



MIRANDA, Igor Gonçalves. Dilatações épicas em *Fantaghirò*, de Lamberto Bava: uma releitura fílmica da fábula de Italo Calvino. In: **Revista Épicas**. Ano 7, NE 6, Mar 23, p. 145-165. ISSN 2527-080-X.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2023ne6>

DILATAÇÕES ÉPICAS EM *FANTAGHIRÒ*, DE LAMBERTO BAVA: UMA RELEITURA FÍLMICA DA FÁBULA DE ITALO CALVINO

EPIC DILATIONS IN *FANTAGHIRÒ*, BY LAMBERTO BAVA: A FILMIC REINTERPRETATION OF ITALO CALVINO'S FABLE

Igor Gonçalves Miranda¹
(DLEV/PPGL/UFS)

RESUMO: Este artigo é fruto da pesquisa “Imagens do Épico nas Adaptações Cinematográficas de Italo Calvino”, alocada no Grupo de Trabalho 22 – O Épico no Cinema do CIMEEP, se insere dentro do eixo temático da transformação intermedial de matérias épicas e sua comunicação foi apresentada no Terceiro Colóquio do CIMEEP em Poitiers (FoReLLIS), França. A fonte de abordagem é o filme *Fantaghirò* (1991), do cineasta Lamberto Bava, adaptação cinematográfica da fábula “Fanta-Ghirò, persona bella”, publicada em *Fiabe italiane* (1956), de Italo Calvino (tradução para o português em anexo). Nesse sentido, refletir-se-á sobre o hibridismo épico de conto popular para o cinema épico, ressaltando a materialidade épica ao identificar o plano maravilhoso (Caverna da Rosa Dourada) e o plano heroico (donzela guerreira). O norte teórico que fundamenta esta abordagem agrega autores sobre o mito da donzela guerreira: Amaro (1992), Serra (1996), Galvão (2002), Vilalva (2004), Silva (2010), Silva (2013), Lima (2020); e o gênero épico: Goyet (2021), Silva e Ramalho (2022). A heroína *Fantaghirò* é o pivô do caráter híbrido que torna possível a identificação da épica cinematográfica moderna e sua ruptura com a épica clássica, pois reflete a transgressão do papel de inferioridade relegado à mulher na sociedade e a emancipação da mesma.

palavras-chave: Donzela guerreira, *Fantaghirò*, Italo Calvino, cinema épico, Lamberto Bava.

ABSTRACT: This article is the result of the research “Images of the Epic in the Cinematographic Adaptations of Italo Calvino”, allocated in Working Group 22 – The Epic in the Cinema of CIMEEP. It is inserted within the thematic axis of the intermedial transformation of epic materials and presented in the third CIMEEP Colloquium in Poitiers (Université de Poitiers / FoReLLIS), France. The source of approach is the film *Fantaghirò* (1991), by filmmaker Lamberto Bava, cinematographic adaptation of the fable “Fanta-Ghirò, persona bella”.

¹ Mestre em Letras (2021). Doutorando em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS). Membro pesquisador temporário do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP/UFS). Professor substituto de Literatura Brasileira e Crítica Literária no Departamento de Letras Vernáculas (DLEV/UFS).

Ghirò, *persona bella*”, published in *Fiabe italiane* (1956), by Italo Calvino (Portuguese translation attached). In this sense, it reflects on the epic hybridism from popular tale to epic cinema, emphasizing the epic materiality by identifying the level of the miraculous (The Cave of the Golden Rose) and the level of the heroic (warrior maiden). The underlying theoretical approach brings together authors on the myth of the warrior maiden: Amaro (1992), Serra (1996), Galvão (2002), Vilalva (2004), Silva (2010), Silva (2013), Lima (2020); and of the epic genre: Goyet (2021), Silva & Ramalho (2022). The heroine Fantaghirò is the pivot of the hybrid characteristic that makes possible the identification of the modern cinematographic epic and its break out of the classic epic, as it reflects the transgression of the inferiority’s role relegated to women in society and her emancipation.

key words: warrior maiden, Fantaghirò, Italo Calvino, epic cinema, Lamberto Bava.

Amazonas e donzelas, o mito das mulheres guerreiras. Introdução

O mito da donzela-guerreira é a tradução de um epos antiquíssimo que atravessa dezenas de séculos: da Antiguidade Clássica greco-romana através das numerosas personagens guerreiras de Homero como as Amazonas, da caçadora abântida Atalanta, também Camila na epopeia romana *Eneida*, de Virgílio, comanda os exércitos de Volscos contra Enéias, passando pela balada popular chinesa *Mu Lan* do século VI, até chegar ao romance ibérico e depois às guerreiras Clorinda e Bradamante das epopeias de cavalaria renascentistas; assim, o mito da donzela-guerreira é metamorfoseado em diversas narrativas.

A intérprete de maior destaque no cenário crítico de língua portuguesa é Walnice Galvão (2002). Mas há outros estudos arrolados neste artigo, como os de Tania Serra (1996), Walnice Vilalva (2004), Anabela da Silva (2010), Eliane da Silva (2013), cujas pesquisas trazem uma revisão das manifestações da donzela-guerreira.

Em “A donzela guerreira de Homero a Guimarães Rosa” (1996), Tania Serra escreve que o mito é uma manifestação do andrógino e “[...] introduziria nos textos épicos [...] a noção de ser superior, divino, pois que efetivou a *coniunctus oppositorum*, isto é, a união dos opostos a que se refere Carl Gustav Jung” (SERRA, 1996, p. 181). Serra explica, portanto, a donzela-guerreira como um duplo, “masculino e feminino ao mesmo tempo”, e isto não quer dizer que se trata do hermafrodita, ou seja, do portador de dois sexos.

Ela explica que no tempo do mito havia três tipos de seres: os homens, as mulheres e os andróginos, de dupla sexualidade, considerados superiores aos outros seres — vale ressaltar que a *sexualidade* é um conjunto mais complexo que o *sexo*, pois envolve comportamento e representação social. Por causa dessa superioridade em relação aos outros seres, os andróginos desafiam os deuses e acabam sendo castigados, divididos em dois: “A partir daí surge a busca da metade perdida (alma gêmea), que dará material a muitas e muitas obras literárias” (SERRA, 1996, p. 182).

Nesse sentido, o mito da donzela-guerreira é uma das manifestações do arquétipo do uno e do múltiplo, considerado um paradigma no inconsciente coletivo da humanidade. Muitos aspectos arquetípicos estão aí conectados: a simbologia do numeral três, por exemplo, que segundo Serra (1996), é base de toda criação, da representação cíclica, da noção de continuidade, do sagrado feminino e da fertilidade; representa também a união dos opostos (masculino e feminino, positivo e negativo, tese e antítese) com a finalidade de gerar uma síntese considerada universal. Esse arquétipo admite a noção de totalidade, ou seja, é entendido como um paradigma invariável que aparece em todas as culturas, em todas as cosmogonias: “Esse arquétipo, ou paradigma básico, é que vai estar na origem do mito da donzela guerreira [...]”. Nesse sentido a donzela guerreira é o símbolo atualizado do arquétipo do andrógono nos diferentes mitos épicos, que também se podem ter transformado em literatura” (SERRA, 1996, p. 183).

A crítica pode seguir dois caminhos interpretativos do mito da donzela-guerreira: o caminho de uma abordagem psicológica e o caminho de uma abordagem sociológica. A abordagem psicológica é a iniciada por Serra (1996, p. 184), na qual propõe demonstrar os aspectos psíquicos da vivência do mito, no que diz respeito à diegese catártica, ou seja, ao encontro com “o símbolo do ser perfeito, do Uno, que todos *deveriam* ser, já que nos remete sub-repticiamente, para os tempos do começo, em que a perfeita unidade era possível”; nessa abordagem, também é possível encontrar todo tipo de estudo sobre a sexualidade e as questões de gênero. Por outro lado, a abordagem sociológica elabora reflexões sobre os papéis sociais representados pelo homem e pela mulher dentro de um corpo maior de regras estabelecidas, a permuta desses papéis e suas transvalorações através da figura arquetípica. Conjugando essas duas abordagens emula a própria condição do andrógono que representa o paradigma da síntese: “[...] as duas versões complementam-se perfeitamente, pois se uma delas analisa o fenômeno a partir de uma teoria sociológica de base, a outra enfoca-o sob uma perspectiva psicológica e mítica. Mais uma vez, *coniunctius oppositorum*” (SERRA, 1996, p. 184).

Em “As metamorfoses da donzela-guerreira” (2002), Walnice Galvão traduz este *coniunctius oppositorum* como a manifestação dupla do mito dentro e fora da literatura: “Desde a aurora dos tempos, a donzela-guerreira transgrediu simultaneamente, e no mínimo, duas fronteiras. A primeira delas entre os gêneros, ao colocar-se a cavaleiro do masculino e do feminino; a segunda, entre os estatutos do real e do imaginário” (GALVÃO, 2002, p. 21). Para melhor entender como se dá essa dupla manifestação, precisamos apontar para as características da heroína que se repetem nas manifestações do mito, às vezes com poucas diferenças:

Adotando trajes de homem; cortando rente o cabelo, de preferência com tesoura de prata; banhando-se sozinha, no escuro da noite; usando colete apertado, para disfarçar os seios; criada pelo pai por ser órfã de mãe; ocupando na fratria a posição de filha única ou mais velha; submetendo-se a voto de castidade; destacando-se pelo destemor e pela belicosidade; ao fim, abandonando a indumentária masculina e as lides de combate para casar-se, ou então morrendo: certamente, estamos diante de uma donzela-guerreira. (GALVÃO, 2002, p. 21)

Podemos somar a essa caracterização diferenças que não implicam numa descaracterização. O arquétipo da síntese e o seu poder heroico atravessam os tempos e espaços, mas não poderiam utilizar dos mesmos atributos ao se manifestarem em culturas tão diferentes, por exemplo, Pentesileia, rainha das Amazonas, guerreira aliada de Troia na *Ilíada* de Homero, e a guerreira chinesa Mulan que substitui o pai velho e doente na guerra, disfarçando-se de guerreiro e tornando-se general. Ambas são personagens que manifestam cada qual à sua maneira o mito da donzela-guerreira, e nesse sentido podemos identificar uma estrutura que permanece.

Devemos ressaltar que, do ponto de vista literário, há duas manifestações do mito: uma ligada à tradição greco-romana, cujas referências principais são a *Ilíada* e a *Odisseia* de Homero, a *Eneida* de Virgílio, mas também os épicos da Renascença, do Humanismo e do Neoclassicismo — *Jerusalém Libertada* e *Orlando Furioso*; e outra, ligada ao conto popular, como o *romance* ibérico ou o romanceiro português, retomado depois no Romantismo e mantido no estrato popular até os dias atuais². A manifestação épica percorre seu caminho paralelamente à manifestação popular.

Amaro (1992) também nos entrega na íntegra o romance original “Donzela que foi à guerra”. Este romance está dividido em três partes, na primeira parte o pai lamenta que não pode participar da guerra e a filha mais velha se oferece para substituí-lo; segue-se uma série de características femininas que o pai vai enaltecendo: os olhos lindos, os ombros altos, os seios grandes, as mãos pequenas e os pés delicados, e a filha responde-lhe com as maneiras do disfarce: olhará para baixo quando passar pela armada, usará armas pesadas para abaixar os ombros, usará um gibão para esconder os seios, usará luvas e botas para esconder os pés e as mãos. Na segunda parte, o general inimigo diz para os pais: “Senhor Pay, Senhora Mãe, / Grande dôr de coração / Por que os olhos de Dom Marcos / São de mulher, d’Homem não” (AMARO, 1992, p. 66), e a cada desconfiança, temos as provas do disfarce pelas quais passa a donzela-guerreira, sugeridas pelos pais do general. São quatro provas: (1) a do pomar para revelar o gosto feminino por maçãs; (2) a do jantar para revelar o gosto feminino pelas cadeiras baixas;

² Manifestando-se em numerosos cordéis e cantigas populares e em modernos romances brasileiros, como *Luiza Homem* (1903), de Domingos Olímpio, *A sombra do patriarca* (1950), de Alina Paim, *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, *Dona Guidinha do Poço* (1965), de Manuel Paiva, e *Memorial de Maria Moura* (1992), de Rachel de Queiroz.

(3) o convite para a feira para que pegue as fitas coloridas; e (4) a derradeira prova de natação na qual deve se despir. Ela escapa da última prova ao receber uma carta do pai com notícias de que a mãe está morta e que deve voltar imediatamente para o funeral. Segundo Amaro (1992), é esta versão portuguesa que muito se assemelha à *Ode de Mu Lan*, contada na China.

A respeito da tradição popular portuguesa, Vilalva (2004, p. 11) diz que “o tema da donzela guerreira foi uma das baladas mais espalhadas pelo reino e a favorita do povo. Sabe-se que era cantada na corte portuguesa ‘por gentis damas e galantes cavaleiros’ em finais do século XVI [...]”. Também Galvão (2002, p. 23) escreve que a balada chinesa se liga ao romance ibérico ou ao romanceiro português: “os portugueses poderiam ter trazido da China, gerando toda uma saga de poemas de Dom Varão ou Barão (‘Ai minha mãe / Os olhos de Dom Barão / São de mulher, e homem não’), que passariam da metrópole para o Brasil [...]”. Na próxima seção, iremos mencionar algumas versões dessa tradição popular ibérica em comparação com a versão italiana “Fanta-Ghirò, persona bella” escrita por Gherardo Nerucci em 1880 e reescrita por Calvino em 1956.

1. “Fanta-Ghirò, persona bella” e a tradição popular

No começo de seu artigo, intitulado “‘Fanta-Ghirò’ ou ‘A donzela que vai à guerra’” (2020), Fernando Lima diz que a narrativa italiana, contada por Luisa Gianni e retirada do livro *Sessanta novelle popolari montalesi* (1880), de Gherardo Nerucci, tem uma versão portuguesa em verso chamada “A donzela que vai à guerra” e demonstra a semelhança comparando as diferentes versões. Segundo o autor, as diferenças entre a versão italiana e a versão portuguesa, além da forma textual, são “alguns pormenores secundários, que não vêm citados nas diferentes lições de ‘A Donzela que vai à guerra’” (LIMA, 2020, p. 357). A versão portuguesa mais antiga que se conhece é intitulada “O Rapaz do Conde Daros”, “citada na Aulegrafia de Jorge Ferreira de Vasconcelos” (LIMA, 2020, p. 358).

A primeira diferença que Lima (2020) aponta é menção dos nomes das três irmãs. Na versão italiana nomeia-se as três, nas versões portuguesas há apenas o nome da protagonista: Leonor, na variante “Dom Marcos” de Loulé (Algrave); e “D. Guiomar”, numa variante de Lisboa, recolhida por Almeida Garret — ambos os nomes correspondem a Fanta-Ghirò. A segunda diferença apontada é que em quase todas as versões portuguesas, indica-se o campo de batalha e os reinos envolvidos no conflito. Mas há duas versões, uma de Vila Nova de Gaia, intitulada “Dom Carlos e D. Leonor”, e outra variante “Dom Martinho”, de Porto da Cruz (Ilha de Madeira) em que há a indeterminação histórica do espaço e das personagens e, nesse sentido, essas variantes ligam-se ao conto Fanta-Ghirò, que também traz a indeterminação histórica, inclusive,

assemelhando-se às fábulas cujo *incipit* é “Era uma vez” — a versão de Calvino (1985) começa dizendo: “*Ai tempi antichi visse un Re...*” [Nos tempos antigos vivia um Rei...]. Na variante “Dom Martinho”, “o pai lamenta-se por não ter um filho varão para dirigir os seus exércitos” (LIMA, 2020, p. 358). Essa lamentação se dá de outra forma na versão do conto de Italo Calvino (1985): “Mas eu, doentio como sou, não sei como fazer porque não tenho quem comande o exército por mim. Um bom general, agora mesmo, onde eu o encontro?”³. Outra diferença das versões portuguesas em relação à italiana: enquanto em “Fanta-Ghirò, persona bella”⁴ as três filhas se oferecem para ir à guerra, na variante “D. Carlos”, apenas a filha mais nova se oferece. Dadas as semelhanças e diferentes entre os diversos romances ibéricos, vamos apresentar o conto italiano com mais detalhes.

Na introdução da obra *Fiabe italiane* (1956), Italo Calvino situa e comenta os contos reunidos na obra. Calvino retira o conto “Fanta-Ghirò, persona bella” do livro *Sessanta novelle popolari montalesi* (1880), de Gherardo Nerucci. A respeito da tradição oral de Montale, pequena comuna italiana que fica à leste de Pistoia, província da região de Toscana, Calvino diz que lá se narra de um modo diferente do restante da Itália, trata-se de narrativas prolixas e minuciosas. Estes são aspectos ressaltados por Calvino a respeito das *novelle popolari montalesi* [contos populares montaleses] que ligam a fábula e a novela:

Poder-se-ia dizer que nessa aldeia tenha se estabelecido [...] o nó entre fábula e novela, o momento da passagem entre narrativa de maravilhas mágicas e relato do destino ou bravura individuais, isto é, os tipos de narrativa “burguesa”: novela ou romance de aventuras, ou então *histoire larmoyante* de mulher perseguida. (CALVINO, 1985)⁵

Essa passagem de narrativa de maravilhas mágicas para relato de acontecimentos individuais caracteriza o conto “Fanta-Ghirò, persona bella”. No tratamento textual das narrativas montalesas, Calvino procurou “ [...] compreender e salvar, de fábula em fábula, o ‘diferente’ que provém do modo de narrar do lugar e do acento pessoal do narrador oral, e em eliminar [...] o ‘diverso’ que se origina na maneira de compilar, na intervenção intermediária do folclorista” (CALVINO, 1985)⁶. Ou seja, há um tratamento estético dado ao conto, que o diferencia das demais versões: “decidi tornar-me, também eu, um elo da anônima cadeia sem

³ Todas as citações do italiano foram traduzidas por nós e colocaremos o respectivo original em notas de rodapé, como segue: “Ma io, malaticcio qual sono, non so come fare perché l’esercito non ho chi me lo comandi. Un buon generale, in quattro e quattr’otto, dove me lo trovo?”

⁴ A tradução inédita deste conto para o português encontra-se no Anexo A.

⁵ “Si direbbe che in questo paese si sia fissato [...] il nodo tra fiaba e novella, il momento di trapasso tra racconto di meraviglie magiche e racconto di fortuna o bravura individuale, cioè i tipi di racconto “borgnese”: novella o romanzo d’avventura oppure *histoire larmoyante* di donna perseguitata.”

⁶ “[...] nel cercar di comprendere e salvare, di fiaba in fiaba, il “diverso” che proviene dal modo di raccontare del luogo e dall’accento personale del narratore orale, e d’eliminare [...] il “diverso” che proviene dal modo di raccogliere, dall’intervento intermediario del folklorista.”

fim pela qual as fábulas se perpetuam, elas que não são jamais puros instrumentos, transmissores passivos, mas [...] seus verdadeiros ‘autores’” (CALVINO, 1985)⁷. Esse tratamento textual é orquestrado pela redução estilística dos contos toscanos, da qual Calvino muitas vezes lamenta na introdução:

Eliminado o léxico dialetal, reabsorvida a prolixidade do narrar que, fora daquele contexto lexical, não teria sabor e destoaria em relação ao estilo do restante do livro, o que fica das minhas reelaborações? Pouco. Assim, a quem quiser ler as verdadeiras fábulas de Montale, só posso remeter para o texto de Nerucci; creio não ter roubado nada da surpresa em saboreá-las. (CALVINO, 1985)⁸

Nesse sentido, o conto “Fanta-Ghirò, persona bella” é curto, quase sem descrições, de leitura rápida e motivada pela ação, ligeiramente diferente da versão de Nerucci, mas mantendo todo o essencial narrativo. Nele reside o mito da donzela-guerreira, pois conta a história de uma *situação* cujos personagens são as três princesas Carolina, Assuntina e Fanta-Ghirò, os dois reis inimigos entre si — simplesmente nomeados de “Rei” —, o escudeiro Tonino que acompanha cada uma das princesas durante suas jornadas, a mãe de um dos reis e o general que é o disfarce das princesas, e consideramos distinto em suas representações.

A situação é a eminência da guerra. Um desses reis recebe uma carta do rei inimigo anunciando guerra, mas ele não tem quem comande o exército contra o inimigo. O rei não tem filhos do sexo masculino e, regra geral, às mulheres não cabia a tarefa de comandar o exército, no entanto, as princesas se apresentam ao rei para substituir o general. O rei protesta, mas concede, e cada uma vai à guerra em sua vez com a condição de manterem o disfarce: “Concordaram, e o Rei ordenou o seu fiel escudeiro Tonino a montar um cavalo e acompanhar a princesa à guerra, mas na primeira vez que ela lembrasse das coisas de mulheres, que ele imediatamente a trouxesse de volta ao palácio”⁹ (CALVINO, 1985). O que se segue é que as duas irmãs mais velhas, Carolina e Assuntina, falham no caminho, pois antes de chegarem ao epicentro do combate, a fronteira, comentam sobre o coser e o fiar:

A princesa [Carolina] exclama: — Oh, que lindos juncos! Se os tivéssemos em casa, quantas rocas bonitas para fiar faríamos! — Alto, princesa! — gritou Tonino. — Eu

⁷ “Ho inteso di mettermi anch'io come un anello dell'anonima catena senza fine per cui le fiabe si tramandano, anelli che non sono mai puri strumenti, trasmettitori passivi, ma [...] i suoi veri “autori”.”

⁸ “Tolto il lessico dialettale, riassorbita la prolissità del narrare che fuor di quel contesto lessicale non avrebbe sapore e stonerebbe con lo stile del resto del libro, cosa rimane nelle mie rinarrazioni? Poco. Perciò, a chi vuole leggere le vere fiabe di Montale, io non posso far altro che rimandare al volume di Nerucci; nulla io credo d'avergli tolto della sorpresa a gustarle.”

⁹ “S'accordarono, e il Re comandò il suo fido scudiero Tonino di montare a cavallo e accompagnare la Principessa alla guerra, ma la prima volta che rammentasse cose da donne, la riportasse subito a Palazzo.”

tenho ordens para levá-la de volta ao palácio. Você falou sobre coisas de mulheres! — Os cavalos viraram, e todo o exército fez meia-volta, volver. (CALVINO, 1985)¹⁰

Eles passaram por um bosque com troncos e a princesa [Assuntina] disse: — Olha, Tonino, que lindos troncos retos e finos! Se os tivéssemos em casa, faríamos sabe-se lá quantos fusos. — Alto, princesa! — gritou Tonino, o escudeiro, parando o cavalo. — Você vai para casa! Você se lembrou de coisas de mulheres! — E todo o exército, armas e bagagem, retomou o caminho da cidade. (CALVINO, 1985)¹¹

No excerto acima, podemos observar que as “coisas de mulheres” não podem ser ditas pelas princesas disfarçadas de general. Essa observação nos faz concluir que as provas do disfarce são imprescindíveis para que a heroína mantenha sua jornada, e que essas provas aparecem por todos os lados, tanto no seu próprio reino quanto fora dele, pois é preciso que o disfarce seja mantido a qualquer custo. Na tradição popular do mito, considerada por muitos uma manifestação menos complexa do mito originário na tradição clássica, “parecer um guerreiro” é a razão de ser da donzela-guerreira.

Depois que as irmãs voltam ao palácio, Fanta-Ghirò, a mais nova e bela, apresenta-se ao rei desesperançoso:

O Rei já não sabia o que fazer, quando Fanta-Ghirò se apresenta. — Não, não — ele diz a ela. — Você é muito garotinha! Suas irmãs não tiveram sucesso, como quer que eu confie em você? — Pai, o que há de errado em me testar? — disse a garota. — O senhor verá que eu não vou decepcioná-lo! Tente. Então foi decidido que Fanta-Ghirò partiria. (CALVINO, 1985)¹²

Fanta-Ghirò consegue manter o disfarce na jornada, ignorando o coser e o fiar, segue adiante até encontrar o rei inimigo para os acordos de combate e, neste ínterim, passa por mais três provas do disfarce. Nesse momento, encontramos a versificação bastante difundida nas manifestações populares do mito. Trata-se da fala do rei inimigo diante de sua mãe:

Eles chegaram ao palácio deste Rei, e ele imediatamente correu para sua mãe. — Mamãe, mamãe — ele disse — Eu sabia! Tenho aqui comigo o general que comanda o exército inimigo, mas eu o vi! Fanta-Ghirò, pessoa bela, / Tem olhos negros e fala doce. / Oh minha mamãe! Parece-me uma donzela. (CALVINO, 1985)¹³

¹⁰ “La Principessa esclama: — Oh, che belle canne! Se le avessimo a casa, quante belle rocche per filare ne faremmo! — Alto là, Principessa! — gridò Tonino. — Ho l’ordine di ricondurvi a palazzo. Avete parlato di cose da donne! — Voltarono i cavalli, e tutto l’esercito fece dietro-front.”

¹¹ “Passarono attraverso una palia e la Principessa disse: — Guarda, Tonino, che bei pali dritti e sottili! Se li avessimo a casa, ne faremmo chissà quanti fusi. — Alto là, Principessa! — gridò Tonino lo scudiero fermando il cavallo. — Si ritorna a casa! Avete ricordato cose da donne! E tutto l’esercito, armi e bagagli, riprese la via della città.”

¹² “Il Re non sapeva più dove sbattere il capo, quand’ecco gli si presenta Fanta-Ghirò. — No, no, — lui le dice. — Tu sei troppo bambina! Non ci sono riuscite le tue sorelle, come vuoi che mi fidi di te? — A provarmi che male c’è, babbo? — disse la ragazza. — Vedrete che non vi farò sfigurare! Provatemi. Così fu stabilito che partisse Fanta-Ghirò.”

¹³ “Arrivarono al palazzo di questo Re, e lui subito corse da sua madre. — Mamma, mamma, — le disse, — sapessi! Ho qui con me il generale che comanda l’esercito contrario, ma lo vedessi! Fanta-Ghirò, persona bella, / Ha gli occhi neri e dolce la favella, / O mamma mia, mi pare una donzella.”

A mãe do rei inimigo propõe quatro provas para descobrir a verdadeira identidade de gênero de Fanta-Ghirò. A primeira é a *sala d'armi* [sala de armas], caso o general seja uma mulher, não vai se interessar por elas. Mas Fanta-Ghirò “[...] começou a desprender as espadas penduradas na parede, para ver como as empunhava, e levantá-las para sentir o peso; então ela passou para as pistolas e armas e as abriu, observou como as carregava”¹⁴ (CALVINO, 1985). O rei retorna à mãe, diz-lhe o resultado da prova: “[...] o general apalpa as armas como um homem. Mas quanto mais olho para ele, mais tenho certeza”¹⁵ (CALVINO, 1985), e repete os mesmos versos anteriores. A segunda prova é *la passeggiata in giardino* [o passeio no jardim]: “Se é uma mulher, vai pegar uma rosa ou uma violeta e colocá-la em seu peito. Se é um homem, vai escolher o jasmim-espanhol, cheirá-lo, e depois colocá-lo em sua orelha”¹⁶ (CALVINO, 1985). Fanta-Ghirò também passa por esta prova e mais outra, *l'invito a cena* [o convite ao jantar], nas quais ela deveria revelar suas características femininas. A quarta prova é um ultimato para o disfarce: “Convide o general para tomar banho com você no tanque de peixes do jardim. Se é uma mulher, vai recusar com certeza”¹⁷ (CALVINO, 1985). É com astúcia que Fanta-Ghirò escapa de todas as provas, sobretudo, da última em que tem que se despir. Ela não a recusa de imediato, mas adia para que seu plano de escapar funcione:

— Sim, sim, com prazer, mas amanhã de manhã. E chamando de lado o escudeiro Tonino, lhe disse: — Saia do palácio, e amanhã de manhã chegue com uma carta com os selos do meu pai na mão. E na carta deve estar escrito: “Caro Fanta-Ghirò, estou doente, morrendo e quero vê-lo antes de morrer”. (CALVINO, 1985)¹⁸

Na manhã seguinte a carta demora a chegar, enquanto o rei inimigo insiste para que Fanta-Ghirò tire logo a roupa e entre no tanque de peixes. Quando a carta finalmente chega, a heroína se despede dizendo: “Nós só temos que fazer as pazes e se ainda houver algum assunto pendente, venha me visitar no meu reino. Adeus. Vou tomar banho outra hora — e foi embora”¹⁹ (CALVINO, 1985). O rei fica como um bobo, nu no tanque, com a sensação de que fora enganado, pois além da convicção de que o general era uma mulher, a essa altura da batalha dos comportamentos e papéis sociais, ele estava apaixonado por ela ou, melhor, o rei estava apaixonado *pelo general*. Observamos claramente a paixão do rei inimigo por Fanta-Ghirò na

¹⁴ “cominciò a staccare le spade appese al muro, a guardare come s’impugnavano, e a sollevarle per sentire il peso; poi passò agli schioppi e alle pistole e li apriva, guardava come si caricavano.”

¹⁵ “il generale brancica le armi come un uomo. Ma io più lo guardo più resto della mia idea.”

¹⁶ “Se è donna, coglierà una rosa o una viola e se la metterà al petto; se è uomo, sceglierà il gelsomino catalagno, l’annuserà, e poi lo metterà all’orecchio.”

¹⁷ “Invita il generale a fare il bagno con te nella peschiera in giardino. Se è donna, rifiuterà di sicuro.”

¹⁸ “— Sì, sì, con piacere, ma domattina. E preso da parte Tonino lo scudiero, gli disse: — Allontanati dal palazzo e domattina arriva con in mano una lettera coi bolli di mio padre. E nella lettera ci dev’essere scritto: “Caro Fanta-Ghirò, sto male, in fin di vita e ti voglio vedere prima di morire”.”

¹⁹ “Non ci resta che far la pace e se c’è ancora qualche questione in sospeso, venite a trovarmi nel mio regno. Addio. Il bagno lo farò un’altra volta — e parti.”

fala da mãe: “A mãe entendeu que seu filho estava apaixonado por ela e lhe disse: — Convide o general para jantar. Se para cortar o pão, o repousa no peito, é uma mulher; se em vez disso, cortá-lo segurando-o no ar, é certamente um homem, e *você sentiu tanta paixão por nada*”²⁰ (CALVINO, 1985, grifos nossos). Mas não podemos fazer essa mesma observação de maneira clara em relação à Fanta-Ghirò, o que nos sugere sua paixão, no entanto, é o bilhete deixado por ela antes de partir e com isso tendemos a concluir que Fanta-Ghirò deseja, no fim, depois de vitoriosa, ser “descoberta”. No bilhete lemos os versos: “A mulher veio e a mulher se foi. / Mas o Rei não a reconheceu”²¹ (CALVINO, 1985). Ao ler o bilhete, o rei inimigo decide ir ao reino de Fanta-Ghirò e lhe pede a mão em casamento. No desfecho, Fanta-Ghirò põe fim à guerra entre os reinos e se casa com o rei inimigo.

Fanta-Ghirò chegou à presença de seu pai, abraçou-o e disse-lhe como ela tinha vencido a guerra e fez o Rei inimigo parar os planos de invasão. De repente, um barulho de carruagem foi ouvido no pátio. Era o Rei inimigo que veio lá, apaixonado, e assim que ele a viu, ele disse: — General, gostaria de ser minha noiva? O casamento foi celebrado, os dois Reis fizeram as pazes e quando o sogro morreu deixou tudo para o genro, e Fanta-Ghirò, pessoa bela, tornou-se rainha de dois Reinos. (CALVINO, 1985)²²

O primeiro ponto que gostaríamos de ressaltar nessa pequena descrição do enredo é que a donzela-guerreira não combate com ninguém, pois resolve a situação através da astúcia do disfarce. A imitação do homem pela donzela-guerreira não se restringe à dimensão física: mesmo preservando sua feminilidade, ela precisa assumir atitudes tidas como marcadamente masculinas, incluindo o despojamento da vaidade. Assim, surge a questão da sexualidade através do equacionamento da inversão dos papéis sociais e o que está estabelecido binariamente.

O segundo ponto é que o caráter heroico de Fanta-Ghirò se assemelha ao caráter heroico inaugurado por Odisseu, que vence seus inimigos através da inteligência e da astúcia. Nesse sentido, o conto popular italiano liga-se à tradição clássica do mito da donzela-guerreira. Dadas as semelhanças e diferenças nas manifestações do mito da donzela-guerreira de estrato popular (a balada chinesa, o romance português e o conto italiano), devemos observar uma estrutura que se repete invariavelmente. Na manifestação popular do mito, articulam-se quatro

²⁰ “La madre capì che il figlio era innamorato cotto e gli disse: — Invita il generale a desinare. Se per tagliare il pane l’appoggia sul petto è una donna, se invece lo taglia tenendolo per aria è certo un uomo e tu ti sei preso tanta passione per niente.”

²¹ “Donna è venuta e donna se ne va, / Ma riconosciuta il Re non l’ha.”

²² “Fanta-Ghirò, giunta al cospetto di suo padre, l’abbracciò e gli raccontò come ella aveva vinto la guerra, e fatto smettere i progetti d’invasione al Re nemico. Quand’ecco, s’udì dal cortilhe un rumor di carrozza. Era il Re nemico che arrivava fin lì, innamorato cotto, e appena la vide, disse: — Generale, vuol diventare la mia sposa? Si celebrarono le nozze, i due Re fecero la pace e quando il Re suocero morì lasciò tutto al Re genero, e Fanta-Ghirò persona bella diventò regina di due Regni.”

momentos: (1) a lamentação do pai por estar doente ou velho e não ter um filho que o represente na guerra; (2) a filha disfarça-se de guerreiro; (3) as provas de identidade de gênero; (4) a filha resolve o conflito e deixa de ser uma guerreira, seja pela morte física seja pela simbólica, representada pelo casamento.

2. Dilatações épicas em *Fantaghirò*, de Lamberto Bava

O filme *Fantaghirò* (1991), de Lamberto Bava, foi lançado para a televisão italiana com mais de três horas de duração. Depois desdobrado em uma franquia com mais quatro episódios de mesma duração, totalizando quinze horas de projeção. Propõe-se a abordagem apenas do primeiro episódio que constitui o filme, pois faz referência direta à narrativa calviniana. O principal aspecto desta análise será a evidente dilatação narrativa da fábula para um filme longo de características épicas.

Como se vê, na versão cinematográfica a história é muito mais extensa que no conto. A eminente guerra do conto já acontece há séculos no filme e o rei, que tem apenas duas filhas pequenas, está prestes a ser pai novamente e precisa de um filho, mas nasce Fantaghirò. A rainha não sobrevive ao parto, o rei culpa a Bruxa Branca de ter lançado uma maldição e culpa a menina de ter sobrevivido à mãe. O rei decide sacrificar a filha à Besta Sagrada que vive na Caverna da Rosa Dourada, um animal lendário que mata homens e devora apenas mulheres. Mas ele não consegue sacrificar a filha por intervenção da Bruxa Branca.

Apenas com essa introdução, poderíamos entender que o filme apenas toma emprestado o título do conto de Calvino para criar outra narrativa. A brevidade e simplificação intencionada na versão de Calvino deixa a imaginação de Bava livre para aprofundar todos os elementos literários numa tradução intersemiótica; portanto, há modificações substanciais na história do conto quando este é transposto para o cinema, mas sua estrutura permanece. A primeira evidência é a dilatação do tempo e do espaço na mudança do suporte, da literatura oral e escrita para a televisão e o cinema. Todos os personagens do conto aparecem na obra de Bava, mas são redimensionados em sua complexidade e acrescenta-se muito mais personagens. Nesse sentido, refletirei sobre o épico, ressaltando sua materialidade ao identificar o plano heroico e o plano mítico através do mito da donzela-guerreira. A estrutura desse mito assegura um elo entre conto popular e epopeia e entre o conto de Calvino e o filme.

No filme de Bava, assistimos ao crescimento da heroína Fantaghirò com uma personalidade geniosa, sempre disposta a contrariar as regras de comportamento relegadas a seu sexo. Ela recusa o casamento, e o rei promete que, se no dia da visita dos príncipes ela não colaborar, será expulsa do reinado e deixará de ser sua filha. Com essa ameaça, Fantaghirò foge

do castelo, e na Floresta Sagrada encontra o Cavaleiro Branco, que se torna seu mestre de armas. A Bruxa Branca que aparece no nascimento da heroína e o Cavaleiro Branco são a mesma personagem, ou seja, a bruxa também se disfarça de guerreiro. Além disso, ela se transforma em animais, lança feitiços poderosos e se comunica a natureza — e transfere esses poderes para Fantaghirò. A Bruxa Branca tem um certo controle do destino da heroína e é responsável pelo encontro entre ela e Romualdo, o rei inimigo, mas no primeiro encontro ele consegue ver apenas os olhos de Fantaghirò e se apaixona.

Depois desse encontro, Romualdo decide desafiar o mais forte cavaleiro inimigo a um duelo. Observem que este é um tema fundamental para a epopeia clássica, sobretudo para a *Ilíada*. O melhor estudo que temos em mãos a respeito é a recente publicação *Pensar sem conceitos: a função da epopeia guerreira (Ilíada)* (2021), de Florence Goyet, no qual ela escreve sobre o duelo “judiciário”, ou seja, “deixar os dois campeões se confrontarem, e o partido do vencedor terá ganhado a guerra” (GOYET, 2021, p. 93), evitando o morticínio.

Reesoando o conto, o rei recebe a notícia do duelo e não sabe o que fazer, já que está velho demais para enfrentar o jovem Romualdo. Ele implora os conselhos da Bruxa Branca, e esta atende, mas ela coloca Fantaghirò escondida nos aposentos do pai para que também ouça o seguinte conselho: “Você vai aceitar o desafio de Romualdo. Mas tenha cuidado e lembre-se: somente sua descendência vencerá” (FANTAGHIRÒ, 1991). Em vez de o rei informar as filhas sobre o duelo e fazer um acordo direto com cada uma delas na ordem de idade como acontece no conto, é Fantaghirò que convence as irmãs e o pai. Ela corta a primeira mecha de seu cabelo dizendo: “Se eu tenho coragem de sacrificar minha beleza, é justo que você deva obedecer à Bruxa Branca” (FANTAGHIRÒ, 1991). O Rei decide enviar as filhas juntas para o duelo, mas com um acordo: ninguém deverá saber do disfarce.

Um ponto importante deste momento é o perfil da heroína no mito da Donzela-Guerreira. Ela precisa trajar-se de homem, comportar-se como homem e esconder as suas peculiaridades femininas. Como símbolo dessa mudança, apenas Fantaghirò corta o cabelo, requisito indispensável para que mantenha resguardado o segredo de ser mulher. O corte de cabelo ocupa, dessa forma, a mesma função das roupas e armaduras: a de manter no anonimato a mulher que se esconde por trás da aparência masculina. No conto de Calvino, percebemos a necessidade de manter afastadas “as coisas de mulher”, lembrando que as duas irmãs mais velhas falam dessas coisas antes mesmo de saírem do reino, falhando no disfarce. No filme, o mesmo acontece, mas de maneira redimensionada.

Logo no começo da jornada, a irmã do meio, Carolina, não suporta o fardo de se transformar em homem. O momento mais importante que o ilustra é quando ela olha seu reflexo na água de um lago e não se reconhece, depois diz que foi vítima de um feitiço

terrivelmente maléfico lançado por Fantaghirò. Em montagem paralela, Ivaldo está aprimorando uma espada no pátio de castelo do rei Romualdo, e quando este se aproxima Ivaldo lhe mostra a espada e diz: “Possui uma luminosidade única. Você pode até ver seu reflexo” (FANTAGHIRÒ, 1991). Ao olhar a espada, em vez de ver o reflexo do seu rosto, Romualdo vê os olhos de Fantaghirò. A próxima sequência mostra apenas os olhos de várias mulheres cobertas com véus e Romualdo as observa, pois ele havia convocado todas em idade de casar para mostrarem apenas os olhos e, assim, poder encontrar os olhos de Fantaghirò que tanto procura. Depois vemos os olhos do Conde de Valdoça, nome masculino de Fantaghirò, no reflexo na água enquanto lava seu rosto. Com essa montagem paralela, resplandece a questão crucial do jogo de identidades através do tema do olhar e da autorreflexividade. Nesse aspecto, o olhar do outro constitui poderosa arma na assimilação ou apreensão do indivíduo sobre si. Ser reconhecido pelo outro é que permite a instauração de uma consciência, pois somente a mediação do olhar pode constituir um indivíduo com um outro.



Frames do filme Fantaghirò (1991), de Lamberto Bava

Há outras questões em relação aos *olhos de mulher* que amplificam o debate sobre os papéis sociais, a condição biológica e a sexualidade. A questão dos olhos é fundamental em muitas versões do mito da donzela guerreira, pois os olhos aparecem como conciliadores da dúvida e ameaçadores da posterior condição assumida pela personagem, a partir do uso do

disfarce. No conto de Calvino, o rei inimigo diz: “Ele tem os olhos negros (...) / Ele aparece uma donzela” (CALVINO, 1985). No filme, são exatamente os olhos de Fantaghirò que apoquentam Romualdo na dúvida em relação à identidade de gênero, mas essa dúvida exige dele uma tomada de posição comportamental. Ele se apaixona pelos “olhos de uma mulher”, depois vê esses mesmos olhos em um homem e o sentimento permanece. O olhar se torna um aspecto da personagem a incitar a dúvida e a confundir os horizontes entre comportamento e condição biológica. Assim, surge a questão da sexualidade, pois através do questionamento sobre a inversão dos papéis sociais e o que está estabelecido binariamente, abre-se campo para a afirmação ou negação da homossexualidade. Nesse sentido, antes da última prova de identidade de gênero, Romualdo conversa com os companheiros sobre as atitudes que ele tomará caso seja uma mulher ou um homem. Se for uma mulher, a decisão é simples: vai casar-se com ela. Se for um homem, Romualdo diz que irá matá-lo no duelo e depois se matar. Ouvindo isso, o companheiro Cataldo pergunta: “Você não será capaz de carregar a vergonha de amá-lo?” e Romualdo responde: “Eu não vou ser capaz de carregar a dor de perdê-la” (FANTAGHIRÒ, 1991).

Romualdo desconfia que o Conde de Valdoca, seu adversário, é uma mulher e decide realizar as provas de identidade. Se no conto lemos quatro provas simples, no filme são duas provas complexas: a primeira é a captura da Rosa Dourada guardada pela Besta Sagrada. Romualdo propõe o desafio à Fantaghirò tendo a certeza de que ela irá recusar, pois sabe que o que as mulheres mais temem é a Besta Sagrada que devora apenas as mulheres. No entanto, Fantaghirò é destemida e entra na caverna, mesmo sobre os protestos de Romualdo que teme sua morte.

As duas provas vão além da questão da identidade de gênero, são a concreção do plano heroico da materialidade épica presente no filme, que ultrapassam questões de ir à guerra. Se o duelo “judiciário” remete à *Ilíada*, as provas remetem à astúcia de Odisseu no seu retorno à Ítaca. Dentro dos Estudos Épicos, Anazildo Silva e Christina Ramalho (2022) explicam que a matéria épica é conduzida pelos feitos do herói e, por sua grandiosidade, com o tempo recebem uma aderência mítica. No universo do filme, há uma profecia que diz que surgirá um guerreiro que irá derrotar a Besta Sagrada. Fantaghirò cumpre esse papel com sua astúcia, ou seja, através do diálogo para descobrir o mistério por trás da Caverna da Rosa Dourada, unindo o plano heroico ao plano maravilhoso.



Frame do filme *Fantaghirò* (1991), de Lamberto Bava

Vencido o primeiro desafio, surge o Conde de Valdoca vitorioso e o rei Romualdo fica ainda mais em dúvida: se fosse um homem deveria ter sido morto, se fosse uma mulher deveria ter sido devorada. A última prova é incontornável porque a heroína precisa despir-se. A solução para escapar da prova tanto no conto e quanto no filme é a mesma: um cavaleiro deve informar que o rei está prestes a morrer e, assim, o Conde deverá partir imediatamente. Mas, novamente, essa solução é redimensionada no filme porque o cavaleiro, diferentemente do conto, não chega com a carta do rei, o duelo finalmente acontece e Fantaghirò vence Romualdo, provando ser superior a ele no combate. Mas, para acabar com a guerra, ela deve matar Romualdo porque essa é a regra do duelo entre os campeões — desde Homero. O que venceu e o que perdeu não poderiam viver com a desonra: o que venceu por não ter matado e o que perdeu por conviver com a derrota. Mas Fantaghirò não consegue matar Romualdo porque também está apaixonada, é acusada de traição e volta ao reino como prisioneira.



Frame do filme *Fantaghirò* (1991), de Lamberto Bava

Quando a donzela guerreira cumpre seu objetivo, ela abandona a indumentária masculina e as lides de combate para casar-se ou acaba morrendo (morte representada no filme pelo sono profundo). O destino final de casar-se é considerado por muitos intérpretes como uma morte simbólica, porque contrasta com a jornada da heroína. A melhor síntese dessa interpretação é dada por Walnice Galvão (2002, p. 25): “O fato de que a donzela-guerreira esteja submetida alternativamente a apenas dois destinos [...] mostra que a lição, além de conservadora, é uma ameaça: ou se enquadra, ou morre, seja essa morte real ou simbólica”.

Concordo que esta interpretação explica boa parte das manifestações literárias do mito, inclusive a versão do conto por Italo Calvino, mas faço uma ressalva quando reflito sobre o filme: é que o plano heroico da materialidade épica não me deixa concluir a presença dessa ameaça conservadora que recoloca a mulher no lugar de inferioridade, como explica Galvão (2002). Vimos que *Fantaghirò* é dona do próprio destino (mesmo tendo a Bruxa Branca como tutora, as decisões são sempre da heroína), e em nenhum momento cede ao poderio masculino: ela rejeita as regras do comportamento da mulher desde pequena, ela rejeita o casamento arranjado para satisfazer a vontade do pai, ela disfarça-se de cavaleiro, seus feitos são heroicos, ou seja, derrota um ser mítico com astúcia e derrota seus adversários com superioridade bélica, por fim, torna-se mandatária suprema dos reinos já impondo leis.

Iniciei este artigo com a revisão de uma pequena parcela da enorme fortuna crítica sobre o mito da donzela-guerreira. Vimos que este mito é considerado o arquétipo do andrógono, ou seja, o arquétipo da ligação entre o masculino e o feminino que representa a síntese da criação. São diversas as representações do mito da donzela-guerreira, e vimos que a crítica divide essas representações em duas perspectivas: aquela ligada à tradição clássica greco-romana, em que se representa as Amazonas, e outra ligada à tradição popular, ao romance ibérico em que se representa a donzela-guerreira.

Na passagem ou tradução do mito clássico para o estrato popular, observamos que o caráter bélico da mulher guerreira tem pouca ênfase e a astúcia prevalece. É a mesma passagem que acontece entre a *Ilíada*, que é uma narrativa de guerra centrada em figuras heroicas semidivinas, e a *Odisseia*, que é a narrativa sobre a estratégia e inteligência de Odisseu para chegar a Ítaca. É o que vimos na versão do conto “Fanta-Ghirò, persona bella” de Italo Calvino, que apresenta uma donzela guerreira que não combate, mas resolve o conflito entre dois reinos através da astúcia em manter o disfarce de general e, depois, através do casamento.

Se no conto popular escrito por Calvino a guerra é eminente e se resolve tudo antes de começar através do casamento; no filme *Fantaghirò* (1991), de Lamberto Bava, essa solução torna-se mais complexa: é mediada primeiro pelo duelo e depois pelo casamento, ambos são decisões políticas para acabar com guerra. A diferença entre essas políticas são claras: o duelo deve ser resolvido entre homens, e o casamento é uma solução masculina que usa a mulher como objeto de barganha. No entanto, a *Fantaghirò* cinematográfica torna femininas essas decisões: ela é vencedora do duelo e casa-se por paixão, ou seja, coloca como prioridade seu sentimento e vontade.

Assim, finalizo este artigo enaltecendo a evidente dilatação narrativa do conto para um filme longo de características épicas. Nesse sentido, refleti sobre a carga épica inerente à história, do “conto popular” para o “cinema épico”, ressaltando o plano heroico da donzela guerreira. A heroína *Fantaghirò* é o pivô que torna possível a identificação da épica cinematográfica moderna e sua ruptura com a épica clássica e com a versão tradicional do mito.

Referências bibliográficas

AMARO, Ana Maria. Fá Mok Lan / “A donzela que foi à guerra”. **Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas**, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, n. 6, p. 51-75, 1992. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/6695>. Acesso em: 09 fev. 2022.

CALVINO, Italo. Fanta-Ghirò, persona bella. In: _____. **Fiabe italiane**. Turim: Einaudi, 1985. *E-book*.

_____. Introduzione (di Italo Calvino). In: _____. **Fiabe italiane**. Turim: Einaudi, 1985. *E-book*.

FANTAGHIRÒ. Direção: Lamberto Bava. Roteiro: Francesca Melandri e Gianni Romoli; Italo Calvino (fábula original). Produção: Lamberto Bava, Andrea Piazzesi, Roberto Bessi. Montagem: Piero Bozza. Fotografia: Romano Albani. Música: Amedeo Minghi. Intérpretes: Alessandra Martines, Mario Adorf, Ángela Molina, Kim Rossi Stuart. Itália: Reteitalia, 1991. 1 Blu-Ray Disc (200 min), son., color.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Metamorfoses da donzela-guerreira. **Dialogia**, São Paulo, v. 1, p. 21-26, out. 2002.

GOYET, Florence. **Pensar sem conceitos: a função da epopeia guerreira (Ilíada)**. 1. ed. Tradução: Christina Ramalho e Antonio Marcos dos Santos Trindade. Aracaju, SE: Criação Editora, 2021.

LIMA, Fernando de C. P. de. “Fanta-Ghirò” ou “A Donzela que vai à guerra”. **Trabalhos de Antropologia e Etnologia**, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal, v. 17, n. 1-4, 17 ago. 2020. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/tae/article/view/8719>. Acesso em: 07 out. 2021.

MIRANDA, Igor G. Fantaghirò. Cinema épico. In: **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, nov. 2020, p. 25-29. ISSN 2527-080X. DOI: <https://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020vE3>.

SILVA, Anazildo V. da; RAMALHO, Christina B. **A semiotização épica do discurso e outras reflexões sobre o gênero épico**. 1. ed. Judiaí (SP): Paco, 2022.

SERRA, Tania. A donzela guerreira de Homero a Guimarães Rosa. **Rev. Inst. Est. Bras.**, SP, n. 41, p. 181-188, 1996.

SILVA, Anabela M. M. P. da. **A donzela guerreira: confluências literárias**. 2010. Mestrado (Dissertação). Porto: Faculdade de Letras, 2010.

SILVA, Eliana Carlos da. **Atualizações e ressignificações do mito da donzela guerreira: uma análise comparada dos romances Papisa Joana (Donna Woolfolk Cross) e Memorial de Maria Moura (Rachel de Queiroz)**. 2013. 152 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2013.

VILALVA, Walnice Aparecida Matos. **Marias: estudo sobre a donzela-guerreira no romance brasileiro**. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP: [S. n.], 2004.

ANEXO A²³

Fanta-Ghirò, pessoa bela (Montale pistoiese)

Nos tempos antigos vivia um Rei que não tinha filhos do sexo masculino, mas apenas três belas meninas: a primeira se chamava Carolina, a segunda Assuntina e a terceira chamavam Fanta-Ghirò, pessoa bela, porque era a mais bela de todas.

Ele era um Rei sempre doente e sombrio, que vivia o dia todo trancado no quarto. Ele tinha três cadeiras: uma azul claro, uma preta e uma vermelha, e suas filhas, ao cumprimentá-lo pela manhã, imediatamente olhavam para a cadeira em que ele estava sentado. Se estava na cadeira azul, significava alegria; na preta, a morte; na vermelha, guerra.

Um dia, as garotas encontraram o pai sentado na cadeira vermelha. Disse a mais velha:

²³ Tradução livre do conto de número 69 de *Fiabe Italiane* (1985), de Italo Calvino. Publicado originalmente em 1956 por Einaudi Editore. A versão do conto é de Montale, pequena comuna ao leste de Pistoia, província da região de Toscana, Itália.

— Sr. Pai! O que está acontecendo? — O Rei respondeu:

— Recebi agora uma carta do nosso Rei vizinho me chamando para a guerra. Mas eu, doentio como sou, não sei como fazê-lo porque não tenho quem comande o exército por mim. Um bom general, agora mesmo, onde eu o encontro?

— Se você me permitir, — diz a filha mais velha, — eu serei o general. Comandando os soldados, imagine: você acha que eu não seja capaz?

— De jeito nenhum! Não é assunto para mulheres! — disse o Rei.

— Então me teste! — insistiu a mais velha.

— Testar, vamos testar, — disse o Rei, — mas que fique bem claro que se você começar a falar sobre coisas de mulheres no caminho, você volta para casa em linha reta.

Concordaram, e o Rei ordenou o seu fiel escudeiro Tonino a montar um cavalo e acompanhar a princesa à guerra, mas na primeira vez que ela lembrasse das coisas de mulheres, que ele imediatamente a trouxesse de volta ao palácio.

Então a princesa e o escudeiro cavalgaram em direção à guerra, e atrás veio todo o exército. Eles já tinham feito um longo trecho, quando eles se viram cruzando um junco. A princesa exclama:

— Oh, que lindos juncos! Se os tivéssemos em casa, quantas rocas bonitas para fiar faríamos!

— Alto, princesa! — gritou Tonino. — Eu tenho ordens para levá-la de volta ao palácio. Você falou sobre coisas de mulheres! — Os cavalos viraram, e todo o exército fez meia-volta, volver.

Em seguida, a segunda filha apresentou-se ao Rei:

— Majestade, eu irei e comandarei a batalha.

— Nos mesmos acordos que sua irmã?

— Nos mesmos acordos.

Então partiram a cavalo, ela com o escudeiro nos calcanhares, e atrás todo o exército. Galopando, galopando, eles passaram os juncos e a princesa ficou quieta. Eles passaram por um bosque com troncos e a princesa disse:

— Olha, Tonino, que lindos troncos retos e finos! Se os tivéssemos em casa, faríamos sabe-se lá quantos fusos.

— Alto, princesa! — gritou Tonino, o escudeiro, parando o cavalo. — Você vai para casa! Você se lembrou de coisas de mulheres! — E todo o exército, armas e bagagem, retomou o caminho da cidade.

O Rei já não sabia o que fazer, quando Fanta-Ghirò se apresenta.

— Não, não — ele diz a ela. — Você é muito garotinha! Suas irmãs não tiveram sucesso, como quer que eu confie em você?

— Pai, o que há de errado em me testar? — disse a garota. — O senhor verá que eu não vou decepcioná-lo! Tente.

Então foi decidido que Fanta-Ghirò partiria. A garota se vestiu de guerreiro, com elmo, armadura, espada e duas pistolas, e saiu com Tonino, o escudeiro, galopando ao lado. Eles passaram pelos juncos e Fanta-Ghirò ficou em silêncio, passou pelo bosque com troncos e Fanta-Ghirò sempre em silêncio. Então eles chegaram à fronteira.

— Antes de começar a batalha — disse Fanta-Ghirò — eu quero ter uma reunião com o Rei inimigo.

O Rei inimigo era um jovem bonito; assim que viu Fanta-Ghirò ele suspeitou que ela era uma menina e não um general, e convidou-a para seu palácio para concordar sobre as razões da guerra antes de começar a batalhar.

Eles chegaram ao palácio deste Rei, e ele imediatamente correu para sua mãe.

— Mamãe, mamãe — ele disse — Eu sabia! Tenho aqui comigo o general que comanda o exército inimigo, mas eu o vi!

Fanta-Ghirò, pessoa bela,

Ele tem olhos negros e fala doce.

Oh minha mamãe! Ele me parece uma donzela.

Sua mãe disse:

— Leve-o para a sala de armas. Se é uma mulher, não se importará com as armas e nem dará uma olhada.

O Rei levou Fanta-Ghirò para a sala de armas. Fanta-Ghirò começou a desprender as espadas penduradas na parede, para ver como as empunhava, e levantá-las para sentir o peso; então ela passou para as pistolas e armas e as abriu, observou como as carregava.

O Rei correu de volta para sua mãe:

— Mamãe, o general apalpa as armas como um homem. Mas quanto mais olho para ele, mais tenho certeza.

Fanta-Ghirò, pessoa bela,

Ele tem olhos negros e fala doce.

Oh minha mamãe! Ele me parece uma donzela.

Sua mãe disse:

— Leve-o para o jardim. Se é uma mulher, vai pegar uma rosa ou uma violeta e colocá-la em seu peito. Se é um homem, vai escolher o jasmim-espanhol, cheirá-lo, e depois colocá-lo em sua orelha.

E o Rei foi passear com Fanta-Ghirò no jardim. Ela estendeu a mão para o jasmim-espanhol, arrancou uma flor, cheirou-a, e depois colocou-a atrás da orelha. Angustiado, o Rei voltou para sua mãe:

— Ele fez como um homem, mas eu ainda tenho certeza.

Fanta-Ghirò, pessoa bela,

Ele tem olhos negros e fala doce.

Oh minha mamãe! Ele me parece uma donzela.

A mãe entendeu que seu filho estava apaixonado por ela e lhe disse:

— Convide o general para jantar. Se para cortar o pão, o repousa no peito, é uma mulher; se em vez disso, cortá-lo segurando-o no ar, é certamente um homem, e você sentiu tanta paixão por nada.

Mas mesmo este teste deu errado, Fanta-Ghirò cortou o pão como um homem. O Rei, no entanto, repetia para sua mãe:

Fanta-Ghirò, pessoa bela,

Ela tem olhos negros e fala doce.

Oh minha mamãe! Ela me parece uma donzela.

— Então faça o último teste — disse a mãe. — Convide o general para tomar banho com você no tanque de peixes do jardim. Se é uma mulher, vai recusar com certeza.

Ele fez o convite e Fanta-Ghirò disse:

— Sim, sim, com prazer, mas amanhã de manhã. E chamando de lado o escudeiro Tonino, lhe disse:

— Saia do palácio, e amanhã de manhã chegue com uma carta com os selos do meu pai na mão. E na carta deve estar escrito: “Caro Fanta-Ghirò, estou doente, morrendo e quero vê-lo antes de morrer.”

No dia seguinte, eles foram para o tanque de peixes, o Rei se despiu e mergulhou primeiro e convidou Fanta-Ghirò para fazer o mesmo.

— Estou suado, — disse Fanta-Ghirò, — espere um pouco mais. E ela esticou sua orelha para ouvir o cavalo do escudeiro.

O Rei insistiu para ela se despir. E Fanta-Ghirò:

— Eu não sei o que é. Sinto certos calafrios na espinha... Parece-me um mau sinal, haverá infortúnios no ar...

— Sem infortúnios! — era o Rei na água. — Tire a roupa e se jogue para baixo, está tão bom! Que infortúnios você quer que haja?

Nisso se ouve casco de cavalos, o escudeiro chega e dá a Fanta-Ghirò uma carta com os selos reais.

Fanta-Ghirò ficou pálida:

— Lamento, Majestade, mas há más notícias. Eu disse que aqueles calafrios eram um mau sinal! Meu pai está prestes a morrer e quer me ver de novo. Devo partir imediatamente. Nós só temos que fazer as pazes e se ainda houver algum assunto pendente, venha me visitar no meu reino. Adeus. Vou tomar banho outra hora — e foi embora.

O Rei permaneceu sozinho e nu no tanque de peixes. A água estava fria e ele estava desesperado: Fanta-Ghirò era uma mulher, ele tinha certeza, mas ela saiu sem que fosse sincera.

Antes de partir, Fanta-Ghirò foi ao seu quarto para pegar suas roupas. E na cama ela deixou um pedaço de papel, com a inscrição:

“A mulher veio e a mulher se foi.

Mas o Rei não a reconheceu”.

Quando o Rei encontrou o papel, ficou lá como um tolo, no meio do caminho entre o rancor e a alegria. Ele correu para a mãe:

— Mamãe! Mamãe! Eu adivinhei! Era uma mulher! — E sem dar tempo para sua mãe responder, ele pulou na carruagem, e partiu a toda velocidade, na trilha de Fanta-Ghirò.

Fanta-Ghirò chegou à presença de seu pai, abraçou-o e disse-lhe como ela tinha vencido a guerra, e fez o Rei inimigo parar os planos de invasão. De repente, um barulho de carruagem foi ouvido no pátio. Era o Rei inimigo que veio lá, apaixonado, e assim que ele a viu, ele disse:

— General, gostaria de ser minha noiva?

O casamento foi celebrado, os dois Reis fizeram as pazes e quando o sogro morreu deixou tudo para o genro, e Fanta-Ghirò, pessoa bela, tornou-se rainha de dois Reinos.