

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

ROZALIR BURIGO COAN

**A PRESENÇA DE GIAMBATTISTA BASILE NAS
NARRATIVAS POPULARES DE CHARLES PERRAULT E
DOS IRMÃOS GRIMM: *OS VULTOS DE CINDERELA***

DISSERTAÇÃO

Florianópolis, agosto de 2009

ROZALIR BURIGO COAN

**A PRESENÇA DE GIAMBATTISTA BASILE NAS
NARRATIVAS POPULARES DE CHARLES PERRAULT E
DOS IRMÃOS GRIMM: *OS VULTOS DE CINDERELA***

**Dissertação apresentada ao Curso de Pós-
Graduação em Literatura da Universidade
Federal de Santa Catarina, para a obtenção do
título de mestre em literatura.**

**Orientadora: Prof^a. Dr^a. Patrícia Peterle
Co-orientadora: Prof^a. Dr^a. Andréia Guerini**

Florianópolis, agosto de 2009

A Lourdy e Maria
In memoriam

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pelo dom da vida e pelos constantes desafios.

À professora Andréia Guerini, pelo incentivo e pela confiança.

A minha orientadora, professora Patrícia Peterle, por ter acreditado neste trabalho.

Agradeço as sugestões e contribuições apontadas pelos professores Walter Costa e Andréia Padrão, no exame de qualificação.

Ao professor Roberto Mulinacci, pelo aporte bibliográfico.

Ao Luiz, Luizinho e Michelli, pelo estímulo e compreensão.

À Tânia Mara e a sua família, pelo apoio e encorajamento.

À Viviane, pelo auxílio e pelo carinho.

A todos os amigos que contribuíram para a realização deste trabalho.

SUMÁRIO

RESUMO	7
ABSTRACT	8
Introdução	9
Capítulo 1	
<i>O conto dos contos</i>	12
1.1 – Giambattista Basile e a literatura napolitana	13
1.2 – <i>Lo cunto de li cunti</i>	18
1.3 – <i>La Gatta cenerentola</i>	27
Capítulo 2	
<i>Contos da mamãe gansa</i>	31
2.1 – Charles Perrault na corte do Rei Sol	32
2.2 – <i>Histoires ou contes du temps passé avec des moralités</i>	36
2.3 – <i>Cendrillon</i>	40
Capítulo 3	
<i>Histórias da infância e do lar</i>	43
3.1 – Os irmãos Grimm e seu tempo	44
3.2 – <i>Kinder- und Hausmärchen</i>	47
3.3 – <i>Aschenputtel</i>	49
Capítulo 4	
Os vultos de Cinderela	51
4.1 – Um sentido	51
4.2 – As narrativas populares e suas funções	55
4.3 – Uma história em três tempos	61
Conclusão	66
Bibliografia	68
ANEXO I – <i>LA GATTA CENNERENTOLA</i> – Texto original em napolitano	75
ANEXO II – <i>CENDRILLON OU LA PETITE PANTOUFLE DE VERRE</i> – Texto original em francês	80
ANEXO III – <i>ASCHENPUTTEL</i> – Texto original em alemão	86

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo analisar *Lo cunto de li cunti* de Giambattista Basile, escrito em dialeto napolitano, no século XVII. Esta obra é um conjunto de histórias narradas em prosa, apresentado sob o modelo do *Decameron*, que representou de forma abrangente a cultura de sua época, principalmente a popular. Dentre as várias histórias presentes neste livro, foi selecionada a história de *Cinderela*, para, através de seu arquétipo, verificar a presença de Basile nas versões de Charles Perrault e na dos irmãos Grimm, dessa mesma história.

ABSTRACT

The goal of this dissertation is to analyze Giambattista Basile's *Lo Cunto de li cunti*, which was written in Napolitan dialect, on the XVII century. This work is a prose stories collection, presented under *Decameron*'s model, and that represented that time's culture, especially the popular one. Between the stories in this book, Cinderella was chosen for verifying the Basile's presence on the Charles Perrault and Brothers's version.

Introdução

As histórias populares contêm um teor cultural muito expressivo e, em qualquer tempo e lugar, sempre tiveram um papel fundamental no momento de reflexão: a força criadora e o teor de saber, contidos nessas narrativas, bem como seus arquétipos, permitem aos homens, em uma comunidade, elaborarem significados, experimentarem emoções, construir suas identidades e encontrarem respostas para perguntas universais, e, principalmente, encontrarem uma saída para fluírem seus instintos criativos latentes.

Em uma sociedade, estas mesmas histórias são responsáveis, não somente pela transmissão da sua espiritualidade e da sua cultura, mas permitem a seus membros, uma convivência pacífica e integrada. São histórias que têm raízes longínquas e foram transmitidas, século após século, através da oralidade e da escrita. Em parte, muitas dessas histórias chegaram até nós, enriquecidas ao longo do caminho, por elementos fantasiosos envolvendo seres sobrenaturais. Seus personagens expressam fantasias, temores, esperanças, sonhos ainda vivos no íntimo de cada um, de todas as formas, de todas as cores e em qualquer lugar. E, apesar de todas as interposições, interpretações e adaptações elas nos consentem uma maior clareza, no que se refere aos estudos das civilizações.

Alguns compiladores dessas narrativas fizeram história e contribuíram, significativamente, para resgatar uma parcela do imaginário popular, em determinado tempo e espaço, e que por vezes não pode ser só uma faculdade criativa, mas uma possível interpretação de suas vicissitudes.

Entre as histórias populares, *Cinderela* certamente é uma das mais conhecidas e, segundo Michele Rak em *Da Cenerentola a Cappuccetto rosso* (2007, XII), esta história aparece pela primeira na literatura Ocidental sob o título de *La gatta Cenerentola*. Foi proposta por Giambattista Basile (1575 – 1632) em *Lo cunto de li cunti*. Trata-se de uma obra escrita em dialeto napolitano, no século XVII¹. Há quase quatrocentos anos Basile usou o seu dialeto pátrio para remanejar conteúdos vindos das novelas, dos mitos, dos jargões, do poema cômico, das histórias antigas e do povo, principalmente o de Nápoles, para organizar uma coletânea de histórias populares, intitulada *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenimiento de'*

¹ Esta afirmação também é dada por Bruno Bettelheim em *A psicanálise dos contos de fadas*, 1985, p. 284 e por Ilaria Filograsso em *Polisemia della fiaba*, 2005, p. 23.

peccerille (*Conto dos contos, entretenimentos para os pequenos*) publicada postumamente entre 1634-36 e que mais tarde se tornou conhecida como *Pentamerone*².

Esta obra é “uno degli anelli barocchi della tradizione del racconto di gruppo europeo che va dalle veglie medievali intorno al fuoco al racconto di fate dei salotti francesi del Settecento” (RAK, 2004, p. 13) e, apesar das edições, mesmo incompletas, ocorridas neste mesmo século, só se tornou conhecida, principalmente na Itália, com a primeira tradução, do antigo dialeto napolitano para a língua oficial italiana, feita por Benedetto Croce em 1925, sob título de *Il Pentamerone – ossia La fiaba delle fiabe*³

Em 1697, *Cinderela* integrou as *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités* (*Histórias ou Contos de tempos passados com moralidades*), obra que também ficou conhecida como *Contes de ma mère L’oye*, publicada por Charles Perrault (1628-1703). Neste seu trabalho, Perrault transplantou e adaptou histórias recolhidas do povo para uma cultura cortesã que valorizava uma forma literariamente estilizada e com isto, se destacou entre os literatos franceses que se preocuparam em resgatar as tradições populares da sua época⁴.

No século XIX esta mesma história ganhou forma na versão feita por Jacob Grimm (1785- 1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), que a incluíram em uma coletânea de histórias populares publicada em 1812, com o título de *Kinder- und Hausmärchen* (*Histórias da infância e do lar*)⁵. Mais tarde esta obra viria a se constituir em um arquivo cultural do folclore alemão.

O objetivo desta dissertação é o de analisar os pontos de contato de *Cinderela* existentes nestas três versões, propondo alguma influência napolitana sobre as outras duas, bem como abordar algumas características pertinentes ao universo da tradição popular, no qual esta história se insere.

Assim, no primeiro capítulo, busca-se apresentar a participação de Giambattista Basile na literatura napolitana, a estrutura, a forma e o conteúdo de *Lo cunto de li cunti* e sua versão barroca de *Cinderela*.

No segundo e terceiro capítulos, respectivamente, serão abordadas as coletâneas de Perrault e dos irmãos Grimm, do ponto de vista histórico, social e cultural, e suas versões

² Ver LETTERATURA ITALIANA – Vol. I, Torino, Einaudi, 1990. Neste trabalho será empregado o título original: *Lo cunto de li cunti* em napolitano.

³ Este livro foi editado por Laterza, Bari, 1925 e teve uma segunda edição em 1957, pela mesma editora.

⁴ Observação feita por Maria Tatar em *Contos de fadas*, 2004.

⁵ Tradução de Maria Tatar, op. cit. p. 35.

desta história. No quarto capítulo busca-se detectar algumas divergências e/ou convergências nas três versões apresentadas; analisa-se, de algum modo, certas funções pertinentes às narrativas populares; destaca-se, ainda, o papel do contador de histórias e a sua interação com o público leitor.

Quanto à metodologia, será utilizada a obra de Basile no seu original, em napolitano, e não serão traduzidas as citações referentes a ela, bem como em outras línguas estrangeiras, no interior do texto. As citações referentes à versão napolitana de *Cinderela* serão feitas com base em uma tradução, para o português, feita por mim, a partir da tradução de *Lo cunto de li cunti* de Michele Rak que traz o texto original, com o auxílio das edições organizadas por Benedetto Croce e por Ruggero Guarini. Para as versões, francesa e alemã serão utilizadas as traduções feitas, respectivamente, por Renata Cordeiro e Lia Wyler, cujos originais farão parte dos anexos e estão disponíveis nos sites: www.wikipedia.org/ e www.fln.vcu.edu/grimm/aschen.html, visitados em 12/04/2009.

Optou-se por não abordar questões relativas à literatura infantil, devido ao fato de que, quando Basile escreveu sua obra, não existia a concepção de uma literatura destinada às crianças, da forma como a entendemos hoje. Por este motivo, para referir-se à *Cinderela*, nesta dissertação, serão usados termos mais genéricos como, por exemplo, narrativa, texto ou história, em lugar de conto de fada e/ou fábula.

Desta forma, com os fundamentos teóricos de Benedetto Croce, Italo Calvino, Michele Rak, Claudio Marazzini, Giovanni Getto, Vincenzo De Caprio, Michelangelo Picone, Enrico Malato, Ilaria Filograsso, Luís da Câmara Cascudo e outros que se mostrarem necessários e essenciais, será possível estabelecer uma relação entre as versões de *Cinderela* apresentadas por Basile, Perrault e pelos Grimm.

Capítulo 1

O conto dos contos

...e poiché gli elementi migliori aprono sempre l'avvenire,
nella storia di un'età necessariamente si dà rilievo a quel che,
nato vigoroso, vivrà e si svolgerà nelle età successive,
e che tuttora vive nel nostro presente,
sia pure con dialettiche inversioni ed elevazioni.

Croce, 1931

Nesta primeira parte do trabalho procura-se inserir Giambattista Basile e sua produção narrativa intitulada *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de' peccerille*, no contexto histórico do século XVII. Nessa época, a península itálica esteve sob a influência do Barroco, cujas ideologias influenciaram diretamente os estudos na área da ciência, da filosofia e da literatura, neste século, além de terem modificado uma sociedade que, até então, se orientava sob os valores acumulados das culturas precedentes.

Basile e a sua coletânea de histórias fazem parte de uma literatura quase esquecida, mas não menos importante, rica e criativa. Inserida nesta obra singular, *Cinderela* representa a alma de *Pulcinella*, do Vesúvio e de Posilipo, cuja beleza parece acalmar a fúria vulcânica, a paz e a serenidade do Golfo delle Serene, *Partenope*, a *Tarantela*, o *carpe diem*. Fez parte da colorida agitação do povo que lotava as ruas: uma população desejosa de se inserir na História, e que procurava, na sua condição de vida, um ponto de referência confiável e sólido para a sua adversidade social.

1.1 – Giambattista Basile e a literatura napolitana

A consolidação da divisão política do território italiano em estados dominantes, resultado da aliança entre a aristocracia e o clero, e o distanciamento da igreja em relação ao povo contribuíram para reforçar a condição de inferioridade das grandes massas populares que ocupavam as periferias, naquele período histórico. Esse contingente, isolado no imobilismo político, social e cultural identificou-se com a opressão, a miséria que ocorreram em território italiano, nesta época. Estes e outros fatores contribuíram para agravar ainda mais a condição sócio-econômica na península, estratificando-a com a nobreza latifundiária, com a volta dos feudos, e, conseqüentemente, com o retorno de uma sociedade arcaica que praticava uma economia essencialmente agrícola.

Em *Progetto Letteratura: Il Barocco e L'illuminismo* (2003), Vincenzo De Caprio coloca que o resultado desta crise foi uma população dividida ideologicamente, tendo em vista o conturbado processo industrial e comercial que se instaurava, na Europa, nesta época. O quadro era de uma nova classe social em formação e retratava as relações entre as ideologias culturais francesas e inglesas que se difundiram na metade do século XVII.

As várias expressões artísticas surgidas naquela época, naquele continente, encontraram seus correspondentes no estilo artístico e arquitetônico das ideologias barrocas, principalmente no que é mais estranho e bizarro⁶. Em linhas gerais, estes ideais tinham como ponto positivo a modernização e como ponto negativo, o esnobismo retórico. Na arte da palavra esses ideais evocavam o maravilhoso, isto é, a poética da fantasia, que, através de uma linguagem carregada de sentimentos e de sentidos, não admitia, na colocação de Mikhail Bakhtin em *Estética da criação verbal* (1997, p.227), “nada que [fosse] mediano, normal, típico, corrente; tudo [era] encarado na esfera do grandioso”.

O estilo barroco, com as suas apologias, encontrou espaço também na literatura popular, indo ao encontro dos registros linguísticos não convencionais para dar-lhes valor estético, em razão da sua criatividade. Neste sentido, os dialetos italianos representavam uma forma “di reazione all’egemonia del fiorentino, inteso come lingua letteraria nazionale, e alla produzione ‘alta’, considerata veicolo di valori artefatti” (DE CAPRIO, 2003, p.21).

⁶ Cfr. AGUIAR e SILVA em *Teoria da Literatura* 1982, p. 462, o Barroco é um estilo de época comum a quase toda a Europa, entre o século XVII e XVIII. Essa sua característica é definida por duas correntes: o Cultismo e o Conceptismo. O primeiro opera o estilo erudito, quanto à forma e o segundo usa o estilo fluente.

No final do século XVI os dialetos italianos sobreviveram apenas nas tradições populares. No século seguinte eles foram reavivados, principalmente o napolitano, não só como um entre tantos experimentos na rebuscada retórica seiscentista, mas por iniciativa de intelectuais que se mostraram interessados em resgatar as tradições culturais, de um modo geral, e em uma nova linguagem, capaz de revelar grandes tesouros da sabedoria popular.

Neste momento histórico, a irrequieta e desagregada vida social napolitana esteve refletida, de forma mais direta, na sua literatura, onde se escrevia e se falava “una lingua babelica [...] lingua oltremodo fantasiosa e ricca di possibilità di rinnovamento” [...], diz Stefano Lanuzza em *Storia della lingua italiana* (1994, pp.52-53), referindo-se às aventuras culturais ocorridas no que ele classificou de “giocosso e festevole” século XVII.

Nesta época, Nápoles era uma das cidades mais importantes da Europa. Retratava uma realidade social complexa e estratificada. Em função disto, foi cenário de uma extraordinária trama linguística, onde se cruzavam várias línguas de comunidades estrangeiras, dialetos meridionais, com influência, sobretudo, da língua espanhola, dada a situação política em que se encontrava. A cidade era, portanto, caracterizada por uma variação linguística social muito acentuada: de um lado a fala gentil e aristocrática dos literatos e de outro, a popular.

Neste período, conforme Nancy Canepa, em *Basile e il carnevalesco* (2004),

L'uso del napolitano, lingua “bassa”, costituisce un'interlocuzione ancora più stringente con la tradizione aulica in toscano – inclusa la produzione “in lingua” dello stesso Basile. All'inizio del Seicento si ha una fioritura di letterature dialettali in Italia, e quella napoletana in particolare si rivela degna di gareggiare con la tradizione italiana in complessità e raffinatezza. Mentre le fatiche delle generazioni precedenti di scrittori napoletani erano indirizzate ad una riscrittura, anche se spesso in forma originale e politicizzata, della tradizione dialettale esistente (villanelle, istorie, farse) e avevano come pubblico un “circolo di curiosi del dialetto” o appassionati della “polemica anticulta”, [esta] nuova generazione si mostra, cioè, capace non solo di rapportarsi in maniera parodica alla tradizione italiana ma anche, e soprattutto, di costruire una “realtà linguistica autonoma” che possa fare da base ad una tradizione alternativa (pp. 42-43).

A circulação destes textos, na sua maioria, caracterizados pelo uso “espontâneo” do dialeto, permitiu, já a partir desta época, seguir as suas mudanças, no decorrer dos séculos. Os autores, neste caso, não estavam conscientes de estarem usando um idioma diferente da língua literária, explica Benedetto Croce.

Croce, ao estudar a literatura italiana do “Seicento”, em especial aquela expressa em dialeto, observou outro movimento literário, que ele chamou de “letteratura dialettale riflessa o d’arte” e declara em *Uomini e cose della vecchia Italia* (1943, p. 42) “che è cosa a cui non è stato dato il conveniente risalto nelle nostre storie letterarie e culturale, e che pure merita una considerazione critica”. Segundo o filósofo italiano, estes textos se diferenciavam daqueles populares e espontâneos, justamente porque seus autores, também escreviam em italiano, porém faziam do dialeto uma escolha voluntária e consciente, talvez motivados pelo prestígio sócio-linguístico que estes textos possuíam e pela sua ampla difusão entre a população.

De acordo com Croce, esta literatura dialetal “riflessa o d’arte” surgiu em Nápoles e sob alguns aspectos. Contribuiu para este evento, o fato de que este tipo de literatura teve como antecedente e ponto de partida a crescente produção literária nacional e foi seu ponto de apoio. Conforme Croce,

[...] a questo movente poetico e artistico altri se ne aggiunsero, che ingrossarono materialmente quella letteratura; e, nel seicento, in particolare la ricerca del nuovo e dello strano, che spingeva a verseggiare e a prosseggiare con rozzi e curiosi vocaboli dialettali per eccitare il dialetto della sorpresa e dello stupore; e il persistente e crescente uso accademico delle esercitazioni letterarie; e, infine, la faciloneria, che faceva inclinare più d’uno a forme letterarie, richiedenti, almeno in apparenza, minore preparazione di cultura e che davano perciò responsabilità minori. Le traduzioni dialettali, che si vennero facendo sulla fine del cinque e più ancora nel sei e settecento, dei classici poemi, a cominciare dal *Furioso* e dalla *Gerusalemme* a finire all’*Eneide* e all’*Iliade* e alle egloghe virgiliane, e anzi alla *Commedia* dantesca, rispondono a questi moventi non poetici; ma non esse sole, perché di moltissimi altri, e poemi e idilli e canzonieri e drammi, non c’è altra ragione della veste dialettale che assunsero, e anzi non c’è altra ragione dell’esser venuti al mondo, se non l’accennata oziosità letteraria (1943, pp.229-30).

E contextualiza dizendo que muitas coisas só podiam ser ditas em dialeto. Por exemplo,

rapresentazioni di costumi e modi di sentire, d’immaginare e di esprimersi, e altresí toni e forme di poesia amorosa o satirica o burlesca. La commedia italiana del cinquecento, scritta da autori toscani e di altre regioni italiane, sentí presto il bisogno d’introdurre i dialetti per mettere in scena il gentiluomo napoletano vanitoso e vantatore, e simili tipi di classi sociali e di professioni e mestieri (pp. 228-229).

Neste contexto literário, a obra de Giambattista Basile foi bastante expressiva. Basile viveu em uma família numerosa, sem muitas posses. Frequentou a escola, mas não a Universidade. Desde jovem circulava por toda a península italiana e conhecia bem o trabalho

dos marinheiros; por muitos anos integrou o exército veneziano em Candia (hoje ilha de Creta) que, na ocasião, entrara nos gostos dos turcos. Sua vida foi de aventura, como tantos da sua época, “avventurieri onorati”. Nos acampamentos e nos portos ouvia várias histórias fantásticas, e não se afastava de literatura clássica. Aos poucos começou a traçar seu caminho. Viveu sempre em companhia de sua irmã Adriana, famosa cantora da época. Em 1613 freqüentou a corte do duque Vincenzo Gonzaga em Mantova. Voltou a Nápoles, onde governou os feudos de vários senhores meridionais. Foi conde de Torrone e representou o papel de brilhante intelectual inserido na realidade social e literária da cidade de Nápoles, no final do século XVI e início do século XVII⁷.

Sua produção literária abrange *Lo cunto de li cunti, overo lo trattenemiento de' peccerille*, sua obra mais importante, *Le muse napolitane*, além de odes, poemas e canções e outras composições para a corte. Compôs versos em italiano, para Luigi Carafa e, em espanhol, para o duque d'Alba, um drama pastoral intitulado *Le avventurose disavventure e Il Teagene*. Empenhou-se na edição das *Rime* de Pietro Bembo (1616-17) de Giovanni della Casa (1617) e de Galeazzo di Tarsia; escreveu as *Osservazioni attorno alle rime di Bembo e del Casa* (1618) (CROCE, 2001b, p. XIV).

O uso “riflesso” da língua também é percebido na obra de Giulio Cesare Cortese (1570- 1640), autor de *Vaiasseide*, poema heróico-cômico, onde o autor retrata a condição de vida da população, em seu tempo, deixando transparecer a sua adesão espontânea aos aspectos do dialeto pátrio e de *Micco Passaro 'nnammorato e de Il viaggio di Parnaso* e na obra de Felippo Sgruttendio de Scafato, autor de *La Tiorba a taccone*, uma coletânea de sonetos e canções em napolitano, publicada em 1646 (CANEPA, 2004, p.43).

Com estes três representantes de um segmento literário, cujo “movente effettivo, o movente principale, [...], non che essere l'inversione e la sostituzione della letteratura nazionale, era, per contrario, l'integrazione di questa [...] come un modelo”, (CROCE, 1943, p. 228), o dialeto napolitano adquire o seu valor na história literária italiana.

Mas, certamente, a plena consciência de uma escolha linguística, como alternativa para a tradição literária “alta” só seria reconhecida mais tarde, quando uma consciente unificação da literatura italiana projetaria um interesse maior pelas falas populares e locais, explica o filósofo italiano.

O ambiente napolitano, naquela época, incluía em seus detalhes particulares, uma forte atividade artística que se realizava em lugares diversos: praças, festas palcos

⁷ Estas informações são dadas por Croce, 2001b, XII.

improvisados, e tinha como característica dominante o uso da fala local. Nestes locais, através, principalmente, das obras de Basile, Cortese e Sgruttendio, o dialeto se mantinha e conservava suas origens.

Houve, depois deles, uma grande utilização dos textos escritos em dialetto napolitano, nos gêneros que vão desde a poesia ao teatro⁸. Ferdinando Galiani, depois de estudar o dialeto napolitano, concluiu que Basile, Cortese e Sgruttendio exerceram a mesma influência que Dante, Petrarca e Boccaccio exerceram, anteriormente, na literatura italiana. E escreveu que “se il dialetto basso napoletano riconosce nel Basile il suo Boccaccio e nel Cortese il suo Dante, con la stessa disproporzione può riconoscere in Filippo Sgruttendio il suo Petrarca” (GALIANI, 1827, p 166).

O intento desses autores foi o de dar dignidade literária ao dialeto napolitano. Basile, em particular, fez uso dele, revestindo-o de um gosto metafórico tipicamente barroco, fazendo de *Lo cunto*, uma obra que, mais tarde, ganharia o apreço de Perrault e dos Grimm, chegando aos cuidados da crítica literária.

⁸ Cfr. MARAZZINI, Claudio, 2005, p. 94, entre 1761 e 1765, em Veneza; Carlo Gozzi, inspirado nas histórias populares, encenou dez delas, começando com *L'amore delle tre melarance*, para citar apenas um exemplo.

1.2 – *Lo cunto de li cunti*

Basile, mesmo tendo escrito outras obras em italiano, como já foi mencionado anteriormente, usou o antigo dialeto napolitano, revestindo-o de um virtuoso estilo, em grande parte de valores expressivos da cultura popular, para colorir as narrativas que compõem *Lo cunto de li cunti*, e assim poder exprimir, de forma mais autêntica, e até certo ponto criativa, os contrastes sociais, revelar um mundo indefinido e multifacetado e os rascunhos de vida exaltados pela magia e pelo sonho, da gente napolitana. Para Rak (2004), esta obra foi realizada

con elaborati esercizi sulla modellistica del racconto, con una competenza trasversale del sistema dei generi narrativi e della letteratura da teatro, della composizione in versi di carattere celebrativo e della scrittura d'apparato e con l'uso delle tecniche *dell'ars combinatoria*, che appartiene alla teoria letteraria del modo barocco come alle sue filosofie della natura e della lingua (2004, p. 13).

Lo cunto de li cunti foi idealizado para servir de entretenimento ao público da corte napolitana, no século XVII. É uma coletânea de cinquenta histórias articuladas em cinco dias, inseridas em uma “narrativa moldura” ou de encaixe⁹ que se fecha com a quinquagésima história. O título alude a este particular esquema: existe uma história inicial, da qual, e antes que se conclua, são originadas outras quarenta e nove: dez nos primeiros quatro dias, no último dia são nove histórias porque a décima é o fechamento da história principal, isto é, a *Conclusionone* do livro. Cada dia começa com uma *'Ntroduttione*, a primeira delas é a história que vai servir de moldura para as demais. As outras quatro antecedem cada dia e exemplificam as atividades lúdicas que serão desenvolvidas, pelos participantes, durante o encontro proporcionado por Taddeo.

Quatro diálogos em versos, intitulados *La coppella*, *La tintura*, *La stufa*, *La volpara* ou *L'uncino*, estão intercalados entre os dias e são

[...] insomma satire e satire violente, scritte con irruenza e con una naturalezza affascinanti e con tante grazie di lingua ed abbondanza di

⁹ Cfr. TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas* 2004, p. 126, “o encaixe é uma explicação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa. Contando a história de outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfima, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente”.

sinonimia scherzevole, che si perdona la generalità satirica e quindi in certo modo declamatoria di esse (IMBRIANI, 1875, pp. 429-59).

Tais versos revelam o intento moral de Basile, com relação aos costumes da época e são elaborados em um estilo que vai do hiperbólico ao grotesco, e desenhados com vigor. Tão nitidamente propostos que não passam despercebidos:

[...] il gran signore, il militare, il nobile che vanta la prosapia, il borioso, il cortigiano, il bravaccio, l'adulatore, la donna di piacere, il poeta, l'innamorato, l'astrologo, l'alchimista; [...] e tante e tante altre figure e tipi, e, infine, la delusione che si trova nell'amore, nelle armi, nei divertimenti, negli spettacoli, nelle arti, salvandosi solo dalla generale svalutazione la virtù e la ricchezza o potenza, che danno all'uomo le sole vere soddisfazioni nel mondo (CROCE, 2001b, p. XXIV).

A história que enquadra as outras quarenta e nove narrativas, conta a trama da princesa Zoza, uma jovem que nunca sorria. Seu pai, o rei de Vallepelosa, depois de tantas tentativas, faz construir, diante do palácio real, uma fonte, da qual jorra óleo, na esperança que os que ali passassem dessem saltos acrobáticos ou escorregassem no óleo, fazendo a princesa sorrir. Um dia uma velha está na fonte enchendo um pote com o óleo que jorrava dela, quando um serviçal que passava por ali derruba, propositalmente, o pote. Irrompe entre eles uma série de insultos e gestos obscenos¹⁰ que provocam, finalmente, o riso na melancólica princesa. Esse riso lhe custou uma maldição: Zoza não se casará com ninguém, senão com Taddeo, o príncipe de Camporotondo, que está sepultado em uma tumba fora da cidade, vitimado por um encantamento e só será acordado quando uma jovem, num período de três dias, encher de lágrimas um jarro que se encontrava ao lado da tumba. Zoza parte para encontrar o príncipe, e no caminho as fadas lhe dão três objetos mágicos: uma castanha, uma noz e uma amêndoa. Depois de sete anos de peregrinação, Zoza chega à tumba de Taddeo, e começa a encher o vaso de lágrimas. Quando está quase cheio, adormece. Lucia, uma escrava, que a observava, com pouco esforço, termina de encher o jarro; o príncipe acorda do encantamento e casa-se com ela. Zoza não desiste; a sua felicidade depende do príncipe. A jovem aluga uma casa em frente ao palácio do príncipe e em três diferentes ocasiões abre os frutos que ganhou das fadas: da castanha sai um gnomo cantor, da noz saem doze pintinhos de ouro e da amêndoa, uma boneca que tecia com fios de ouro (“una bambola che filava oro”),

¹⁰ O texto diz que a velha levantou a saia e mostrou ao jovem “la scena voscareccia.”. Conforme Guarini, (1994, p. 607), esta velha é a mesma bruxa Baubò do reino de Ecate, que com seus gestos indecentes fez sorrir Demetra: “Cosi dicendo sollevò il peplo e mostro tutta l'impronta nel corpo [...] E di questo sorrise la dea, si rallegrò nel suo cuore” (COLLI, 1977, p. 243-44).

chamando, assim, a atenção do príncipe e da escrava. A escrava se encantou com os três objetos e obrigou Taddeo a procurar Zoza, que lhe dá de presente os três objetos. O último desses objetos suscita na princesa impostora um desejo incontrolável de ouvir histórias. Taddeo chama ao palácio dez velhas, as melhores contadoras de histórias, todas com um defeito físico¹¹, as quais contam, em cinco dias, dez histórias, cada uma¹². No quinto dia, Zoza substitui Iacova e narra sua própria desventura e casa-se finalmente com Taddeo, fechando, assim a moldura da narrativa principal.

Giovanni Getto (2000) escreve que “non si può leggere il *Pentamerone* senza pensare al *Decamerone*” (p. 296)¹³. Para ele, existe entre estas duas obras um confronto que oscila entre dois pólos, o da imitação e o da paródia.

Para Imbriani, no entanto, esta alusão é mais aparente que substancial, embora ambas retratem a tradição popular. Existem nas duas obras a “narrativa-moldura” e a subdivisão em dias. As novelas que compõem o *Decameron*, mesmo no plano da ficção, remetem a um contexto social bem preciso: a peste. Boccaccio escolheu para as suas histórias as aventuras amorosas, com tons espirituosos, alternando anedotas, casos ocorridos na sua época. Basile, por sua vez, se deteve nas histórias que envolvem seres sobre-humanos e extra-humanos, da mitologia e da tradição popular: fadas, bruxas e bruxos, animais falantes, vegetais e minerais da mais prodigiosa virtude, permeiam seus escritos.

¹¹ Cfr. Croce, 2001b, p. 9, Zeza é manca; Cecca é torta; Meneca é pescossuda; Tolla, nariguda; Popa, corcunda; Antonella é bocuda; Ciulla é testuda; Paola tem os olhos saltados; Ciometella é tinhosa e Iacova decrepta. Segundo Croce, muitos desses diminutivos estão em desuso: Zeza, Lucrecia; Tolla, Vittoria; Popa, Porzia; Ciulla, Giulia; Ciometella, Girolama. Todas, certamente, representantes de um mundo grotescamente deformado que Basile quis mostrar, contrastando com o modo de vida da Corte da sua época.

¹² Por causa desta sequência de histórias Rak (2004, p. 13) vê uma semelhança de *Lo cunto de li cunti* com *As Mil e uma Noites*.

¹³ Vale sinalar aqui, em particular, a posição de Getto sobre esta semelhança. Segundo ele, «sarebbe senz’altro meglio escludere dalle intenzioni del Basile ogni ricerca di effetti parodistici, sia rispetto al Barocco, sia rispetto al *Decamerone*. [...] Cornice e novelle sono concepite come se l’autore tenesse presenti da un lato l’immobile perfezione del modello boccacciano e dall’altro l’irrequieta visione del mondo della contemporanea civiltà barocca. Si verifica così una specie di variazione di quel modello, la quale avviene secondo la direzione imposta dalla nuova sensibilità, una variazione che è già di per se stessa frutto di quel gusto capriccioso, di quel desiderio di rottura di vecchi schemi che contraddistingue il Barocco. Si ripete in sostanza, nel contegno di Basile di fronte al Boccaccio, l’atteggiamento di Marino, e soprattutto dei marinisti, di fronte a Petrarca, [que] non intendevano affatto mettersi su di un piano di parodia e di comicità, ma al contrario, ritenevano di poter svolgere un’esplorazione più vasta, di percorrere in tutti i sensi possibili le molteplici strade del reale, nessuna esclusa, di scoprire nuovi aspetti della vita, e proporre dimensioni nuove dell’universo poeticamente conoscibile. Allo stesso modo il Basile si compiace di avventurarsi per itinerari fantastici inconsueti, di modificare l’unità ideale del codice dell’arte del vivere decameroniana con un sentimento della vita diverso, con una coscienza del reale più complessa, dove non vige più una legge univoca, evidente per l’intelligenza dell’uomo; e manca una regola ferma, chiara per il suo costume, ma dove tutto è sempre nuovo, disponibile ad esiti molteplici, non sempre prevedibili”(ibidem – ibd). Outra leitura é feita por Michelangelo Picone em seu artigo “La cornice novelistica dal *Decameron* al *Pentamerone*” 2004.

Todas as histórias que compõem *Lo cunti de li cunti* seguem a mesma estrutura, ou seja, são contadas da mesma forma: inicia-se com um resumo destacado do texto, que em geral é um trecho curto, conciso, caracterizado pela “concretezza informativa e sobrietà di stile”, como explica Thomas Stein em “Basile e i segni della scrittura: le rubriche del *Cunto de li cunti*” (2004, p. 185), e que contrasta com a sequência narrativa. Toma-se como exemplo a história de *Cinderela*: “Zezolla, 'nmezzata da la maestra ad accidere la matreia e credenno co farele avere lo patre pe marito, d'essere tenuta cara, è posta a la cucina; ma, pe vertute de le fate, dapò varie fortune se guadagna no re pe marito” (C. 1.VI)¹⁴. Após esta apresentação o próximo narrador (que desta vez é Antonella) faz um pequeno comentário sobre a história anterior e, em seguida, é dada uma sentença moralizante: “Sempre la 'nmidia ne lo maro de la malignetate appe 'n cagno de vessiche la guallara” (C.1.VI). É, portanto, a partir deste momento que a trama se desenrola e ao final tem-se outra sentença moralizante, como esta que conclui a história de *Cinderela*: “pazzo è chi contrasta co le stelle”¹⁵.

Um *incipit* “Era uma vez...” expressão que se institucionalizou com Basile¹⁶, marca o início de cada história e o desenrolar da trama, em todas as narrativas, acontece em três tempos – conflito, viagem e metamorfose¹⁷. Para Rak este modelo, mesmo que “variamente ritoccato da altri narratori in altre stanze in altri tempi, è diventato l’ossatura di una nebulosa [...] di solito detta *fiaba*, di cui è possibile leggere molti testi in quasi quatro secoli di cultura europea” (2007, p. 7).

¹⁴ As citações referentes às histórias de Basile serão feitas desta forma, onde o primeiro algarismo indica o dia e o segundo, as histórias.

¹⁵ Em toda página de *Lo cunto de li cunti*, Basile insere uma sentença moral, que para Michelangelo Picone em “La cornice novelistica dal *Decameron* al *Pentamerone*” (2004, p. 109), “[...] racchiudono [...] il significato morale e pratico di affabulazioni pregresse. Non è naturalmente Basile a scoprire l’essenza profondamente narrativa dei proverbi, nei quali si condensa un insegnamento valido per ogni tempo, ma che hanno avuto origine da un evento specifico. Prima di lui le grandi raccolte novellistiche orientali, a cominciare dal *Panchatantra*, avevano mescolato racconti e proverbi; e sulla loro scia si erano messi i novellieri occidentali, da Pietro Alfonso allo stesso Boccaccio. L’originalità di Basile consiste nella valenza metanarrativa che egli attribuisce a questa simbiosi di proverbi e racconti. I proverbi infatti, e la tradizione fabulatoria che sta alle loro spalle, rappresentano per lui la manifestazione di una cultura antichissima (‘stascionata, de la maglia antica’): cultura di cui è depositario il popolo (napoletano nella fattispecie) che l’ha fatta diventare una seconda natura. Ma è proprio a questa cultura originaria, a questa sorgente purissima e incontaminata del racconto popolare e folklorico, che attingono i narratori del *Pentamerone*, sia quello extradiegetico (Basile, o meglio Abbattutis) sia quelli intradiegetici (le dieci vecchie convocate dal principe Tadeo)”.

¹⁶ Ver CALABRESE, Stefano, 1984, p. 69.

¹⁷ Apesar da indeterminação histórica e temporal marcada com esta expressão, Benedetto Croce, em seu ensaio “Giambattista Basile e l’invenzione artistica delle fiabe popolari”, que serve de prefácio para a sua tradução de *Lo cunto de li cunti*, identifica, na obra de Basile, a relação que esta estabelece com a cidade de Nápoles, naquela época.

Dentre as quarenta e nove histórias que, no interior da narrativa-moldura, formam *Lo cunto de li cunti* desenrolam-se as tramas de *Cinderela* (C. I.6), do *Gato de Botas* (C.II. 4), da *Bela adormecida no bosque* (C.V.5), histórias que, setenta anos mais tarde, ganhariam cidadania francesa na corte de Luís IV. *Lo cunto* apresenta, também, outros personagens estereotipados como a princesa que nunca sorria (Zoza, na história principal), a madrinha má (C.I.6, C.V. 7, C.III.10), as irmãs invejosas (C.II. 2,C. II.9), o “bobo” afortunado, em Antuono (C.I.1), Peruonto (C.I.3), *Vardiello* (C.I.4), e em *Lo Scarafaggio, Il topo e il grillo* (C.III.5). O conteúdo do livro ainda conta com as façanhas de duas crianças perdidas nos bosques (C.V.8), da princesa raptada por dragões ou por outro ser monstruoso (C.V. 7), do amante que não deve ser visto pela sua amada (C.V.4, C.II.9), da jovem que deve superar provas difíceis para encontrar o seu príncipe encantado. São, na maioria, histórias envolvendo bruxas, fadas, animais e árvores falantes, com tons mitológicos e com uma enxurrada de sabedoria popular, onde o autor procurou aprofundar e tornar humano “il nudo e schematico fiabesco” (Croce, 2001, p.XXIII).

Todas estas narrativas estão representadas, do ponto de vista linguístico, por fenômenos fonéticos, morfológicos, sintáticos e lexicais registrados em um longo elenco de adjetivos e substantivos, como nessa sequência de sinônimos: “norcava, canariava, ciancolava, ‘ngorfava, gliotteva, devocava, scervicchiava [...] e arresidiava quanto ‘n c’era a la tavola” (C.II.10). E, do ponto de vista estilístico, estas narrativas se inserem em uma prosa “che nasce da una particolare interpretazione del reale e contribuisce a esprimerla” (GETTO, 2000, p.311).

Os recursos metafóricos marcam significativamente o texto de Basile e não funcionam como simples expediente retórico, mas reforçam a sua característica barroca, diz Italo Calvino. Ao fazer “un inventario non esaustivo ma variamente rappresentativo” de *Lo cunto de li cunti*, o autor de *Il Barone rampante* recolhe a sensibilidade poética de Basile e a expressa desta forma:

Una lettura come quella che sto tentando, in cui le metafore, anziché essere considerate un ornamento che infiora la struttura portante degli intrecci e delle funzioni narrative, avanzino in primo piano come la vera sostanza del testo, contornate dal filiforme arabesco decorativo delle peripezie fabulative, è certamente legittima in un libro come *Lo cunto*, dove la materia verbale ha tanto spessore. Ocorre però dire che la *densità* del barocchismo di Basile varia da pagina a pagina, e uno studio stilistico dovrebbe partire innanzi tutto

da una ricognizione di come lo spessore delle perifrasi si gonfia o si distende, si dispone a strati o a grumi nei vari luoghi del libro (p. 144)¹⁸.

A linguagem popular de *Lo cunto de li cunti*, representa amplamente a tradição folclórica e, sendo esta obra elaborada e apresentada como um texto de literatura oral, é, acima de tudo, “un’opera letteraria” (RAK, 2005, p. 4), também fundamentada na longa tradição literária italiana.

Ferdinando Galiani, em *Dal dialetto napoletano* (1827, p. 7), expressando a sua admiração pelo dialeto napolitano, diz que este é o mais antigo dos dialetos italianos, o que mais se aproxima da língua latina e “destinato ad esser l’organo de’ pensieri de’ più vivaci ingegni, sarebbe certamente ora la lingua generale d’Italia [...] ”(p .8). Mesmo assim, tece severas críticas ao modo como Basile fez uso dele em *Lo cunto de li cunti*, dizendo que o autor napolitano

[...] ha tanta brama d’ostentare siffatta scienza, che con una stucchevole asiatica ripetizione infilza quante parole mai o espressioni gli sembrino sinonime, l’una dopo l’altra, ad ogni passo; onde avviene che, volendo mostrar la ricchezza del dialetto, spessissimo colloca fuor di luogo parole o frasi che non hanno quel senso in cui egli le impiega. Sicché, malgrado il suo sapere, il libro è scritto in un dialetto tanto adulterato e pieno d’errori che spesso potrebbe rinegarsi da noi. Infatti è grande il numero delle parole toscane che egli ha forzate e contorte alla pronunzia nostra, quantunque da noi non mai adoperate. Incredibile è poi il veder lo studio e la fatica che fa a non usar mai quelle voci, pure italiane, che in gran copia abbiamo ed usualmente adoperiamo, e sostituirvi o le più rancide o le più laide della infima plebe, solo perché si scostano dalla lingua generale italiana (1827, p. 160).

Em resposta às críticas de Galiani, Luigi Serio escreve em *Lo Vernacchio, risposta a lo ‘Dialetto napoletano* (1827) que,

¹⁸ Getto, 2000, p. 303, faz um percurso no universo metafórico de Basile e descobre em *Lo cunto* que a natureza se anima e se transfigura, torna-se outra coisa. O sol “col pennello dei raggi biancheggia il cielo annerito dalle ombre della Notte”; ou então, “con la scopa di rusco dei suoi raggi spazza le fuliggini della Notte”. A noite tem a obrigação de “accendere le candele al catafalco del cielo per le pompe funebri del Sole”. A lua, por sua vez, “come chiocchia, chiama le stelle a beccare le rugiade”. A montanha “spiona per incarico degli altri monti, metteva il capo sopra le nuvole per appurare che cosa si facesse nell’aria; ou ainda “ come Gran Turco di tutti i monti, con un turbante di nuvole si alzava al cielo per conficcarsi la Luna in fronte”. Também o rio corria “murmurando e borbottando contro la poca discrezione delle pietre che gl’impedivano la strada”. A fonte “vedendo i fiori svenuti per la paura della Notte, li spruzzava d’acqua nel viso; esta mesma fonte “ostessa di acqua fresca, invitava con la lingua d’argento il passeggero a bere una mezzetta”. O bosque “aveva fatto uno squadrone fitto e serrato di alberi e di terra per non essere rotto dai cavalli del Sole”. O galo “capopopolo degli uccelli, li solleva tutti ad armare i viventi contro la Notte”.

[...] si lo dialetto nnosto è la lengua *del volgo*, volennose fa no *Pentamerone* a lengua nosta, s'hanno da accocchià *Zeza scioffata*, *Cecca Storta*, *Meneca Vozzolosà ec.comme* facette lo Basile, e li cunte de cheste signorelle hanno da essere l'urco, e le ffate [...] Addonca lo Basile accochianno *Zeza*, *Cecca*, e *Meneca* appe jodizio, pocca scenze li perzonagge propie pe parlà lo dialetto [...] Nfi a mo lo Basile sa la lengua cchiù de tutte, e ave jodizio, e canoscenza dell'arte soja [...] Lo Basile addonca fo n'ommo de sinno, pocca sapette fa lo retratto speccato de li Lazzarune nuoste (p. 260)¹⁹.

A propósito dessas críticas, Vittorio Imbriani, em seu ensaio “Il gran Basile” (1875), esclarece que Basile

[...] ha saputo conciliare due cose, che parrebbe impossibile conciliare, soprattutto nello stile: personalità spiccata, ed impersonalità popolare. C'è la voce del popolo nel suo libro, e c'è il letterato seicentista, con tutti i suoi pregi e i suoi difetti, dei quali ultimi sembra farsi beffe egli stesso. Ed, a far questo, gli giovò moltissimo e l'aver vissuto nel Seicento e l'aver adoperato il dialetto napoletano. Quel dialetto gli dà un non so che d'ingenuo e di beffardo ad un tempo; e sembra contenere ironia implicita (1875, p. 446).

Ao traduzir *Lo cunto de li cunti*, Benedetto Croce observou no texto uma sintaxe “[...] defettosa e spesse volte pessima”, (2001b, p. XXVI), o que para ele não mudou em quase nada o seu conceito sobre a obra, visto que, na sua concepção, a verdadeira força de Basile não está na intrínseca linguagem que ele usou e sim no seu estilo, na sua arte, e sugere que *Lo cunto de li cunti* seja lido “semplicemente come opera d'arte” (CROCE, 1931), uma arte que para Victor Hugo em *Do grottesco e do sublime* (2004)

[...] folheia os séculos, folheia a natureza, interroga as crônicas, aplica-se em reproduzir a realidade dos fatos, sobretudo a dos costumes e dos caracteres, [...], reveste o todo com uma forma ao mesmo tempo poética e natural, e lhe dá esta vida de verdade e de graça que gera a ilusão, este prestígio de realidade que apaixonou o espectador, e primeiro o poeta, pois o poeta é de boa fé. Assim, a finalidade da arte é quase divina: ressuscitar, se trata da história; criar, se trata da poesia (p. 69).

Apesar das várias tentativas de publicação²⁰, *Lo cunto de li cunti* não foi muito apreciado, principalmente na Itália. Somente com a iniciativa de Croce é que seu valor foi

¹⁹ Este texto de Luigi Serio está incluído no livro de Galiani, já citado.

²⁰ Antes da primeira tradução italiana de Benedetto Croce, em 1925, que culminou em um grande interesse pela obra de Basile, foi registrada uma “leggiadra riduzione in bolognese”. No decorrer do século XIX surgiu a tradução alemã de Felix Liebrecht (1846) e a inglesa, incompleta, de Taylor (1848) e uma edição completa de Richard Burton (1893) (CROCE, 2001b, p. 471).

reconhecido. O interesse do crítico e filósofo italiano pela obra de Basile começou em 1891, quando ele publicou o primeiro volume na “Biblioteca napoletana di storia e letteratura”. Mas esta sua tentativa não teve sucesso e não passou deste volume, porque os napolitanos, como ele mesmo escreve,

[...] nonostante le mie note, non riuscivano a intendere o a leggere quel testo con qualche facilità.. Ed ecco per quale ragione io, [...] non ho stimato opportuno di compiere o rifare, almeno per ora, l’edizione del testo dialettale, ma ho pensato che convenisse invece ridurlo a forma italiana, come finora non era stato fatto. Basile era [...] un letterato aulico, e finanche uno studioso di lingua e stile [...]; onde mettere in forma italiana la sua opera non è tanto darle una nuova veste, quanto ridarle quella primitiva e connaturata, e (fatta la doverosa eccezione per le eventuali deficienze del traduttore) in italiano essa cresce e non perde virtù (CROCE, 2001b, p. XXV).

Nesta sua tradução, Croce afirma, também, que foi fiel ao texto original, procurando não excluir a essência da obra. Reformulou a sua sintaxe, mas resistiu à tentação de substituir os “idiotismi napolitani”, a fim de deixar o livro como foi idealizado, com todos os traços do barroco e com “un certo sapore napoletanescò”. E por fim, incluiu notas de esclarecimentos e alusões “a cose e costumi del tempo e paese suo”. Procurou ilustrar com transparência certos aspectos “della realtà storica che il Basile aveva nell’immaginazione” (2001b, p. XXVI).

Depois da tradução de Croce, tem-se a de Mario Petrini, em 1976, a de Michele Rak, publicada em 1986, acompanhada de uma nova edição do texto original. A de Ruggero Guarini, em 1994, feita a partir da edição de Petrini procurou reproduzir o *Cunto de li cunti* “in una lingua accessibile e piana ma aderentissima al colore e al ritmo del testo originale” (Guarini, prefácio, 1994). Em 1996, Carmine De Luca realizou a sua tradução e, em 1998, Roberto De Simone traduziu *Lo cunto de li cunti*, do antigo dialeto napolitano para o vernáculo moderno com o objetivo de alargar as suas fronteiras, inserindo-o em um ambiente rigorosamente literário e erudito²¹.

Todas estas traduções requerem, conforme Enrico Malato em seu ensaio “Per l’edizione critica del *Cunto de li cunti*” (2004), um olhar atento, do ponto de vista linguístico,

²¹ Nessa sua tradução De Simone leva o texto original a uma maior compreensão e faz questão de deixar claro que não se trata de uma paráfrase ou de uma simples redução da obra. Respeitou a integridade e o espírito da obra, além de conservar a complexidade literária que o texto sugere, mantendo as frequentes e conceituosas metáforas que, segundo ele, são expressões de uma mentalidade e de um tipo muito particular de linguagem “che non ha alcuna tema di affidarsi ad una fantasia estrosa, spregiudicata, ironica, talvolta addirittura delirante, e ad una pirotecnica bravura stilistica dai risultati esilaranti” (1998, p. 13).

in ragione del fatto che si tratta di fissare con rigore ecdotico un testo elaborato in una lingua priva di tradizione letteraria, del tutto priva di consuetudini grafiche, [...] aperta alla libera iniziativa creativa di uno scrittore fantasioso ed estroso, il quale, come spesso opera brillanti e capricciosi innesti nel patrimonio lessicale del dialetto, così spesso s'industria di rappresentare in modo non sempre perspicuo in tratti fonetici e morfologici della lingua che usa. Di qui la singolare ventura di questo testo, ammirato dai fratelli Grimm, celebrato come un "monumento" della letteratura popolare europea (p.307).

Malato também atribui a esse problema o fato de terem sido perdidos os manuscritos e qualquer documento que podesse ilustrar as fases de composição desta obra, fato que a deixa "ancora oggi in attesa di un'edizione critica in grado di soddisfare le esigenze di una lettura moderna, criticamente consapevole, e insieme rendere giustizia a un autore tanto affascinante quanto 'difficile' e impegnativo".

Entretanto, reconhece a importância destas traduções para a divulgação de *Lo cunto de li cunti* e acrescenta que não foram superados os problemas de tradução: "per cui il capolavoro di Basile resta di fatto un territorio in gran parte - e proprio nella parte più 'preziosa' - ancora da esplorare" (2004, p. 324).

1.3 – *La Gatta cenerentola*

Alguns teóricos tentaram esclarecer as raízes e as razões pelas quais as histórias populares foram inventadas, recolhidas e catalogadas, e suas pesquisas foram importantes para a compreensão da história das civilizações. Porém, o que realmente conta, neste intrincado mundo destas narrativas de tradição oral, é o poder de encantamento que elas contêm e a sua capacidade de orientar adultos e crianças em seus questionamentos.

Ao longo da História, *Cinderela* se tornou mundialmente conhecida. Foi proposta e registrada pela primeira vez, em forma de enredo, em *Lo cunto de li cunti* e teve, assim, reforçada e ampliada a sua extraordinária fortuna na tradição literária italiana do século XVII, e a partir daí, em todo o mundo.

De acordo com Rak, *Cinderela*

è un racconto che è stato in seguito – stiamo parlando di quase quattro secoli – letto, recitato, musicato, teatrato e danzato. È passato da un genere a un altro e da una cultura all'altra senza divieti, obiezioni e dibattiti della società letteraria. *Cenerentola* ha circolato a livelli in cui i canoni, le regole e i vincoli della scrittura letteraria non erano attivi: nelle stanze e nei giardini della “conversazione” cortigiana, sulla scena dei teatri, sulle panche dei focolari domestici. Sin dal momento in cui ha avuto nelle mani questo testo il narratore ha potuto farne quello che ha voluto: ometterne delle parti, enfatizzarne altre, leggere o raccontare a memoria, inventare e licitare varianti. *Cenerentola* ha potuto circolare fuori dall'opera sofisticata e barocca di cui era parte (*il Cunto de li cunti*), in altre lingue rispetto alla lingua da teatro in cui era stata scritta, ha circolato come un racconto senza autore e senza opera, lontano dalle piccole corti napoletane per cui era stato preparato (2007, p.5).

Na Itália, a tradição de *Cinderela* aparece reavivando mitos e ritos da remota cultura mediterrânea com o perfil de uma jovem “crudele e audace che, come Sharazade, riesce a sfugere alla morte sociale con tutti i mezzi” (Rak, 2005, p. 2).

No texto elaborado por Basile a protagonista napolitana tem dois nomes e aparece na sexta história da coletânea. Ela é *Zezolla*, a filha amada de um rei viúvo, e revela sua outra face ao matar sua primeira madrasta, instigada pela segunda, que até então era uma bondosa governanta. Para isto, bastaria soltar a tampa do baú sobre a cabeça da madrasta enquanto ela estivesse procurando algo lá dentro. E assim aconteceu. *Zezolla* colocou em prática o

diabólico plano da governanta, que depois tornou-se sua madrasta. Imediatamente, a nova madrasta revela a sua maldade e a existência das suas seis filhas, até então mantidas em segredo e obriga Zezolla a passar dos salões suntuosos para a cozinha, junto ao fogão e, por desprezo, é chamada de *Gatta Cenerentola*.

Um dia, estando a jovem debruçada em sua janela, apareceu-lhe uma pomba que lhe disse:

—“Quando tiveres algum desejo peça a uma pomba da ilha da Sardenha e logo serás atendida” (BASILE, 1995, p. 54).

Nessa ocasião, seu pai estava de partida para a ilha da Sardenha, a serviço do Estado e pediu as suas filhas o que queriam que ele lhes trouxesse. Um pediram jóias, outras, ornamentos para os cabelos. Zezolla, entretanto, lhe fez um pedido um tanto estranho, pediu que ele fosse até a Gruta das Fadas, e trouxesse o que elas lhe dessem. As fadas lhe mandaram de presente uma semente de ouro, uma enxadinha, um vaso de ouro e uma toalhinha de seda.

Zezolla plantou a semente, regou-a cotidianamente; a planta cresceu e dela saiu uma fada que lhe perguntou:

— “Que desejas?”. Zezolla respondeu que gostaria de sair de casa, de vez em quando, sem que suas irmãs soubessem. Então a fada respondeu:

— “Cada vez que tiveres algum desejo, vai até a planta e diz:

Plantinha minha dourada
Com a enxadinha de ouro eu te capinei
Com o baldinho de ouro te reguei
Com a toalha de seda eu te enxuguei
Despe-te e veste-me!” (BASILE, 1995, p.55)

Imediatamente a jovem se viu dentro de um lindo vestido, sob um cavalo branco²², guiado por doze soldados da corte que a levou até a festa.

E, — “quando voltares — disse a fada — pronuncias as mesmas palavras, alterando, porém a última frase: Despe-me e veste-te” (BASILE, 1995, p. 56).

Nesta trama, Basile propôs que ela fosse à festa por três dias. Antes de sair ela pronunciava os versos mágicos e logo se via vestida como uma rainha. Nos dois primeiros dias ela fugiu da festa enganando o servo do rei com pérolas e moedas de ouro. No terceiro dia da festa, depois de despertar a atenção de todos, e principalmente a do rei, com a sua

²² O texto diz: “sopra una chinea”; chinea é um cavalo branco que era doado, a cada ano, pelo rei de Nápoles, ao papa, como vassalagem, segundo o dicionário on line: <http://www.garzantilinguistica.it/>

extraordinária beleza, a jovem saiu da festa seguida pelo servo, que desta vez se mostrou mais atento. Para que ele não a alcançasse, Zezolla pediu ao cocheiro que se apressasse, e, na pressa, perdeu um dos sapatos. O servo o recolheu e o levou ao rei, que maravilhado exclamou:

— “Se o fundamento é assim belo que dirá a casa? (BASILE, 1995, p.58).

Rak nos faz lembrar que o ponto culminante desta trama é a prova do sapato. E, no seu entender, se trata de uma prova sexual, como indicam alguns componentes deste texto, encontrados em uma remota história egípciana²³, em outras do leste europeu e também em alguns cultos que marcaram a cultura napolitana da época (2007, pp. 4-5).

A esta altura da narrativa acontece um grande banquete, anunciado pelo rei, para que todas as moças do reino provem o sapato. Desta forma ele encontraria aquela que lhe é tão cara. Todas compareceram menos Zezolla. Em nenhuma o sapato serviu. O rei anunciou outro dia de festa e, desta vez, ordenou que nenhuma jovem ficasse em casa. O pai de Zezolla, expressando a sua fidelidade ao rei, lhe confessa o seguinte:

— “Eu tenho uma filha que está sempre junto ao fogão, porque é uma desgraçada criatura e não merece sentar em vossa companhia” (BASILE, 1995, p. 59).

O rei, ansioso, quis vê-la. E, nesta ocasião, Zezolla nem precisou fazer esforço para calçar o tal sapato, que lhe serviu perfeitamente²⁴.

O desfecho da trama acontece com o reconhecimento do rei que a tomou nos braços e finalmente a esposou, ordenando que a reverenciassem como uma rainha. Suas irmãs voltaram para casa e se conformaram com seu destino.

De acordo com a interpretação de Rak, “Cenerentola é diventata l’emblema della ragazza che cambia status attraverso prove difficili nelle quali porta una sua caparbia volontà di cambiare attraverso il riconoscimento del suo valore di persona” (2007, p. 7). E, a partir deste seu ponto de vista, sugere que qualquer leitor pode ler esta trama sob a ótica da cultura barroca: “i dettagli dell’abito e dell’eros”. Outra leitura pode revelar um trabalho de contaminação e manipulação de textos de diversas procedências, “la lecitacione teatrala del racconto e gli effetti comici” comuns nos ambientes aristocráticos napolitanos. Outras interpretações possíveis acontecem, a partir “delle tracce di alcuni miti della corrente del

²³ Ver capítulo IV.

²⁴ O autor escreve que o sapato se atirou aos pés de *Cinderela*, referindo-se à atração exercida pelo imã sobre o ferro: “Ma, fornuto de sbattere, se venne a la prova de lo chianielo, ma non tanto prieto s’acostaie a lo pede de Zezolla, che se lanzaie da se stisso a lo pede de chella cuccupinto d’Amore, comme lo fierro corre a la calamita” (C.I.VI).

racconto mediterraneo” e de uma leitura simbólica do ‘fogo’, em torno ao qual os grupos populares se reuniam para contar suas histórias (RAK, 2007, p. 4).

Naturalmente, existem outros percursos que poderão ser feitos, conforme a época e a cultura, por onde passar *Cinderela*. Porém é difícil seguir a história das fadas, indispensáveis neste tipo de narrativa, tão remotas quanto as sereias, que passam, quase sempre, pelo mesmo lugar.

Capítulo 2

Contos da mamãe gansa

Ler uma narrativa literária [...] é um fenômeno de outra espécie. Muito mais sutil e delicioso. Vai muito além de juntar letras, formar sílabas, compor palavras e frases, decifrar seu significado de acordo com o dicionário. É um transporte para outro universo, onde o leitor se transforma em parte da vida de um outro, e passa a ser alguém que ele não é no mundo cotidiano.

Ana Maria Machado

Este capítulo apresenta a versão francesa de *Cinderela*, inserida no contexto histórico-literário francês do Antigo Regime, mais precisamente na corte de Luís XIV, que ainda estava sob a influência de um estilo sensual, emocional e universalmente compreensível – o barroco.

Se Nápoles, no início do século, era a cidade dos viajantes, apreciada como lugar de prazeres, do luxo, do comércio e da arte, Paris e Versalhes eram o centro da cultura européia; ditavam as palavras de ordem da moda, da música, do teatro, da dança e da literatura. Ao chegarem lá, as narrativas populares, vindas do Mediterrâneo, eram reelaboradas, ganhavam toques sofisticados e agradáveis para circularem entre as damas da corte. Ali, por quase dois séculos, Cinderela se tornou protagonista dos bailes, dos teatros e dos romances da corte francesa. Sobreviveu mesmo em uma sociedade desorganizada que a idealizou para representar suas vicissitudes.

Nessa época, aprimorou-se em Versalhes a moda dos salões literários, que poderiam ter sido os responsáveis pelo prestígio e divulgação das narrativas de ordem popular. A participação de Charles Perrault nessas reuniões literárias pode tê-lo motivado a compor os *Contos da mamãe gansa*, obra que o colocou entre “os modernos” e os “antigos”, por conta de uma querela em prol de um preciosismo popular.

2.1 – Charles Perrault na corte do Rei Sol

Em 1696, quando Perrault publicou pela primeira vez as suas *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités*, a situação política na França estava definida pela união entre Igreja e Estado, fator que definiu a monarquia absoluta como forma de governo. E juntos, nobreza e clero, comandaram o destino do país e os rumos da socialização.

Neste período histórico, Luís XIV (1643 -1715) foi declarado rei da França aos cinco anos de idade, sob a regência de sua mãe, Ana da Áustria. Com a morte do cardeal Marziano, Luís XIV subiu ao trono em 1631 e permaneceu nele até sua morte, exercitando suas idéias absolutistas, acumulando as funções de rei e de ministro.

Sua célebre frase: “L’État c’est moi” (O estado sou eu) não foi expressiva o bastante para evitar uma guerra civil que abalou os alicerces da sociedade francesa, entre 1648 e 1653. Esta foi uma manifestação inserida em um sistema econômico debilitado, com graves problemas de organização sócio-política, com intuito de limitar o poder real, que acabou por desorganizar o Estado e, e conseqüentemente, a sociedade francesa.

Mariza Mendes, em *Em busca dos contos perdidos* (2000, p. 68) coloca que este conflito foi consequência inevitável do choque entre “os ideais humanistas do Renascimento e da Reforma”, permitindo o questionamento das autoridades morais e políticas, fator que enfraqueceu as bases ideológicas do regime.

Foi durante este conturbado momento da História que em 12 de janeiro de 1628 nasceu em Paris, Charles Perrault, filho de Pâquete Leclerc e Pierre Perrault, advogado do parlamento francês. Ambos, membros de uma fração da sociedade que, a esta altura, gravitava ao redor da nobreza em busca de um cargo oficial na corte. Perrault era o mais novo dos cinco irmãos. Aos 8 ou 9 anos entrou para o colégio religioso onde, apesar das dificuldades da alfabetização em latim, tornou-se um dos melhores alunos. Matriculou-se no Collège de Beauvais, mas parou de freqüentar as aulas aos quinze anos, preparando-se sozinho para os exames de direito. Formou-se e foi trabalhar como coletor de impostos em Paris. Casou-se e teve três filhos. E, aos sessenta e nove anos se dedicou a escrever, em uma prosa simples, histórias encantadas que falavam de príncipes, princesas, bruxas e fadas²⁵.

²⁵ Cfr. MENDES, Mariza. Op. cit., p. 65.

Conforme Jack Zipes, em *Chi ha paura dei fratelli Grimm?* (2006), na época em que Perrault começou a escrever suas histórias,

[...] le crise più profonde del periodo della Riforma, che si erano manifestate drammaticamente nella massiccia caccia alle streghe tra il 1490-1650, si erano temporaneamente risolte, e avevano avuto come risultato una maggiore razionalizzazione e regolamentazione della vita sociale e spirituale. Questo processo di civilizzazione coincise con un aumento del potere socioeconomico della borghesia, [...] così che le trasformate visioni sociali, religiose e politiche rappresentavano una fusione degli interessi dell'aristocrazia e di quelli della borghesia (p. 63).

Em função disto, o *homme civilisé* tomou o lugar do *homme courtois* e trocou as gentis maneiras e o estilo cortês por um discurso mais objetivo, o da honestidade, da diligência, da responsabilidade e do ascetismo. Formava-se, então uma nova classe social que buscava alternativas para a sua consolidação: de um lado era preciso modelar os costumes da corte, de modo a consentir maior divulgação e consolidação dos seus interesses; de outro, era necessário apropriar-se dos costumes populares e dos componentes mais “industriosi, virtuosi e sfruttabili” das classes inferiores para promover um intercâmbio econômico, social e cultural. Neste sentido, na França, esta nova classe se fazia “media e mediatrice”, buscando coincidir seus próprios interesses com aqueles nacionais. E foi através da “socializzazione letteraria” que este processo alcançou êxito e encontrou caminhos para disseminar seus interesses e valores, de modo abrangente (ZIPES, 2006, p, 64).

Nos suntuosos salões das residências dos nobres, em Paris e em Versalhes, desenvolveu-se uma prática literária que recebeu o nome de “preciosismo”²⁶. Estes salões eram os centros das discussões das belas letras, das galanterias, neles eram realizadas competições literárias, que seguiam regras de conteúdo e de estilo pré-estabelecidas²⁷.

Em 1671, aos 43 anos, Perrault, no auge da sua carreira política, entrou para a Academia Francesa de Letras²⁸. Ganhou prestígio com a famosa *Querela dos Antigos e*

²⁶ Estes salões eram frequentados, na sua maioria, por mulheres que eram chamadas de “preciosas”.

²⁷ Cfr. Zipes, 2006, p. 66, “[...] a presença nos salões garantia a oportunidade de manter relações sociais importantes, que lhe seriam úteis no momento necessário”. Desses seus encontros, nos saraus das “preciosas”, Perrault reuniu material para compor *O retrato de Íris, Diálogo do amor e da verdade, O espelho ou Metamorfose de Oronte*.

²⁸ Cfr. Mendes, 2000, p. 70, “A Academia, fundada por Richelieu em 1635, tinha a missão de dirigir o gosto literário, num momento em que os salões das “preciosas” impunham regras um tanto quanto tirânicas. Contra essa tirania vão-se insurgir aqueles que se tornariam os maiores representantes do classicismo francês: Racine e Corneille, na tragédia, Molière, na comédia, Boileau, na poesia, Bossuet, na oratória sacra, Descartes e

*Modernos*²⁹, movimento que repudiava a Antiguidade clássica. Esta querela envolveu, entre outras questões, as de ordem artística e científica, numa época em que o idioma francês era reivindicado como língua “do ensino” em detrimento do latim, língua oficial da Igreja e da Universidade. A alegação era a de que os romanos, ao adotarem a cultura grega, escreviam em latim e não em grego. Este fator contribuiu para que ocorressem as primeiras manifestações visando o fim da alfabetização em latim, naquele país. (MENDES, 2000).

Na medida em que a sociedade francesa se organizava, crescia a preocupação em substituir antigos códigos de comportamento por um “modo appropriato di dar forma agli impulsi e ai pensieri umani, cosí che i bambini avrebbero appreso docilmente a servire chiesa e stato” (ZIPES, 2006, p. 65).

O historiador norte-americano Robert Darnton em *O grande massacre de gatos* (1986), mostra que existem outros valores sociais por traz das histórias populares. Darnton faz uma análise do significado destas narrativas no contexto histórico francês, como recurso de identificação do “universo mental dos iluminados que parece irrecuperavelmente perdido” e critica a interpretação equivocada de alguns psicanalistas, baseada “em aspectos que não existiam nas versões conhecidas dos camponeses, que viveram nos séculos XVII e XVIII. E cita como exemplo, o capuz vermelho de *Chapeuzinho*, que é tido por eles como “um símbolo da menstruação” e a “garrafa que levava a menina, como símbolo de virgindade”, dado que as pesquisas folclóricas indicam a inexistência desses objetos na tradição oral, sendo, portanto, criações literárias de Perrault. E, se as histórias têm alguns personagens perdidos no bosque e outros devorados por lobos, é porque essa era a realidade vivida pela população mais pobre daquela época (p. 23).

Neste sentido, Mendes complementa dizendo que

Pascal, na filosofia. Dos talentos desses homens vinha o grande prestígio da literatura feita na Academia, sob os auspícios da corte”.

²⁹ “Esta querela surgiu em 1687, dez anos antes da publicação dos *Contos da mãe gansa*, e se configurou numa disputa particular e de erudição entre Perrault e Boileau. Esta disputa surgiu exatamente quando [...] o abade Lavau lê o poema de Perrault *O século de Luís, o Grande*, provocando de imediato a irritação de Boileau. [...] No poema Perrault propõe a tese de que o século de Luís, o Grande, é superior ao século de Augusto, mostrando os defeitos e erros dos antigos e as virtudes e acertos dos modernos. Para ele a natureza produz em todos os séculos homens geniais, mas os modernos são mais sábios que os antigos. Boileau, que durante a própria sessão já manifestara sua indignação, ganha como partidários: Racine, La Fontaine, La Bruyère, Perrault e Fontenelle logo constituem o partido dos modernos, defendido pelas “preciosas” e pela revista *Le Mercure Galant*” (MENDES, 2000, p. 71).

Muitos pais eram obrigados a abandonar os filhos, ou mandá-los a mendigar, por causa da extrema miséria. [...]. Se existem madrastas [nestas histórias] é porque a morte no parto era muito comum e os viúvos, cheios de filhos, eram obrigados a se casar novamente, embora soubessem que as madrastas maltratariam suas crianças. Para os camponeses, a vida era uma luta pela sobrevivência, situação que Perrault retrata magistralmente em *O Pequeno Polegar*. Convém lembrar que seu manuscrito é de 1695 e, um ano antes, a França tinha vivido uma de suas piores crises de miséria e fome da população. [E], se reis, rainhas, príncipes e princesas são personagens constantes das histórias é porque eles estavam nos sonhos de felicidade dos oprimidos, eram a própria imagem da riqueza, do luxo e da opulência (2000, p. 57).

Darnton observou, portanto, não a fantasia, mas o realismo, que ele acredita conter nestas histórias. Não que elas fossem o retrato fiel da realidade, mas relatavam um pouco da condição de vida nas periferias francesas; “mapeavam os caminhos do mundo, demonstravam a loucura de se esperar qualquer coisa, além [...] de uma ordem social cruel” e estavam longe de incitar alguma revolta contra a sociedade. Ao contrário, forneciam alternativas para lidar com as dificuldades sem representar qualquer forma de subversão. Para ele, as histórias de Perrault devem ser analisadas, também, como importantes documentos históricos, tendo em vista que o poeta as recolheu da tradição folclórica, mesmo modificando-as “para atender ao gosto dos sofisticados frequentadores dos salões, ‘précieuses’ e cortesãos, aos quais ele endereçou a primeira versão publicada de Mamãe Ganso” (1986, p. 24).

2.2 – *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités*

Entre os franceses as narrativas populares se transformaram em *contes de fées*, constituindo-se em um gênero ‘culto’. Sucessivamente, passaram da oralidade à escrita colocando-se de forma precisa e singular na história da literatura francesa. Estes *contes de fées* privilegiavam as aventuras, os galanteios, a beleza e, principalmente, a configuração do caráter das fadas entre ética e etiqueta, vigentes na corte francesa. A beleza, os caprichosos poderes e os extraordinários efeitos das fadas eram projetados nos salões dos incomparáveis palácios de Paris e Versalhes. Enfim, o remoto e encantado mundo das fadas era visível e visitado.

Dentre as histórias que formam o conjunto dos *Contos da mamãe gansa*, publicados por Charles Perrault em 1697, com o título de *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités*³⁰ estão *La Belle au bois dormant* (A bella adormecida), *Le Petit Chaperon rouge* (Chapeuzinho vermelho), *La Barbe Bleue* (Barba Azul), *Le Chat botté* (O gato de botas) *Cendrillon* (Cinderela); *Le petit Poucet* (O pequeno polegar), *Les fées* (As fadas), *Riquet à la houppe* (Riquete do topete). Posteriormente foram incluídas nesta coletânea *Peau d’âne* (Pele de Asno), *Les Soubaits ridicules* (Os Desejos Ridículos) e *Grisélidis* que o poeta escreveu em 1691.

Rak observou nestas narrativas

il prezioso, che trasferisce e riadatta le passioni e i conflitti barocchi, soprattutto in tema di galanteria con il suo corredo di abiti, gioielli, arredi e cibi. Il prezioso dispone le sue merci in un pentagono che comprende il lusso, l’élite, il pregio (di mercato), l’ostensione forzata ad attirare lo sguardo ma anche l’uso colto della parola con il suo corredo di figure (2007, p.134).

Renata Cordeiro, em *Histórias ou contos de outrora* (2004), relata que Perrault buscou inspiração nas fontes francesas contaminadas por componentes medievais e do Renascimento italiano. Sua intenção foi a de fazer uma literatura para agradar crianças e adultos. Para tanto, transformou antigas narrativas populares, quase sempre obscuras, porque misturavam tradições diversas, resíduos de histórias esquecidas, crenças e costumes perdidos

³⁰ Esta coletânea foi publicada em Paris por Claude Barbin, onde aparece no frontispício o subtítulo de *Contes de ma mère L’oye* (DARNTON, 1986).

no tempo, em histórias encantadas que receberam, assim como em Basile, um tom moralizante.

Para o poeta francês era preciso mostrar as vantagens de se ter um bom comportamento, por isso, se preocupou em revelar, nestes seus textos, uma correlação entre ser obediente e ter uma boa vida.

Todavia, uma leitura mais atenta de algumas histórias de Perrault “revela discursos éticos e comportamentais contraditórios”. Por exemplo:

Para cada Chapeuzinho Vermelho que é punida por vadiar na mata, catando castanhas, caçando borboletas e colhendo flores, há um filho de moleiro que é recompensado com um reino e uma princesa por mentir, trapacear e furto. Ou num Pequeno Polegar que faz fortuna apropriando-se do tesouro de um ogro e depois acumula uma segunda fortuna fazendo as vezes de mensageiro para senhoras aflitas por notícias de seus amantes. Se nunca admitiu explicitamente a moralidade defeituosa de seus contos de fadas, Perrault deixou claro nas lições morais que extrai dos contos que por vezes teve dificuldades de encontrar uma mensagem compatível com a filosofia de virtude premiada e da maldade punida (Tatar, 2004, p. 356).

Mas o que as histórias de Perrault transmitem com mais força que uma moralidade ingênua que recompensa o bom comportamento é uma trama que, na expressão de Darnton, “dá o que falar”. Darnton observou, por exemplo, que em *O Gato de botas* existe a corporificação da astúcia ‘cartesiana’, que ainda hoje é celebrada nos atributos *méchant* e *malin* (malvado e astuto) (1986).

A identidade das oito primeiras histórias que compõem a coletânea de Perrault foi posta em dúvida, por ocasião da primeira publicação da coletânea em 1967, onde aparece o nome de seu filho Pierre Darmancour. Não se sabia exatamente a autoria destas narrativas. Mas, uma possível explicação para este fato está em alguns documentos descobertos em 1960, os quais relatam o envolvimento de Pierre em um duelo, culminando na morte do seu adversário. Isto lhe custou um processo na Corte. Seu pai, para absorvê-lo, republicou o volume da coletânea como nome do filho, dedicando-a a sobrinha de Luís XIV (MENDES, 2000, p. 80)³¹.

Outra versão para esta polêmica é apresentada por Tatar. Segundo ela, Perrault se envolveu demais com a cultura popular, aproximando-a da elite.

³¹ Ver Calvino em *Sulla fiaba*, 1986, p.152.

E, para a Corte, um cortesão sofisticado não podia associar seu nome a contos de fadas, [de forma que] Perrault renegou duplamente sua autoria, atribuindo os contos primeiro ao filho e finalmente à Mamãe Gansa [...] “talvez sem intenção, homenageou tanto as velhas comadres que deram origem a muitos dos contos quanto às crianças, cujo desejo de histórias acalentou os contos desde a sua publicação (2004, p. 356)³².

Hoje não se considera mais este fato. Perrault é realmente o autor da coletânea francesa, que teve a sua divulgação e o seu reconhecimento ao final do século XVIII, quando passou a fazer parte da famosa coleção *Le cabinet des fées*, com 41 volumes, publicados entre 1785 e 1789 em Amsterdã e Genebra, por iniciativa Claude Bardin, o mesmo que se encarregou da publicação da coletânea de Perrault. Este projeto previa a publicação das mais célebres obras deste gênero.

Nesta coleção está o sucesso editorial deste gênero literário, antes da descoberta romântica. Ao contrário do teor romântico dado às histórias populares, a coletânea francesa não atribuiu a elas o mesmo significado nacional e popular que elas ganhariam no século sucessivo. De lá, até nossos dias, muitas edições se deram ao trabalho de reelaborar estes textos, alterando a pontuação, a distribuição dos parágrafos, as palavras e as frases julgadas inoportunas³³.

Entretanto, estas adaptações,

[...] apesar da pobreza literária dos textos, cumpriram a função de preservar entre nós o prestígio [dessas histórias]. Por esta razão, o fenômeno cultural da perenidade dessas histórias herdadas dos nossos ancestrais, com todos os seus símbolos psíquicos e sociais, continua ainda hoje intrigando os estudiosos da literatura infantil e das tradições folclóricas. O que mais intriga, sem dúvida, é que o significado das ações dos personagens permanece o mesmo, apesar das alterações no estilo linguístico dos textos (MENDES, 2000, p. 134)³⁴.

Os *Contos da Mamãe Gansa* são o produto do inconsciente coletivo e foram adaptados por um poeta do classicismo francês. Cumpriram, e cumprem ainda, sua função de moralizar os costumes. Como narrativas vindas do povo, elas não teriam necessidade de

³² Um estudo mais aprofundado da coletânea de Perrault encontra-se em MENDES, Mariza B. T. *Em busca dos contos perdidos: o significado das funções femininas nos contos de Perrault*. São Paulo: UNESP, 2000.

³³ Ver MARAZZINI, Claudio. *Fiaba*, 2005, p. 105.

³⁴ Cfr. Mendes, 2000, p 139, “A primeira publicação brasileira com textos traduzidos da coletânea francesa foi *Contos da carochinha*, de Figueiredo Pimentel, primeiro volume da “Biblioteca Infantil da Livraria Quaresma”, editado no Rio de Janeiro em 1894”.

personagens literariamente trabalhadas, pois neste tipo de história, como diz Todorov (1973, p 220), “o personagem não é mais, na maior parte do tempo, do que um nome que reúne as diferentes ações”. Mesmo assim, Perrault conseguiu criar figuras inesquecíveis.

2.3 – *Cendrillon*

Depois da sua aparição, em área napolitana e barroca, *Cinderela* passou a fazer parte do galantismo que ocupou a corte francesa do século XVIII. Foi adaptada para atender às normas da Corte, onde os personagens encantados eram descritos com abundância de detalhes, as roupas, as jóias, os jardins e os castelos tinham que ser mais surpreendentes que os reais, frequentados todos os dias por damas e cavalheiros da corte: *exagerationes* que remetiam à moda barroca (RAK, 2007)

A versão francesa de *Cinderela* tem, como em Basile, o *incipit*: *Era uma vez...* Conta a história de “um gentil-homem que contraiu segundas núpcias com a mais ativa e soberba mulher que já se viu” (PERRAULT, 2004, p.121). Esta união deu a Cinderela duas irmãs e uma madrasta má que, “nem bem havia se casado, tratou logo de mostrar a sua perversidade mandando-a aos serviços mais grosseiros da casa e obrigando-a a “dormir num sótão, em cima de um horrível esfregão” enquanto suas irmãs ocupavam aposentos requintados, com “espelhos em que se miravam dos pés à cabeça” (p.122).

A pobre menina suportava tudo com paciência e não ousava queixar-se ao pai, que a censuraria, porque a esposa o dominava por completo. Depois de executar suas tarefas, ela ia para o canto da lareira e sentava-se no borralho, e por isso os da casa a chamavam de Gata Borralheira (PERRAULT, 2004, p. 122)³⁵.

Nesta versão também acontece “um grande baile” e Cinderela também não pode ir. Sua fada madrinha, vendo que ela não parava de chorar, perguntou-lhe:

— “Queria tanto ir ao baile, não?”

— “Queria”, disse Cinderela, suspirando (PERRAULT, p.122).

³⁵ Em nota à sua tradução, Renata Cordeiro explica que “aqui há um jogo de palavras. *Cendrillon* (palavra antiga e título do conto em francês) era o caldeirão que ficava pendurado no átrio da lareira. Já *Cucendron* – como a chamavam os da casa – quer dizer que a personagem ficava sentada (...) no borralho, nas cinzas, como os gatos costumam fazer. Daí a tradução mais correta do conto, em português, ser *A Gata Borralheira*, já que ela não se chamava *Cendrillon*. Era assim tratada por uma de suas irmãs que não era tão perversa a ponto de chamá-la *Cucendron*. Não sabemos o seu nome, somente o seu apelido. Na Antiguidade, sentar-se nas cinzas era sinal de dor, humilhação ou penitência” (2004, p. 122).

A fada madrinha, então, satisfaz o seu desejo transformando uma abóbora em carruagem, ratos em lacaios, suas roupas sujas em ricos e belos trajes e lhe dá sapatos de cristal³⁶, o suficiente para despertar a atenção de toda a Corte, durante o baile.

Neste momento da história, Perrault enfatiza a virtude e o bom comportamento, que segundo ele conduzem sempre a um final feliz. Por isso a fada madrinha lhe recomendou “que voltasse antes da meia-noite”, se não o encanto se desfaria e tudo retomaria a primeira forma. Quando se deu conta de que o tempo havia passado, “levantou-se e fugiu tão rapidamente como o faria um cervo. O príncipe a seguiu, mas não conseguiu alcançá-la. Ela, na fuga, deixou cair um dos seus sapatinhos de vidro, que o príncipe recolheu com todo cuidado (PERRAULT, p. 131).

A história termina com um final feliz, quando o príncipe compara os sapatinhos ao pé de Cinderela e “[...] viu que este entrava naquele sem dificuldade alguma, a ponto de achar que o sapatinho havia sido moldado na cera exatamente para aquele pé” (PERRAULT, p. 132). Mais tarde levaram-na até o príncipe, toda enfeitada: ele a julgou mais linda do que nunca, e alguns dias depois, a desposou. Cinderela era tão boa quanto bonita, abrigou as irmãs no palácio e as casou naquele mesmo dia com dois grandes senhores da Corte.

Ao final da história, Perrault acrescenta uma moral em versos, (às vezes duas) onde ele

[...] evidencia, em primeiro lugar, a intenção de mostrar que contar uma história e acrescentar-lhe uma lição de moral são coisas distintas. Separada estruturalmente do conto, a moral não o contamina e pode mesmo ser suprimida, sem que se altere o texto da narrativa. Outra evidência é o desejo de atualizar as histórias, dando-lhes um contexto social contemporâneo. E a ironia que permeia os preceitos morais deixa claro o distanciamento que o poeta burguês pretendia imprimir ao modo “culto e erudito” de tratar as histórias do povo (MENDES, p.119).

Em *Cinderela* um dos textos moralizantes é o seguinte:

É o tesouro do Belo o que à mulher apraz,
E de admirá-lo nós não nos cansamos;
Mas ao que boa graça nós chamamos
Preço não há, e vale ainda muito mais.

³⁶ Renata Cordeiro, na sua tradução, optou por *Verre*, no original e explica que: “No século XIX, Balzac e Littré achavam absurda a grafia de Perrault e quiseram um material mais ‘verossímil’. Então, no lugar de *verre* puseram o seu homônimo *vair* (pele de esquilo). Já nós, em pleno século XXI, após tantas teorizações sobre contos de fadas, cujo ingrediente mais importante julgamos ser o maravilhoso, seguimos o original *verre*” (2004, p. 121).

Foi o que à Cinderela o mostrou a madrinha,
Sempre a instruindo, bem como educando,
Tanto é que a transformação numa rainha:
(Com este conto assim se vai moralizando.)

Ser bela vale mais que estar bem penteada,
Para conseguir, ter a pessoa adorada,
É a boa graça o vero dom das fadas;
Dá-nos tudo ou então ficamos nós sem nada

Capítulo 3

Histórias da infância e do lar

Só a fantasia, ou imaginação criadora, daria conta daquelas “belezas”, formalmente libertas da representação naturalista. A estética romântica deu esse passo.

Alfredo Bosi

No século XIX, na Alemanha, *Cinderela* entrou nos ambientes familiares como uma história para crianças, embora não tenha sido esta a finalidade específica de seus autores, Jacob e Wilhelm Grimm. Por conta disso foi modificada “molto più di quanto siamo stati portati a ritenere” (ZIPES, 2006, p.100).

Os dois irmãos a incluíram em *Kinder- und Hausmärchen*, uma antologia de histórias populares recolhidas da tradição alemã que, em conjunto com outras narrativas, resgatou as origens históricas do povo alemão, sua língua, seus costumes, e possibilitou a identificação da população com as tradições e os ritos sociais da sua gente antiga. Tanto quanto possível, os Grimm procuraram unir as crenças e o comportamento dos personagens ao tradicionalismo estético vigente (ZIPES, 2006, p. 99).

3.1 – Os irmãos Grimm e seu tempo

Mais de um século depois da publicação da coletânea francesa, os irmãos Jacob (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859) vasculharam as indeterminações das histórias populares de seu país e, sob os ideais românticos, elaboraram uma seleção de narrativas que levou o título de *Histórias da infância e do lar – Kinder- und Hausmärchen*, publicada em dois volumes, um em 1812 e o outro, em 1815³⁷.

O objetivo dos Grimm era o de elaborar um livro, cujo autor fosse o povo, e para isto foi preciso substituir o modelo clássico Greco-romano adotado durante a Revolução francesa “a quello dell’antichità germanica, del Medio Evo, della voce del popolo come voce di Dio” (CALVINO, 1996, p.96). Queriam, acima de tudo,

[...] capturar a voz “pura” do povo alemão e preservar na página impressa a poesia oracular da gente comum. Tesouros folclóricos inestimáveis ainda podiam ser encontrados circulando em pequenas cidades e aldeias, mas os fios gêmeos da industrialização e da urbanização ameaçavam sua sobrevivência e exigiam ação imediata (TATAR, 2004, p. 350).

Embora não tenha sido esta a primeira tentativa de reunir, em uma antologia, a tradição popular alemã³⁸, a obra dos Grimm foi um marco decisivo no que se refere à concepção do folclore como conteúdo estético e cultural a ser estudado e preservado naquele país. Foram motivados, principalmente, pelo romantismo, pelo espírito nacionalista, pelo desejo – quase uma necessidade – de resgatar as próprias raízes, que se manifestavam nos ideais filosóficos, na fantasia e na imaginação.

A obra dos Grimm provocou um forte interesse pelas narrativas de tradição popular e estudos como os do folclorista russo Vladímir Propp, no século passado, foram significativos.

³⁷ Cfr. Hohnen, Jacob foi o fundador da germanística: “na gramática germânica estuda o desenvolvimento histórico da língua germânica e formula a lei que lhe deve o nome. Corolária dessa obra pode ser considerada a sábia coleção “História da língua germânica”; Wilhelm, ao contrário revela vigorosas aptidões de narrador nas sucessivas edições das “Märchen” [...]. Sua maior obra é um estudo sobre mitologia germânica (“Die Deutsche Heldensage”. Em conjunto iniciaram o monumental dicionário germânica, ainda hoje em continuidade. (1962, p.198).

³⁸ Outros escritores alemães já haviam publicado histórias relacionadas ao folclore alemão, como é o caso de Armin e Brentano e Novalis, entre outros.

É bem verdade que a literatura essencialmente amparada na escrita e aquela sustentada pela oralidade sempre andaram juntas, dividindo espaços nos teatros, nos banquetes da Corte, em anotações de estudos, em manifestos e em várias instâncias culturais.

No caso específico da literatura alemã, as produções literárias veiculadas pela transmissão oral começaram a despertar o interesse dos poetas “menores”, já nos séculos XVIII e XIX, conforme observou Mansueto Kohnen, em *História da literatura germânica* (1962, p. 10). Kohnen constatou que esses poetas “elevaram as letras da maior decadência jamais verificada ao mais alto cume, preparando o seu advento e dando maior brilho à sua presença”. Dentre eles, destacam-se Johann Gottfried Herder (1744 – 1803), criador do conceito de “povo” na Alemanha; Achim von Arnim (1781 – 1831), Clemens Brentano (1778 – 1842) que reuniram em suas obras histórias e cantos populares com a intenção de dar ao povo um texto educativo³⁹.

Muito mais que alargar horizontes, esses estudiosos foram “precursores diretos do florescimento literário representado por Schiller e Goethe” (KOHNNEN, 1962, p. 43).

Sobre este segmento da literatura alemã, Kohnen contextualiza dizendo que,

a história da literatura germânica [...] aprecia todos os esforços realmente artísticos, muito embora não tenham atingido o supremo ideal. Vê, antes de tudo, nesse caudaloso rio de produções literárias, uma prova de atividade incessante. O sentimento que, primeiro poderia ser depressivo em virtude da imensidade quantitativa das produções, torna-se animador: observamos o esforço de milhares que, elevando-se acima das preocupações quotidianas, procuram os amigos futuros de suas elocubrações espirituais e poéticas (1962, p.10).

O conturbado processo literário alemão, durante a Guerra dos Trinta Anos, foi marcado pelo desaparecimento de quase tudo o que estava relacionado com a tradição popular, com a cultura e a com a arte, naquele país e só foi reaver suas conquistas literárias entre os séculos XVII e XIX. Neste período,

o romantismo revelou suas forças mais vigorosas durante quatro decênios, aproximadamente. Abarcou de modo geral, os anos de 1756 – 1835. Anunciou seu advento, no domínio nacional, durante os longos anos da escravidão, pois o romantismo retornou às fontes da própria história

³⁹ Cfr. André Jolles em *Formas Simples* “Esta coletânea, da qual os Contos de Grimm não foram uma continuação, respeitou as correntes dominantes do século passado, aquelas correntes vitais do Romantismo que foram o testemunho da “fome e sede de forças vivas e de beleza interior da realidade popular nacional” que devorava os criadores artístico e pensadores da época e que, embora tivessem ultrapassado largamente as fronteiras alemãs, foram encarnadas e personificadas na Alemanha por Johann Gottfried Herder” (1976, p.182).

germânica. A História tornou-se para a geração, que se denunciou romântica, a revelação de sua essência. A germanidade (“Teutschtum”) que venceu sob Hermann, o Cherusco, as legiões romanas e que realizou na Idade Média a grande idéia do Reich, reluziu qual estrela luminosa e “Leitmotiv” para o futuro Estado nacional. Estas tendências político-nacionais se opuseram claramente à burguesia do século XVIII, aos ideais iluministas do Estado nacionalista e à revolução. O romantismo político teve, portanto, caráter nacionalista e reacionário nos dias primordiais de seu aparecimento. Mais tarde transformou-se em romantismo sobre-nacional (KOHLEN, 1962, p. 196).

Conforme Calvino, não se pode perder de vista o espírito “nacional-popular” que animou os trabalhos dos Grimm: se tratava se um ‘espírito’ típico da geração alemã que tinha apenas vinte anos quando seu país foi ocupado pelas forças napoleônicas. Nos Grimm, o empenho patriótico se expressou na metódica descoberta da tradição popular: nos cantos, nos provérbios e, principalmente, nas histórias elaboradas com a remota antiguidade germânica (1996).

Não foi possível, todavia, separar esse sentimento patriótico do processo de socialização. Neste sentido, os irmãos Grimm se empenharam em recolher, junto ao povo, material para as suas histórias. Também concentraram suas pesquisas na área da linguística comparada, disciplina que teve o seu desenvolvimento na primeira metade deste século e esteve ligada à filologia alemã. Observando “la parentela delle lingue europee”, Jacob e Wilhelm obtiveram maior clareza no trato com as narrativas populares, explica Marazzini (2005, p.10). Em conjunto, a fala popular e a erudita, foram aplicadas aos personagens das histórias, para que os estereótipos refletissem seus pontos de vista, tanto filosófico quanto político, idealizados por eles.

Não significa, contudo, que Jacob e Wilhelm, deliberadamente, traíram o patrimônio cultural oral germânico. Ao contrário, buscaram a integração da rica cultura de seu país (ZIPES, 2006).

3.2 – *Kinder- und Hausmärchen*

Dentre as histórias que compõem esta coletânea estão *Cinderela*, *A Branca de neve*, *O rei sapo*, *Chapeuzinho vermelho*, *Rapunzel*, *A bela adormecida* e outras de igual importância. Durante a sua elaboração, esta coletânea passou por sete edições e foi constantemente ampliada e revista, até se transformar na edição compacta, das *Histórias da infância e do lar*, ou *Contos dos Grimm*, como também é conhecida. Esta edição compacta foi publicada pela primeira vez no Natal de 1825, e revelou um novo público destinatário: as crianças. Por isso, “a meta original de produzir um arquivo cultural de folclore deu lugar, gradualmente, ao desejo de criar um manual educativo (*Erziehungsbuch*) para crianças” (TATAR, 2004, p.353).

No decorrer do século XIX, vários escritores, de outros países da Europa, seguiram o exemplo dos dois irmãos e registram a tradição oral nas suas respectivas línguas e nos seus respectivos dialetos. O resultado foi um traçado de motivos e de temas, cujas origens são hoje questionadas. Alguns pesquisadores individuaram, nessas narrativas, as fases do rito de iniciação, os significados dos sonhos; outros revelaram a aparente simplicidade, onde se encontram grandes tesouros da sabedoria popular.

Na verdade, os Grimm “ocuparam-se menos em construir sistemas filosóficos ou esboçar novos conceitos, do que em pesquisar e remota origem da poesia, da linguagem e do mito”, explica Kohnen (1962, p. 198). Nos seus “Märchen”, os Grimm, apesar de alguns retoques, que acharam necessário fazer, procuraram conservar

um senso mítico dos elementos naturais: rio, floresta, ouro, estrela, revela-se ingenuamente nesta [história]. Não é uma genérica modalidade humana que inspira estas figurações cristalizadas do subconsciente originário, como tantas [histórias] cheias de excessiva malícia dos escritores, mas um assombro ainda indefinido, algumas vezes, dir-se-á a angústia de um íncubo, outras vezes o discernimento e também a voragem do horror, ou, de improviso, a confiança numa bondade transparente e ativa de toda fibra do mundo. Primitivas são, nesse sentido, essas [histórias], e primitivo o estilo: rápido, plástico, cheio de passagens imprevistas e luminosas, a produzirem o fermento contínuo de um mundo, como o mundo dos sonhos, empenhado em metamorfoses sem fim (KOHNNEN, 1962, p. 199).

Notoriamente as histórias mais afortunadas desta coletânea se difundiram e continuam o seu caminho. São narradas e republicadas até hoje, retornando, por assim dizer, ao ponto de partida: a tradição oral.

3.3 – *Aschenputtel*

Na versão alemã, *Cinderela* é uma narrativa que resgatou conteúdo popular e transformou-se em uma história, cujo personagem é a única filha de um casal muito rico. Sua mãe quando sentiu que seu fim se aproximava chamou a jovem em seu quarto e disse-lhe:

— “Filha, querida, continue a ser devota e boa, assim Deus sempre a ajudará, e lá do céu eu olharei por você e a protegerei” (GRIMM, 2005, p. 55).

Com a morte da mãe, seu pai casou-se novamente e com isso a menina herdou uma madrasta má e duas irmãs maldosas que a obrigaram aos serviços da casa. À noite, exausta, a pobre moça não tinha lugar para dormir e se deitava no meio das cinzas.

Mas depois do estado de abandono em que se encontrava a menina do borralho, aconteceu o que Bruno Bettelheim chamou de “primeiro desenvolvimento positivo de sua vida” (1980, p.296): um dia quando seu pai ia a uma grande feira, Cinderela pediu que lhe trouxesse o primeiro galho de árvore que derrubasse o seu chapéu. E assim aconteceu, o pai lhe trouxe o ramo e ela o plantou junto ao túmulo da mãe. “Cinderela ia três vezes ao dia sentar-se à sombra, para chorar e orar, e toda vez um pássaro branco vinha pousar na árvore; e quando ela tinha um desejo, o pássaro fazia cair aos seus pés o que ela havia desejado” (GRIMM, 1999, p.249) ⁴⁰.

Também nesta versão, o rei deu uma grande festa e todas as moças foram convidadas, para que seu filho escolhesse uma noiva. Quando souberam da festa, as duas irmãs de Cinderela ordenaram-lhe que as penteasse e escovasse seus sapatos. Cinderela obedeceu. Depois foi chorar escondida porque gostaria de ir ao baile também. Acabou pedindo permissão à madrasta para ir. Persiste no seu pedido, embora lhe tenha sido negado várias vezes. Em uma última tentativa, a madrasta lhe diz:

— “Muito bem, joguei um prato de lentilhas no borralho; se dentro de duas horas conseguires colocar todas elas de novo na gamela eu te levarei, eu te levarei” (GRIMM, 1999, p.249).

⁴⁰ Na interpretação de Bettelheim “a árvore que Borrallheira planta no túmulo da mãe e rega com as próprias lágrimas é o traço poético mais comovente, e mais significativo psicologicamente. Simboliza que a lembrança da mãe idealizada da lactância é parte importante da experiência interior, se a conservarmos viva dentro de nós, e pode suportar-nos mesmo nas piores adversidades” (1980, p. 297).

Cinderela corre para o quintal, mas não para buscar uma abóbora, como em Perrault, e sim para bater palmas e chamar os passarinhos para que eles a ajudassem recolher as lentilhas. A jovem cumpriu a tarefa, mas não ganhou permissão para ir a festa.

Quando já não havia mais ninguém na casa, Cinderela foi para debaixo da avelreira, junto ao túmulo da mãe, e falou:

— “Balance e trema árvore amada, e me cubra toda de ouro e prata” (GRIMM, p.58).

Cinderela, então, se viu vestida de ouro e prata, usando sapatinhos de seda, bordados de prata, pronta para ir à festa. Nesta versão ela não dança em função do relógio, ao contrário, sai por conta própria e se esconde do príncipe que segue suas pistas.

A trama prossegue com a prova do sapato, que na versão dos Grimm é sangrenta. Os Grimm deram para a sua versão desta história, um final diferente daquele apresentado nas versões napolitana e francesa. Aqui as irmãs mutilam os pés para poderem calçar os sapatos. Depois comparecem ao casamento de Cinderela por vontade própria, na tentativa de obter alguns favores. Mas no caminho para a igreja, os pombos furam o olho de cada uma, um olho na ida e o outro na volta. Assim foram castigadas, ficando cegas para o resto de suas vidas (GRIMM, p.61).

A moral contida nestas narrativas populares é uma constante e, embora não esteja explícita em versos, ao final desta versão, ela está, segundo Calvino (1996, p. 75), “implícita, nella vittoria delle semplici virtù dei personaggi buoni e nel castigo delle altrettanto semplici e assolute perversità dei malvaggi”.

A história de Cinderela se mantém viva, não só pela sua trajetória, dos trapos à nobreza, mas também pelo que ela representa: esta trama envolve conflitos de família que vão desde a rivalidade entre irmãos aos ciúmes sexuais. Mesmo assim, “ela permanece uma fonte de fascinação em sua documentação de fantasias acerca do amor e do casamento num tempo passado” (TATAR, 2004, p. 8).

Capítulo 4

Os vultos de Cinderela

Um livro nunca pode ser mais que a impressão dos pensamentos do autor. O valor desses pensamentos se encontra ou na *matéria*, portanto naquilo sobre o que *ele* pensou, ou na *forma*, isto é, na elaboração da matéria, portanto naquilo que ele pensou sobre aquela matéria.
Schopenhauer.

Por mais de quatro séculos, *Cinderela* foi lida, recitada, cantada e dançada nas culturas por onde passou. Atravessou a História através das várias releituras e adaptações. Foi tema nas conversações informais, nos teatros improvisados e nas reuniões familiares. Seu arquétipo deixa transparecer uma narrativa que, oscilando entre o real e o irreal, circula entre as maravilhas e misérias humanas.

Nesta parte do trabalho procura-se estabelecer uma analogia entre as três versões da história de *Cinderela*, ressaltando suas funções, enquanto texto literário.

Adianta-se que a arte de contar histórias é uma prática antiga. Esta prática permite aos membros de uma comunidade, compartilhar sua língua, sua religião e seus costumes. Regina Machado escreve que hoje esta arte se mantém viva “e parece que se trata de sentimento de urgência que faz renascer das cinzas uma ética adormecida, uma solidariedade não mais do que básica, num mundo de cabeça para baixo” (2004, p. 15).

4.1 – Um sentido

O termo *Literatura oral* foi criado por Paul Sébillot (1846-1918), e empregado em seu livro *Littérature Oral de Haute-Bretagne* (1881). Segundo o autor, este termo designa uma miscelânea de narrativas e manifestações culturais de cunho literário, cuja característica principal é a transmissão oral ou verbal. Esta literatura compreendia “adivinhações, contos, frases-feitas, orações e cantos. Ampliou-se alcançando horizontes maiores” (CÂMARA CASCUDO, 2006, p. 21).

Nos estudos realizados, com intuito de resgatar a tradição popular, foi observado que, apesar da diversidade de suas origens e das diferentes culturas que as criaram, os textos elaborados a partir deste conteúdo, e aqui especificamente *Cinderela*, apresentavam semelhanças de motivos, temas e de argumentações, sugerindo que estas histórias teriam sido originadas de uma fonte comum, de um protótipo, do qual se originaram outras tantas, através de várias releituras. Mas o teor histórico destas narrativas foi explicado com mais clareza, por estudos que direcionaram suas bases à tradição cultural dos grupos étnicos. Claudio Marazzini, ao sugerir algumas alternativas para as “Origini e scoperta delle fiabe”, em seu livro *Le fiabe* (2005), faz a seguinte pergunta: Qual a explicação para o fato de a mesma história existir em lugares distantes entre si, em localidades aparentemente privadas de relações históricas? Ele responde que além das possibilidades apresentadas acima,

Si potrebbe anche ipotizzare uno sviluppo poligenetico, attraverso l'invenzione casuale di storie analoghe o uguali, in luoghi diversi, in base a un'identica capacità di invenzione e di combinazione propria degli uomini in quanto tali, in maniera in parte indipendente dalle culture di cui sono stati portatori (MARAZZINI, 2005, p.7).

Todas estas teorias contêm, provavelmente, um teor de verdade, mas seria muito arriscado atribuir a cada história, uma origem precisa. Com efeito, a esta polêmica se levantam outras questões de grande relevância como a origem das línguas, dos povos, a criação dos mitos, a capacidade de narrar e inventar histórias fantásticas, que compete ao ser humano, atribuindo a elas significados profundos, simbólicos e religiosos. De certa forma, estudar estas narrativas é “entrare in un laboratorio dove si individuano meglio che altrove problemi di grande portata storica e antropologica” (MARAZZINI, 2005, p. 9).

O folclorista russo Vladímir Propp acredita que “o material heterogêneo e variegado de que são constituídos os contos maravilhosos é responsável pela grande dificuldade na obtenção de precisão e clareza na resolução dos problemas relacionados ao assunto” (2006, p. 6). Na década de 1920, ele analisou a estrutura de cem narrativas populares russas e atribuiu a

elas uma possível origem nos ritos de iniciação dos povos primitivos. Em *Morfologia dos contos maravilhosos*, publicado pela primeira vez em 1928, ele fez uma análise formal dessas histórias, que ele chamou de “contos maravilhosos” e constatou que as ações dos personagens são constantes, mas que suas características são variáveis. Neste seu estudo, individualizou trinta e uma funções bem distintas⁴¹.

Em 1946, com a publicação de *As raízes históricas do conto maravilhoso*, Propp apresentou uma possível raiz originária destas histórias. Sua teoria está fundamentada nas práticas religiosas das primitivas comunidades de caçadores, que tinham na caça a sua sobrevivência, antes mesmo que a agricultura e o pastoreio fossem inventados. Para ele, “é com a realidade histórica do passado que devemos confrontar o conto e ali procurar suas raízes” (2002, p.7). Isto porque

o conto que perdeu suas funções religiosas, não é em si mesmo alguma coisa inferior ao mito do qual se origina. Ao contrário, liberto dos laços do convencionalismo religioso, movido agora por outros fatores sociais, ele irrompe livre da criação artística e começa a levar uma vida de conteúdo (PROPP, 2002, p. 444).

Outra explicação vem de Marie-Louise von Franz, em seu livro *A sombra e o mal nos contos de fadas* (2002), onde ela indica que o elemento fantástico destas histórias provem dos fatos relatados pelos lenhadores, pastores e caçadores que andavam pelas florestas, campos e montanhas. Isto porque, na maioria das vezes, permaneciam ali sozinhos e por um longo tempo e acontecia de terem visões perturbadoras. Então, corriam para as suas aldeias e narravam estas visões, que eram assimiladas e depois passadas adiante (2002, p.22).

Para Calvino, entretanto, essas histórias estão ligadas a certas convenções (tema, motivo) e, principalmente, à capacidade inventiva de seu autor. O autor de *Fiabe italiane* acredita que elas refletem, sobretudo, aspectos fundamentais das sociedades e, se estudadas em conjunto, dão uma ideia geral da condição humana. Mas vê alguma dificuldade em localizar e datar as estas narrativas, justamente porque, na maioria das vezes, os mesmos esquemas narrativos são encontrados em outros lugares e em situações históricas e sociais completamente diferentes e distantes entre si. O único registro seguro que se pode fazer de uma narrativa popular diz respeito ao lugar e ao momento em que ela é narrada (1996, p.117).

⁴¹ Nem todas estas funções são percebidas em uma mesma história. Em *Lo cunto de li cunti* aparecem somente três funções.

Croce tem uma opinião um tanto quanto controversa a este respeito, e classifica de “arbitrarie” as teorias sobre as “origine delle fiabe popolare”. Para ele, cada uma destas histórias é uma “creazione a nuovo”.

Certo sarebbe talvolta attraente seguire questa varia e intricata storia nei particolari; ma la cosa è assai difficile e mal sicura, trattandosi di processi fantastici che si svolgono quasi sempre fuori d’ogni osservazione e documentazione, e che ebbero forse il loro periodo inteso in tempi lontani, se non addirittura preistorici. I risultati, dunque, a cui per questa parte si mette capo, di rado sono così concludenti da compensare la fatica; e poi, fatica o non fatica, hanno sempre piccola o niuna importanza. Dico piccola o niuna per chi chiede quel che veramente interessa dell’uomo e della sua storia; ché per l’erudito, si sa, come per il collezionista, tutto è importante, che rientri nella sua collezione e nelle sue schede (CROCE, 2001b, XXVII).

Diante de tantas formas de abordagem, parece que o interesse pela fantasia popular não é mais nutrido de transfigurações românticas, mas de documentações estenográficas, etnográficas, de notas linguísticas, de comparações e de críticas com relação às variantes em suas respectivas línguas. O que fica claro, nestas histórias, e permanece incondicionalmente, é a capacidade inventiva de cada autor, que funciona como um redemoinho que agita as ideias e cria um mundo mágico onde o irreal se configura como uma verdade, sem tirar da natureza o seu mais puro direito de agir.

No complicado estudo interpretativo das origens destas histórias tradicionais está a sua linguagem simbólica, que por vezes remete a um clima fantasioso, ou ainda pode revelar grandes verdades, porque são a

[...] explicação geral da vida, nascida em tempos remotos e alimentada pela lenta ruminação das consciências camponesas até nossos dias; são o catálogo do destino que pode caber a um homem a uma mulher, sobretudo pela parte de vida que justamente é o perfazer-se de um destino: a juventude, do nascimento que tantas vezes carrega consigo um auspício ou uma condenação ao afastamento da casa, às provas para se tornar adulto e depois maduro, para confirmar-se como ser humano. E, neste sumário desenho tudo; a drástica divisão dos vivos em reis e pobres, mas sua paridade substancial: a perseguição do inocente e seu resgate como termos de uma dialética a cada vida; o amor encontrado antes de ser conhecido e logo depois sofrimento enquanto bem perdido; a sorte comum de sofrer encantamentos, isto é, de ser determinado por forças complexas e desconhecidas e o esforço para liberar-se e autodeterminar-se como um dever elementar, junto ao de liberar os outros, ou melhor, não poder liberar-se sozinho, o liberar-se libertando; a fidelidade de uma promessa e a pureza de coração como virtudes basilares que conduzem à salvação e ao triunfo; a beleza como sinal de graça, mas que pode estar oculta sob aparências de

humilde feiúra como o corpo de rã; e sobretudo a substância unitária do todo: homens, animais, plantas, coisas, a infinita possibilidade de metamorfose do que existe (CALVINO, 2007, p.16).

Com esta síntese, Calvino nos mostra a abrangência dessas narrativas, e nos permite entender que elas se configuram em “[...] aspirações, necessidades, experiências que também trazemos em nós, em graus diversos, talvez obscuros e semi-ignorados, mas, no entanto bem reais”, diz Jackeline Held em *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica* (1980, p. 25). Neste livro a autora discorre sobre as tendências da literatura infantil moderna, com base em vários textos, extraídos de várias fontes e associa os mais variados aspectos da literatura infantil, apontando vários caminhos para a formação de um futuro adulto equilibrado e consciente de si mesmo.

4.2 – As narrativas populares e suas funções

Se uma série de eventos colocados em ordem cronológica gera uma história, e, consequentemente, a construção de um enredo. Logo este processo implica a existência de um “operatore di storie”, argumenta Ilaria Filograsso em *Polisemia della fiaba* (2005, p.95), porque, segundo ela, o desenrolar da trama deve remeter a uma visão de mundo e, logo, à identidade do narrador, em comunhão com a sua arte de narrar.

Ouvir e contar histórias são atividades ligadas ao ser humano, e, ao contá-las ele representa suas vicissitudes. Dessa forma, entende-se por representação uma atividade interna que registra e integra as imagens mentais: uma possível interpretação, que por vezes, não pode ser uma faculdade criativa, mas um contínuo trabalho da mente que capta informações do mundo externo e as reconstrói no mundo interno. Uma contínua troca de imagens vividas no presente, numa espécie de mundo paralelo, que pertence à consciência e está ligada à subjetividade individual. Isso equivale dizer que:

La capacità di raccontare e raccontarsi attraverso *storie* implica la disponibilità a storicizzare gli eventi, a contestualizzarli in un divenire dinamico, immergersi nella fluidità del tempo, ricostruire la propria identità, utilizzare strumenti con cui fare previsioni, pensare obiettivi, produrre cambiamento. Raccontare storie consente, dunque, di progettare il futuro ma anche di “organizzare” il passato (FILOGRASSO, 2005, p. 96).

Para Filograsso, nestas histórias não existem verdades absolutas, nem justas e indiscutíveis visões de mundo. O que existe são percepções individuais, olhares direcionados, valores nos quais se acredita, fincados na razão e na interpretação de cada um, com uma dimensão eminentemente social, em razão do crescimento de uma comunidade. E prossegue afirmando que

gli strumenti privilegiati di cui la cultura si avvale per guidare la nostra azione e interpretazione nel e del mondo sono di natura simbolica, il linguaggio, l’arte, la letteratura, la narrativa: dagli albori dell’umanità è riscontrabile la spinta dell’uomo a organizzare l’esperienza in modo narrativo (2005, p.97).

As narrativas populares são construídas, portanto, segundo uma sequência de eventos, cronologicamente coerentes entre si. Apresentam um início (onde se revela o perfil originário da trama e do conflito que move a ação), um desenvolvimento (a trama) e um fim, que pode ser feliz ou não, mas que se delinea conforme a resolução do conflito originário, obedecendo, rigorosamente, uma coerência e uma continuidade. Pela sua natureza, não se envolvem, exclusivamente, com o desenrolar da trama, com os comportamentos, com os

sentimentos e com os estados mentais dos personagens diante das diversas reações aos eventos, mas reclamam a presença do narrador, que se coloca na qualidade de sujeito disponível às negociações dos significados, às contaminações com novas visões de mundo e às construções de histórias capazes de restituir as possibilidades e riquezas pluridimensionais da vida.

Por outro lado, o ato de contar histórias sugere um processo reversível e reflexivo, no sentido que quem escuta se torna um narrador para si e para outro público. Neste processo dinâmico está o binômio narrador/ouvinte em uma contínua decodificação do texto, ao mesmo tempo em que “il costituirsi di una persona come narratore e come ascoltatore è sempre l'espressione di un contesto materiale, sociale e culturale” (FILOGRASSO, 2005, p. 100).

Neste mecanismo comunicativo o narrador estabelece seu vínculo com o leitor/ouvinte e ambos complementam obra literária: o receptor do texto transporta para a sua realidade, o mundo “real” que capta, conforme a sua imaginação e deixa de ser um mero destinatário para transformar-se em um agente capaz de conferir sentido ao texto. Os sentidos construídos a partir da leitura de um texto são o resultado de uma interação entre ele e o seu destinatário, bem como resultado de um diálogo compartilhado entre o teor participativo da obra e a participação que o leitor lhe confere.

Visando estabelecer uma relação dinâmica e de interdependência entre o contador de histórias e o público, Francisco Assis de Sousa Lima, realizou uma pesquisa sobre a tradição popular no interior de uma comunidade narrativa, mais precisamente no sertão do Cariri, em território brasileiro e relata em *Conto popular e comunidade narrativa* (1985) que essas narrativas retêm registros históricos e linguísticos que se pronunciam, “em cumprimento de uma função ligada à sociabilidade” e que, em conjunto com outros tipos de narrativas, mantém o seu teor lúdico e “não tem, no curso verbal da fala, o eixo preferencial da estruturação” (p. 61).

Estas histórias estão enraizadas em “processos populares de conservação dos temas, [...] da adaptação às condições ambientais [onde] a Literatura Oral é [...] a existência dos assuntos literários tratados há [...] anos por escritores e poetas [...]”, pontua Luís da Câmara Cascudo, referindo-se a uma literatura, onde há “a persistência da oralidade” e cuja essência se propaga na voz do narrador (2006, p. 21).

Deste envolvimento, resulta uma forma de ação social, responsável por despertar no leitor a busca por possibilidades e normas específicas de conhecimento e de comportamento oferecidos pelo texto no ato da leitura. A interpretação de um texto, portanto, não se resume numa decodificação de temas e eventos, mas desperta os sentidos que permitem ao leitor

experimentar novas motivações, emoções e experiências, levando-o a tomar parte no processo de construção da arte literária.

Regina Zilberman comenta em *Estética da recepção e história da literatura* que a função social da arte

[...] advém da possibilidade de influenciar o destinatário, quando veicula normas ou quando as cria. No primeiro caso, pode produzir padrões vigentes; mas, como, ao fazê-lo, reforça-os (é o exemplo da literatura de massa), mesmo nessa circunstância ela ultrapassa a condição de reflexo. Além disto, a arte pode antecipar a sociedade, como ocorre na produção contemporânea: esta é a característica inovadora, rompendo com o código consagrado. Por consequência, coloca-se à frente da sociedade e exerce com mais vigor seu caráter emancipatório (1989, p. 50).

Ao focalizar aspectos sociais que envolvem o universo artístico e literário, Antonio Candido em *Literatura e Sociedade* (1985) propõe uma cumplicidade entre um texto e o seu receptor e pontua que

[...] não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque [...] a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, [...]. Ora, todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando que é o público a que se dirige; [...] (p. 21).

A partir deste relacionamento, Candido evidencia

o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de uma certa ordem na sociedade [e só] graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, que ingressa ao mundo da *ilusão* e se transforma dialeticamente em algo empenhado, na medida em que suscita uma visão do mundo (1985, p. 55).

Cinderela, através da sua informalidade, reforçou a consciência dos valores sociais, marcou “a etiqueta, os deveres das classes”, estabeleceu entre o público uma “comunhão de sentimentos que fortalecia a sua solidariedade”, em cada momento histórico por onde passou. Todas estas funções desempenhadas por ela, a quase quatro séculos, são verificadas ainda hoje, quando ela é reivindicada.

Salvatore D’Onofrio coloca em *Teoria do texto I – Prolegômenos e teoria da narrativa* (2005) que a quase totalidade das narrativas populares, incluindo *Cinderela*, vão ao

encontro da magia e do encantamento, entrando, portanto, na esfera do maravilhoso, criando⁴² o seu próprio universo,

semanticamente autônomo em relação ao mundo em que vive o autor, com seus seres ficcionais, seu ambiente imaginário, seu código ideológico, sua própria verdade: pessoas metamorfoseadas em animais, animais que falam a linguagem humana, tapetes voadores, cidades fantásticas, amores incríveis, situações paradoxais, sentimentos contraditórios, etc. Mesmo a literatura mais realista é fruto de imaginação, pois o caráter ficcional é uma prerrogativa indeclinável da obra literária (1995, p 19).

E ainda segundo ele,

essa realidade nova, criada pela ficção poética não deixa de ter, porém uma relação significativa com o real objetivo. Ninguém pode criar a partir do nada: as estruturas linguísticas, sociais e ideológicas fornecem ao artista material sobre o qual ele constrói o seu mundo de imaginação (1995, pp.17-18).

As histórias populares, fortemente difundidas, são a prova dessas afirmações: ao entrarem no universo literário, elas atendem à finalidade de suscitar, além do encantamento, o prazer estético. “Daí a importância que a concepção utilitarista da arte confere à análise dos significados míticos, simbólicos e ideológicos que a obra literária encerra” (D’ONOFRIO, p. 25).

Partindo desta ideia, D’Onofrio elabora duas teorias sobre as funções da literatura. A primeira é a *teoria formal* que diz o seguinte:

A arte não tem outra finalidade a não ser provocar o prazer estético. A literatura tem uma validade intrínseca e é autônoma em relação às outras atividades do saber humano e do viver social. Essa teoria, baseada no conceito de "arte pela arte", focaliza os elementos significantes e expressivos da obra literária. O da organização do material linguístico e ideológico, com a especificidade da estruturação que faz com que um enunciado possa ser sentido como um *artefato* (1995, p. 24).

A *teoria moral* diz que a literatura é uma

substância cognitiva, que encerra uma cosmovisão. Sua valoração está diretamente relacionada com o modo específico pelo qual ela se articula com as outras atividades do espírito, no afã de contribuir para a tomada de

⁴² D’Onofrio estabeleceu este conceito ao referir-se a um texto ficcional. E segundo ele, um texto é chamado de ficcional porque nunca existiu no plano histórico (1995, p. 19).

consciência do homem perante seus problemas, quer individuais, quer coletivo (p.25).

Nesta parte argumentativa assenta a proposta deste trabalho, no momento em que propõe abordar a história de *Cinderela*, enquanto texto literário vindo da tradição popular. Em conjunto com outras narrativas da mesma natureza, *Cinderela* pode “volare sulle ali della fantasia sfrenata, può lasciare spazio al meraviglioso e alla magia, ma spesso assume tinte fosche, si arricchisce di particolare” (MARAZZINI, 2005, p. 28).

Ao final do século XVII, junto com as outras quarenta e nove narrativas de *Lo cunto de li cunti*, a protagonista napolitana incumbiu-se de várias funções. Engajou-se em uma literatura lúdica, para fazer correr o tempo nos encontros informais, de “*intrattenimento o conversazione*”, primeiro nos ambientes da corte, depois em praças e encontros informais. Dos textos literários, *Cinderela*, de uma parte, traz a leitura secreta e confidencial, de outra, se encarrega dos valores humanos, dos ecos e refrações destes textos na vida cotidiana.

Lo Cunto foi escrito para entreter,

come provano l’uso della lingua istrionica, le parodie delle autorità della letteratura classica e toscana, i rifacimenti umoristici della fraseologia della lirica celebrativa umanistica e barocca. [...] Anche se preparato per definite circostanze – *la conversazione, l’intrattenimento, il passatempo* – il *Cunto* era portatore di alcuni dei motivi centrali della cultura barocca e di una forte immagine di una cultura locale stratificata, conflittuale e dinamica (RAK, 2007, p.62).

Para os ambientes festivos e promocionais da corte francesa, o código de *Lo Cunto* já estava ultrapassado, tendo sido adaptado às exigências dos costumes locais, de modo que *Cinderela* “non vive più nel corrusco mondo colorato e violento del Mediterraneo ma nell’ allusivo e geometrico mondo dell’etichetta. (RAK, 2007, p.91).

Perrault, em sua coletânea, não abriu mão do seu estilo simples e ingênuo, e a incluiu em conceitos pedagógicos e religiosos da época. Membro de uma família de católicos radicais, “ele logo viu nos contos folclóricos os elementos necessários à pregação da moral cristã-burguesa. E no tratamento literário dado à linguagem popular, não perdeu as oportunidades de “moralizar” suas narrativas (MENDES, 2000, p. 55).

No século XIX, *Cinderela*, assim como toda atividade artística que se desenvolveu neste período, foi escrita com a noção de que “o significado e o objetivo [...] são uma capitulação passiva perante a vida, um apossar-se do ritmo da própria vida” (HAUSER, 1972, p. 870). Seus autores enfatizaram o conteúdo romântico, com qualidades motivadoras de

sobrevivência, de justiça e de perseverança. Em seus textos, o bem se paga com o bem e o mal, com o mal. Não é por acaso que duas pombas cegam as irmãs invejosas de Cinderela, as quais respondem pelo mal que fizeram à moça. Ou ainda, que os dois chinelos de fogo saem da fogueira e entram nos pés da madrasta da Branca de Neve, queimando-a viva.

Na coletânea dos Grimm Cinderela é uma jovem corajosa que se engajou na luta pelo patriotismo, espírito típico de uma época em que vários países da Europa, sobretudo a jovem Alemanha, tentavam resgatar suas identidades, dispersas pelo exército napoleônico. E pode ser que eles, os Grimm, tenham captado, na morte da mãe de Cinderela, uma identidade perdida: a moça, sublimando sua dor e sua infelicidade, ao chorar no túmulo da mãe, reverte a sua condição e tem um final feliz para a sua vida.

Muitas histórias populares diluíram-se no decurso da História, mas uma boa parte delas se manteve graças às iniciativas de Basile, Perrault e dos Grimm, que se fizeram narradores, leitores e ouvintes de suas próprias histórias. Direcionando-as a outro público, permitiram-lhe novas conquistas, avistar novos horizontes e transitar, assim como eles, no mundo da fantasia e da imaginação. De outra forma não seria possível vivenciarmos o *Era uma vez...*, tempo que não cabe na história temporal, “mas que faz sentido [...] no domínio do imaginário [...] o que nos dá uma pista para pensar que, além da experiência cronológica, [...] temos uma experiência acima e além desse tempo” (MACHADO, 2004, p.22).

E por fim, observa-se que o trabalho de recriação/reelaboração literária de *Cinderela* e o seu universo popular a transformaram em uma criação artística que há mais de quatro séculos povoa a imaginação de crianças e adultos⁴³.

4.3 – Uma história em três tempos

⁴³ Cfr., Mendes, 2000, p. 134, a figura da menina linda, dócil e ingênua, protegida pela fada madrinha, ainda é muito marcante em nossos dias. Para saber como os contos de Perrault chegaram ao Brasil e conquistaram espaço, basta tomar nota das inúmeras versões que, desde o fim do século passado, foram aqui publicadas. “Fazer um levantamento de todas as edições brasileiras dos oito contos franceses é uma tarefa bastante difícil, em uma biblioteca onde estão misturados os contos dos irmãos Grimm, Andersen e outros incontáveis tipos de histórias do mesmo gênero. [...] Durante muito tempo, o trabalho artístico da adaptação literária dos contos do folclore francês era para nós apenas uma “notícia” que se lia em comentários sobre a notícia da literatura infantil. Eram contos perdidos e não se podia reconhecer nas reduzidas adaptações que circulavam entre as nossas crianças, o menor vestígio dos textos originais”.

Muitas fontes bibliográficas apontam uma possível origem chinesa para a história de *Cinderela*. Origens que vão desde o mito de Psiquê, passando pela lenda de Rodope, a bela egípcia que teve suas sandálias levadas por uma águia e deixadas no colo de um faraó.

Em *Storia delle novelline popolari* (1883), Angelo De Gubernatis relaciona a origem desta história ao movimento de transposição *noite-dia*⁴⁴. Esta origem estaria ligada, segundo ele, à passagem da aurora, cheia de luz, ao anoitecer, quando o sol se cobre de cinza e escurece o planeta. A aurora é seguida pelo sol, assim como o príncipe segue Cinderela quando ela foge da festa. Em todas as culturas que pesquisou, De Gubernatis observou que *Cinderela* é a representação do “travestimento notturno” da aurora, ao cair em poder da malvada madrinha e de suas irmãs invejosas.

Embora esta explicação pareça, de certa forma, genérica, Marazzini sustenta que não se pode negar a De Gubernatis “il merito di avere collegato lo studio della fiaba a quello del mito, e [...] di avere compreso che la fiaba ha radici profonde nel passato dell’umanità” (2005, 13).

Outra explicação vem de Sabrina Moscarella que em *Cenerentola, il lupo, la conquista del fuoco, casi di migrazione, mutazione e convergenza nell’evoluzione delle fiabe*⁴⁵, faz uma relação da origem desta história com a prática de enfaixar os pés das mulheres da alta sociedade durante a dinastia Tang (618-907), na China. Esta prática permitia que fossem enfaixados os pés das mulheres da alta sociedade para que eles se mantivessem pequenos como os das bailarinas da corte. Um ato, portanto, puramente estético que se espalhou entre a população.

Pode ser que este gosto estético e a sua clara alusão sexual e símbolo de sensualidade⁴⁶, tenham-se propagado por todo o Oriente devido à grande expansão do

⁴⁴ Cfr. De Gubernatis em *Storia delle Novelline popolari*, 1883, p. 5. Disponível no site: www.liberliber.it. Visitado em 12/01/2009, a lenda diz o seguinte: O deus sol confere a *Ammarik* (luz da noite) a tarefa de apagar o fogo do sol, e pede que o cubra bem, para que não aconteça alguma desgraça, e a *Koit* (luz da manhã), para que o acenda pela manhã. *Ammarik* deve cobri-lo com as cinzas e, conseqüentemente, se envolverá nas cinzas, por isso é chamada de *Cenerentola* “[...] il vecchio padre (wanna-Issi), ossia il Dio del Cielo, incarica ogni giorno *Ammarik* (luce di sera) di spegnere il fuoco del sole, ma di coprirlo bene, perchè non succeda, nella notte, alcuna disgrazia, e *Koit* (luce del mattino), perchè lo raccenda e lo ravvivi. In qual modo *Ammarik* può coprire il fuoco del sole. Con la cenere. Dove piglia la cenere. Nell’ombra cenerina del cielo notturno, che s’aduna intorno al fuoco solare e lo vela alla vista degli uomini. L’adunatrice e La uardiana di quella cenere che copre il fuoco solare, si copre essa stessa di cenere: perciò venne chiamata Cenerentola” (1883, p. 5).

⁴⁵ Tese apresentada a *Università degli studi Milano. Facoltà di scienze della formazione*, (2004- 2005).

⁴⁶ Cfr. Bettelheim, em *A psicanálise dos contos de fadas*, 1985, p. 277, o Incomparável pezinho como um sinal de virtude extraordinária, de distinção e beleza, bem como o sapatinho feito de um material precioso, são facetas que indicam a origem oriental, mesmo que não necessariamente chinesa.

Budismo e à invenção da imprensa, naquele continente. E, conseqüentemente, tenha alcançado o Mediterrâneo e toda a Europa, graças às narrativas dos comerciantes e emigrantes em geral. É bem provável, também, segundo a autora da tese acima mencionada, que Basile, enquanto soldado a serviço da República de Veneza, como indica a sua biografia, tenha tido notícias do arquétipo de *Cinderela* através do comércio com o Oriente, praticado naquela cidade portuária. *Cinderela*, desta forma, teria entrado em território europeu e, a partir daí, passou a fazer parte da literatura ocidental, reavivando mitos e ritos da remota cultura mediterrânea (RAK, 2007, p. XII).

Basile entrou na cena literária da Itália do Pós-Renascimento, despertando com seus *cunti*, o interesse dos estudiosos e dando nova motivação às narrativas populares que, nesta ocasião, tinham como referência o *Decameron* de Boccaccio, com suas abordagens temáticas e seus personagens inesquecíveis.

Antes de Boccaccio a coletânea mais conhecida era o *Novellino*, de autor anônimo, escrita em toscano no século XIII. Posteriormente, entre 1550-53, o italiano Giovan Francesco Straparola (1480- 1523) recolheu em *Le piacevoli notti*, setenta e quatro novelas, com temas também da tradição popular. Esta obra foi reeditada várias vezes entre 1553 e 1613 (ZIPES, 2004, p. 29). O que diferencia, pelo menos em parte, *Lo cunto de li cunti* da obra destes dois autores é o fato de que Basile revela o encanto delicado de um mundo remoto e irreal, dispersando a tépida atmosfera de sonhos, envolvendo-nos “nell’orgia rumorosa” do seu cenário multicolor, na vulgaridade, às vezes rude, do seu mundo ingênuo e plebeu. (GETTO, 2000, p. 296).

Cinderela é uma narrativa que se desenrola em três etapas: primeiro ela se engaja em um conflito com a madrasta; passa de princesa à serva, e por último, muda a sua condição social tornando-se rainha. Analisando esta obra barroca, Rak reconstituiu “alcuni tratti del processo genetico di un genere, di un registro e di una moda (con la sua atmosfera, i suoi personaggi e oggetti)” (2007, p. 168) e observou, nesta trama, a “storia di una donna che fa le sue prove di percorso e il suo rito di passaggio accanto al focolare, il luogo rituale del racconto delle donne, custodi del fuoco e della memoria familiare” (2007, p. 6).

Não seria, portanto deliberadamente falso, em vista, não só desta conclusão, mas de outros aspectos apontados anteriormente, propor uma interligação entre a obra de Basile e as coletâneas francesas e inglesas. Embora não existam documentos que possam definir as fases e as modalidades desta interligação ou os modos de uma germinação paralela ou independente, este evento é perfeitamente explicável, pela combinação de algumas hipóteses apontadas por Rak (2007, p.165).

Os estudos realizados por Rak traçam alguns pontos que uniram um universo de histórias desiguais, as quais estabeleceram um “contatto” e “un canale di passaggio” entre os povos, possibilitando, por assim dizer, detectar alguma influência napolitana nas versões de Perrault e dos Grimm. Por exemplo, naquela época os enredos eram elaborados a partir de textos como *Lo cunto do li cunti*, *Posilicheata* de Pompeo Sarnelli e alguns arquétipos provenientes do século anterior, passados adiante através de alguns documentos timidamente impressos e/ou por ação de viandantes. Outra possibilidade está no fato de que os escritores “credenciados” pela corte, na França e na Itália, incluíam em seus escritos, através de metáforas, argumentos identificáveis e comuns, em uso nos países europeus. Muitos desses materiais já circulavam no teatro e era uma moda corrente nos meios aristocráticos. Além disto, era comum naquela época a elaboração de tramas, frequentemente produzidas a partir das falas populares, das novelas, dos jogos, das crônicas e de outros meios informais disponíveis. Estes enredos circulavam através de narradores e atores e em várias formas de elaboração literária que não deixavam nenhum registro (p. 164).

Para Rak estas hipóteses

rappresentano l’anello di congiunzione tra universi – e tra bisogni e modelli – del racconto diseguali, tra i quali costituiscono un ‘contatto’ e un canale di passaggio. La loro casistica rivela un vasto campo di trasformazioni nelle culture europee della Modernità e fornisce documenti utili a una teoria delle dinamiche culturali che voglia ricostruire i modi di produzione e la funzione di quel particolare aggregato testuale chiamato *letteratura* (2007, p. 166).

Na França, a tradução da obra de Basile, foi parcial e data de 1777. Apenas três histórias de Basile, *Peruonto* (C.I.3), *Sapia Liccarda* (C.III.4) e *Rosella* (C.III.9) foram traduzidas e ilustraram uma coleção, sob os cuidados de Marquis de Paulmy, esclarece Françoise Decroisette, em seu ensaio “Tradurre Basile in Francese” (2004). Mais tarde, em 1899, seis histórias de Basile, correspondentes às de Perrault, foram traduzidas em francês e incluídas no livro de Charles Deulin *Les Contes de ma Mère l’Oye avant Perrault*, afirma Croce, que não especifica quais são essas histórias, mas segundo ele, o tradutor teria sido auxiliado por De Lauzières Themines⁴⁷ que na época residia em Nápoles (2001b, p.471)⁴⁸.

⁴⁷ Cfr. Croce, 2001b, p. 471, provavelmente, se trata de Achille de Laurènze, nascido em Nápoles em 1819, mas filho de pais franceses; foi poeta romântico em italiano e napolitano.

⁴⁸ Cfr. Decroisette, 2004, p. 329, no prefácio, seguido da tradução de *Sapia Liccarda* (C.III. 3) Deulin faz um comentário sobre Basile: “estilo pitoresco, língua bizzara [...] Cyrano de Bergerac não foi audaz o bastante para criar imagens tão inesperadas, nem desenvolveu um gosto tão refinado” (tradução nossa).

Não se sabe ao certo de que forma Perrault entrou em contato com *Lo cunto*. O que não se contesta é o fato de o francês ter buscado em Basile inspiração para compor a sua coletânea de histórias. Zipes acentua que a influência das narrativas italianas na França, no último decênio do século XVII, foi muito expressiva “e il suo acquisire una tale importanza fu parte, non va dimenticato, di una continuità storica che aveva preso l’avvio in Italia” (2006, p.37).

Neste tempo, as traduções da obra de Basile eram escassas, circulavam somente algumas referências ao *Lo cunto de li cunti*, principalmente, em relação ao dialeto napolitano, como esta citada por Croce, publicada no *Journal des savants* (Paris, 1899, 680n): Quant au *Cuntu de li cunti*, c’est un argument de plus contre le patois: s’il avait été écrit en italien, tout le monde le connaîtrait comme on connaît les contes de Perrault, qui l’a imité [...] ” (grifo nosso)⁴⁹.

Nessa esteira histórica e comunicativa, a protagonista deixou os aposentos pouco convencionais da corte napolitana, levando a sua representatividade histórico/literária, que vai do mítico ao orgiaco, do sacro ao profano, do ponto de vista da cultura napolitana e chegou a Paris, na corte de Luís XIV, cidade do luxo, da riqueza e berço de grandes acontecimentos literários que enfatizavam o esplendor e o deslumbramento da sociedade francesa.

Quanto aos irmãos Grimm, no século XIX eles já podiam contar com as *Histoires ou contes du temps passé avec de moaralité* através de várias traduções (em 1729, em inglês e em italiano em 1752). Antes, porém as histórias de Basile já circulavam entre os alemães. Segundo Croce, Clemens Brentano traduziu parte delas⁵⁰, mas o crítico não precisa de que forma os Grimm tomaram conhecimento de *Lo cunti de li cunti*, registra apenas uma nota crítica colocada na introdução aos *Kinder und Hausmärchen*, de 1812, em que Jacob Grimm enaltece a obra de Basile. Esta nota motivou a tradução alemã de Liebrecht e a inglesa de Taylor, e estabeleceu a reputação que o livro de Basile adquiriu junto aos literatos(2001b, p. XXIV)⁵¹.

⁴⁹ Apud Croce 1943, p. 246.

⁵⁰ Croce não menciona quais histórias teriam sido traduzidas e nem o ano. Mas indica L. VINCENTI. *Brentano*. Torino, 1928, pp. 225-45, como fonte de consulta (CROCE, 2001, p. 471). Filograsso mencionada esta “rielaborazioni”, num total de onze, contrapondo o específico estilo barroco de Basile ao de uma nova ideia de *Märchen*, distanciando-se dos conceitos de “histórias populares”, enquanto depositárias da cultura popular. Filograsso ainda cita a obra de D.Richter: *La luce azzurra. Saggi sulla fiaba*. Milano: Mondadori, 1995 como uma das fontes de pesquisa da fortuna de *Lo cunto de li cunti* em terras alemãs.

⁵¹ Apud IMBRIANI, Vittorio. Il gran Basile, In: *Gionale napoletano di filosofia e lettere*, 1875, Vol. II, pp. 429-59.

Segundo Bettelheim, mesmo que estas versões apresentem muitas variações, cujos detalhes são relevantes, todas

[...] se assemelham nos traços fundamentais. Por exemplo, em todas elas a heroína, primeiro goza de amor e de alta consideração, e sua queda desta posição privilegiada para uma degradação total ocorre subitamente, tanto quanto sua volta a uma posição ainda muitíssimo mais elevada, no final da história (1980, p. 288).

Cinderela, então, depois de ter conseguido o indiscutível mérito de ocupar espaços nos costumes, no comportamento e no imaginário das sociedades, em três determinadas épocas, sobreviveu “à agressão e à opressão políticas, à ascensão e à queda de civilizações, aos massacres de gerações e às vastas migrações por terra e mar” (ESTÉS, 2205, p. 11)⁵². Continua sendo a prova da ligação das histórias com a vida, porque a literatura, como afirma Rak, “serve sempre a qualcuno” (2007, p.143).

Estas histórias populares se enquadraram em um novo gênero literário, que com Giambattista Basile serviram, primeiramente, ao entretenimento da corte, com Charles Perrault divertiram os acadêmicos e oficiais da corte e mais tarde, com os Grimm, por razões pedagógicas, políticas e editoriais, foram transformadas em literatura para crianças e jovens. Sob inúmeras formas, em milhares de transformações textuais, estas histórias, até onde se pode crer, permaneceram e permanecem caras e preciosas para crianças e adultos até hoje.

Conclusão

Apesar das diferenças históricas entre estas três versões, *Cinderela* manteve em todas elas as características de um texto, cujo encantamento, em parte, está em uma sucessão de

⁵² A imagem que as crianças brasileiras têm hoje de Cinderela, sem dúvida nenhuma, foi produzida em Hollywood na metade do século passado. E, segundo Mendes, “essa imagem exacerbou os aspectos morais da narrativa, reforçados e legitimados pela ideologia familista do capitalismo norte americano” (2000, p. 138). Como texto escrito ela chega através da primeira publicação dos *Contos da carochinha* (1894) de Figueiredo Pimentel e através das adaptações feitas por Monteiro Lobato.

invenções e inovações encerradas em uma narrativa que, para Jolles em *Formas simples* (1976),

não se empenha mais em narrar um incidente impressionante, pois salta de incidente em incidente para descrever todo um acontecimento que não se encerra em si mesmo de maneira determinada, o que só ocorre no remate final ou desfecho da narrativa; em segundo lugar, tampouco se empenha mais em representar tal acontecimento de modo a dar-nos a impressão de um acontecimento real, preferindo trabalhar constantemente no plano maravilhoso (1976, p. 192).

Jolles utilizou este esquema para classificar as narrativas dos Grimm. Observou-se, entretanto, que estas características já estavam presentes em *Lo cunto*, sendo ele, portanto, o iniciador do “conto maravilhoso”.

Das três versões analisadas neste trabalho, a de Basile foi apresentada na sua forma original, idealizada por ele sob uma espécie de “inteligência oggettiva”, que permite a natureza fabricar “engenhos”, mecanismos mirabolantes, que fazem desta antologia uma obra singular. Analisar, portanto, a versão de *Cinderela* proposta por ele, foi uma imersão no interior de um universo linguístico, que sob “o invólucro das palavras, [...] dos conteúdos e das locuções”, conforme colocou Bakhtin (1997, p. 313), expressam ideologias e tradições, em todas as esferas da existência humana. A versão de Perrault e a dos Grimm foram retocadas e reescritas por eles, como já foi esclarecido, “para envolver emocionalmente as crianças e inebriá-las com os encantamentos mágicos” (MENDES, 2000, p.143), fato que as distanciou da versão napolitana, pelo menos, no que se refere à colocação linguística.

Não existem traduções de *Lo cunto de li cunti* no Brasil, apenas a tradução de uma das histórias de Basile, *Sole, Talia e Luna*, com o título de *A princesa que dormia*, feita por Alba Olmi (conhecida como *A Bela adormecida*). Em vista disto, a versão napolitana de *Cinderela* foi analisada, neste trabalho, a partir do seu original. Ressalta-se a importância das traduções feitas por Benedetto Croce, Michele Rak e Ruggero Guarini no que se refere à compreensão do texto e à tradução que se fez desta história, para a presente dissertação.

Como parte final do trabalho, destacou-se o papel do *contador de histórias* para testemunhar que *Cinderela*, assim como todas as narrativas populares, através desta arte milenar, sobreviveu graças a sua informalidade, à imagem estampada, aos telões e às telinhas, combinando, em todas as circunstâncias, as dimensões do imaginário e do cotidiano.

Foi estabelecida uma intercomunicação entre essas três versões, sem incorrer na origem de *Cinderela*, embora tenham sido apresentadas algumas teorias possíveis a este

respeito. Entendeu-se com isto enfatizar a iniciativa de Basile, que elaborou para esta trama um modelo que se mantém até hoje.

Observou-se que cada autor procurou mostrar os modos e os costumes e ideologias do seu tempo. Em Basile, Cinderela é a representação do imaginário coletivo da sua época e entrou em sintonia com as transformações sociais, em todos os sentidos, da ética, à magia e à ciência, conteúdos ainda *in nuce* nas narrativas barrocas e abertos ao grande fluxo das narrativas de tradição popular. Setenta anos mais tarde, na França, com Perrault, ela entrou no “[...] sistema educacional que o capitalismo burguês preparou e organizou para uma sociedade que se instalava e se consolidava desde o século XVI” (MENDES, 2000, p.54). Na coletânea dos Grimm ela assumiu a mesma proposta de Basile e Perrault, com as mesmas características, as mesmas funções e o mesmo sentido. Por fim, chegou até nós como “*um forte viento dulce* [que] revela os sentimentos íntimos que se escondem sob sua superfície” (ESTÉS, 2005, p.12).

Concluiu-se, portanto, que entre *Lo cunto de li cunti*, os *Contos da mamãe gansa* e as *Histórias da infância e do lar* há muitos indícios que revelam uma leitura e uma interligação de Perrault e dos irmãos Grimm com o autor napolitano.

Basile é um autor praticamente desconhecido no Brasil e este fato motivou, consideravelmente, a elaboração deste trabalho. Acredita-se que com tal estudo, a obra de Basile possa despertar o interesse para novas pesquisas e assim tornar-se de real importância para os estudos de literatura italiana no Brasil.

Bibliografia

AGUIAR E SILVA. Vítor Manuel. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1982, 2ª. Ed.

BASILE, Giambattista. *Il Pentamerone – Ossia la fiaba delle fiabe*. Napoli: Bibliopolis, 2001. Tradução de Benedetto Croce.

_____. *Il racconto dei racconti*. Milano: Adelphi, 1994. Tradução de Alessandra Burani e Ruggero Guarini.

_____. *IL Pentamerone ovvero Lo cunto de li cunti trattenimento de Piccerille*. Napoli: Il mattino, 1998. Tradução de Roberto De Simone.

_____. *Il Pentamerone. Scelta delle fiabe*. Roma: L' Arca società editore de L'Unità Spa, 1996. Tradução e nota crítica de Carmine De Luca.

_____. *Lo cunto de li cunti*. Milano: Garzanti, 1995. Tradução de Michele Rak.

BAKTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BELMONT, Nicole. *Lo cunto de li cunti et la tradition orale du conte*. In PICONE, Michelangelo & MESSERLI, Alfred. *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba*. Ravenna: Longo, 2004. Collana: Memoria del tempo.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança o brinquedo e a educação*. Tradução, apresentação e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades, 2002.

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

BORGES, Jorge Luis. “As Mil e Uma Noites”. In *Obras Completas*. Tradução aos cuidados da Editora Globo. São Paulo: Globo, 1999, vol. 3.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1972, 2ª.

_____. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 2004.

BRANDÃO, Adelino. *A presença dos irmãos Grimm na literatura infantil e no folclore brasileiro*. São Paulo: IBRASA, 1995.

CALABRESE, Stefano. *L'idea di letteratura in Italia*. Milano: Bruno Mondadori, 1999.

_____. *Gli arabeschi della fiaba*. Dal Basile ai romantici. Pisa: Pacini, Editore, 1984.

CALVINO, Italo. *Sulla fiaba*. Milano: Mondadori, 1996.

_____. *La mappa delle metafore*. In: *Sulla fiaba*. Presentazine dell'autore. Milano: Mondadori, 1996.

_____. *Fábulas italianas*. Tradução. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

CANEPA, Nancy L. “Basile e il carnevalesco”. In PICONE, Michelangelo & MESSERLI, Alfred. *Giovan Battista Basile e l’invenzione della fiaba*. Ravenna: Longo, 2004.

CASCUDO, Luiz da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Global, 2006, 2ª. ed.

CLEMENTE, Pietro. “Documento del racconto e racconto del documento”. In FRIGESSI, Delia. *Inchiesta sulle fate – Italo Calvino e la fiaba*. Bergamo: Pierluigi Lubrina Editore, 1988.

CHERCHI, Paolo. “La coppella”. In: PICONE, Michelangelo & MESSERLI, Alfred. *Giovan Battista Basile e l’invenzione della fiaba*. Ravenna: Longo, 2004.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Literatura e linguagem: a obra literária e a expressão lingüística*. 2ª. ed. São Paulo: Quíron, 1976.

COLLI, Giorgio. *La sapienza greca*. Milano: Adelphi, 2005. Vol. 1, 4ª ed.

CROCE, Benedetto. *Breviário de estética – Aesthetica in Nuce*. Tradução de Rodolfo Ilari. São Paulo: Ática, 2001a

_____. *Nuovi saggi sulla letteratura del Seicento*. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1931.

_____. “La letteratura dialettale riflessa, la sua origine nel Seicento e il ufficio storico”. In *Uomini e cose della vecchia Italia*. Bari: Laterza & Figli, 1943.

_____. “Giambattista Basile e l’elaborazione artistica delle fiabe popolare”. In BASILE, *Giambattista. Il Pentamerone ossia la fiaba delle fiabe*. Tradução de Benedetto Croce. Napoli: Bibliopolis, 2001b.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Grall, 1986, 2ª. ed.

DE CAPRIO, Vincenzo. *Progetto Letteratura: Il Barocco e L’Illuminismo*. Milano: Einaudi, 2003, 2 a.

D’ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 1 - Prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

FALCETTO, Bruno. “Fiaba e tradizione letteraria”. In FRIGESSI, Delia. *Inchiesta sulle fate – Italo Calvino e la fiaba*. Bergamo: Pierluigi Lubrina Editore, 1988.

FILOGRASSO, Ilaria. *Polisemia della fiaba*. Roma: Anicia, 2005.

FRANCE, Marycarolyn. *Cinderela Brasileira*. São Paulo: Paulus, 2006. Tradução de Luiz Raul Machado.

FRANCILLON, Roger. “Quelques réflexions sur la narration chez Basile et chez Perrault”. In PICONE, Michelangelo & MESSERLI, Alfred. *Giovan Battista Basile e l’invenzione della fiaba*. Ravenna: Longo, 2004.

FRANZ, Marie-Louise Von. *A sombra e o mal nos contos de fadas*. Tradução de Maria Christina Penteado Kujawski. São Paulo: Paulus, 2002, 3ª. Ed.

FRYE, Northrop. *O caminho crítico*. Tradução de Antônio Arnoni Prado. São Paulo: Perspectiva, 1973.

GALIANI, Ferdinando. *Del dialetto napoletano*. Napoli: PE’ TIPI DELLA MINERVA, 1827, 2ª, disponível no site <http://books.google.com>., acesso em 17/04/2008.

GETTO, Giovanni. *Il Barocco letterario in Italia*. Milano: Bruno Mondadori, 2000.

GRIMM, Jacob. *Contos dos irmãos Grimm*. Tradução de Lia Wyler. Organizado, selecionado e prefaciado pela Dra. Clarissa Pinkola Estés. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

GUERINI, Andréia. A poética de Leopardi: *Gênero e tradução no Zibaldone di Pensieri*. São Paulo: EDUSP, 2001.

GUGLIELMINETTI, Marziano. *Il tesoro della novella italiana*. I secoli XIII-XVII. Milano: Mondadori, 1986.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Tradução de Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1986, 2ª. ed..

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Tradução de Walter H. Grenen. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

HELD, Jackeline. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. Tradução de Carlos Rizzi. São Paulo: Summus, 1980.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2004.

IMBRIANI, Vittorio. “Il gran Basile. Studio biografico e bibliografico”. In *Il racconto dei racconti*. Traduzione di Alessandra Burani e Ruggero Guarini. Milano: Adelphi, 1994.

JOLLES, André. “O conto”. In: *Formas simples*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KOHNEN, Mansueto. *História da literatura germânica*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1962, 3º. ed. Vol.II.

LANUZZA, Stefano. *Storia della lingua italiana*. Roma: Tascabili Economici Newton, 1994.

LETTERATURA ITALIANA. Dizionario delle opere. Vol. I (A-L), Torino, Giulio Einaudi Editore, 1999.

_____. Gli autori (dizionario Bio-bibliografico e indici) Vol. I (A-G) Torino, Giulio Einaudi Editore, 1990.

LÉVI-STRAUS, Claude. *Antropologia estrutural*. Tradução de Chaim Samuel Katz e Eginaldo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

LIMA, Francisco Assis de Souza. *Conto popular e comunidade narrativa*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore, 1985.

MACHADO, Ana Maria. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MACHADO, Regina. *Acordais: fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias*. São Paulo: DCL 2004.

MALATO, Enrico. “Per l’edizione critica del Cunto de li cunti”. In PICONE, Michelangelo & MESSERLI, Alfred. *Giovan Battista Basile e l’invenzione della fiaba*. Ravenna: Longo, 2004.

MARAZZINI, Claudio. *Le fiabe*. Roma: Carocci, 2005.

MARCHESE, Angelo. *L’officina del racconto. Semiotica della narrativa*. Milano: Mondadori, 1983.

MENDES, Mariza B.T. *Em busca dos contos perdidos. O significado das funções femininas nos contos de Perrault*. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.

MIGLIORINI, Bruno. *Storia della lingua italiana*. Milano: Bompiani, 2002.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 1983, 2ª. ed.

MUGNAINI, Fabio. “Tracce d’autore: Basile e Il narratore di tradizione orale”. In PICONE, Michelangelo & MESSERLI, Alfred. *Giovan Battista Basile e l’invenzione della fiaba*. Ravenna: Longo, 2004.

OLMI, Alba et al. *A princesa que dormia*. Edição plurilíngüe, napolitano, francês, alemão e português. Porto Alegre, RS: Paraula, 1996.

PEDULLÁ, Walter e BORCELINO, Nino. *STORIA GENERALE DELLA LETTERATURA ITALIANA* vol.VI “Il secolo Barroco. Arte e scienza nel Seicento”. Milano, Federico Motta Editore, 2004.

PERRAULT, Charles. *Histórias ou contos de outrora*. Tradução de Renata Maria Parreira Cordeiro. São Paulo: Landy, 2004.

_____. *Contos de Perrault*. Tradução de Regina Regis Junqueira. Belo Horizonte: Vila Rica Ed., 1999.

PICONE, Michelangelo. “La cornice novellistica dal Decameron al Pentamerone”. In *Giovan Battista Basile e l’invenzione della fiaba*. Ravenna: Longo, 2004.

PICONE, Michelangelo & MESSERLI, Alfred. *Giovan Battista Basile e l’invenzione della fiaba*. Ravenna: Longo, 2004.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Haroldo de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 19...

PROPP, Vladímir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Tradução de Rosemary C. Abílio e Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2ª. Ed. 2006.

RAK, Michele. “Il sistema dei racconti nel *Cunto de li cunti* di Basile”. In: MESSERLI, Alfred & Michelangelo Picone. *Giovan Battista Basile e l’invenzione della fiaba*. Ravenna: Longo, 2004.

_____. *Logica della fiaba*. Fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio. Capriccio, fortuna, corpo. Milano: Bruno Mondadori, 2005.

_____. *Da cenerentola a Cappuccetto rosso*. Breve storia illustrata della fiaba barocca. Milano: Bruno Mondadori, 2007.

SANDRONI, Laura. *De Lobato a Bojunga: as reinações renovadas*. Rio de Janeiro; AGIR, 1987.

SANCTIS, Francesco de. *Storia della letteratura italiana*. Firenze: Einaudi, 1965. Disponível no site <http://www.classicalitalianai.it>. Acesso em 28/10/2008.

SCHENDA, Rudolf. “Raccontare fiabe, diffondere fiabe. Trasformazione delle forme di comunicazione di un genere popolare”. Publicado por Grafo s. p. a. Disponível no site <http://www.jstor.org/stable/1479249>. Acesso em 16/09/2008.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Tradução de Pedro Süsskind. Porto Alegre: L&PM, 2006.

STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Tradução e notas de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007, 3ª ed.

STEIN, Thomas. “Basile e i segni della scrittura: le rubriche del *Cunto de li cunti*”. In: MESSERLI, Alfred *Giovan Battista Basile e l’invenzione della fiaba*. Ravenna: Longo, 2004. & Michelangelo Picone.

TATAR, Maria. *Contos de fadas – edição comentada e ilustrada*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, R. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 3ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

ZIPES, Jack. *Chi ha paura dei fratelli Grimm? Le fiabe e l'arte della sovversione*. Tradução de Giorgia Grilli. Milano: Mondadori, 2006.

WELLEK, René & WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Tradução de José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1976.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989. Série Fundamentos.

Recursos on line:

<http://www.liberliber.it>

<http://www.depauroparavia.it>

<http://www.wikipedia.it>

<http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000652/bibit000652.xml&chunk.id=d4621e114&toc.depth=1&toc.id=d4621e114&brand=default>

<http://books.google.com>

<http://www.garzantilinguistica.it/>

<http://www.classicalinai.it>

www.jstor.org/stable/1479249

www.wikipedia.org/

www.fln.vcu.edu/grimm/aschen.html

ANEXO I – LA GATTA CENNERENTOLA – Testo original em napolitano

ZeZolla, 'nmezzata da la maiestra ad accidere la matreia e credenno co farele avere lo patre pe marito d'essere tenuta cara, è posta a la cucina; ma, pe vertute de le fate, dapò varie fortune se guadagna no re pe marito.

Parzero statole li ascoltante a sentire lo cunto de lo polece e facettero na dichiaratoria d'asetate a lo re catamaro, che mese a tanto riseco l'interesse de lo sango e la soccessione de lo stato pe na cosa de vrenna. Ed essenno tutte appilate, Antonella spilaie de la manera che secota: "Sempre la 'nmidia ne lo maro de la malignetate appe 'ncagno de vessiche la guallara e dove crede de vedere autro annegato a maro essa se trova o sott'acqua o tozzato a no scuoglio; comme de cierte figliole 'nmediose me va 'm penziero de ve contare.

Saperrite donca che era na vota no prencepe vidolo, lo quale aveva na figliola accossì cara che no vedeva ped autro uocchio; a la quale teneva na maiestra princepale, che la 'nmezzava le catenelle, lo punto 'n aiero, li sfilatielle e l'afreco perciato, monstrannole tant'affezione che non s'abbasta a dicere. Ma, essenose 'nzorato de frisco lo patre e pigliata na focoliata marvasa e 'miciata de lo diantane, commenzaie sta mardetta femmena ad avere 'n savuorrio la figliastra, facennole cere brosche, facce storte, uocchie gronnuse de farela sorreiere, tanto che la scura peccerella se gualiava sempre co la maiestra de li male trattamiente che le faceva la matreia, dicennole: «O dio, e non potisse essere tu la mammarella mia, che me fai tante vruoccole e cassesie?».

E tanto secotaie a fare sta cantelena che, puostole no vespone a l'aurecchie, cecata da mazzamauriello, le disse na vota: «Se tu vuoi fare a muodo de sta capo pazza, io te sarraggio mamma e tu me sarrai cara comm'a le visciole de st'uocchie». Voleva secotare a dicere quanno ZeZolla (che cossì la figliola aveva nomme) disse: «Perdoname, si te spezco parola 'n mocca. Io saccio ca me vuoi bene, perzò zitto e zuffecit: 'nmezzame l'arte, ca vengo da fore, tu scrive io firmo».

«Ora susso», leprecaie la maiestra, «siente buono, apre l'aurecchie e te venerà lo pane ianco comm'a li shiure. Comme esce patreto, dì a matreiatà ca vuoi no vestito de chille vecchie che stanno drinto lo cascione granne de lo retreto, pe sparagnare chisto che puorte 'n collo. Essa, che te vo' vedere tutta pezze e peruoglie, aprerà lo cascione e dirrà: — Tiene lo copierchio. E tu, tenennolo, mentre iarrà scervecano pe drinto, lassalo cadere de botta, ca se romparrà lo collo. Fatto chesto, tu sai ca patreto farria moneta fauza pe contentarete e tu, quanno te fa carizze, pregalo a pigliareme pe mogliere, ca viata te, ca sarrai la patrona de la vita mia».

'Ntiso chesto ZeZolla le parze ogn'ora mill'anne e, fatto compritamente lo conziglio de la maiestra, dapo' che se fece lo lutto pe la desgrazia de la matreia, commenzaie a toccare li taste a lo patre, che se 'nzorasse co la maiestra. Da principio lo prencepe lo pigliaie a burla; ma la figliola tanto

tiraie de chiatto fi' che couze de ponta, che a l'utemo se chiegaie a le parole de Zezolla e pigliatose Carmosina, ch'era la maestra, pe mogliere fece na festa granne.

Ora, mentre stavano li zite 'n tresca, affacciatase Zezolla a no gaifo de la casa soia, volata na palommella sopra no muro, le disse: «Quando te vene golio de quarcosa, mannal'addemannare a la palomma de le fate a l'isola de Sardegna, ca l'averrai subeto».

La nova matreia pe cinco o seie iuorne affummaie de carizze a Zezolla, sedennola a lo meglio luoco de la tavola, dannole lo meglio muorzo, mettenole li meglio vestite; ma, passato a mala pena no poco de tiempo, mannato a monte e scordato affatto de lo servizio receputo (oh, trista l'arma c'ha mala patrona!) commenzaie a mettere 'mpericuoccolo seie figlie soie, che fi' 'n tanno aveva tenuto secrete e tanto fece co lo marito, che receputo 'n grazia le figliastre le cadette da core la figlia propia, tanto che, scapeta oie manca craie, venne a termene che se redusse da la cammara a la cocina e da lo vardacchino a lo focolare, da li sfuorge de seta e d'oro a le mappine, da le scettre a li spite, né sulo cagnaie stato, ma nomme perzì, che da Zezolla fu chiammata Gatta Cennerentola.

Soccesse c'avenno lo prencepe da ire 'n Sardegna pe cose necessarie a lo stato suo, dommannaie una ped una a 'Mperia Calamita Shiorella Diamante Colommina Pascarella, ch'erano le seie figliastre, che cosa volessono che le portasse a lo retuorno: e chi le cercaie vestite da sforgiare, chi galantarie pe la capo, chi cuonce pe la faccia, chi iocarielle pe passare lo tiempo e chi na cosa e chi n'otra. Ped utemo, quase pe delieggio, disse a la figlia: «E tu, che vorrisse?». Ed essa: «Nient'altro, se non che me raccommanne a la palomma de le fate, decennole che me manneno quarcosa; e si te lo scuorde non puozze ire né 'nanze né arreto. Tiene a mente chello che te dico: arma toia, maneca toia».

Lette lo prencepe, fece li fatte suoie 'n Sardegna accattaie quanto l'avevano cercato le figliastre e Zezolla le scie de mente; ma, 'nmarcatose 'ncoppa a no vasciello e facenno vela, non fu possibile mai che la nave se arrassasse da lo puorto e pareva che fosse 'mpedecata da la remmora. Lo patrone de lo vasciello, ch'era quase desperato, se pose, pe stracco, a dormire e vedde 'n suonno na fata, che le disse: «Sai perché non potete scazzellare la nave da lo puorto? perché lo prencepe che vene con vui ha mancato de promessa a la figlia, allecordannose de tutte fora che de lo sango propio». Se sceta lo patrone, conta lo suonno a lo prencepe, lo quale, confuso de lo mancamento c'aveva fatto, ieze a la grotta de le fate, e, arrecommannatole la figlia, disse che le mannassero quarcosa.

E ecco scette fora da la spelonca na bella giovane, che vedive no confalone, la quale le disse ca rengraziava la figlia de la bona memoria e che se gaudesse ped ammore suo: cossì decenno le dette no dattolo, na zappa, no secchiettiello d'oro e na tovaglia de seta, dicenno che l'uno era pe pastenare e l'otra pe coltevere la chianta. Lo prencepe meravigliato de sto presiento se lecenziaie da la fata a la vota de lo paiese suo e, dato a tutte le figliastre quanto avevano desiderato, deze finalmente a la figlia lo duono che le faceva la fata.

La quale, co na preiezza che non capeva drinto la pella, pastenaie lo dattolo a na bella testa, lo zappoleiava, adacquava e co la tovaglia de seta matino e sera l'asciucava, tanto che 'n quatto iuorne cresciuto quanto è la statura de na femmena ne scette fora na fata, dicenno: «Che desiderare?». Alla

quale response Zezolla che desiderava quarche vota de scire fora de casa, né voleva che le sore lo sapessero. Leprecaie la fata: «Ogne vota che t'è gusto, vieni a la testa e di:

*Dattolo mio naurato,
co la zappetella d'oro t'aggio zappato,
co lo secchietello d'oro t'aggio adacquato,
co la tovaglia de seta t'aggio asciuttato;
spoglia a te e vieste a me!*

E quando vorrai spogliarete, cagna l'utemo vierzo, decenno: *Spoglia a me e vieste a te!*».

Ora mo, essenno venuta la festa e sciute le figlie de la maestra tutte spampanate sterliccate 'mpallaccate, tutte zagarelle campanelle e scartapelle, tutte shiure adure cose e rose, Zezolla corre subeto a la testa e, ditto le parole 'nfrocicatore da la fata, fu posta 'n ordine comme na regina e, posta sopra n'acchineia con dudece pagge linte e pinte, iette addove ievano le sore, che fecero la spotazzella pe le bellezze de sta penta palomma.

Ma, comme voze la sciorte, venette a chillo luoco stisso lo re, lo quale, visto la spotestata bellezza de Zezolla, ne restaie subeto affattorato e disse a no servetore chiù 'ntrinseco che se fosse 'nformato come potesse 'nformare sta bellezza cosa, e chi fosse e dove steva.

Lo servetore a la medesema pedata le ieze retomano: ma essa, adonatose dell'agguaito, iettaie na mano de scute ricce che s'aveva fatto dare da lo dattolo pe chesto effetto. Chillo, allummato li sbruonzole, se scordaie de secotare l'acchineia pe 'nchirese le branche de fellusse ed essa se ficcaie de relanzo a la casa, dove, spogliata che fu comme le 'nmezzaie la fata, arrivaro le scerpie de le sore, le quale, pe darele cottura, dissero tante cose belle che avevano visto.

Tornaie fra sto miezo lo servetore a lo re e disse lo fatto de li scute; lo quale, 'nzorfatose co na zirria granne, le disse che pe quatto frisole cacate aveva vennuto lo gusto suo e che in ogne cunto avesse, l'otra festa, procurato de sapere chi fosse la bella giovane e dove s'ammasonasse sto bello aucielo.

Venne l'otra festa e, sciute le sore tutte aparate e galante, lassaro la desprezzata Zezolla a lo focolaro, la quale subeto corre a lo dattolo e, ditto le parole solete, ecco scettero na mano de dammecelle: chi co lo schiecco, chi co la carrafella d'acqua de cocozze, chi co lo fierro de li ricce, chi co la pezza de russo, chi co lo pettene, chi co le spingole, chi co li vestite, chi co la canna e collane e, fattala bella comme a no sole, la mesero a na carrozza a seie cavalle, accompagnata da staffiere e da pagge de livrera e ionta a lo medesimo luoco dove era stata l'otra festa, agghionze meraviglia a lo core de le sore e fuoco a lo pietto de lo re.

Ma repartutase e iutole dereto lo servetore, pe no farese arrivare iettaie na vranca de perne e de gioie, dove, remasose chill'ommo dabene a pizzoliarenelle, ca non era cosa da perdere, essa ebbe tiempo de remmorchiarese a la casa e de spogliarese conforme a lo soletto. Tornaie lo servetore luongo

luongo a lo re, lo quale disse: «Pe l'arma de li muorte mieie, ca si tu non truove chessa, te faccio na 'ntosa e te darraggio tante cauce 'n culo quante haie pile a ssa varva».

Venne l'autra festa e, sciute le sore, essa tornaie a lo dattolo e, continovanno la canzona fatata, fu vestuta soperbamente e posta drinto na carrozza d'oro, co tante serviture atuorno che pareva pottana pigliata a lo spassiggio 'ntorniata de tammare; e, iuta a fare cannavola a le sore, se partette, e lo servetore de lo re se cosette a filo duppio co la carrozza. Essa, vedendo che sempre l'era a le coste, disse: «Tocca, cocchiere», e ecco se mese la carrozza a correre de tutta furia e fu cossì granne la corzeta che le cascaie no chianiello; che non se poteva vedere la chiù pentata cosa. Lo servetore, che non potte iognere la carrozza che volava, auzaie lo chianiello da terra e lo portaie a lo re, dicennole quanto l'era socceduto.

Lo quale, pigliatolo 'n mano, disse: «Se lo pedamiento è cossì bello, che sarrà la casa? o bello canneliero, dove è stata la cannella che me strude! o trepete de la bella caudara, dove volle la vita! o belle suvare attaccate a la lenza d'Ammore, co la quale ha pescato chest'arma! ecco, v'abbraccio e ve stregno e, si non pozzo arrevare a la chianta, adoro le radeche e si non pozzo avere li capitielle, vaso le vase! già fustevo cippe de no ianco pede, mo site tagliole de no nigro core; pe vui era auta no parmo e miezo de chiù chi tiranneia sta vita e pe vui cresce autrotanto de docezza sta vita, mentre ve guardo e ve possedo».

Cossì dicenno chiamma lo scrivano, commanna lo trommetta e *tu tu tu* fa iettare no banno: che tutte le femmene de la terra vengano a na festa vannuta e a no banchetto, che s'ha puosto 'n chiocca de fare. E, venuto lo iuorno destenato, oh bene mio che mazzecatorio e che bazzara che se facette! da dove vennero tante pastiere e casatielle? dove li sottestate e le porpette? dove li maccarune e graviuole? tanto che 'nce poteva magnare n'asserreto formato.

Venute le femmene tutte, e nobele e 'gnobele e ricche e pezziente e vecchie e figliole e belle e brutte e buono pettenato, lo re, fatto lo profizzio, provaie lo chianiello ad una ped una a tutte le commitate, pe vedere a chi iesse a capillo ed assestato, tanto che potesse canoscere da la forma de lo chianiello chello che ieva cercanno; ma, non trovanono pede che 'nce iesse a siesto, s'appe a desperare.

Tuttavota, fatto stare zitto ogn'uno, disse: «Tornate craie a fare n'autra vota penetenzia co mico; ma, se mi volite bene, non lasciate nesciuna femmena a la casa, e sia chi si voglia». Disse lo prencepe: «Aggio na figlia, ma guarda sempre lo focolaro, ped essere desgraziata e da poco e non è merdevole de sedere dove magnate vui». Disse lo re: «Chesta sia 'n capo de lista, ca l'aggio da caro». Cossì partettero e lo iuorno appriesso tornaro tutte e, 'nsiemme con le figlie de Carmosina venne Zezolla, la quale, subeto che fu vista da lo re, l'ebbe na 'nfanzia de chella che desiderava, tuttavota semmolaie.

Ma, furnuto de sbattere, se venne a la prova de lo chianiello, ma non tanto priesto s'accostaie a lo pede de Zezolla, che se lanzaie da se stisso a lo pede de chella cuccupinto d'Ammore, comme lo fierro corre a la calamita. La quale cosa vista lo re, corze a farele soppressa de le braccia e, fattola sedere sotto lo vardacchino, le mese la corona 'n testa, commannanno a tutte che le facessero 'ncrinate e leverenzie, comme a regina loro. Le sore vedendo chesto, chiene de crepantiglia, non avengo

stommaco de vedere sto scuoppo de lo core lloro, se la sfilaro guatto guatto verso la casa de la mamma, confessanno a dispietto loro ca

pazzo è chi contrasta co le stelle".

**ANEXO II – *CENDRILLON ou LA PETITE PANTOUFLE DE VERRE* –
Texte original em francês**

Il estoit une fois un gentil-homme qui épousa en secondes nocces une femme, la plus hautaine et la plus fiere qu'on eut jamais veuë. Elle avoit deux filles de son humeur, et qui luy ressembloient en toutes choses. Le mari avoit, de son costé, une jeune fille, mais d'une douceur et d'une bonté sans exemple : elle tenoit cela de sa mere, qui estoit la meilleure personne du monde.

Les nocces ne furent pas plûtost faites que la belle-mere fit éclater sa mauvaise humeur : elle ne put souffrir les bonnes qualitez de cette jeune enfant, qui rendoient ses filles encore plus haïssables. Elle la chargea des plus viles occupations de la maison : c'estoit elle qui nettoyoit la vaisselle et les montées, qui frottoit la chambre de madame et celles de mesdemoiselles ses filles ; elle couchoit tout au haut de la maison, dans un grenier, sur une méchante paille, pendant que ses sœurs estoient dans des chambres parquetées, où elles avoient des lits des plus à la mode, et des miroirs où elles se voyoient depuis les pieds jusqu'à la teste. La pauvre fille souffroit tout avec patience et n'osoit s'en plaindre à son pere qui l'auroit grondée, parce que sa femme le gouvernoit entierement.

Lorsqu'elle avoit fait son ouvrage, elle s'alloit mettre au coin de la cheminée et s'asseoir dans les cendres, ce qui faisoit qu'on l'appeloit communément dans le logis Cucendron. La cadette, qui n'estoit pas si malhonneste que son aînée, l'appeloit Cendrillon. Cependant Cendrillon, avec ses méchans habits, ne laissoit pas d'estre cent fois plus belle que ses sœurs, quoyque vestuës très-magnifiquement.

Il arriva que le fils du roi donna un bal et qu'il en pria toutes les personnes de qualité. Nos deux demoiselles en furent aussi priées, car elles faisoient grande figure dans le pays. Les voilà bien aises et bien occupées à choisir les habits et les coëffures qui leur seïeroient le mieux. Nouvelle peine pour Cendrillon, car c'estoit elle qui repassoit le linge de ses sœurs et qui godronoit leurs manchettes. On ne parloit que de la maniere dont on s'habilleroit.

« Moy, dit l'aînée, je mettray mon habit de velours rouge et ma garniture d'Angleterre.

— Moy, dit la cadette, je n'auray que ma juppe ordinaire ; mais, en récompense, je mettray mon manteau à fleurs d'or et ma barriere de diamans, qui n'est pas des plus indifférentes. »

On envoya querir la bonne coëffeuse pour dresser les cornettes à deux rangs, et on fit acheter des mouches de la bonne faiseuse. Elles appellerent Cendrillon pour luy demander son avis, car elle avoit le goût bon. Cendrillon les conseilla le mieux du monde, et s'offrit mesme à les coëffer, ce qu'elles voulurent bien. En les coëffant, elles luy disoient :

« Cendrillon, se rois-tu bien aise d'aller au bal ?

— Helas ! Mesdemoiselles, vous vous moquez de moy ; ce n'est pas là ce qu'il me faut.

— Tu as raison, on riroit bien si on voyoit un Cucendron aller au bal. »

Une autre que Cendrillon les aurait coëffées de travers ; mais elle estoit bonne, et elle les coëffa parfaitement bien. Elles furent prés de deux jours sans manger, tant elles estoient transportées de joye. On rompit plus de douze lacets à force de les serrer pour leur rendre la taille plus menuë, et elles estoient toûjours devant leur miroir.

Enfin l'heureux jour arriva ; on partit, et Cendrillon les suivit des yeux le plus longtemps qu'elle put. Lorsqu'elle ne les vit plus, elle se mit à pleurer. Sa maraine, qui la vit toute en pleurs, luy demanda ce qu'elle avoit.

« Je voudrois bien... je voudrois bien... »

Elle pleuroit si fort qu'elle ne put achever. Sa maraine, qui estait fée, luy dit :

« Tu voudrois bien aller au bal n'est-ce pas ?

— Helas ! ouy, dit Cendrillon en soûpirant.

— Hé bien ! seras-tu bonne fille ? dit sa maraine ; je t'y feray aller. »

Elle la mena dans sa chambre, et luy dit :

« Va dans le jardin, et apporte-moy une citrouille. »

Cendrillon alla aussi-tost cueillir la plus belle qu'elle put trouver, et la porta à sa maraine, ne pouvant deviner comment cette citrouille la pourroit faire aller au bal. Sa maraine la creusa, et, n'ayant laissé que l'écorce, la frappa de sa baguette, et la citrouille fut aussi-tost changée en un beau carosse tout doré.

Ensuite, elle alla regarder dans sa sourissiere, où elle trouva six souris toutes en vie. Elle dit à Cendrillon de lever un peu la trappe de la sourissiere et, à chaque souris qui sortoit, elle luy donnoit un coup de sa baguette, et la souris estoit aussi-tost changée en un beau cheval : ce qui fit un bel attelage de six chevaux d'un beau gris de souris pommelé.

Comme elle estoit en peine de quoy elle ferait un cocher :

« Je vais voir, dit Cendrillon, s'il n'y a point quelque rat dans la ratiere ; nous en ferons un cocher.

— Tu as raison, dit sa maraine, va voir. »

Cendrillon lui apporta la ratiere, où il y avoit trois gros rats. La fée en prit un d'entre les trois, à cause de sa maîtresse barbe, et, l'ayant touché, il fut changé en un gros cocher qui avoit une des plus belles moustaches qu'on ait jamais veuës.

Ensuite elle luy dit :

« Va dans le jardin, tu y trouveras six lézards derrière l'arrosoir ; apporte-les moy. »

Elle ne les eut pas plutôt apportez que sa maraine les changea en six laquais, qui monterent aussi-tôt derrière le carosse, avec leurs habits chamarez, et qui s'y tenoient attachez comme s'ils n'eussent fait autre chose de toute leur vie.

La fée dit alors à Cendrillon :

« Hé bien ? voilà de quoy aller au bal : n'es-tu pas bien aise ?
et des citrons. »

Cendrillon ne se sentoit pas de joye : elle leur demanda le nom de cette princesse ; mais elles luy répondirent qu'on ne la connoissoit pas, que le fils du roi en estoit fort en peine, et qu'il donneroit toutes choses au monde pour sçavoir qui elle estoit. Cendrillon sourit et leur dit :

« Elle estoit donc bien belle ? Mon Dieu ! que vous estes heureuses ! ne pourrois-je point la voir ? Helas ! mademoiselle Javotte, prestez-moi vostre habit jaune que vous mettez tous les jours. — Ouy, mais est-ce que j'irai comme cela, avec mes vilains habits ? »

Sa maraine ne fit que la toucher avec sa baguette, et en même tems ses habits furent changez en des habits de drap d'or et d'argent, tout chamarez de pierreries ; elle luy donna ensuite une paire de pantoufles de verre, les plus jolies du monde.

Quand elle fut ainsi parée, elle monta en carosse ; mais sa maraine luy recommanda, sur toutes choses, de ne pas passer minuit, l'avertissant que, si elle demouroit au bal un moment davantage, son carosse redeviendroit citrouille, ses chevaux des souris, ses laquais des lézards, et que ses vieux habits reprendroient leur première forme.

Elle promit à sa maraine qu'elle ne manqueroit pas de sortir du bal avant minuit. Elle part, ne se sentant pas de joye.

Le fils du roi, qu'on alla avertir qu'il venoit d'arriver une grande princesse qu'on ne connoissoit point, courut la recevoir. Il luy donna la main à la descente du carosse, et la mena dans la salle où estoit la compagnie. Il se fit alors un grand silence ; on cessa de danser, et les violons ne jouèrent plus, tant on estoit attentif à contempler les grandes beautés de cet inconnuë. On n'entendoit qu'un bruit confus : « Ha ! qu'elle est belle ! » Le roi même, tout vieux qu'il estoit, ne laissoit pas de la regarder et de dire tout bas à la reine qu'il y avoit long-temps qu'il n'avoit vû une si belle et si aimable personne. Toutes les dames estoient attentives

à considerer sa coëffure et ses habits, pour en avoir, dés le lendemain, de semblables, pourveu qu'il se trovast des étoffes assez belles et des ouvriers assez habiles.

Le fils du roi la mit à la place la plus honorable, et ensuite la prit pour la mener danser. Elle dança avec tant de grace qu'on l'admira encore davantage. On apporta une fort belle collation, dont le jeune prince ne mangea point, tant il estoit occupé à la considerer. Elle alla s'asseoir auprès de ses sœurs et leur fit mille honnestetez ; elle leur fit part des oranges et des citrons que le prince luy avoit donnez, ce qui les estonna fort, car elles ne la connoissoient point.

Lorsqu'elles causoient ainsi, Cendrillon entendit sonner onze heures trois quarts ; elle fit aussi-tost une grande reverence à la compagnie, et s'en alla le plus viste qu'elle put.

Dés qu'elle fut arrivée, elle alla trouver sa maraine, et après ravoir remerciée, elle luy dit qu'elle souhaiteroit bien aller encore le lendemain au bal, parce que le fils du roi l'en avoit priée. Comme elle estoit occupée à raconter à sa maraine tout ce qui s'étoit passé au bal, les deux sœurs heurterent à la porte. Cendrillon leur alla ouvrir.

« Que vous estes longtems à revenir ! » leur dit-elle en bâillant, en se frottant les yeux, et en s'étendant comme si elle n'eust fait que de se réveiller. Elle n'avoit cependant pas eu envie de dormir depuis qu'elles s'estoient quittées.

« Si tu estois venuë au bal, luy dit une de ses sœurs, tu ne t'y serais pas ennuyée ; il y est venu la plus belle princesse, la plus belle qu'on puisse jamais voir ; elle nous a fait mille civilitez ; elle nous a donné des oranges

— Vraiment, dit mademoiselle Javotte, je suis de cet avis ! Prestez vostre habit à un vilain Cucendron comme cela ! Il faudroit que je fusse bien folle ! »

Cendrillon s'attendoit bien à ce refus, et elle en fut bien aise, car elle auroit esté grandement embarrassée si sa sœur eut bien voulu luy prester son habit.

Le lendemain, les deux sœurs furent au bal, et Cendrillon aussi, mais encore plus parée que la premiere fois. Le fils du roi fut toujours auprès d'elle, et ne cessa de lui conter des douceurs. La jeune demoiselle ne s'ennuyoit point et oublia ce que sa maraine luy avoit recommandé : de sorte qu'elle entendit sonner le premier coup de minuit lorsqu'elle ne croyoit pas qu'il fut encore onze heures. Elle se leva, et s'enfuit aussi legerement qu'auroit fait une biche. Le prince la suivit, mais il ne put rattraper. Elle laissa tomber une de ses pantoufles de verre, que le prince ramassa bien soigneusement. Cendrillon arriva chez elle, bien essouflée, sans carosse, sans laquais, et avec ses méchants habits, rien ne lui estant resté de toute sa magnificence qu'une de ses petites pantoufles, la pareille de celle qu'elle avoit laissé tomber. On demanda aux sœurs, qui firent tout leur possible pour faire entrer leur pied

dans la pantoufle ; mais elles ne purent en venir à bout. Cendrillon, qui les regardoit, et qui reconnut sa pantoufle, dit en riant :

« Que je voye si elle ne me serait pas bonne ! »

Ses sœurs se mirent à rire et à se moquer d'elle.

Le gentilhomme qui faisoit l'essay de la pantoufle, ayant regardé attentivement Cendrillon, et gardes de la porte du palais s'ils n'avoient point veu sortir une princesse ; ils dirent qu'ils n'avoient vû sortir personne qu'une jeune fille fort mal vestuë, et qui avoit plus l'air d'une paysanne que d'une demoiselle.

Quand les deux sœurs revinrent du bal. Cendrillon leur demanda si elles s'estoient encore bien diverties, et si la belle dame y avoit esté ; elles luy dirent que oüy, mais qu'elle s'estoit enfuye lorsque minuit avoit sonné, et si promptement qu'elle avoit laissé tomber une de ses petites pantoufles de verre, la plus jolie du monde ; que le fils du roy l'avoit ramassée, et qu'il n'avoit fait que la regarder pendant tout le reste du bal, et qu'assurément il estoit fort amoureux de la belle personne à qui appartenoit la petite pantoufle.

Elles dirent vray : car, peu de jours après, le fils du roy fit publier à son de trompe qu'il épouseroit celle dont le pied seroit bien juste à la pantoufle. On commença à l'essayer aux princesses, ensuite aux duchesses et à toute la cour, mais inutilement. On rapporta chez les deux la trouvant fort belle, dit que cela estoit juste, et qu'il avoit ordre de l'essayer à toutes les filles. Il fit asseoir Cendrillon, et, approchant la pantoufle de son petit pied, il vit qu'elle y entroit sans peine, et qu'elle y estoit juste comme de cire. L'étonnement des deux sœurs fut grand, mais plus grand encore quand Cendrillon tira de sa poche l'autre petite pantoufle, qu'elle mit à son pied. Là-dessus arriva la maraine, qui, ayant donné un coup de sa baguette sur les habits de Cendrillon, les fit devenir encore plus magnifiques que tous les autres.

Alors ses deux sœurs la reconnurent pour la belle personne qu'elles avoient veuë au bal. Elles se jetterent à ses pieds pour luy demander pardon de tous les mauvais traitemens qu'elles luy avoient fait souffrir. Cendrillon les releva et leur dit, en les embrassant, qu'elle leur pardonnoit de bon cœur, et qu'elle les prioit de l'aimer bien toûjours.

On la mena chez le jeune prince, parée comme elle estoit. Il la trouva encore plus belle que jamais, et, peu de jours après, il l'épousa. Cendrillon, qui estoit aussi bonne que belle, fit loger ses deux sœurs au palais, et les maria, dés le jour même, à deux grands seigneurs de la cour.

MORALITE

*La beauté, pour le sexe, est un rare trésor ;
De l'admirer jamais on ne se lasse ;
Mais ce qu'on nomme bonne grace
Est sans prix, et vaut mieux encor.*

*C'est ce qu'à Cendrillon fit avoir sa maraine,
En la dressant, en l'instruisant,
Tant et si bien qu'elle en fit une reine :
Car ainsi sur ce conte on va moralisant.*

*Belles, ce don vaut mieux que d'être bien coëffées :
Pour engager un cœur, pour en venir à bout,
La bonne grace est le vrai don des fées ;
Sans elle on ne peut rien, avec elle on peut tout.*

AUTRE MORALITÉ

*C'est sans doute un grand avantage
D'avoir de l'esprit, du courage,
De la naissance, du bon sens,
Et d'autres semblables talens
Qu'on reçoit du Ciel en partage ;
Mais vous aurez beau les avoir,
Pour votre avancement ce seront choses vaines
Si vous n'avez, pour les faire valoir,
Ou des parrains, ou des marraines.*

ANEXO III – *ASCHENPUTTEL* – Texto original em alemão

Einem reichen Manne, dem wurde seine Frau krank, und als sie fühlte, daß ihr Ende herankam, rief sie ihr einziges Töchterlein zu sich ans Bett und sprach "liebes Kind, bleibe fromm und gut, so wird dir der liebe Gott immer beistehen, und ich will vom Himmel auf dich herabblicken, und will um dich sein."

Darauf tat sie die Augen zu und verschied. Das Mädchen ging jeden Tag hinaus zu dem Grabe der Mutter und weinte, und blieb fromm und gut. Als der Winter kam, deckte der Schnee ein weißes Tüchlein auf das Grab, und als die Sonne im Frühjahr es wieder herabgezogen hatte, nahm sich der Mann eine andere Frau.

Die Frau hatte zwei Töchter mit ins Haus gebracht, die schön und weiß von Angesicht waren, aber garstig und schwarz von Herzen. Da ging eine schlimme Zeit für das arme Stiefkind an. "Soll die dumme Gans bei uns in der Stube sitzen", sprachen sie, "wer Brot essen will, muß es verdienen: hinaus mit der Küchenmagd." Sie nahmen ihm seine schönen Kleider weg, zogen ihm einen grauen alten Kittel an, und gaben ihm hölzerne Schuhe.

"Seht einmal die stolze Prinzessin, wie sie geputzt ist", riefen sie, lachten und führten es in die Küche. Da mußte es von Morgen bis Abend schwere Arbeit tun, früh vor Tag aufstehn, Wasser tragen, Feuer anmachen, kochen und waschen. Obendrein taten ihm die Schwestern alles ersinnliche Herzeleid an, verspotteten es und schütteten ihm die Erbsen und Linsen in die Asche, so daß es sitzen und sie wieder auslesen mußte. Abends, wenn es sich müde gearbeitet hatte, kam es in kein Bett, sondern mußte sich neben den Herd in die Asche legen. Und weil es darum immer staubig und schmutzig aussah, nannten sie es Aschenputtel.

Es trug sich zu, daß der Vater einmal in die Messe ziehen wollte, da fragte er die beiden Stieftö, was er ihnen mitbringen sollte.

"Schöne Kleider" sagte die eine, "Perlen und Edelsteine" die zweite.

"Aber du, Aschenputtel" sprach er, "wa willst du haben?"

"Vater, das erste Reis, das Euch auf Eurem Heimweg an den Hut stößt, das brecht für mich ab".

Er kaufte nun für die beiden Stiefschwestern schöne Kleider, Perlen und Edelsteine, und auf dem Rückweg, als er durch einen grünen Busch ritt, streifte ihn ein Haselreis und stieß ihm den Hut ab. Da brach er das Reis ab und nahm es mit. Als er nach Haus kam, gab er den Stieftöchtern, was sie sich gewünscht hatten, und dem Aschenputtel gab er das Reis von

dem Haselbusch. Aschenputtel dankte ihm, ging zu seiner Mutter Grab und pflanzte das Reis darauf, und weinte so sehr, daß die Tränen darauf niederfielen und es begossen. Es wuchs aber, und ward ein schöner Baum. Aschenputtel ging alle Tage dreimal darunter, weinte und betete, und allemal kam ein weißes Vöglein auf den Baum, und wenn es einen Wunsch aussprach, so warf ihm das Vöglein herab, was es sich gewünscht hatte.

Es begab sich aber, daß der König ein Fest anstellte, das drei Tage dauern sollte, und wozu alle schönen Jungfrauen im Lande eingeladen wurden, damit sich sein Sohn eine Braut aussuchen möchte. Die zwei Stiefschwestern, als sie hörten, daß sie auch dabei erscheinen sollten, waren guter Dinge, riefen Aschenputtel und sprachen "Kämm uns die Haare, bürste uns die Schuhe und mache uns die Schnallen fest, wir gehen zur Hochzeit auf des Königs Schloß".

Aschenputtel gehorchte, weinte aber, weil es auch gern zum Tanz mitgegangen wäre, und bat die Stiefmutter, sie möchte es ihm erlauben.

"Du Aschenputtel" sprach sie, "bist voll Staub und Schmutz, und willst zur Hochzeit? du hast keine Kleider und Schuhe, und willst tanzen". Als es aber mit Bitten anhielt, sprach sie endlich "da habe ich dir eine Schüssel Linsen in die Asche geschüttet, wenn du die Linsen in zwei Stunden wieder ausgelesen hast, so sollst du mitgehen" .

Das Mädchen ging durch die Hintertür nach dem Garten und rief "ihr zahmen Täubchen, ihr Turteltäubchen, all ihr Vöglein unter dem Himmel, kommt und helft mir lesen, die guten ins Töpfchen, die schlechten ins Kröpfchen".

Da kamen zum Küchenfenster zwei weiße Täubchen herein, und danach die Turteltäubchen, und endlich schwirrten und schwärmten alle Vöglein unter dem Himmel herein und ließen sich um die Asche nieder. Und die Täubchen nickten mit den Köpfchen und fingen an pick, pick, pick, pick, und da fingen die übrigen auch an pick, pick, pick, pick, und lasen alle guten Körnlein in die Schüssel. Kaum war eine Stunde herum, so waren sie schon fertig und flogen alle wieder hinaus.

Da brachte das Mädchen die Schüssel der Stiefmutter, freute sich und glaubte, es dürfte nun mit auf die Hochzeit geden.

Aber sie sprach "nein, Aschenputtel, du hast keine Kleider, und kannst nicht tanzen, du wirst nur ausgelacht". Als es nun weinte, sprach sie "wenn du mir zwei Schüsseln voll Linsen in einer Stunde aus der Asche rein lesen kannst, so sollst du mitgehen" und dachte "das kann es ja nimmermehr" .

Als sie die zwei Schüsseln Linsen in die Asche geschüttet hatte, ging das Mädchen durch die Hintertür nach dem Garten und rief "ihr zahmen Täubchen, ihr Turteltäubchen, all ihr Vöglein unter dem Himmel, kommt und helft mit lesen, die guten ins Töpfchen, die schlechten ins Kröpfchen".

Da kamen zum Küchenfenster zwei weiße Täubchen herein und danach die Turteltäubchen, und endlich schwirrten und schwärmten alle Vögel unter dem Himmel herein und ließen sich um die Asche nieder. Und die Täubchen nickten mit ihren Köpfchen und fingen an pick, pick, pick, pick, und da fingen die übrigen auch an pick, pick, pick, pick, und lasen alle guten Körner in die Schüsseln. Und ehe eine halbe Stunde herum war, waren sie schon fertig, und flogen alle wieder hinaus.

Da trug das Mädchen die Schüsseln zu der Stiefmutter, freute sich und glaubte, nun dürfte es mit auf die Hochzeit gehen. Aber sie sprach "es hilft dir alles nichts, du kommst nicht mit, denn du hast keine Kleider und kannst nicht tanzen; wir müßten uns deiner schämen". Darauf kehrte sie ihm den Rücken zu und eilte mit ihren zwei stolzen Töchtern fort.

Als nun niemand mehr daheim war, ging Aschenputtel zu seiner Mutter Grab unter den Haselbaum und rief "Bäumchen, rüttel dich und schüttel dich, wirf Gold und Silber über mich".

Da warf ihm der Vogel ein golden und silbern Kleid herunter und mit Seide und Silber ausgestickte Pantoffeln. In aller Eile zog es das Kleid an und ging zur Hochzeit. Seine Schwestern aber und die Stiefmutter kannten es nicht und meinten, es müsse eine fremde Königstochter sein, so schön sah es in dem goldenen Kleide aus. An Aschenputtel dachten sie gar nicht und dachten, es säße daheim im Schmutz und suchte die Linsen aus der Asche. Der Königssohn kam ihm entgegen, nahm es bei der Hand und tanzte mit ihm. Er wollte auch sonst mit niemand tanzen, also daß er ihm die Hand nicht losließ, und wenn ein anderer kam, es aufzufordern, sprach er "das ist meine Tänzerin".

Es tanzte, bis es Abend war, da wollte es nach Haus gehen. Der Königssohn aber sprach "ich gehe mit und begleite dich" denn er wollte sehen, wem das schöne Mädchen angehörte. Sie entwischte ihm aber und sprang in das Taubenhaus. Nun wartete der Königssohn, bis der Vater kam, und sagte ihm, das fremde Mädchen wär in das Taubenhaus gesprungen. Der Alte dachte "sollte es Aschenputtel sein?" und sie mußten ihm Axt und Hacken bringen, damit er das Taubenhaus entzweischlagen konnte, aber es war niemand darin. Und als sie ins Haus kamen, lag Aschenputtel in seinen schmutzigen Kleidern in der Asche, und ein trübes Öllämpchen brannte im Schornstein; denn Aschenputtel war geschwind

aus dem Taubenhaus hinten herabgesprungen, und war zu dem Haselbäumchen gelaufen: da hatte es die schönen Kleider abgezogen und aufs Grab gelegt und der Vogel hatte sie wieder weggenommen, und dann hatte es sich in seinem grauen Kittelchen in die Küche zur Asche gesetzt.

Am andern Tag, als das Fest von neuem anhub, und die Eltern und Stiefschwestern wieder fort waren, ging Aschenputtel zu dem Haselbaum und sprach "Bäumchen, rüttel dich und schüttel dich, wirf Gold und Silber über mich".

Da warf der Vogel ein noch viel stolzeres Kleid herab als am vorigen Tag. Und als es mit diesem Kleide auf der Hochzeit erschien, erstaunte jedermann über seine Schönheit. Der Königssohn aber hatte gewartet, bis es kam, nahm es gleich bei der Hand und tanzte nur allein mit ihm. Wenn die andern kamen und es aufforderten, sprach er "das ist meine Tänzerin". Als es nun Abend war, wollte es fort und der Königssohn ging ihm nach und wollte sehen, in welches Haus es ging: aber es sprang ihm fort und in den Garten hinter dem Haus. Darin stand ein schöner großer Baum, an dem die herrlichsten Birnen hingen, es kletterte so behend wie ein Eichhörnchen zwischen die Äste, und der Königssohn wußte nicht, wo es hingekommen war. Er wartete aber, bis der Vater kam, und sprach zu ihm "das fremde Mädchen ist mir entwischt, und ich glaube, es ist auf den Birnbaum gesprungen." Der Vater dachte "sollte es Aschenputtel sein?" ließ sich die Axt holen und hieb den Baum um, aber es war niemand darauf. Und als sie in die Küche kamen, lag Aschenputtel da in der Asche, wie sonst auch, denn es war auf der andern Seite vom Baum herabgesprungen, hatte dem Vogel auf dem Haselbäumchen die schönen Kleider wiedergebracht und sein graues Kittelchen angezogen.

Am dritten Tag, als die Eltern und Schwestern fort waren, ging Aschenputtel wieder zu seiner Mutter Grab und sprach zu dem Bäumchen "Bäumchen, rüttel dich und schüttel dich, wirf Gold und Silber über mich".

Nun warf ihm der Vogel ein Kleid herab, das war so prächtig und glänzend, wie es noch keins gehabt hatte, und die Pantoffeln waren ganz golden. Als es in dem Kleid zu der Hochzeit kam, wußten sie alle nicht, was sie vor Verwunderung sagen sollten. Der Königssohn tanzte ganz allein mit ihm, und wenn es einer aufforderte, sprach er "das ist meine Tänzerin".

Als es nun Abend war, wollte Aschenputtel fort, und der Königssohn wollte es begleiten, aber es entsprang ihm so geschwind, daß er nicht folgen konnte. Der Königssohn hatte aber eine List gebraucht, und hatte die ganze Treppe mit Pech bestreichen lassen: da war, als es hinabsprang, der linke Pantoffel des Mädchens hängen geblieben. Der Königssohn hob ihn auf, und er war klein und zierlich und ganz golden.

Am nächsten Morgen ging er damit zu dem Mann und sagte zu ihm "keine andere soll meine Gemahlin werden als die, an deren Fuß dieser goldene Schuh paßt." Da freuten sich die beiden Schwestern, denn sie hatten schöne Füße. Die älteste ging mit dem Schuh in die Kammer und wollte ihn anprobieren, und die Mutter stand dabei. Aber sie konnte mit der großen Zehe nicht hineinkommen, und der Schuh war ihr zu klein, da reichte ihr die Mutter ein Messer und sprach "hau die Zehe ab: wann du Königin bist, so brauchst du nicht mehr zu Fuß zu gehen." Das Mädchen hieb die Zehe ab, zwängte den Fuß in den Schuh, verbiß den Schmerz und ging heraus zum Königssohn. Da nahm er sie als seine Braut aufs Pferd und ritt mit ihr fort. Sie mußten aber an dem Grabe vorbei, da saßen die zwei Täubchen auf dem Haselbäumchen und riefen

"rucke di guck, rucke di guck, Blut ist im Schuck (Schuh):

Der Schuck ist zu klein,
die rechte Braut sitzt noch daheim".

Da blickte er auf ihren Fuß und sah, wie das Blut herausquoll. Er wendete sein Pferd um, brachte die falsche Braut wieder nach Hause und sagte, das wäre nicht die rechte, die andere Schwester solle den Schuh anziehen. Da ging diese in die Kammer und kam mit den Zehen glücklich in den Schuh, aber die Ferse war zu groß. Da reichte ihr die Mutter ein Messer und sprach "hau ein Stück von der Ferse ab: wann du Königin bist, brauchst du nicht mehr zu Fuß zu gehen." Das Mädchen hieb ein Stück von der Ferse ab, zwängte den Fuß in den Schuh, verbiß den Schmerz und ging heraus zum Königssohn. Da nahm er sie als seine Braut aufs Pferd und ritt mit ihr fort. Als sie an dem Haselbäumchen vorbeikamen, saßen die zwei Täubchen darauf und riefen

"rucke di guck, rucke di guck, Blut ist im Schuck (Schuh):

Der Schuck ist zu klein,
die rechte Braut sitzt noch daheim".

Er blickte nieder auf ihren Fuß und sah, wie das Blut aus dem Schuh quoll und an den weißen Strümpfen ganz rot heraufgestiegen war. Da wendete er sein Pferd und brachte die falsche Braut wieder nach Haus. "Das ist auch nicht die rechte," sprach er, "habt ihr keine andere Tochter?" "Nein" sagte der Mann, "nur von meiner verstorbenen Frau ist noch ein kleines verbüttetes Aschenputtel da: das kann unmöglich die Braut sein." Der Königssohn sprach, er sollte es heraufschicken, die Mutter aber antwortete "ach nein, das ist viel zu schmutzig, das darf sich nicht sehen lassen." Er wollte es aber durchaus haben, und Aschenputtel mußte gerufen werden.

Da wusch es sich erst Hände und Angesicht rein, ging dann hin und neigte sich vor dem Königssohn, der ihm den goldenen Schuh reichte. Dann setzte es sich auf einen Schemel, zog den Fuß aus dem schweren Holzschuh und steckte ihn in den Pantoffel, der war wie angegossen. Und als es sich in die Höhe richtete und der König ihm ins Gesicht sah, so erkannte er das schöne Mädchen, das mit ihm getanzt hatte, und rief "das ist die rechte Braut." Die Stiefmutter und die beiden Schwestern erschrakten und wurden bleich vor Arger: er aber nahm Aschenputtel aufs Pferd und ritt mit ihm fort. Als sie an dem Haselbäumchen vorbeikamen, riefen die zwei weißen Täubchen

"rucke di guck, rucke di guck

kein Blut im Schuck

Der Schuck ist nicht zu klein,

die rechte Braut, die führt er heim".

Und als sie das gerufen hatten, kamen sie beide herabgeflogen und setzten sich dem Aschenputtel auf die Schultern, eine rechts, die andere links, und blieben da sitzen. Als die Hochzeit mit dem Königssohn sollte gehalten werden, kamen die falschen Schwestern, wollten sich einschmeicheln und teil an seinem Glück nehmen. Als die Brautleute nun zur Kirche gingen, war die älteste zur rechten, die jüngste zur linken Seite: da pickten die Tauben einer jeden das eine Auge aus. Hernach, als sie herausgingen, war die älteste zur linken und die jüngste zur rechten: da pickten die Tauben einer jeden das andere Auge aus. Und waren sie also für ihre Bosheit und Falschheit mit Blindheit auf ihr Lebtag bestraft.

