



CAMINHOS DO MARAVILHOSO EM GIAMBATTISTA BASILE

THE PATHS OF WONDER IN GIAMBATTISTA BASILE

Adriana Aparecida de Jesus Reis¹Inessa Rosa de Amorim²

Recebido em: 30 mai. 2021

Aceito em: 11 ago. 2021

DOI: 10.26512/aguaviva.v6i2.38239

RESUMO: Giambattista Basile, em *Lo cunto de li cunti (O conto dos contos)*, concebe um modelo narrativo que não só influencia a formação oral do conto maravilhoso, mas também estabelece uma lógica clara para a maior parte das coletâneas maravilhosas que seguem imediatamente a publicação do *Cunto* (Cf. ZIPES, 2006). Esse modelo apresenta vários componentes: fadas, ogros, jogo, corte, sorte, viagem, metamorfoses e corpo. (cf. RAK, 2005; 2013). Cada conto envolve um tipo de jornada para florestas, oceanos ou outra cidade. Esta jornada reflete a viagem que um cortesão geralmente fazia quando se tornava maior de idade para ver o mundo ou testar a si mesmo. Ao longo do caminho, a sobrevivência do viajante depende das aparições de fadas e ogros, seres arbitrariamente escolhidos para socorrê-lo ou destruí-lo. A sorte desempenha um papel importante. Os corpos são engendrados na trama. Eles são embelezados, torturados, demolidos e rejuvenescidos enquanto o protagonista tenta sobreviver a qualquer custo e ascender seu status social em um mundo em mudança constante. Isto posto, o objetivo desse trabalho é fazer um inventário dos elementos maravilhosos que dão substância ao gênero “*racconto fiabesco*” (“conto maravilhoso”) cunhado pelo crítico Michele Rak (2005; 2013) para definir o rol dos *cunti*.

Palavras-chave: Conto maravilhoso. Giambattista Basile. *Lo cunto de li cunti*.

ABSTRACT: In *Lo cunto de li cunti (The tale of tales)*, Giambattista Basile conceives a narrative model that not only influences the formation of the oral wonder tale but also sets a clear logic for most wonder tale collections that came immediately after it (cf. ZIPES, 2006). This model introduces various components: fairies, ogres, the game, the court, fortune, the journey, transformations, and the body (cf. RAK, 2005; 2013). Each tale includes a type of journey to the woods, the ocean or another city. Such journey reflects the trip that a courtier

¹ Graduada em Licenciatura em Letras com habilitação em Português/Italiano pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP/IBILCE. É mestranda e bolsista CAPES junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, pela Unesp/São José do Rio Preto - SP. E-mail: adriana.reis@unesp.br

² Graduada em Letras com habilitação em Português/Inglês pela Universidade Federal de Uberlândia (2009), graduação em Direito pela Faculdades Integradas Pitágoras (2016) e mestrado em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia (2012). É doutoranda em Letras e bolsista CAPES na Universidade Estadual Paulista, UNESP/IBILCE. E-mail: inessaamorim@gmail.com



used to go on after coming of age to see the world or test himself. The survival of the traveler along the way depends on the appearance of fairies and ogres, beings that arbitrarily choose to help them or destroy them. Fortune plays an important part. Bodies are interwoven in the plot. They are embellished, tortured, demolished and rejuvenated while the protagonist tries to survive, no matter the cost, and increase their social status in a world in constant change. That said, the objective of this work is to compile an inventory of the elements of the wonder that give substance to the genre “*racconto fiabesco*” (“wonder tale”), coined by critic Michele Rak (2005; 2013) to define the list of *cunti*.

Keywords: Wonder tale. Giambattista Basile. *The tale of tales*.

INTRODUÇÃO

Giambattista Basile nasce em aproximadamente 1575 na vila de Giuliano próxima à cidade Nápoles, na Itália. Em 1603, o napolitano deixa Nápoles para se alistar como soldado em Veneza, onde também inicia a sua carreira de escritor da corte. Mesmo ocupando cargos administrativos em diferentes principados e cortes, seu intuito era desenvolver a arte da escrita. Basile não obteve êxito na carreira de escritor até sua morte, em 1632, a qual ocorre devido a uma epidemia de gripe na época, sendo sepultado na Igreja de Santa Sofia em Nápoles. Seus poemas, odes e outras composições teatrais circulam pelas cortes italianas e fazem parte de muitos espetáculos.

O legado de Basile são duas obras inéditas em língua napolitana que só vieram à luz entre 1634 e 1636, depois da morte do escritor napolitano, sob o pseudônimo em forma de anagrama de Gian Alesio Abbattutis, recebendo originalmente tais títulos: *Le Muse Napolitane*, *Egloghe di Gian Alesio Abbattutis* e *Lo cunto de li cunti overo lo trattenimento de' peccerille di Gian Alesio Abbattutis*. A publicação delas só ocorreu, portanto, devido ao empenho da irmã do escritor, Adriana Basile.

Lo cunto de li cunti (*O conto dos contos*) é uma coleção composta integralmente por cinquenta contos maravilhosos reunidos em uma complexa estrutura de moldura³ a qual, antes mesmo de ser empregada por Basile no século XVII, é inaugurada por Giovanni Boccaccio no *Decamerone* no século XIV. Este é o motivo que leva o crítico literário napolitano Benedetto Croce a renomear a obra-prima de Basile de *Il Pentamerone ossia la fiaba delle fiabe* (*O*

³ O artigo “De Boccaccio a Basile: as molduras do *Decamerone* e do *Pentamerone*”, disponível em: http://www.ileel.ufu.br/gpea/cena/?page_id=47, de Mirian Salvestrin Bonetto e Adriana Aparecida de Jesus Reis (2018), pode ser consultado para maiores detalhes, pois analisa a relação entre ambas as molduras, levando em conta a diferença entre os gêneros narrativos empregados e o contexto de produção entre as obras do *Trecento* e do *Seicento*.



Pentamerão, ou seja, o conto dos contos) quando a traduz, em 1925, para o italiano mais próximo daquele usado pelas três coroas do *Trecento* (Dante, Petrarca e Boccaccio), a fim de tornar a obra de Basile mais conhecida em território nacional, em virtude das restrições linguísticas ligadas à língua napolitana. Por outro lado, Jack Zipes (2006, p. 67) afirma que escolha linguística feita por Basile priva o livro napolitano de ir para o *Index* da Igreja na época, já que o escritor napolitano se deleita ao minimizar as diferenças entre um rude membro de classe inferior e um aristocrata.

A narrativa-moldura de Basile por si própria deslinda um palco para as quarenta e nove histórias maravilhas. Em outras palavras, o quadro moldura é a história da melancólica princesa Zoza que, para recuperar seu lugar ao trono ao lado do príncipe Taddeo e destituir a esposa impostora, utiliza-se de um instrumento mágico, uma boneca que fiava ouro, a qual abre narração para os quarenta e noventa e nove internos à obra por dez horríveis velhas, sendo identificadas por seus defeitos físicos e conhecidas como as mais falastronas da cidade de Nápoles, em cinco dias ou jornadas entre banquetes e jogos da corte. Dessa forma, a boneca já é uma metáfora da máquina narrativa que está sendo posta em ação.

O grupo das contadoras, sendo uma aleijada, uma torta, uma queixuda, uma nariguda, uma corcunda, uma babosa, uma beijuda, uma vesga, uma tinhosa e uma pelada, conta histórias que revelam o tom cômico e sem pudor de uma escrita ao mesmo tempo rebuscada e obscena. É nesta absoluta liberdade de linguagem, que não conhece os limites do pudor, que se subtrai a dimensão infantil em Basile (GETTO, 2000, p. 299-300). Segundo o crítico italiano, a fantasia de Basile se serve da temática imaginativa da infância, mas não a serve, pois não está subordinada a ela, o que explica, assim, a presença do termo “*de peccerile*” (dos pequeninos”) no título original do livro napolitano.

As contadoras, ainda que ousadas no uso da linguagem sem pudor, são responsáveis pelo teor artístico dos contos e pela explosão de refinamento ao contá-los, uma vez que, ao entreter a sociedade cortês, elas participam de um jogo perigoso no jardim da corte, podendo perder a vida delas, caso proferissem algumas palavras erradas ou fossem indiscretas e ofendessem a nobreza (cf. ZIPES, 2006, p. 67). De acordo com o pesquisador norte-americano, o objetivo do contador de histórias era fazer o público rir, e o riso em si era um alívio e escape para o contador de histórias que utilizava metáforas para testar e talvez subverter as convenções da corte (civildade). Desse modo, os defeitos físicos das narradoras são compensados pela capacidade delas de efabulação. Além de uma linguagem extremamente rebuscada, as narradoras utilizam um repertório de provérbios e outras expressões populares a fim de facilitar



o exercício da memória durante a recitação coletiva. Assim, a elevação artística da obra de Basile reside no misto de metáforas barrocas e provérbios coletados e criados pelo próprio autor napolitano.

Certamente, Basile torna-se um transgressor pelo rebuscamento artístico de sua composição, mas sobretudo um pioneiro do conto maravilhoso, ao desenvolver temáticas e personagens comuns aos contos maravilhosos da tradição ocidental presente nas antologias de Charles Perrault, Irmãos Grimm, entre outros. Além disso, Basile estabiliza uma fórmula que, ao adaptar-se às circunstâncias textuais variáveis, se torna recorrente no conto de fadas europeu. Essa fórmula é chamada de “*racconto fiabesco*” pelo crítico literário e tradutor italiano Michele Rak (2005) em seu livro *Logica della fiaba. Fate, orchii, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo* (2005). [tradução nossa literal do título: *Lógica do conto maravilhoso. Fadas, ogros, jogo, corte, sorte, viagem, capricho, metamorfoses, corpo*]. Uma síntese desse minucioso trabalho é feita por Rak (2013) no ensaio “Il racconto fiabesco” que serve de paratexto à edição bilíngue da obra de Basile, intitulada *Lo cunto de li cunti*, cuja tradução é feita do napolitano para o italiano pelo mesmo pesquisador. Ambos os textos serão utilizados neste trabalho.

Rak, na Itália, é um nome de destaque na fortuna crítica de Basile. Entre as produções teóricas do pesquisador sobre o escritor napolitano, além daquelas mencionadas, destacam-se: *La maschera della fortuna: letture del Basile toscano* (1975); *Napoli gentile: la letteratura in “lingua napoletana” nella cultura barocca, 1596- 1632* (1994); “Il sistema dei racconti nel Cunto de li cunti di Basile” (2004); *Da Cenerentola a Cappuccetto Rosso. Breve storia illustrata della fiaba barocca* (2007). [Traduções literais nossas dos títulos dos estudos de Rak: *A máscara da fortuna: leituras do Basile toscano* (1975); *Nápoles gentil: a literatura em “língua napolitana” na cultura barroca, 1596-1632* (1994); “O sistema dos contos no *Cunto dos contos* de Basile” (2004); *De Cinderela a Chapeuzinho Vermelho. Breve história ilustrada do conto maravilhoso barroco* (2007)].

Isto posto, o objetivo desse trabalho é fazer um inventário dos elementos maravilhosos que dão substância ao gênero “*racconto fiabesco*”. Neste caminho teórico, além de Rak (2005; 2013), cujas considerações serão nosso ponto de partida inicial, serão contemplados os estudos de Ruth Bottigheimer (2020), Nancy Canepa (2004), Marina Warner (2002), Giovanni Getto (2000), Italo Calvino (1996, 2010) e entre outros.



O INVENTÁRIO DO MARAVILHOSO EM *LO CUNTO DE LI CUNTI*

Lo cunto de li cunti, de Basile, por ser publicado originalmente em língua napolitana, apresenta uma infinidade de provérbios e idiomatismos. Rak (2013, p. LXIII, tradução nossa) demonstra que os provérbios constituem o componente estrutural dos *cunti*: “Cada um dos 49 contos de *Lo cunto de li cunti* era, portanto, aberto por uma série de considerações morais e ideológicas, com frequentes inserções de segmentos proverbiais, e encerrado por um provérbio”⁴. Dispondo tais informações em um esquema narrativo, Rak (2013, p. LXIV, tradução nossa) propõe o seguinte modelo, o qual denomina de *il racconto fiabesco*:

Cada conto é na verdade assim organizado:

[a] segmento do quinquagésimo conto

[b] abertura ideológica com inscrições proverbiais
proposições paraproverbiais
provérbios

[c] conto com inserções proverbiais

proposições paraproverbiais

[d] encerramento ideológico em provérbio.⁵

Nesse modelo, a frequência de expressões proverbiais, segundo Rak (2013, p. LXIII), deve ser atribuída pela necessidade de controlar uma escrita tão fortemente irregular com frequentes inserções corretivas do ponto de vista ideológico e pela necessidade de fazer uso de

⁴ “Ognuno dei 49 racconti del *Cunto* era quindi aperto da una serie di considerazioni morali ed ideologiche, con frequenti inserzioni di segmenti proverbiali, e chiuso da un proverbio” (RAK, 2013, p. LXIII).

⁵ “Ogni racconto è infatti così organizzato:

[a] segmento del 50° racconto

[b] apertura ideologica con iscrizioni proverbiali
proposizioni paraproverbiale
proverbi

[c] racconto con inserzioni proverbiali

proposizioni paraproverbiale
proverbi

[d] chiusura ideologica in proverbio” (RAK, 2013, p. LXIV).



materiais populares mais formalizados e estabilizados. Este último motivo recorda o princípio formulado por Angela Albanese (2013), segundo o qual, o provérbio é um elemento fora do texto dentro do texto, por ser adaptado a diversas circunstâncias textuais.

Além disso, a principal razão para o uso do provérbio por um escritor napolitano que teve uma nítida aproximação com a camada popular, formada por camponeses e marinheiros, deve ao fato de que

O provérbio ser evidentemente considerado um compêndio ou ‘tesouro’ da sabedoria histórica da comunidade, formalizado de modo a ser facilmente assimilável às técnicas de transmissão das informações próprias da tradição oral, a qual precisava naturalmente de fórmulas adaptáveis a uma comunicação estável e depurada por excessivas interferências.⁶ (RAK, 2013, p. LXIII, tradução nossa).

A obra de Basile era destinada à "*conversazione cortigiana*", ou seja, ao entretenimento da corte, assim, para atender essa recitação coletiva, o escritor conhecia recursos facilmente memorizáveis, como provérbios, os quais, ao nosso ver, constituem a essência do oral preservada na matéria literária dos *cunti* de Basile. Esse traço da oralidade ligado aos provérbios de Basile é reforçado pelas reminiscências da tradição oriental na literatura italiana. Segundo Michelangelo Picone (2004, p. 109), a utilização de provérbios não é inovadora no século XVII, visto que Boccaccio já fazia uso desse reservatório popular em seus textos. Entretanto, a originalidade de Basile é a simbiose entre contos e provérbios, como bem demonstra o esquema do "*racconto fiabesco*", a qual remonta às coletâneas novelísticas orientais, a começar pelo *Panchatantra*, que já tinha mesclado ambas as matérias.

Outros recursos memorizáveis usados por Basile são explicados pelo fato de o escritor napolitano conhecer e seguir a moda literária da época, o teatro de corte. Assim, ele preparava textos para todos os gêneros de entretenimento *cortigiano*: “apresentações teatrais, canções, odes, éclogas e madrigais”⁷ (RAK, 2005, p. 91-92, tradução nossa). As éclogas, ao número de quatro, por exemplo, foram colocadas entre as cinco jornadas. Rak (2004, p. 19) assemelha essa

⁶ “Il proverbio veniva evidentemente considerato un compendium o ‘tesoro’ della sapienza storica della comunità, formalizzato in modo da essere facilmente assimilabile alle tecniche di trasmissione dell’informazione proprie della tradizione orale, bisognosa naturalmente di moduli adatti ad una comunicazione stabile e depurata da eccessive interferenze” (RAK, 2013, p. LXIII).

⁷ “azioni teatrali, canzoni, odi, egloghe, madrigali” (RAK, 2005, p. 91-92).



estrutura do livro napolitano a de uma obra teatral: as cinco jornadas correspondem aos cinco atos do teatro humanístico e as quatro éclogas correspondem aos quatro intermezzos (*intermezzi* em italiano) cômicos e corporais. Para o teórico, a obra de Basile funciona como um *canovaccio*, uma espécie de roteiro destinados aos atores para a encenação, o que explica a influência recebida da *Commedia dell'arte*. Esses traços literários justificam também o surgimento de produções teatrais feitas a partir da obra de Basile na Itália: *L'amore delle tre laranche* (*O amor das três laranjas*), realizada por Carlo Gozzi no século XVIII a partir do conto "I tre cedri" ("As três cidras"), e *La gatta cenerentola* (*A gata borralheira*), feita por Roberto de Simone no século XX a partir do conto homônimo.

Com o objetivo de criar uma narração programaticamente aberta de forma que fosse disponível a exercício de todas as violações dos textos durante a recitação, o escritor-narrador de *Lo cunto de li cunti* valia-se dessas expressões dos materiais da cultura popular e seguia um modelo literário replicável e fácil de memorizar, encontrando no esquema do *racconto fiabesco* o princípio gerador dos cinquenta *cunti* da obra (RAK, 2013, p. LXVII).

Na verdade, o cerne da teoria de Rak (2013) é evidenciar a necessidade de cunhar um gênero literário, o qual ele nomeia de *racconto fiabesco*, capaz englobar as diversas tradições literárias, não somente os provérbios e elementos teatrais, que fazem confluências na matéria prima do livro de Basile.

Esta nova estrutura participava de modelos e tradições diversas: daqueles dos mitos e das coleções de lendas, dos modelos de conduta e dos provérbios, das facécias e das novelas, das crônicas mínimas dos periódicos como das crônicas máximas das Histórias, da narração sem modificação dos textos sacros da ideologia áulica e da narração ritual dos textos igualmente sacros das crenças populares, da narração aberta das conversações ao redor das fogueiras das casas do campo, das tavernas e das feiras e mercados, dos acampamentos e das festas, das lareiras dos cidadãos, enfim, dos viajantes. A partir destas narrações o *racconto fiabesco*⁸ retirava alguma, às vezes mínima, unidade estrutural compondo-a depois em uma afortunada lógica do conto.⁹ (RAK, 2013, p. XXXIX, tradução nossa).

⁸ Optamos por não traduzir a expressão *racconto fiabesco* nesta citação, pois a discussão tradutória do termo é feita logo a seguir no artigo.

⁹ "Questa neostruttura partecipava di modelli e tradizioni diverse: di quelli dei miti e dei leggendari, degli exempla e dei proverbi, delle facezie e delle novelle, delle cronache minime dei fogli volanti come delle cronache massime delle storie, del narrato *ne varietur* dei testi sacri dell'ideologia aulica e del narrato rituale dei testi altrettanto sacri delle credenze popolari, del narrato aperto delle conversazioni intorno ai fuochi delle case di campagna, delle taverne e delle fiere e mercati, dei bivacchi e delle feste, dei camini cittadini, infine dei viaggiatori.



Além de enxergar essa confluência de tradições que se interseccionam no livro de Basile, Rak (2013) observa, no *racconto fiabesco*, um modelo narrativo orgânico relacionado também à ordem dos acontecimentos. Devido ao fato de as ações serem tão recorrentes em todos os *cunti*, Rak (2005) sistematiza minuciosamente essa lógica narrativa em seu livro intitulado *Logica della fiaba*. Para reconhecer o gênero *racconto fiabesco*, Rak (2005, 26, tradução nossa) recomenda observar a “[...] componente dominante, a ação, assim como no teatro”.¹⁰ O conjunto de ações do conto define uma “[...] sequência trifase [que] prevê um conflito de *status* (em família), uma prova (em viagem) e uma troca de *status* (em família)”¹¹ (RAK, 2005, p. 26, tradução nossa). De forma resumida: “[...] cada conto é composto por três movimentos: *status* > viagem > *status*”¹² (RAK, 2005, p. 88, tradução nossa). Nesse esquema sintético, a viagem, colocada entre os dois *status*, prevê três movimentos: “partida, afastamento > prova > retorno/chegada”.¹³ (RAK, 2005, p. 88, tradução nossa).

Ao nosso ver, o modelo narrativo, classificado por Rak (2005) em *Logica della fiaba*, pode ser evidentemente associado ao conjunto de ações sistematizadas pelo folclorista russo Vladimir Propp (2010) em sua *Morfologia do conto maravilhoso*, publicada originalmente em 1928, a partir da investigação do *corpus* formado por cem contos de magia russos. A contribuição dos estudos de Propp (2010) deve-se ao conceito de “função”, formulado pelo folclorista como ações ou elementos invariantes sempre presentes no conto de magia, mesmo quando passa de um enredo para outro. Ao todo, Propp (2010) não só descobre trinta e uma funções dos personagens, mas também observa que nem todas estão presentes nos contos, mas o número delas é sempre limitado e a ordem em que aparecem no decorrer do desenvolvimento é sempre a mesma.

Da tutti questi diversi narrati il racconto fiabesco prelevava qualche, talvolta minima, unità strutturale componendola in una poi fortunata logica del racconto” (RAK, 2013, p. XXXIX).

¹⁰ “[...] componente dominante è l’azione, come a teatro” (RAK, 2005, p. 26).

¹¹ “[...] sequenza trifase prevede un conflitto di *status* (in famiglia), una prova (in viaggio) e un mutamento di *status* (in famiglia)” (RAK, 2006, p. 26).

¹² “[...] ogni racconto è composto da tre “movimenti”: *status* > viaggio > *status*” (RAK, 2005, p. 88).

¹³ “partenza/allontanamento > prova > ritorno/arrivo” (RAK, 2005, p. 88).



Do ponto de vista morfológico, a ordem das funções que definem o conceito de “conto maravilhoso” na visão de Propp (2010) obedece exatamente à sequência trifásica que caracteriza o gênero *racconto fiabesco* na visão Rak (2005). Fazendo uma correlação entre a sequência de Rak (2005) e as funções morfológicas de Propp (2010), constatamos que os três movimentos “*status/partida* > *viagem/prova* > *status/retorno/chegada*”, observados pelo primeiro, referem-se, respectivamente, às funções que partem de um dano ou uma carência, passando por elementos intermediários, e terminam com o casamento ou outras funções utilizadas como desenlace, formuladas pelo segundo.

Devido à mútua aplicabilidade entre os conceitos de Rak (2005) e Propp (2010), optamos por traduzir, neste trabalho, o gênero literário *racconto fiabesco* em italiano por “conto maravilhoso” em português. Apesar de inicialmente o gênero literário trabalhado por Propp ter sido traduzido por “conto de magia”, “[...] o livro saiu em 1928 com o título encurtado para *Morfologia skázki*, que em português corresponde aproximadamente a ‘*Morfologia do conto maravilhoso*’”, ressalva Boris Schnaiderman (2010, p. 3), no prefácio à edição brasileira da *Morfologia conto maravilhoso*.

Além da teoria morfológica de Propp (2010), que nos respalda traduzir *racconto fiabesco* por “conto maravilhoso”, acreditamos que é relevante investigar o uso dessa terminologia em língua italiana. Segundo o vocabulário da enciclopédia *La Treccani*,¹⁴ a palavra em italiano “*fiabesco*” tem a acepção: “Vem do conto de fadas, semelhante aos contos de fadas, ou ao que se encontra nos contos de fadas; portanto, em geral, irreal, fantástico, ou extraordinário, **maravilhoso** [...]”¹⁵ (tradução e grifos nossos). Além disso, “[...] no uso popular napolitano *cunto* não é genericamente *il racconto* [o conto], mas exatamente e somente *il racconto fantastico, fiabesco* [o conto fantástico, maravilhoso] [...]”¹⁶ (MALATO, 2004, p. 317, tradução e grifos nossos), o que, ao nosso ver, reforça um íntimo diálogo com a teoria defendida por Rak (2013). Ambos os dados comprovam, portanto, que não é equivocado

¹⁴ Trata-se de uma plataforma virtual italiana, conhecida como *La Treccani*, que aborda assuntos das áreas de Ciências, Letras, Artes e Cultura italianas em geral, sendo fomentada pelo governo italiano desde sua fundação, em 1915, por Giovanni Treccani e Giovanni Gentile.

¹⁵ “Da fiaba, simile alle fiabe, o quale si trova nelle fiabe; quindi, in genere, irreal, fantastico, o straordinario, meraviglioso [...]”. Disponível em: <https://www.treccani.it/vocabolario/fiabesco/#:~:text=%2D%20%5Bche%20desta%20stupore%2C%20incanta,%2C%20magico%2C%20meraviglioso%2C%20straordinario.>

¹⁶ “[...] nell’uso popolare napoletano *cunto* não è genericamente il ‘racconto’, ma proprio e soltanto il racconto fantastico, fiabesco [...]” (MALATO, 2004, p. 317).



traduzir o modelo literário “*racconto fiabesco*”, atribuído por Rak (2013) aos *cunti* de Basile, por “conto maravilhoso”.

É interessante evidenciar que intrinsecamente ligados à estrutura “*status* > viagem > *status*” do conto maravilhoso definido por Rak (2005) estão os temas da mudança de *status* bem como da viagem. Quanto a esse aspecto, “o conto maravilhoso narra uma viagem que leva à mudança de posição, mas esta é geralmente visível nas metamorfoses que interessam ao corpo das personagens encantadas e que indicam como tudo é possível, no conto e no mundo”.¹⁷ (RAK, 2005, p. 12, tradução nossa).

Antes mesmo de fascinar os personagens de Basile, que se afastam de suas casas e de suas famílias, a viagem, consoante Rak (2005, p. 11), já era uma prática dos nobres, mas também uma necessidade dos comerciantes, dos eclesiásticos, dos artistas e dos soldados. Viajando se adquire conhecimentos e riquezas. É possível conhecer países, cidades e objetos de culturas diversas não só do imaginário local, mas também no interior dos países europeus. Para a ótica da modernidade, viajar é a estrada obrigatória para viver a aventura do conhecimento, da política, da curiosidade e do lucro. A pressão feita pela nova cultura das cidades, das viagens e dos livros impressos fez com o conto maravilhoso começasse a circular nos primeiros anos do século XVII em contexto europeu.

O mundo encantado criado por Basile abre uma fresta para expiar o imaginário da modernidade não só através da viagem, mas principalmente através das metamorfoses do corpo e social. As velhas se tornam jovens e belas, as moças bondosas se tornam belíssimas, as matérias ganham vida e os Ogros se transformam em Narcisos. As incríveis transformações também tornam uma mulher feia em bela, um pobre em rico, um velho senhor em um jovem. Nesse aspecto, “o conto maravilhoso tem a ver com os ritos de passagem, mas refere-se, na ótica da Modernidade, não somente aos adolescentes, mas também aos pobres, aos feios e aos marginais”¹⁸ (RAK, 2005, p. 12, tradução nossa). A “[...] Modernidade descobre que é possível trocar a posição e o corpo. É aquilo que os antigos poetas chamavam de ‘metamorfoses’,

¹⁷ “Il racconto fiabesco racconta di un viaggio che porta a un cambiamento di rango ma questo è visibile nelle metamorfosi che interessano i corpi delle persone fiabesche e che indicano come tutto sia possibile, nel racconto e nel mondo” (RAK, 2005, p. 12).

¹⁸ “I racconto fiabesco ha anche fare con i riti di passaggio ma riguarda, nell’ottica della Modernità, non soltanto gli adolescenti ma anche i poveri, i brutti e i marginali” (RAK, 2005, p. 12).



escreviam os literatos [...], para explicar, os mitos de Ovídio”.¹⁹ (RAK, 2005, p. 12, tradução nossa).

Da mesma forma que Rak (2005) analisa a relação entre os livros de Ovídio e de Basile, Ruth Bottigheimer (2020, p. 49-50), na entrevista “Sobre a natureza do conto de fadas” cedida à *Revista Literartes*, estabelece essa associação, a partir, porém, de outras possibilidades, ao afirmar que “Basile introduziu uma rica gama de personagens, cenários e ações, muitos dos quais derivados da mitologia grega clássica tal qual foi feito por Ovídio nas *Metamorfoses*”. A pesquisadora norte-americana acrescenta, inclusive, que “Basile recorreu a livros escolares da mitologia ovidiana” (BOTTIGHEIMER, 2020, p. 53). Além disso, assim como Rak (2005) enxerga a ótica da modernidade em Basile, Marina Warner (2002, p. 129, tradução nossa) aponta que “O *Pentamerone*, ou *Lo Cunto de li Cunti*, o ciclo de cinquenta contos pelo napolitano, historiador e beletrista Giambattista Basile, pode reivindicar ser a pedra fundamental do conto de fadas literário²⁰ moderno [...]”.²¹ Ao nosso ver, ambas as relações entre as teorias italiana bem como as teorias americana e inglesa demonstram algumas afinidades que podem ser construídas entre os pensamentos da crítica literária de Basile na atualidade.

À procura das fontes literárias dos contos maravilhosos de Basile, Rak (2013) destaca, além de Ovídio, outros exemplos de literatura clássica e áulica que são rastreáveis nas passagens do livro napolitano: “o Plínio que surge nestes contos é aquele dos naturalistas semicultos, Ovídio é aquele das metamorfoses da alquimia, Virgílio era ainda o mago que tinha trabalhado na beleza de Nápoles [e] Petrarca era a causa e o objeto de uma descrição sem fim [...]”.²²

¹⁹ “[...] Modernità scopre che è possibile cambiare rango e corpo. È quello che gli antichi poeti chiamavano “metamorfosi”, scrivono i letterati usando, per spiegarsi, i miti di Ovidio” (RAK, 2005, p. 12).

²⁰ Existe um consenso entre a opinião da crítica literária norte-americana e inglesa, representada por Ruth Bottigheimer (2020), Nancy Canepa (2004), Marina Warner (2002), de que Basile é um dos fundadores do gênero “conto de fadas literário” (“*literary fairy tale*”) em oposição ao oralismo tradicional puro e simples, com exceção de Jack Zipes (2006) que segue a linha do crítico italiano Michele Rak. Apesar de reconhecermos a engenhosidade literária do escritor napolitano, optamos por utilizar o conceito de “conto maravilhoso” ou “*racconto fiabesco*” (cf. RAK, 2005; 2013) para nos referirmos à poética do escritor, por percebermos várias confluências de tradições literárias e orais em *Lo cunto de li cunti*. Um exemplo da essência do oral reside no uso dos provérbios napolitanos no *cunti*.

²¹ “Il *Pentamerone*, or *Lo cunto de li cunti*, the cycle of fifty tales by the Neapolitan historian and belletrist Giambattista Basile, can lay claim to being the foundation stone of the modern literary fairy tale [...]” (WARNER, 2002, p. 129).

²² “Il Plinio che compare in questi racconti è quello dei naturalisti semiculti, Ovidio è quello delle metamorfosi alchemiche, Virgilio era ancora il mago che aveva lavorato alle bellezze di Napoli, Petrarca era l'occasione e l'oggetto di uno schermo senza fine [...]” (RAK, 2013, p. XLII).



(RAK, 2013, p. XLII, tradução nossa). Este último figura-se ao lado de outras tantas autoridades que escreviam em linguagem cômica.

A estes autores da literatura clássica, podemos acrescentar Apuleio que, com seu romance antigo *O asno de ouro* ou *Metamorfoses*, legou ao imaginário mítico a narrativa “Eros e Psiquê”, narrada nos capítulos IV, V e VI do livro. Dessa narrativa mítica, Bruno Bettelheim (2002) cunha, em sua *Psicanálise dos contos de fadas*, os conceitos de ciclo noivo e noiva-animal. Em Basile, encontramos uma diversidade de narrativas do primeiro ciclo. Em “Il catenaccio” (“O cadeado”),²³ Luciella vai até a fonte buscar um pouco de água para sua mãe e encontra um escravo que a convida para descer a uma gruta que dá acesso a um belíssimo palácio subterrâneo, todo recoberto de ouro, onde lhe é servido um esplêndido jantar e depois a jovem é levada a uma cama toda recoberta de pérolas e de ouro. Em seu leito, Luciella recebe sempre à noite um homem que ela não pode ver, assim como Psiquê não deve ver Eros no romance de Apuleio.

Em Basile, outros exemplos de narrativas do ciclo noivo-animal são “Il serpente” (“O serpente”) e “I tre animali” (“Os três reis animais”). No primeiro conto, um homem serpente, criado como filho em uma família de camponeses, é obrigado a se casar com a filha do rei, mas, em um certo ponto da narrativa, o serpente, sacudindo a sua pele animal no chão, transforma-se num belíssimo jovem. Da mesma forma ocorre no conto “I tre animali”, cujos animais, sendo falcão, um cervo e um golfinho, com quem três irmãs se casam, recuperam ao final da narrativa os aspectos humanos deles, tornando-se novamente três belíssimos rapazes. Como podemos notar, os noivos dos contos maravilhosos que descendem desse ciclo são metamorfoseados em diferentes aspectos animais, ainda que Eros não se transforme em um monstro no mito.

Entre os estudiosos há um consenso de que o “[...] sentimento da metamorfose é vivíssimo no Basile”²⁴ (GETTO, 2000, p. 304, tradução nossa). Entretanto, existem pontos de vista distintos e até mesmo complementares não somente relacionado ao que a metamorfose representa, mas também vinculado ao procedimento literário por meio do qual ela se manifesta em *Lo cunto de li cunti*.

²³ Os títulos dos contos em português seguem a tradução de Francisco Degani na edição brasileira do livro de Basile, intitulada *O conto dos contos: o entretenimento dos pequeninos* (2018).

²⁴ “[...] sentimento della metamorfosi è vivissimo nel Basile” (GETTO, 2000, p. 304).



Rak (2005), como vimos, observa que a metamorfose não só do corpo, mas principalmente social rompe a com estagnação social, pois os indivíduos podem transitar de uma classe para outra, o que só foi possível de fato com o advento da modernidade. Além dos personagens bem como seres e objetos mágicos que favorecem essas transformações, Rak (2013) mostra que a metamorfose está ligada ao tempo, ou seja, à passagem do dia-noite e noite-dia, tema este já catalogado por Calvino (1996) como central do mundo metafórico de Basile no ensaio “La mappa delle metafore” (“O mapa das metáforas”), presente em *Sulla Fiaba*, o qual é resultado, inclusive, da reprodução dos estudos de Croce. Através da metáfora, “[...] a natureza perde o seu aspecto imóvel e habitual. Ela se anima, se move e se transfigura, se torna uma outra coisa”²⁵ (GETTO, 2000, p. 303, tradução nossa).

Como as metáforas nos *cunti* apresentam um pequeno enredo e personagens personificados por meio do Sol e da Lua, Rak (2013), propõe que se denomine tais metáforas de “*microracconti del tempo*” (“microcontos do tempo”), sendo divididos em: “os contos do Sol (e da luz) e da Lua (e do escuro)”²⁶ (RAK, 2013, p. LXIII, tradução nossa). São exemplos de microcontos que tratam da metamorfose do dia-noite e noite-dia em Basile:

... ainda a Noite não havia chegado à praça de armas no céu, a passar em revista os morcegos.../... quando o Sol é levado como ladrão de capa pela cabeça para os cárceres do ocidente.../... quando o Sol, deseioso de dormir nas margens do rio da Índia sem mosquitos, apaga a luz.../... quando a Lua, como uma galinha choca, chama as estrelas para debicarem a geada.../... quando a Noite estendeu no céu as suas vestes negras para as arejar e preservar da traça... (CALVINO, 2010, p. 115).

Nas descrições das metáforas, podemos encontrar referências temáticas e lexicais ligadas “[...] ao mundo da arte, aos campos comercial e jurídico, à esfera erótica, aos entretenimentos populares, ao teatro, à escola, à moda, às festas, à medicina, ao mundo militar, à agricultura, à esfera culinária, aos ritos domésticos, à vida da estrada, e assim por diante”²⁷

²⁵ “[...] la natura perde il suo aspetto fermo e consueto. Essa si anima, si muove e si trasfigura, diventa un'altra cosa” (GETTO, 2000, p. 303).

²⁶ “[...] i racconti del Sole (e della luce) e della Luna (e del buio)” (RAK, 2013, p. LVIII).

²⁷ “[...] al mondo dell'arte, ai campi commerciale e legale, alla sfera erotica, ali intrattenimenti popolari, al teatro, la scuola, la moda, le feste, la medicina, il mondo militare, l'agricoltura, la sfera culinaria, i riti domestici, la vita di strada, e così via” (CANEPA, 2004, p. 55).



(CANEPA, 2004, p. 55, tradução nossa), embora elas tenham astros celestes como protagonistas.

Já Giovanni Getto (2000, p. 300) associa a metamorfose ao barroco, observando que a realidade, representada através das páginas do *Cunto*, parece ter perdido a sua fisionomia imóvel, ao ser colocada em movimento, de modo a apresentar rotos diversos e não confiáveis. As coisas para o Basile perdem seu aspecto habitual, rígido e estático. “Os objetos começam a girar, assim como as palavras. O relativismo e o pluralismo prospectivo, típico da visão de mundo barroca, intervêm para caracterizar as páginas mais animadas do *Pentamerone*”²⁸ (GETTO, 2000, p. 300-301, tradução nossa). Na visão do crítico literário, o procedimento literário usado por Basile que ilustra a metamorfose são as quatro éclogas colocadas no encerramento de cada jornada, intituladas “La coppella”; “La tintura”; “La stufà” e “La volpara”,²⁹ respectivamente. Todas as éclogas tratam do “[...] tema da aparência, da coloração, da máscara, dentro da qual se esconde o rosto das coisas, e, assim, o tema da transformação das coisas, da sua perpétua condição metafórica e metamórfica, assume um relevo essencial”³⁰ (GETTO, 2000, p. 303, tradução nossa).

Nancy Canepa (2004, p. 58, tradução nossa), tradutora³¹ de Basile para o inglês nos EUA, evidencia que é possível “[...] refletir, através do texto de Basile, sobre as afinidades entre o barroco e o pós-modernismo”.³² Essas afinidades, na visão da teórica, derivam, no fundo, da mescla eclética e híbrida de estilos que se encontram nos *cunti*, o que recorda, na visão da autora, o que é chamado de “pós-moderno”. Canepa (2004) enxerga a metamorfose no procedimento literário da carnavalização operado por Basile:

²⁸ “Gli oggettisi mettono a girare, come le parole. Il relativismo e il pluralismo prospettico, tipici della visione del mondo barocca, intervengono prontamente a improntare le pagine più animate del *Pentamerone*” (GETTO, 2000, p. 300-301).

²⁹ Degani (2018) traduziu-as respectivamente de “O cadinho”; “O corante”; “A estufa” e “Gancho do poço”.

³⁰ “[...] tema dell'apparenza, della tintura, della maschera, dietro di cui si nasconde il volto delle cose, e quindi il tema della trasformazione delle cose, della loro perpetua condizione metaforica e metamorfica, assume un eccezionale rilievo” (GETTO, 2000, p. 303).

³¹ O título da tradução de Basile feita por Nancy Canepa (2007) em inglês é: *The tale of tales or entertainment for little ones*. No prefácio que resenhou para essa edição, Zipes (2007, p. XIII) destaca que já existia uma tradução de Basile para o inglês em 1895, feita por Burton, porém, ela é repleta de erros, ornamentos e distorções, o que não atraiu grandes leitores, por isso, Basile continuou praticamente desconhecido na Inglaterra e na América até o século XX. A importância do trabalho de Canepa foi, portanto, a de divulgar Basile nos Estados Unidos.

³² “[...] riflettere, attraverso il testo di Basile, sulle affinità fra barocco e postmoderno” (CANEPA, 2004, p. 58).



O termo ‘carnavalesco’ que usei para descrever o texto de Basile se refere, portanto, à forte acepção de uma abordagem à realidade - aquela do cotidiano ou aquela das tradições culturais - que inverte e transforma as suas estruturas e valores não somente para destruir, mas sobretudo para recriar. Basile reaviva o espírito carnavalesco como o princípio organizativo de um novo gênero - o conto de fadas literário - que indaga os méritos do híbrido para uma compreensão de um mundo em desenvolvimento e para a representação da complexidade deste mundo. Isso se realiza, não por acaso, traduzindo na dimensão maravilhosa do conto de fadas o espírito de um mundo - aquele do Século XVII - obcecado pelas próprias metamorfoses. E a metamorfose, sempre presente de alguma forma no conto de fadas, está intimamente ligada a questões de identidade, crescimento, mudança, crises, e, portanto, se presta bem para *‘mostrar como um indivíduo se torna qualquer coisa diferente daquele que era antes’*³³ (CANEPA, 2004, p. 56, tradução nossa e grifos da autora).

O experimento da carnavalização em Basile se realiza por meio de um sistema de tipos de personagens marginalizados ou socialmente “monstruosos”, como são os casos do bobo e o do orco, por invertermos os valores e a ordem estrutura social vigente, oferecendo, ao mesmo tempo, um novo modelo cômico e polifônico de linguagem. O bobo, por exemplo, não é submetido as mesmas normas e diretrizes de comportamento da sociedade. Canepa (2004, p. 52) analisa a presença do bobo no campo literário como um ser que tem liberdade de dizer o que deseja com impunidade e aproveita para expor os males de seu tempo que parecem se intensificar, sobretudo, nos momentos de mudança cultural: o final da Idade Média, mas também alguns séculos depois, como no início do século XIII.

Outro personagem que coloca em evidência a linha tênue entre o bem e mal, o civil e o selvagem, “nós” e “outros” é o ogro. Segundo Canepa (2004, p. 47), os ogros em Basile não provocam grandes surpresas. Na maior parte dos casos, eles são os clássicos antagonistas (seguindo o modelo de Propp) que se encontram numa certa altura da progressão da trajetória do protagonista até o seu final feliz, e são, antes ou depois, eliminados fisicamente ou

³³ “Il termine ‘carnavalesco’, che ho usato per descrivere il testo di Basile si vuole intendere, dunque, nell’accezione forte di un approccio alla realtà - quella della quotidianità o quella delle tradizioni culturali - che inverte e trasforma le sue strutture e valori non solo per distruggere ma soprattutto per ricreare. Basile ravviva lo spirito carnevalesco come principio organizzativo di un nuovo genere - la fiaba letteraria - che indaga nei meriti dell’ibrido per una comprensione di un mondo *in fieri* e per la raffigurazione della complessità di questo mondo. Ciò si realizza, non a caso, traducendo nella dimensione meravigliosa della fiaba lo spirito di un mondo - quello del Seicento - ossessionato dalle proprie metamorfosi. E la metamorfosi, sempre presente in qualche forma nella fiaba, è intimamente legata a questione di identità, sviluppo, cambiamento, crisi, e quindi, si presta bene *‘per mostrare come un individuo diventa qualcosa di altro rispetto a quello che era prima’*” (CANEPA, 2004, p. 56, grifos da autora).



narrativamente. “Os ogros de Basile evocam, na verdade, uma outra figura que suscita grande interesse no período: o homem selvagem”³⁴ (CANEPA, 2004, p. 47, tradução nossa). A pesquisadora salienta que, desde o século XV, o homem selvagem já tinha se tornado o avesso do mundo correto da corte e da cidade e o instrumento de crítica intracultural.

Ogros selvagens abundam em Basile, como são os casos dos contos “Corvetto” (“Corvetto”) e “Verdeprato” (“Verde Prato”), com exceção de “Il racconto dell’orco” (“O conto do ogro”), no qual ogro é um auxiliar mágico e agente de iniciação do bobo Antuono, a qual se dá pela aquisição de sabedoria e controle da linguagem. “Uma das características do homem selvagem é, quase sempre, a ausência da capacidade de falar, mas este ogro, ao contrário, é um mestre da eloquência alternativa, e o seu bosque se torna um laboratório para a elaboração de uma nova linguagem literária”³⁵ (CANEPA, 2004, p. 51, tradução nossa). Com este conto, Canepa (2004) mostra que, enquanto o ogro tem geralmente uma relação de crítico com o mundo civil, são os bobos, como Antuono, que têm a possibilidade de viver essa diferença de mundos dentro da sociedade.

Coaduna-se com a opinião de Canepa (2004) a visão de Rak (2013) a respeito do mesmo exemplo narrativo. A diferença essencial entre os dois teóricos reside no desenho que Rak (2013) faz da figura deste ogro inteligente à sombra das fábulas de Esopo, imagem essa que remete indiretamente ao conceito de homem selvagem formulado pela pesquisadora norte-americana:

Não por acaso este ogro assemelha muitíssimo ao de Esopo, que, em um dos mais refinados livros napolitanos do final do século XV, era o sábio capaz de dominar o saber, mas incapaz de se defender da ira dos fanáticos que acabavam por jogá-lo, naturalmente, em um outro Abismo³⁶ (RAK, 2013, p. XLV, tradução nossa).

³⁴ “Gli orchi di Basile richiamano, infatti, un’altra figura che suscita grande interesse in questo periodo: l’uomo selvaggio” (CANEPA, 2004, p. 47).

³⁵ “Una delle caratteristiche dell’uomo selvaggio è quasi sempre, l’assenza della capacità di parlare, ma quest’orco, al contrario, è un maestro di eloquenza alternativa, e il suo bosco diventa laboratorio per l’elaborazione di un nuovo linguaggio letterario” (CANEPA, 2004, p. 51).

³⁶ “Non a caso quest’orco somiglia moltissimo all’Esopo que, in uno dei più raffinati libri napoletani di fine Quattrocento, era il saggio capace di dominare il sapere ma incapace di difendersi dall’ira dei fanatici che finivano per gettarlo, naturalmente, in un altro Abisso” (RAK, 2013, p. XLV).



Canepa (2004) traz a sombra de outras tradições literárias sobre os contos maravilhosos de Basile, ao dizer que as descrições das princesas e velhas decrépitas, das mulheres belas e dos ogros esparsos revelam o trabalho com um dos pontos da lírica petrarquiana do século XVI: o retrato literário, ligado à descrição idealizada das belezas femininas. No retrato literário de Basile, se efetua, porém, uma descrição “[...] de uma beleza desproporcionalmente hiperbólica e de uma feiura infernal”³⁷ (CANEPA, 2004, p. 52, tradução nossa). Esse retrato literário já tinha sido nomeado de “*belezza-brutezza*” (“beleza-feiura” ou “beleza-fealdade”) como o segundo par temático, depois do tema “noite-dia” e vice-versa, recorrente no mapa das metáforas do livro de Basile. Mas, diferente do par “noite-dia” que se relaciona às metáforas do tempo, o par “beleza-feiura” vincula-se à caracterização dos personagens de Basile.

Para representar a beleza dos personagens, destaca-se com mais esforço um repertório de hipérboles de maneira, jogadas com menos intenção irônica ao passo que, para representar a feiura, investe-se na caracterização dolorosa e cruel que corresponde ao gosto pelo grotesco e pelo horrendo (CALVINO, 1996, p. 147-148). O modo como o monstruoso é acompanhado pelo grotesco estilístico, não somente por meio da exageração retórica, mas também por meio da mescla eclética dos registros com os quais Basile desenha suas metáforas, resulta no jogo polifônico da linguagem da obra (CANEPA, 2004, p. 55).

O binômio “beleza-feiura”, além de configurar o retrato literário da galeria de personagens humanos e não humanos de Basile, também determina o destino deles. Se, por um lado, “[...] [Basile] tende a identificar a beleza e virtude com presentes (como condição de partida ou, até mesmo, como prêmio para o jovem ou para as jovens pobres, belas e educadas)”³⁸ (CALVINO, 1996, p. 147, tradução nossa); por outro, inferimos que Basile tende a identificar a feiura e o mal como situação inicial ou como punição para velhas pobres e feias, por exemplo. Dessa forma, Calvino (1996, p. 148, tradução nossa) conclui que existe “[...] um Basile ‘maldito’ que expia a tradição moral explícita dos contos de fadas [...]”.³⁹

Apesar da força desse binômio atuar fortemente sobre o destino dos personagens, acreditamos que o *fatum* possa ser revertido em Basile, porém, somente através da

³⁷ “[...] di una bellezza sproporzionatamente iperbolica o di una brutezza infernale” (CANEPA, 2004, p. 52).

³⁸ “[...] [Basile] tende a identificare bellezza e virtù con la regalità (come condizione di partenza o, più spesso, come premio per il giovane o la giovane poveri, belli e cortesi [...])” (CALVINO, 1996, p. 147).

³⁹ “[...] un Basile ‘maledetto’ che fa capolino al di là della tradizionale morale esplicita della fiabe [...]” (CALVINO, 1996, p. 148).



metamorfose, provocada pelo poder de um clássico auxiliar-mágico dos contos maravilhosos, como as fadas. Portanto, a sorte, que aqui se manifesta no aparecimento do ser mágico, é um elemento essencial na jornada. Exemplo disso é conto “La vecchia scorticata” (“A velha esfolada”), em que duas irmãs velhas e feias têm destinos opostos: uma delas consegue, pela magia de sete fadas, se transformar em uma belíssima jovem e se casar com o rei da região ao passo que a outra, na esperança de receber a mesma sorte que sua irmã, desloca-se para os confins da cidade onde é esfolada viva e morta. Este conto mostra como os corpos dos personagens são engendrados na trama: eles são demolidos, torturados, rejuvenescidos, enfim, transformados de alguma forma.

Em outros casos, Rak (2013) evidencia que o próprio objeto mágico substitui a pessoa mágica (fadas, ogros e outros), mas um meio é sempre necessário para realizar a transformação. Em “Petrosinella” (“Petrosinella”), a protagonista descobre onde a ogra esconde as três bolotas mágicas que permitem a fuga da princesa da torre. Em “Verteprato”, Nella consegue matar o ogro e usar a gordura dele para curar o seu namorado. Já, em “Cagliuso” (“Cagliuso”), a mudança de classe social é inteiramente provocada pelo auxiliar mágico, a gata, cujas ações colocam em segundo plano a figura do protagonista que dá título à narrativa. Segundo Getto (2000, p. 307), este último confirma a visão de mundo de que nada é estável, mas tudo se mexe, uma vez que a inteligência que deveria ser do homem é transferida para um animal. Além disso, Getto (2000, p. 307) acrescenta que os animais vivem no *Pentamerone* em plena igualdade com o homem. Esse aspecto pode justificar também o aparecimento de tantas narrativas do tipo noivo-animal nos *cunti*.

Quanto ao maravilhoso feérico em Basile, Rak (2013, p. XLIII) destaca uma das primeiras fadas maravilhosas é representada com uma beleza absoluta, sendo comparada aos personagens dos mitos, das lendas e das Histórias, como Vênus, Elena, Creusa e Fiorella, e descrita com termos convencionais da “*lirica d’amore*” (lirica de amor). Ainda, segundo Rak (2013, p. XLIII), as fadas de Basile nem sempre são necessariamente belas. Elas iniciam a sua beleza, assim como outras qualidades, com quem cruza seu caminho. Estas luminosas presenças, “[...] às vezes belíssimas em todo caso decisivas para quem as encontra, estão geralmente à beira da escuridão que conduz aos mundos subterrâneos”⁴⁰ (RAK, 2013, p. XLIV, tradução nossa). Em “La Gatta Cenerentola” (“A Gata Borracheira”), o príncipe-pai deve buscar

⁴⁰ “[...], qualche volta bellissime in ogni caso decisive per chi le incontra, sono spesso sull’orlo del buio che conduce ai mondi sotterranei” (RAK, 2013, p. XLIV).



os dons mágicos para a filha Cenerentola na gruta das fadas em uma ilha da Sardenha. Igualmente ocorre no conto “Il catenaccio”, em que Luciella entra em uma gruta, coberta de hidra, sendo conduzida por um escravo a um fabuloso palácio subterrâneo.

Além disso, as fadas de Basile, assim como as de Straparola e Perrault, não apresentam nenhuma história própria. A terra mágica habitada por fadas e outros personagens feéricos caracteriza as produções literárias escritas por Madame d’Aulnoy, chamadas de “ficções da terra das fadas” (“*fairylant fictions*”) por Bottigheimer (2020, p. 48). Segundo a pesquisadora norte-americana, em Basile, porém, as fadas têm uma importância secundária e surgem apenas em respostas aos pedidos de seres mortais ao invés de reações à interação com outras fadas, sem nenhuma referência a uma terra delas. Essas são as características que as tornam modernas. (BOTTIGHEIMER, 2020, p. 55). Tal constatação da estudiosa ilumina mais uma vez a presença da modernidade em Basile, mas agora por meio de um personagem mágico. O fato de o maravilhoso feérico habitar o mundo criado por Basile revela que a obra napolitana já moldava o arquétipo do gênero conto maravilhoso da tradição ocidental.

Atrás dos rostos indescritíveis ou belíssimos das fadas se esconde o terrível rosto do Abismo e dos ogros. (RAK, 2013, p. XLIV). Em Basile, além de regularem o destino dos viajantes, os ogros

[...] têm mais ou menos evidentes ligações com outros mundos, do vegetal, do animal, e das matérias, e habitam sempre em lugares de separação: bosques profundos, montanhas altíssimas, hortos fechados, e partem para lugares não revelados, de onde retornam não se sabe como ou quando⁴¹ (RAK, 2013, p. XLV, tradução nossa).

No conto “La pulce” (“A pulga”), o ogro que reconhece a pele da pulga exposta pelo pai de Porziella leva a moça que recebeu como prêmio do enigma para comer pedaços de homens devorados pelo próprio ogro.

Além de fazer uma tipologia dos personagens não humanos relacionada aos lugares onde eles habitam, Rak (2013, p. XLVII) faz um estudo da topografia dos contos maravilhosos

⁴¹ “[...] hanno più o meno evidenti legami con gli altri mondi del vegetale, dell’animale, e delle materie e abitano sempre i luoghi della separatezza: boschi profondi, montagne altissime, orchin chiusi o partono per luoghi non rivelati e da essi ritornano non si sa come o quando” (RAK, 2013, p. XLV).



de Basile. Segundo o pesquisador, em *Lo cunto de li cunti*, é fixada uma mesa de lugares maravilhosos: o palácio e o bosque mais ou menos profundo, os quartos e os seus labirintos, o jardim e o horto, os litorais e, além do mar, as ilhas. Todos os lugares recebem uma fugaz grandiosidade: o castelo é abaixo da raiz de uma árvore, no quarto se pode alcançar uma galeria de cristal, no jardim podem crescer árvores de ouro e horto como dos ogros e assim por diante.

Acima dessa topografia estava sobreposta outra, esta última, porém, influenciada pelo imaginário napolitano: Nápoles e seus quarteirões (Pennino, Porto, Mercato, Chiaia), alguns lugares risíveis e mal afamados (o Centragolo, o Pertuso, o Mantracchio, entre outros). Além desses, são trazidos outros com proximidades à cidade: a ilha de Posillipo para os passeios de barco e a Floresta de Astroni e o Paduli (Pântano) para a caça. Por trazer marcas da realidade napolitana, como costumes da região de Nápoles e práticas do século XVII, dentro de uma obra nitidamente narrada ao modo maravilhoso, podemos dizer que Basile finca na literatura italiana um procedimento que será desenvolvido com maestria pelo escritor florentino Carlo Collodi em seu livro *Le avventure di Pinocchio: storia di un burattino* (*As aventuras de Pinóquio: estória de um boneco de madeira*): a mescla entre elementos realistas e maravilhosos. Convém ressaltar que o livro de Collodi é publicado originalmente em periódico italiano em 1881 e em livro em 1883, período marcado não somente pela crise econômica e social da Itália, como também pela sua reunificação política. Por essas razões, o livro de Collodi faz constantes referências ao espaço italiano e denúncias sociais, como a pobreza e a fome em um país essencialmente agrícola na época.

Fora de Nápoles, mas dentro da Itália, outros passeios maravilhosos levavam os personagens para a Lombardia, Gênova, Ravena, Abruzo, Apúlia, Tarento, Sardenha, Veneza e, além disso na Europa, para a Escócia, Holanda, França, Espanha, Polônia. Além dos confins da Europa, os personagens andavam no mundo fabuloso do Oriente, em direção à Constantinopla, Turquia, Pérsia, Arábia, África, ao Cairo e, além do estreito de Gibraltar, até às Américas. Todas as cidades, resume Rak (2013), eram um passo tanto da Ilha dos Ogres e da misteriosa cidade da Ograria, quanto da Ilha das Fadas. Os personagens dos contos maravilhosos de Basile viajam continuamente entre dois planos: do usual ao maravilhoso e vice-versa.

Depois de catalogar a topografia maravilhosa, Rak (2013, p. XLVIII) realiza uma investigação sobre a categoria de tempo para encerrar a definição dos elementos do conto maravilhoso em Basile. Conforme o teórico, em *Lo cunto de li cunti*, a matéria do tempo é



trabalhada em três níveis: (i) o tempo fora do tempo: a abertura do conto coloca a história em um segmento temporal intencionalmente irreconhecível. Nesse sentido, “*C’era una volta*” (“Era uma vez”) é uma fórmula rica de variantes; (ii) o tempo da ação: no interior do conto o tempo pode ser ampliado ou reduzido sem limites. Ou seja, nos contos, a ordem é dada pela ação e não pelo tempo. Assim como é inútil questionar-se o tempo do mito, é inútil perguntar o tempo dos reis, moças, príncipes e velhas do conto maravilhoso. (iii) o tempo é ritual: o tempo do conto é mensurado quase que exclusivamente com unidades rituais, como os sete anos necessários para Fioravante chegar até a sua casa. No conto “*I sette colombelli*” (“Os sete toucinhos”), Cianna inicia a sua viagem ao redor do mundo em busca de um remédio para reparar os seus erros que tinham transformado os seus sete irmãos em pássaros. A solução pode ser dada somente no lugar de todos os enigmas, na casa do Tempo, e pela boca de quem a gerou, sua mãe. O tempo, neste conto, é um dos emblemas da meditação barroca: a brevidade da vida.

Encerrado o percurso teórico e o inventário do maravilhoso aqui propostos, convém ressaltar que, embora não tenha escrito seus contos maravilhosos originalmente para crianças, Basile legou ao imaginário infantil matrizes literárias de “O gato de botas” (“*Cagliuso*”); “A bela adormecida” (“*Sole, Luna e Talia*”); “Rapunzel” (“*Petrosinella*”); “Cinderela” (“*La gatta cenerentola*”); “Branca de Neve” (“*La Schiavottella*”); “João e Maria” (“*Nennillo e Nennella*”); “O pequeno polegar” (“*I cinque figli*”) e “A moura torta” (“*I tre cedri*”). Entretanto, por causa do público adulto a quem se destinam, os contos de Basile apresenta um “[...] tom cômico e às vezes grosseiro que soa de forma estranha aos leitores dos contos herdados da tradição dos Grimm” (MEREGE, 2010, p. 45).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, demonstramos as várias peculiaridades do modelo narrativo *racconto fiabesco* (“conto maravilhoso”), caracterizado por fadas, ogros, jogo, corte, sorte, viagem, metamorfoses e corpo. (Cf. RAK, 2005; 2013). Em síntese, cada conto envolve um tipo de jornada para florestas, oceanos ou outra cidade. Esta jornada reflete a viagem que um cortesão geralmente fazia quando se tornava maior de idade para ver o mundo ou testar a si mesmo. Ao longo do caminho, a sobrevivência do viajante depende das aparições de fadas e ogros, seres arbitrariamente escolhidos para socorrê-lo ou destruí-lo. A sorte desempenha um papel



importante. Os corpos são engendrados na trama. Eles são embelezados, torturados, demolidos e rejuvenescidos enquanto o protagonista tenta sobreviver a qualquer custo e ascender seu status social em um mundo em mudança constante.

A partir da conjugação entre tais elementos, verificamos que os contos de Giambattista Basile transitam entre o clássico e o moderno, mesclando tradição oral popular e inovação literária. Além disso, entendemos que o valor literário da obra de Basile depende tanto da capacidade flexibilização dos *cunti* quanto do repertório de personagens e motivos que hoje já fazem parte um patrimônio ocidental. Ambas as propriedades consentem a contínua reutilização do livro napolitano no contemporâneo seja na literatura seja em outras artes, com destaque para o teatro e o cinema, e estabelecem um riquíssimo jogo de intertextualidades.

Disso decorre o interesse de cineastas italianos que adaptaram contos da obra de Basile neste século, como Matteo Garrone, que produziu o filme *The tale of tales* (2016), e Alessandro Rak, Marino Guarnieri, Ivan Cappiello e Dario Sansone, que produziram a animação *Gatta Cenerentola* (2017). Neste último, há confluências entre o maravilhoso, o gótico e a ficção científica (cf. REIS; AMORIM, 2020).

Na mesma linha das produções cinematográficas podem ser lidas as traduções de Basile no Brasil, como a primeira integral realizada por Francisco Degani (2018), intitulada *O conto dos contos ou o entretenimento dos pequeninos*, e algumas esparsas feitas em *A noiva da caveira e outras histórias antigas* (2018); *Contos de fadas em suas versões originais* (2019) e no ebook *Considerações sobre o maravilhoso na literatura e seus arredores* (2021). As recentes adaptações e publicações de Basile, sobretudo no Brasil, assim como o inventário aqui levantado, podem ser entendidas como um convite destinado aos pesquisadores, professores e leitores que interessam pela fantasia e contos de fadas para percorrer caminhos do fantástico e do maravilhoso.

REFERÊNCIAS

ALBANESE, Angela. I centomila miliardi di proverbi del *Cunto de li Cunti* nella versione inglese di Nancy Canepa, **Italica**, Columbus, v. 90, n. 1, p. 1-22, 2013. Disponível em: www.jstor.org/stable/23474944. Acesso em: 23 mai. 2021.

AVILA, Marina. (org.). **A noiva caveira e outras histórias antigas**. Tradução: Cláudia Mello Belhassof, Camila Fernandes, Caroline Caires Coelho, Karine Ribeiro e Felipe Lemos. São Caetano do Sul: Wish, 2018.



AVILA, Marina. (org.). **Contos de fadas em suas versões originais**. Prefácio de Ana Lúcia Merege. Tradução: Felipe Lemes, Carolina Caires Coelho, Kamila França. São Cateano do Sul: Wish, 2019.

BASILE, Giambattista. **Lo cunto de li cunti**. [com texto napolitano e tradução em italiano]. Tradução: Michele Rak. 9. ed. Milano: Garzanti, 2013.

BASILE, Giambattista. **O conto dos contos: o entretenimento dos pequeninos**. Tradução: Francisco Degani. São Paulo: Nova Alexandria, 2018.

BASILE, Giambattista. **The tale of the tales, or entertainment for little ones**. Tradução: Nancy L. Canepa. Detroit: Wayne State University Press, 2007.

BASILE, Giambattista. “Sol, Lua e Tália”. In: **Página Acadêmica**. Tradução: Karin Volobuef. Disponível em: http://volobuef.tripod.com/op_basile_sol_lua_talia_kvlobuef.pdf. Acesso em: 23 mai. 2021.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução: Arlene Caetano. 16. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

BONETTO, Mirian Salvestrin; REIS, Adriana Aparecida de Jesus. De Boccaccio a Basile: as molduras do *Decamerone* e do *Pentamerone*. In: V COLÓQUIO DE ESTUDOS EM NARRATIVA NO TERRITÓRIO DE MIRABILIA: TEORIAS E PRÁTICAS DO MARAVILHOSO (CENA V). **Anais do Cena V**, Uberlândia, v. 1, 2018, p. 181-189. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/gpea/cena/?page_id=47. Acesso em: 23 mai. 2021.

BOTTIGHEIMER, Ruth. Sobre a natureza dos Contos de Fadas. [Entrevista cedida a Paulo César Ribeiro Filho]. **Literartes**, São Paulo, v. 1, n. 12, p. 44-70, 2020. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/176347>. Acesso em: 23 mai. 2021.

CANEPA, Nancy. L. Basile e il carnevalesco. In: PICONE, Michelangelo; MESSERLI, Alfred. (org.). **Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba**. Ravenna: Longo, 2004, p. 41-60.

CALVINO, Italo. **Sulla fiaba**. Presentazione dell'autore e Introduzione di Mario Lavagetto. Milano: Arnoldo Mondadori, 1996.

CALVINO, Italo. **Sobre o conto de fadas**. Tradução: José Colaço Barreiros. 2. ed. Lisboa: Teorema, 2010.

FIABESCO. In: **TRECCANI: Enciclopedia online italiana**. Disponível em: <https://www.treccani.it/vocabolario/fiabesco/#:~:text=%2D%20%5Bche%20desta%20stupore%2C%20incanta,%2C%20magico%2C%20meraviglioso%2C%20straordinario>. Acesso em: 23 mai. 2021.

GETTO, Giovanni. **Il Barroco letterario in Italia: Barroco in prosa e poesia**. Milano: Bruno Mondadori, 2000.

MALATO, Enrico. Per l'edizione critica del “Cunto de li cunti”. In: PICONE, Michelangelo; MESSERLI, Alfred. (org.). **Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba**. Ravenna: Longo, 2004, p. 307-326.

MEREGE, Ana Lúcia. **Os contos de fadas: origens, história e permanência no mundo moderno**. São Paulo: Claridade, 2010.



PICONE, Michelangelo. La cornice novellistica dal *Decamerone* al *Pentamerone*. In: PICONE, Michelangelo; MESSERLI, Alfred. (org.). **Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba**. Ravenna: Longo, 2004, p. 105-122.

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Prefácio de Boris Schnaiderman. Tradução: Jasna Paravich Sarhan. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

RAK, Michele. **Logica della fiaba. Fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo**. Milano: Bruno Mondadori, 2005.

RAK, Michele. Il racconto fiabesco. In: BASILE, Giambattista. **Lo cunto de li cunti**. [com texto napolitano e tradução em italiano]. Tradução: Michele Rak. 9. ed. Milano: Garzanti, 2013, p. XXXII-LXXI.

RAK, Michele. Il sistema dei racconti nel *Cunto de Li Cunti* di Basile. In: PICONE, Michelangelo; MESSERLI, Alfred. (org.). **Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba**. Ravenna: Longo, 2004, p. 13- 40.

REIS, Adriana Aparecida de Jesus; AMORIM, Inessa Rosa de. Basile nas telas do cinema: modernidade e revisionismo em *Gatta Cenerentola*. **Literatura Italiana Traduzida**, Santa Catarina, v. 1, n. 11, nov. 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/217473>. Acesso em: 23 mai. 2021.

REIS, Adriana Aparecida de Jesus; RAMOS, Maria Celeste Tommasello. Giambattista Basile, *O conto dos contos* e a tradução comentada de “O cadeado”: o maravilhoso na Itália barroca. In: RAMOS, Maria Celeste Tommasello. (org.). **Considerações sobre o maravilhoso na literatura e seus arredores**. São José do Rio Preto: UNESP/IBILCE, 2021, p. 90-105. Disponível em: <https://omaravilhosoeuseusarredores.wordpress.com/>. Acesso em: 23 mai. 2021.

SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio à Edição Brasileira. In: PROPP, Vladimir I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução: Jasna Paravich Sarhan. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 1-6.

ZIPES, Jack. **Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre**. New York: Routledge, 2006.

ZIPES, Jack. The Rise of the Unknown Giambattista Basile. In: BASILE, Giambattista. **The tale of the tales, or entertainment for little ones**. Tradução: Nancy L. Canepa. Detroit: Wayne State University Press, 2007, p. XIII-XV.

WARNER, Marina. **From the Beast to the Blond: On Fairy Tales and their Tellers**. London: Vintage, 2002.