rua (1898) e Pirovano (2006) que entre os contos reunidos em *Le piacevoli notti*, que antes de serem fixados na Literatura de autoria pelo punho de Straparola, passaram de boca em boca por séculos, existem alguns que são junções de histórias orais diversas; outros foram variações de outras histórias, entretanto, mais do que a arte e a originalidade de registrar literariamente as narrativas até então contadas somente oralmente, o que se destaca é o importante trabalho de preservação da tradição popular por meio do registro literário das narrativas populares presentes nessa obra do autor. Tanto que, antes da publicação do segundo volume, o autor já sabia dos rumores sobre a origem de sua obra de forma que fez nova edição acrescentando a “Nota do Editor” para anteceder as narrativas com a afirmação por escrito que, realmente, as

histórias não eram criações originais suas, mas que tinham sido escritas da maneira como foram narradas pelas dez damas que já mencionamos, sem que ele nada tivesse acrescentado ou tirado. Tal afirmativa inicial, mesmo que com fundo ficcional, de certa forma isenta o autor da presunção de assumir a criação inédita de tais narrativas enredos, o que não lhe nega a autoria literária dos mesmos por afirmar seu trabalho de coletor.

Uma vez que os romancistas estavam sempre à procura de entretenimentos alegres, Straparola resolveu juntar às suas novelas, contos e enigmas. Pirovano, (2006, p. 51) afirma que a obra estudada é multiforme, pois agrupa contos de magia, contos verossimilhantes tradicionais aos moldes do *Decamerão*, vinte e três conhecidas fábulas latinas, duas narrativas em dialeto, enigmas, canções ou estrofes de canções.

Já para Rua (1898, p. 15), é exagerado dar o nome de enigmas ao que Straparola trouxe em sua obra, entretanto, ele diz que não havia um vocábulo intermediário entre enigma (que provinha de composições muito cultas) e advinha (de procedência popular). Assim Straparola novamente partiu de algo que já existia e estava em alta – os enigmas que eram na época um entre os jogos mais estimados – e fez alterações, inovações e os colocou ao final de cada um dos seus contos, portanto, deu forma literária a sua produção.

Para criar seus enigmas, de acordo com Rua (1898, p. 131), Straparola se comportou de modo semelhante ao das narrativas verossimilhantes, inovando, usando-os em rimas e deixando-os obscenos como era o costume. Como lhe parecia mesquinho uma advinha tão curta (2, 3 ou 4 versos) e um soneto enigmático dos poetas burlescos contemporâneos a ele parecia-lhe sério demais, valeu-se de um meio termo, por isso optou pela oitava, novamente adotando a tradição popular em suas advinhas. Desse modo, algumas fontes de seus enigmas não foram as coletâneas de enigmas, como afirma o estudioso da obra straparolesca, mas vinham direto da boca do povo. Seus temas eram variados, tais como: animais, vícios, virtudes, inveja e gula. Além desses, as cantigas também foram temas, pois, como afirma Rua: “Os enigmas de *Noites agradáveis*, assim como seus contos e novelas, não têm, portanto, o mérito da novidade; o próprio Straparola

nos adverte a respeito disso, esses e aqueles pertencem a tradições comuns”⁹ (RUA, 1898, p. 135 – tradução nossa).

Rua (1898) conta que as novas edições da obra foram frequentes até 1615, quando cessaram bruscamente, e só foram retomadas a partir de 1725, na França. Em 1800, reapareceram, por meio do trabalho de pesquisadores literários. Foi nesse período que começaram os questionamentos sobre as fontes e imitações para a produção da obra. Aliás, tais questionamentos seguem sem resposta até os nossos dias.

Para esse pesquisador da obra, o maior mérito de Straparola foi o de reunir, na escrita, os contos populares da oralidade. Entretanto, não foi aclamado por isso. Ele afirma ainda que que, na França, Charles Perrault valeu-se de algumas das narrativas de Straparola em seus *Contes de la mère l’Oye*. Rua (1898) afirma que apesar de muitas críticas, entre elas a de Monoye que apontou a negligência de estilo do escritor e seu desprezo ultrajante pelo plausível, a obra de Straparola foi lida avidamente. O pesquisador ressalta ainda que, no início do século XIX, Dunlop (1814) valorizou, em seu estudo *History of fiction*, o trabalho de Straparola “não tanto porque se destacou pelos seus próprios méritos, mas pela importância que a sua obra apresentava a quem pretendia estudar o modo e os meios como as ficções poéticas se formam e se veiculam”¹⁰ (RUA, 1898, p. 4, tradução nossa).

Para Dunlop (*apud* RUA, 1898, p. 5), *Le piacevoli notti* é a fonte dos contos que estiveram em alta no início do século XVIII¹¹, mas atribui esse crédito de ter havido uma tarefa histórica, pois ele acreditava que esses contos só foram dignos de serem colhidos em outros países da Europa, quando os escritores os adornaram com graça artística – o que, para ele, não aconteceu na obra de Straparola. Para nós, entretanto, se Straparola

⁹ “*Gli enimmi delle Piacevoli Notti, così come le loro novelle, non hanno adunque il pregio della novità; lo stesso Straparola talvolta ne avverte che e quelli e queste appartenevano alla tradizione comune*” (RUA, 1898, p. 135).

¹⁰ “*non tanto perchè questi eccellesse per meriti suoi propri, quanto per l’importanza che la sua opera presentava a chi volesse studiare il modo e le vie onde si formano e si propagano le finzione poetiche*” (RUA, 1898, p. 4).

¹¹ Importante lembrar que tais contos não estiveram em alta apenas no século XVIII com Perrault. Antes disso, no século XVII e início do XVIII, no círculo das preciosas, composto por célebres damas que lançaram a moda de contar, escrever e publicar seus contos, dentre elas Marie-Catherine d’Aulnoy, conhecida como madame d’Aulnoy, o gênero já estava em evidência. Segundo Ribeiro Filho (2021), a escritora é considerada pela crítica literária a primeira a cunhar o termo contos de fadas. Nelly Novaes Coelho afirma que Charles Perrault era um “frequentador assíduo” dos “salões das preciosas” (COELHO, 1985, p. 65).

tornou literário o que era oral/popular, respeitando seu tempo, então houve “graça artística” o que não houve foi uma preocupação pedagógica já que seus contos não eram destinados a crianças.

2.3. O contexto de produção da obra: o Renascimento italiano

No século XVI, *Le piacevoli notti* tornou-se um sucesso de vendas, uma vez que em sessenta anos foram impressas mais de vinte edições, segundo Pirovano (2000)¹². Em Veneza, na época, imprimiu-se muito, em quantidade bem maior do que no restante da Itália¹³, pois a grande atividade com livros fez com que houvesse uma necessidade de especialização e diversificação de papéis das funções das pessoas envolvidas nessa atividade, sendo que até então, uma única pessoa desenvolvia as funções de tipógrafo, editor e livreiro, papéis que foram separados a partir do sucesso de vendas.

O contexto em Veneza era de fervor econômico, política permissiva e turbulência religiosa. O Conselho dos Dez e o Senado veneziano tomaram medidas que garantiram a expansão, mas as disposições políticas nunca sufocaram o clima de liberdade intelectual e o fato de a cidade ser polo econômico efervescente.

As autoridades venezianas, por pressão da Instituição católica¹⁴ e do próprio Papa, garantiram sua autonomia em relação ao controle das impressões tipográficas. Em 1526, decidiram criar uma comissão selecionadora com membros que julgavam as obras para garantirem o direito à publicação por meio de uma certa qualidade. Em 1543, estabeleceram penas a quem imprimisse sem licença. Em 1549, chegou a Veneza o Monsenhor Della Casa, um arcebispo católico que teve grande projeção artística e literária também, com o objetivo de preparar um índice de livros proibidos.

¹² Donato Pirovano, em 2000, realizou um estudo bem aprofundado sobre Straparola em *Giornale Storico della letteratura italiana*.

¹³ Creemos que esse trabalho tenha sido mais divulgado em Veneza, pois foi escrito em dialeto veneziano, o que geraria uma maior dificuldade na leitura para os que não dominassem tal dialeto.

¹⁴ Optamos por nomear Instituição Católica ao invés de Igreja. Tal escolha se deve ao fato de que, na perspectiva da cultura italiana, a igreja católica se constituía muito mais como uma instituição, pois ia além dos templos onde as pessoas oravam, abrangendo regras: um modo de ser, de viver e de dominar, uma vez que, até o governo de Mussolini (séc. XX) ela representava também poder governamental, além do espiritual.

Foi nesse contexto que se destacou Giovan Francesco Straparola, que havia publicado um cancionero poético no estilo de Petrarca em 1508, obra essa que não ficou muito conhecida. Ele pediu o direito de impressão da sua nova obra, submetendo-a à censura, mas garantindo o direito de impressão por dez anos. Tal direito foi concedido em oito de março de 1550. Interessante que, segundo Pirovano (2000), há registros da concessão do direito a Straparola, mas não o registro do seu pedido e o filólogo/escritor chama atenção para o fato de que há uma inconsistência na data da publicação que aparece nos livros (janeiro de 1550), mas que o direito foi concedido somente em março. Por isso o filólogo acredita que seria janeiro de 1551, uma vez que os autores tinham um ano para publicarem após a data da concessão do direito.

Pirovano (2000, p. 245) afirma ainda que a criação do Editor ficcional “*Orfeu della carta*” ocorrida na inserção da “Nota do editor” inicial, presente no primeiro livro, foi, provavelmente, uma referência criativa ficcional à família Danza, uma vez que essa família era tradicional na arte da cartaria, assim dizendo, da impressão tipográfica no papel, já que *carta* em italiano significa *papel* em português, e, no século XVI, tal família dedicava-se a atividades editoriais.

Considerando tal afirmação de Pirovano, vale observar que o texto de Straparola se insere no perfil do catálogo da família Danza, com atividades editoriais populares, pois, segundo o estudioso, “as informações do editor, que se entreveem através da retórica usual do gênero dedicatória, são interessantes não só no que diz respeito ao estilo do autor e à tipologia da obra, mas também como antecipação editorial”¹⁵ (PIROVANO, 2000, p. 545, tradução nossa). A antecipação editorial que Pirovano menciona diz respeito ao fato de Straparola encerrar o seu primeiro livro, deixando parecer que haveria uma continuação, prática muito comum nos dias atuais cujos livros e filmes, em seu final, deixam a promessa de uma continuidade.

A nosso ver, deixar subentendido que haveria uma continuação foi uma sondagem, uma espécie de marketing literário, para estudar a aceitação da obra por parte

¹⁵ “*Le informazione dell’editore, che si intravedono attraverso la consueta retorica del genere dedicatoria, sono interessante non solo per quanto riguarda lo stile dell’autore e la tipologia dell’operea, ma anche come anticipazione editoriale*” (PIROVANO, 2000, p. 545).

do público leitor. E houve realmente grande aceitação, de forma que Straparola escreveu então o segundo livro, a continuação de sua obra-prima, que publicou já em 1553.

Aparentemente, esse segundo livro foi escrito de modo apressado, pela promessa e expectativa do público, pois Straparola queria garantir a publicação, então, teria sido menos cuidadoso, inserindo nele vinte e três narrativas curtas que seriam traduções da obra escrita em latim por Girolamo Morlini e intitulada *Novellae*. Talvez seja por isso que ele se defendeu em sua dedicatória às mulheres feita e assinada por ele, no segundo livro. Pareceu que a pressa, em virtude do sucesso da primeira obra, fez com que o projeto do segundo livro saísse um pouco descuidado, mesmo em relação à narrativa moldura, por exemplo, quando a senhora avisou, na décima primeira noite, que na noite seguinte todos os treze personagens presentes contariam uma história, pois seria o último encontro deles, reside um grande equívoco, pois o último dia de encontro dos personagens, segundo a narrativa moldura, foi o décimo terceiro dia e não o décimo segundo. Assim, o correto seria fazer aquela colocação na décima segunda noite e não na décima primeira. É este um exemplo dos detalhes que denunciam um menor cuidado com a narrativa moldura que compõe o segundo livro.

A obra publicada em dois volumes, com sucesso de público, ainda assim não estava livre de ser sujeita à censura. Em 1555, a Inquisição veneziana criou um novo índice que ordenava aos livreiros a interdição de impressão e de venda. Esse fato fez com que tornasse necessário tirar aquilo que pudesse ser vetado pela censura. A novela III da noite VIII parecia representar um risco para o livro, em virtude de sua temática, pois o enredo trazia um padre apaixonado por uma mulher casada, fato que poderia representar a possibilidade de fazer com que a obra toda fosse queimada pela censura, uma vez que evidenciava uma prática hipócrita de um representante da Instituição católica. Por esse motivo, a narrativa curta foi substituída por outras duas menores, o que significou uma desorganização da estrutura da obra, uma vez que, com base na concepção original, em todas doze noites seriam narradas cinco histórias e somente na décima terceira noite, que era a última, todos os treze narradores contariam uma história, encerrando assim o ciclo das contações. Assim, esses ajustes e substituições posteriores, que não se sabe se foram realizadas pelo próprio Straparola ou por seus editores, já que não há dados bibliográficos

suficientes a tal respeito, trazem algumas confusões estruturais que podem incomodar os leitores e desvalorizar estruturalmente a obra, que se mostra imperfeita nesse aspecto.

O resultado dessas modificações, além de alterar a simetria da quantidade de narrativas nas noites, ainda fizeram surgir incongruências na narrativa moldura de modo que fosse alterada a dinâmica inicial: cinco nomes colocados no vaso e sorteados para estabelecer a ordem de narradoras na noite, a partir dessa alteração na qual foi inserida uma narrativa a mais na noite, houve uma inconsistência no que se narra na moldura. Segundo Pirovano, “a lógica tipográfica prevaleceu sobre a artística. A estrutura narrativa foi irremediavelmente comprometida, mas a tipografia do livro foi salva”¹⁶ (2000, p. 551, tradução nossa), uma vez que a alteração permitiu que o livro não fosse censurado.

Por outro lado, como ressalta Pirovano, as duas narrativas menores também substituíram a original por questão de extensão. Além disso, o estudioso afirma também que:

Quem modificou evidentemente não tinha à disposição uma novela longa como a precedente e, não querendo alterar a estrutura do volume, recorreu a dois novos textos. Se, depois, confrontarem-se as outras correções estilísticas e linguísticas feitas no curso dos dois volumes, pode-se facilmente constatar como raramente elas melhoram o texto precedente, ao contrário, em alguns pontos as correções acabam gerando graves más interpretações do texto e determinam outras incongruências tais como a data colocada no final da carta de dedicatória do primeiro volume¹⁷ (PIROVANO, 2000, p. 551, tradução nossa).

Ou seja, as intervenções que foram feitas, de certa forma, prejudicaram a obra propiciando más interpretações e incongruências. Soma-se a esse o fato que, no decorrer das novas publicações, algumas vezes o livro apareceu separado em dois volumes, outras foi apresentado em um único volume, o que também causa confusões.

¹⁶ *La logica tipografica ha prevalso sulla artistica. La struttura narrativa si è irremediabilmente compromessa, ma l'impianto tipografico del libro è salvo.* (PIROVANO, 2000, p. 551).

¹⁷ *“Chi modificò evidentemente non aveva a disposizione una novela lunga come la precedente e, non volendo alterare la struttura del volume, ricorse a due nuovi testi. Se poi si confrontano le altre correzioni stilistiche e linguistiche apportate nel corso dei due volumi, si può facilmente constatare come solo raramente esse migliorano il testo precedente, anzi in alcuni punti le correzioni finiscono col fraintendere gravemente il testo e a determinare altre incongruenze come la data posta in calce alla lettera dedicatoria del primo volume”* (PIROVANO, 2000, p. 551).

No entanto, em 1558, um novo índice de livros proibidos foi publicado, e, mesmo com a censura agindo, o livro de Straparola continuou sendo publicado. Em 1560, ocorreu a tradução francesa do primeiro volume e em 1572, a do segundo. Assim, se por um lado, as intervenções trouxeram prejuízo na interpretação e incongruências de conteúdo, por outro lado permitiram que a obra não fosse retirada de circulação pela censura e pudesse ser mais conhecida pelo público, ganhando até tradução para outra língua.

Na trajetória de sucesso de *Le piacevoli notti*, Pirovano (2000) constatou que a classe média baixa preferia os contos de Straparola, enquanto a classe média alta preferia as *novelle* (contos verossimilhantes) de Boccaccio. Talvez isso tenha ocorrido pela presença de contos maravilhosos e populares na obra de Straparola, aproximando sua obra da tradição oral, tornando-a mais popular e mais acessível às camadas mais baixas.

Um novo índice para retirada de obras de circulação foi feito no Concílio de Trento e isso fez com que diminuíssem as atividades tipográficas. Assim muitas tipografias começaram a se dedicar às obras religiosas, outras pararam suas atividades, o que fez com que o desemprego crescesse. Apesar da obra-prima de Straparola não estar nessa nova lista, nela havia algumas histórias que ridicularizavam eclesiásticos, outras eram obscenas, outras com temáticas duvidosas, assim fazia-se necessária uma revisão. Isso ocorreu em 1565 e foi realizada por Andrea Revenoldo e Giorgio de Gigli. Novamente ocorreram mudanças, dessa vez foi no conteúdo da novela IV, noite VI – na qual as disputas das personagens tornaram-se honrosas.

No decorrer das novas publicações, algumas alterações foram feitas por medo da censura e o livro continuou a ser publicado, mesmo apresentando elementos que poderiam representar riscos. O que fez com que ele aparecesse em algumas listas não oficiais de proibição. Em 1586 o livro foi novamente publicado, mas, em seguida, passou por um período sem novas edições. A Instituição católica passou a acreditar que as modificações feitas não foram suficientes. Nesse período, a atividade editorial veneziana passou por um grande declínio devido à censura católica cada vez mais severa.

O Papa Clemente VIII elaborou um índice de proibições no qual estava a obra *Le piacevoli notti*. Se não passasse por modificações, a obra não seria mais publicada. Assim, na publicação de 1597, foram suprimidas cinco narrativas: 1ª) na noite II, conto IV, cujo enredo narrava as peripécias do demônio que possuiu o corpo de um homem e se casou

para descobrir que as mulheres são sempre insatisfeitas com tudo; 2ª) na noite VI, novela IV, cujo enredo girava em torno da ambição de três freiras para ocuparem o lugar da abadessa que havia morrido; 3ª) na noite XI, novela V, cujo tema era a paixão de um padre por uma moça, o que fez com que ele falsificasse uma carta, tirasse a batina e se casasse com a moça, sendo que depois de casado a engravidou e depois a abandonou para voltar escondido para a igreja, no final o padre acabou preso; 4ª) na noite XII, novela IV, que enfocava a história de filhos que se recusavam a pagar pelo velório do pai, pois diziam que não alteraria em nada o destino da alma do pai, uma vez que se fosse para o inferno nada mudaria e que se já estivesse no céu também seria desnecessário tal investimento e, por fim, 5ª) na noite XIII, a novela VIII, cuja temática era a gula de um padre que, no meio da noite, roubou um pedaço de torta na casa de seu anfitrião, porém, o dono da casa encontrou a torta no quarto e pensou que fosse assombração, pedindo que o padre exorcizasse o local; ação que foi realizada pelo padre para manter sua mentira.

Como se pode verificar, as temáticas das narrativas apontadas acima atacavam diretamente a moral da Instituição católica e, por esse motivo, tais histórias foram retiradas, o que fez com que, novamente, a estrutura da obra fosse abalada.

Assim, *Le piacevoli notti* foi “mutilada” e “cicatrizada”, segundo Pirovano (2000), o que fez com que ela ficasse muito descaracterizada do projeto inicial, acabando por se tornar uma simples coletânea de contos maravilhosos, populares e verossimilhantes. Toda a estrutura e o conteúdo da obra foram alterados no decorrer dos anos. Mesmo assim, ela gozou do interesse do público até 1608. Depois ficou muitos anos em dormência. Foi Giuseppe Rua que, em 1899 (livro 1) e 1908 (livro 2), trouxe de volta *Le piacevoli notti* de Straparola do modo como haviam sido escritas, mas elas já não despertaram o interesse do público leitor.

Interessante que apesar de passar por um período de desinteresse do público leitor e de não reedição, essa obra exercitou sua influência, despertando o interesse de folcloristas, escritores e estudiosos do conto maravilhoso, demonstrando uma surpreendente vitalidade, em função da qual a obra mereceu ser publicada em uma nova versão criticamente acertada.

Diante do exposto, é possível entender o porquê da alteração no número de histórias, quando a obra de Straparola é citada por alguns estudiosos. Ao estudarmos o

Prefácio de Giuseppe Rua (1899) e a publicação de Pirovano (2000), conseguimos entender o motivo de divergências em relação à quantidade total das histórias somadas nos dois livros. Sendo que a primeira publicação era de uma narrativa moldura, envolvendo 73 histórias, seguidas de seus enigmas. Já na segunda publicação, com a substituição da novela III por duas outras novelas, na noite VIII, conforme já mencionamos, o número de histórias passou a 74, mas há ainda edições como uma das utilizadas por nós – a de Giuseppe Rua de 1899 – que apresenta tanto as histórias da primeira publicação, quanto as da segunda, sendo que assim totaliza 75 histórias.

O mérito do trabalho de Straparola e o seu pioneirismo no registro literário do conto maravilhoso nem sempre foram reconhecidos. Em seu estudo, Giuseppe Rua (1898) diz que Imbriani defende, em outra pesquisa intitulada “*Il gran Basile*” (O grande Basile, tradução nossa) que Basile teria sido o primeiro a reunir, de modo proposital, contos maravilhosos, isso quer dizer que, para esse estudioso, Basile teria sido o pioneiro. Entretanto, Rua considera que isso é um erro, pois o contador de histórias, quando se propõe a escrever, tem em mente uma espécie de desenho que vai colorindo com uma certa constância e intenção. Depois de enaltecida a obra de Boccaccio, muitos começaram a escrever imitando-a, mas tentando dar um tratamento estrutural ou temático particular. Straparola também se embrenhou nesse campo, mas sabendo que muitos também seguiam o modelo boccaccesco e conhecendo mais ou menos o latim, ele não procurou criar novas histórias, nem tentou a fama entre os mais dotados, ele voltou-se para um público mais humilde e tentou a sorte narrando contos, entre eles, os maravilhosos. O autor procurou a matéria para sua obra em um largo campo: contos populares e maravilhosos orais. De todo modo tornou-os literários dando forma fixa, então, houve inovações. Por isso, pode-se dizer que sua escolha foi proposital, baseada em um esboço pensado antecipadamente, assim foi o pioneiro.

Outra novidade de Straparola foi trazer enigmas, muito próximos às adivinhas populares, como já dissemos. Assim, ele manteve a ideia de popularidade inerente aos contos, e, apesar das inovações, manteve-se fiel ao modelo de Boccaccio de uma moldura narrativa. Entretanto, enquanto Boccaccio localiza sua narrativa moldura numa época e local históricos – o período de ocorrência da Peste Negra, que assolou a Europa entre 1347 e 1348 e como local a cidade italiana de Florença, Straparola escolheu a época

popular, a do carnaval do século XVI, na qual moças comuns contavam histórias a ouvintes célebres, alguns personagens reais da História e da Literatura italiana.

Para Giuseppe Rua, Straparola foi bastante criticado, mas injustamente, pois as obscenidades presentes em sua obra não eram as mais gritantes nas obras literárias. Além disso, ele teve

uma feliz ideia quando imaginou que os contos de sua coleção fossem narrados em uma calma e tranquilidade de noites inverniais, em uma ilha cheia de encantos da natureza e da magnificência da arte, como era Murano, em uma reunião presidida por uma senhora que sabia conciliar beleza extrema e infortúnios passados¹⁸ (RUA, 1898, p. 20, tradução nossa).

Vários pesquisadores se dedicaram ao estudo da origem das histórias de Straparola. Eles oscilam entre a obra indiana *Panciatranta*, a árabe *As mil e uma noites* e outras como o *Decamerão*, por exemplo. Giuseppe Rua (1898) fez um aprofundado estudo, verificando possíveis fontes, analisando semelhanças e diferenças. Além disso, ele comparou trabalhos que possivelmente foram derivados dos contos da obra de Straparola. Depois de tantas análises e comparações de diferentes autores e obras, o estudioso evidenciou que o que se julga importante é a criatividade e o modo de narrar peculiar de Straparola cujos contos

devem ser conhecidos pelos estudiosos da literatura popular, porque quem os ouve bem, em muitos deles, não muito diferente dos contos de fadas aos quais são colocados no final, por baixo do manto bastante pesado em que o Straparola os embrulhou, ainda é capaz de ouvir o eco da antiga tradição oral¹⁹ (RUA, 1898, p. 136).

É essa tradição oral que, como já dissemos, trouxe popularidade e aceitação à obra de Straparola, conforme pode ser verificado por meio de suas repetidas reedições em curto espaço de tempo. Isso foi possível porque

¹⁸ “Straparola arrise a una felice idea, quando immaginò che le fiabe della sua raccolta fossero narrate nella placida tranquillità delle notte invernale, in un’isola lieta degli incanti della natura e delle magnificenze dell’arte quale era Murano, in una riunione presieduta da una gentildonna cui conciliavano rispetto la severa bellezza e le passate sventure” (RUA, 1898, p. 20).

¹⁹ “e devono essere conosciuti dagli studiosi della letteraturapopolare, perchè, chi bene li ascolti, in molti di essi, non diversamente che nelle favole a cui sono accodati, di sotto la cappa alquanto pesante in cui li avvolse lo Straparola, potrà udire ancora l’eco dell’antica tradizione orale” (RUA, p.136, 1898).

O conto popular encontra em Straparola um intérprete fiel, habilidoso, que diligentemente coleta seus lemas bem-humorados e características formais, e retrata os tipos e cenas mais salientes com eficácia de representação: o que ecoa sua tristeza ao narrar os casos de inocentes perseguidos, ao acentuar sua indignação implacável quando revela os crimes dos opressores e os atinge com uma ferocidade de outros tempos; que quase sempre atinge os fins que lhe são próprios: o de induzir o sorriso ou de comover docemente, e de demonstrar por meio dele uma verdade sagrada, – a verdade no mundo dos contos de fadas – que a virtude sempre acaba triunfando²⁰ (RUA, 1898, p. 113, tradução nossa).

Diante disso, o conto de Straparola aproxima-se ao que Volobuef, 1193, p. 104, nomeou de conto de fadas artístico já que “busca a originalidade na abordagem e profundidade do tema, na elaboração do estilo, na variedade do conteúdo etc”. Esse envolvimento com o que estava sendo narrado, ressaltando a indignação contra crimes, discriminação, trazendo uma valorização, naquele contexto, para o público oprimido (mulher, pessoas deficientes, pobres etc) quando esse tipo de protagonista oprimido, ao final, alcançava o triunfo, o prêmio, o final feliz, tudo isso corroborava para essa ideia defendida implicitamente em sua obra: a de que a bondade sempre será recompensada, ou melhor, a de que o mal sempre será vencido, castigado, reafirmando assim a moral ingênua baseada na ética maniqueísta de que existem somente dois lados aos quais podem pertencer os personagens e protagonistas – o lado do bem e o lado do mal – e, ao final o bem sempre vence o mal.

De certa forma, essa ética maniqueísta está ligada ao contexto histórico de forte punição ao mal como pregava a Santa Inquisição. Isso pode ser claramente visto em alguns contos nos quais a punição das vilãs ocorreu por meio da cremação na fogueira. Como exemplos, temos duas das três histórias sobre as quais se debruça nosso trabalho, uma vez que tanto em “Biancabella” quanto em “O Pássaro Belverde” as vilãs são punidas

²⁰ “*il racconto popolare trova nello Straparola un interprete fedele, non privo d'abilità, che ne raccoglie diligentemente i motti bonare e le formale caratteristiche, e ne ritrae i tipi e le scene più salienti con efficacia di rappresentazione: che ci fa eco del suo accoramento quando narra i casi di innocenti perseguitati, e de' suoi accenti di sdegno implacabile quando svela i delitti dei soverchiatori e li colpisce con una ferocità di altri tempi; che quasi sempre raggiunge gli scopi che sono propri di esso racconto: quelli di indurre al sorriso o di commuovere dolcemente, e di dimostrare per suo mezzo questa santa verità, - ognor vera nel mondo delle fiabe - che la virtù finisce sempre per trionfare*” (RUA, 1898, p. 113).

queimadas vivas na fogueira, assim como era comum aos hereges na época da Inquisição. Ou seja, o fogo como expurgador do mal.

Assim verificamos a grande importância histórica do trabalho de Straparola, ainda que essa não tenha sido reconhecida, uma vez que muitos pesquisadores ainda fazem críticas ao trabalho desse autor renascentista, não lhe dando o mérito de pioneiro no registro do conto, como também acredita Rua:

Mas o conto não encontra seu artista perfeito em Straparola que tentou embelezá-lo com os ornamentos da arte. Isso deveria ser notado por quem for escrever a história dos contos maravilhosos e compará-los aos contos de Straparola com os não muitos que são lidos em *Novellino* ou em *Secambi* ou em poeminhas populares. Mas essa arte era ainda rude, dando os primeiros passos, e só alcançou excelência no século seguinte com Basile e Perrault²¹ (1898, p. 113-114, tradução nossa).

Desse modo, alguns pesquisadores ainda incorrem no erro de não dar o devido lugar que Straparola merece: o de pioneiro no registro do conto maravilhoso literário em virtude desse gênero ter alcançado o ápice do interesse do público somente em época posterior com o italiano Giambattista Basile e com francês Charles Perrault, mas não se pode negar o pioneirismo de Straparola, mesmo com a dita rudeza de estilo que alguns acreditam que sua obra traz, possivelmente por ter sido escrita em dialeto e pela dificuldade do texto renascentista cuja estrutura é prolixa, sem pontuações, com parágrafos extensos o que torna a leitura menos dinâmica. Desse modo, podemos afirmar que há rudeza, mas a presença da arte traz uma valorização da obra pela aproximação do literário, pois Straparola trouxe sua individualidade, sua graça artística, dentro do citado contexto que foi o Renascimento. Assim podemos concordar com o que diz Volobuef

A obra dos Irmãos Grimm aproxima-se do assim chamado “conto de fadas artístico” (ou *Kunstmärchen*), que, embora possa ser inspirado no conto de origem popular, é uma criação inteiramente nova, com características próprias e traços inusitados em relação ao conto tradicional. O conto artístico é, assim, um texto único e diferenciado,

²¹ “*Ma non trova in lui il suo artista perfetto, degli ornamenti dell'arte cercò bensì di abbellirlo lo Straparola: e ciò vorrà essere notato da chi scriverà la storia della fiaba e porrà a paragone le favole dello Straparola con le non molte che si leggono nel Novellino o presso il Sercambi o in poemetti popolari; ma è un'arte ancor rozza che muove i primi passi, e che raggiungerà l'eccellenza nel secolo seguente col Basile e col Perrault*” (RUA, 1898, p. 113-114).

fruto não de uma coletividade, mas da imaginação e habilidade narrativa de um determinado autor, e expressão de sua individualidade poética (1993, p. 104).

Também estendemos as considerações acima à obra de Straparola, acreditando que ele tenha precursoramente produzido o conto de fadas artístico, uma vez que registrou tais contos com estilo próprio e, mesmo que seja considerado por alguns estudiosos do gênero como rude, ainda assim é evidente seu pioneirismo no registro literário de tais contos.

3. OS CONTOS DE STRAPAROLA: UM OLHAR INTERDISCIPLINAR PARA O PROCESSO DE INICIAÇÃO

Como vimos, a obra *Le piacevoli notti* contém mais de setenta contos, de forma que analisar cada um deles fugiria ao escopo de uma dissertação de Mestrado. Além disso, interessa-nos a construção do maravilhoso que acontece em diversos deles, de forma que tomamos três contos dentre os mais significativos para analisar como exemplares da estruturação da narrativa curta maravilhosa straparolesca a fim de podermos refletir melhor a respeito de certos pontos, a partir da análise deles. O primeiro será “*L’Ugel bel verde*”, o segundo “*Biancabella*” e o terceiro “*Costantino Fortunato*”. Para empreender tal estudo individualizado nessas três narrativas curtas selecionadas, faremos a análise dos contos trazendo à baila a trama, pois, segundo Franco Junior

A trama de uma narrativa revela, ao ser identificada, o trabalho de criação do escritor, as escolhas textuais que ele fez para contar a história desta ou daquela maneira, criando este ou aquele efeito, afirmando um determinado conjunto de sentidos possíveis para a interpretação da história por meio da organização de palavras sob forma de texto (2003, p. 36).

Sendo ela, ao nosso ver, essencial para a análise dessas narrativas reunidas há cerca de quinhentos anos. Antes de iniciarmos a análise, ressaltamos um ponto muito importante que é aquele cuja defesa é feita por Adam e Heidmam (2011) de que se deve sempre analisar um texto por uma abordagem interdisciplinar, quer dizer, nossas análises dos contos que fazem parte de nosso *corpus* apresentarão um olhar linguístico-literário, uma vez que alguns elementos linguísticos são essenciais para a análise da trama, das simbologias, enfim, dos contos, e nosso escopo é verificar a manifestação do literário, que se dá inclusive também por meio do linguístico. A esse modo de olhar para o texto Franco Junior (2003) chamaria de análise descritiva e interpretativa.

Vale relembrar que anteriormente, quando citamos o estudo de Sperber (2009), falamos sobre “apaziguamento final” que aparece como resultado da “chamada função de iniciação” presente em todos os contos de fadas como ela defende, visão essa com a qual concordamos. É a esse apaziguamento final, segundo essa autora, e à “moral ingênuas”

como denomina Jolles (1976) que chegaremos ao final dessas análises, acompanhando o ciclo das ações das personagens que levam ao final ditoso, sempre pelo veio maravilhoso.

3.1. “O pássaro Belverde”

Neste subcapítulo, faremos a análise do conto “*L’ugel bel verde*”, que passaremos a nomear “O pássaro Belverde”, conforme tradução realizada por nós (RAMOS, M. C. T; SEGUNDO, E. R. S., 2021, p.72-88), pensando naquilo que chamamos de construção do maravilhoso no conto. As personagens dessa história são: Clarinha, uma das protagonistas, que terá como grande antagonista a mãe de seu esposo (Ancilotto – rei de Provino); as duas irmãs mais velhas de Clarinha (Brunora e Leonella) que ajudam a arquitetar o plano maldoso contra ela; a comadre da sogra que a ajuda na execução das maldades; o moleiro, Marmiato, que salva os bebês; a esposa do moleiro, Gordiana; os trigêmeos, filhos de Clarinha (Serena, Flúvio e Acquirino) e as três figuras maravilhosas: a água dançante, que deixa a pessoa ainda mais bela; a maçã que canta as mais belas melodias e o pássaro Belverde que detém supremo saber.

No conto, uma jovem conversando com suas irmãs diz que, se acaso se casasse com o rei, teria trigêmeos com estrelas na testa, colar no pescoço, cabelos louros, encaracolados, entremeados com fios de ouro. O rei, sabendo de tal promessa, casou-se com a jovem Clarinha²². Passado algum tempo, o rei partiu para guerra, deixando sua bela esposa grávida aos cuidados da mãe dele. A mãe má do rei, que não suportava a ideia de uma mulher de baixa linhagem ser sua nora, apoiada pelas irmãs invejosas de Clarinha, substituiu os bebês por filhotes de cães e mandou matar os trigêmeos logo após nascerem, mas a comadre acabou não executando a ordem e preferiu colocar os bebês em uma caixa e lançá-la ao rio, abandonando-os para lá morrerem. Aqui temos uma intertextualidade com a história de Moises ou o mito de Perseu cuja temática do bebê abandonado em um cesto no rio se repete.

²² O nome da personagem é “Chiaretta” no texto fonte, mas traduzido por nós como Clarinha, por haver correspondência do nome em português. Assim optamos, pelo mesmo motivo, por adotar a tradução dos demais nomes, tais como: Lucrécia – Lucrécia, Lodovica – Ludovica, Lionella – Leonella, Lauretta – Laurinha, Fiordiana – Flordiana.

Os bebês foram encontrados por um moleiro que os acolheu, juntamente com sua esposa, como se fossem seus filhos. Ao retornar da guerra e não ver os trigêmeos que lhe foram prometidos, o rei mandou aprisionar a esposa em um local fétido do palácio. Quando jovens, os trigêmeos descobriram que não eram filhos daquele casal e saíram em busca de sua verdadeira história. Retornando ao reino de seu pai, o conheceram ao acaso e foram convidados por ele para almoçarem no palácio, mas a mãe má do rei e a comadre novamente tentaram separá-los. Foram três as tentativas de afastá-los para morrerem, mas eles sempre sobreviveram.

Primeiramente, a comadre tenta Clarinha para que ela tome posse da “água dançante” e sugere que os irmãos saiam em busca desse elemento mágico, mesmo correndo risco de morte, uma vez que a água era protegida por animais mortíferos. Em uma segunda tentativa de afastamento, a comadre sugere que Serena tome posse do “pomo que canta” e que ela peça novamente aos irmãos que partam em busca de tal elemento, novamente com o intuito de afastar os filhos do rei, já que esse elemento também era protegido por feras.

Por fim, Serena é tentada pela comadre a obter o pássaro Belverde, conhecedor de todas as coisas. Ela novamente pede aos irmãos que, mais uma vez, colocam suas vidas em risco para atenderem ao pedido da irmã. Porém, desta vez, eles não conseguem retornar com o elemento mágico, pois são transformados em estátuas de mármore. É Serena que parte em auxílio aos irmãos e é ela própria quem captura o auxiliar mágico. No final, o pássaro Belverde, revela toda a verdade ao rei, que se reconcilia com a esposa e manda queimarem vivas a sua mãe, a comadre e as duas irmãs de Clarinha. Aqui temos Serena como representação da mulher-anjo contra suas agressoras representantes da mulher-demônio.

Nossa proposta é analisar a simbologia das personagens maravilhosas do conto: a água dançante, a maçã que canta e o pássaro Belverde. Todos eles com simbologias próprias, mas que, além disso, se entrelaçam com a simbologia do número três que perpassa toda a narrativa em seus diversos elementos como, por exemplo, o espaço, o tempo, as personagens, o número de ajudantes mágicos que auxiliam o herói/heroína, confluindo para a construção do todo maravilhoso que é o conto.

Pensando na simbologia do três, retomaremos os estudos de Sperber (2009) que afirma que os contos maravilhosos “falam de vida e de morte, isto é, do ciclo vital, que inclui o tema da volta. Que é renascimento, ressurreição, recuperação e restauração” (p. 184). Essa construção ocorre em três universos defendidos pela autora: o mundo anterior à provação, o mundo da provação e o mundo posterior a ela. As forças mágicas e sobrenaturais podem ser canalizadas para a vida (Eros) – pulsão de vida, ou para a morte (Tânatos) – pulsão de morte, sendo que no conto maravilhoso predomina a pulsão de vida. Toda a trajetória e os símbolos vão encaminhar a permanência da vida, seja a do casal de reis, seja a de seus filhos ou dos filhos de seus filhos. E tudo começa com uma promessa.

3.1.1. A promessa maravilhosa e o casamento como gerador de conflito, desencadeando ações da mãe má

Toda a trama narrativa acontece em decorrência de uma conversa entre três irmãs que foram ouvidas por um dos membros da comitiva do rei. Em um jardim, as três filhas de um padeiro, Brunora, Leonella e Clarinha, são ouvidas por um cortesão. Elas estavam conversando sobre o fato de que se elas se casassem, respectivamente, com o camareiro, com o mestre do palácio e com o rei, cada uma delas realizaria um feito, sendo que a mais nova, Clarinha, prometeu que daria à luz três lindos filhos, trigêmeos, e todos teriam uma estrela na testa, um colar de ouro no pescoço e cabelos longos, encaracolados, louros e misturados com finos fios de ouro.

A empolgação do rei foi tamanha, ao ouvir o que lhe prometia a jovem Clarinha, que ele se demonstrou muito empenhado na realização de tal casamento. O empenho do rei é mostrado ao leitor e ao narratário (a companhia que se encontrava reunida em Murano) por meio de algumas palavras ou expressões aparentes no discurso. Como exemplo disso, temos o trecho, logo após ouvir pessoalmente a promessa de Clarinha, no qual a narradora diz sobre o rei “E não saiu dali até que o mestre da casa não tomasse como esposa Brunora; o camareiro, Leonella; e ele (o rei), Clarinha”²³ (STRAPAROLA,

²³ “*Ed indi non si partì, che il maestro di casa Brunora prese per moglie, ed il cameriere Lionella, ed egli la Chiaretta*” (STRAPAROLA, 1899, p. 151).

1899, p. 151, tradução nossa). Outra mostra do impacto sobre o rei e da alegria derivados da promessa de Clarinha foi a realização do casamento. A narradora nos conta não somente que eles se casaram, mas que foi um casamento magnânimo, luxuoso, esplendoroso, como podemos ver pelo uso do adjetivo “pomposo” no trecho “todos retornaram à casa, onde realizaram pomposas núpcias”²⁴ (STRAPAROLA, 1899, p. 151, tradução nossa). Desse modo a promessa fez com que Clarinha alcançasse seu sonho (casar-se com o rei), pois o rei interessou-se por ela, apesar da baixa linhagem, casando-se de modo memorável. Por que essa promessa teve tanto valor? Por que ela despertou tanto o interesse do rei? Isso porque era uma promessa profética, ao dizer aquilo foi como se seu desejo e palavras se materializassem, uma vez que profecias são mágicas, basta nos atentarmos para as parcas gregas ou os profetas bíblicos.

Vale, pois, atentar para alguns elementos importantíssimos, extremamente simbólicos, que estão presentes na promessa de Clarinha. Primeiramente, queremos apontar o fato de prometer filhos, pois eles são uma garantia da continuidade da vida, sendo, em muitos contos maravilhosos, aquilo que Sperber (2009, p. 137) chama de “apaziguamento final”, em outras palavras, a comprovação de que a jornada teve sua resolução de conflitos, uma vez que diversos contos têm os seus “finais felizes” com a frase de encerramento “e tiveram filhos que herdaram o reino”, ou algo semelhante. Nesse conto o gerar filhos não aparece no encerramento, porém no início. É a promessa de filhos que faz com que o rei se interesse por Clarinha, antes mesmo de conhecê-la. Filhos são a garantia de continuidade da espécie, da linhagem, sendo, talvez, o resultado mais esperado pelos casais, sobremaneira para um rei que deixaria seu trono ao herdeiro.

A promessa de Clarinha é muito complexa já que, além de filhos que são a garantia da descendência do rei, eles seriam trigêmeos e teriam determinadas características. A promessa é profética: Clarinha promete e acontece. Assim, desde o início da narrativa já nos é mostrada a presença do maravilhoso: a jovem prevê que terá três filhos e já os descreve com características peculiares.

Trataremos primeiramente da estrela na testa que, segundo Chevalier (2015), representa a fonte de luz, símbolo celeste que tanto no velho testamento quanto para o

²⁴ “*tutti ritornarono a casa, dove furono fatte le pompose nozze*” (STRAPAROLA, 1899, p. 151).

judaísmo representa a vontade de Deus. Assim esses filhos prometidos seriam a personificação da vontade de Deus. A estrela é muito simbólica, já que é inacessível: é como se esses filhos fossem anjos que vieram à Terra. Além disso, a estrela estaria na testa, a saber, no ponto mais alto de cada um deles, na extremidade ou polo. Desse modo, poderíamos dizer que são estrelas polares. Entre tantas outras associações, a estrela polar representa, segundo Chevalier, “o eixo e o Centro do Universo”, sendo assim da vontade de Deus que esses três filhos fossem um presente a esse casal, sendo essa família o centro do universo lar/reino.

Ademais, os trigêmeos teriam um colar no pescoço. O colar, além de ser um ornamento, pode ter outras significações. Entre elas, pensemos que “num sentido cósmico e psíquico, o colar simboliza a redução do múltiplo ao uno” (CHEVALIER, 2015, p. 263), a união pelo laço do matrimônio, entre o rei e Clarinha, fazendo com que fossem um só, quer dizer que essa família simbolizaria um todo unido e forte. Várias crenças possuem uma trindade divina em unificação (Deus pai, Filho e Espírito Santo ou Zeus, Poseidon e Hades, são exemplos), assim os filhos do casal podem representar o divino.

Para completar a caracterização simbólica, os trigêmeos teriam os cabelos longos, encaracolados, loiros e misturados com finíssimos fios de ouro. O cabelo tem uma ampla simbologia, segundo Chevalier (2015), podendo representar as virtudes ou poderes do homem, como é o caso do mito bíblico de Sansão. Outro fato importante é que

O corte e a disposição da cabeleira sempre foram elementos determinantes não só da personalidade, como também de uma função social ou espiritual, individual ou coletiva. O penteado revestia-se de extrema importância na casta guerreira nipônica. Mesmo na França, quando se começou a cortar os cabelos, somente os reis e os príncipes conservaram o privilégio do uso de cabelos longos, que eram a insígnia de poderio (CHEVALIER, 2015, p. 153).

Desse modo, não somente na passagem citada, como também em tantas outras encontradas em Chevalier (2015), o cabelo longo está relacionado ao poder, à nobreza, à virilidade e também ao vínculo, o que lhe permite ser utilizado como símbolo mágico. A cabeleira loura remete à riqueza, principalmente no conto, tanto pela cor que remete ao ouro quanto pelo fato de ser entrelaçada com fios de ouro. E para concluir a preciosidade desses cabelos, eles eram encaracolados e “os cachos dos cabelos simbolizam o selo de

aliança que os amantes se comprometem a não trair jamais” (p. 155), assim inerente à garantia de descendência, com traços que personificam a nobreza, a esposa estava prometendo fidelidade a essa união. Toda a simbologia de se ter não um, mas três filhos e toda carga simbólica de cada uma das características que Clarinha profetizou que os filhos teriam fizeram com que o rei quisesse imediatamente casar-se com ela. Aqui temos uma situação inicial que denominaremos, segundo Sperber (2009), de universo anterior à provação.

Houve então o enlace matrimonial, o que em muitas narrativas seria no desfecho da história, já que, segundo Propp (2006), a função XXXI, normalmente, encerra a narrativa, é aquela na qual “O herói se casa e sobe ao trono”. Clarinha, após fazer sua promessa pessoalmente ao rei, sobe ao trono, tornando-se rainha, mas isso está longe de ser o “final feliz da história”. Ao contrário disso, esse acontecimento é o que desencadeará as futuras ações, dramas, portanto, é o que gerará a intriga. A narradora nos conta que “as núpcias desagradaram muito a mãe do rei”²⁵ (STRAPAROLA, 1899, p. 151, tradução nossa). Esse enunciado deixa claro que houve o surgimento de um problema, o desagrado da mãe do rei, intensificado pelo advérbio “muito”, palavras que juntas enfatizam o grau de descontentamento da mulher com o matrimônio de seu filho e direcionam a atenção do leitor para o surgimento do conflito.

Na sequência da narrativa há a explicação do porquê dessa contrariedade da mãe do rei, em uma frase que se inicia com uma oração concessiva “embora a moça fosse bela, graciosa e tivesse um modo de pensar pleno de doçura”²⁶ (STRAPAROLA, 1899, p. 151, tradução nossa). O marcador linguístico de oposição deixa claro para o leitor que haverá uma contraposição das ideias, mesmo elencando as qualidades da jovem esposa, já fica evidente que haverá um contraponto, que será o fato de que a rainha se incomodava com a moça ser de baixa linhagem e de que serviçais passaram a concunhados do rei, algo inadmissível aos olhos de sua genitora. Como se pode verificar no trecho “nem podia tolerar que o mestre da casa e o camareiro fossem chamados de cunhados do rei, seu

²⁵ “*Queste nozze assai dispiacquero alla madre del re*” (STRAPAROLA, 1899, p. 151).

²⁶ “*quantunque la fanciulla fusse vaga di aspetto, formosa di viso, leggiadra della persona, ed avesse un ragionare di dolcezza pieno*” (STRAPAROLA, 1899, p. 151).

filho”²⁷ (STRAPAROLA, 1899, p. 151, tradução nossa). A raiva da mãe do rei e a inveja das irmãs da rainha fizeram com que elas arquitetassem um plano para acabar com a felicidade alheia. Essa intolerância vai gerar o nó narrativo que é quando a mãe maldosa do rei resolve agir para mudar tal situação: ela substitui, logo após o parto, os trigêmeos por três cãezinhos e mente dizendo que aqueles são os filhos do casal real.

Interessante notar que, nesse conto, a mãe do rei não é nomeada. O tempo todo o narrador menciona “a mãe do rei”. Outras figuras que contribuem para gerar o dano à Clarinha são nomeadas, suas irmãs, por exemplo, Brunora e Leonella, mas a pessoa (mãe) que se demonstra insatisfeita desde o início não é nomeada. Essa escolha é, no mínimo, curiosa, primeiramente, porque *mãe* é, segundo Chevalier (2015), o ser que simboliza amor, é receptáculo e matriz da vida, sendo que a mãe divina simboliza a “harmonia mais profunda do amor” (p. 580). Por outro lado, talvez pela crueldade da personagem, ela não foi digna de nomeação. Suas ações negativas foram maiores do que tudo o que uma mãe deveria representar. E isso chama atenção e torna-se passível de reflexão ao pensar que

Encontra-se nesse símbolo de mãe a mesma ambivalência que nos da terra e do mar: a vida e a morte correlatas. Nascer é sair do ventre da mãe; morrer é retornar à terra. A mãe é a segurança do abrigo, do calor, da ternura, da alimentação; é também, em contrapartida, o risco da opressão pela estreiteza do meio e pelo sufocamento através de um prolongamento excessivo da função de alimentadora e guia: a genitora devorando o futuro genitor, a generosidade transformando-se em captadora e castradora (CHEVALIER, 2015, p. 580).

É com o aspecto negativo do símbolo *mãe* que a personagem do conto se funde. É como se o substantivo simples *mãe*, ao não ser individualizado, ou nomeado, generalizasse a antagonista. Ela é a personificação de tantas outras figuras malfeitoras (estereótipos da mulher demônio) que aparecem nos diferentes contos de fadas. Ela é a maldade encarnada que, para alcançar o objetivo de prejudicar àquela que ela passou a odiar injustamente, cometerá um crime contra os próprios netos, causando um grande desgosto ao seu filho. A mãe/sogra pode ter seu comportamento justificado se

²⁷ “*nè poteva in maniera alcuna la madre patire che uno maestro di casa ed uno cameriere fussero detti cognati del re suo figliuolo*” (STRAPAROLA, 1899, p. 151).

observarmos o que nos diz Cantarelli (2011, p. 17), embasada no trabalho de Warner (1993) que

acredita que o antagonismo entre sogras e noras também influi na representação das personagens femininas nos contos maravilhosos, pois, as mães substitutas podem representar, na verdade, o papel da sogra na vida da moça. Era costume na Idade Média, entre as famílias de maior posse, que arrandassem o casamento dos filhos quando estes ainda eram crianças, e a menina fosse viver na casa da família do futuro marido, sendo criada pela própria sogra ao invés da mãe. Assim, ela era submetida a várias provações, devendo suportar a autoridade e hostilidade da dona da casa. A autora atenta que o motivo da garota prisioneira da madrasta cruel, como no caso do conto “Rapunzel”, pode advir do zelo excessivo da sogra em manter a nora afastada de possíveis envolvimento com outros rapazes. Outro fator a ser considerado seria a vulnerabilidade da sogra, uma vez que a esposa do filho, mais cedo ou mais tarde, tomaria seu lugar como dona da casa. Portanto, a mais velha tinha que se impor de forma a assegurar sua posição de autoridade e também sua subsistência na velhice.

Quanto aos bebês, a avó mandou que a comadre os matasse, mas ela não teve coragem de fazê-lo com as suas próprias mãos, preferindo lançá-los ao rio para que lá se afogassem. Entretanto, como a “água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora” (CHEVALIER, 2015, p. 16), com essa duplicidade de significado, por sorte dos bebês, ou talvez por toda a simbologia que os envolve mesmo antes da sua concepção, aconteceu que a água não exerceu seu poder de morte, mas sim o de vida, podendo ser vista como definiu Chevalier (2015) como “fonte de vida, de purificação e de regenerescência”, uma vez que os transportou até o lugar onde foram encontrados pelo moleiro que estava nas proximidades. O moleiro, Marmiato, que por ali passava, pegou a caixa, viu os bebês e resolveu adotá-los. Sua esposa ficou extremamente feliz e os tratou como se fossem dela e homenageando a água que lhes trouxe aquelas três vidas, deu-lhes nomes relacionados a ela: à menina foi dado o nome de Serena e aos dois meninos, Fluvio e Acquirino.

Concordamos com Volobuef quando afirma que

O conto traz elementos que também ocorrem em mitos de diversas procedências. O bebê que é lançado às águas em uma caixa, sendo salvo e educado por um casal sem filhos, é um motivo presente tanto na

história de Moisés, registrada na Bíblia, quanto no relato sobre Perseu, da mitologia greco-romana (VOLOBUEF, 2013, p. 22).

Visto que, como podemos verificar no conto maravilhoso em estudo, as três crianças encontradas eram dotadas de características maravilhosas, como já foi mencionado, mas, além disso, dos seus cabelos dourados, a cada corte mensal, saíam ouro, pedras preciosas e pérolas, o que fez com que a família do moleiro melhorasse consideravelmente de vida. Vale ressaltar que o corte dos cabelos, assim como tantos outros elementos do conto, tem uma duplicidade. Segundo Chevalier (2015) o corte de cabelos simbolizava uma penitência, mas nesta narrativa, esse corte simboliza alegria, riqueza, superação de desafios (sobrevivência, no caso da família de Marmiato), ou seja, a predominância da ação positiva sobre a negativa, novamente enfatizando a pulsão de vida que impulsiona toda a narrativa.

Vale aqui nos determos um pouco ao que saía desses cabelos maravilhosos: os três elementos. Para falar de suas simbologias retomaremos Chevalier (2015), para quem o ouro é “considerado na tradição como o mais precioso dos metais, o ouro é o metal perfeito” (p. 668). Desse modo, representaria a união perfeita com filhos perfeitos, em virtude da realização da promessa feita. Pedras preciosas “são o símbolo de uma transmutação do opaco ao translúcido e, em um sentido espiritual, das trevas à luz, da imperfeição à perfeição” (p. 701). Os três jovens podem representar a luz no sentido de terem trazido uma maneira de sustento (luz) sem sofrimento (trevas) à família de Marmiato, quem sabe uma recompensa pela bondade de salvá-los da morte. Representam também a luz (alegria) que volta à vida de Clarinha, após anos de maus-tratos. “As pérolas são símbolos lunares, relacionados às águas e às mulheres que representam o princípio da feminilidade criativa” (p. 711), tal feminilidade criativa trazida tanto por meio da promessa do gerar determinados filhos, quanto pela relação da pérola com a água, uma vez que vive nela, essa mesma água que levou os bebês em segurança para que pudessem, anos depois, reencontrar sua mãe.

Dando sequência à trama, quando jovens, os trigêmeos desconfiaram de que não eram filhos daquele casal, perguntaram, souberam a verdade e resolveram partir em busca da sua sorte. Aqui novamente temos uma situação de afastamento, ou perda, pois eles rompem o laço estabelecido com a família do moleiro e saem em busca das suas origens.

A esse percurso Sperber (2009) atribui o nome de universo durante a provação, pois os jovens serão testados, tentados, enfrentarão desafios, perigos de morte, separação entre si para, somente depois, reencontrarem-se e reencontrarem seus genitores.

Ao partirem, sem saberem, chegaram ao reino de seu pai. Certo dia, vendo os três jovens, o rei pensou que eles se pareciam com aqueles que a esposa havia prometido. Resolveu chamá-los para um almoço no palácio. Chegando em casa, contou à mãe que conhecera três lindos jovens com estrelas na testa. A mãe, pensando que pudesse ser descoberta, falou com a comadre e essa se propôs a resolver o problema, fez uma visita à Serena (filha do rei) e sugeriu que ela deveria possuir a água dançante, que tinha o poder de deixá-la ainda mais bela. Assim, interessada nos poderes que tal água possuía, Serena, seduzida pela vaidade, pediu aos irmãos, Fluvio e Acquirino, que realizassem o desejo dela. Eles negaram, mas, depois de tanta insistência de Serena, superaram o medo e partiram em busca do elemento mágico.

Depois de muito cavalgarem, encontraram uma pomba (em uma clara e viva fonte) que lhes informou sobre os perigos que corriam (animais venenosos), mas a pomba se propôs ela mesma a buscar a água para eles. Assim o fez. A pomba, símbolo de pureza, simplicidade, paz, esperança e felicidade recuperada com sua simbologia reforçada pelo local em que se encontrava (fonte clara e viva) faz valer, no conto, todas suas simbologias, servindo como auxiliar dos irmãos no alcance do objeto mágico, permitindo com que eles pudessem retornar em segurança ao lar. Eles voltaram para casa e disseram para a irmã nunca mais fazer pedidos daquele tipo, pois eles correram risco de morte.

Interessante que a água, que já possui toda uma simbologia como fonte de vida, conforme já mencionado antes, ela também dança. “A dança é uma celebração, é linguagem além da palavra” (CHEVALIER, p. 317) e tem o poder de tornar a pessoa ainda mais bela. No conto, a comadre incutiu em Serena o desejo de possuir a água dançante para fazer com que os irmãos se afastassem e morressem, mas tal elemento, como “veículo e fonte de toda vida”, aproximou a família. Isso se deve ao fato de que, para possui-la, os irmãos arriscaram-se por amor à irmã e retornaram, fortalecendo novamente o laço entre eles. A água dançante, ou melhor, a busca por ela é a primeira jornada no retorno à união familiar.

Alguns dias depois, o rei, novamente encontrando os irmãos, quis saber o motivo de eles não terem comparecido ao palácio. Eles se justificaram e o rei fez novo convite, o segundo. Ao contar para a mãe sobre o novo convite, ela novamente foi pedir a ajuda da comadre.

A comadre foi à casa dos irmãos e mais uma vez encontrou Serena sozinha, questionou se tinham conseguido a água dançante e perguntou se ela conhecia a maçã que cantava, que era o mais belo fruto que se poderia ver cujo canto era o mais doce e suave. Serena disse que não conhecia, mas que não poderia pedir aos irmãos para buscarem, pois eles haviam sobrevivido ao perigo. Entretanto, persuadida pela velha comadre e seduzida pelas características da maçã, Serena pediu aos irmãos que se recusaram a buscá-la. Contudo, por preocuparem-se com a saúde da irmã que ficou muito desapontada, acabaram cedendo e saindo em busca da maçã que cantava.

É preciso notar que há também uma simbologia no segundo elemento de desejo de Serena. A maçã, com tantas simbolizações distintas, pode ser vista, no conto, como o pomo da discórdia, lançado pela comadre, que tirou os irmãos outra vez do seu lar, fazendo com que eles confrontassem novamente o perigo. Pode também representar o acesso ao conhecimento, o que de fato ocorre no palácio quando toda a verdade é revelada ao rei. Além disso, o fruto canta. “O canto é o símbolo da palavra que une a potência criadora à sua criação [...] É o sopro da criatura a responder ao sopro criador” (CHEVALIER, p. 176), aproximando-se dessa simbologia quando, no final, os filhos foram levados de volta ao convívio da mãe geradora.

Na busca pela maçã, os irmãos chegaram em uma estalagem, encontraram um estalajadeiro que os indagou sobre o que queriam. Eles perguntaram sobre a maçã que cantava e ele respondeu que ficava num jardim muito perigoso, no qual um animal horrendo voador matava todos que se aproximassem. Mas o estalajadeiro criou um plano para os irmãos – deveriam colocar uma capa cheia de espelhos para enganarem o animal que, vendo seu próprio reflexo, partiria – a fera vencida pelo seu próprio reflexo faz lembrar do mito da Medusa. Assim fizeram, tiveram sucesso na jornada e levaram a maçã para a irmã. O ato de agir, apesar do medo, saindo em uma missão perigosa, mas necessária, faz pensar que “Na medida em que os contos de fadas trabalham com aspectos psíquicos, ajudam o leitor ou receptor a suportar e elaborar as dificuldades interiores,

propondo o não-imobilismo, a ação libertadora, uma confiança na renovação cíclica da vida” (SPERBER, 2009, p. 187). Por isso atrai leitores de todas as idades.

O rei, pela terceira vez, viu os jovens, questionou-os sobre não terem ido ao palácio. Eles se desculparam e o rei fez o terceiro convite. Foi para o palácio e de novo contou para a mãe o ocorrido. Ao que ela correu mais uma vez para pedir o auxílio da comadre.

A comadre foi falar com Serena e, de novo, a instigou falando sobre o pássaro Belverde que raciocinava e falava dia e noite. O que deixou a moça muito interessada. Assim, implorou aos seus irmãos que buscassem a ave para ela. Eles cederam ao pedido e cavalgaram até chegarem a um gramado verdejante e florido, cheio de estátuas de mármore. Desceram dos cavalos e se encostaram nas estátuas para descansarem e tornaram-se estátuas também.

Decorrido muito tempo, a irmã sentia que seus irmãos estavam em perigo e ela foi ao encontro deles. Dessa vez, é a personagem feminina que sai na jornada em busca dos irmãos desaparecidos. Chegando no local, reconheceu suas montarias. Ela viu o pássaro, estendeu a mão e conseguiu pegá-lo. Depois pediu ao pássaro que devolvesse a forma original aos irmãos. O pássaro pediu que ela pegasse a pena mais verde dele e tocasse os olhos dos irmãos para que eles voltassem ao normal. Isso foi feito, o pássaro pediu que Serena o libertasse, desse modo, ele a ajudaria futuramente no que ela precisasse, mas a jovem disse que só o faria após ele a ajudar a encontrar os seus pais.

O terceiro elemento mágico, o pássaro, certamente não seria menos simbólico. Trata-se de um pássaro e “o voo dos pássaros os predispõe, é claro, a servir de símbolos às relações entre o céu e a terra” (CHEVALIER, p. 687). O que será corroborado com o auxiliar mágico, o pássaro Belverde, pois é a pena dele que propicia aos seres transformados em estátuas o retorno à vida humana. E para ampliar e ao mesmo tempo complementar a simbologia do pássaro, ele ainda é verde, “a cor do reino vegetal se reafirmando, graças as águas regeneradoras e lustrais as quais o batismo tem todo seu significado simbólico, o verde é o despertar das águas primordiais, o verde é o despertar para a vida” (CHEVALIER, 2015, p. 939).

Desse modo, o verde reforça essa simbologia da vida que pulsa na resolução dos conflitos. Também é a pena mais verde, passada nos olhos dos homens transformados em

estátuas que os trará de volta à vida. Além disso, “Essas maravilhosas qualidades do verde levam a pensar que essa cor esconde um segredo, que ela simboliza um conhecimento profundo, oculto, das coisas e do destino” (CHEVALIER, 2015, p. 941). E de fato é o que ocorre no conto: o pássaro sabia de tudo, conhecia cada detalhe da vida dos trigêmeos, toda a maldade das antagonistas e injustiças sofridas por Clarinha. É ele que revela toda a verdade ao rei, trazendo alegria e “vida” de volta à família real.

Os trigêmeos voltaram para casa, levando os três auxiliares mágico e o rei foi visitá-los e juntos foram ao palácio, levando a “água dançante”, a “maçã que canta” e o “pássaro Belverde”. No palácio, a maçã cantou, a água dançou e o pássaro contou toda a história ao rei cuja mãe sugeriu que uma maldade daquela gravidade deveria ser reparada com o fogo, então, o pássaro revelou quem havia feito toda a maldade. Esse foi o clímax da história cujo desfecho se deu quando o rei mandou buscar a rainha naquele lugar fétido no qual ela se encontrava isolada durante anos e a reintegrou ao convívio da família. No dia seguinte, a mãe do rei, sua comadre e as irmãs da rainha foram queimadas em uma enorme fogueira.

O pássaro verde está diretamente relacionado a três dos elementos, uma vez que ele é do ar, mas remete à terra, por ser a cor do reino vegetal e à água, por ser a cor que a representa, segundo o dicionário de símbolos. Então, o pássaro também pode ser visto como trino, relacionando-se com a água que pode reduzir-se a três elementos dominantes: fonte de vida, meio de purificação e centro de regenerescência (CHEVALIER, p. 15); ao ar, que para Chevalier é um “símbolo de espiritualização”, “representa o mundo sutil intermediário do céu e a terra” (p. 68) – o que pode estar relacionado ao divino e explicaria o dom da sabedoria sobre todas as coisas que ele revelará, à terra “simbolicamente a terra opõe-se ao céu como o princípio passivo ao ativo”, “todos os seres recebem dela o seu nascimento, pois é mulher e mãe” (p. 878) – essa relação com os elementares justifica o quão maravilhoso é esse pássaro. Além disso, na trama, podemos imaginar que ele tem algum tipo de relação com o fogo, pois foi sua revelação que fez com que as antagonistas fossem queimadas em uma grande fogueira.

Segundo Chevalier (2015), a maioria dos aspectos simbólicos do fogo pode ser resumida pela doutrina hindu que nomeia três tipos de fogo: *Agni*, *Indra*, *Surya*, correspondendo respectivamente ao terrestre (fogo comum), intermediário (o raio) e

celeste (sol). Esse fogo comum “purificador e regenerador” (p. 440) é aquele da fogueira na qual foram eliminadas as antagonistas, tanto por representar a purificação dos males cometidos quanto para representar a destruição desse mal. “Nessa perspectiva, o fogo na qualidade de elemento que queima e consome, é também símbolo de purificação e de regenerescência, reencontra-se, pois, o aspecto positivo da destruição” (p. 443), muito oportuno se julgarmos o contexto de produção da obra que coincide com a época da Inquisição. Assim, esse aspecto positivo da destruição do mal (as antagonistas) é esperado pelo leitor, corroborando o pensamento de Jolles (1976) de que todo o conto é um acontecimento que se direciona a uma moral ingênua, pois os contos não tentam impelir para uma moral, onde as virtudes são recompensadas e os erros punidos. O conto escolhe estados e incidentes que contrariem nosso senso de justiça (afastamentos dos filhos, aprisionamento da rainha) e caminha para um desfecho que satisfaça a moral ingênua. No conto aniquila-se a realidade tida por imoral, mesmo que seja com a morte da própria mãe do rei, uma vez que essa (juntamente com as duas irmãs da rainha) causou um grande dano à família. Em muitos casos, o herói não é virtuoso, trabalhador, bondoso etc. No caso de Clarinha, ela nem pode ser considerada uma heroína, se formos considerar o que nos diz Campbell (1997), pois para ele o herói se afasta “do mundo cotidiano [e] se aventura numa região de prodígios sobrenaturais: ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com poder de trazer benefícios aos seus semelhantes” (p. 36).

Mas Jolles afirma que nos contos as ações ocorrem como “gostaríamos que acontecessem no universo, como deveriam acontecer” (1976, p. 198), isto é, a injustiça é reparada, uma vez que a injustiça cometida cria em nós um desejo de reparação, independentemente das ações das personagens, que podem não realizar ação alguma, como é o caso de Clarinha, mas sentimos o desejo de que haja uma reparação do malfeito. Desde o início ficamos indignados, porque a personagem é bela, bondosa e gentil, não é feliz às custas de ninguém, mas, mesmo assim, sofre privação do convívio dos filhos (substituídos por cachorrinhos) e do marido (que a encerra em um quarto fétido, sendo alimentada de restos e imundícies). Mas ficamos torcendo para que a verdade venha à tona e uma punição seja dada às agressoras.

A rainha, mesmo após tantos anos presa e maltratada, manteve sua beleza inicial e isso se deve ao que Lüthi (*apud* VOLOBUEF, 1993) denominou de representação estilizada da realidade presente nos contos, uma vez que as grandes privações às quais o herói (ou algum personagem especial) é submetido não o tornam feio ou desfigurado, porque “Nos contos de fadas, o tempo não exerce ação destruidora, de maneira que a sua passagem não implica em deterioração ou mesmo em mudanças” (LÜTHI, *apud* VOLOBUEF, 1993, p. 102-103).

O rei viveu feliz por longo tempo com a rainha e seus amados filhos. Depois casou sua filha e deixou os filhos como únicos herdeiros do reino. Esse seria, segundo Sperber (2009), o terceiro universo, o após a provação, no qual a família finalmente é feliz, encerrando todo o processo de iniciação na busca do apaziguamento final, que foi o fato de todos poderem estar reunidos novamente.

3.1.2. A simbologia do três na construção do maravilhoso no conto “O pássaro Belverde”

Após conhecer a trajetória das personagens e algumas simbologias presentes tanto no enredo quanto nas personagens, torna-se indispensável nos termos na marcante simbologia do número três: são três irmãs; três casais (irmãs + maridos), três casamentos, três filhos (trigêmeos); três características peculiares dos filhos, três antagonistas que arquitetaram a ruína de Clarinha (as duas irmãs dela e a mãe do rei), três cães (que foram substitutos dos filhos), três tipos de riquezas que saíam dos cabelos (ouro, pérolas e pedras preciosas), três convites para almoçarem com o rei que não foram concretizados, três tentativas de a comadre afastar os jovens adultos de seu pai, três perigos mortais enfrentados pelos irmãos (animais venenosos, animal mortífero voador, no jardim, que matava quem se aproximasse e a transformação em estátua de mármore) e, finalmente, três criaturas maravilhosas (uma da água, a água dançante; outra da terra, a maçã, e outra do ar, o pássaro Belverde).

A vasta simbologia do número três abordada aqui, embasada em Chevalier (2015), se dá porque é um número “fundamental universalmente”, relacionando-se assim a vários

aspectos, dos quais elencaremos aqui os que julgamos mais relevantes: no cristianismo, a trindade: Pai, Filho e Espírito Santo; os três reis magos; “os três níveis da vida: material, racional e espiritual”; “três fases da existência: aparecimento, evolução, destruição”; a mente humana, segundo Freud, é tripartida em id, ego e superego; “também a divindade é tríade: os papéis do Pai, da Mãe e do Filho”, cuja percepção pode ser tida desde o início do conto com a promessa de Clarinha: O Pai (o rei), a Mãe (Clarinha) e o Filho (os trigêmeos – tríade que unifica a relação).

o sentido fundamental de um ternário: a totalidade viva dos tipos de relações no interior de uma unidade complexa. Indica simultaneamente a identidade única de um ser e a sua multiplicidade interna, a sua permanência relativa e a mobilidade de seus componentes, sua autonomia imanente e sua dependência (CHEVALIER, 2015, p. 902).

O que corrobora o pensamento de Sperber (2009) de que se poderia “olhar para as personagens como aspectos múltiplos da mesma personagem”. Se virmos os trigêmeos como aspectos da própria Clarinha em busca da resolução do seu grande conflito de modo que poderíamos pensar nos filhos como sendo a parte de Clarinha que foi passível de ação na busca da resolução do conflito já que a personagem-mãe estava aprisionada e impossibilitada de agir por si mesma.

Ademais, o três é decisivo: é quando a comadre tenta pela terceira vez afastar os filhos do pai que eles conseguem o terceiro elemento mágico (o pássaro), que é aquele que revelará toda a verdade à família do rei, o que remete ao três como elemento de solução, de conclusão – “Esses três atos sucessivos, que encontramos em inúmeros contos mágicos, garantiam o sucesso do empreendimento, ao mesmo tempo, constituíam um todo indissolúvel” (CHEVALIER, p. 900). Esse todo indissolúvel, no conto, é a família reunida.

A Cabala multiplicou as especulações sobre os números. Parece ter privilegiado a lei do ternário. *Tudo provém, necessariamente, de três, que não passa de um. Em todo ato, um, por si só, de fato se distingue: o princípio atuador, causa ou sujeito da ação; a ação esse sujeito, seu verbo; o objeto dessa ação, seu efeito ou seu resultado* (CHEVALIER, 2015, p. 901).

Essa ideia de que tudo provém do três torna-se muito interessante se pensarmos no que Sperber (2009) elencou como partes da construção do conto de fadas, os três universos – o mundo anterior à provação, o da provação e o mundo após a provação. Essa tripartição é totalmente perceptível no conto, seja para Clarinha: o casamento/gravidez, o martírio e o reencontro com os filhos; seja para os trigêmeos: casa de Marmiato, o afastamento seguido das três jornadas e o reencontro com a mãe.

Finalmente, ainda embasados em Sperber (2009), após tantos apontamentos realizados, chega o momento de retomarmos alguns deles para falarmos rapidamente sobre a estrutura do conto. Sperber diz que os contos se iniciam com um “Era uma vez” (ou variantes), em Straparola, o primeiro a registrar narrativas maravilhosas, essa expressão não aparece. Ele sempre menciona uma cidade, normalmente real, e acrescenta uma expressão remetendo a tempos longínquos como ocorre no trecho inicial da narrativa “Em tempos passados, em uma cidade famosa da realeza chamada Provino, existiam três irmãs”²⁸ (STRAPAROLA, 1899, p. 150, tradução nossa). Assim, verifica-se em vários contos dele que, apesar de citar a cidade, o afastamento temporal faz a função de afastamento da realidade, de *temporalidade indefinida* tão comum ao gênero maravilhoso. Outro elemento característico é a *temporalidade cíclica*, representada pela repetição como, por exemplo, a ida por três vezes do rei à casa dos irmãos para convidá-los para irem ao palácio, o rei contar o ocorrido à mãe três vezes, a mãe pedir socorro à comadre três vezes e o afastamento dos jovens três vezes.

O último elemento para o qual Sperber chama a atenção na estrutura de um conto de fadas é o apaziguamento final, ou seja, a “percepção dos ciclos vitais, da continuidade da vida no mundo – independente da própria” e esperança da resolução de conflitos internos. Isso tudo é encontrado nos contos maravilhosos quando, no final, temos expressões típicas de encerramento “E viveram felizes para sempre” ou algo do tipo “E deixou filhos que herdaram o reino”, ou variações. Nesse sentido, temos a certeza de que os conflitos foram resolvidos, o que equivale ao “final feliz” tão esperado nos contos de fadas e que, como não poderia ser diferente, também ocorre no conto analisado, como se verifica no trecho “Depois disso, o rei, com a mulher querida e os filhinhos amorosos,

²⁸ “In Provino, città assai famosa e regale, si trovarono ne’ passati tempi tre sorelle” (STRAPAROLA, 1899, p. 150).

viveu por longo tempo, casando a filha com honra e deixando seu reino aos filhos como únicos herdeiros”²⁹ (STRAPAROLA, 1899, p. 158, tradução nossa).

Assim encerra-se o ciclo dessa narrativa, uma vez que “A ideia de ciclo – e de esperança – tem algo de mágico” (SPERBER, 2009, p. 181), por isso, a nosso ver, está tão presente no conto estudado. Tudo é cíclico, os rituais religiosos, as estações do ano, a existência e o é também os universos do conto de fadas como procuramos evidenciar.

3.1.3. Considerações finais sobre “O pássaro Belverde”

Após esse percurso de análise que fizemos, pudemos concluir que, nesse conto, o maravilhoso se constrói tanto pela presença de elementos que se opõem ao natural: a profecia da gestação de trigêmeos com determinadas características, a crença de que a rainha poderia dar à luz cachorrinhos ao invés de bebês, os auxiliares mágicos; quanto pela simbologia do três. Tudo remete ao três, tudo parte dele: a conversa entre as três irmãs, e tudo volta a e ele: a reunião dos três auxiliares mágicos, unindo novamente os trigêmeos com seus pais, reestruturando a família que estava separada há anos. Foram os três auxiliares mágicos que, dentro de toda essa estrutura gerada pelo número três, auxiliaram os três filhos no reencontro com o pai e na reconciliação com a mãe injustiçada.

Ademais as dicotomias bem e mal, vida e morte, separação e união, as quais permeiam todo o conto, tanto pelas ações das personagens, quanto por essas forças contrárias, positivas e negativas e aparecem em alguns elementos, reforçam as pulsões humanas, prevalecendo, como já é o esperado nos contos maravilhosos, a pulsão de vida, ou seja, a permanência da vida. Após uma ou mais jornadas, o ciclo da vida se mantém. O sentimento de justiça do leitor é satisfeito, e realiza-se assim a moral ingênua, pois a jovem injustiçada tem o seu bem-estar reestabelecido e as antagonistas são punidas.

Assim, o processo de iniciação, característico do conto de fadas, portanto, do maravilhoso, conforme apontamos durante nosso estudo, permite que a trajetória das

²⁹ “*Ed il re poi con la cara moglie e con gli amorevoli figliuoli lungo tempo visse; e maritata la figliuola onorevolmente, lasciò li figliuoli del regno unichi eredi*” (STRAPAROLA, 1899, p. 158)”

personagens alcance sucesso e que o apaziguamento final ocorra, com a garantia de uma vida feliz, longa e com herdeiros que garantirão o ciclo, tão reforçado pelo número três durante toda a narrativa.

3.2 – “Biancabella”

Neste subcapítulo, faremos a análise do conto “*Biancabella e la biscia sua sorella*”, que passaremos a nomear “Biancabella”, conforme tradução realizada por Renata Cordeiro (2007)³⁰, pensando naquilo que chamamos de construção do maravilhoso no conto. Nessa narrativa, os personagens são: o marquês de Monferrato e a marquesa (Lamberico e sua esposa), pais de Biancabella que é a protagonista; a antagonista da bela jovem – a madrasta do rei Ferrandino; Samaritana, criatura maravilhosa, a serpente, irmã de Biancabella; o bom senhor que acolheu a desventurada jovem; a esposa e as filhas do bondoso senhor.

Nessa história, Lamberico era um marquês muito rico e tinha o sonho de ser pai, porém sua esposa não engravidava. Um dia, no jardim, a esposa dormiu e uma pequena cobra entrou em sua “abertura natural”, dias depois a marquesa ficou grávida e a cobra permaneceu em seu ventre, dando três voltas no pescoço da bebê. Quando Biancabella nasceu, a cobra (Samaritana) se desenrolou do seu pescoço e sumiu no jardim. A bebê era muito branca e muito bela, daí o seu nome. Aos dez anos, ela avistou o jardim e quis conhecê-lo. Lá passou muito tempo brincando até que se sentou embaixo de uma árvore para descansar e foi surpreendida pela presença de Samaritana, que se apresentou e contou que era sua irmã. Samaritana pediu ainda que Biancabella ali voltasse e trouxesse dois vasos: um de leite puro e outro de água de rosas. A menina foi banhada na água, no leite e lambida pela serpente. Assim ficou ainda mais bela e livre de qualquer possível imperfeição. A cobra a alertou de que nunca deveria contar a ninguém. Quando Biancabella se casou, Samaritana sumiu deixando-a sozinha. A madrasta do rei Ferrandino (esposo de Biancabella) sempre sonhou que uma de suas duas filhas se casasse com o rei, por esse motivo odiava a nora.

Quando o rei partiu para a batalha, Biancabella foi deixada, grávida, aos cuidados da sogra que pediu que os servos matassem a pobre moça e trouxessem-lhe uma prova do crime. Os servos compadecidos resolveram não a matar, mas, para fingir, como prova do crime, arrancaram os olhos e cortaram as mãos da jovem.

³⁰ Ler o texto referido em: CORDEIRO, R. Apresentação de “Noites agradáveis: contos renascentistas italianos”. In: STRAPAROLA, G. Noites agradáveis. São Paulo: Princípio, 2007.

A madrasta do rei espalhou pelo reino a notícia de que suas filhas ficaram doentes e morreram e de que Biancabella estava doente. Assim ela substituiu a bela jovem por sua filha feia. A pobre moça, agora sem mãos e sem poder enxergar, vagando pela floresta, encontrou a ajuda de um gentil senhor que a levou para casa. Uma das filhas do idoso penteou Biancabella e viu que de seus cabelos saíam ouro e pedras preciosas, o que deixou a família muito feliz. Ela, porém, sentia-se infeliz naquela condição e preferiu desistir da própria vida. Samaritana, no entanto, reapareceu e a salvou, devolvendo sua visão, suas mãos e sua beleza. Toda a verdade foi revelada à Ferrandino e a felicidade retornou ao casal.

Nossa proposta é analisar alguns elementos textuais e a simbologia das personagens maravilhosas do conto: a serpente Samaritana e a própria Biancabella, sua gestação, seus poderes mágicos e sua ligação com o maravilhoso desde o processo de sua concepção. Além disso, intencionamos verificar como as simbologias presentes no conto contribuem para a construção do maravilhoso.

3.2.1. A gravidez maravilhosa, o casamento, o abandono por parte da irmã Samaritana e as ações da maldosa mãe do rei

A trama narrativa tem início quando a narradora afirma que o marquês era rico, poderoso, porém era privado daquilo que todo casal desejava: filhos. Os filhos são, dentro do que Sperber (2009) chama de “apaziguamento final”, a garantia de herdeiros que darão continuidade à linhagem da família, conforme já observado em “O pássaro Belverde” analisado anteriormente. A carência decorrente da não realização desse desejo fica evidente logo no primeiro parágrafo do texto quando se diz “Reinava, há muito tempo, em Monferrato, um marquês muito poderoso e muito rico, mas privado de filhos: e Lamberico era seu nome. Mesmo desejando tanto ter filhos, essa graça de Deus lhe era negada”³¹ (STRAPAROLA, 1899, p. 112, tradução nossa). Vemos assim, que o conflito gerador da trama inicial é a ausência de filhos e haverá todo um percurso maravilhoso

³¹ “*Regnava, già gran tempo fa, in Monferrato un Marchese potente di stato e di ricchezze, ma de figliuoli privo: e Lamberico per nome si chiamava. Essendo egli desideroso molto di avergliene, la grazia da Iddio gli era denegata*” (Straparola, 1899, p. 112).

para a realização desse desejo. Há, portanto, um conflito, pois apesar de bem-sucedido, poderoso e rico, o marquês era privado de filhos. A conjunção “mas” anuncia essa adversidade, esse descontentamento sofrido pelo abastado casal.

Após contextualizar o leitor, e o narratário (a companhia reunida em Murano), a narradora introduz a ideia de que algo mudará na sorte dessa família e isso é facilmente percebido quando, logo após falar do descontentamento do marquês, é introduzida no discurso a expressão “Acontece que um dia” na frase “**Acontece que um dia**, estando a marquesa prazerosamente em seu jardim, foi vencida pelo sono e adormeceu ao pé de uma árvore”³² (STRAPAROLA, 1899, p. 112, tradução nossa). Tal trecho cria uma expectativa ao deixar evidente que algo está para acontecer na narrativa, mostrando a ideia subentendida da mudança da sorte da família, a vindoura gestação. O que o leitor/narratário ainda não sabe é a maneira maravilhosa que tal fato ocorrerá. Então a narradora se adianta um pouco mais nesse sentido, contando-nos que uma pequenina serpente se aproximou e deslizou sob as vestes da marquesa, até adentrar em sua “abertura natural”, deslizando em seu ventre e ali se fixando. A maneira como é descrita a cena, utilizando expressões suaves e minuciosas, passa para o leitor o quão sutil foi a ação da auxiliar mágica (a serpente): ela se “aproximou”, “deslizou sob as roupas da marquesa, sem que ela nada sentisse” e “subiu sutilmente pelo ventre” e quão imperceptível foi a ação da pequena cobra pode ser verificado com a escolha linguística do advérbio de modo “sutilmente”. A sutileza das ações fez com que nada fosse percebido nesse processo que possibilitou a futura gravidez da marquesa. Como não fosse suficientemente maravilhoso o fato de uma cobra entrar em um ventre e isso possibilitar uma gestação, ela ainda permanece junto da bebê, enrolada em seu pescoço, até o seu nascimento.

Ao nascer, a bela herdeira encantava a todos por sua extrema beleza e brancura da pele. Além disso, algo ainda chamava muito a atenção: no local onde a serpente permaneceu enrolada durante a gestação, dando três voltas no pescoço da bebê, sob a pele, podia ser visto um colar de ouro finamente ornado, que transparecia pela brancura da pele. A delicadeza, beleza e “maravilhosidade” desse colar que, além de tudo, localizava-se entre a pele e a carne, ou seja, um rico ornamento que reluzia sob a pele da

³² “*Avenne un giorno che, essendo la Marchesana in uno suo giardino per diporto, vinta dal sonno, a'piedi d'uno albero s'addormentò*” (STRAPAROLA, 1899, p. 112).

pequena criatura recém nascida, aos poucos foi se deixando transparecer, como se verifica no texto

A criança foi limpa e embelezada em seu claro banheiro e envolvida em seus branquíssimos tecidos, e pouco a pouco começou a descobrir-se um colar de ouro sutilmente trabalhado: tão belo e impalpável, pois entre a carne e a pele transparecia, feito das coisas mais preciosas, de um finíssimo cristal. E tantas vezes circundava o pescoço, quanto a cobra o havia circundado³³ (STRAPAROLA, 1899, p. 112, tradução nossa).

Esse pequeno trecho pode ser comentado de diferentes maneiras. Primeiramente, a exaltação da importância e da beleza das coisas relacionadas à Biancabella. Isso pode ser percebido pelos diferentes graus dos adjetivos empregados, tanto pelo uso dos superlativos absolutos sintéticos “branquíssimos”, “finíssimo” ou do superlativo absoluto analítico “tão” (em tão belo) ou ainda do superlativo relativo de superioridade “feito das coisas mais belas”. Tudo isso corroborando para a superioridade de tudo quando relacionado à Biancabella. Em segundo lugar, podemos ainda destacar a importância dada ao branco, ou a cores ou expressões que remetam a ele. Essa valorização acontece em vários momentos do conto, desde o nome da protagonista – Biancabella (que em italiano seria a junção de duas palavras: branca e bela) – até elementos presentes nesse trecho como **claro, cristal, branquíssimos tecidos**. Entendemos que essa valorização positiva da cor mais uma vez está relacionada à figura superior de Biancabella e remete ao fenômeno iniciático, como no batismo, “o branco, cor iniciadora, passa a ser, em sua acepção diurna, a cor da revelação, da graça, da transfiguração que deslumbra e desperta o entendimento, ao mesmo tempo em que ultrapassa: é a cor da teofania (manifestação de Deus)” (CHEVALIER, 2015, p. 144). Assim como a criança foi banhada e embelezada em seu **claro banho** e envolvida em **branquíssimo tecido**, simbolizando a iniciação da trajetória dela, assim também como, aos dez anos, a beleza e a perfeição da personagem ficaram ainda mais evidentes após o banho no mais puro **leite**, de tal modo que a mãe da

³³ *Nettata ed abbellita che fu la bambina nel chiaro bagno, ed involta nelli bianchissimi pannicelli, a poco a poco incominciò scoprirsi una collana d'oro sottilissimamente lavorata: la quale era sì bella e sì vaga, che tra carne e pelle non altrimenti trasparava di ciò che sogliono fare le preziosissime cose fuori d'un finissimo cristallo. E tante volte le circondava il collo, quante la biscia circondato le aveva.*” (STRAPAROLA, 1899, p. 112).

menina, assim que a viu, notou o quão mais bela ela estava, que se assemelhava a uma figura divina.

Interessante é o fato de que a resolução desse primeiro conflito (desejo de ter filhos) gerará um segundo conflito (casamento), uma vez que foi Samaritana quem propiciou a gestação de Biancabella (resolução do primeiro conflito), mas foi também ela que a abandonou à própria sorte em virtude da violação de uma proibição.

Nessa trama, assim como no conto anteriormente analisado, “O pássaro Belverde”, o casamento também é o que gera o nó na narrativa, diferentemente de muitos outros contos de fadas onde o casamento é a máxima recompensa, é o desfecho que levará a um “felizes para sempre”, como sempre lemos, ouvimos ou assistimos “eles se casaram e viveram felizes para sempre”. É por causa do matrimônio que Samaritana se afasta totalmente de sua irmã Biancabella quando ela aceita a corte de Ferrandino. Biancabella violou uma promessa, que para o leitor/ouvinte não estava explícita, uma vez que a menina fora advertida que nunca contasse a ninguém, conforme vemos no trecho: “Em seguida, a vestiu, ordenando-lhe expressamente que ficasse quieta e que nenhuma pessoa descobrisse tal coisa, nem mesmo o pai ou a mãe”³⁴ (Straparola, 1899, p. 113, tradução nossa). A promessa que o narratário/leitor tem conhecimento é a de que a menina nunca deveria contar nada a ninguém, pois Samaritana queria que ela fosse perfeita e que nenhuma outra no mundo se igualasse a ela.

Apaixonada à primeira vista, Biancabella aceitou casar-se com Ferrandino, logo depois se lembrou da irmã, partiu escondida para o jardim e a chamou em vão por longo tempo. A narradora nos traz a informação da violação de uma ordem e, portanto, do abandono justificado realizado pela pequena serpente. Biancabella “assim ficou sentida: tendo conhecimento de que aquilo estava acontecendo, pois ela foi desobediente às suas ordens”³⁵ (STRAPAROLA, 1899, p. 114, tradução nossa). A proibição de se apaixonar, ou casar-se não foi explicitada, porém a personagem demonstrou ter conhecimento de que isso seria um problema tanto que correu à procura da irmã.

³⁴ “*Indi la rivestì, comandandole espressamente che tacesse e che a niuna persona tal cosa scoprisse, quantunque il padre o la madre fusse*” (STRAPAROLA, 1899, p. 113).

³⁵ “*assai dolorosa rimase: conoscendo ciò essere avvenuto per non esser lei stata ubidiente a’ suoi comandamenti*” (STRAPAROLA, 1899, p. 114).

O fato de ter sido abandonada pela irmã é o primeiro dos fatores que indica a degradação da protagonista e, logo adiante na narrativa, é dito que “Ferrandino tinha uma madrasta com duas filhas imundas e feias e que desejava unir o enteado a uma delas”³⁶ (STRAPAROLA, 1899, p. 114, tradução nossa). Nesse ponto já se antevê uma complicação na trama, pois o casamento da bela jovem atrapalha os planos da madrasta. De fato, o ódio crescente da madrasta a impele para o desejo de se livrar da nora e o fez na primeira oportunidade: quando Ferrandino partiu para batalha, deixando a esposa grávida aos cuidados de sua madrasta. Aos caçadores do palácio foi dada a missão de matar a bela jovem e levar à rainha algo como prova do crime. Entretanto, a beleza e doçura da jovem eram tamanhas que eles se compadeceram e não tiveram coragem de assassiná-la, ao invés disso, eles arrancam-lhe os olhos e lhe cortaram as mãos para levarem como provas. Essa parte da narrativa nos faz crer que ela seja uma antecessora da história da Branca de neve com a qual vemos um evidente intertexto. A Madrasta, enquanto isso, arquitetou um terrível plano de simular a morte das filhas, colocar uma delas no lugar da bela moça e dizer que ela tinha ficado horrorosa devido à doença.

Nesse conto, assim como no analisado anteriormente, a figura feminina má também não foi nomeada. Essa figura, que ocupa a posição da mãe do rei, deveria representar proteção, amor, segurança, ternura, desejando o bem de Ferrandino. Ao contrário disso, ela pensa em poder, em posição social, pois sujeita as próprias filhas à simulação de morte, a ocuparem o lugar da rainha e a enganarem seu enteado, deixando as filhas em estado deplorável para garantir que sua mentira fosse endossada. Assim ela justificou que Biancabella estivesse tão disforme devido ao sofrimento ocasionado pela saudade do marido, que lhe causou grande febre e a perda do bebê. O crime da madrasta/sogra se justifica, se atentarmos para o eu ressalta Cantarelli (2011, p. 17-18) embasada no trabalho de Warner (1993) que explica que

Outro drama comum aos contos maravilhosos é o da mãe ausente. Esse motivo teria sido constituído a partir de um traço familiar bastante comum antes da era moderna: o grande índice de mortalidade feminina no parto, que gerava um grande número de crianças órfãs. Como consequência, havia também os conflitos gerados pela presença da

³⁶ “*Aveva Ferrandino matrigna con due figliuole sozze e brutte; e desiderava una di loro con Ferrandino in matrimonio copulare*” (STRAPAROLA, 1899, p. 114).

segunda esposa em disputas com os filhos do primeiro casamento do marido, a fim de garantir o bem-estar de sua própria prole, uma vez que os recursos financeiros poderiam ser escassos. A rivalidade seria ainda mais acirrada no caso de filhas mulheres, já que aquela que possuísse maior dote teria a chance de um casamento melhor. Dessa situação surge a madrasta má na narrativa, e Warner cita a história de Cinderela e sua condição inferior às irmãs, por ter sido privada da riqueza paterna (CANTARELLI, p.17-18).

Sendo assim, esse seria um motivo bem relevante para justificar o ódio da madrasta de Ferrandino por Bicancabella, uma vez que o casamento entre eles eliminou a possibilidade do rei casar-se com uma das filhas de sua madrasta o que poderia significar condições mais precárias de subsistência para a madrasta e suas filhas.

Quando o rei retornou, foi surpreendido pela figura disforme que encontrou em seu leito, mal acreditando que aquela fosse a sua linda esposa

Não acreditando de modo algum que aquela fosse Biancabella, fez com que a penteassem e, ao contrário de pedras preciosas e joias dos cabelos loiros caíam piolhos enormes que a devoravam; e das mãos, das quais antes saíam rosas e flores perfumadas, saía uma imundície e um mau cheiro que enjoava quem estivesse por perto (STRAPAROLA, 1899, p. 115, tradução nossa)³⁷.

Desse modo, o rei retornou ao seu reino e foi enganado, crendo que aquele ser tão feio, mau cheiroso e do qual saíam piolhos fosse sua linda esposa de outrora, sequer imaginando quantos sofrimentos a bela jovem enfrentava na floresta.

Enquanto isso, Biancabella, que foi retirada de seu lar, vagava pela floresta cega e sem as mãos, chorando e chamando em vão sua irmã. A dita compaixão dos servos, que acabaram não matando a moça, como era ordem da madrasta, mas levaram provas de seu falso crime à antagonista, resultou na privação da jovem de dois elementos muito simbólicos: as mãos e os olhos. Segundo Chevalier (2015), “o olho único, sem pálpebra, é, por outro lado, o símbolo da Essência e do Conhecimento divino” (p. 654), é como se, ao retirarem os olhos dela, estivessem extraíndo sua essência. Também para o autor “a

³⁷ “*non potendosi in modo alcuno immaginare che ella Biancabella fusse; e fattala pettinare, invece di gemme e preziose gioie che dalle bionde chiome sollevano cadere, uscivano grossissimi pedocchi che ogni ora la divoravano: e dalle mani, che ne uscivano rose ed odoriferi fiori, usciva una lordura e uno sucidume che stomacava chi le stava appresso*” (STRAPAROLA, 1899, p. 115).

mão exprime as ideias de atividade e ao mesmo tempo as de poder e de dominação” (p. 655), assim é como que se essa perda da atividade significasse a perda da vida. Além disso,

A mão é como uma síntese, exclusivamente humana, do masculino e do feminino; ela é passiva naquilo que contém; ativa no que segura. Serve de arma e de utensílio; ela se prolonga através de seus instrumentos. Mas ela diferencia o homem de todos os animais e serve também para diferenciar os objetos que toca e modela (CHEVALIER, 2015, p. 692).

Dessa maneira, cortar as mãos de Biancabella poderia significar tirar dela esse poder de moldar as coisas, de transformá-las. Ademais, essa dualidade das mãos, esse equilíbrio entre masculino e feminino, entre ativo e passivo são retirados da jovem, portanto, é como se fosse tirado dela esse autocontrole, deixando-a em uma situação desesperadora. As condições precárias nas quais a jovem se encontrava compadeceu o gentil senhor que resolveu acolhê-la como se evidencia no trecho a seguir:

O bom velho, vendo-a, não pôde permitir que ela ali permanecesse entre plantas espinhosas; vencido por uma compaixão paternal, a levou para sua casa e à esposa a entregou recomendando que a mantivesse sob seus cuidados.³⁸ (STRAPAROLA, 1899, p. 116, tradução nossa).

Assim foi levada para casa do idoso, junto de sua esposa e três filhas. A esposa relutou em abrigar a moça, mas o bondoso senhor ameaçou que iria embora de casa, se acaso a moça não fosse recebida. Na casa na qual foi acolhida, Biancabella lamentava muito o quanto sua vida havia ficado triste. Certo dia, ela pediu que uma das filhas do casal a penteasse, mas a mãe não gostou nada de ver sua filha servindo uma mendiga toda estropiada. Mas a boa moça atendeu o pedido de Biancabella e penteou seus cabelos de onde começaram a sair pedras preciosas. Isso mudou o comportamento e a sorte da família que passou a amar Biancabella.

³⁸ “*Il buon vecchio, vedutala, non puote sofferire che tra bronchi, dumi e spini rimanesse; ma vinto da paterna compassione, a casa la condusse, ed alla moglie la raccomandò: imponendole strettissimamente che di lei cura avesse*” (STRAPAROLA, 1899, p. 116).

Com o passar do tempo, a jovem desgostosa resolveu dar fim à sua vida, lançando-se em um rio, mas Samaritana apareceu no exato momento de desespero e a salvou, devolvendo-lhe os olhos e as mãos.

De volta ao reino, Samaritana construiu magicamente um castelo ao lado do de Ferrandino e convidou o rei, sua falsa esposa (a filha da madrasta que se passava por Biancabella) e a madrasta para um jantar. Nessa ocasião, contou a história de toda a saga de Biancabella ao rei (sem dizer que se tratava da história de sua verdadeira esposa). A mãe do rei, fingindo não ser a história dela, disse que esse crime merecia a punição de morte na fogueira. Samaritana revelou a verdade a Ferrandino e esse mandou que queimassem a madrasta e as filhas dela. O fogo, também nesse conto, aparecerá como “elemento que queima e que consome, é também símbolo de purificação e de regenerescência. Reencontra-se, pois, o aspecto positivo da destruição” (CHEVALIER, 2005, p. 443). Na trama, o fogo simboliza a purificação do mal, assim como, historicamente, ele simboliza a punição aos hereges.

3.2.2. As simbologias na construção do maravilhoso no conto “Biancabella”

Biancabella era um ser belo, perfeito, angelical. Sua pele era muito branca e seus cabelos loiros, obedecendo aos padrões de beleza do Renascimento, período artístico em que o conto foi registrado por Straparola, e do qual a Itália foi o berço. E tudo que envolve Biancabella remete ao belo, ao superior, à vida, ao que existe de melhor e extremamente simbólico.

Começando pela própria **serpente** que pode simbolizar o falo e ao penetrar a marquesa possibilitou que ela engravidasse. Além disso, o local onde a mãe de Biancabella repousou e a serpente a penetrou, o **jardim**, é o símbolo do paraíso terrestre e a **árvore**, “símbolo da vida em perpétua evolução e em ascensão para o céu, ela evoca todo o simbolismo da verticalidade” (p. 84). A árvore sob a qual Buda foi iluminado é a árvore da vida: “ideia de evolução biológica que faz da árvore da vida o símbolo de fertilidade” (p. 87). A árvore pode simbolizar, ainda segundo Chevalier, o crescimento de

uma família. É isso que houve no conto, uma vez que foi debaixo dela que a marquesa se tornou fértil.

Concebida após um evento tão peculiar, Biancabella se envolve sempre em simbologias que a deixam cada vez mais maravilhosa. Basta pensar que a bebê já nasceu com um lindo colar em seu pescoço. Vale pontuar a simbologia do **colar**: “De um modo geral, o colar simboliza o **elo** entre aquele ou aquela que o traz e aquele ou aquela que o ofertou ou impôs” (CHEVALIER, 2915, p. 263), quer dizer, a ligação entre Samaritana e Biancabella.

Pensando que o colar, segundo Chevalier 2015, pode representar a redução ao uno e que o desenrolar desse colar simbolizaria a desintegração da ordem (quando Samaritana deixou o pescoço de Biancabella logo após o parto), podemos pensar na recuperação dessa totalidade (união entre Biancabella e a serpente) quando Samaritana reaparece para a irmã aos dez anos de idade. Importante ressaltar que foi com a idade de dez anos que Biancabella interessou-se pelo jardim da mãe e lá reencontrou sua irmã que ordenou que ela levasse até o local dois vasos: um cheio de leite e ou outro, de água de rosas. Nos deteremos primeiro na idade da bela criança: dez anos. O **dez** é um número extremamente simbólico, uma vez que tem o sentido de totalidade e também “de dualismo fundamental, princípio do movimento” (CHEVALIER, 2015, p. 334). Foi nessa idade que a menina se tornou perfeita, após ser banhada com o conteúdo de dois **vasos**. Lembrando que “vasos significam o local em que se operam maravilhas: é seio materno, o útero no qual se forma um novo nascimento. Daí vem a crença de que o vaso contém o segredo das metamorfoses” (CHEVALIER, 2015, p. 932) e foi o que houve, já que a menina, além de tudo, adquiriu poderes mágicos – produzir maravilhosamente pelos cabelos pedras preciosas e pelas mãos flores e rosas perfumadas. Ademais um dos mencionados vasos estava repleto de **leite** que, além de simbolizar a abundância, também se relaciona à fertilidade, à imortalidade. E no outro vaso havia água – origem e fonte de toda vida. Como não fosse suficiente, essa água é de rosas, sendo que a **rosa** já é “famosa por sua beleza, sua forma e seu perfume”, ela ainda designa “uma beleza acabada, uma realização sem defeito”, sendo por isso que Biancabella, que já era linda, ficou perfeita. Para finalizar o ritual de Samaritana, ela lambeu Biancabella, dos pés à cabeça. A **língua** pode, segundo Chevalier (2015, p. 550), destruir ou purificar, criar ou aniquilar. Ela separa o

que é dom do que não é. A língua, nesse caso, purificou a bela criança e potencializou sua beleza.

Após o reencontro, nesse momento de retomada, de alívio das aflições de Biancabella, ocorre também a metamorfose da serpente em ninfa. **Samaritana**, que relacionada à bíblia quer dizer aquela que faz o bem, aparece desde o início da narrativa como serpente, mas não necessariamente precisa ser associada ao lado negativo desse símbolo, pois, diz Chevalier que é, “a **serpente**, arquétipo fundamental ligado às fontes da vida e da imaginação” (2015, p. 825), contrariando a mitologia judaico-cristã, aqui a serpente parece representar a força do mundo natural, muito ligada às mulheres no conto popular. Foi a irmã serpente que tornou possível uma gestação tão desejada e propiciou a perfeição e os poderes maravilhosos da protagonista. Se interpretarmos que Samaritana é uma **ninfa**, isso é perfeitamente explicado, pois as ninfas “engendram e educam os heróis” (CHEVALIER, 2015, p. 635), a nossa protagonista foi contemplada com a potencialização da sua beleza e com poderes mágicos, proporcionados pela irmã serpente/ninfa.

3.2.3. Considerações finais sobre o conto “Biancabella”

Após a análise do conto, concluímos que nele o maravilhoso se constrói não só pela presença de elementos não encontrados no mundo empírico: a gestação de uma bebê com uma cobra enrolada em seu pescoço; o colar sob a pele; a serpente metamorfosear-se em ninfa; as joias que caíam dos cabelos da moça quando penteados; as mãos das quais saíam flores e rosas perfumadas; os olhos e mãos que foram arrancados e depois reconstituídos; como também pela presença do número três. Já mencionamos, na análise do conto anterior, a importância desse número. Nessa análise, pontuamos novamente alguns aspectos da simbologia desse número e sua relação com a estrutura do conto. Foram três encontros entre a jovem e sua irmã (no momento em que ela entrou pela vagina da marquesa; debaixo da árvore aos dez anos e perto de um rio quando a jovem iria desistir da própria vida), sendo que o terceiro foi o decisivo para o desfecho da história, pois foi ali que Biancabella recuperou seus olhos e mãos. Podemos associar o três aos três mundos

de Sperber (2009): o anterior à provação, quando Biancabella era bela e feliz; o durante a provação, quando ela sofre, cega e sem mãos e sem encontrar sua irmã; e o mundo após a provação, quando toda a verdade é revelada a Ferrandino e o casal pode ser feliz novamente, como se vê no trecho “E o rei Ferrandino com sua Biancabella e Samaritana viveu por longo tempo, deixando herdeiros legítimos no reino”³⁹ (STRAPAROLA, p. 119, tradução nossa).

Desse modo, a moral ingênua de Jolles (1976) aparece, pois o leitor tem novamente o seu senso de justiça satisfeito com a punição das vilãs (madrasta e filhas) e com a finalização positiva da jornada de Biancabella, que volta saudável, bela e feliz ao convívio do marido e da irmã; chegando assim ao apaziguamento final, pois, após grande suplício, chegou ao universo após a provação, vivendo feliz e deixando filhos que herdaram o reino.

³⁹ “*E Ferrandino Re con la sua Biancabella e Samaritana lungamente visse, lasciando dopo sè eredi legittimi nel regno*” (Straparola, 1899, p. 119).

3.3. “Costantino Fortunato”

Neste subcapítulo, faremos a análise do conto “Costantino Fortunato”, que passaremos a nomear “Constantino Afortunado”, conforme tradução realizada por nós (RAMOS, M. C. T; SEGUNDO, E. R. S., 2020). As personagens principais dessa história são: Constantino Afortunado, o protagonista; Soriana, a mãe de Constantino e os dois irmãos dele (Dusolino e Tesifone); a gata, auxiliar maravilhosa; o rei da Boemia e sua filha (Elisetta).

Nesse conto a narradora nos diz que, na Boemia, Soriana, que era muito pobre, morreu deixando como herança a seus filhos o pouco que tinha. Desse modo, o filho mais velho herdou um aparador para massa de pão; o do meio, uma tábua de madeira para desenrolar a massa e o caçula, Constantino Afortunado, uma gata.

Os vizinhos, sabendo da pobreza dos três irmãos, pediam seus aparatos emprestados e, em troca, lhes davam algo de comer que os dois irmãos mais velhos dividiam, deixando Constantino de fora da partilha, sempre ressaltando que ele deveria se virar com a sua gata.

A gata, muito engenhosa, disse a Constantino que resolveria sua situação e, assim, criando várias histórias para presentear o rei com alimentos de sua caça, conseguiu apresentar Constantino ao rei. Foi também graças à gata que Constantino teve sua aparência modificada para muito melhor. Além disso, inventando mais uma de suas histórias, ela apresentou Constantino ao soberano, conseguiu boas vestimentas e o rei, vendo aquele belo jovem, concedeu-lhe sua filha como esposa.

Após o casamento, o novo desafio era provar a nobreza e posses de Constantino. Projeto que a gata desempenhou muito bem, conseguindo inclusive um belo castelo para seu dono. No final da narrativa, Constantino sucedeu seu sogro no trono da Boemia e viveu com sua esposa, Elisetta, por longo tempo, deixando herdeiros para o trono.

Diferentemente dos dois contos analisados anteriormente, nesse conto, podemos dizer que há duas tramas dentro de uma mesma narrativa. São dois os conflitos a serem resolvidos. O primeiro deles é a situação de miséria na qual vive Constantino. O segundo é, após ter se resolvido a situação econômica dele, manter sua reputação para que de fato

fosse visto como um nobre e fizesse jus ao casamento nobre conquistado às custas de mentiras engendradas pela gata.

3.3.1 - A herança maravilhosa

Desde o início, já sabemos que o protagonista terá um “final feliz”, pois o próprio nome dele nos diz isso: Fortunato, ou seja, afortunado em português. A tradução para o português de Costantino Fortunato, que é não somente o título mais conhecido do conto, mas também o nome da personagem principal, é bastante significativa para o contexto interpretativo da narrativa, pois, no decorrer do percurso do protagonista, ser bem-aventurado ou “afortunado” pode significar uma “constância”. Além disso, o substantivo *fortuna* é traduzido no português por *sorte*, outro indicativo já presente no nome do protagonista que intitula o conto, possibilitando-nos a interpretação de um desfecho positivo para a situação inicial da narrativa⁴⁰.

Como dissemos, Constantino recebe como herança uma gata e, a princípio, é ridicularizado pelos irmãos que o deixam passar fome, dizendo-lhe que resolvesse essa situação. Inicialmente o leitor reflete sobre o fato de que o pobre miserável, que não tinha alimento nem mesmo para si, recebera um animal que também precisaria alimentar-se. Mas a gata, compadecida de seu dono, decide que vai ajudá-lo a melhorar de situação, como se verifica no trecho “a gata, que era uma fada, movida por compaixão de Constantino e enfurecida contra os dois irmãos que assim cruelmente o tratavam”⁴¹ (STRAPAROLA, 1899, p. 367, tradução nossa). No trecho fica evidente que a fome e a humilhação que o protagonista sofre são as motivações para as ações da auxiliar mágica. Tal auxiliar tem dupla simbologia, uma vez que o gato tem um simbolismo “heterogêneo, pois oscila entre as tendências benéficas e as maléficas, o que se pode explicar pela atitude a um só tempo terna e dissimulada do animal” (CHEVALIER, 1995, p. 451). No conto a

⁴⁰ Explicação dada em nota presente na primeira publicação da tradução desse conto em língua portuguesa. In: RAMOS, M. C. T; SEGUNDO, E. R. S. Tradução comentada do texto “Constantino Afortunado”, de Giovan Francesco Straparola. *Revista olho d’água*, v. 12, n.1, 2020. p. 304-313.

⁴¹ “*La gatta, che era fatata, mossa a compassione di Costantino, e adirata contra i due fratelli che sì crudelmente lo trattavano*” (STRAPAROLA, 1899, p. 367, tradução nossa).

gata está sempre preocupada em ajudar seu dono e para isso engana as pessoas. Por isso, Chevalier bem definiu que esse animal “é um símbolo de **sagacidade**, de reflexão, de engenhosidade; ele é observador, malicioso e ponderado, alcançando sempre seus fins.” (p. 463). Essa definição trazida pelo dicionário de símbolos vai ao encontro da gata de Constantino, sendo ela uma personagem muito importante para o desenrolar da trama narrativa. É graças às suas artimanhas que seu dono miserável se torna um rei. Além disso, no conto, a narradora nos diz que essa gata era uma fada “mestra da magia, a fada simboliza os poderes paranormais do espírito ou as capacidades mágicas da imaginação. Ela opera as mais extraordinárias transformações e, num instante, satisfaz ou decepciona os mais ambiciosos desejos” (CHEVALIER, 2015, p. 415). E essa personagem não economiza na imaginação para ajudar a melhorar a situação financeira de Constantino, inclusive, operando a cura dos males do corpo e deixando-o mais belo, o que fez com que o rei o achasse bonito e oferecesse sua filha como esposa. Vale ainda mencionar que a gata não possui nome. Ela é um ser não específico, genérico, indeterminado, podendo representar toda a esperteza e engenhosidade da figura feminina de um modo geral.

Nesse conto, podemos verificar que a miséria inicial vivida pela personagem principal é o que vai desencadear a trama da narrativa. É o processo de iniciação. O que corrobora o pensamento de Coelho, 2000, p. 103, de que o “motivo da efabulação surge, geralmente de três necessidades básicas: estômago, sexo e vontade de poder”. No conto em questão, o motivo da fome é evidente. O sofrimento, a fome e a humilhação são muito intensos, principalmente, se pensarmos que a alimentação é uma das necessidades básicas do ser humano e isso faltava a Constantino. Até que a gata decidiu ajudá-lo, dizendo “Constantino, não fique triste, porque eu providenciarei o seu e o meu sustento”⁴² (STRAPAROLA, 1899, p. 367, tradução nossa). E há pistas na narrativa de que realmente isso acontecerá, dando ao leitor uma expectativa de solução para o problema, já que assim que promete resolver o problema, aparece o trecho “e saindo de casa, foi para o campo”⁴³ (STRAPAROLA, 1899, p. 367, tradução nossa). A gata caçou e levou a presa ao rei, dizendo ser presente de seu dono, Constantino. O rei, satisfeito com o presente,

⁴² “*Costantino, non ti contristare; perciò che io provvederò al tuo e al viver mio*” (STRAPAROLA, 1899, p. 367).

⁴³ “*Ed uscita di casa, se n'andò alla campagna*” (STRAPAROLA, 1899, p. 367).

questionou quem seria esse Constantino e a gata mentiu, exaltando características do seu dono como se vê no trecho “Responde a gata: ele é um homem que de bondade, de beleza e de poder não existe nenhum superior”⁴⁴ (STRAPAROLA, 1899, p. 367, tradução nossa). Diante dessa conversa com a gata, o rei a convidou para uma refeição no palácio e a gata, depois de se alimentar fartamente, escondeu em sua bolsa vários alimentos para levar ao seu dono. Depois disso, ocorreram uma série de ações parecidas de modo que a gata sustentava o miserável Constantino, o que despertou a inveja dos irmãos mais velhos que queriam parte da comida trazida pela gata, mas Constantino resolveu retribuir o que os irmãos haviam feito com ele, recusando-se a partilhar os alimentos como se vê claramente no trecho: “pediram-lhe que a partilhasse [a comida] com eles; mas ele, dando-lhes o troco, negou-se”⁴⁵ (STRAPAROLA, 1899, p. 368, tradução nossa).

Com o passar do tempo, a gata ficou incomodada vendo seu dono que, mesmo com os cuidados alimentares que ela proporcionava a ele, sua saúde ainda estava comprometida. Tal incômodo pode ser percebido na frase “apesar de bonito de rosto, pelo sofrimento e carência que passava, estava cheio de sarna e a micose lhe atacava”⁴⁶ (STRAPAROLA, 1899, p. 368, tradução nossa). A auxiliar mágica interveio novamente, levando seu dono a um rio e dando-lhe um banho, depois lhe lambendo dos pés à cabeça e, finalmente, penteando-o. Importante destacar as simbologias do rio, da água e da lambida. O banho tem função purificadora e regeneradora; o rio pode indicar renovação; a água pode indicar um meio de purificação; a língua também pode purificar (e a gata lambeu seu dono dos pés à cabeça). Além disso, diz a cultura popular, que a saliva tem poderes curadores e o fato de a gata lambe o dono leva à consideração de que também atuou pessoalmente aplicando-lhe remédio para os males físicos da parte exterior do corpo. Todos esses elementos têm simbologias que confluem para o momento da transformação que ocorre com a personagem Constantino.

Livre das micoses e da sarna, Constantino tornou-se mais belo e, então, a gata colocou em prática mais um de seus planos. Ela foi até um rio, próximo ao palácio, despiu

⁴⁴ “*Rispose la gatta, lui esser uomo che di bontà, di bellezza e di potere non aveva superiore*” (STRAPAROLA, 1899, p. 367).

⁴⁵ “*li chiesero che con loro i partecipasse: ma egli, rendendogli il contracambio, li denegava*” (STRAPAROLA, 1899, p. 368).

⁴⁶ “*Costantino, quantunque fusse bello di faccia, nondimeno, per lo patire ch’aveva fatto, era pieno di rognà e di tigna, che gli davano grandissima molestia*” (STRAPAROLA, 1899, p. 368).

seu dono, o jogou no rio e começou a gritar por socorro, dizendo que ele estava se afogando. O rei ouviu aquilo e decidiu mandar socorro a esse tal homem que estava sendo tão gentil, enviando-lhe presentes. Após ter sido resgatado, foi bem-vestido e não sabia o que dizer, mas a gata, mais uma vez, lhe disse que resolveria a situação. E resolveu, tendo a seguinte conversa com o rei.

Saiba, Majestade, que alguns ladrões tinham ficado à espreita de meu patrão e viram que ele estava carregado de joias para vir dar ao senhor, então, eles o roubaram e lhe tiraram tudo. Acreditaram que o tivessem matado, assim o jogaram no rio, mas graças a esses homens gentis foi salvo da morte.⁴⁷ (STRAPAROLA, 1899, p. 368, tradução nossa)

Outra vez a gata enganou o rei e conseguiu deixar Constantino em uma situação boa, pois o rei acreditou que fosse verdade que Constantino era rico e poderoso. A essa ação o rei reagiu demonstrando um grande interesse em ter o jovem como genro, como se pode ver no trecho “E vendo o jovem belo, sabendo que ele era rico, resolveu dar-lhe Elisetta, sua filha, como esposa e dotá-la de ouro, joias e belíssimas vestimentas.”⁴⁸ (STRAPAROLA, 1899, p. 368, tradução nossa).

Nesse ponto da narrativa, no qual acreditamos que tudo se resolveu, percebemos que isso ainda não ocorre, pois começa uma nova jornada para que Constantino prove à comitiva do rei que possui muitas riquezas e então seja merecedor de uma esposa tão rica. Após as pomposas núpcias, o rei carregou dez mulas de ouro e outras cinco com ricas vestimentas e montou uma bela comitiva para acompanhar o casal até a morada de Constantino. Entretanto, o rapaz não tinha para onde levar sua esposa, pois era um miserável. Desse modo, partiram sem rumo até que a gata arquitetasse novos planos. A comitiva começou a indagar se eles já estavam entrando na propriedade do senhor Constantino. Ele, como não tinha o que responder, só balançava a cabeça que sim. Claro, pois a engenhosa era a gata e ele somente obedecia. Nesse momento no qual Constantino não tinha o que responder, foi novamente a gata quem se propôs a ajudá-lo, dizendo: “não

⁴⁷ “*Sappi, o Re, che alcuni ladroni avevano per spia il mio patrone esser carico di gioie per venire a donarle a te, e del tutto lo spogliarono; e credendo dargli morte, nel fiume lo gettorono, e per mercè di questi gentil’uomini, fu da morte campato*” (STRAPAROLA, 1899, p. 368, tradução nossa).

⁴⁸ “*E vedendolo bello, e sapendo lui esser ricco, deliberò di dargli Elisetta sua figliuola per moglie, e otarla di oro, di gemme e di bellissime vestimenta*” (STRAPAROLA, 1899, p. 368).

duvide, meu patrão, que tomaremos as devidas providências para cada coisa”⁴⁹ (STRAPAROLA, 1899, p. 368, tradução nossa). E como sempre, a gata cumpriu sua promessa, resolvendo a situação de seu mestre. Novamente temos pistas textuais que nos asseguram que ela, mais uma vez, tomará providências para resolver a vida de Constantino: “Cavalcando todos alegremente, a gata com muita pressa foi à frente”⁵⁰ (STRAPAROLA, 1899, p. 368, tradução nossa). Outra vez é demonstrada a sagacidade da gata que à frente (e pode-se pensar na ambiguidade da expressão, tanto por adiantar-se, quanto por ter mais esperteza em relação ao grupo) consegue que as pessoas pelo caminho façam o que ela manda, garantindo, no percurso, falsas fama e visibilidade para seu dono.

Indo à frente na viagem, persuadia quem ela encontrasse para obedecê-la: primeiro mandou que os cavaleiros dissessem, para não serem presos por uma comitiva que se avizinhava, que eram servos do senhor Constantino; em seguida, fez o mesmo com um pastor que estava com um grande rebanho de ovelhas. E, depois, com muitos outros que sempre, quando questionados, por medo de serem presos pela comitiva conforme havia dito a gata, respondiam que serviam ou pertenciam ao senhor Constantino Afortunado.

Nesse conto, diferente dos outros dois analisados anteriormente, não há um malfeitor a ser punido. Constantino não tinha antagonista, exceto sua própria miséria. Mas essa situação foi toda resolvida pela esperteza da gata que, após todo um percurso garantindo que todos confirmassem o que ela mandava, finalmente, ela se aproximou de um castelo cujo dono havia morrido recentemente e, por isso, estava com poucas pessoas. Então a gata fez sua jogada final, dizendo aos habitantes

O que fazem aqui, homens de bem? Não perceberam a ruína que vem sobre vocês? O que? disseram os castelões. A menos de uma hora, virão aqui muitos soldados e os cortarão em pedaços. Não escutam os cavalos que relinham? Não estão vendo a poeira no ar? E se não quiserem perecer, aceitem o meu conselho, que todos estarão salvos. Se alguém lhes perguntar: de quem é este castelo? Digam: do senhor Constantino Afortunado⁵¹ (STRAPAROLA, 1899, p. 368, tradução nossa).

⁴⁹ “*Non dubitar, patrone mio, che ad ogni cosa faremo buona provizione*” (Straparola, 1899, p. 368).

⁵⁰ “*Cavalcando ogni uno allegramente, la gatta con molta fretta caminò avanti*” (Straparola, 1899, p. 368).

⁵¹ “*Che fate, uomini da bene? non vi accorgete della roina che vi viene a dosso? — Che? disseno e castellani. — Non passerà un’ora, che verranno qua molti soldati, e vi taglieranno a pezzi. Non udite i*

Foi assim que as pessoas responderam quando indagadas pela comitiva de Constantino, o que fez com que acreditassem na riqueza e poder do rapaz. Desse modo, a gata garantiu um lar ao seu dono que de miserável tornou-se rei, uma vez que, após a morte do sogro, herdou seu título de rei da Boemia. Aqui tem-se o que Sperber (2009) chama de apaziguamento final, pois Constantino não apenas venceu a miséria, mas, muito além disso, ele tornou-se um nobre, constituiu família e viveu feliz, deixando herdeiros para o reino.

3.3.2. As simbologias na construção do maravilhoso no conto “Constantino Afortunado”

Nesse conto, temos novamente a presença simbólica do número três. São três os filhos de Soriana e três míseras heranças deixadas por ela. Vale retomar a afirmação de Chevalier (2015) de que o três é um número fundamental universalmente. Ele é decisivo: é o terceiro filho, o mais novo, que recebe a herança maravilhosa e que, por isso, terá toda sua sorte mudada. São três os elementos que colaboram para a transformação de Constantino: o rio, a água e a língua (operadora de lambda) e toda a simbologia de cada um deles, conforme já mencionamos anteriormente em nossa análise. Também são três qualidades de Constantino que a gata inventa para o rei, dizendo que o jovem é belo, bondoso e poderoso. Ademais são três os presentes que o rei dá à filha: ouro, joias e belas vestimentas. Além disso, são três universos, como definiu Sperber (2009) que Constantino adentra no transcorrer da história: o inicial (para nós, a própria provação, a miséria e doenças); o percurso, as jornadas da gata para conseguir notoriedade para Constantino e, finalmente, o apaziguamento final (conseguir um castelo, notoriedade, formar família e tornar-se rei).

Para finalizar, é interessante que, após o casamento, o rei manda carregar dez mulas de ouro e cinco de ricas vestimentas. Vamos analisar um pouco esses números. O

cavalli che nitriscono? non vedete la polve in aria? E se non volete perire, togliete il mio consiglio, che tutti sarete salvi. S'alcuno v'addimanda: di chi è questo castello? diteli: di messer Costantino Fortunato” (Straparola, 1899, p. 369).

número dez possui o sentido de “totalidade, de conclusão, de termo de remate” (CHEVALIER, 2015, p. 333-334), nesse sentido pode estar representando a completude da sorte de Constantino com o casamento. Além disso, o número cinco “é símbolo de união, número nupcial”, sendo um reforço para a união de Constantino e Elisetta. Ainda podemos pensar no total de quinze mulas: o três vezes o cinco com toda a simbologia desses números, de modo que o três que perpassa por toda a narrativa corrobora a sorte (fortuna), por isso “afortunado”, uma vez que o três “está ligado ao rito de tirar a sorte com flechas adivinhatórias: a terceira flecha designa o eleito, o local, o tesouro” (CHEVALIER, 1995, p. 899) e a sorte que a personagem teve, no decorrer da narrativa, é incontestável.

3.3.3. Considerações finais sobre o conto Constantino Afortunado

Após a análise desse conto, pudemos constatar que o maravilhoso nele se constrói, em especial, pela presença de um elemento incomum: a gata falante e inteligente que, na verdade, era uma fada. Ela é uma auxiliar mágica, mas é também, a nosso ver, a grande protagonista. O tempo todo ela arquiteta planos que vão prover o sustento dela e de seu dono. Não bastasse isso, ela é capaz de promover a cura de Constantino e a potencialização da beleza do moço. Além disso, ela consegue arquitetar e executar o plano que fará com que seu dono de miserável se torne rei. Outrossim, a forte simbologia do número três, que novamente é muito marcante no conto, colabora para as significações possíveis e culmina com a resolução da problemática vivenciada pelo nosso personagem principal que é o terceiro dos filhos de Soriana e é também ele que romperá com a pobreza deixada como “herança” de família.

Assim constata-se mais uma vez o que Jolles chamou de moral ingênua, pois nosso protagonista – que não foi um agente no seu próprio percurso de melhoramento, ao contrário passivamente fez o que a gata ordenou, mas que foi injustiçado e humilhado pelos irmãos, sendo privado de suprir necessidades básicas de alimentação - teve seu “final feliz”, chegando à realeza, percurso e desfecho almejados pelo leitor. Ademais o apaziguamento final, ou seja, a finalização do percurso da personagem (o universo após

a provação), é glorioso. Após a morte de seu sogro, ele é aclamado pelo povo como rei da Boemia, vivendo feliz com sua esposa Elisetta por muito tempo e deixando filhos herdeiros de seu reino.

4. UM OLHAR SOBRE OS CONTOS MARAVILHOSOS DE STRAPAROLA

4.1. O feminino na obra de Straparola

A mulher, historicamente, foi considerada um ser inferior: Xenofonte (*Apud* ALVES e PITANGUY, 1985, p. 12), por exemplo, no século IV A.C., na Grécia, afirmava sobre a mulher que ela “viva sob uma estreita vigilância, veja o menor número de coisas possível, ouça o menor número de coisas possível, faça o menor número de perguntas possível”, isto é, a mulher deveria ser vigiada, não ser ouvida nem ouvir e não questionar. Resumindo, ela deveria ser submissa, não deveria ter desejos, se manifestar, falar ou jamais participar ativamente da sociedade. Em um estudo sobre o olhar para a mulher no decorrer dos séculos, Alves e Pitanguy (1985) trazem um breve histórico de como o gênero foi menosprezado ou proibido de participar da vida social em diferentes épocas. As autoras pontuam momentos de aparente valorização como, por exemplo, na Grécia, as *hetairas* eram “cortesãs cujo cultivo das artes tinha como objetivo torná-las agradáveis companheiras dos homens em seus momentos de lazer, a mulher grega não tinha acesso à educação intelectual” (p. 12). Desse modo, se era para que ficassem mais agradáveis aos homens no lazer deles, não foi valorização, a instrução foi com um objetivo específico e misógino, em outras palavras, contrário às mulheres ou de aversão a elas.

As estudiosas pontuam também que, no século XVI, os Iroqueses e Hurons (1985, p. 15) não faziam distinção entre os sexos, inexistindo “o controle de um sexo sobre o outro na realização das tarefas ou na tomada de decisões” e acrescentam que “historicamente a maior participação das mulheres na esfera extra doméstica esteve sempre ligada ao afastamento do homem por motivo de guerras”, o que, a nosso ver, corrobora com o pensamento de que o gênero, na maior parte da história, foi inferiorizado, pois ocupava uma posição de igualdade nas funções apenas com o afastamento do homem.

De modo geral em diferentes épocas e diferentes países, a mulher foi desvalorizada e anulada, ficando restrita ao ambiente interno do lar, em especial à cozinha, enquanto aos homens eram destinados os demais espaços, o mundo exterior, as aventuras, como se verifica na maioria dos contos maravilhosos nos quais, muitas vezes,

para a mulher sair em busca de aventuras, ela precisa se disfarçar de homem. Além disso, a permissão para falar era sempre dos homens e quando a mulher o fazia ela não era bem-vista. Segundo Warner (1999, p. 56) “a loquacidade era um vício feminino e o silêncio [...] uma das maiores riquezas que uma boa mulher devia cultivar”, isto é, a mulher de boa educação deveria abster-se de falar. Era na Grécia antiga também que a mulher “ocupava posição equivalente à do escravo no sentido de que tão somente estes executavam trabalhos manuais, extremamente desvalorizados pelo homem livre” (ALVES, B. M.; PITANGUY, 1895, p. 10). Mesmo hoje, diante de tantas lutas pela igualdade de gênero, ainda temos atividades que são vistas como femininas por grande número de pessoas. Isso quer dizer que a luta feminina pela igualdade de gênero e a sua valorização têm acontecido no decorrer dos séculos, oscilando em alguns momentos nos quais a mulher é, aparentemente, mais valorizada e outros nos quais ela é nitidamente desprezada, o que ainda acontece na modernidade.

Esse olhar de inferioridade para a mulher é recorrente através dos séculos, e se estende para as contadoras de histórias, o dom da palavra era algo muito ruim, a mulher considerada adequada era aquela quieta, omissa. Por isso, a mulher que falava, que expunha ideias era tida como fofoqueira, como bruxa, como tentadora.

Alves e Pitanguy (1985) relatam que à época da Inquisição, final da Idade Média e início do Renascimento, as mulheres foram perseguidas por se atreverem a possuir conhecimentos (de curas e tratamentos à base de plantas) o que as colocava em pé de igualdade com os homens que se dedicavam à ciência, sendo, segundo as autoras, perseguidas por esse motivo. Nesse contexto de desigualdade de gênero, atribuir as narrativas às mulheres traz uma maior confiabilidade aos contos, pois parece endossar um testemunho e não uma invenção do coletor/autor

Num nível mais profundo, atribuir a mulheres testemunhos sobre erros e enganos femininos aumenta o valor desses testemunhos: pode ser previsível que os homens achem as mulheres frívolas, vorazes, egoístas, cruéis, libidinosas, mas se as mulheres dizem tais coisas sobre elas mesmas, então não restam dúvidas. O que algumas mulheres dizem contra outras pode ser proveitosamente voltado contra todas elas (WARNER, 1999, p. 242).

Assim, para Warner (1999) a convenção narrativa de relatar experiência de mulheres por mulheres ocorria em virtude de isso trazer uma maior confiabilidade e aceitação de tais contos, além de trazer uma mensagem implícita sobre as mulheres. O escritor renascentista italiano, Straparola, alegou registrar histórias da maneira como as ouviu da boca de algumas damas, ele poderia estar, como tantos outros narradores ou atores teatrais, utilizando uma “máscara” feminina em sua narrativa

No entanto, exemplos e estatísticas de narrativas femininas estão longe de ser tão iluminadores quanto os sinais internos dos próprios contos. Isso gera um aspecto duplo da feminilidade: por um lado, o registro da experiência feminina em certos contos, e por outro, a atribuição de um ponto de vista feminino, através da protagonista ou da voz narrativa (WARNER, 1999, p. 241).

Por isso o modo como o coletor renascentista em estudo traz a figura feminina para sua narrativa torna-se foco de nossa atenção exatamente porque, em vários momentos, é peculiar e inovador para a sua época, o que nos levou a olhar para aspectos apontados por Warner que são os sinais internos do próprio conto: a duplicidade do feminino gerada pelo registro da experiência e o ponto de vista da voz narrativa e da protagonista, nessa ordem.

Preconceitos contra as mulheres, principalmente contra as velhas e sua tagarelíce, pertencem à história das mudanças do status dos contos de fadas, pois a imagem pejorativa do mexerico foi adocicada por influências vindas da tradição da Sibila e do culto da Santa Ana, até que a arquetípica velha sentada ao pé do fogo pudesse emergir como uma porta-voz da sabedoria caseira (WARNER, 1999, p. 12).

E assim, as figuras das contadoras foram sendo ampliadas em sofisticação, tornando-se mulheres imponentes, belas e educadas. E o meio ou evento da ação da transmissão das histórias narradas passou da simples fofoca ou mexerico ao pé do ouvido às reuniões de ricas damas que, luxuosamente, contavam histórias, como é o caso de Lucrécia (personagem da narrativa moldura).

O feminino desde o prefácio, passando pela narrativa moldura e pelos contos de *Le piacevoli notti* é um ponto interessante e torna-se de extrema importância em nossa discussão devido ao modo como é abordado e a importância desse olhar dado para a figura

feminina na época de Straparola. O autor de *Le piacevoli notti* mostra um olhar à frente de seu tempo e, se por um lado, ainda trouxe em certos aspectos o olhar misógino tão arraigado na época (e mesmo nos dias atuais), trouxe também uma visão filógina (o contrário de misógina, ou seja, a favor das mulheres, que expressa apreço a elas), com a valorização da voz e das ações femininas. Dizemos um olhar à frente de sua época por algumas de suas escolhas literárias, em especial, no conto “O pássaro Belverde”, que mostram uma antecipação da valorização da mulher, dentro daquele contexto, dando-lhe o olhar que ela merece, não como ingênua, obediente e sofredora; nem como má, egoísta e vingativa, nada de maniqueísmo. Essa mulher pode ter dentro de si mesma, como é o caso de Serena em “O pássaro Belverde”, aspectos negativos (a vaidade e caprichos que fizeram com que ela pedisse aos irmãos estrelados para buscarem elementos mágicos e, dessa maneira, colocassem a vida deles em risco pela irmã) ou aspectos positivos (como a valentia, engenhosidade e artimanhas que fizeram com que Serena cavalgasse sozinha uma longa distância, até encontrar seus irmãos transformados em estátuas; capturasse o pássaro, portador da pena que trouxe a forma humana de volta para os irmãos e ainda foi o revelador de toda a maldade da sogra de Clarinha).

O primeiro ponto de nossa atenção, ao analisar *Le piacevoli notti*, encontra-se já na “Nota do Editor” que abre a obra e já tivemos a oportunidade de a apresentar por completo nesta dissertação, num dos capítulos iniciais, pois o narrador dirige-se às leitoras “amorosas mulheres”. Num diálogo no qual ele se coloca numa posição de estar escrevendo apenas para o divertimento dessas leitoras que tanto merecem uma leitura agradável e prazerosa (dando a entender que até o momento elas não tinham tido), como já fizemos ver anteriormente.

A exaltação à figura feminina aparece desde o momento em que ele se coloca na posição de servo dessas mulheres, como se verifica no fragmento “Assim penso que vocês amorosas e agradáveis não desdenharão do bom servo: o senhor Giovan Francesco Straparola da Caravaggio” (STRAPAROLA, 1899, p. 15, tradução nossa). Nessa ocasião, ele afirma que, ainda que a leitura não seja tão agradável quanto o desejado, elas deveriam continuar lendo devido à variedade de casos e astúcia presentes nas histórias que poderiam servir a elas como um meio de instrução.

Se pensarmos no olhar da sociedade em relação à mulher, podemos crer que Straparola, com as limitações de sua época é claro, tinha um olhar diferenciado para o gênero. Ele julgava importante que essa figura feminina fosse inteligente, se instruisse, fosse astuta. E essa astúcia, tanto para o bem quanto para o mal, veremos nas diversas histórias do livro, em especial nas histórias escolhidas para análise nesse trabalho, nas figuras femininas: Clarinha, as irmãs (Brunora e Leonella), a sogra, a ama, a mãe adotiva (Gordiana) e Serena (de “O pássaro Belverde”); Biancabella, a mãe, a cobra e a sogra (de “Biancabella”) e a gata (de “Constantino Afortunado”) sobre as quais no deteremos mais atentamente nos próximos parágrafos.

Apontamos ainda a verossimilhança em relação ao cenário da narrativa moldura: um castelo luxuoso e belo, com uma senhora majestosa, cercada de amigos para a narração de histórias torna-se bastante verossímil na sociedade renascentista, uma realidade, na França, quando a marquesa de Rambouillet (1588-1665) fez, segundo Warner (1999, p. 76), muitas inovações espantosas no modo de agir de uma anfitriã, remodelando seu hotel, deixando um cômodo como seu leito de gala. Lá, convidados favoritos conversavam com ela e a entretinham com histórias reais ou imaginárias. Coincidências ou não, alguns dos aspectos desse fato nos remetem à história moldura de Straparola na qual Lucrecia, viúva, partiu de Milão com seu pai devido a motivos políticos. Após pegarem o dinheiro e joias que restavam a eles, foram para Veneza onde foram abrigados por um amigo. Depois partiram para Murano onde encontraram um castelo desabitado e o alugaram.

Trata-se de uma personalidade histórica – **Lucrecia Sforza**, em torno da qual giram todas as ações na narrativa moldura. Ela é a senhora do castelo e todos os seus convidados se colocam numa posição de obediência em relação a ela, que organiza o que será feito e o modo como será feito em cada uma das noites de contação de histórias. São treze noites nas quais Lucrecia fica no comando de quem conta a história, quando elas devem iniciar, quando o enigma deve ser proposto e, ainda, é a responsável pela harmonia do ambiente (algumas vezes há uma certa rixa ou algazarra entre os convivas, mas ela intervém e tudo retorna à ordem).

Ainda em relação às mulheres, gostaríamos de pontuar o fato de elas serem treze, presentes na narrativa moldura que são nomeadas e enfocadas na narrativa moldura: as

dez damas, as duas matronas e Lucrecia. Tais mulheres se encontraram durante treze noites sendo que, na décima terceira noite, treze pessoas contaram histórias.

Em relação ao número **treze**, gostaríamos de chamar a atenção para sua simbologia segundo Chevalier (2015, p. 902) “desde a antiguidade, foi considerado como mau agouro”, porém “o décimo terceiro em um grupo, no entanto, também na Antiguidade, aparece como o mais poderoso e o mais sublime”. Chama nossa atenção tanto o fato de que as simbologias do número também trazem a dualidade do ser, sobre a qual já tratamos anteriormente ao falar de alguns aspectos das personagens dos contos, quanto por essa superioridade do número 13. Chevalier afirma que “Zeus no cortejo dos doze deuses, no meio aos quais se assenta ou caminha, como um décimo terceiro, segundo Platão e Ovídio, distinto dos outros por sua superioridade” (1995, p. 902); a nosso ver, Lucrecia, na obra, é esse décimo terceiro elemento mais sublime e superior que está no comando de tudo.

Como afirma Chevalier, “de uma forma geral; o 13, como elemento excêntrico, marginal, errático, foge à ordem e aos ritmos normais do universo” (1995, p. 903). Assim ocorreu com a obra de Straparola que trouxe o conto maravilhoso para dentro de uma narrativa moldura onde anteriormente só apareciam narrativas curtas verossímeis (ligadas à realidade – *novelle*, como na obra boccacesca que serviu e ainda serve de modelo para tantas outras obras literárias).

A personagem Lucrecia da narrativa moldura foi, segundo Gallo (2013-2014, p. 327), estilizada com características das mulheres que regiam as cortes do Renascimento. Além disso, as danças, os cantos, as histórias seguidas de enigmas se encaixam no quadro da sociedade renascentista. Sociedade essa na qual as mulheres desenvolvem uma função de primeiro plano no entretenimento e na comunicação. Vale lembrar que, em outros tempos, o hábito feminino de falar era mal visto, o ato de se expressar era ligado ao mexerico, ao mal. Eva, por exemplo, ao falar induziu ao pecado original, uma vez que ela “pecou pela palavra: mordeu o fruto do conhecimento, falou à serpente e a Adão” (WARNER, 1999, p. 58).

Entretanto, com o passar do tempo, o hábito de narrar foi se sofisticando e, em lugar de ser realizado ao redor de fogueiras e dentro de quartos de senhoras pobres e

enrugadas, passou a ter lugar em grandes salões e quartos elegantes de damas da sociedade.

Foi o que aconteceu na narrativa moldura, na qual o grupo de contadoras de histórias é composto por dez damas, todas elas com características positivas exaltadas pelo autor como se vê em Straparola (1899, p. 18): a primeira foi Ludovica (com belos olhos que pareciam estrelas), a segunda foi Vicenza (com bons hábitos, belo corpo e olhar delicado), a terceira foi Leonora (de beleza natural, graciosa e cortês). A quarta foi Alteria (com tranças louras, sempre servil à senhora), a quinta foi Laurinha (Aspecto vago, mas que com o olhar caro e amoroso encantava qualquer um que a olhasse). A sexta foi Eritrea (apesar de pequena, não era menos graciosa do que as demais – com os olhos cintilantes como sol, a boca pequena e seios pequenos). A sétima foi Cateruzza (com apelido Bruninha, sendo que “bruna” em italiano significa “morena” – alegre, amorosa, com palavras afetuosas). A oitava foi Arianna (jovem, com rosto venerável, honrada, com tantas virtudes quanto estrelas há no céu). A nona foi Isabella (muito engenhosa, deixava todos admirados). A décima foi Flordiana (prudente, altos pensamentos e ações como de nenhuma outra mulher). Todas essas belas mulheres com estereótipos do gênero – o que se esperava das mulheres naquela época – serviam Lucrecia. Duas matronas de sangue nobre, de idade madura e sábios conselhos, uma à esquerda e outra à direita da senhora Lucrecia. É possível que Straparola tenha tentado trazer para seu texto a realidade de que a mulher tinha um repertório maior de histórias, pois conversavam, contavam histórias, enquanto fiavam.

A senhora Lucrecia e suas damas de companhia, responsáveis pela contação de histórias, são todas caracterizadas com adjetivos positivos, o que corrobora com valorização que temos dito que Straparola dá, em sua época e contexto, às mulheres. Ele mescla, como dissemos, características físicas e comportamentais valorizadas e importantes, na época, como a beleza, a delicadeza, gentileza e outras como a sabedoria a engenhosidade, a esperteza. O número de contadoras de histórias na narrativa moldura é dez, um número bastante simbólico que, segundo Chevalier (2005), é símbolo de totalidade, de conclusão, de volta à unidade. E isso pode ser verificado se pensarmos que são dez as damas de companhia que se alternarão em sorteio, cinco a cada dia, para contarem as histórias ao grupo. “10 é antes de tudo o dobro de 5, sublinhando o dualismo

do ser” (CHEVALIER, 2005, p. 334). Esse dualismo que se percebe o tempo todo na obra de Straparola, seja pelo fato de os indivíduos se apresentarem como duais, pela coexistência de forças positivas e negativas, pela força e fragilidade inerentes à mulher ou mesmo pela visão misógina ou filógina direcionada ao feminino.

Verificamos também uma mudança em relação à visão que se tinha da mulher contadora de histórias, pois “A história dos contos de fadas enquanto forma de literatura enreda-se com as mudanças de postura em relação a essas vozes femininas que se pretendem sábias” (WARNER, 1999, p. 103). A figura da narradora que, com o passar do tempo foi tornando-se mais cativante, de velha tagarela/mexeriqueira ou bruxa, passou às Sibilas, a Ana – avó de Jesus – depois às aves (gansos e cegonhas), cujo ruído se assemelha ao tagarelar das mulheres, e finalmente à figura da experiente que passava ensinamentos aos mais jovens.

A nosso ver, Straparola realizou inovações, pois ele delegou a voz às mulheres personagens-narradoras, valorizando-as. Assim ele “sustenta a convenção narrativa segundo a qual autores masculinos frequentemente agiam como porta-vozes das experiências imediatas das mulheres” (WARNER, 1999, p. 12), mas, em relação a essas mulheres, responsáveis pela contação de histórias, trouxe à tona a imagem da narradora inteligente, delicada, esperta, bela, jovem, gentil, poderosa e com muitas outras características positivas. Trazendo em sua obra várias delas, para sermos mais específicos, treze, já que a própria Lucrecia também tornar-se-á narradora no decorrer da história moldura, além das duas matronas que participaram da cotação na última noite. Importante ressaltar ainda que essas narradoras não narram simplesmente as histórias, elas opinam, argumentam, discutem, colocam antecipadamente, no parágrafo introdutório, sua opinião sobre as histórias e depois opinam tanto sobre as histórias quanto sobre os enigmas.

Concordamos com Gallo quando afirma que: “Em outras palavras Straparola, colocando em evidência sua atitude filógina, contribui para a discussão sobre o papel que as mulheres teriam que assumir na sociedade renascentista”⁵² (2013-2014, p. 334,

⁵² “*In altre parole Straparola, mettendo maggiormente in evidenza il suo atteggiamento filogino, contribuisce alla discussione sul ruolo che le donne si troverebbero ad assumere nell’ambito della società rinascimentale*” (GALLO, 2013-2014, p. 334).

tradução nossa). Essa mulher que mescla características tradicionalmente atribuídas a ela a outros dons intelectuais é a nova mulher do *Cinquecento* que, além de bela e gentil, é também forte, corajosa e esperta.

As mulheres eram as principais destinatárias das novelas, como se observa no *Decamerão*, de Boccaccio, eram também narradoras e personagens, sendo que as narrativas posteriores seguiram algumas vezes esse modelo. O que muda é a importância dada a essa figura feminina. Na obra, Straparola é trazida a visão ambígua, típica do Renascimento, de misoginia e filoginia em algumas personagens como, por exemplo, Ludovica, personagem da narrativa moldura, que narra a história “O pássaro Belverde”⁵³. Nessa contação, a narradora faz uma introdução, na qual traz uma visão misógina, considerando a mulher como inferior ao homem, como se pode verificar no trecho “Deus o [o homem] criou à sua imagem e semelhança e quis que ele fosse senhor e não servo. Por isso se diz que o homem é um animal perfeito, mais perfeito do que qualquer outro animal, porque todos, não excetuando nem mesmo a mulher, são inferiores ao homem”⁵⁴ (STRAPAROLA, 1899, p. 150, tradução nossa). Entretanto, na narrativa, encontraremos o foco na ação das personagens femininas, em especial nas de Serena, e a adjetivação positiva em relação a elas.

Já na narração da história de “Biancabella”, a narradora Laurinha, personagem da narrativa moldura, no fronte⁵⁵, recomenda a prudência, dizendo que em qualquer condição ela é necessária, caso contrário, nada irá bem. Na história narrada por ela, se a sogra tivesse sido prudente, não seria morta. Desse modo, verifica-se que Laurinha, de certo modo, reforça a visão que se tinha socialmente da mulher, a de que a mulher deveria ser prudente.

Em relação à narração do terceiro conto, “Constantino Afortunado”, Flordiana, que está incumbida dessa contação de história, alerta para a possibilidade de um rico tornar-se pobre e de um mendigo tornar-se rei.

⁵³ *L'ugel bel verde* (STRAPAROLA, 1550).

⁵⁴ “*Iddio lo creò ala imagine ed alla similitudine sua, e volse ch'egli signoreggiasse e non fusse signoreggiato. E per questo si dice, l'uomo esser animal perfetto e di maggior perfezione che ogni altro animale, perchè tutti, non eccettovano anche la femina, sono sottposti all'uomo*” (STRAPAROLA, 1899, p. 150).

⁵⁵ Parágrafo que serve de introdução ao texto e condensa o que será narrado.

Vale ressaltar que a figura da bruxa não era bem-vista numa narrativa em meio a censuras da Inquisição, por isso, na obra de Straparola há várias figuras, até mesmo o demônio, mas não há bruxas. A oponente da protagonista é normalmente uma madrasta ou sogra má e isso se verifica em duas das três narrativas analisadas: no conto “Biancabella”, a protagonista Biancabella e a oponente, mãe de seu esposo e no conto “O pássaro Belverde”, a protagonista Clarinha e a antagonista, a madrasta de seu esposo.

Pensando na duplicidade da figura feminina, é importante relatar algumas características das personagens dos contos que analisamos. Esses contos trazem personagens diabólicas e angelicais (ou características positivas e negativas ligadas a isso), tais como, no “Pássaro Belverde” Clarinha e Gordiana (angelicais) e sua sogra, ama e irmãs (diabólicas), mas traz também a personagem Serena com as características positivas e negativas mescladas. Ela é uma simbiose do que Michele (2020) chama de “princesa donzela” que é aquela que espera por ajuda, por ser resgatada, ela não age; a “princesa caçadora” que é aquela que finge que não age, mas manipula os outros a agirem da maneira como ela quer e a “donzela guerreira” que é aquela que se traveste de homem e desbrava o mundo, cavalgando, percorrendo longas distâncias, aventurando-se, indo à luta, salvando alguém do perigo.

Entendemos que Serena de “O pássaro Belverde” é uma mescla de todas elas, pois num primeiro momento espera que os irmãos saiam em busca dos presentes que ela deseja; depois ela pede a eles, manipulando-os a fazerem o que ela quer e, por fim, vai em socorro dos irmãos, mesmo não se vestindo de homem. A serpente/ninfa de “Biancabella” e a gata/fada de “Constantino Afortunado” também se encaixam nesse perfil mesclado da figura feminina que vai à luta, resolve problemas e ajuda quem está em uma situação difícil.

Em “O pássaro Belverde”, Clarinha é gentil, bondosa, bela e resignada, é o estereótipo da mulher anjo. Ela teve o dom de uma premonição maravilhosa em relação ao futuro, pois fez, logo no início da narrativa, uma fala profética sobre ter trigêmeos cujas características eram extremamente peculiares. A personagem sabia sobre o futuro, assim como a sibila délfica, da mitologia clássica pagã ou Ana, do cristianismo que “endossa a visão de Simeão, da glória futura e da dor da missão de Jesus” (WARNER, p. 115). Mesmo sabendo sobre o futuro em relação aos filhos, ela não previu a maldade que

fariam a ela. Sofrendo injustiças, pois a sogra (estereótipo da mulher demônio) trocou seus filhos por cachorros, ela foi aprisionada pelo próprio marido, acusada de não cumprir sua promessa e, assim, sofreu calada, obediente e fragilizada durante anos de punição. Seu contraponto de conduta é a mãe de seu marido. Figura má, rancorosa, preconceituosa, criminosa, que tinha um ódio gratuito pela nora, disposta a mandar assassinar os próprios netos somente para prejudicar a nora.

Outras figuras más são as irmãs de Clarinha, invejosas pelo casamento de sua irmã, arquitetaram o plano de substituir os sobrinhos por cães, somente com o intuito de prejudicar a rainha. A ama também é encaixada no leque das vilãs do conto, uma vez que, apesar de somente estar cumprindo ordens da mãe do rei, ela tenta por várias vezes levar os trigêmeos à morte.

A última personagem feminina do conto sobre a qual deteremos nossa atenção é a filha de Clarinha, Serena. Ela é a personagem que engloba características das narrativas modernas, pois nela há uma dualidade, ela não se encaixa na ética maniqueísta. Por um lado, ela é a bela, caprichosa, mimada pelos irmãos, que se colocam em perigos somente para satisfazer pedidos fúteis. Ela espera no lar até que os irmãos regressem, depois de haverem enfrentado diversos perigos, com os objetos de seu desejo, em outras palavras representa a mulher passiva, princesa donzela. Por outro lado, é também Serena, a jovem destemida que rompe estereótipos do gênero e monta seu cavalo, cavalga uma longa distância, enfrenta perigos, resgata seus irmãos e aprisiona o sábio pássaro Belverde que revela o crime cometido, oportunizando que a justiça finalmente seja feita e Clarinha seja inocentada e absolvida pelo marido, podendo retornar ao convívio do lar e dos filhos.

Se analisarmos a caracterização dos trigêmeos, podemos atribuir a eles o título de heróis, pois eles se afastam do lar, correm perigos e retornam depois de cumprida uma missão. Entretanto, se nos ativermos ao que afirma Campbell sobre o herói ser aquele que se afasta “do mundo cotidiano [e] se aventura numa região de prodígios sobrenaturais: ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com poder de trazer benefícios aos seus semelhantes” (1997, p. 36), daremos o título de grande heroína do conto “O pássaro Belverde” à Serena, pois ela saiu em uma jornada, correndo adentrando bosques e florestas, enfrentando perigos para salvar seus irmãos, ou seja, seus semelhantes, como defende Campbell. Ela ainda consegue capturar

o pássaro maravilhoso que detém conhecimento sobre todas as coisas e ele revela o segredo da madrasta do rei, fato esse que permite a resolução do conflito inicial.

Podemos verificar, na leitura do conto, que a visão a respeito da mulher, na época de Straparola, era de uma subalternidade em relação ao homem que nem merecia justificativas ou compensações por maus-tratos, principalmente no percurso da personagem Clarinha, que é perseguida pela sogra e pelas irmãs, passa anos sofrendo maus-tratos e, ao final, quando o engano e a crueldade provocados por suas agressoras são revelados, não aparece explicitamente nenhum pedido de desculpas.

É importante notar que, em uma sociedade patriarcal como era na época, as mulheres tinham sua participação menosprezada. Basta observarmos que o que faz com que o rei se case com Clarinha não é amor à primeira vista, ou o despertar de um amor em virtude da beleza ou caráter da moça, mas sim a promessa de belos filhos, como uma obrigação atribuída às mulheres por muito tempo. Isso é comprovado quando, após aparentemente não cumprir sua promessa em gerar lindos filhos e, ao contrário disso, dar à luz cachorrinhos e não seres humano, Clarinha é banida do convívio do marido por ele próprio, além disso, é punida, ficando em um lugar fétido e sendo alimentada com imundícies por anos.

Ademais, quando todo o mal-entendido é, finalmente, esclarecido, o marido manda buscá-la e permite que ela volte ao convívio da família. Em momento algum, o rei arrependeu-se da sua atitude, desculpou-se, tentou reconquistar, reparar danos, na verdade, nenhuma ação que demonstrasse que sua maldade de punir uma inocente (levado por enganos engendrados por mulheres más) teve consequências.

Se a sogra, as irmãs e a comadre foram más, o rei foi o quê? Apenas alguém que agiu como deveria, uma vez que a mulher, assim como é mencionado no início do conto, é um ser inferior ao homem, permitindo assim que ele aja conforme julgar correto.

A punição das vilãs, no final do conto, reforça essa discriminação feminina, já que o rei, mesmo tendo sido mau com sua esposa (segundo um possível juízo mais contemporâneo nosso), não sofreu punição alguma, uma vez que era seu direito agir conforme julgasse necessário em cada situação, não cabendo à mulher chatear-se com isso. Ela simplesmente voltou ao convívio do esposo e dos filhos e foi feliz.

Em “Biancabella”, tanto a protagonista, como a sua irmã Samaritana têm poderes mágicos. Dos cabelos de Biancabella saem pedras preciosas e de suas mãos flores dos mais variados perfumes. Importante lembrar que a cobra, que passou a gestação da protagonista junto dela, é a auxiliar mágica. Foi Samaritana quem entrou pela vagina da mãe de Biancabella e lá permaneceu durante toda a gestação, desenrolou-se de seu pescoço após o nascimento, desaparecendo no jardim e, quando a protagonista já estava crescida reapareceu e a banhou na água e no leite, deixando-a ainda mais bela e com dons especiais.

Mas é Samaritana que também a adverte a não contar aquilo a ninguém, caso contrário, teria má sorte. Nesse conto temos a presença de três figuras femininas marcantes: Biancabella, sua irmã Samaritana e a madrasta do seu marido. A encantadora e bela Biancabella que se casa e, por isso, rompe o combinado com Samaritana, sendo perseguida pela madrasta do marido. Ela teve suas mãos cortadas, os olhos arrancados e vagou na floresta durante dias até ser acolhida e alimentada pela humilde família de um bondoso velhinho. Portanto, Biancabella é a própria representação da fragilidade feminina que, sem ajuda, nada conseguiria fazer a não ser lamentar-se pela má sorte. Já Samaritana é o exemplo da mulher real, mais complexa e ambígua, com aspectos positivos e negativos, uma vez que, sendo uma ninfa transfigurada e com poderes, poderia ter auxiliado antes Biancabella, mas a deixou passar por provações, já que essa não seguiu o conselho daquela. Ou seja, ela não foi plenamente bondosa e deixou a irmã vagar, chamando seu nome, por dias, com dor, privada das mãos e da visão, só reaparecendo depois e, finalmente, livrando Biancabella de todos os males, devolvendo-lhe a beleza, os olhos, as mãos e arquitetando um plano de punição à culpada pelo sofrimento de Biancabella.

E, por último, trataremos da madrasta do rei, que por inveja mandou que matassem a nora e trouxessem uma prova do assassinato. Fato não consolidado já que o servo da rainha ficou com pena e, “apenas” arrancou os olhos e lhe cortou as mãos. Temos então, na sequência apresentada, a figura frágil, indefesa e bondosa: Biancabella; a figura dúbia, severa, vingativa, bela e bondosa: Samaritana e a figura cruel e má: a madrasta do rei.

No terceiro conto de nossa análise, “Constantino Afortunado”, há como personagem principal a auxiliar mágica, a gata. Espertíssima, ela mente e engana todos

na jornada rumo à conquista da ascensão social de seu dono, Constantino. Ela é sagaz, perspicaz, engenhosa, sábia e fiel a seu dono. A gata é a típica personagem feminina moderna que enfrenta dificuldades atuando na resolução de problemas. Desse modo, percebemos que a gata acomoda em si características positivas e negativas, evidenciando a dualidade do ser. Vale citar que em uma das versões mais famosas desse mesmo conto, a versão intitulada “O gato de botas” de Perrault, por exemplo, a gata foi transfigurada, houve uma mudança de gênero dessa criatura maravilhosa. Assim o gato macho/masculino reflete tanto uma sociedade que valoriza mais esse gênero quanto, por meio das botas, remete aos padrões do vestir-se bem exigidos pela sociedade da época.

Concordamos com Micheli quando ela diz em relação a alguns personagens que eles “têm atitudes ligadas à sagacidade, à consciência e à percepção acurada, atributos relacionados ao feminino” (MICHELI, 2020, p. 442) e afirmamos que personagens como Serena, Samaritana e a gata tem tais atitudes que são observadas no decorrer da trama de cada uma das três histórias.

Para encerrar os apontamentos aqui levantados sobre as mulheres, é interessante ainda mencionar que nos três contos as mulheres são mais receptivas ao irracional, pois

Quando nos perguntamos por que é que o dom da visão e a arte da adivinhação são atribuídos especialmente à mulher, pode-se responder que esta em geral está mais aberta em relação ao inconsciente que o homem. Receptividade é uma atitude feminina, e exige estar aberto e vazio, e por isso Jung a qualifica como o maior segredo do feminino. Além disso, a mentalidade feminina é menos avessa ao irracional que a consciência racionalmente orientada do homem, que tem a tendência de negar tudo o que não é razoável, e que por esta razão frequentemente se fecha ao inconsciente (JUNG, 2006, p. 67).

É o que se verifica em Clarinha (“O pássaro Belverde”) que faz a promessa profética de trigêmeos com características maravilhosas e que acreditou ter dado à luz cachorrinhos. Isso é o que se dá também com a mãe de Biancabella (“Biancabella”), pois ela simplesmente aceita que, de repente, a filha tornou-se ainda mais bela e que, além disso, ela passou a produzir joias e pedras preciosas dos próprios cabelos, quando penteados, e das mãos saírem flores dos mais deliciosos perfumes. Além disso, a gata acredita e faz, por meio do banho e das lambidas, com que seu dono se cure e se torne belo. Por isso age.

Importante ainda atentar para a simbologia do número sete nas figuras femininas, no conto “O pássaro Belverde”. Elas são sete. Esse número, entre tantas simbologias, “resume a totalidade da vida moral, acrescentando as três virtudes teológicas – a fé, a esperança e a caridade – às quatro virtudes cardeais – a prudência, a temperança, a justiça e a força” (CHEVALIER, 1995, p. 826). Ou seja, esse número mostra a relação de dependência das características dessas mulheres na construção da figura feminina do conto.

4.1.1. Outros aspectos da figura feminina nos três contos

Queremos pontuar rapidamente mais dois aspectos sobre o feminino nos contos analisados. O primeiro deles é o da beleza. Em “O pássaro Belverde”, Serena é tentada pela ama a tornar-se ainda mais bela, caso tivesse a posse da água dançante. Em “Biancabella”, a protagonista já era belíssima, mas a serpente quis que ela ficasse ainda mais bela, perfeita. Em “Constantino Afortunado”, a gata lançou seu dono em um rio e depois lhe lambeu dos pés à cabeça para que ele ficasse belo. Como se vê nos três contos, a figura feminina está relacionada à vaidade, à procura por intensificar a beleza, o que na realidade não é um interesse somente feminino, mas nos contos essa característica foi atribuída às mulheres.

Outro ponto interessante relacionado ao feminino são as variações da mãe/madrasta/sogra, todas personagens que ocupam o estereótipo da mulher demônio. Já falamos, no decorrer de nossa análise, sobre a simbologia da mãe. Nem toda mãe é sinônimo de amor ou de bondade, mas ditados populares como, por exemplo, “amor só de mãe” podem inspirar essa crença de que somente a mãe é capaz de amar o filho e de que qualquer outra mulher que passe a “ocupar” essa posição não dedicará o mesmo amor como a mãe o faz. Assim, junto com a carga semântica da palavra poderia o termo estar somado ao seu sentido adquirido culturalmente. Por isso tudo, a carga semântica negativa adquirida pela palavra é veiculada popularmente, inclusive nos contos de fadas.

O termo “madrasta” tem circulado de forma marcada negativamente como sinônimo de perversidade e de maldade, como se houvesse no próprio termo algo que justificasse essa associação. 1 Segundo o

dicionário Priberam, o termo “madrasta” vem do latim “mater” e significa “esposa ou companheira do pai [...] em relação aos filhos por ele tidos em relacionamento anterior”. 2 Além dessa acepção, o dicionário atesta mais duas classificadas como depreciativas: “mãe que não cuida bem dos filhos” e “mulher má”. O dicionário Michaelis também apresenta uma definição mais neutra de madrasta como “mulher casada em relação aos filhos que seu marido teve de casamentos anteriores”. 3 E uma acepção em sentido depreciativo: “mulher má, incapaz de revelar gestos de ternura”, que atesta o caráter pejorativo do termo. Além disso, esse dicionário ainda afirma que o termo pode funcionar como adjetivo, tendo o sentido de algo que “não oferece benefícios, apenas dissabores e tristezas”, como, por exemplo, na expressão “vida madrasta”, que funciona como sinônimo para vida ruim. Desse modo, apesar de seu sentido mais neutro, o termo tem circulado fortemente em seu sentido depreciativo (GOMES e Bitencourt, 2019, introdução).

Além disso, a figura da sogra (ou mulher que ocupa tal posição), que cometeu maldades no conto “Biancabella” e no “Pássaro Belverde”, historicamente também adquiriu uma conotação pejorativa. Segundo o psicólogo Arnaldo Nicolela Filho, da Universidade de Franca, o mito da sogra má é resultado de inúmeras experiências através das gerações, que acabaram formando um “arquetipo” (uma imagem pré-concebida de algo) no qual prevalecem os aspectos negativos. Ligada popularmente aos aspectos negativos, mesmo na atualidade, fica fácil relacionar essa figura da sogra às maldades cometidas e verificadas em dois dos contos maravilhosos cujas análises nos dedicamos nesse trabalho.

4.2. O declínio da crueldade observado em narrativas maravilhosas: de “Biancabella”, século XVI, a “Once upon a time”, século XXI

Como é sabido, contos maravilhosos são narrativas que envolvem a humanidade há muitos séculos. Inicialmente por meio da oralidade, posteriormente por meio do registro e, atualmente, também por meio sincrético da televisão e do cinema. De diferentes maneiras, eles nunca deixaram de fazer parte do imaginário popular e assim diferentes estudiosos, por diferentes pontos de abordagem, têm se dedicado ao seu estudo, entre eles o estruturalista Vladimir Propp (1928), como já mencionamos anteriormente, com sua importante contribuição, pois elencou funções que, normalmente, são recorrentes em diferentes contos, de tempos imemoriais até os nossos dias. Tais funções podem ser observadas no conto “Biancabella” e focaremos apenas nas mais relevantes para os apontamentos feitos nesse breve estudo.

Quando a vilã (madrasta de Ferrandino) manda que os caçadores levem Biancabella para a floresta, a matem e tragam-lhe uma prova do crime – temos o afastamento do herói do seu lar pelo vilão (função elencada por Propp). Função também presente em outras narrativas maravilhosas com as quais julgamos que essa história faça intertextualidade, tanto em relação à trajetória de Biancabella, a protagonista; quanto na presença de outros elementos da narrativa curta que inspiraram a criação de vários outros contos de fadas ou maravilhosos. Entre eles podemos citar: “Branca de Neve” (pela alusão ao nome, a saída forçada de casa para a floresta, a ordem para assassiná-la e trazerem provas, o não cumprimento dessa ordem); “Cinderela” (pela madrasta cruel cujas filhas piolhentas ela queria que desposassem o príncipe); “Rapunzel” (o desejo dos reis de terem um filho, somente alcançado de maneira mágica: em Straparola, a serpente; em outras narrativas, os rabanetes). Outro ponto de intertextualidade são os cabelos. Na versão de Straparola, os cabelos tinham poderes mágicos de produzirem ouro e pedras preciosas; em uma das últimas versões da Disney, “Enrolados”, os cabelos têm o poder mágico da cura e do rejuvenescimento, desde que não sejam cortados, mantendo-se longos, dourados e poderosos.

Os intertextos mencionados tornam-se de muita importância para o nosso ponto de atenção que é citar algumas das características cruéis e negativas verificadas na

narrativa maravilhosa, tomada como ponto base para essa reflexão, que é o texto de Straparola, intitulado “Biancabella”. Já dissemos que funções são recorrentes, que podemos verificar a presença de intertextos e, não diferente disso, temos a recorrência de temáticas atemporais: a inveja, o ódio, a maldade, a ambição, o interesse. São temas e valores humanos que persistem.

Em relação ao ódio, podemos citar, entre tantos exemplos na narrativa estudada, o ódio da esposa do velho, que foi contra cuidar de Biancabella, zangou-se com o marido por levar para casa aquela jovem maltratada, irritou-se com o pedido da moça para que sua filha a penteasse, mas tal sentimento negativo se converteu instantaneamente em amor quando viu que dos cabelos da jovem brotavam pedras preciosas “e o grande ódio que antes sentia, converteu-se em amor” (Straparola, 1899, p. 161, tradução nossa). Ou seja, o interesse financeiro modifica o sentimento da senhora, fato esse que acontece ainda nas narrativas atuais e até mesmo na vida real, pois são sentimentos humanos. O ódio é mantido, assim como a crueldade do antagonista, mas a execução das maldades foi atenuada, trataremos disso logo adiante.

Ao refletirmos se as mensagens presentes nos contos servem de moralizadoras, de guias de conduta, de disciplinadoras, podemos afirmar que sim, que já houve épocas nas quais elas eram fundamentais, serviam para educar, como afirma Darnton (1986, p. 29), que, nos primórdios, os contos populares serviam como moderadores de condutas, ou seja, como ensinamentos disciplinares às pessoas. Daí a necessidade, em uma época mais primitiva, de ações mais violentas e medidas mais cruéis.

No século XVIII, na França, por exemplo, afirma o autor que tais narrativas passeavam entre “estupro, sodomia, incesto e canibalismo” e que, ao invés de disfarçarem tais temas com simbologias, os contadores de histórias “retratavam um mundo de brutalidade nua e crua” (1986, p. 29). Se observarmos algumas das narrativas antigas, elas nada têm de atrativas ou estimulantes às crianças. Pelo contrário, elas podem causar medo. Tratamos disso apoiados no trabalho de Volobuef (2011).

Com o passar do tempo, tais narrativas passaram a histórias contadas para ninar, entretenimento ou diversão. Verificamos com isso que, transcorrendo o tempo, o veio cruel desses textos tem sido bastante suavizado para se adequar à realidade e são buscadas

adaptações ao contexto cultural no qual foram criadas ou recriadas, incluindo tanto os aspectos antropológicos quanto os folclóricos.

Com o passar do tempo, o foco desse tipo de narrativa passou a outro, por exemplo, Bettelheim (apud DARNTON, 1968, p. 25) acredita que “a chave de histórias”, de contos maravilhosos, “é a mensagem afirmativa de seu desenlace”; por meio de um final feliz, “os contos populares permitem às crianças enfrentarem seus desejos e medos inconscientes e emergirem incólumes, o id subjugado e o ego triunfante”. Desse modo, torna-se um reforço positivo na trajetória das crianças, e até mesmo na do próprio adulto, de alavancarem-se por meio de situações ruins e buscarem a superação das mesmas.

O que merece um olhar mais atencioso é o modo como e o motivo pelo qual a crueldade tem sido atenuada, com o passar dos séculos, visto que a produção literária de cunho maravilhoso tem se tornado mais amável, envolvente e cativante, seja nas versões de desenhos animados ou com personagens humanos – ou a mescla das duas coisas (como, por exemplo, no filme “Encantada”, da Disney, produzido em 2007) – conquistando o imaginário popular tanto de crianças quanto de adultos. Desde versões recriadas pela Disney, com protagonistas completamente e unicamente boas ou más, até versões modernas como na série televisiva exibida pela Netflix “*Once upon a time*” (“Era uma vez”) cujas protagonistas, boas ou más, vivem conflitos com fraquezas e virtudes e ainda são capazes de causarem sentimentos mistos ou benevolentes em quem as acompanha.

Concordamos com Darnton que afirma que tudo isso ocorre porque, quando o leitor ou telespectador de uma narrativa maravilhosa acompanha tal narrativa, ele

não questiona suas origens nem se preocupa com outros significados que possam ter tido em outros contextos, porque sabe como a alma funciona e como sempre funcionou. Na verdade, no entanto, os contos populares longe de expressarem as imutáveis operações do ser interno do homem, sugerem que as próprias mentalidades mudaram. Podemos avaliar a distância entre nosso universo mental e o dos nossos ancestrais se nos imaginarmos pondo para dormir um filho nosso contando-lhe uma primitiva versão camponesa (DARNTON, p. 26, 1986).

Isso se deve, de fato, à tradição cultural na qual estamos imersos que é diversa da de outros tempos e o olhar para tais contos merece outro tipo de postura tanto de quem os

narra quanto de quem os lê, ouve ou assiste, uma vez que os comportamentos sociais mudaram.

Para Propp (1997, p. 13), em épocas arcaicas a oferenda humana era destinada a apaziguar monstros e ganhar as boas graças dos deuses; quando tal crença cedeu lugar a outras convicções, a prática passou a ser vista de forma negativa, de modo que nos contos a vítima passa a ser resgatada por um salvador. Segundo o teórico, o resgate só é aceitável ao ouvinte porque este não mais acredita que o sacrifício seja necessário para garantir o bem da aldeia. Só a mudança de crenças permite a mudança de costumes, podendo a morte ser substituída pelo final feliz. Com isso o mito, que justifica o rito, é transformado em narrativa, que ficcionaliza o rito, como afirma Volobuef (2013, p. 20).

Quando o rei Ferrandino partiu para batalha deixando Biancabella aos cuidados da madrasta, ela cruelmente ordenou não só que os caçadores matassem a jovem como também trouxessem partes de seu corpo como prova da execução do crime. Os servos, com pena de matarem uma jovem tão linda, arrancaram-lhe os olhos e as mãos. A pena deles não impediu que cometessem um ato extremamente cruel: mutilarem a rainha. Nas versões atuais, o caçador tem pena da bela jovem e sacrifica algum animal, fraudando a prova do crime.

Outro ponto de muita crueldade, a nosso ver, é a atitude da irmã Samaritana. Ela havia proibido Biancabella de contar sobre os banhos que ela lhe havia dado. Quanto à proibição de que a jovem se apaixonasse, não vem explícita na narrativa, mas o narrador nos conta depois. Porém, a atitude de Samaritana a esse respeito é extremamente cruel: ela nega-se a atender a irmã por longo tempo e, mesmo com poderes mágicos, permitiu que a irmã passasse por tanto sofrimento, por muito tempo, não agindo para impedir nem que as mãos da irmã fossem cortadas nem os olhos arrancados injustamente e, além disso, permitiu que ela vagasse, sozinha, com dor, machucando-se na floresta e sofrendo. Ela deixou para intervir somente no momento no qual a jovem, não aguentando mais tanto sofrimento, iria dar fim à própria vida. Foi então que ela agiu, cuidou da irmã, arquitetou e executou um plano contra a madrasta. Em outras versões da história, a jovem encontra anões ou alguém que a auxilia na criação de um plano para agir contra a rainha, retomar sua posição anterior e assumir seu reino.

Outro ponto em que a crueldade nos chama a atenção é a punição das vilãs. No conto “Biancabella” a vilã e suas filhas (cúmplices da mentira) são queimadas vivas. Atualmente, por mais que expectador torça para que haja punição, quando essa acontece com a morte da vilã, ela normalmente ocorre numa luta justa ou o herói ia deixá-la partir, mas ela tenta algo traiçoeiro e é morta. Em outras versões, a vilã acaba presa ou realizando trabalhos domésticos.

Em “*Once upon a time*”⁵⁶, temos uma narrativa moldura (o depois da maldição), em que Regina, prefeita da cidade, tenta seguir sua vida, controlando todos, para viver seu final feliz com o filho adotivo, Henry. Este, por sua vez, após receber um livro de contos de fadas, tentará fazer Ema, sua mãe biológica e a salvadora da maldição, acreditar nele sobre o fato de tais narrativas maravilhosas serem, na verdade, reais. Toda essa história é contada, entrelaçando diversos contos de fadas, alguns mais outros menos famosos. Toda a grande trama, com suas idas e vindas do mundo mágico ao real e vice-versa, mostra a dualidade do ser humano e livra as histórias do maniqueísmo. As cenas de maldade, quando Regina arranca o coração da vítima, por exemplo, são cenas suavizadas, o coração é uma espécie de pedra preciosa que, quando esmagada, torna-se pó. Não há imagens sangrentas. Todas as personagens, heróis ou vilões, são capazes de gestos de bondade e de amor. Talvez por isso a vilã Regina acaba encontrando o amor e mesmo após perdê-lo para a morte tem a chance de reencontrá-lo de algum modo.

O conto de fadas nunca nos confronta diretamente ou diz-nos francamente como devemos escolher. Em vez disso, ajuda as crianças a desenvolverem o desejo de uma consciência mais elevada, apelando à nossa imaginação e ao resultado atraente dos acontecimentos, que nos seduz (BETTHELHEIM, 1980, p. 43).

Essa consciência mais elevada e essa sedução, ao nosso ver, diz respeito também ao adulto que houve, lê ou assiste a esses contos, torcendo pela “mocinha” e sendo capaz de torcer também para que a vilã possa agir de uma forma diferente e alcançar um resultado

⁵⁶ A série exibida pela Netflix, produzida em 2011, foi exibida em sete temporadas. A história se passa na cidade fictícia de Storybrooke. Regina é uma rainha má que rouba memórias graças à maldição obtida por meio de Rumplestiltskin. Suas vítimas viveram, portanto, uma realidade imutável durante 28 anos, sem ter qualquer noção de sua idade. Todas as esperanças estão depositadas em Emma Swan, filha da Branca de Neve e do Príncipe Encantado. Ela é a única pessoa com a capacidade de quebrar a maldição e recuperar as lembranças perdidas, pois foi transportada do mundo de conto de fadas antes de ser atingida pelo feitiço.

também diferente. Sobre essas narrativas que perpassam os tempos, Schimidt (1817, s/p, *apud* RUA, 1898, p. 8) faz uma afirmação

Tais ficções encontram eco e hospitalidade entre todos os povos, porque todos as compreendem e todos gostam delas; elas conquistam o público e se espalham rapidamente de boca em boca; aqui e ali elas sofrem alterações, mas em substância elas permanecem inalteradas.⁵⁷ (tradução nossa)

Rua também cita Dunlop (1851) que acreditava que o conto maravilhoso “é o produto mais puro do espírito da vida e das crenças populares, e que apenas previu remotamente o rico tesouro que se poderia extrair dele para a história dos povos e para a ciência.”⁵⁸ (RUA, 1898, p. 5, tradução nossa).

Por que o conto, reunido na narrativa de Straparola ainda pode ser apreciado na modernidade? Podemos responder essa questão concordando com o teórico, contista e professor de literatura Sean O’Faolain (*apud* GOTLIB, 2006, p. 31).

A mudança na natureza do incidente, do argumento, do enredo: passa-se a uma aventura da mente, ao suspense emocional ou intelectual, ao suspense mais estranho, ao clímax a partir de elementos interiores da personagem, ao desmascaramento do herói não mais pelo vilão e sim pelo próprio herói

Assim essas narrativas, vestidas de novas roupagens, adequando-se aos locais e contextos históricos, permanecem sendo narradas mais e mais vezes, séculos a fio, mantendo sua essência que é o surgimento de um problema e a sua posterior resolução, completando um ciclo.

⁵⁷ “Tali finzioni trovano eco e ospitalità presso ogni popolo, perchè tutti le comprendono e a tutti piacciono; esse conquistano gli uditori e si propagano celermente di bocca in bocca; soffrono qua e là delle alterezione, ma nella sostanza rimangono inalterate” (RUA, 1898, p. 8).

⁵⁸ “è il più puro prodotto dello spirito della vita e delle credenze popolari, e che non aveva se non lontanamente presentito quale ricco tesoro se ne potesse ricavare e per la storia dei popoli e per la scienza” (RUA, 1898, p. 5).

4.3. O conto maravilhoso através dos séculos

Quando se fala em contos maravilhosos e a incerteza relacionada ao seu surgimento, várias considerações surgem. Além das que já apontamos sobre quais seriam as características que um conto deve ou não ter, temos ainda as divergências em relação a olhá-lo ou não como um objeto histórico pois há estudiosos que os consideram verdadeiros documentos históricos.

Darnton (1986, p. 26), por exemplo, acredita que não se pode jamais esquecer o contexto de um conto de fadas, visto que, para ele, os contos populares são documentos históricos. Os historiadores relacionam o conto com a arte de contar histórias e o contexto no qual isso aconteceu. Sem excluir análises estruturalistas como as de Propp, mas dando ênfase à documentação (quando essa narrativa foi feita? Quais os antecedentes do narrador? Houve contaminação pela fonte escrita?). Tudo isso mostra que os contos sofreram modificações e sugerem que as mentalidades mudaram através do tempo.

Os folcloristas reconhecem seus contos em Heródoto e Homero, em antigos papiros egípcios e em plaquetas de pedras caldeias; reproduziram-nos por escrito no mundo inteiro, na Escandinávia e na África, entre indianos às margens de Bengala e índios ao longo do Missouri (DARNTON, 1986, p. 36).

Esse estudioso defende ainda a ideia de que é preciso entender que pessoas de diferentes tempos pensam diferente. Se não tivermos isso bem claro, podemos cometer anacronismo, uma vez que há semelhanças entre os povos, mas há sempre o choque cultural de diferentes épocas. É por isso que ao lermos contos de diferentes épocas e locais, encontramos diferentes versões cujas modificações são adequadas aos seus contextos de produção/recepção/registro.

Esses apontamentos feitos pelo historiador são para nós muito importantes, pois conseguimos ver que, apesar de uma estrutura que se repete nos contos, como comprovado por Propp (1984), e de temáticas que também se repetem através dos séculos, ainda assim, o modo como os contos são narrados modicou-se com o decorrer do tempo. A modificação a que nos referimos é aquela referente à ênfase dada a algumas temáticas,

o teor de crueldade, de moralidade e até mesmo o que seria essa moralidade dentro do contexto de contação/audição/transmissão televisiva desses contos.

Para Darnton, é possível perceber que um contexto influenciou claramente em uma produção quando há uma dificuldade na interpretação da mesma. “Quando não conseguimos entender um provérbio, uma piada, um ritual ou um poema, temos a certeza de que encontramos algo” (DARNTON, 1984, apresentação, p. XV). Sendo assim pensamos que quando algo nos chama a atenção, na leitura de um conto, nos deparamos com essa influência do contexto de produção. Nos contos estudados – “Biancabella” e “O pássaro Belverde”, por exemplo – podemos pontuar dois aspectos relevantes que nos chamaram atenção devido à crueldade: a maldade das antagonistas (mandar matar os próprios netos somente para punir, por inveja, a nora e mandar matar a nora) e queimar pessoas vivas como punição pela maldade realizada.

Darnton acredita ainda que os historiadores deveriam ser capazes de perceber como as culturas formulam maneiras diferentes de pensar, mesmo no caso dos grandes pensadores, por esse motivo há uma elasticidade nos textos, por outro lado sempre há limites nessa elasticidade do texto, pois o próprio estudioso adverte que um poeta ou um filósofo pode levar a linguagem aos seus limites, mas a certa altura, vai deparar-se com a estrutura externa da significação. Analisando por esse ângulo, explica-se o porquê de os contos sofrerem alterações no decorrer dos séculos (ajustes contextuais), entretanto, mantêm aqueles elementos que são inerentes ao gênero (limites da linguagem).

Por outro lado, há estudiosos que rejeitam o ponto de vista histórico como, por exemplo, Calvino, segundo o qual ao considerar a primeira objeção em relação a ver o conto como documento histórico, existe

a dificuldade de localizá-lo e datá-lo: quando o historiador (o geógrafo, o etnógrafo, o sociólogo) cita um conto como significativo de uma época ou de uma situação ambiental ou social, o folclorista pode rapidamente demonstrar que o mesmo esquema narrativo se encontra idêntico apesar de ser em um país distante ou em uma situação histórico-social muito diversa (CALVINO, 1988, p. 117).

Essas visões distintas, a nosso ver, não se excluem uma vez que fundem informações importantes após tantas pesquisas, em diferentes campos, sobre os contos maravilhosos. Apesar de não se poder datar ou localizar com precisão a origem dos contos

de fadas/maravilhosos ou de um conto não ser restrito a uma determinada época já que temáticas e motivos se repetem, conseguimos relacionar um conto a uma determinada época ou contexto de acordo com a maior frequência ou ênfase de alguns elementos. Um exemplo disso são os contos veiculados à época que compreende os séculos XVII e XVIII, nos quais a luta pela sobrevivência devido à fome e à miséria fez com que a morte de crianças se tornasse um tema muito recorrente.

Era muito comum as mães exporem seus filhos para adoecerem e morrerem como solução para a fome em período de desastre demográfico. A carência era tanta que nos contos narrados/registrados nesse período, quando as personagens recebiam varinha de condão para poderem desejar o que quisessem, elas pediam sempre comida, queriam poder comer como e quanto quisessem. Dessa maneira, os sonhos eram simples, tratavam de suprir as necessidades básicas, como afirma o historiador:

Também imaginavam que outros sonhos se tornavam realidade, inclusive a habitual sucessão de castelos e princesas. Mas seus desejos, usualmente, permaneciam fixados em objetos comuns do mundo cotidiano. Um herói consegue “uma vaca e algumas galinhas”; outro, um armário cheio de panos de linho. Um terceiro contenta-se com trabalho leve, refeições regulares e um cachimbo cheio de fumo. E, quando chove ouro na lareira de um quarto, usa-o para comprar “alimentos, roupas, um cavalo, terras”. Na maioria dos contos, a satisfação dos desejos se torna um programa para a sobrevivência, não uma fantasia ou uma fuga. Apesar dos ocasionais toques de fantasia, portanto, os contos permanecem enraizados no mundo real. Quase sempre acontecem de dois contextos básicos, que correspondem ao cenário dual da vida dos camponeses no Antigo Regime: por um lado a casa e a aldeia, por outro, a estrada aberta (DARNTON, 1986, p. 53).

Esse estudioso e historiador relata ainda que devido à miséria, alguns camponeses deixavam suas casas, famílias e iam para as ruas, ou deixavam suas aldeias e iam para as estradas, tornando-se salteadores, mendigos, pedintes etc. Tudo isso como forma de garantir sua sobrevivência, uma vez que a vida dos camponeses era de trabalho incessante, desde a infância até a morte.

O casamento não livrava as mulheres dessa vida, porque elas casavam-se em média aos 27 anos e reproduziam até os 40. Muitas morriam nas gestações e partos, daí o novo casamento do viúvo e o aparecimento da madrasta. A fome era intensa e a miséria

levava à morte muitos bebês, crianças ou adultos. Muitos pais abandonavam seus filhos para tentarem sobreviver. Essas temáticas aparecem refletidas nas histórias, por isso, para Darnton, o modo de contar histórias varia em relação a como se vê o mundo, o que nos faz entender que, para ele, o contexto interfere de modo tanto anacrônico quanto diacrônico no conteúdo dessas narrativas. Vimos que com o transcorrer dos séculos mudaram-se as finalidades dessas histórias, mas a alteração também ocorre dentro de um mesmo período, quando se altera, por exemplo, o país onde a história é contada “Embora cada história se prenda à mesma estrutura, as versões das diferentes tradições produzem efeitos inteiramente diversos – burlescos, nas versões italianas; horríficos, nas alemãs; dramáticos, nas francesas; e humorísticos, nas inglesas” (DARNTON, 1984, p. 69).

Se puderam ser constatadas alterações dentro de um mesmo período, claramente já podemos imaginar o que ocorre com o passar do tempo, haja vista como a abordagem das histórias, a visão do herói ou a punição do vilão têm sido alteradas no decorrer dos séculos e Straparola fixou na Literatura a visão do que importava em sua época, visão que ainda hoje é atual ou que pode ser compreendida muito bem

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer dessa pesquisa, nosso objetivo principal foi analisar contos de Straparola, enfocando as simbologias presentes em tais contos. Além disso, procuramos evidenciar a atualidade dos contos registrados pelo autor e a maneira como ele, ainda que limitado pelo contexto social da época, foi capaz de inovar em sua obra tanto na maneira de tratar a mulher, empoderando-a na figura de Lucrecia – personagem principal da narrativa moldura – e em alguns dos contos com personagens donzelas guerreiras, quanto estruturalmente, uma vez que trouxe para dentro da narrativa moldura não só *novelle* (narrativas curtas verossimilhantes), como era comum na época, mas também incluiu contos maravilhosos, enigmas, canções e o fronte.

Além disso, após nosso percurso de estudo do conto maravilhoso e de pesquisas em busca de informações sobre o autor e a obra analisada, pudemos tecer algumas considerações. Primeiramente, em relação ao conto maravilhoso, diversos estudiosos já se dedicaram ao árduo trabalho de pesquisa, chegando à conclusão de que ele existe desde tempos imemoriais, ou seja, é impossível datá-lo até porque seria irrelevante, sendo que o importante não é saber quando começou, mas sim entender o porquê e como se mantêm. Importa saber que tais narrativas possuem estrutura, temática, símbolos e enredos que se repetem no decorrer dos séculos. Isso acontece porque o conto de fadas é uma forma simples – já que permanece no decorrer do tempo, recontado por várias pessoas sem perder a sua forma. Essa forma simples se faz adequada não somente para adultos, mas também para as crianças, uma vez que, antes mesmo da leitura ou audição de relatos de contos de fadas, o ser humano é capaz de pensar histórias, de imaginar e isso acontece porque a humanidade possui um poder de efabulação, quer dizer, de recriar por meio da imaginação.

Assim nos contos maravilhosos, ou de fadas, há sempre uma situação inicial que é modificada, deixando a/o protagonista em uma situação ruim, mas que depois de alguma (s) jornada (s) essa situação se resolve. Sendo assim, podemos perceber os três universos defendidos por Sperber (2009): um anterior, um durante e um após essa situação de dificuldade enfrentada. Pensando nisso, é compreensível que a humanidade se envolva e se encante com tais narrativas no transcorrer dos séculos.

O conto tematiza conflitos humanos, apresentando ciclos, que mostram o enfrentamento e a superação de desafios. Assim não é de se estranhar que a humanidade continue manifestando interesse pela leitura dessas narrativas, não somente quando elas se encontram sem sua forma “pura”, forma simples para Jolles (1976), com os elementos dos contos de fadas, como também quando elas simbolicamente trazem esses percursos apontados por Sperber (2009) mesclados em outras narrativas, por isso a autora defende que há presença de contos de fadas em muitas narrativas modernas (filmes, novelas, séries, contos, romances, etc.), toda vez que elas trazem personagens que passam por esses três universos: o mundo anterior à provação, o da provação e o posterior a ela.

Um segundo ponto importante da nossa pesquisa foi entender a obra de Straparola, as alterações que ela sofreu e o porquê de, nos poucos registros que aparecem sobre a obra, haver divergências quanto ao número de narrativas envolvidas pela moldura, e isso se deve ao fato de que, em um período de tanta censura como a época da Inquisição, as obras terem sofrido modificações para adequações aos crivos da Instituição católica que dominava o cenário cultural, político e interferia no cenário econômico, de forma que tais obras pudessem continuar sendo publicadas, sem entrar no índice de obras proibidas pela cúpula católica.

Quanto ao autor, é inegável o seu pioneirismo no registro do conto maravilhoso no Ocidente, entretanto, grandes estudiosos da historiografia da Literatura italiana como, por exemplo, Asor Rosa, Pazzaglia e Squarotti não o mencionaram em seus estudos, certamente devido ao caráter rústico de sua obra. O que, lamentavelmente, não dá o devido reconhecimento a esse escritor renascentista, pois muitos mencionam Giambattista Basile como o pioneiro.

Os contos de Straparola registrados, segundo o autor, da maneira como ele os ouviu de algumas damas, são narrativas algumas vezes mais longas, detalhadas, cheias de simbologias cuja análise poderia se estender por inúmeras páginas, uma vez que há muitos elementos simbólicos. Nossas análises procuraram evidenciar o caráter estético dos textos de Straparola, dentre outras características. A simbologia que se repete nos três contos, e por isso foi uma das mais exploradas por nós, foi a do número **três**. Esse número é rico em simbologias por si só e que se torna ainda mais significativo à medida em que se entrelaça com a trama e com as personagens conforme já nos detivemos mais

detalhadamente no capítulo dois. Esses símbolos significativos para a humanidade ainda nos tempos atuais constituem ou completam o maravilhoso nesses contos.

Ademais, se o conto maravilhoso existe na oralidade há tempos imemoriais e continuará a existir, é porque, de fato, como defende Sperber (2009), há a presença de contos de fadas no interior de diferentes gêneros narrativos, antigos ou atuais e preservam essa receptividade que vemos na atualidade, uma vez que eles chegam até as pessoas de diferentes maneiras: através da televisão, por meio de jogos, do cinema, de aplicativos, de roteiros, de animação infantil, de peças teatrais, de romances, de contos. Enfim, de uma infinidade de gêneros e tipos de textos.

Diante disso, o maior ou menor grau de crueldade, as adequações contextuais e temáticas acontecem, mas a essência, as jornadas, mantêm-se, pois a narrativa maravilhosa se faz presente em nossas vidas, desde o início dos tempos, sendo que temos a necessidade de ouvir e contar histórias cujos heróis têm um outro eu: o de antes e o de depois da provação e simbolizam a esperança da vida futura. E os contos registrados literariamente por Straparola cumprem um papel importante na presença e permanência dos contos maravilhosos na cultura ocidental, do Renascimento aos nossos dias.

REFERÊNCIAS

ADAN, J.; HEIDMANN, U. *O texto literário: por uma abordagem interdisciplinar*. Trad. João Gomes da Silva Neto. São Paulo: Cortez, 2011.

ALVES, B. M.; PITANGUY, *O que é feminismo*. São Paulo: Abril Cultural/Brasiliense, 1985.

ASOR-ROSA, A. *Storia della letteratura italiana*. Firenze: La Nuova Italia, 1985.

BETTELHEIM, B. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. de Arlene Caetano Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BOCCACCIO, G. *Decamerão*. Trad. de Torrieri Guimarães. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

BURCKHARDT, J. *A cultura do Renascimento na Itália: um ensaio*. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

CÂMARA CASCUDO, L. *Contos tradicionais do Brasil*. 13ª ed. São Paulo: Global, 2004.

CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. 10. ed. Trad. de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1997.

CANTARELLI, R. V. O conto maravilhoso celta e os fatores envolvidos nas transformações de sua morfologia. Araraquara: 2011, 198f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, 2011.

CARAPEZZA, S. Il viaggio fiabesco nelle *piacevoli notti* di Straparola. In: BENISCELLI, Alberto et al. *La letteratura degli italiani: rotte, confini e passaggi*. Genova: 2010

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. 28ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2015.

COELHO, N. N. *Panorama histórico da literatura infantil-juvenil: das origens indoeuropeias ao Brasil contemporâneo*. São Paulo: Quíron, 1985.

COELHO, N. N. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. 7. ed. São Paulo, SP: Moderna, 2000.

- COELHO, N. N. *O conto de fadas: símbolos, mitos e arquétipos*. São Paulo: Ática, 2009.
- CORDEIRO, R. Apresentação de “Noites agradáveis: contos renascentistas italianos”. In: STRAPAROLA, G. *Noites agradáveis*. São Paulo: Princípio, 2007.
- DARNTON, R. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986.
- ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1994.
- FRANCO JÚNIOR, A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T. e ZOLIN, L. O. (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2003. p.33- 48.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Tradução de Renato Zwick. 1920.
- GALLO, C. Le donne ne Le piacevoli notti di Straparola. In: *Levia Gravia* “Umana cosa è aver compassione degli afflitti...” Raccontare, consolare, curare nella narrativa europea da Boccaccio al Seicento. Quaderno anuale di letteratura italiana (XV-XVI) Alessandria: Edizioni dell’Orso 2013-2014.
- GOMES, S.A.; BITENCOURT, D.R.O. *O lado sombrio do termo “MADRASTA”*: O funcionamento da memória discursiva. SELL, Uberaba, MG, v. 8, n. 1, p. 146-163, 2019. Disponível em: <https://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/sell/article/view/3745>. Acesso em: 26 de agosto de 2022.
- GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2006.
- JOLLES, A. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.
- JUNG, E. *Animus e Anima*. (5ª reimpr. da 1ª Ed. de 1991) São Paulo: Cultrix. 2006.
- MAGALHÃES JR., R. O conto de muitos donos. In: MAGALHÃES JR, R. A arte do conto; Sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1972. p. 93-114.
- MICHELI, R. S. Viajando pelo mundo encantado do era uma vez: configurações identitárias de gênero nos contos de fadas. Rio de Janeiro: Dialogarts 2020, 1a ed. (digital)
- PIROVANO, D. Uma história editorial do século XVI: "As noites agradáveis" por Giovan Francesco Straparola. *Journal of Italian Literature*, volume CLXXVII (2000) fasc. 580, pp. 540-569.

PIROVANO, D. La fiaba Litteraria di Giovan Francesco Straparola. *Rivista di Letteratura italiana*, Pisa: Instituto Editoriali e Poligrafici Internazionale, 2006. XXIV, 1. p. 51-64.

PROPP, V. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Organização e prefácio de Boris Schnaiderman. Inclui “O estudo tipológico-estrutural do conto maravilhoso”, de E. M. Meletínski, e “Polêmica Propp-Lévi-Strauss” traduzidos por Lúcia Pessoa da Silveira. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

PROPP, V. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Trad. de Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PROPP, V. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

RAMOS, M. C. T. Decameron: as molduras de Boccaccio e de Pasolini. In: CAIRO, L. R. et al. *Nas malhas da narrativa: ensaios sobre Literatura, História, Teatro e Cinema*. Assis: Unesp, 2007, p. 177-183.

RAMOS, M. C. T. & SEGUNDO, E. R. S. Tradução comentada do conto “Costantino Fortunato”, de Giovan Francesco Straparola. *Olho D’água*, São José do Rio Preto, v. 12, n. 1, p. 304-328, jan./jun. 2020. Disponível em: <http://www.olhodagua.IBILCE.UNESP.br/index.php/Olhodagua/article/viewFile/715/597>. Acesso em: 15 dez. 2020.

RAMOS, M. C. T. O maravilhoso em narrativas curtas italianas: as “fiabe” pelos séculos. In: RAMOS, M. C. T. (Org.) *Considerações sobre o maravilhoso e seus arredores*. São José do Rio Preto: UNESP, 2021, p. 28-44.

RIBEIRO FILHO, P. C. Marie-Catherine d’Aulnoy e o conto de fadas de autoria feminina nos termos de Nelly Novaes Coelho. In: CUNHA, M. Z. da & MENNA, L. (Orgs.) *Narrativas e enigmas da arte: fios da memória, frestas e arredores da ficção*. São Paulo: FFLCH/USP, 2021. P. 540-555.

RUA, G. *Tra le antiche fiabe e novelle*. Roma: Ermanno Loescher e C., 1898.

RUA, G. Prefácio. In: STRAPAROLA, G. *Le piacevoli notti*. Bologna: Romagnoli-dall’Acqua, 1899.

SEGUNDO, E. R. S. & RAMOS, M. C. T. "O pássaro Belverde": tradução comentada do conto "L'augel Belverde" do pioneiro do conto maravilhoso literário Giovan Francesco Straparola. In: RAMOS, M. C. T. (Org.) *Considerações sobre o maravilhoso e seus arredores*. São José do Rio Preto: UNESP, 2021, p. 72-88. Disponível para download gratuito em <https://www.ibilce.unesp.br/#!/pos-graduacao/programas-de-pos-graduacao/letras/publicacoes-do-ppg/>

SPERBER, S. Presença dos contos de fadas (vol. I, 2). In: SPERBER, S. *Ficção e razão: Uma retomada das formas simples*. São Paulo: Hucitec, 2009, p. 135-243.

SQUAROTTI, G. B. (org.) *Literatura italiana: linhas, problemas e autores*. Tradução de Nilson Moulin, Maria Betânia Amoroso e Neide Rezende. São Paulo: Nova Stella/Instituto Cultural Italo Brasileiro/EDUSP, 1979.

STRAPAROLA, G. *Le piacevoli notti*. Organizado por Giuseppe Rua. Bologna: Romagnoli-dall'Acqua, 1899.

STRAPAROLA, G. *Le piacevoli notti*. Organizado por Giuseppe Rua, em colaboração com a *Biblioteca dei classici Italiani* (<http://www.classicitaliani.it/>). Retirado de *Le piacevoli notti*, di Giovanni Francesco Straparola. Bari: Laterza, 1927, volumes 1 e 2. Coletânea "Scrittori d'Italia". Disponível em <http://www.liberliber.it/biblioteca/licenze/>.

STRAPAROLA, G. *Noites agradáveis*. São Paulo: Princípio, 2007.

STRAPAROLA, G. *Le piacevoli notti*. A cura di Giuseppe Rua. Bari: Laterza & Figli, 1927. Disponível em https://www.liberliber.eu/mediateca/libri/s/straparola/le_piacevoli_notti/pdf/straparola_1_e_piacevoli_notti.pdf. Acesso em 15 set. 2022.

TODOROV, T. A narrativa fantástica. In: TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1969. (Debates, 14), p. 135-47.

VOLOBUEF, K. *Um estudo do conto de fadas*. Revista de Letras. São Paulo (UNESP), v. 3, 1993, p. 99- 115.

VOLOBUEF, K. Os Irmãos Grimm e as raízes míticas dos contos de fadas. In: VOLOBUEF, Karin; ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera; WIMMER, Norma. (Org.). *Dimensões do fantástico, mítico e maravilhoso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011, p. 47-61.

VOLOBUEF, K. "Minha mãe me matou, meu pai me comeu": a crueldade nos contos de fadas. In: RAMOS, M. C. T. et al. (Orgs.) *Pelas veredas do fantástico, do mítico e do maravilhoso*. São José do Rio Preto / São Paulo: HN Publieditorial / Cultura Acadêmica, 2013, p. 215-228.

WARNER, M. *Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. Trad. de Thelma Médice Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras. 1993.