



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

Adriana Aparecida de Jesus Reis

Fios que se entrecruzam: uma comparação intertextual entre os contos maravilhosos de Giambattista Basile e Luís da Câmara Cascudo

São José do Rio Preto

2022

Adriana Aparecida de Jesus Reis

Fios que se entrecruzam: uma comparação intertextual entre os contos maravilhosos de Giambattista Basile e Luís da Câmara Cascudo

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

Financiadora: CAPES

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Celeste Tommasello Ramos

São José do Rio Preto

2022

Reis, Adriana Aparecida de Jesus

R375f

Fios que se entrecruzam : uma comparação intertextual entre os contos maravilhosos de Giambattista Basile e Luís da Câmara Cascudo / Adriana Aparecida de Jesus Reis. -- São José do Rio Preto, 2022
109 p.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto
Orientadora: Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos

1. Literatura italiana. 2. Literatura brasileira. 3. Literatura comparada.
4. História e crítica. 5. O maravilhoso na literatura. 6. Conto maravilhoso.
7. Basile, Giambattista, ca. 1575-1632. 8. Cascudo, Luís da Câmara,
1898-1986. I. Título.

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

Essa ficha não pode ser modificada.

Adriana Aparecida de Jesus Reis

Fios que se entrecruzam: uma comparação intertextual entre os contos maravilhosos de Giambattista Basile e Luís da Câmara Cascudo

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

Financiadora: CAPES

Comissão Examinadora

Prof^ª. Dr^ª. Maria Celeste Tommasello Ramos
UNESP – São José do Rio Preto
Orientadora

Prof^ª. Dr^ª. Karin Volobuef
UNESP – Araraquara

Prof^ª. Dr^ª. Regina Silva Michelli Perim
UERJ – Rio de Janeiro

São José do Rio Preto

24 de fevereiro de 2022

Dedico este trabalho aos meus pais Renato de Oliveira Reis e Maria de Fátima de Jesus Reis que me ensinaram, mesmo sem perceberem, que o conhecimento é o melhor caminho para a liberdade.

E aos meus queridos tios José Barbosa de Oliveira e Maria Martins de Oliveira. Tia Maria, minha querida bordadeira, dedico-lhe em especial, por a senhora ter atado nossos laços e costurado minhas feridas para que eu pudesse tecer novos sonhos nos fios dessa existência.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar à minha família, meus pais Fátima e Renato Reis, meus irmãos Vitor e Jéssica, meu primo André e aos tios queridos José Barbosa e Maria Martins (meus segundos pais). Agradeço a vocês por sempre incentivarem a me dedicar aos estudos, a encarar os obstáculos (que não foram poucos!) e a confiar em minha capacidade, mesmo nos meus momentos de hesitação. Agradeço-lhes pelo apoio incondicional que marcou minha trajetória pessoal e acadêmica bem como pela compreensão por minhas ausências. A vocês, minha família, sou eternamente grata por tudo que sou e por tudo que conquistei.

À minha orientadora de pesquisa, Prof^a. Dr^a. Maria Celeste Tommasello Ramos, com quem trabalhei durante seis anos, incluindo as Iniciações Científicas e o Mestrado. Professora, agradeço pela parceria, amadurecimento, confiança e ensinamentos. O seu entusiasmo com minhas pequenas e grandes descobertas em relação às pesquisas desde a Graduação nutria constantemente minha sede pelo conhecimento e investigação. Agradeço também por ter me apresentado ao seu querido grupo de orientandos, os Celestiais.

Aos Celestiais, colegas de pesquisa, que conjugaram comigo afeto e conhecimento. Agradeço a todos os membros do grupo, em especial – Giacomo Bellissimo, Guilherme Louzada, Renan Batista, Samira Eliza Máximo e Eucimara Segundo, com os quais vivenciei, ainda que por reuniões e eventos remotos, os dois anos de Mestrado. Quanto aos veteranos, não posso deixar de mencionar minhas amigas Gisele Bosquesi, minha co-orientadora de pesquisa de IC, e Mirian Salvestrin Bonetto, que me incentiva a crescer desde quando nos conhecemos.

Às Professoras Karin Volobuef e Regina Michelli, que compuseram a banca do Exame Geral de Qualificação e da Defesa Pública, pela disponibilidade ao convite, pelo afeto, pela leitura cuidadosa e pelo conhecimento compartilhado na análise de minha dissertação. Professora Karin, agradeço-lhe também pelo incentivo à minha pesquisa sobre Basile desde minhas iniciações científicas, pelos diálogos nos encontros acadêmicos e pelo debate do meu projeto no Seminário de Estudos Literários (SEL) do IBILCE em 2020, o qual foi um divisor de águas para minha pesquisa de mestrado.

À Daliana Cascudo, presidente do LUDOVICUS – Instituto Câmara Cascudo – pela disposição em compartilhar vários arquivos do acervo bibliográfico, mesmo quando o instituto estava fechado, devido à pandemia. Agradeço, inclusive, por ter me colocado em contato com o Professor Humberto Hermenegildo de Araújo.

Aos Professores Humberto Hermenegildo de Araújo e Michele Rak que, gentilmente, enviaram-me por email textos e livros de suas autorias os quais auxiliaram decisivamente o desenvolvimento dos meus estudos.

Aos Docentes do Programa de Pós-Graduação em Letras do IBILCE/UNESP pelo conhecimento compartilhado nas disciplinas oferecidas – em especial à Professora Susanna Busato, que, com afeto, recebeu-me na disciplina de Literatura Infanto-juvenil para realização do estágio de docência, e à Professora Claudia Nigro, que me ofereceu muitos conselhos.

Aos meus amigos Leandro e Luana Passos, os Irmãos Passos, que naturalmente ao longo do processo se tornaram meus irmãos afetivos. Amigos-irmãos, agradeço por me mostrarem que a caminhada pode ser feita de “mãos dadas”. A vocês, devo minha superação.

Aos meus amigos Inessa Amorim e Jean Carniel, com os quais experimentei todos os “hormônios da pós-graduação”. Agradeço-lhes também pelas conversas sinceras, pois muitas vezes nossos diálogos tornaram a minha fase de escrita menos solitária. Meus amigos fantásticos, conhecer e aproximar-me de vocês nesta etapa e, sobretudo em tempos de pandemia, foi realmente um alento! Cada palavra de vocês foi um abraço.

Aos queridos João Pedro Gomes e Fernando Saves, pelo apoio constante, pelas conversas e pelas risadas que suavizaram muitos momentos difíceis.

À Fernanda Franca, pelas palavras de fé e afeto. Sua amizade tornou o isolamento social mais suportável durante os meses que morei em Rio Preto no segundo ano de Mestrado.

À Ana Paula Ferreira, minha professora do Ensino Médio e amiga, por acreditar no meu potencial, encorajar-me e motivar-me constantemente no exercício da docência. Fico muito feliz por tê-la por perto durante três ciclos da minha trajetória!

À Priscila Signorini, pela sensibilidade e escuta afetiva.

Agradeço àqueles que direta e indiretamente apoiaram-me em momentos mais diversos, seja com conhecimentos, palavras e sorrisos, durante essa intensa e curta jornada que foi o Mestrado: Pilar Bu, Paulo César Ribeiro Filho, Providence Bampoky, Lucas Marques, Marília Corrêa, Gelbart Souza Silva, Lara Ozaquini, Caio Buranello, Laís Fernanda e Márcio Laranja.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Agradeço essa Instituição pelo apoio financeiro, que pude usufruir durante 24 meses e, principalmente, pelo interesse na pesquisa científica.

A bordadeira

vejo a mulher
espetar o dedo
na roca dos sonhos
transformar o bordado
em memória atada
ao sol que se parte
na chegada do inverno

o sangue brota
do algodão lavado
a bordadeira
alinhavando desejos
amarrando histórias
urdidura da liberdade

dizem que se fizer
um ponto bem dado
nunca desata
a mulher bordadeira
sabe que metade
de um dia inteiro
é tempo de fiar
desmanchar e coser

(...)

Pilar Bu (2021, p. 38-39).

RESUMO

A presente pesquisa de mestrado realiza uma comparação intertextual entre dois contos maravilhosos italianos, do livro *Lo cunto de li cunti* (*O conto dos contos*), ou *Pentamerone* (*Pentamerão*), do escritor napolitano Giambattista Basile (1575-1632), publicado postumamente entre 1634-36, e dois contos maravilhosos brasileiros, da antologia *Contos tradicionais do Brasil*, publicada pela primeira vez em 1946 pelo escritor norte rio-grandense Luís da Câmara Cascudo (1898-1986). Desenvolvemos o estudo comparativo sob o viés da intertextualidade (Cf. SAMOYAL, 2008), considerando as modificações envolvidas no processo de transmissão oral dos contos maravilhosos europeus para a literatura brasileira do século XX, e verificando convergências e divergências. Assim, objetivamos elaborar possíveis justificativas para as aproximações e os distanciamentos encontrados no movimento de comparação intertextual. O segundo objetivo específico pretende investigar, nas obras de ambos os escritores que compõem nosso corpus, os elementos populares que resgatam a memória da tradição oral, fundamentando-nos em Benjamin (2015). Para o embasamento teórico sobre o gênero maravilhoso, nos apoiaremos em Coelho (1987, 2000; 2010b), Jolles (1976), Sperber (2009) e Volobuef (1993). O terceiro consiste em divulgar ainda mais, ao final do trabalho, o escritor italiano Giambattista Basile no Brasil, dado o seu trabalho pioneiro no registro dos contos maravilhosos no século XVII, assim como pretendemos comprovar a importância do brasileiro Luís da Câmara Cascudo como escritor de contos populares no Brasil no século XX, pois, ainda que os escritores estejam distanciados no tempo e geograficamente, acreditamos que eles guardam entre si pontos em comum, principalmente, relacionados à coleta das narrativas diretamente na fonte popular. Outro aspecto que os liga são as notas marginais de Câmara Cascudo, nas quais o anotador relaciona o conto brasileiro a outras variantes, presentes em coletâneas europeias, sobretudo na de Basile.

Palavras-chave: Conto maravilhoso; Giambattista Basile; *Lo cunto de li cunti*; Luís da Câmara Cascudo; *Contos tradicionais do Brasil*.

ABSTRACT

This Master's dissertation presents an intertextual comparison between two Italian wonder tales from the collection *Lo cunto de li cunti* (*Tale of tales*), or *Pentamerone*, written by the Neapolitan Giambattista Basile (1575-1632) and posthumously published between 1634 and 1636, and two Brazilian wonder tales from the anthology *Contos tradicionais do Brasil* (*Traditional tales of Brazil*), first published in 1946 by the Norte-rio-grandense writer Luís da Câmara Cascudo (1898-1986). The comparative study is developed from the perspective of intertextuality theory (Cf. SAMOYAUULT, 2008) as it considers the modifications encompassed in the process of oral transmission of European wonder tales to the Brazilian literature of the 20th century and examines its convergences and divergences. Thus, the aim is to indicate reasons that might justify the commonalities and discrepancies that arise from the movement of intertextual analysis. The second specific objective is to identify, in the here-selected works of the two writers, the popular elements that retrieve the memory of oral tradition, basing such investigation on Benjamin (2015). As for the theoretical basis regarding the marvelous genre, Coelho (1987, 2000; 2010b), Jolles (1976), Sperber (2009), and Volobuef (1993) are used. The third one consists of lastly promoting the work of Italian writer Giambattista Basile in Brazil even more given his pioneer work of registering wonder tales in the 17th century, as well as proving the importance of Brazilian author Luís da Câmara Cascudo as a folk tale writer/collector in the 20th century Brazil. Despite their distance in space and time, we believe that they share common points, mostly when it comes to collecting narratives directly from popular sources. Another aspect that links them is the side notes left by Câmara Cascudo, in which the scholar associated the Brazilian tale to other variants present in European collections, most importantly in Basile's.

Keywords: Wonder tale; Giambattista Basile; *Lo cunto de li cunti*; Luís da Câmara Cascudo; *Contos tradicionais do Brasil*.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	OS ESCRITORES E SUAS OBRAS	17
2.1	Giambattista Basile: o pioneiro do conto maravilhoso	17
2.2	<i>Lo cunto de li cunti</i>: entre tradição e inovação	21
2.3	Luís da Câmara Cascudo: o precursor do folclore no Brasil.....	35
2.4	<i>Contos Tradicionais do Brasil</i>: entre tradição e inovação	40
3	A PRESENÇA DOS CONTADORES DE HISTÓRIAS EM <i>LO CUNTO DE LI CUNTI</i> E <i>CONTOS TRADICIONAIS DO BRASIL</i>	51
4	FIOS QUE SE ENTRECruzAM: ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE OS CONTOS MARAVILHOSOS ITALIANOS E BRASILEIROS	58
4.1	Duas belas adormecidas: análise comparativa entre “Sol, Lua e Talia” e “A princesa do sono sem fim”	59
4.1.1	Contadores de histórias em “Sol, Lua e Talia” e “A princesa do sono sem fim”.....	78
4.2	Dois noivos monstros: análise comparativa entre “O cadeado” e “A Bela e a Fera”	84
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
6	REFERÊNCIAS	101

1 INTRODUÇÃO

No final do século XIX e início do século XX, muitos folcloristas se voltaram aos estudos a respeito das origens dos contos de fadas, na busca de um ancestral comum. No entanto, segundo o etnógrafo Luís da Câmara Cascudo (1984, p. 257), tal tarefa é inviável, uma vez que “dizer que tal conto pertence a tal raça é impossível. Os contos são tecidos cujos fios vieram de mil procedências. Cruzam-se, recruzam-se, combinam-se, avivados, esmaecidos, ressaltados na trama policolor do enredo”. Uma possível justificativa para essa afirmação, a nosso ver, encontra-se no caráter diáfano da oralidade, pois é sabido que os contos de fadas provêm da tradição oral, ou seja, o fato de as narrativas maravilhosas estarem ligadas à oralidade é o que dificulta buscar suas origens. Ainda assim, pesquisas revelam que os contos possuem raízes antigas, remontando, por exemplo, aos mitos da Antiguidade Clássica. Mas foi somente com o findar da Idade Média que essas histórias começaram a ser coletadas e/ou reescritas por diversas personalidades eruditas.

Um dos escritores que merece nossa atenção quanto ao registro, a partir da oralidade, dos contos maravilhosos é o italiano Giambattista Basile (1575-1632), cuja produção literária remonta ao século XVII, período denominado de Seiscentismo ou *Il Seicento* na Itália. Basile nasceu na região de Nápoles, provavelmente em Giuliano, por volta de 1575. Além de escritor da corte, foi soldado em Veneza bem como administrador e governador feudal do Reino de Nápoles. Atuando ora como administrador, ora como governador, Basile teve a necessidade de deslocar-se com frequência para o interior da província a fim de exercer diversas funções atribuídas ao seu cargo e conviveu com camponeses e vassallos pobres, observando seu modo de vida e seus costumes. Isso fez com que Basile descobrisse, entre esses camponeses iletrados, segundo a estudiosa Nelly Novaes Coelho (1987, p. 62), as maravilhas linguísticas do dialeto regional, o napolitano, e os contos de fadas que circulavam entre a camada popular naquela época.

Admirado pela descoberta do material folclórico e popular, Basile compilou os contos de encantamento e organizou-os em uma antologia composta por cinquenta contos maravilhosos narrados à maneira de Boccaccio. Trata-se de sua obra-prima, intitulada *Lo cunto de li cunti ovvero trattenimento de peccerille (O conto dos contos ou o entretenimento dos garotinhos)*, publicada postumamente, entre 1634 e 1636, em dialeto napolitano pela irmã do escritor, Adriana Basile. *Lo cunto de li cunti*, ao ser traduzido pelo crítico e filósofo Benedetto Croce para o italiano *standard* em 1925, foi renomeado de *Pentamerone ossia la fiaba delle*

fiabe (*Pentamerão, ou seja, o conto dos contos*), fazendo claramente uma alusão ao *Decamerão*, título da obra de Boccaccio publicada no século XIV. Nas palavras de André Jolles:

O autor [Giambattista Basile] seguiu de perto o modelo do *Decameron*. A única diferença é que o quadro [que assinala as narrativas enquadradas] não nos dá a impressão de um acontecimento, mas entra mais no gênero do conto de Grimm e todas as narrativas enquadradas fazem igualmente parte desse gênero (JOLLES, 1976, p. 190).

A nosso ver, é relevante a ligação que Jolles (1976) faz entre o gênero que Basile escreveu e as narrativas registradas pelos escritores e filólogos alemães Jacob e Wilhelm Grimm, pois os irmãos, quando bibliotecários, segundo Karin Volobuef (2016), tiveram contato com os contos maravilhosos de *Lo cunto de li cunti* por intermédio do mercador Clemens Bretano. Ao conhecerem a obra-prima de Basile, os irmãos alemães não só incluíram e adaptaram alguns contos para sua antologia *Contos de fadas para o lar e as crianças*, de 1812, mas também encomendaram uma tradução de *Lo cunto de li cunti* para o alemão, publicada em 1846 pelo tradutor Félix Liebrechet, para a qual os irmãos Grimm escreveram um prefácio.

Possivelmente em razão desse pioneirismo no registro dos contos maravilhosos, a obra de Basile tem alcançado grande campo de estudo no Brasil, ganhando, inclusive, em 2018, uma inédita tradução na íntegra diretamente do napolitano para o português brasileiro, encabeçada pelo trabalho do tradutor Francisco Degani, o qual intitulou a obra de *O conto dos contos*. A recente tradução integral da obra é um consistente trabalho para os estudiosos das áreas de literatura infantil e italiana no Brasil, pois, antes, caso quiséssemos ler os contos maravilhosos de Basile, tínhamos que recorrer a traduções esparsas.

O tradutor Francisco Degani, além de fazer um trabalho acurado, acrescentando notas e comentários aos contos traduzidos, incluiu alguns paratextos à obra, dentre os quais há o estudo intitulado “O *Pentameron* no Brasil”, escrito pelo folclorista brasileiro Marco Haurélio (2018). Nesse prefácio, o pesquisador destaca:

No Brasil, apenas em publicações avulsas alguns contos de Basile podiam ser conhecidos. Abundam, no entanto, nas coletâneas de contos tradicionais, desde Silvio Romero (*Contos populares do Brasil*), passando por Lindolfo Gomes (*Contos populares brasileiros*), Luis da Câmara Cascudo (*Contos tradicionais do Brasil*), Doralice Alcoforado (*Belas e as feras baianas*) etc. **versões e variantes estórias do *Pentameron*. A popularidade de Maria, Borracheira, Moura Torta, João e Maria, além dos contos do ciclo noivo animal, aproxima-se de tal forma de Basile que, ao folhearmos sua obra, temos aquela sensação de que estamos debruçando sobre algo familiar.** De minha parte, nos contos que coligi, sempre recorri ao *Pentameron* por efeito de cotejo e comparação. Nos livros *Contos folclóricos brasileiros*,

Contos e fábulas do Brasil, O príncipe Teiú e outros contos brasileiros, Contos e lendas da Terra do Sol e Vozes da Tradição, algumas narrativas exalam **o mesmo frescor das estórias napolitanas**, unidas que estão pela origem comum e pela exuberância de tipos e motivos (HAURÉLIO, 2018, p. 11, grifo nosso).

A partir das observações de Haurélio (2018), podemos perceber uma possível relação entre os contos maravilhosos napolitanos do século XVII e os contos de encantamento brasileiros do século XX. Essa aproximação também foi constatada por Andrea Lombardi (2015, p. 55), para quem “haveria naturalmente muitos autores a serem investigados, inclusive alguns brasileiros como Câmara Cascudo, Silvio Romero, que incluíram Basile em algumas coletâneas”. Devido a essa familiaridade, decidimos propor uma comparação intertextual entre alguns contos maravilhosos de *Lo cunto de li cunti*, do napolitano Giambattista Basile, e dos *Contos tradicionais do Brasil*, do norte rio-grandense Luís da Câmara Cascudo.

Justificamos nossa escolha pelo escritor norte rio-grandense Câmara Cascudo (1898-1986), e não de outros folcloristas brasileiros, como aqueles destacados por Haurélio (2018), em virtude de dois motivos. Por um lado, devido ao fato de Cascudo ter compilado, no Nordeste, narrativas populares, incluindo contos de fadas (SPERBER, 2009, p. 140), assim como fez Basile no século XVII, em Nápoles. Inclusive, devemos ressaltar o papel de coletor de contos populares, exercido por Cascudo, pois ele próprio comenta em suas obras críticas que era comum a contação de histórias nos serões noturnos do sertão nordestino por narradores de diversos níveis culturais, sobretudo, analfabetos. Por outro, devido ao fato de o escritor potiguar ter acrescentado anotações ao registro dos contos populares, relacionando-os a inúmeras variantes europeias do mesmo enredo presentes em antologias pelo mundo afora.

Segundo o pesquisador Humberto Hermenegildo de Araújo (2015), as anotações, que ocupam uma posição marginal na obra, por estarem em notas de rodapé, têm muito a nos dizer sobre os textos que acompanham, revelando intenções do autor em relação à obra que produz:

o estabelecimento de um vínculo com a tradição (uma relação de dependência com o padrão universal); [...] a necessidade, por parte do anotador, de recorrer a arquivos em busca de uma distância histórica como forma de legitimar pela tradição o caráter erudito daquilo que é visto como popular [...]; a estratégia de recorrer ao passado [...] como forma de perpetuar a tradição [...] (ARAÚJO, 2015, p. 61).

As anotações de Cascudo, portanto, podem ser lidas como uma necessidade de vincular os contos à tradição europeia, principalmente, a italiana, ao fazer menção às versões seiscentistas publicadas no *Pentamerão*, de Basile. Desse modo, pautando-nos inicialmente nas

anotações cascudianas em que Basile é citado, escolhemos para integrar parte do nosso corpus de pesquisa o conto maravilhoso brasileiro “A princesa do sono sem fim”, cuja variante italiana correspondente é “Sole, Luna e Talia” (“Sol, Lua e Talia”). Além das anotações, outro viés de aproximação que permite comparar as narrativas de Basile e Cascudo é o da intertextualidade (SAMOYUAULT, 2008). Assim, escolhemos os contos maravilhosos “Il catenaccio” (“O cadeado”), de Basile, e “A Bela e a Fera”, de Câmara Cascudo. Este segundo par, porém, se configura como variantes do mesmo enredo mítico, a narrativa de “Cupido e Psiquê¹”.

Os dois pares de contos maravilhosos foram escolhidos em virtude da riqueza de possibilidade de comparações que apresentam para investigarmos convergências e divergências, sendo, desta forma, exemplares de narrativas curtas que podem representar bem as duas obras pesquisadas, uma vez que confrontar dezenas de contos contidos em cada uma delas fugiria ao escopo e à dimensão de uma pesquisa de Mestrado e a Dissertação dela resultante. Além disso, desenvolvemos anteriormente três pesquisas, em formato de Iniciação Científica, realizadas com e sem bolsa durante a graduação. Na primeira Iniciação Científica, realizada sem bolsa, entre 2015 e 2016, estudamos os diálogos intertextuais entre três versões do conto “A bela adormecida”, sendo uma delas de origem italiana, intitulada “Sole, Luna e Talia” e escrita por Basile. Na segunda Iniciação Científica, realizada com fomento da FAPESP, entre 2016 e 2017, estudamos as características barrocas do conto “Sole, Luna e Talia”. Na terceira Iniciação Científica, realizada com renovação de bolsa da FAPESP, entre 2017 e 2018, estudamos três contos maravilhosos do *Pentamerão* e seus possíveis diálogos intertextuais com outras variantes literárias: “Petrosinella”, de Basile, foi comparado com “Rapunzel”, de autoria dos irmãos Grimm; “Cagliuso”, de Basile, foi comparado a “O gato de botas”, de autoria de Perrault, e “Il catenaccio” (“O cadeado”), de Basile, foi comparado com o mito “Cupido e Psiquê”, narrado no romance *O asno de Ouro*, de Lúcio Apuleio.

Nesta dissertação, nossa comparação intertextual se aprofundará ainda mais e se dará entre os seguintes contos maravilhosos italianos (*Pentamerão*) e brasileiros (*Contos tradicionais do Brasil*) escolhidos como córpus pelas ricas possibilidades de comparação que

¹ “Psiquê”, do grego (*psykhé*) e do verbo (*psýkhein*), “soprar, respirar”, significa tanto “sopro” quanto “princípio vital”. Psiquê é igualmente a alma personificada (cf. BRANDÃO, 1987, p. 209). O nome da heroína da história mítica de Apuleio é grafado como “Psiquê” tanto por Junito de Souza Brandão (1987) no cap. VIII “Eros e Psiquê” do livro *Mitologia Grega* (vol. II) quanto por Mario da Gama Kury (2001) no *Dicionário da Mitologia grega e romana*. Do mesmo modo, porém com acento circunflexo, Pierre Brunel (1998) grafa “Psiquê” no *Dicionário de Mitos literários*. Dadas as grafias apresentadas pelos pesquisadores, decidimos grafar o nome “Psiquê” com indicação de acento circunflexo na última sílaba a fim de diferenciar do substantivo “psique”.

apresentam: “Sole, Luna e Talia” (*fiaba V, giornata V*)² e “A princesa do sono sem fim”; “O cadeado” (*fiaba XIX, giornata II*)³ e “A Bela e a Fera”. Verificaremos a relação deles com narrativas mitológicas como a de Medeia e Jasão, Cupido e Psiquê e Herodes e os Reis Magos, além de versões do mesmo tema em formato de contos maravilhosos de outras autorias. Na antologia brasileira, iremos nos concentrar na seção “contos de encantamento”, pois é nela que estão os contos que apresentam maior relação com as fontes europeias.

A importância desse estudo comparativo justifica-se pelo fato de não haver ainda, no Brasil, um trabalho acadêmico que faça uma aproximação entre os contos maravilhosos italianos, de Basile, e os contos maravilhosos brasileiros, sobretudo, os recolhidos por Câmara Cascudo. Com as pesquisas empreendidas durante as Iniciações e no Mestrado, tivemos contato com a seguinte fortuna crítica sobre Giambattista Basile produzida no Brasil: *Giambattista Basile e o conto maravilhoso*, dissertação de Mestrado, defendida por Eva Aparecida de Oliveira em 2007, na qual a autora analisa a narrativa “Cagliuso”, de Basile, sob o ponto de vista do conto maravilhoso e da novela toscana; *A presença de Giambattista Basile nas narrativas populares de Charles Perrault e dos irmãos Grimm: os vultos de Cinderela*, dissertação de Mestrado, defendida por Rozalir Burigo Coan, em 2009, na qual a mestra faz um estudo comparativo entre três versões da narrativa “Cinderela”, tendo como ponto de partida a narrativa italiana “La gatta cenerentola”, de Basile, e, por fim, a tese de Doutorado *Os paratextos nas (re)traduções de Lo cunto de li cunti de Giambattista Basile ao italiano: prefácios e posfácios*, defendida por Rozalir Burigo Coan, em 2015, na qual a doutora analisa os prefácios e posfácios das cinco traduções para o italiano de *Lo cunto de li cunti*.

Além disso, pudemos conhecer o estudo de Regina Michelli intitulado *Viajando pelo mundo encantado do Era uma vez: configurações identitárias de gênero nos contos de fadas* (2020), no qual a pesquisadora mergulha nesse campo de pesquisa, de forma pioneira, analisando o conto de fadas sob o prisma das características definidoras do gênero, tendo como corpus as obras da tradição, ou seja, os contos de Basile, de Charles Perrault, dos irmãos Grimm e de recolhidas portuguesas e brasileiras.

As publicações, que englobam os diálogos intertextuais estudados durante as pesquisas de Iniciações Científicas, encontram-se listadas na parte de “Referências” da presente dissertação, são Reis (2018), Reis & Ramos (2019) e Reis (2021). Outras comparações

² O par linguístico em italiano “*fiaba e giornata*” refere-se à localização do conto no interior de *Lo cunto de li cunti* ou *Pentamerone*, de Basile. A indicação “*fiaba V, giornata V*” significa que é o quinto conto maravilhoso narrado no quinto dia de narração dentro da obra. Veja a explicação da estrutura do livro napolitano nas páginas 21 a 23.

³ Trata-se do nono conto maravilhoso narrado no segundo dia de narração da obra.

possíveis entre os contos maravilhosos italianos e brasileiros foram feitas por nós em dois artigos, durante o período de pesquisa de Mestrado. O primeiro, “A poética da voz no território do maravilhoso napolitano e baiano: transmissão oral, conselho e troca de saberes” (2020), publicado na *Revista Boitatá* (UEL-PR), analisa a presença da oralidade nos contos maravilhosos “O cadeado”, do napolitano Giambattista Basile, e “Angélica mais afortunada (O príncipe Teiú)”, do brasileiro Marco Haurélio. O segundo, “A simbologia do corpo-cabelo em “Petrosinella” e “Fios de ouro”” (2021), realizado em coautoria com o pesquisador Leandro Passos e publicado na *Revista Fronteiraz* (PUC-SP), analisa as relações entre literatura, corpo-cabelo e mitos antigos da cultura europeia, africana e afro-brasileira a partir dos contos maravilhosos “Petrosinella”, do napolitano Giambattista Basile, e “Fios de ouro”, da brasileira Conceição Evaristo.

Por fim, resta-nos comentar a organização interna da presente dissertação, a qual foi redigida em quatro capítulos. O segundo capítulo tratará dos escritores italiano e brasileiro e suas obras. Para isso, abordaremos os dados biográficos de Giambattista Basile a fim de evidenciar o pioneirismo do escritor napolitano no registro de contos maravilhosos não só na Itália, mas também na literatura ocidental. Da mesma forma realizaremos um resumo a respeito do percurso intelectual de Luís da Câmara Cascudo com o objetivo de mostrar seu papel precursor na instituição do folclore como ciência no Brasil. Além disso, no mesmo capítulo, faremos um estudo tanto da coletânea de contos maravilhosos de Basile, intitulada *Lo cunto de li cunti*, quanto da antologia de contos populares de Cascudo, intitulada *Contos tradicionais do Brasil*.

O terceiro capítulo, por sua vez, abordará uma discussão sobre um tema comum em ambas as obras selecionadas, a presença dos contadores de histórias. Para tanto, comentaremos não só a caracterização que ambos os escritores fizeram de suas contadoras femininas, mas também a forma pela qual eles atribuem vozes a elas internamente à estrutura de suas obras, considerando, principalmente, os paratextos da antologia brasileira.

O quarto capítulo realizará, à luz da teoria a respeito da intertextualidade, as análises de dois pares de narrativas, trazendo, para isso, reflexões a respeito de procedimentos narrativos semelhantes e dessemelhantes empregados pelos escritores napolitano e norte-rio-grandense. Além disso, investigaremos, com base nas contribuições teóricas do ensaio de Walter Benjamin (2015), intitulado “O contador de histórias”, as circunstâncias textuais que elucidam a presença dos contadores de histórias em um dos pares de contos selecionados. Após essas análises, será possível chegar às nossas considerações finais.

2 OS ESCRITORES E SUAS OBRAS

2.1 Giambattista Basile: o pioneiro do conto maravilhoso

Giambattista Basile, original de Giuliano, província de Nápoles, nasceu em 1575 e faleceu na mesma região, em 1632, devido à grande epidemia que assolou a Itália naquela época, sendo sepultado na Igreja de Santa Sofia, em Nápoles. Essa peste é representada no romance histórico do *Ottocento* (século XIX), intitulado *I promessi sposi* e traduzido no Brasil por Francisco Degani como *Os noivos*, de Alessandro Manzoni, cuja importância na Literatura Italiana se deve ao fato de ter dado impulso ao florescimento da prosa literária em dialeto florentino, que posteriormente foi escolhido como base para o italiano padrão. O romance de Manzoni é considerado um marco na prosa italiana, por ter sido a primeira obra da história da literatura italiana que empregou a linguagem falada pela população de Florença, conforme afirma Maria Teresa Nunes Sanches (2016, p. 44).

Além da peste, soma-se à difícil situação econômica que a Itália vivenciava desde os séculos XVI e o início do século XVII, o domínio da ocupação espanhola. A Coroa espanhola, de acordo com a renomada Enciclopédia virtual italiana *Treccani*⁴, tinha sob sua hegemonia política naquele período, diversos territórios, sobretudo na parte meridional na Itália – Sicília; Sardenha, o Reino de Nápoles e o ducado de Milão. Ainda, no *Seicento*, a “Itália fica alheia aos grandes ideais políticos, religiosos e econômicos agitados em toda a Europa, e a sua literatura continua, por todo o século, fraca e desordenada” aponta Mario Sansone (1956, p. 100) no capítulo “O período do Barroco”.

Nesse contexto de dominação e consequente crise social, econômica e política, Basile viveu bem ao estilo de sua época, desempenhando os papéis de escritor da corte e militar. Em 1592, Basile saiu de terra natal para peregrinar pela Itália e Grécia, alistando-se como soldado em Veneza, na Ilha de Cândia, em 1604, onde também se inscreveu na *Accademia degli Stravaganti* (*Academia dos Extravagantes*), com a alcunha de *Pigro* (Preguiçoso). Em 1608, o escritor retornou à Nápoles, onde foi recebido na corte de Luigi Carafa, príncipe de Stigliano, da qual já fazia parte sua irmã Adriana Basile, famosa cantora de ópera barroca na época. Em

⁴ Trata-se de uma Enciclopédia italiana que foi transformada em Plataforma virtual no final do século XX. Ela é conhecida popularmente como a *Treccani*, e aborda assuntos das áreas de Ciências, Letras, Artes e Cultura italianas em geral, sendo fomentada pelo governo italiano desde sua fundação, em 1915, por Giovanni Treccani e Giovanni Gentile.

Nápoles, Basile entrou para *Accademia degli Oziosi (Academia dos Ociosos)*, utilizando a mesma alcunha. Com sua temporada em Veneza, Basile escreveu suas primeiras obras poéticas, *Il pianto della Vergine (O pranto da Virgem)* e *Madrigali et ode (Madrigais e odes)*, ambas publicadas em Nápoles em 1608 e 1609.

De acordo com Degani (2018, p. 14), ao exercer o papel de homem de corte, Basile escreveu na língua literária hegemônica, o toscano empregado pelas três coroas do *Trecento*, provavelmente a partir de 1610. Nesse período, Basile publicou obras para entretenimento de seus pares: *Le avventure disaventure (As aventurosas desventuras)*; *Ecloghe amorose o lugubri (Éclogas amorosas e lúgubres)* e *Venere addorata. Favola trágica (Vênus adorada. Fábula trágica)*.

Conforme Degani (2018), ao mesmo tempo em que escreveu em toscano, Basile começou a desenvolver algumas obras em dialeto napolitano. Foi por meio deste último que Basile escreveu alguns textos em prosa, como o poema heróico-cômico *Vaiasseide (Epopéia das criadas)*, dedicado à composição “Allo re delli venti” (Ao rei dos ventos), do amigo Cortese, sob o pseudônimo anagramático Gian Alesio Abbatutis. Em 1612, na corte dos Gonzaga, em Mantova, Basile publicou uma edição completa de suas *Opere poetiche (Obras poéticas)* e a segunda parte dos *Madrigali et ode (Madrigais e odes)*, recebendo, com isso, os títulos honoríficos de *Cavaliere (Cavaleiro)* e *Conte Palatino (Conde palaciano)*. Tratava-se de títulos com os quais a nobreza homenageava, por algum mérito, membros da sociedade da época, conforme declara Degani (2018).

Ao retornar a Nápoles, exerceu vários cargos do vice-reinado, como o de governador feudal em Montemarano (1615), em Zugoli (1617), em Avellino (1619), onde fundou a *Accademia dei Dogliosi (Academia dos Sofredores)*, e como governador régio em Lagolibero (1621-1622) e em Aversa (1627). Ao mesmo tempo, passou a fazer parte da *Accademia degli Incauti (Academia dos Incautos)*, em Nápoles, e exercer a atividade de editor e “filólogo”, publicando obras de renomados poetas do século XVI, tais como: Pietro Bembo, Della Casa e Galeazzo di Tarsa. Em língua italiana, publicou *Immagini delle più belle dame napoletane ritirate dai loro propri nomi in tanti anagrami (Imagens das mais belas damas napolitanas retiradas de seus próprios nomes em muitos anagramas)* (1624), o volume completo de *Ode (Odes)*, dedicado ao vice-rei Duque d’Alba, e os madrigais de *Sacri Sospiro (Sacros suspiros)* (1630).

Foi honrado com o encargo de governador feudal na província de Giugliano (Nápoles), onde permaneceu até 1632 quando veio a falecer em 23 de fevereiro. Este último encargo é relevante dos dados biográficos do escritor, pois, ao precisar deslocar constantemente para o

interior da província, o erudito e aristocrata teve contato com pessoas de vidas simples, como camponeses e marinheiros, os quais lhe apresentaram as maravilhas linguísticas do dialeto da região, mas também lhe narraram histórias maravilhosas, como contos de fadas ou encantamentos, de acordo com a pesquisadora brasileira Coelho (1987, p. 62). A matéria oral e popular culminou em duas obras escritas por Basile as quais foram publicadas póstuma e originalmente em dialeto napolitano por sua irmã.

A primeira, *Muse napolitane (Musas napolitanas)*, veio à luz em 1635, se constituiu de um conjunto de nove écloas (poesias bucólicas), sendo que cada uma recebeu o nome de uma musa. Em tais écloas, nas quais, como afirma Oliveira, “dois ou três personagens dialogam retratando cenas do cotidiano popular, valendo-se do amplo repertório utilizado pela tradição, como provérbios e sentenças típicas do senso comum” (2007, p. 20).

A segunda, *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de li peccerile (O conto dos contos ou o entretenimento dos pequeninos)*, chegou ao público entre 1634-1636, e nele constava como escritor o anagrama Gian Alesio Abattutis, é a obra-prima de Basile. Trata-se de uma coletânea composta por cinquenta contos maravilhosos de origem popular organizados sob um complexo sistema de moldura, tal como o *Decamerão* de Giovanni Boccaccio, tanto que *Lo cunto de li cunti* foi renomeado de *Pentamerão* em alusão à estrutura narrativa de moldura empregada pelo ilustre escritor do *Trecento* (século XIV). A semelhança estrutural entre as obras de Boccaccio e de Basile levou o crítico Pompeo Sarnelli a dar à segunda o cognome *Pentamerão*, introduzido na edição de 1674, mas esse título só se popularizou na edição de 1925, traduzida pelo crítico napolitano Benedetto Croce.

Com *Lo cunto de li cunti*, Basile tornou-se o pioneiro no registro dos contos maravilhosos tanto na Itália quanto na literatura ocidental, conforme podemos notar pela linha cronológica de publicação de coletâneas deste gênero traçada por Volobuef (1993).

A possibilidade de transmissão oral garantiu, sem dúvida, a sobrevivência e a expansão do conto de fadas por séculos. **Posteriormente, ele foi recolhido em diversas coletâneas publicadas inicialmente na Itália (*Le piacevoli notti* em 1550 e 1553 por Gianfrancesco Straparola e *Pentamerone* entre 1634 e 1636 de Giambattista Basile)**, depois na França (*Histoires ou Contes du temps passé* em 1697 de Charles Perrault, e *Les contes des fées* e *Contes nouveaux ou les fées à la mode*, 1697-1698, de Mme D’Aulnoy) e Alemanha (*Kinder – und Hausmärchen* em 1812 e 1815 dos Irmãos Jacob e Wilhelm Grimm - uma coletânea que alcançou repercussão internacional - e *Des Knaben Wunderhorn*, 1806-1810, de Achim von Arnim e Clemens Brentano) (VOLOBUEF, 1993, p. 103, grifo nosso).

Ao ressaltar o pioneirismo de Basile quanto à coleta de contos maravilhosos, Volobuef (1993) também destaca outro escritor italiano, inclusive, anterior a Basile. Trata-se de Giovan Francesco Straparola da Caravaggio (1480-1557), autor de *Le piacevoli notti* (*As noites agradáveis*), livro formado por um conjunto de narrativas referentes a 13 noites, narradas à maneira de Boccaccio, e originalmente publicado entre fins do séc. XV e começo do séc. XVI, em Veneza, segundo Suzi Frankl Sperber (2009, p. 139). Straparola, assim como Basile, seguiu a trilha boccacciana, utilizando a estrutura de moldura para reunir as narrativas que formam sua coletânea. Entretanto, há uma diferença que merece destaque entre os dois escritores renascentista e barroco, a qual foi bem percebida por Raimundo Magalhães Júnior (1972, p. 30, grifos do autor): “Nesse volume [de Straparola], que contém não apenas histórias realistas, mas também contos maravilhosos, estão narrados A Bela e Fera e O Gato de Botas”. Por tais histórias terem sido consideradas não só indecentes, mas até mesmo obscenas, o livro de Straparola entrou curiosamente no Index⁵, em Roma, em 1605, afirma Sperber (2009, p. 139). Jack Zipes (2006, p. 67) aponta que foi justamente a escolha linguística feita por Basile que privou o livro napolitano de ir para o Index da Igreja na época, já que o escritor napolitano se deleitava, ao minimizar as diferenças entre um rude membro de classe inferior e um aristocrata.

Apesar de *Le piacevoli notti* já conter histórias que se tornaram posteriormente clássicos infantis, como “A Bela e a Fera” e “O Gato de Botas”, o que atesta seu papel como precursor do gênero maravilhoso antes mesmo de Basile, o fato da coletânea de Straparola incluir histórias realistas ou de caráter cotidiano e contos de fadas ou maravilhosos nos faz evidenciar que Basile foi um pouco mais radical em relação ao seu antecessor italiano na escolha da natureza literária de *Lo cunto de li cunti*, já que livro de Basile é integralmente formado por contos maravilhosos. Além desse radicalismo na escolha do gênero maravilhoso, outro ponto que faz a crítica literária atribuir mais notoriedade literária a *Lo cunto de li cunti* é o fato de Basile ter registrado vários contos que depois são encontrados nas coleções europeias de autores canônicos, como Charles Perrault no século XVII e dos Irmãos Grimm no século XIX, conforme será discutido no subcapítulo a seguir.

⁵ De acordo com a *Treccani*, trata-se do *Indice dei libri proibiti* (expressão em italiano) ou *Index librorum prohibitorum* (expressão em latim), lista dos escritos condenados pela Igreja Católica por serem contrários à fé e à moral. Foi o Papa Paulo IV que publicou o primeiro e mais rigoroso *Index librorum prohibitorum*, redigido pela autoridade papal. Em seguida, no Concílio de Trento, o Papa Pio IV publicou um novo volume do *Index* em 1564, menos severo. Em 1571, o Papa Pio V instituiu a Congregação do Index, que cuidou de mais de 40 edições, até que foi suspensa em 1917 e as suas competências foram passadas ao Santo Ofício. A partir de 1966, a Santa Inquisição não teve mais valores jurídicos de leis eclesiásticas; a aprovação pela autoridade eclesiástica é solicitada somente para alguns tipos de publicações (textos e versões da *Sagrada Escritura*, livros litúrgicos, catecismos, etc.).

2.2 *Lo cunto de li cunti*: entre tradição e inovação

A narrativa-moldura, também designada de narrativa enquadradora, é uma complexa estrutura narrativa, na qual uma história contém, em si, outras histórias, e seu propósito é integrar “numa arquitetura unitária a variedade das narrações”, segundo Giorgio Bárberi Squarotti (1989, p. 184). Essa arquitetura textual, na visão da pesquisadora Maria Celeste Tommasello Ramos (2007), resulta em uma impressão de aprofundamento e de fragmentação que converge para a união narrativa, pois, ao mesmo tempo em que as microestruturas apresentam sentido completo separadamente, elas fazem parte de um todo maior, compondo a narrativa enquadradora, que cria uma tensão dialética entre o todo e suas partes, uma antítese entre o dentro e o fora. Assim, entendemos que a função primeira da narrativa-moldura é atribuir unidade e coesão à obra.

Além disso, “o enredo da narrativa moldura explica porque, onde e como as narrativas internas foram contadas por seus personagens-narradores” destaca Oliveira (2007, p. 21). O contexto da narrativa-moldura empregada por Boccaccio em seu *Decamerone* é a peste que assolou Florença em 1348 e matou grande parte da população. A peste leva um grupo de dez jovens de importantes famílias florentinas (sete moças e três rapazes) a refugiarem-se numa casa de campo, próxima à cidade, onde estabelecem um programa para passar o tempo alegremente, em uma tentativa de esquecer todo o mal relacionado à doença: a cada dia, um deles era eleito rei ou rainha e definia um tema para que todos contassem uma história. As narrações não eram feitas apenas às sextas-feiras, devido à morte de Cristo, e aos sábados, dia em que as mulheres se dedicavam aos cuidados pessoais. Assim, elas foram contadas por cada um dos dez personagens durante dez dias (jornadas), totalizando cem histórias que traziam ensinamentos e discussões reais, com base em experiências do dia a dia.

No caso de Basile, a narrativa moldura que enquadra as quarenta e nove narrativas internas é igualmente um conto maravilhoso, que conta a história de Zoza, uma princesa que nunca ria e que ri pela primeira vez ao ver, através da janela de seu palácio, os gestos bizarros de uma velha, a qual, irritada pelo riso da moça, a amaldiçoa com tais palavras: “Vá, que você não possa ver nem a sombra de algum outro marido se não se casar com o príncipe de Camprotondo”⁶ (BASILE, 2013, p. 13, tradução nossa).

⁶ “Vai, che tu non possa mai vedere bocciolo di marito se non avrai il principe di Camprotondo” (BASILE, 2013, p. 13).

Zoza encontra o príncipe de Camorotondo que está, porém, adormecido por encantamento. Para acordá-lo, seria preciso encher um vaso de lágrimas. A princesa se coloca à obra, mas é derrotada pelo cansaço. Nesse momento, aparece uma escrava que havia presenciado a situação e aproveita para terminar de encher o vaso e se apresentar ao príncipe Taddeo como sua salvadora, obtendo, assim, a recompensa de casar-se com ele. Três fadas intervêm em amparo de Zoza, fornecendo-lhe objetos mágicos, entre os quais, uma boneca que inspira, na ex-escrava e agora princesa, o desejo incontrolável de ouvir contos maravilhosos, que são contados em cinco dias, entre banquetes e jogos no jardim do reino, por dez horríveis velhas. Na última jornada, Zoza substitui uma das velhas, e narrando a sua própria história, desmascara a escrava, que é, em seguida, condenada à morte e, ao final, Zoza casa-se com o príncipe.

Traçando uma homologia estrutural entre o *Decamerão* e o *Pentamerão*, verificamos que as cem histórias e as dez jornadas do primeiro são reduzidas para cinquenta contos distribuídos em cinco jornadas pelo segundo. A diferença expressiva entre as obras revela-se no gênero narrativo: as histórias contadas pelos jovens personagens da narrativa-moldura do *Decamerão* pertencem ao gênero *novella* (no singular) ou *novelle* (no plural), que são narrativas curtas verossimilhantes. Já as histórias contadas no *Pentamerão* de Basile pertencem ao gênero maravilhoso, designado de “*fiaba*” e “*racconto fiabesco*” em italiano.

O texto produzido por Boccaccio tem como sujeito a sociedade e como objeto a cultura, e nos permite encontrar um grupo de pessoas que busca conhecer a vida, olhá-la de forma crítica e assumir uma posição definida perante ela. Isso faz com que a *novella* seja localizada em um determinado tempo e espaço, e precise ser realista, pois traz a realidade ou a imagem de realidade baseada na experiência e na observação, para assim provocar reflexão no leitor. Já no texto de Basile é possível encontrarmos a presença de ogros e dragões, animais falantes, princesas caprichosas, belíssimas fadas, objetos mágicos e outras tantas figuras encantadas memoráveis. Esses seres mágicos e suas aparições imprevisíveis, os eventos miraculosos e as próprias metamorfoses contribuem para criar um universo em contínua transformação.

Comparando as funções das narrativas-molduras do *Pentamerão* e do *Decamerão* em relação às narrativas enquadradas, Mirian Salvestrin Bonetto e Adriana Aparecida de Jesus Reis (2018), no artigo intitulado “De Boccaccio a Basile: as molduras do *Decamerone* de do *Pentamerone*”, verificam que, em contraste com a de Boccaccio, a narrativa enquadradora de Basile é apenas o motivo para que haja a reunião de conto. Segundo as pesquisadoras, a moldura de Basile permanece no campo do adorno, aos moldes de *As mil e uma noites*, pois, caso os contos maravilhosos de Basile sejam lidos individualmente, isto é, isolados da moldura, eles

não perdem significação, ao contrário das *novelle* de Boccaccio, as quais, se perdessem o contexto e a profundidade que a peste atribui a elas, como a morte e a destruição do físico, do psicológico e da moral, parecem ser histórias meramente eróticas, dada à predominância do tema do amor sensual em muitas delas. Considerando o contexto da peste, “[...] os personagens, tanto da narrativa-moldura quanto das *novelle*, podem ser absolvidos de todas as acusações de imoralidade” (GIVENS, 1968, p. 143 *apud* BONETO; REIS, 2018, p. 185).

Para justificarem a função decorativa da moldura de Basile, Bonetto e Reis (2018, p. 185) fundamentam seu argumento na existência de um objeto mágico, dado por Zoza à trapaceira esposa do príncipe Taddeo. O objeto é uma boneca mágica que fiava ouro, constituindo, pois, “[...] uma metáfora belíssima da máquina narratológica complexa e refinada que está agora mesmo sendo colocada em ação”⁷ (PICONE, 2004, p. 112, tradução nossa). A boneca mágica justifica a existência das quarenta e nove narrativas enquadradas e permite à Zoza ganhar tempo para desmascarar a ex-escrava impostora no desfecho da quinta jornada. Assim como o astucioso plano de Sherazade de contar histórias lhe permite prorrogar a sua morte, viver mil e uma noites ao lado do sultão, a boneca possibilita à Zoza o plano de arquitetar uma situação favorável, infiltrar-se entre as narradoras, a fim de reconquistar seu lugar ao lado do príncipe.

Explicado o contexto que origina a narração dos contos maravilhosos na obra estudada, passamos a comentar o percurso cronológico das traduções e retraduições dessa obra-prima. Devido à divisão em cinco jornadas, *Lo cunto de li cunti* foi publicado pela primeira vez de forma fragmentada, entre 1634-36: Vol. I e II pelo editor Ottavio Beltrano (Nápoli, 1634), vol. III e IV por Lazaro Scoriggio (Nápoli, 1634 e 35), vol. V por Ottavio Beltrano (Nápoli, 1636) (CROCE, 1891, p. LXXXVI-XCIII). Em tais edições, cada editor dedicou um volume a senhores de títulos nobres da época, como duque, marquês e barão. Em 1674, saiu a tradução pelo pulhese Pompeo Sarnelli, estudioso apaixonado pelo dialeto napolitano. Nesta edição, *Lo cunto de li cunti* apareceu intitulado pela primeira vez de *Il Pentamerone del Cavalier Giovan Battista Basile*. É uma tradução indigna de ser lembrada na opinião de Croce (1925), mas com importância filológica para quem se dedica a estudar o dialeto napolitano a fim de interrogar uma série de observações feitas por Sarnelli sobre o texto de Basile.

A partir de Sarnelli, seguem-se várias traduções no século XVII: em 1679 por Bartolomeo Lupardi em Roma, sendo reimpressa em 1697 por Michele Luigi Muzio em

⁷ “[...] una bellissima metafora della complessa e raffinata macchina narratologica che si sta proprio ora mettendo in azione” (PICONE, 2004, p. 112).

Nápoles. Croce afirma também que as várias edições de *Lo cunto de li cunti* demonstram que, no século XVII, o livro de Basile era lido e apreciado (1891, p. CXXII). Já na primeira metade do século XVIII, em 1713, saiu em Bolonha a primeira tradução interdialeto da obra, isto é, do napolitano para o bolonhês, feita pelas irmãs Manfredi e Zanotti, sob o título de *La Ciaqlira dla banzola* (CROCE, 1925, p. 552). Essa tradução foi reimpressa em 1742, 1777, 1813, 1839 e 1872 e ofereceu fonte a contos dramáticos do escritor italiano Carlo Gozzi, como é o caso de “L’amore delle tre larançe” (“O amor das três laranças”), inspirado no conto “I tre cedri” (“As três cidras”) de Basile e encenado pela primeira vez em 1761.

Entretanto, apesar de acontecerem muitas traduções e retraduições ou adaptações de *Lo cunto de li cunti* nos séculos XVII e XVIII, o livro napolitano só atingiu, de fato, notoriedade europeia quando os irmãos Grimm reconheceram essa obra como fonte, citando-a no material crítico e publicando comentários a respeito dela em volume à parte em 1822. Tal reconhecimento, atribuído pelos Grimm, não somente gerou as traduções em alemão por Félix Liebrecht, em 1846, para a qual Jacob Grimm escreveu um prefácio, em inglês por Taylor, em 1848, e por Richard Burton, em 1895, mas também estabeleceu a reputação do livro de Basile junto aos estudiosos de contística popular, como entende Croce (1925, p. 552).

A esse respeito, Lombardi (2015, p. 52) afirma que, por um lado, o impulso dado pelos Grimm, em 1822, e a surpreendente tradução do napolitano para o alemão, em 1846, foram responsáveis pelo alcance de popularidade de Basile, sobretudo, nos países de língua germânica, o que lhe rendeu reconhecimento internacional. Por outro lado, na Itália, foi gerado um efeito paradoxal, pois o livro foi negligenciado e a leitura continuou inviável até muito tempo depois, devido aos novos gostos adquiridos pelos leitores e ao envelhecimento do dialeto napolitano, de modo que o livro de Basile não foi mais reimpresso.

No século XX, a incumbência de recuperar a fortuna crítica de Basile na Itália foi assumida pelo napolitano Benedetto Croce. Em 1925, o estudioso não somente traduziu a obra do dialeto napolitano para o italiano padrão, mas também renomeou *Lo cunto de li cunti* de *Pentamerone ossia la fiabe delle fiabe* (*Pentamerão, ou seja, o conto dos contos*), reiterando a estratégia de Sarnelli de aproximar o escritor napolitano dos escritores do cânone italiano a fim de tornar o livro mais conhecido. Além disso, Croce acrescentou um ensaio crítico como prefácio do livro de Basile sob o título de “Giambattista Basile e l’elaborazione artistica delle fiabe popolare” (“Giambattista Basile e a elaboração artística dos contos populares”), resultado, aliás, da síntese de várias reflexões teóricas que o ensaísta italiano já tinha exposto em seus *Saggi Sulla letteratura del Seicento* (*Ensaio sobre a literatura do Século XVII*), de 1911. No prefácio de sua tradução de 1925, fez uma série de elogios à obra napolitana:

A Itália possui no *Conto dos contos* ou *Pentameron*, de Basile, o mais antigo, o mais rico e o mais artístico de todos os livros de contos de fadas populares, como é a opinião dos críticos estrangeiros conhecedores do assunto e, antes de todos, de Jacob Grimm, aquele que juntamente com o irmão Wilhelm, deu à Alemanha a coletânea dos *Kinder – und Hausmärchen* [Contos de Grimm] várias vezes impressa. No entanto, é como se a Itália não tivesse este livro, porque, escrito em um antigo e não fácil dialeto, apenas seu título é conhecido, e quase ninguém mais o lê, não só nas outras regiões, mas também em seu lugar de origem, Nápoles. Mais facilmente o leem os alemães, que desde 1846 têm para seu uso a tradução de Liebrecht, e os ingleses têm a copiosa seleção de Taylor, muitas vezes reimpressa, e desde 1893 a tradução completa de Burton. **A intenção deste meu novo trabalho é fazer a obra de Basile entrar na nossa literatura nacional**, tirando-a do estreito círculo ao qual está agora relegada (que não é mais dialetal e municipal, mas o pequeno círculo de eruditos, dos especialistas e dos curiosos), **e conquistar para a Itália seu grande livro de contos de fadas** (CROCE, 1925, p. 535-536, tradução de Francisco Degani e grifo nosso).

A nosso ver, a intenção de Croce de fazer a obra de Basile entrar na literatura nacional italiana no século XX pode ser considerada bem-sucedida, pois, a partir da tradução de 1925 feita pelo crítico, surgiram várias traduções em território italiano. Segundo Degani (2018, p. 22), em 1976, saiu a edição crítica completa por Mario Petrini, que reuniu no mesmo volume toda sua obra em dialeto napolitano, *Muse napolitane e Le lettere*. Em 1986, surgiu uma nova tradução em italiano realizada por Michele Rak, sendo acompanhada pelo texto napolitano. Em seguida, em 1994, saiu a tradução de Ruggero Guarini que a reescreveu em dialeto napolitano moderno e em italiano; em 2002, de Roberto de Simone, conhecido na Itália por compor uma peça teatral de “La Gatta Cenerentola” em dialeto napolitano a partir do conto homônimo do livro de Basile. Em 2013, saiu a tradução mais recente para o italiano feita por Carolina Stromboli que, após um longo estudo filológico e linguístico do livro de Basile, acrescenta o texto em napolitano estabelecido por ela.

Também no século XX, mas fora da Itália, as traduções de *Lo cunto de li cunti* circularam por vários países, com destaque para os Estados Unidos em 2007 por Nancy L. Canepa. No prefácio da tradução em inglês de Nancy Canepa, intitulada *The tale of tales or entertainment for little ones (O conto dos contos ou o entretenimento dos pequeninos)*, Zipes (2007, p. 9) ressalta que já existia uma tradução para o inglês em 1895, feita por Burton, porém, ela estava repleta de erros, ornamentos e distorções, o que não atraiu grandes leitores, por isso, Basile continuava praticamente desconhecido na Inglaterra e na América até o século XX. A importância do trabalho de Nancy Canepa, tradutora norte-americana, foi a de divulgar a obra desse escritor italiano nos Estados Unidos.

No Brasil, foi somente em 2018 que saiu a tradução inédita e integral da obra napolitana diretamente do dialeto napolitano para o português brasileiro realizada por Francisco Degani que a intitulou de *O conto dos contos ou o entretenimento dos pequeninos* (2018), respeitando o título original. O mérito do tradutor brasileiro, nesse sentido, consiste em traduzir integralmente não só os *cunti* de Basile, mas também o prefácio de Croce de 1925, tornando acessíveis a obra e a opinião desse renomado crítico para os leitores brasileiros, pois, caso quiséssemos ler contos de Basile, teríamos antes que recorrer a traduções esparsas⁸. Essas últimas devem ser lembradas pelo intento de inúmeros pesquisadores de divulgar o escritor napolitano em nosso país.

Já neste século, *Lo cunto de li cunti* ganhou as telas do cinema. A primeira adaptação foi feita em 2016 por iniciativa do cineasta Matteo Garrone que produziu o filme com o título de *Il racconto dei racconti* em italiano e *The Tale of tales* em inglês, entrecruzando três contos maravilhosos da primeira jornada do livro napolitano. A segunda adaptação da obra de Basile foi produzida em 2017, sob a forma de animação, por meio do trabalho criativo de um grupo de cineastas italianos formado por Alessandro Rak, Ivan Cappiello, Marino Guarnieri e Dario Sansone, que selecionaram um conto, também da primeira jornada do livro, e deram o título homônimo ao registrado por Basile: *Gatta Cenerentola (Gata Borracheira)*. No Brasil, essa animação foi exibida no 8 ½ Festival do Cinema Italiano, realizado em 2020, em formato virtual. Conforme Adriana Aparecida de Jesus Reis e Inessa Rosa de Amorim (2020), esta última adaptação fílmica apresenta traços da ficção científica e do revisionismo.

Calvino, na obra ensaística *Sulla fiaba* (1996), traduzido para o português como *Sobre o conto de fadas* (2010), sustenta que é impossível fazer qualquer discurso sobre o livro de Basile sem cruzar os passos de Croce, que já exploraram *Lo cunto de li cunti* em todas as direções. Dessa forma, Calvino (1996, p. 135) afirma que o *Cunto* é um livro de Basile-Croce, porque ele não conhece o primeiro a não ser por meio do segundo. Seguindo os conselhos do autor de *Sulla fiaba*, trazemos à baila o projeto tradutório que Croce esboça para a obra napolitana a fim de conhecermos melhor o estilo literário de Basile pelos olhos do renomado crítico-tradutor-ensaísta.

⁸ São traduções esparsas dos *cunti* de Basile no Brasil: “Sol, Lua e Tália”, tradução de “Sole, Luna e Talia” feita por Karin Volobuef e publicada na página acadêmica da pesquisadora; “Cinderela Italiana”, tradução do conto “La gatta cenerentola” publicada na coletânea *A noiva da caveira e outras histórias antigas* (2018) pela editora Wish; “Sol, Lua e Talia” e “As três irmãs”, traduções dos contos “Sole, Luna e Talia” e “Verdeprato” publicadas na coletânea *Contos de fadas em suas versões originais* (2019) pela Editora Wish. Por fim, “Cagliuso”; “Petrosinella” e “O cadeado”, traduções de “Cagliuso”; “Petrosinella” e “Il catenaccio” feitas por Adriana Aparecida de Jesus Reis e Maria Celeste Tommasello Ramos. Os dois primeiros foram publicados nas Revistas *Olho d’água* e *Belas Infieis*, em 2019, e o terceiro no capítulo seis do ebook *Considerações sobre o maravilhoso na literatura e seus arredores*, em 2021.

Resisti à tentação, que outros teriam sucumbido, de substituir por equivalência os idiomatismos napolitanos, vocábulos e frases de uso florentino vivo; **procurei deixar no livro não apenas todos os seus ornatos barrocos, mas também um certo sabor napolitano. E já que o texto tem frequentes menções e alusões a coisas e costumes de seu tempo e da região**, esclareci nas notas estas referências, para mostrar ao leitor, além do conto fabulístico, os aspectos da realidade histórica que Basile tinha na imaginação (CROCE, 1925, p. 554, grifo nosso).

A partir do comentário de Croce (1925) resenhado para sua tradução de 1925, percebemos que o estilo literário de Basile consiste em conciliar o culto, representado pelos ornatos barrocos, com o popular, representado pelos idiomatismos napolitanos e referências a costumes do século XVII e da região da Campânia. É válido evidenciar que a perspicácia do escritor dos *cunti*, observada por Croce (1925), já havia sido percebida pelo escritor e crítico napolitano Vittorio Imbriani, em 1875, em seu estudo “Il Gran Basile”, publicado no periódico *Giornale Napoletano (Jornal Napolitano)*:

[...] Basile soube conciliar duas coisas que parecem impossíveis de conciliar, sobretudo no estilo: personalidade aguçada e impersonalidade popular. Existe a voz do povo em seu livro, e existe o literato seiscentista com todas as suas qualidades e seus defeitos, destes últimos até ele próprio parece zombar⁹ (IMBRIANI, 1875, *apud* CROCE, 1891, p. CXXIII, tradução nossa).

Basile se beneficia muitíssimo desses recursos por “ter vivido no século XVII e ter usado o dialeto napolitano”¹⁰, conforme afirma Imbriani (1875 *apud* CROCE, 1891, p. CXXIII, tradução nossa). Quanto ao dialeto napolitano empregado por ele em seus *cunti*, Croce (1891) defende que tal uso não é espontâneo e natural, mas, sim, intencional e artístico. O uso espontâneo do dialeto napolitano restou somente à literatura popular, às canções do povo e às famosas *villanelle napoletane* (CROCE, 1891, p. LXV). A *Villanella* é uma forma de poesia musical popular e semipopular, da qual surgem também exemplos áulicos, sendo chamada igualmente de *Canzone alla napoletana*, ou somente *Napoletana*, e até mesmo de *Villanesca*. Este último, tal como *Villanella*, explica-se pelos motivos rústicos que são lhe empregados. Ela

⁹ “[...] Basile ha saputo conciliare due cose, che parrebbe impossibile il 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 suoi difetti, dei quali ultimi sembra farsi beffe egli stesso”-(IMBRIANI, 1875, *apud* CROCE, 1891, p. CXXIII).

¹⁰ “[...] l’aver vissuto nel seicento, e l’aver adoperato il dialetto napoletano” (IMBRIANI, 1875, *apud* CROCE, 1891, p. CXXIII).

surge em Nápoles no final do século XV e constitui propriamente a canção popular napolitana até o final dos primeiros anos do século XVII, de acordo com a *Treccani*.

Para caracterizar o uso dialetal de Basile, o ensaísta italiano fixa a noção de “letteratura dialettale riflessa”, ou seja, “literatura dialetal reflexiva”: “Basile reorganizava, e fazia a exposição popular, segundo os ideias de uma prosa mais reflexiva; como fez também o seu imitador, Pompeo Sarnelli”¹¹ (CROCE, 1891, p. CXXIV, tradução nossa). Nesse sentido, Croce (1891, p. LXIV-LXV) relata que já se escrevia em dialeto napolitano há vários séculos, mas, até o século XVII, não tinha sido utilizado com intenção artística, ou o referido uso acontecia somente em casos isolados ou em tentativas tímidas. Foi somente no início do século XVII que a literatura dialetal, intencional e artística teve um grande impulso, sendo que o verdadeiro espírito motor daquele período foi denominado “*Il Seicento*” (cf. CROCE, 1891, p. LXVI).

Croce afirma também que as engrenagens desse motor movido pelo século XVII para o desenvolvimento da literatura napolitana dialetal foram, respectivamente, Giambattista Basile, Giulio Cesare Cortese e o misterioso Filippo Sgruttendio da Scafo (CROCE, 1891, p. LXXX-LXXXII). Em concordância com a opinião de Croce (1891), a pesquisadora Nancy Canepa (2004) entende que,

No início do século XVII, há um florescimento de literaturas dialetais na Itália, e a napolitana em particular se revela digna de competir com a tradição italiana em complexidade e refinamento. Enquanto o cansaço das gerações precedentes de escritores napolitanos eram direcionados a uma reescritura, mesmo que geralmente de forma muito original e politizada, da tradição dialetal existente (*villanelle, istorie, farse*) e tinham como público um “círculo de curiosos de dialeto” ou apaixonados pela “polêmica anticulta”, com as “três coroas” do início do século XVII (Basile, Giulio Cesare Cortese, e o misterioso Filippo Sgruttendio da Scafo) a literatura em dialeto tira sua veste marginal “brincalhona e raivosa interferência em um discurso culto que o havia sistematicamente censurado e excluído”¹² (CANEPA, 2004, p. 43, tradução nossa).

Mediante a colocação da pesquisadora norte-americana, podemos dizer que, assim como Dante, Petrarca e Boccaccio foram considerados “as três coroas” essenciais para a

¹¹ “Il Basile riorganizzava, e rifaceva l’esposizione popolare, secondo gli ideali di una prosa più riflessa; come poi adoprò anche il suo imitatore, Pompeo Sarnelli” (CROCE, 1891, p. CXXIV).

¹² “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 la fatica delle generazioni precedenti di scrittori napoletani erano indirizzate ad una riscrittura, anche se spesso in forma molto 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’, con le ‘tre corone’ del primo *Seicento* (Basile, Giulio Cesare Cortese, e il misterioso Filippo Sgruttendio da Scafo) la letteratura in dialetto si toglie la sua veste marginale di ‘buffonesca e rabbiosa interferenza in un discorso culto che lo aveva sistematicamente censurato ed escluso’” (CANEPA, 2004, p. 43).

consolidação da literatura e línguas italianas no século XIV, Basile, Cortese e Sgruttendio foram fundamentais para o estabelecimento da literatura napolitana em dialeto no século XVII. Da mesma forma que os três autores do *Trecento* foram responsáveis pela consolidação do dialeto toscano como língua literária italiana, os três escritores do *Seicento* foram essenciais para a mudança de *status* do napolitano de dialeto para língua literária.

Outros escritores que dão continuidade ao uso do napolitano como língua literária são Salvatore Di Giacomo (1860-1934), Ferdinando Russo (1866-1927), Raffaele Viviani (1888-1950), Eduardo De Filippo (1900-1984), entre outros (OLIVEIRA, 2007, p. 17). Além destes, podemos acrescentar o nosso quase contemporâneo Luciano De Crescenzo (1928-2019) e Elena Ferrante – escritora de obras de grande sucesso editorial internacional de nossos tempos. Tanto De Crescenzo quanto Ferrante construíram obras ficcionais nas quais suas identidades napolitanas estão configuradas, principalmente, pelo espaço, por meio da inserção de ruas conhecidas e monumentos famosos da cidade de Nápoles, conforme podemos comprovar nos estudos de Matheus dos Santos Bueno (2019, p. 77).

Ainda, quanto à tríade do *Seicento*, Canepa (2004, p. 43, tradução nossa) acrescenta: “A nova geração se mostra, ou seja, é capaz não somente de se relacionar de maneira paródica em relação à tradição italiana, mas também, e sobretudo, de construir uma ‘realidade linguística autônoma’, que possa servir de base para uma tradição alternativa”¹³. No caso de Basile, recursos que favorecem o uso dessa engenhosidade em relação à língua literária napolitana são expressões linguísticas autônomas de significado, como expressões idiomáticas e provérbios.

Por serem tão recorrentes em *Lo cunto de li cunti*, os provérbios recebem a atenção do crítico literário e tradutor italiano Michele Rak. O estudioso demonstra que os provérbios constituem o componente estrutural dos *cunti*: “Cada um dos 49 contos de *Lo cunto de li cunti* era, portanto, aberto por uma série de considerações morais e ideológicas, com frequentes inserções de segmentos proverbiais, e era encerrado por um provérbio”¹⁴ (RAK, 2013, p. LXIII, tradução nossa). Dispondo tais informações em um esquema narrativo, Rak (2013, p. LXIV, tradução nossa) propõe o seguinte modelo, o qual denomina de “*il racconto fiabesco*”:

Cada conto é na verdade assim organizado:
 [a] segmento do quinquagésimo conto
 [b] abertura ideológica com inscrições proverbiais

¹³ “La 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’ que possa fare da base ad una tradizione alternativa” (CANEPÀ, 2004, p. 43).

¹⁴ “Ognuno dei 49 racconti del *Cunto* era quindi aperto da una serie di considerazioni morali ed ideologiche, con frequenti inserzioni di segmenti proverbiali, e chiuso da un proverbio” (RAK, 2013, p. LXIII).

	proposições paraproverbiais
	provérbios
[c] conto	com inserções proverbiais
	proposições paraproverbiais
[d] encerramento ideológico em provérbio. ¹⁵	

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

Outros recursos memorizáveis usados por Basile, na composição do *Cunto*, são explicados pelo fato de o escritor napolitano conhecer e seguir a moda literária da época, o teatro de corte. Assim, ele preparava textos para todos os gêneros de entretenimento “*cortigiano*”: “apresentações teatrais, canções, odes, éclogas e madrigais”¹⁶ (RAK, 2005, p. 91-92, tradução nossa). As éclogas, ao número de quatro, por exemplo, foram colocadas entre as cinco jornadas. Rak (2004, p. 19) compara essa estrutura do livro napolitano a de uma obra teatral: as cinco jornadas correspondem aos cinco atos do teatro humanístico e as quatro éclogas correspondem aos quatro intermezzos (*intermezzi* em italiano) cômicos e corporais. Para o teórico, o *Cunto* funciona como um *canovaccio*, uma espécie de roteiro destinados aos atores para a encenação, o que explica a influência recebida da *Commedia dell’arte*. Esses traços literários justificam também o surgimento de produções teatrais feitas a partir da obra de Basile na Itália: *L’amore delle tre larance*, realizada por Carlo Gozzi, no século XVIII, e *La gatta cenerentola*, feita por Roberto de Simone, no século XX.

Com o objetivo de criar uma narração programaticamente aberta de forma que fosse disponível a exercício de todas as violações dos textos durante a recitação, o escritor-narrador, na composição do *Cunto*, vale-se dessas expressões dos materiais da cultura popular e segue um modelo literário replicável e fácil de memorizar, encontrando no esquema do “*racconto fiabesco*” o princípio gerador dos cinquenta *cunti* da obra, de acordo com Rak (2013, p. LXVII).

¹⁵ “Ogni racconto è infatti così organizzato:

[a] segmento del 50° racconto

[b] apertura ideologica con iscrizioni proverbiali
 proposizioni paraproverbiali
 proverbi

[c] racconto con inserzioni proverbiali
 proposizioni paraproverbiali
 proverbi

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

¹⁶ “azioni teatrali, canzoni, odi, egloghe, madrigali” (RAK, 2005, p. 91-92).

Na verdade, o cerne da teoria de Rak é evidenciar a necessidade de cunhar um gênero literário, o qual ele nomeia de “*racconto fiabesco*”¹⁷ (“conto maravilhoso”), capaz englobar as diversas tradições literárias, não somente os provérbios e elementos teatrais, que fazem confluências na matéria prima do livro de Basile.

Esta nova estrutura participava de modelos e tradições diversas: daqueles dos mitos e das coleções de lendas, dos modelos de conduta e dos provérbios, das facécias e dos contos mais ligados à realidade, das crônicas mínimas dos periódicos como das crônicas máximas das Histórias, da narração sem modificação dos textos sacros da ideologia áulica e da narração ritual dos textos igualmente sacros das crenças populares, da narração aberta das conversações ao redor das fogueiras das casas do campo, das tavernas e das feiras e mercados, dos acampamentos e das festas, das lareiras dos cidadãos, enfim, dos viajantes. A partir destas narrações o *racconto fiabesco* [conto maravilhoso] retirava alguma, às vezes mínima, unidade estrutural compondo-a depois em uma lógica do conto afortunada¹⁸ (RAK, 2013, p. XXXIX, tradução nossa).

Esse modelo literário explica o fato de Rak (2013) ter rastreado, nas passagens literárias de *Lo cunto de li cunti*, alguns exemplos da literatura clássica: “o Plínio que surge nestes contos é aquele dos naturalistas semicultos, Ovídio é aquele das metamorfoses da alquimia, Virgílio era ainda o mago que tinha trabalhado na beleza de Nápoles [e] Petrarca era a causa e o objeto de uma descrição sem fim [...]”¹⁹ (RAK, 2013, p. XLII, tradução nossa). Da mesma forma que Rak (2005) analisa a relação entre os livros de Ovídio e de Basile, Ruth Bottigheimer (2020, p. 49-50), na entrevista “Sobre a natureza do conto de fadas” cedida à *Revista Literartes*, estabelece essa associação, a partir, porém, de outras possibilidades, ao afirmar que “Basile introduziu uma rica gama de personagens, cenários e ações, muitos dos quais derivados da mitologia grega clássica tal qual foi feito por Ovídio nas *Metamorfoses*”. A pesquisadora norte-

¹⁷ Segundo a *Treccani*, a palavra em italiano “fiabesco” tem a seguinte acepção: “Vem do conto de fadas, semelhante aos contos de fadas, ou ao que se encontra nos contos de fadas; portanto, em geral, irreal, fantástico, ou extraordinário, maravilhoso [...]” (tradução nossa de “Da fiaba, simile alle fiabe, o quale si trova nelle fiabe; quindi, in genere, irreal, fantastico, o straordinario, meraviglioso”). Além disso, segundo Enrico Malato (2004, p. 317), no uso popular napolitano, a palavra “cunto” não é genericamente “racconto” (“conto”), mas exatamente e somente “il racconto fantastico, fiabesco” (“o conto fantástico, maravilhoso”). Dadas as correlações, escolhemos traduzir a expressão “racconto fiabesco” por “conto maravilhoso”.

¹⁸ “Questa neostruttura partecipava di modelli e tradizioni diverse: di quelli dei miti e dei leggendari, degli exempla e dei proverbi, delle facezie e delle novelle, delle cronache minime dei fogli volanti come delle cronache massime delle istorie, del narrato *ne varietur* dei testi sacri dell’ideologia aulica e del narrato rituale dei testi altrettanto sacri delle credenze popolari, del narrato aperto delle conversazioni intorno ai fuochi delle case di campagna, delle taverne e delle fiere e mercati, dei bivacchi e delle feste, dei camini cittadini, infine dei viaggiatori. Da tutti questi diversi narrati il racconto fiabesco prelevava qualche, talvolta minima, unità strutturale componendola in una poi fortunata logica del racconto” (RAK, 2013, p. XXXIX).

¹⁹ “Il Plinio che compare in questi racconti è quello dei naturalisti semiculti, Ovidio è quello delle metamorfosi alchemiche, Virgilio era ancora il mago che aveva lavorato alle bellezze di Napoli, Petrarca era l’occasione e l’oggetto di uno schermo senza fine [...]” (RAK, 2013, p. XLII).

americana acrescenta, inclusive, que “Basile recorreu a livros escolares da mitologia ovidiana”. (BOTTIGHEIMER, 2020, p. 53). A nosso ver, ambas as relações entre as teorias italiana e norte-americana demonstram algumas afinidades que podem ser construídas entre os pensamentos da crítica literária de Basile na atualidade.

Lo cunto de li cunti, além de ter se abastecido da literatura clássica, alimentou várias obras literárias na posteridade da literatura infantil ocidental. Nesse sentido, devemos pontuar que o livro de Basile não foi escrito originalmente para crianças, ainda que o título original da obra em napolitano traga a expressão “*de peccerile*”, a qual em português significa “dos pequeninos”. Croce (1925, p. 541) explica que o título, apesar de sugerir uma preocupação com o leitor infantil, já continha um tom jocoso, pois o livro de Basile foi composto para adultos, especialmente para homens literatos, experientes, e vividos, que sabiam entender e saborear coisas complicadas e engenhosas.

Sob o viés da infância dos *cunti de' peccerille* (dos pequeninos), Giovanni Getto (2000, p. 299-300) afirma que a dimensão infantil na obra estudada se subtrai, acima de tudo, pela absoluta liberdade da linguagem, que não conhece limites do pudor. Segundo o crítico italiano, a fantasia de Basile se serve da temática imaginativa da infância, mas não a serve, pois não está subordinada a ela.

Embora os contos de Basile não fossem escritos para serem lidos por crianças, até porque não havia a preocupação de produzir material para esse tipo de leitor na época, vários deles apresentam convergências com enredos de outras coleções de autores até posteriores a ele, como o francês Charles Perrault, que começaram a fazer o endereçamento ao público infantil, conforme sublinha Coelho (2010b)

A grande imaginação de Basile tornou tão fascinantes essas narrativas que elas correram mundo, traduzidas em nove idiomas. Nelas estão a maioria dos motivos encontrados nos contos de fadas espalhados por todo o mundo. Algumas, como atestam vários estudiosos, serviram de fonte para Perrault, em sua recolha *Os contos da Mamãe Gansa*. Por exemplo, de “Caglusio” saiu *O Gato de Botas*, de “Sole, Luna e Talia”, *A Bela Adormecida*; de “Zezolla”, *A Gata Borracheira*.... (COELHO, 2010b, p. 55, grifos da autora).

Em virtude das coincidências de variantes entre os contos maravilhosos do escritor napolitano aqui estudado e de outras coleções europeias, “[...] os *cunti* de Basile não são propriedades particulares do povo napolitano, de quem ele os recolheu”²⁰ (CROCE, 1891, p.

²⁰ “[...] i *cunti* del Basile non sono proprietà particolare del volgo napoletano, da qual egli li raccolse”(CROCE, 1891, p. CLXIV).

CLXIV, tradução nossa). Além disso, as várias coletâneas de contos de fadas, de vários países da Europa, que foram publicadas, revelam, antes de tudo, “a comunhão da tradição novelística entre vários e distantes países”²¹ (CROCE, 1891, p. CLXIV, tradução nossa).

É fato o pioneirismo exercido por Basile no registro de contos maravilhosos, como “A bela adormecida” (“Sole, Luna e Talia”)²²; “Cinderela” (“La gatta cenerentola”) e “Gato de Botas” (“Cagliuso”). Além desses, em *Lo cunto de li cunti*, há outros contos que conhecemos como clássicos a partir da posteridade literária e fílmica: “Branca de Neve” (“La Schiavottella”); “João e Maria” (“Nennillo e Nennella”), “Rapunzel” (“Petrosinella”) e “O pequeno polegar” (“I cinque figli”). Essas narrativas maravilhosas não foram tão divulgadas e conhecidas como as dos irmãos Grimm em razão do escritor napolitano ter abastecido seu livro com exagerações grotescas, malícia e bom humor, evidenciados pelos jogos linguísticos e metáforas que beiravam muitas vezes à obscenidade. Assim, para que elas fizessem parte do imaginário ocidental, foi preciso cederem lugar à economia linguística e ao estilo calmo dos contos dos Grimm²³, que optaram por suavizar os acontecimentos que soassem grosseiros aos ouvidos de seu público leitor: “[...] os Grimm passaram a ‘suavizar o rigor doutrinal e levaram em conta as exigências da mentalidade infantil’, que de início punham no mesmo plano da mentalidade adulta” (COELHO, 2010b, p. 151).

A partir de Coelho (2010 b), compreendemos que as primeiras edições da antologia dos Grimm ainda preservavam vários contos com resquícios de crueldade e violência que foram depois atenuados nas seguintes reedições do livro à medida que foram se delineando não somente a literatura infantil que nascia na época, mas também o sentimento nacionalista e cristão dos irmãos Grimm.

²¹ “la comunanza della tradizione novellistica tra varii e lontani paesi” (CROCE, 1891, p. CLXIV).

²² Entre parênteses, optamos por indicar os títulos das narrativas em italiano de acordo com a edição bilíngue (napolitano e italiano) traduzida por Michele Rak.

²³ Essas expressões são usadas por Jacob Grimm no comentário que ele faz no prefácio da edição alemã da obra de Basile, mas que, no presente trabalho, só foi possível ser reproduzido a partir de Croce: “‘O Basile, - ele [Jacob Grimm] escreve -, narrou segundo o gosto de um povo vivaz, espirituoso e brincalhão, com contínuas alusões aos usos e costumes, e também à história antiga e à mitologia, [...]; **portanto, o seu estilo é mesmo a antítese daquele calmo e simples dos contos de fadas alemães.** Ele é extraordinariamente rico de expressões metafóricas, proverbiais e expressões espirituosas, das quais ele possui uma grande reserva, e que, além disso, são acertadíssimas: não é raro que a expressão, segundo o costume de cada país, seja livre, atrevida, sem véus, e, portanto, soe desagradável para nossa moderna delicadeza...; todavia, não se pode nunca dizer de Basile, bem como de Straparola, que ele seja imoral. Naturalmente, ele apresenta um certo excesso e exagero no discurso ...; mas se trata do gosto próprio dos povos meridionais, de procurar sempre com novas expressões, de insistir o discurso em um objeto, não se trata da pobreza do próprio objeto que se tenta descrever. E, já que a multiplicidade das comparações é geralmente exagerada por argúcia ou por brincadeira, até os mais estranhos e ridículos não parecem nem um pouco absurdos” (CROCE, 1891, p. CXX-CXXI, tradução e grifo nosso).

Nesse sentido, convém destacar a importância dos Grimm na descoberta do material valioso dos contos maravilhosos de Basile. Os irmãos alemães consultavam o livro napolitano como fonte de seus *Kinder – und Hausmärchen* (*Contos de fadas para o lar e as crianças*), publicados pela primeira entre 1812-1815 a partir de um rico acervo de contos populares, cantigas, canções de ninar e contos de fadas oriundos de fontes diversas. Quanto às fontes orais dos irmãos Grimm, Luciana Sandroni (2018, p. 17), no texto de “Introdução”, que serve de prefácio à edição do livro *77 melhores contos de Grimm*, destaca a importância “[...] de Katharina Dorothea Viehmann, camponesa, que narrou 37 contos e foi homenageada na introdução do livro *Contos de fadas para o lar e as crianças* (*Kinder – und Hausmärchen*), de 1815”. No que se refere às fontes escritas, Sandroni (2018) destaca a obra de Basile como uma das fontes dos irmãos:

Na universidade, um professor notou a aptidão dos dois para a pesquisa e abriu as portas de sua biblioteca. Os irmãos se encantaram pelas obras do romantismo alemão, que venerava as lendas e os mitos populares. Começaram trabalhando como bibliotecários e se tornaram amigos dos escritores Achim von Arnim e Clemens Brentano — também envolvidos com a tradição oral alemã —, que indicaram algumas obras importantes com registros de narrativas da Idade Média, **como o livro *Conto dos contos, de histórias orais italianas recolhidas por Giambattista Basile, de 1634*** (SANDRONI, 2018, p. 17, grifo nosso).

Volobuef (2015), na entrevista sobre os Irmãos Grimm cedida ao programa *Leitura Fundamental*²⁴, afirma que a coleta a partir de fontes orais e impressas pelos irmãos alemães deve-se ao interesse deles pela filologia, a qual, no século XIX, buscava a origem das tradições bem como a reconstrução da história da língua a partir do indo-europeu. Além disso, a pesquisadora enfatiza que, embora existam outros escritores anteriores aos Grimm, que se dedicaram à coleta de narrativas populares, como Basile na Itália e Perrault na França, são os irmãos alemães os responsáveis por fincarem as bases metodológicas da pesquisa folclórica no século XIX, ao defenderem que o material folclórico deveria primeiro ser coletado para depois ser preservado. Dessa forma, os Grimm representaram um divisor de águas na coleta do material folclórico. Nesse aspecto, Volobuef (2011, p. 48), no artigo “Os irmãos Grimm e as raízes míticas dos contos de fadas”, acrescenta que a valorização da cultura popular e da coleta do

²⁴ Programa sobre o livro *Contos Maravilhosos, Infantis e Domésticos*, dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm: VOLOBUEF, K. **Literatura Fundamental 93: Irmãos Grimm - Karin Volobuef**. Youtube, 4 nov. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1ILue7Obokg>. Acesso em: 23 maio 2021.

material folclórico pelos Grimm foi decisiva para que pesquisadores de inúmeros países passassem a recolher contos, rimas, canções, lendas etc., de todas as partes do mundo, como Silvio Romero, no século XIX, e Luís da Câmara Cascudo, no século XX, no Brasil.

Como nosso enfoque de estudo recai sobre a relação entre contos do escritor italiano e outros que foram coletados pelo estudioso brasileiro Luís da Câmara Cascudo diretamente da cultura popular brasileira, traçaremos, a seguir, um pequeno panorama que une o percurso intelectual do escritor-coletor brasileiro e o contexto geral da obra brasileira aqui estudada.

2.3 Luís da Câmara Cascudo: o precursor do folclore no Brasil

Para enfocarmos Luís da Câmara Cascudo, é preciso antes termos em mente o início do trabalho de coleta dos contos na tradição oral brasileira. De acordo com Adelino Brandão (1995, p. 28), a exemplo do trabalho folclórico iniciado pelos irmãos Grimm, vários eruditos de Portugal, a partir do século XIX, se entregaram à recolha de contos populares anônimos guardados pela tradição oral. Dentre as coletâneas mais conhecidas, destacam-se *Contos populares portugueses* (1879), de Adolfo Coelho, *Contos tradicionais do povo português* (1883), de Teófilo Braga, e *Contos populares portugueses* (1910), de Consiglieri Pedroso. Na mesma via, porém, para o além-mar, folcloristas e etnólogos brasileiros começaram a trabalhar de forma semelhante, coletando o material oral e registrando em coletâneas, entre eles destacam-se Couto de Magalhães (*O Selvagem*, 1876), Juvenal Galeano (*Lendas e Canções Populares do Brasil*, 1865), Barbosa Rodrigues (*Poranduba Amazonense*, 1890-1894) e, entre os mais conhecidos, Silvio Romero, autor de *Cantos Populares do Brasil* (1882) e *Contos Populares do Brasil* (1883). Este último fundou, no Nordeste, a Escola Alemã junto com Tobias Barreto e Clóvis Bevilacqua no século XIX. Essa Escola foi responsável por dar continuidade no Brasil aos caminhos abertos pelos Grimm na pesquisa folclórica, tendo como principal discípulo João Ribeiro.

As pesquisadoras Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz (2004, p. 32), em busca das vozes ancestrais dos contos maravilhosos no Brasil, afirmam que, depois da publicação dos *Contos Populares do Brasil*, em 1885, de Silvio Romero, a publicação de contos populares sofreram uma bifurcação no Brasil: de um lado, foram publicadas as obras regionalistas de Valdomiro Silveira (cujo conto “Rabicho” foi publicado em 1894 no *Diário Popular de São Paulo*) e Simões Lopes Neto (*Contos gauchescos*, 1912); de outro, foram publicadas várias

coleções de livros infantis, tais como *Contos da Carochinha* (1894, de Figueiredo Pimentel); *Histórias do arco da velha* (1897, de Viriato Padilha); *Histórias da avozinha e Histórias da baratinha* (ambos de 1897 de Figueiredo Pimentel).

Brandão defende que tanto a literatura folclórica (sinônimo da tendência regionalista) quanto a literatura infantil foram influenciadas pelos métodos usados pelos Grimm: “Mesmo sem indicação da bibliografia, raro será, de fato, o folclorista nacional que não confesse nas Introduções ou nos Comentários anexos, se não no texto do ensaio ou pesquisa, a parte que deve aos Grimm” (BRANDÃO, 1995, p. 40).

Além disso, o pesquisador ressalta que o exemplo mais proeminente neste campo foi o folclorista Luís Câmara Cascudo:

A revelação dos textos dos Grimm, no Brasil, serviu ainda para incentivar o estudo comparativo do folclore, que neste capítulo talvez tenha sua maior figura no pesquisador norte-rio-grandense Luís da Câmara Cascudo, em nossos dias, em cujas páginas sobre a literatura oral brasileira, nos inúmeros volumes dados à estampa, são repetidas as indicações e referências aos textos daqueles folcloristas alemães (BRANDÃO, 1995, p. 41).

Almeida e Queiroz (2004) situam Luís da Câmara Cascudo e sua primeira coletânea de contos populares brasileiros, intitulada *Contos tradicionais do Brasil* (1946), na linha dos regionalistas. Nesta tendência, as autoras enfatizam o importante papel de folcloristas e etnólogos brasileiros que recolheram o material oral e registraram-no em coletâneas maravilhosas. Tratava-se dos primeiros “coletaneadores” do conto popular no Brasil. Dentre esses, elas destacam dois nomes: Lindolfo Gomes, autor de *Contos populares* (1918), os quais foram coligidos na tradição oral do estado de Minas Gerais, e Silva Campos, autor de *Contos e fábulas da Bahia* (1928), os quais foram coletados na área do Recôncavo Baiano. Esses dois folcloristas, inclusive, antecederam Câmara Cascudo na recolha e tiveram seus contos reproduzidos, junto com os registrados por Silvio Romero, na coletânea *Contos tradicionais do Brasil*, conforme veremos.

Luís da Câmara Cascudo nasceu em Natal (Rio Grande do Norte), em 1898, e faleceu, na mesma cidade, em 1986. Foi o único filho do coronel Francisco Justino de Oliveira Cascudo e Don’Anna da Câmara Cascudo. O temor às doenças que levaram a óbito seus três irmãos na primeira infância fez com que família potiguar criasse Câmara Cascudo com muito zelo, desde muito cedo. Esse também foi o motivo que levou a família a se transferir para o sertão, onde Cascudo viveu sua infância, mas logo voltou para Natal, onde descobriu “os aspectos provinciano e universal”, segundo Diógenes da Cunha Lima (1998, p. 20), um dos biógrafos do

escritor potiguar. Graças ao título de coronel de seu pai, chamado então Coronel Cascudo, o filho teve uma infância como “príncipe do Tirol”²⁵, recebendo educação em casa de professores de literatura clássica e conhecimentos gerais, sem contar a biblioteca paterna à disposição dele.

Em Natal, ele também estudou no Atheneu norte-rio-grandense. Foi também em seu estado natal onde iniciou sua atividade como intelectual. Fundou dois jornais natalenses, *A república* e *A imprensa*. Esse último foi o grande propulsor do primeiro livro de Cascudo, intitulado *Alma patricia* (1921). Durante a juventude, como convinha ao status de “doutor” desejado pela família, ele estudou Medicina na Bahia e no Rio de Janeiro, mas abandonou o curso para estudar na Faculdade de Direito do Recife, onde se formou em 1928. Com a crise econômica de 1929, ocorreu a falência do principado do Tirol e, por consequência, da família Cascudo. Assim, ele teve que retornar a Natal para cobrar os devedores do coronel Cascudo e pagar as dívidas da família. Reduzido o patrimônio familiar, Cascudo tornou-se professor do Ateneu norte-rio-grandense.

A partir do final década de 30, interessou-se por assuntos ligados ao folclore. Biógrafos de Câmara Cascudo, como Veríssimo de Melo, destacam que esse interesse foi impulsionado por Mario de Andrade, com quem Cascudo trocou inúmeras correspondências e pediu um cargo para trabalhar na *Revista Arquivo* de São Paulo, devido à falência do principado do Tirol. Essa troca de correspondências originou o livro *Cartas de Mário de Andrade e Luís da Câmara Cascudo*, composto por cartas reunidas em ordem cronológica de 14 de agosto de 1934 (sendo a data da primeira) a 3 de janeiro de 1943 (sendo a data da última) e organizado por Veríssimo de Melo. Na epígrafe do livro, Melo destaca a carta de 1937 escrita por Mario de Andrade, na qual o autor de *Macunaíma*, respondendo ao pedido de Cascudo para trabalhar para a *Revista Arquivo*, fez uma dura crítica ao trabalho que o escritor potiguar vinha desenvolvendo até então, mas que foi recebida com humildade por ele tanto que “[...] desceu da rede de leitura para ouvir as palavras caídas da boca do povo” (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 70). Seguem abaixo alguns trechos da carta:

[...] O desprezo da medida, aliás, em grande parte deriva da nossa pobreza de bibliografia. Vou dar exemplos do seu descomedimento: **a sua monografia sobre o Conde d’Eu** (ANDRADE, 1977, p. 147, grifo nosso).

Fica você entendido: quero dois estudos por ano prá **Revista do Arquivo**, e pago duzentos paus cada. Não precisam ser de 40 páginas de revista não. Mas

²⁵ Cascudo era chamado de “Príncipe do Tirol” por ser filho de um dos homens mais ricos de Natal, o Coronel Francisco Justino de Oliveira Cascudo, que possuía a maior casa no bairro do Tirol, bairro nobre de Natal, no século XX.

precisam ser fundamentais, estudados sérios, com paciência, **sem leviandade de colheita e exposição de dados** (ANDRADE, 1977, p. 149, grifo nosso).

Sei que você pode fazer isso e mais. **Você tem a riqueza folclórica aí passando na rua a qualquer hora.** Você tem todos os seus conhecidos e amigos de seu Estado e Nordeste para pedir informações. **Você precisa um bocado mais descer dessa rede em que você passa o tempo inteiro lendo até dormir.** Não faça escritos ao vai-vem da rede, faça escritor caídos das bocas e dos hábitos que você foi buscar na casa, no mucambo, no antro, na festança, na plantação, no cais, no boteco do povo. Abandone esse **ânimo aristocrático** que você tem e enfim jogue todas as cartas na mesa, as cartas do seu valor pessoal que conheço e afianço, em estudos mais necessários e profundos. Disso é o que eu quero como Diretor, e exijo como amigo, prá minha revista que está sendo na Austrália, na França, nos Estados Unidos e mais (ANDRADE, 1977, p. 149-150, grifo nosso).

Pelo tom crítico das palavras endereçadas a Câmara Cascudo, Mário de Andrade (1977) não se limitou apenas a apontar o caminho a ser seguido pelo estudioso potiguar, chegando a ponto de mandá-lo, de forma contundente, abandonar “o ânimo aristocrático” e dedicar-se “a estudos mais necessários e profundos”, ao invés de escrever biografias sobre figuras sem importância na época, a exemplo da biografia do Conde d’Eu (ANDRADE *apud* MELO, 1977, p. 150).

É interessante comentar que é possível encontrar incipientes trabalhos de Cascudo ligados ao folclore e à cultura popular já na década de 20, como o ensaio intitulado “Licantropia Sertaneja”, dedicado ao estudo do lobisomem no Brasil. Entretanto, uma vez que a primeira e consistente obra folclórica de Cascudo, *Vaqueiros e Cantadores*, foi publicada somente em 1939, ou seja, depois da famosa carta de 37, pesquisadores, como Marcos Silva, destacam o papel crucial de Mario de Andrade na orientação dos estudos folclóricos do mestre potiguar.

Longe de uma visão romântica da cultura popular como fruto de um povo anônimo – nesse aspecto, irmanado com Mário de Andrade –, Câmara Cascudo apresenta autores significativos do gênero que escolheu, falando de suas vidas e também dos traços distintos de estilo. Valorizar a oralidade não significou isolá-la de fontes literárias tradicionais e inspiradora (SILVA, 2013, p. 228).

Em 1941, fundou a Sociedade Brasileira do Folclore com sede em sua casa em Natal com o objetivo de dar cientificidade aos estudos do folclore no Brasil. Para a instituição, filiarem-se folcloristas brasileiros e estrangeiros, como o norte-americano Stith Thompson, citado em inúmeros trabalhos de Cascudo na área do conto popular. Graças ao impulso e o prestígio do escritor na época, vários núcleos da SBF foram fundados nos estados do Piauí, Paraíba, Alagoas, Sergipe, Mato Grosso, Goiás, Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro, conforme

Andrade (2019, p. 35-36). Além disso, na mesma década, Cascudo se filiou a várias associações de folclore internacionais, com destaque para a Sociedade de Folclore da Irlanda, da qual só participavam, até então, um grupo fechado composto por quatro folcloristas de fama mundial: Archer Taylor e Stith Thompson (americanos), Reider Christiansen (norueguês) e Wilhelm von Sydow (sueco).

Após a publicação de *Vaqueiros e Cantadores* (1939), Cascudo fixou seu principal interesse no conto, gênero narrativo no qual as peculiaridades de cada povo aparecem com mais evidência, afirma Coelho (2010a, p. 186). Nas décadas de 40 e 50, organizou e publicou três antologias na área do conto popular, tais como: *Melhores contos populares de Portugal* (1944), *Contos tradicionais do Brasil* (1946) e *Trinta “estórias” brasileiras* (1955). Essa última antologia foi programada inicialmente para se chamar *Trinta “estórias” de Bibi*, devido ao grande repertório de contos que Câmara Cascudo ouviu de sua contadora de histórias, chamada Luísa Freire (Bibi). É válido evidenciar que vários contos foram desentranhados dessas antologias e publicados nas décadas subsequentes.

O interesse de Cascudo pela coleta do conto popular a partir da década de 40 e 50 deve ser entendido como uma reação ao avanço da modernidade no sertão, dado o contexto externo que circundava suas publicações, marcado pelo projeto de modernização do país empreendido por Getúlio Vargas durante o Estado Novo:

A tarefa de construção de um Brasil moderno, aliada ao nacionalismo programático, é, aliás, o pano de fundo que contextualiza, entre outros, os títulos cascudianos *Vaqueiros e cantadores* (1939), *Antologia do folclore brasileiro* (1944), *Os melhores contos populares de Portugal* (1944), *Contos tradicionais do Brasil* (1946), *Festas e tradições* (1946), *Geografia dos mitos brasileiros* (1947), e *Cinco livros do povo* (1953). Este último seria, segundo o autor, complementar de *Literatura oral* (ARAÚJO, 2006, p. 56).

Cléria Botelho da Costa aponta que, como folclorista, “[...] Cascudo tecera as narrativas de suas obras com os fios da tradição” (2013, p. 207), pois, para o potiguar, “[...] repertórios repassados de uma geração para outra, de forma oral, tais como provérbios, lendas, contos populares, boatos, músicas populares, entre outros, que exprimem o imaginário popular de uma sociedade” (COSTA, 2013, p. 207). Mas, além de folclorista, Cascudo exerceu múltiplas atuações no ofício da escrita: jornalista, escritor, historiador, tradutor, antropólogo, sociólogo, musicólogo e crítico literário. Essa versatilidade na escrita é demonstrada pela abrangência das cerca de 150 publicações do escritor, entre livros, traduções e opúsculos, as quais renderam a publicação de três dicionários bibliográficos, dentre esses o mais recente é o *Dicionário crítico*

Câmara Cascudo (2010), cujas resenhas serão utilizadas no estudo a seguir. São muitas as fases que compreendem tais publicações: há uma provinciana, uma regionalista, uma folclórica, outra memorialista, mas todas são caracterizadas pela vasta erudição do escritor potiguar.

2.4 Contos Tradicionais do Brasil: entre tradição e inovação

Publicada pela primeira vez em 1946, no Rio de Janeiro, a coletânea *Contos tradicionais do Brasil*, de Câmara Cascudo, é uma significativa produção do escritor norte-rio-grandense na área do conto popular, pois ela constituiu a primeira coleta do mestre potiguar ligada ao território nacional, tendo em vista que a sua primeira publicação de contos, de 1944, voltou-se aos contos populares portugueses. Coelho (2010a, p. 186) ressalta que, apesar de publicados em anos diferentes, “[...] os originais dos *Contos Tradicionais do Brasil*, da *Antologia do Folclore Brasileiro* e deste *Os Melhores Contos Populares de Portugal* foram entregues na mesma época às respectivas editoras”, o que não exclui a possibilidade de contaminação de informações e contos entre elas.

A coleção *Os melhores contos populares de Portugal* (1944) foi organizada por Câmara Cascudo a partir do repertório das coletâneas de Teófilo Braga, Adolfo Coelho e Consiglieri Pedroso, porém, a maior fonte do escritor potiguar é a de Braga, conforme Coelho (2010a, p. 186). Os títulos dessas importantes coleções portuguesas influenciaram decisivamente a escolha do título da antologia brasileira, conforme assinalou o próprio Cascudo (2004) no prefácio que escreveu para a obra:

O título “Contos Tradicionais” tem sido preferido pelos folcloristas de Portugal e Brasil. *Contos Tradicionais do Povo Português*, de Teófilo Braga, em 1883, *Contos Populares Portugueses*, de Adolfo Coelho em 1879 e de Consiglieri Pedroso em 1910. [...]. Silvio Romero divulgou a primeira coleção de “*Contos Populares do Brasil*”, Lisboa, 1885 e Rio de Janeiro, 1897, contendo 88 histórias. Foi ainda o título escolhido pelo Prof. Lindolfo Gomes, “*Contos Populares da tradição oral no Estado de Minas*”, e João da Silva Campos, “*Contos e Fábulas Populares da Bahia*”. Na Espanha, as grandes coleções de Fernan Caballero, Rodriguez Marín, Aurélio M. Espinosa têm o nome de *Cuentos*, etc. Assim os franceses, italianos, belgas, russos, etc. (CASCUDO, 2004, p. 20).

O fato de Cascudo (2004) citar, além dos folcloristas portugueses, Silvio Romero, Lindolfo Gomes e Silva Campos, que o antecederam na recolha de contos populares em diferentes regiões brasileiras, demonstra a valorização do trabalho pioneiro destes folcloristas

pelo pesquisador potiguar. Prova dessa valorização é a reprodução que Cascudo (2004, p. 16) faz de alguns dos contos “retirados de coleções impressas com as precisas indicações bibliográficas”. Essas indicações aparecem depois do encerramento de cada narrativa, ao final da página. Precisando tais informações relacionadas à coleta em termos numéricos, os *Contos tradicionais do Brasil* compreendem 100 narrativas, das quais 77 foram coletadas pelo próprio Cascudo, e 23 vieram de obras de pesquisadores do folclore brasileiro já citados.

Da centena de contos recolhidos pelo próprio Cascudo, Hilário Franco Amaral (2010), no texto resenhado para o verbete relativo à antologia *Contos tradicionais no Brasil* no *Dicionário crítico Câmara Cascudo*, aponta que “[...] 62 foram no Rio Grande do Norte e, possivelmente, muitos outros também”, ainda que Cascudo (2004) aponte que muitos de seus contos vieram da Paraíba, um de Alagoas, outro do Ceará, outro do Piauí e um vagamente identificado como “do Nordeste”. Apesar de Cascudo (2004) evidenciar essas localidades regionais em sua coleta, Amaral (2010, p. 47) afirma que “tudo indica que deve tê-los ouvido em Natal, pois uma viagem de estudos àqueles estados certamente teria rendido outras histórias”. A nosso ver, o argumento levantado por Amaral é plausível, dada a contaminação de informações relacionadas ao local da coleta. Isto é, ao invés de informar o local onde a narrativa foi coletada, Cascudo (2004) menciona, ao lado do nome do contador, a cidade em que o narrador viveu a mais tempo e não onde coletou tal narrativa.

Cascudo (2004, p. 16), no prefácio de *Contos tradicionais do Brasil*, propõe uma definição para o “conto popular”, distinguindo com as seguintes características: antiguidade, anonimato, divulgação e persistência. Amalgamando todas elas, Cascudo (2004, p. 13) explica que “é preciso que o conto seja velho na memória do povo, anônimo em sua autoria, divulgado em seu conhecimento e persistente nos repertórios orais. Que seja omissos nos nomes próprios, localizações geográficas e datas fixadoras do caso no tempo”.

Regina Michelli (2015, p. 16) afirma que os traços de antiguidade, anonimato, divulgação e persistência do conto popular formulado por Cascudo “[...] parecem apontar para a preservação da ambivalência que remete ao ‘Era uma vez’”, fórmula inicial recorrente nos contos maravilhosos. As histórias, nas quais se sucedem transformações mágicas, metamorfoses e encantamentos, são organizadas por Cascudo (2004, p. 21) na seção “Contos de Encantamento”.

Cascudo (2004, p. 21), no prefácio da antologia aqui investigada, afirma que os contos de encantamento “correspondem aos contos de fadas, estórias da carochinha, *Tales of Magic*, *Tales of Supernatural*, *Cuentos*, *Conti*, *Racconti*, *fairy play*, *Marchen*, os *misoso* dos negros da

Angola, *skarki* dos russos”²⁶. O recurso de aproximação entre diferentes línguas, sobretudo europeias, e os contos maravilhosos recolhidos no Brasil podem ser lidos não somente como estratégia do escritor potiguar como estudioso do folclore em resolver a questão terminológica da literatura da área, já que há um padrão generalizante da categoria, mas também como uma inserção ao plano universal da coleta do gênero maravilhoso.

Ainda, quanto à seção “Contos de Encantamento”, porém em *Literatura oral no Brasil*, Cascudo (1984, p. 263) afirma que “entre todos os contos, os de encantamento são os que apresentam maior porcentagem europeia. Quase todos nos vieram de Portugal, já possuindo convergência de outras histórias que ainda mais se diferenciaram no Brasil”. Percebemos que teórico brasileiro remonta à origem portuguesa de seu acervo de histórias maravilhosas, porque a reminiscência da cultura lusitana no Brasil é a permanente que liga nossa cultura brasileira à tradição universal dos contos populares. Ainda no mesmo livro, ele acrescenta: “Os contos populares de Portugal trouxeram para o Brasil estórias religiosas, as de encantamento, com o processo europeu de narrativa, foz de vários rios originais”. Como os “contos de encantamento” foram selecionados como parte do corpus deste trabalho, tais observações de Cascudo oriundas de seus outros livros teóricos são relevantes na presente discussão.

Câmara Cascudo (1984, p. 263), em *Literatura oral no Brasil*, ressalta que os “contos de encantamento” são caracterizados pelo “[...] elemento sobrenatural, o encantamento, os dons, amuletos, varinhas de condão, virtudes acima da medida humana”, recursos que assinalam o aparecimento do maravilhoso. Dessa forma, no que se refere à construção do maravilhoso popular na seção “Contos de Encantamento” de *Contos tradicionais do Brasil*, encontramos uma diversidade de eventos e personagens sobrenaturais: sono de cem anos, como acontece com a princesa encantada “A princesa do sono sem fim”, que, acometida pelo sono profundo, fica à espera do príncipe para ser despertada; assombrações, como aparecem no conto “A princesa de Bambuluá”, no qual a princesa encantada surge aos viajantes como um fantasma em uma gruta à beira da estrada; e metamorfoses, como acontecem com as personagens-título de “A princesa Serpente” e “A princesa Jia”, que assumem temporariamente a forma animal. Existem ainda contos maravilhosos com objetos mágicos, como ilustra o título “O espelho mágico”, cujo objeto tem poderes mágicos da meia-noite até o cantar do galo, e animais falantes e astutos, a exemplo os três animais (um rato, uma lagartixa e uma formiga) do conto “A

²⁶ Nesta definição, o que Cascudo (2004) nomeia de “*racconti*” compreendemos, neste trabalho, como “*racconti fiabeschi*”, já que o termo “*racconti*” em italiano, sem adjetivo “*fiabeschi*”, não assinala a presença do maravilhoso. Além disso, o conceito de “*racconto fiabesco*” refere-se ao cunhado pelo crítico Michele Rak para definir o rol dos contos de Basile.

princesa Sisuda”, os quais, em cooperação, colocam durante três noites purgante na boca do príncipe quando dormia ao lado da princesa. Este, ao acordar todo coberto de excrementos, é posto para fora do reino.

Cascudo (2004) também insere, em seus “contos de encantamento”, personagens que todos conhecemos, tais como “Joãozinho e Maria”, “O pequeno polegar” e “Chapelinho Vermelho”, além de contos com temas e arquétipos oriundos de outras narrativas populares, a exemplo “Maria Gomes”, cujo enredo condensa o tema universal de “João e Maria”, crianças perdidas na mata pela vontade paterna, e o arquétipo da donzela guerreira, a moça que se veste de homem e é posta à prova, este último ocorre em inúmeros contos europeus, segundo informações dadas por Cascudo (2004, p. 68) no comentário posto à margem dessa narrativa.

Os contos de encantamento constituem apenas uma seção entre as doze criadas pelo escritor potiguar em sua antologia para enquadrar seus cem contos populares. No rol a seguir, o número indicado entre parênteses refere-se à quantidade de narrativas presentes em cada categoria:

- 1 - Contos de Encantamento (27);
- 2 - Contos de Exemplo (16);
- 3 - Contos de Animais (15);
- 4 - Facécias (14);
- 5 - Contos Religiosos (8);
- 6 - Contos Etiológicos (7);
- 7 - Demônio Logrado (4);
- 8 - Contos de Adivinhação (3);
- 9 - Natureza Denunciante (2);
- 10 - Contos Acumulativos (2);
- 11 - Ciclo da Morte (1);
- 12 - Tradição (1).

Com essa amplitude de contos, Volobuef (2021, p. 25) entende que “[...] Cascudo segue o exemplo dos Irmãos Grimm, que também recolheram narrativas desses vários formatos”. Ainda que válida essa observação da estudiosa, que reitera mais uma vez a tese da influência dos Grimm sobre Cascudo, devemos ressaltar que a presente classificação em seções criada por Cascudo (2004), na verdade, foi resultado da pesquisa empreendida pelo folclorista potiguar em torno do conto popular brasileiro teorizada em *Literatura oral no Brasil*

Uma classificação, atendendo ao caráter brasileiro do conto e que satisfaça aos requisitos técnicos modernos, prestando-se para qualquer coletânea, foi apresentada por mim e aprovada pela Sociedade Brasileira do Folclore, utilizando-a nas duas coleções de contos portugueses e brasileiros: *Contos Tradicionais do Brasil* [...] e *Os Melhores Contos Populares de Portugal* [...].

É baseada nos gêneros respeitando a nomenclatura tradicional que, embora esparsa, é a mais conhecida na Europa e na América (CASCUDO, 1984, p. 261).

Ainda, neste livro, Cascudo (1984) enfatiza que a classificação que, ao mesmo tempo, atende ao caráter brasileiro do conto e satisfaz os requisitos técnicos modernos, é resultado dos estudos do pesquisador potiguar na época, segundo os quais “já não é mais possível a divisão dos contos segundo a predileção individual” (CASCUDO, 1984, p. 256). Ao falar em predileção individual, o estudioso refere-se aos estudos precedentes em torno da classificação do conto popular, como os de Sílvio Romero, Gustavo Barroso, Lindolfo Gomes, Basílio de Magalhães e Teófilo Braga. Dentre esses folcloristas, Cascudo elege Sílvio Romero para quem tece sua maior crítica: “Dizer que tal conto pertence a tal raça é impossível. Os contos são tecidos cujos fios vieram de mil procedências. Cruzam-se, recruzam-se, combinam-se, avivados, esmaecidos, ressaltados na trama policolor do enredo” (CASCUDO, 1984, p. 257), como já citado.

Cascudo dirige sua crítica de forma mais direta a Sílvio Romero, porque este último classificou seus contos de acordo com o critério antropológico-racial, método que se tornou incompatível com os avanços descobertos pela escola finlandesa: “A escola finlandesa faz um levantamento exaustivo do conjunto de tópicos dos contos, reunindo, sob o denominador comum dos motivos, contos diferentes. O elenco definido é tão completo, que passou a servir de referência para todo e qualquer estudo de contos populares [...]” (SPERBER, 2009, p. 145).

A descoberta feita pela escola finlandesa de denominador comum entre os contos maravilhosos de várias procedências implica a existência de formas semelhantes entre eles. Essa constatação, segundo a pesquisadora, só ocorreu no período que compreende a década de 70 do século XIX à década de 20-30 do século XX, devido ao interesse de estudiosos, representantes de diferentes escolas que estudaram os contos maravilhosos, como a finlandesa, representada por Aarne e Thompson; a morfológica, representada por Propp, e outras, em formular hipóteses sobre o centro de origem e irradiação da produção oral. Dessa forma, a aplicação desse método de classificação nos contos populares brasileiros é um fator de modernidade nas antologias cascudianas, principalmente, em *Contos tradicionais do Brasil*.

Apesar da simpatia de Cascudo por esse método internacional, comprovada pelo próprio pesquisador como teórico em *Literatura oral no Brasil*, o folclorista potiguar criou classificações próprias para a ordenação dos *Contos tradicionais do Brasil*, levando em conta a natureza de sua matéria, denunciada pelo rótulo da categoria. Essa infidelidade quanto à adoção do sistema já é indiciada por Cascudo (2004) no prefácio da antologia, ao utilizar a

expressão “no possível” na seguinte afirmação: “Esse processo classifica os motivos, os elementos típicos dos contos, indicando por letras e algarismos que correspondem às constantes de cada folk-tale. Adotei, **no possível**, essa classificação no presente volume” (CASCUDO, 2004, p. 13, grifo nosso).

Relacionado aos avanços e retrocessos empreendidos por Cascudo na sistematização da coleta, Jerusa Pires Ferreira (2013) faz observações importantes com base em sua pesquisa de campo no Memorial Câmara Cascudo, em Natal, na década de 90, quando a instituição estava ainda em organização. Na visita ao Memorial, percorrendo a vasta profusão de anotações, cartas, bilhetes do acervo de Cascudo, a pesquisadora revela:

Hoje tenho o raro Catálogo da tradição de Estudos que Antti Aarne e Thompson finalizaram, na sua edição mais recente, e que existe em CD - ROM – indispensável aos estudiosos do conto e da tradição oral. Mas pude ver também que a trajetória de Câmara Cascudo foi até aí. Não avançaria e não teria obrigação de fazê-lo na antropologia estrutural, nas noções de Programa que em 1928 resultaram, por exemplo, na *Morfologia do conto* de Vladimir Propp (FERREIRA, 2013, p. 189-190).

Ainda que Cascudo não tenha alcançado o programa do folclorista russo, é válido lembrar que o caminho inaugurado pelo folclorista potiguar na linha da escola finlandesa contribuiu para o trabalho de outros estudiosos na área do conto popular brasileiro, a exemplo Théo Brandão em seus *Seis contos populares do Brasil* (1982), nome de referência do folclore alagoano, conforme Bráulio do Nascimento (2005, p. 19). Além de Théo Brandão, devemos incluir o pesquisador brasileiro Bráulio do Nascimento que, em 2005, publicou seu *Catálogo do conto popular brasileiro*, utilizando a terceira edição, de 1961, do índice de tipos e motivos dos pioneiros Aarne e Thompson, segundo informações dada por Nascimento no prefácio de sua própria antologia.

Outro argumento que atesta nossa leitura acerca do enquadramento dos contos como um caminho inaugurado por Cascudo no Brasil foi o fato de o estudioso ter publicado em 1954 a antologia *Contos populares do Brasil*, de Sílvio Romero, utilizando as mesmas seções de *Contos tradicionais do Brasil*, dispensando, assim, o critério antropológico racial utilizado originalmente pelo folclorista sergipano, em 1885. Além de ter proposto outra classificação para a antologia de Romero, Cascudo (1954) escreveu o prefácio e acrescentou anotações.

Além da classificação em doze seções criadas para a antologia aqui investigada e outras antologias do mesmo escritor, outra inovação inaugurada por Cascudo foi a inserção de anotações “fora do texto” por meio das quais o pesquisador potiguar fez comentários acerca das

variantes do mesmo enredo em território nacional e várias partes do mundo. Dado o percurso histórico-geográfico realizado nesses comentários, Coelho (2010a, p. 186) nomeia as anotações de “Notas informativas”. Tais notas devem ser lidas não somente como resultantes da prática individual imprimida por Cascudo em seus contos populares, mas principalmente desvinculadas do uso do catálogo internacional Aarne e Thompson, já que pesquisadores brasileiros que também utilizaram tal sistema, como Bráulio do Nascimento em seu *Catálogo do conto popular brasileiro*, não usaram o recurso das anotações em suas antologias, sendo, portanto, um elemento particular da escritura de Cascudo.

Além disso, essa prática de comentários marginais se tornou tão recorrente nas coletâneas de contos populares organizadas por Cascudo que lhe rendeu, além de tantos adjetivos no ofício de escritor, a função de “comentador de contos populares” pelo Professor Américo de Oliveira Costa (1972), organizador do livro *Seleção de textos cascudianos*, na epígrafe do capítulo sobre Bibi.

Não podia faltar deste volume uma amostra da atividade de Luís da Câmara Cascudo colecionador, publicador e **comentador de contos populares**. [...]. Das notas que acompanham todas as histórias reproduzimos apenas a que segue a primeira: é suficiente para dar uma ideia de como mestre Cascudo sabe, em seus comentários, fundir uma vasta erudição e uma ampla experiência vivida (COSTA, 1972, p. 39, grifo nosso).

A vasta erudição desses comentários foi denunciada pelo próprio Cascudo (1972, p. 44), ao se referir às anotações marginais presentes no livro *Trinta “estórias” brasileiras*: “As notas denunciam essas raízes eruditas, coincidindo com as novelas da Itália e da França, com os manuscritos venerandos do século XIV”. A partir dessa afirmação de Cascudo (1972), Araújo (2015) propõe uma leitura desses paratextos de *Trintas “estórias” brasileiras* como o lugar para a manifestação da linguagem do autor, sem dissimulação ficcional, revelando sua posição como sujeito da escrita para fazer reflexões que, apesar de inconcebíveis no corpo dos contos, são deles, porém, decorrentes.

Tendo em vista essa linguagem do autor que se revela nas anotações marginais, Araújo (2015) propõe uma função para essas notas como controle da recepção por parte do anotador. Para aclarar essa leitura, o pesquisador baseia-se nos estudos sobre a prosa em notas de Andreas Pfersmann (1998), segundo este último, as anotações devem garantir uma leitura única do texto e conduzir a apropriação individual de sentido, *a priori* incontrolável, para se fazer os caminhos corretos no decorrer da leitura. Fundamentando-se, assim Araújo (2015, p. 45) defende que, nessas notas cascudianas, o “[...] controle da escrita está ligado à indicação de suas verdadeiras

fontes, juntando o anonimato da oralidade a tradição que chegou ao presente, em boa parte, pela escrita [...]”.

Ao contrário dos postulados de Pfersmann (1998), trazidos por Araújo (2015), acreditamos que as anotações cascudianas permitem leituras múltiplas do texto, na medida que elas oferecem tanto um levantamento de matrizes literárias e variantes quanto um aprofundamento na área antropológica e etnográfica do tema dos contos populares. As notas, embora não despertem a atenção central do leitor, dada a sua posição marginal dentro da coletânea, fornecem à recepção, que são pesquisadores ou estudiosos, subsídios para fazer uma leitura mais aprofundada do texto. Além disso, elas evidenciam o mérito da coletânea de Cascudo, cujos estudos ocupam uma proeminência única nos estudos do folclore brasileiro, da etnografia e do comparatismo.

Dadas as peculiaridades e a função dessas anotações como controle da recepção em *Trinta “estórias” brasileiras*, Araújo (2015, p. 61) aprofunda seu estudo, postulando algumas intenções do autor, por meio dessas anotações marginais, em relação à obra que produz

Numa relação entre os textos das *Trinta “estórias” brasileiras* e as anotações cascudianas, estas últimas podem ser vistas como observações marginais, elementos associados a algumas intenções: o estabelecimento de um vínculo com a tradição (uma relação de dependência com o padrão universal); a solicitação ao leitor médio de atenção relativa ao que lhe falta, como conhecimento de detalhes históricos e culturais, assim como a especialistas, que se enriquecem com novos esclarecimentos e paralelismos; a necessidade, por parte do anotador, de recorrer a arquivos em busca de uma distância histórica como forma de legitimar pela tradição o caráter erudito daquilo que é visto como popular; a estratégia de recorrer ao passado para compreender o presente que se apresenta como resíduo de uma organização social superada, localizada, no campo, mas com um destinatário localizado na posteridade, ou seja, no futuro, como forma de perpetuar a tradição; a identificação das fórmulas, das regras específicas do gênero, como meio para explicar as variantes dos arquétipos universais (ARAÚJO, 2015, p. 61).

Acreditamos que essas intenções de Câmara Cascudo, elencadas por Araújo (2015), possam ser estendidas as demais coletâneas populares do folclorista potiguar, tendo em vista as observações de Deífilo Gurgel (2010):

Nesse livro [*Trinta “estórias” brasileiras*], como nas demais antologias do conto popular que Cascudo publicou, ele estudou cada história em face da literatura universal que trata do assunto, resgatando sua origem, algumas vezes, nas mais remotas civilizações, invocando para isso o testemunho de consagrados autores internacionais e as mais famosas coleções tradicionais (GURGEL, 2010, p. 286).

Dentre as demais antologias do conto popular publicadas por Cascudo, consideramos que o estudo da obra *Contos tradicionais do Brasil*, corpus do presente estudo, pode se apropriar dessas intenções elencadas por Araújo (2015) sobre as notas marginais em *Trinta “estórias” brasileiras* em razão de dois motivos. O primeiro motivo é em virtude de Luísa Freire ser a contadora de histórias populares recolhidas tanto em *Trinta “estórias” brasileiras* quanto em *Contos tradicionais do Brasil* (lembrando que a publicação desta última antecede a da primeira). O segundo é devido ao fato de Cascudo (2004) adotar esses comentários que evidenciam o percurso histórico-geográfico de determinado conto popular também na antologia *Contos tradicionais do Brasil*.

Nesta última, a título de ilustração, segue um exemplo de anotação ou comentário posto por Cascudo (2004) ao final do encerramento do conto maravilhoso “A princesa do sono sem fim”, uma variante brasileira de “A bela adormecida” presente na seção “Contos de Encantamento”.

Nota – É a história da Bela Adormecida no Bosque, a universal *La Belle au Bois Dormant*, divulgada por Perrault, comentada minuciosamente por Saintyves: *Les Contes de Perrault et Les Récits Parallèles*, Paris, 1923, p. 61 a 101. O tema era conhecido no *Anciennes Croniques D’Angleterre, Faits et Gestes du Roy Perceforest et Des Chevaliers du Franc Palais*, cujo original latino provém do século XIII. Há um episódio semelhante entre o cavaleiro Troylus e a bela Zellendine, adormecida (idem, p. 99). Teófilo Braga incluiu uma variante do Algarve: *A Saia de Esquilhas*, nº 4, p. 1ª. É o Mt. 410 de Aarne-Thompson, *Sleeping Beauty*, com os elementos F 316, D 1186. 9, F 316. M 370, D 945, D 735 não está completo porque o príncipe desencanta a princesa adormecida segurando-lhe a mão e não a beijando, e T 101, and holds a happy marriage. O final de minha versão, fiel a Perrault, não foi classificado no *Types of Folk-tale*, p. 66, 67, FFC. 74. A citação de ‘elementos’, letras seguidas de algarismos, refere-se à sistemática do prof. Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, cinco volumes, Indiana University Library, Bloomington, 1932-1935, U.S.A. Versões seiscentistas no ‘Pentamerone’, segunda da oitava e quinta da quinta. Confrontar com o ‘Rei Caçador’, de Sílvio Romero, em que os três filhos são ‘Sol, Lua e Luar’ (CASCUDO, 2004, p. 44-45).

Nesta e em outras notas que compõem a antologia, verificamos a predominância de nomes de escritores de contos maravilhosos estrangeiros, como de Basile, Perrault e Braga. Por essa razão, concluímos que as anotações, ainda que sejam resultantes de uma inovação no âmbito do conto popular no Brasil, cumprem uma finalidade bem definida, a de vincular os contos tradicionais e maravilhosos brasileiros à tradição erudita europeia de contos maravilhosos. Em outras palavras, é uma inovação que está a serviço da tradição.

Diante da variedade de recursos literários exibidos nesta antologia, verificamos que é nítido o desejo do mestre potiguar de estabelecer um vínculo com a cultura e a tradição folclórica nacional. Por outro lado, o que se nota predominantemente é o desejo de vinculação com o padrão universal. A nosso ver, esse desejo é pulsante na veia do folclorista norte-riograndense, dado o período histórico no qual o trabalho de Cascudo está localizado. Em outras palavras, até o final do século XIX, a tradição dos contos maravilhosos já estava consolidada no território ocidental, sobretudo, na Europa. Por nossas pesquisas sobre coletores de contos maravilhosos direto da oralidade, verificamos que tal coleta com fins literários começou, em linha histórica, com Gian Francesco Straparola, no século XVI, que foi seguido por Giambattista Basile, no século XVII, os dois na Itália; depois deles foi Charles Perrault que, no século XVII, na França, seguiu nessa linha; para então Jacob e Wilhelm Grimm, no século XIX, realizarem essa atividade na Alemanha, bem como Teófilo Braga e Adolfo Coelho, neste mesmo século (séc. XIX), e Consiglieri Pedroso, no início do século XX, coletarem em Portugal.

Dada essa consolidação, coube a Cascudo no Brasil, percebendo-se como folclorista, pesquisador, escritor e coletor de contos populares na década de 40 do século XX, tentar não só se provar, mas também se inserir nessa linha histórica, recorrendo, para isso, a artifícios literários inúmeros, complexos, refinados e eruditos em sua coletânea brasileira. Assim, verificamos que o trabalho feito por Cascudo essencialmente em *Contos tradicionais do Brasil* (2004) é construído sobre uma sólida base de erudição, entrecruzando os conhecimentos folclóricos com os literários. A fim de atender esse objetivo, foi de suma importância o trabalho do estudioso como prefaciador desta e de outras coleções, por meio do qual suas intenções aparecem esclarecidas para o leitor.

Ainda nessa antologia, observamos que as peculiaridades do trabalho realizado por Cascudo nos permitem imaginá-lo não somente como um escritor e folclorista erudito, mas também como um contador de histórias sedentário, nos termos de Walter Benjamin (2015, p. 149), já que o escritor/coletor potiguar ouviu muitas narrativas no seio familiar de seu estado natal tanto que Cascudo se definiu em vida pelo título de “provinciano incurável”. Em síntese, em *Contos tradicionais do Brasil* (2004), existe um Cascudo popular e erudito. Assim, é possível analisarmos a recolha de tais recursos da tradição dos contos maravilhosos como uma sobrevivência do mundo arcaico no sertão nordestino.

Nesse sentido, o ato de narrar em Cascudo (2004), diferente do *Cunto* de Basile que serve ao entretenimento aristocrático e ao expurgo da melancolia, a nosso ver, adquire o valor de resistência exercida pelo mundo sertanejo em relação à ameaça de desaparecimento em

decorrência do avanço da modernização no sertão. Se Cascudo, por um lado, mostra apego à alcunha de “provinciano incurável” por insistir em permanecer em Natal durante a sua vida toda, a coletânea *Contos tradicionais do Brasil*, por outro, ultrapassa os limites geográficos potiguares e nacionais, encontrando no maravilhoso a possibilidade de fazer inúmeras viagens além das fronteiras do país e através dos séculos.

3 A PRESENÇA DOS CONTADORES DE HISTÓRIAS EM *LO CUNTO DE LI CUNTI* E *CONTOS TRADICIONAIS DO BRASIL*

O ponto em comum no presente trabalho reside no fato de que ambos os escritores italiano e brasileiro registraram contos maravilhosos. Giambattista Basile, no século XVII, compilou da oralidade, entre pessoas de vidas simples da província de Nápoles, como camponeses e marinheiros, contos maravilhosos, e os transcreveu literariamente em dialeto napolitano em *Lo cunto de li cunti*, para a qual prefaciou Benedetto Croce no século XX. Da mesma forma, porém no século XX e no Brasil, Luís da Câmara Cascudo, coletou da oralidade, entre pessoas humildes oriundas principalmente do seio familiar, contos maravilhosos e os reuniu na seção “Contos de encantamento” em sua primeira coletânea de contos populares brasileiros, intitulada *Contos tradicionais do Brasil*, prefaciada por ele próprio. A relação de ambos os escritores/coletores com a oralidade e com a experiência comunitária do narrar nos instigou a abordar a presença dos contadores de histórias em suas respectivas antologias.

Como diz Getto: “Não se pode ler o *Pentamerão* sem pensar no *Decamerão*”²⁷ (2000, p. 296, tradução nossa). De fato, a comunicação mais notável entre as molduras do *Pentamerão* e do *Decamerão* reside na acurada escolha pelas narradoras que, ao total de dez em ambos os livros, ocupam também o papel de personagens da narrativa-moldura. Trata-se de uma dupla função que nos motiva a nomeá-las de “personagens-narradoras”. Em Boccaccio, o grupo de narradores é formado por sete jovens senhoras, cujos nomes são Pampinea, Fiammetta, Filomena, Emilia, Lauretta, Neifile e Elissa, as mais velhas não passando de 28 anos e as mais novas de 18 anos. A elas se juntam, depois, alguns rapazes, Pânfilo, Filostrato e Dioneo, totalizando ao todo um grupo de dez belíssimos jovens, identificados por suas origens nobres e por serem elegantes ou de bons costumes.

Já, em Basile, o grupo de dez narradoras é composto exclusivamente por dez horríveis velhas conhecidas por serem as mais falastronas da cidade, motivo que levou o príncipe Taddeo a selecioná-las para contar histórias no jardim de sua corte entre banquetes e jogos, e são identificadas em seus nomes por defeitos físicos: Zeza “*la sciancata*” (“a aleijada”), Cecca “*la storta*” (“a torta”), Meneca “*la gozzuta*” (“a queixuda”), Tolla “*la nasuta*” (“a nariguda”), Popa “*la gobba*” (“a corcunda”), Antonella “*la lumacosa*” (“a babosa”), Ciulla “*la labbrona*” (“a

²⁷ “Non si può leggere il *Pentamerone* senza pensare al *Decamerone*” (GETTO, 2000, p. 296).

beijuda”), Paola “*la strabica*” (“a vesga”), Ciommetella “*la tignosa*” (“a tinhosa”) e Iacova “*la merdosa*” (“a merdosa”).

As narradoras do *Pentamerão* “[...] são todas velhas e feias, enquanto as do *Decamerão* são jovens e belas; são rudes e populares, enquanto as suas correspondentes decameroneanas são elegantes e de elevada condição social, etc”²⁸ (PICONE, 2004, p. 112, tradução nossa). A partir dessas correlações, nossa primeira leitura é o estabelecimento de um jogo paródico por Basile em relação às narradoras de Boccaccio, na medida em que houve um rebaixamento não só físico, mas também social, por meio do instrumento da deformação, que pode ser entendido como procedimento de caricaturização. Entretanto, na opinião de Michelangelo Picone (2004, p. 144, tradução nossa), “[...] não se trata de um rebaixamento de paródia, assim como se pretende sustentar com excessiva rapidez”.²⁹ Mais do que paródia (que implica a deformação jocosa do modelo), o crítico aconselha falar em reescritura ou recriação poética, pois Basile reescreve em seu *Pentamerão* o *Decamerão* de Boccaccio, adaptando-o, porém, a uma realidade sociocultural totalmente diversa.

Picone (2004, p. 112) acrescenta que são de menor relevância os nomes e as qualidades das narradoras no *Decamerão*, mas, para o autor do *Pentamerão*, eles têm uma importância decisiva. De fato, Basile assinala a deformação estética já nos nomes de suas narradoras, o que permite analisá-los como resultado do jogo paródico com Boccaccio. Entretanto, se prestarmos atenção nos nomes das narradoras do *Decamerão*, veremos que, por um lado, Boccaccio homenageia a lírica petrarquiiana, ao inserir o nome Lauretta, conhecida por ter sido a musa do poeta Petrarca; por outro, Basile faz, por contiguidade, uma dupla parodização, isto é, tanto da narradora de Boccaccio quanto do retrato literário da musa petrarquiiana. Respalda nossa leitura o argumento de Dóris Nátia Cavallari (2010, p. 15), segundo o qual, “[...] Petrarca e Boccaccio são os primeiros autores italianos cuja obra foi lida e apreciada em toda Europa, já no período de sua produção. Inúmeros estudos demonstram sua influência no desenvolvimento da literatura europeia moderna”.

Em concordância com nossa leitura, Rak (2005, p. 61, tradução nossa), ao analisar as narradoras de Basile, observa: “Como parodia Petrarca e a lírica amorosa barroca, *Lo cunto de*

²⁸ “[...] sono tutte vecchie e brutte, mentre i narratori del *Decameron* sono giovani e belli; sono rozze e popolane, mentre i loro corrispondenti decameroniani sono eleganti e di elevata condizione sociale, ecc” (PICONE, 2004, p. 112).

²⁹ “[...] non si tratta di un rovesciamento di parodia, come pure si è voluto sostenere con eccessiva leggerezza” (PICONE, 2004, p. 114).

li cunti parodia também o conto ‘das velhas’, adotando dele materiais e técnicas”.³⁰ Outra terminologia em italiano utilizada por Rak (2005, p. 47), ao se referir aos “*racconti dei vecchi*” (contos das velhas), é “*racconto intorno al focolare*” (conto narrado em torno da fogueira, fogão a lenha ou da lareira). De forma semelhante, Picone (2004, p. 117, tradução nossa) afirma que uma das fontes folclóricas de Basile é “[...] aquela do conto de fadas que se transmite de boca em boca, de velha em velha”.³¹ Na tradição oral brasileira, essa figura feminina se popularizou na Dona Carochinha. Segundo Câmara Cascudo (2012a, p. 289), a expressão “contos da Carochinha” tornou-se sinônima de “contos de fadas” e de outras narrativas de fontes orais.

Várias leituras podem incidir sobre as narradoras de Basile, se levarmos em conta também o contexto histórico-cultural de produção da obra napolitana. Umberto Eco (2007, p. 159), em *História da feiúra*, afirma que,

no Renascimento, a feiúra feminina torna-se, antes, objeto de divertimento burlesco, com o elogio irônico de modelos que se afastam dos cânones estéticos dominantes; o período do barroco chega, por fim, a uma avaliação positiva das imperfeições femininas como elementos de atração.

Segundo Eco (2007, p. 171), a poesia barroca vai além disso: “surge o elogio da anã, da gaga, da vesga, da bexiguenta, e, contra a tradição medieval das faces vermelhas ou rosadas, Marino, exalta a palidez de sua amada”. As deformações físicas do corpo feminino, levantadas por Eco (2007), coincidem com aquelas que caracterizam as narradoras de Basile. Devido a tais semelhanças, podemos concluir que a prosa barroca de Basile é resultado da imitação da poesia barroca contemporânea a ele, representada pela estética de Giambattista Marino na Itália.

Seguindo as nossas primeiras reflexões e a linha histórica de Eco (2007), Getto (2000) postula que

Se repete, em substância, no comportamento de Basile diante de Boccaccio, a atitude de Marino e sobretudo dos marinistas diante de Petrarca. Quando os marinistas, na base de uma poética que apenas exteriormente se pode definir pela variedade e pela maravilha, substituíam o figurino da mulher cantada por Petrarca e pela lírica dos dois séculos sucessivos a ele por uma imagem diferente de mulher, até chegar ao absurdo da bela manca, da bela corcunda e da bela gaga, não pretendiam de fato se colocar sobre o plano da paródia e da comicidade, mas, ao contrário, consideravam realizar uma exploração mais vasta, de percorrer em todos os sentidos possíveis, as múltiplas estradas do

³⁰ “Come parodia Petrarca e la lirica amorosa barocca così il *Cunto* parodia il racconto ‘delle vecchie’ adottandone materiali e tecniche”. (RAK, 2005, p. 61, grifos do autor).

³¹ “[...] quella della fiaba che si trasmette di bocca in bocca, di vecchia in vecchia”. (PICONE, 2004, p. 117).

real, sem exceções, de descobrir novos aspectos da vida, e propor dimensões novas para o universo poeticamente conhecível³² (GETTO, 2000, p. 297-298, tradução nossa).

Além disso, Basile modifica o ideal do código de arte de vida em Boccaccio, propondo, assim, um sentido de vida diverso, com uma consciência do real mais complexa, em que não é vigente uma lei unívoca, isto é, falta uma regra clara para seu costume, pois tudo é sempre novo, disponível a múltiplas existências, nem sempre previsíveis, de acordo com Getto (2000, p. 298). Na mesma linha, Lombardi (2015, p. 66) sugere que o mundo distorcido, revirado, que é próprio do universo barroco, possa ter motivado as distorções propositais no nome, epítetos ou apelidos das narradoras de Basile.

Ainda, segundo Lombardi, um fator essencial para a renovação literária da prosa de Boccaccio foi a descentralização das vozes narrativas: “O autor dá vida aos narradores que contam suas histórias já contadas por outros e chama a atenção para o modo como são contadas”³³ (LOMBARDI, 1998, p. 71, tradução nossa). Transpondo essa consideração para o *Pentamerão*, a pergunta recai sobre qual teria sido a intenção de Basile de descentralizar sua voz de autor distribuindo-a às narradoras, mais especificamente, às mulheres velhas grosseiras, fofoqueiras e da camada popular. A nosso ver, Basile quis ceder lugar ao obscuro, ao vulgar, ao grotesco, à violência física e à linguagem sem pudor, já que o mundo ao qual elas pertenciam é o do vozerio das ruas de Nápoles, ou seja, ao avesso da realidade cortês, o que nos demonstra a influência do saber enciclopédico dos grupos marginais sobre o escritor napolitano.

O grupo de contadoras de Basile, ainda que ousadas no uso da linguagem sem pudor, são ficcionalmente responsáveis pelo teor artístico dos contos e pela explosão de refinamento ao contá-los, uma vez que, ao entreter a sociedade cortês, intradiegeticamente elas participam de um jogo perigoso no jardim da corte, poderiam perder a própria vida, caso proferissem algumas palavras erradas ou fossem indiscretas e ofendessem a nobreza, como lembra Zipes (2006, p. 67). De acordo com o pesquisador norte-americano, o objetivo do contador de

³²“Se ripete in sostanza, nel contegno del Basile di fronte al Boccaccio, l’atteggiamento del Marino, e soprattutto dei marinisti, di fronte al Petrarca. Quando i marinisti, in base a una poetica che solo esteriormente si può definir della varietà e della meraviglia, sostituivano al figurino della donna cantata da Petrarca e della lirica dei due secoli a lui successivi, una diversa immagine di donna, fino a giungere all’assurdo della bella zoppa e della bella gobba e della bella balbuziente, non intendevano affatto mettersi su di un piano di parodia e di comicità, ma al contrario, ritenevano di 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” (GETTO, 2000, p. 297-298).

³³ “L’ autore dà vita ai narratori che raccontano le storie già raccontate da altri e pone l’accento su come raccontano” (LOMBARDI, 1998, p. 71).

histórias era fazer o público rir, e o riso em si era um alívio e escape para o contador de histórias que utilizava metáforas para testar e talvez subverter as convenções da corte (civildade). Desse modo, os defeitos físicos das narradoras são compensados pela capacidade delas de efabulação.

Além de uma linguagem extremamente rebuscada, as contadoras utilizam um repertório de provérbios e outras expressões populares a fim de facilitar o exercício da memória durante a recitação coletiva. Assim, a elevação artística da obra de Basile reside no misto de metáforas barrocas e provérbios coletados e criados pelo próprio autor napolitano.

Ainda que os contos maravilhosos de *Lo cunto de li cunti* fossem escritos na sua composição para serem recitados para a corte, enxergamos em Basile uma habilidosa estratégia na construção da enunciação ficcional que consiste em colocar seus *cunti* na “boca do povo” de Nápoles como uma forma de divulgação ou até mesmo de popularização de suas narrativas. De forma similar faz Perrault com sua Mamãe Gansa na França, os Grimm com a senhora Katharina Dorothea na Alemanha e Câmara Cascudo, conforme veremos, com Luísa Freire no Brasil.

Mas há uma essencial diferença nessa linha histórica, pois foi somente com os Grimm no século XIX que essas narrativas de origem popular foram de fato divulgadas entre outros setores, na medida que os irmãos começaram a endereçá-las não mais à classe aristocrática, mas, sim, às crianças de famílias cristãs e burguesas, dado o propósito educativo de suas coletâneas várias vezes reeditadas. No Brasil, os contos coletados por Cascudo foram ainda mais popularizados, porque além de terem propósito etnográfico, também foram e ainda são contados oralmente junto ao povo, em rodas de contação de histórias.

O perfil de Luísa Freire não foi comentado por Cascudo em seu prefácio de *Contos Tradicionais do Brasil*, mas somente na apresentação de *Trinta “estórias” brasileiras* (1955), esta última obra, porém, é formada exclusivamente a partir do repertório dessa contadora analfabeta. Em *Contos tradicionais do Brasil*, Cascudo (2004) fez uma alusão a ela, ao dizer “ama analfabeta” na descrição de seus contadores ligados à sua vida familiar. Segundo Cascudo (2004, p. 16), seus colaboradores tinham os níveis culturais mais diversos. Eles foram “[...] desde a senhora ao ginásiano, da cozinheira à ama analfabeta, da velha mãe de criação ao jardineiro efêmero, como as idades de doze a setenta e cinco anos, Fernando Luís e Manuel Galdino Pessoa” (CASCUDO, 2004, p. 16). Dentre seus familiares, Cascudo (2004, p. 16) mencionou o papel de contadores exercido por seu pai, sua mãe e sua tia.

Apesar de Cascudo (2004) não ter comentado o perfil da contadora Luísa Freire no prefácio dos *Contos Tradicionais do Brasil*, acreditamos que ele mereça destaque na presente discussão, uma vez que Bibi narrou a Cascudo vários contos maravilhosos pertencentes a esta

coletânea, tais como: “Fiel dom José”, “A princesa do sono sem fim”; “A princesa Jia”; “Maria Gomes”; “Couro do piolho”; “Maria de Oliveira”; “Chapim del rei” e “O filho sem pecado”, como se pode verificar ao final de cada um deles. Dentre esses, a narrativa “A princesa do sono sem fim” integra o corpus de pesquisa.

A respeito da descrição da velha Luísa Freire, Cascudo (1972), no capítulo “Luísa Freire, Bibi: narradora popular” do livro *Seleta*, comenta:

Luísa Freire chegou em nossa casa no mês de São João de 1915. Era maior de quarenta anos, viúva e avó. Nascera na povoação de Contendas, perto da Barra de Inácio de Góis. Mocinha, passou para Estivas, Guarapes e daí a Natal no Rio Grande do Norte. Jamais saiu dessa região. Era mulher branca, de olhos castanhos, cabelo fino, conversando fluentemente. Inteiramente analfabeta. Recusou aprender a ler sob pretexto de papagaio velho não aprender a falar.

Estava eu no colégio e Luísa Freire, Bibi, como a chamávamos, contava-me histórias de Trancoso, como ela dizia, referindo-se sem saber a Gonçalo Fernandes Trancoso, caçadas, pescarias, festas religiosas, anedotas. Figura familiar, inseparável das minhas recordações de menino, foi, curiosamente, a última a ser atendida como inesgotável fonte da literatura oral brasileira.

Depois que comecei a ler e estudar o folclore surpreendia-me encontrar em Bibi uma humilde e preciosa fornecedora dos documentos mais sugestivos na espécie. Os velhos e velhas contadores de ‘estórias’, vinham para narrar os contos populares e Bibi escutava-os para depois dar-me uma variante ou comentar, deliciada, os episódios que a satisfaziam (CASCUDO, 1972, p. 41).

Com base no perfil da intérprete, acreditamos que o fato de a contadora ser descrita como “figura familiar, inseparável das minhas recordações de menino” já nos permite estabelecer um vínculo com a imagem da Mamãe Gansa de Perrault. Nesse sentido, Robert Darnton (1986, p. 24) afirma que “Perrault, o mestre do gênero, realmente recolheu seu material da tradição oral do povo (sua principal fonte, provavelmente, era a babá de seu filho)”. Na mesma linha, Araújo (2015, p. 59), a partir dessa apresentação de Bibi, constata que Cascudo faz uma “[...] construção de uma imagem da intérprete, seguindo os padrões tradicionais do narrador: idoso do gênero feminino, originário do campo, circunscrito à cultura da oralidade, possuidor de grande memória”. Além disso, Araújo (2015) enfatiza que o fato de Cascudo a descrever como branca indica uma possível origem portuguesa e reforça o que o folclorista quer ressaltar: “[...] a herança dos povoadores de outrora nas manhãs do Brasil colonial. Trata-se realmente de uma ‘permanente’. Na literatura oral brasileira o elemento decisivo é a reminiscência portuguesa” (CASCUDO, 1972, p. 40). É justamente essa permanente que liga a antologia brasileira à tradição europeia de contos populares.

Outro aspecto notável na escrita de Cascudo é a forma como ele valoriza a presença dos contadores, como já falamos, ou seja, o escritor/coletor potiguar, em sua recolha, registra a identificação do contador que informou cada conto e a cidade onde foi ouvido. Trata-se de uma informação trazida à margem do conto. Já Basile, por seguir a trilha boccacciana, dá vozes às suas contadoras de histórias por meio de fragmentos de narrativa-moldura que encabeçam cada narrativa. A forma como os dois escritores organizam essas informações já aponta, a nosso ver, para uma diferença significativa entre os contadores de histórias: as dez horríveis velhas de Basile, por serem criações ficcionais, existem somente internamente à obra ao passo que os informantes de Cascudo, por serem pessoas ligadas à sua vida empírica, existem externamente à obra.

Tal diferença confere, sem dúvida, uma autoridade biográfica a Cascudo no assunto relativo aos contos populares. Assim, as contadoras ou os contadores existem e são considerados na enunciação das duas obras estudadas, eis aí uma das convergências importantes no estudo comparado das duas obras que formam nosso *corpus*, porém, enquanto as contadoras de Basile são intraficcionais e atuam intradiegeticamente, as/os contadoras/contadores de Cascudo são empíricos e existem fora da realidade ficcional, eis aí uma diferença enunciativa clara.

4 FIOS QUE SE ENTRECruzAM: ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE OS CONTOS MARAVILHOSOS ITALIANOS E BRASILEIROS

Na concepção de Tiphaine Samoyault, a “[...] literatura se escreve certamente numa relação com o mundo, mas também se apresenta numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens” (2008, p. 9). Devido a essa poética de textos em movimento, sobretudo no interior de sua genealogia, a crítica francesa define o conceito chave deste trabalho – a intertextualidade – em torno da ideia de memória.

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos e retomadas, de lembranças e de reescrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. Ela mostra assim sua capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si (SAMOYAUULT, 2008, p. 47).

Nessas considerações da estudiosa, é importante nos atermos às palavras “retomadas” e “reescrituras”, pois, em linha cronológica, mesmo que Cascudo esteja séculos adiante de Basile, deve-se ressaltar que a função primeira do escritor potiguar foi a de coletor de contos populares a partir de fontes orais, o que nos leva à constatação de que o coletor potiguar não fez uma reescritura literária tendo os contos maravilhosos de Basile como seus textos-fonte, ou seja, não há uma relação de derivação entre os textos que compõem o *corpus* de estudo da presente pesquisa. Apesar disso, consideramos apropriada a teoria de Samoyault na análise do conjunto de narrativas por nós selecionadas, pois, além de verificarmos retornos de imaginários nos textos estudados, também verificamos neles a mobilização senão dos mesmos, de conhecimentos muito próximos, e a teórica francesa considera que a “[...] intertextualidade exige um leitor que não seja ‘esquecido’, como o definia Montaigne, que saiba mobilizar seus conhecimentos no momento oportuno e na ordem adequada” (SAMOYUAULT, 2008, p. 94).

Em virtude do papel fulcral do leitor na recepção dos textos literários, procuraremos estabelecer um diálogo entre os enredos dos contos maravilhosos italianos e brasileiros, levando em conta as modificações envolvidas no processo de transmissão oral dos contos maravilhosos europeus para a literatura brasileira do século XX, uma vez que, segundo Samoyault, “[...] quase sempre há a ‘adaptação de um mesmo assunto a um público diferente’” (2008, p. 75), ou, neste caso, há possível adaptação à cor local do enredo.

Ainda, no que se refere à recepção, a estudiosa chama a atenção para o papel de leitor que o escritor também ocupa.

Elas assinalam assim que a memória da literatura depende estritamente da memória do leitor e da memória desses leitores que são também escritores, com suas lacunas, sua ordem, sua escolha. Esta orienta o movimento incessante dos textos e dela depende sua sobrevivência no tempo. A intertextualidade aparece a partir daí como o jogo complexo e recíproco de duas atividades complementares que constituem o espaço literário, a escritura e a leitura, pelos quais uma não deixa de se lembrar da outra (SAMOYAULT, 2008, p. 96).

Convém, nesse aspecto, chamar a atenção para como a memória de Cascudo enquanto leitor se manifesta literariamente em sua antologia, a partir de notas informativas postas à margem dos contos populares brasileiros. Nessas anotações, ele não só mostra o movimento incessante dos textos, por meio do levantamento de variações registradas em várias coleções, mas também orienta a leitura de leitores/pesquisadores, impulsionando-lhes a traçar possíveis cotejos, como faremos a seguir neste capítulo. A primeira comparação será feita entre os contos maravilhosos “Sol, Lua e Talia”, de Basile, e “A princesa do sono sem fim”, de Cascudo, e a segunda comparação será realizada entre os contos maravilhosos “O cadeado”, de Basile, e “A Bela e a Fera”³⁴, de Cascudo.

4.1 Duas belas adormecidas: análise comparativa entre “Sol, Lua e Talia” e “A princesa do sono sem fim”

Neste subcapítulo, temos o objetivo de fazer uma análise comparativa entre as versões italiana e brasileira da famosa narrativa conhecida como “A bela adormecida”. A versão italiana, de Basile, é intitulada “Sol, Lua e Talia”, e a versão brasileira, de Luís da Câmara Cascudo, é chamada “A princesa do sono sem fim”. Nesta última, é interessante notar a construção sintática “do sono sem fim” utilizada pelo folclorista potiguar a qual, embora seja um adjunto adnominal, tem o mesmo valor semântico do adjetivo “adormecida”, remontando,

34 Parte do corpus deste trabalho é a versão brasileira de “A Bela e a Fera”, coletada por Lindolfo Gomes da tradição oral de Minas Gerais e reproduzida por Câmara Cascudo em sua coletânea *Contos tradicionais do Brasil*. Entretanto, devemos ressaltar que “A Bela e a Fera” é um conto de fadas tradicional francês. Ele foi originalmente escrito por Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve, em 1740, e tornou-se mais conhecido em sua versão de 1756, por Jeanne-Marie LePrince de Beaumont, que resumiu e adaptou a obra de Villeneuve.

assim, aos famosos títulos “A bela adormecida no bosque” e “A bela adormecida”, consagrados na literatura do conto maravilhoso respectivamente por Perrault e Grimm.

Restringimos nossos recortes às variantes de Basile do século XVII e Cascudo do século XX devido à anotação posta por Cascudo à margem do conto “A princesa do sono sem fim”, na qual o escritor potiguar cita a localização da versão seiscentista de Basile aqui escolhida:

Nota – É a história da Bela Adormecida no Bosque, a universal *La Belle au Bois Dormant*, divulgada por Perrault, comentada minuciosamente por Saintyves: *Les Contes de Perrault et Les Récits Parallèles*, Paris, 1923, p. 61 a 101. O tema era conhecido no *Anciennes Croniques D’Angleterre, Faits et Gestes du Roy Perceforest et Des Chevaliers du Franc Palais*, cujo original latino provém do século XIII. Há um episódio semelhante entre o cavaleiro Troylus e a bela Zellendine, adormecida (idem, p. 99). Teófilo Braga incluiu uma variante do Algarve: *A Saia de Esquilhas*, nº 4, p. 1ª. É o Mt. 410 de Aarne-Thompson, *Sleeping Beauty*, com os elementos F 316, D 1186. 9, F 316. M 370, D 945, D 735 não está completo porque o príncipe desencanta a princesa adormecida segurando-lhe a mão e não a beijando, e T 101, and holds a happy marriage. **O final de minha versão, fiel a Perrault**, não foi classificado no *Types of Folk-tale*, p. 66, 67, FFC. 74. A citação de ‘elementos’, letras seguidas de algarismos, refere-se à sistemática do prof. Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, cinco volumes, Indiana University Library, Bloomington, 1932-1935, U.S.A. **Versões seiscentistas no ‘Pentamerone’, segunda da oitava e quinta da quinta**. Confrontar com o ‘Rei Caçador’, de Sílvio Romero, em que os três filhos são ‘Sol, Lua e Luar’ (CASCUDO, 2004, p. 44-45, grifo nosso).

A expressão em destaque “a quinta da quinta” refere-se, em outras palavras, ao quinto conto maravilhoso narrado na quinta jornada de *Lo cunto de li cunti*, de Basile. Trata-se da localização de “Sol, Lua e Talia”. Uma vez que o sumário da obra de Basile, seja na edição bilíngue traduzida por Rak (2013), seja na edição brasileira traduzida por Degani (2018), obedece à organização interna do livro em cinco jornadas, o leitor genérico, mesmo que não familiarizado com a estrutura da obra napolitana, facilmente encontrará a referida localização dada por Cascudo vinculada à narrativa de Basile. Acreditamos que é este o exercício didático proposto para um leitor genérico por Cascudo não só na figura de um professor, mas principalmente como um estudioso do folclore. Esta última função fica mais evidente pela vasta erudição do comentário do folclorista potiguar que possibilita inúmeros diálogos entre os contos mencionados.

Comprovado o viés de aproximação, convém ressaltar as afirmações que Cascudo faz acerca do enredo da versão brasileira compilada por ele: “É a história da Bela Adormecida no Bosque, a universal *La Belle au Bois Dormant*, divulgada por Perrault” (CASCUDO, 2004, p. 44). Mais adiante, na mesma nota, ele acrescenta “O final de minha versão, fiel a Perrault [...]”

(CASCUDO, 2004, p. 45). Pelo fato de Cascudo já enxergar aproximações temáticas entre a versão brasileira coletada por ele a partir do repertório de Luísa Freire e a versão francesa de Perrault, traremos breves considerações acerca da narrativa francesa para o entendimento de traços e permanências desta última no percurso analítico cotejado, ainda que o foco da discussão se centre em Basile e em Cascudo. Mas antes de nos atermos às minúcias que aproximam e distanciam, as quais chamaremos de convergências e divergências, as narrativas “Sol, Lua e Talia”, de Basile, e “A princesa do sono sem fim”, de Cascudo, passamos à síntese do enredo delas para que fique mais claro o percurso comparativo.

“Sole, Luna e Talia”, do napolitano Giambattista Basile, apresenta-nos a seguinte fábula ou diegese: Em um palácio, um rei teve uma filha, a quem deu o nome de Talia, e, diante desse acontecimento, ele chamou todos os sábios e adivinhos do seu reino para que ofertassem à criança somente coisas boas. Esses mestres da sabedoria informaram ao rei que sua filha estava exposta a uma triste profecia em virtude da farpa de linho. Diante disso, o rei ordenou a todos que proibissem a entrada de linho ou qualquer pano semelhante em seu reino para proteger a sua filha. No entanto, em um certo dia, Talia, já crescida e incitada pela sua curiosidade, avistou uma velha que fiava. Ao manobrar o fuso ela se feriu, cumprindo assim a triste profecia antevista pelos sábios, e ela caiu em sono profundo. Durante o período em que a princesa ficou adormecida e sozinha no palácio, visto que seus pais e a velha a abandonaram, um rei casado engravidou e foi embora. Passados nove meses, Talia deu à luz a duas crianças, Sol e Lua, que, pelo desejo de serem amamentadas, sugaram o dedo da mãe, movimentando a farpa e retiraram-na do sono profundo. Com o retorno do rei casado ao palácio oficial, a rainha (sua esposa) soube ter sido traída, ficou furiosa, e iniciou um plano de vingança que incluiu a morte de Talia e seus dois filhos. Contudo, com o auxílio do cozinheiro e do rei, Talia e as duas crianças foram salvas da grande fogueira. Já a esposa traída foi lançada à fogueira pelo marido e morta.

Na mesma linha da crueldade e da violência de que se serve Basile, Cascudo, em “A princesa do sono sem fim”, conta a história da bela adormecida. Mas, de início, o narrador apresenta a rainha-velha, mãe do príncipe, a qual tinha o destino de lobisomem, matando pessoas para beber o sangue das vítimas. Para esquecer da rainha velha e de sua doença, o príncipe refugiava-se na floresta, onde encontrou a casa de um velhinho o qual lhe contava histórias do tempo antigo. Nestas visitas à casa do velhinho, o príncipe avistou ao longe um telhado e perguntou ao velho se ele sabia o que era. Assim, o contador de histórias narrou a história de uma princesa que estava lá adormecida há anos. Logo após ouvir a história, o príncipe decidiu ir até lá, desbravando, para isso, a mata toda fechada, coberta de cipós. Quando o príncipe chegou ao palácio real, onde jazia a princesa, pegou a mão da donzela adormecida e

ela logo abriu os olhos. Após o despertar da princesa, veio o padre e casou os dois. No fim de um ano, o casal teve dois filhos, porém, com a diferença de um ano entre eles, pois primeiro nasceu Belo-Dia e no ano seguinte a Bela-Aurora, cujos nomes remetem às crianças da versão francesa. O príncipe levou para o castelo da família dele para que eles não ficassem sozinhos num lugar ermo, uma vez que ele precisava se ausentar para participar de guerras. Temendo, porém, a doença de beber sangue da rainha velha, o príncipe dividiu, então, seu castelo em duas partes, uma parte para a mãe e a outra para a esposa e os filhos, estes últimos foram colocados aos cuidados do mordomo.

A figura da sogra e da natureza animal da rainha velha são traços da narrativa brasileira que não só remontam à sogra ogra de Perrault, mas principalmente a identificam como mais próxima da narrativa francesa, se comparada com a de Basile. Além disso, assim como a rainha-mãe de Perrault solicitou ao cozinheiro que lhe servisse a princesa “ao molho roberto” (PERRAULT, 2004, p. 60), a rainha-velha de Cascudo pediu ao mordomo que lhe servisse os netos “com bom molho” (CASCUDO, 2004, p. 43) e que a princesa “[...] fosse regada em molho de tomate e cebola, para o jantar, porque tinha a carne dura” (CASCUDO, 2004, p. 44). O mordomo substituiu a bela e as crianças por três animais. Ao descobrir que foi enganada, a rainha velha preparou uma grande fogueira para a família do príncipe, porém, ao ser surpreendida pela chegada do filho, a rainha velha saltou para o braseiro. Assim, a história de Cascudo, da mesma forma que a de Perrault, termina com o final trágico da rainha velha e feliz para a princesa, príncipe, filhos e mordomo, “E morreram todos de velhos, bem felizes” (2004, p. 44).

Os dois contos comparados, no tocante à caracterização dos personagens, guardam certa correspondência entre eles que podemos compreender melhor a partir do seguinte quadro de nossa autoria:

Quadro 1

“Sol, Lua e Talia” (Giambattista Basile)	“A princesa do sono sem fim” (Câmara Cascudo)
Conto maravilhoso V, jornada V	Seção 1 “Contos de encantamento”
rei-pai e rainha-mãe	rei e rainha
sábios e adivinhos	fadas
Talia	princesa
rei-marido	príncipe
Rainha	rainha velha
Sol e Lua	Belo-Dia e Bela-Aurora

cozinheiro e secretário	mordomo
-------------------------	---------

Tanto em “Sol, Lua e Talia” quanto em “A princesa do sono sem fim”, a narração é conduzida internamente por contadores de histórias, sendo uma velha no primeiro e um velho no segundo. Além da presença dos contadores tradicionais, outra convergência entre os contos de Basile e Cascudo é a presença simbólica do destino. Em Basile, o conto tem início com a criança Talia já nascida, ou seja, não há o motivo da esterilidade dos pais e o desejo de terem uma criança. Apesar disso, o Rei (pai da princesa) convoca sábios e adivinhos para predizer a sorte da filha. Estes concluíram que “ela corria um grande perigo por causa de uma felpa de linho” (BASILE, 2018, p. 491). A consulta dos seres mortais aos sábios e o poder deles de revelar o futuro da princesa remetem ao oráculo da mitologia greco-romana, o qual estabelecia a mediação entre os mundos divino e humano. Em “Cupido e Psiquê”, os pais de Psiquê consultaram o oráculo de Apolo que revelou o triste destino da princesa: ela seria desposada por um monstro cruel e viperino.

Já na versão de Cascudo, o fado aparece vinculado aos personagens, mas numa ordem inversa à recorrente em relação às versões europeias de “A bela adormecida”, pois primeiro o narrador revela o destino da antagonista, a rainha-velha, e depois o velho contador revela o da princesa, gerando, portanto, um efeito de estranhamento aos leitores acostumados pelas versões de Perrault e Grimm.

Apesar dessa inversão, os sábios e adivinhos da versão de Basile podem ser relacionados às fadas da versão de Cascudo, pois os seres mágicos de ambas as narrativas fizeram a mediação entre a personagem e seu futuro, mas há uma diferença no modo como os contadores narram, ainda que as narrativas maravilhosas refiram-se a um passado indefinido: a velha contadora de Basile narra a história de Talia por encadeamento, obedecendo à sequência lógica e temporal, enquanto o narrador de Cascudo encaixa a história pregressa da princesa adormecida na fala do velho contador de histórias, remetendo a um passado remoto (cem anos atrás), já que, ficcionalmente, foi uma história passada de geração em geração, na linhagem do contador: “Meu avô contou ao meu pai e este contou a mim que, há cem anos, está ali dormindo uma princesa, com todos os seus criados, pajens e mordomos, por via de umas fadas” (CASCUDO, 2004, p. 41). Cascudo atém-se a esse caráter maravilhoso de sua narrativa e utiliza uma expressão oral e popular típica da língua portuguesa com sentido de indeterminação para se referir ao reino ao qual pertencia a protagonista: “**No reinado Fulano**, o rei e a rainha, nesse tempo, não tinham filhos e só faltavam morrer de vontade” (CASCUDO, 2004, p. 41, grifo

nosso). É válido evidenciar que a nomeação em maiúscula é substantivo próprio, podendo indicar talvez o sobrenome da família ou o nome do país onde se encontrava o reino, mas, ainda assim, ela é genérica, dado o sentido de “fulano”: “designação vaga de pessoa incerta ou de alguém que não se quer nomear” (FERREIRA, 1999, p. 948).

Segundo Coelho (2010), a origem do termo “fada” é latina: “fata” (oráculo, predição), derivada de *fatum* (destino, fatalidade). Atentando-se talvez à origem etimológica do substantivo em latim, Cascudo emprega o termo “fadar” na narrativa brasileira: “Depois do banquete, **as fadas foram fadar**, dando as sinas e os dons. Cada uma dizia a cousa mais bonita” (CASCUDO, 2004, p. 41, grifo nosso). Neste trecho, há um mecanismo linguístico de derivação em “fadar”: uma transformação do substantivo “fada” em verbo, com aproveitamento do mesmo radical. Trata-se de um neologismo empregado por Cascudo. Ainda que o verbo “fadar” exista em língua portuguesa, o fato de Cascudo empregá-lo ligando-o ao poder das fadas e ao fato de que elas saíram “dando as sinas e os donos”, ou seja, determinando destinos, nos faz crer que o uso de “fadar” possa ser compreendido como uma referência à etimologia da palavra “fado”.

No conto registrado por Cascudo, além da princesa, o fado (a sina ou o destino) também está ligado à rainha-velha, elemento que desloca o foco da narrativa para a antagonista:

Havia um reinado em que a **rainha velha tinha a sina de correr de lobisomem, matando gente para beber o sangue**. O príncipe seu filho era um moço sem tacha, bom e valente, e vivia triste com o destino da mãe (CASCUDO, 2004, p. 41, grifo nosso).

Ao deslocar o foco para a antagonista, o narrador enuncia uma ambiguidade na oração reduzida de gerúndio “matando gente para beber o sangue”, a qual pode se referir a uma ação tanto da rainha velha quanto do lobisomem. No parágrafo seguinte, o narrador nos confirma que este era o destino da velha: “[...] esquecendo-se da rainha velha e da sua doença de beber sangue de gente” (CASCUDO, 2004, p. 41). Portanto, a expressão linguística “tinha a sina de correr de lobisomem” já antecipa ao leitor, no início da narrativa, que a rainha-velha já estava marcada para assumir a forma de lobisomem, tendo em vista que a palavra “sina” em português com origem no latim, “*signum*”, tem o sentido etimológico de “marca”. Assim, a expressão “correr de” assume o sentido de “na forma de”.

Outro argumento que confirma a identificação da rainha-velha com o lobisomem é a própria narrativa folclórica desse personagem. Segundo Cascudo (2012a, p. 402), no imaginário português, a licantropia, ou seja, a metamorfose de um ser humano em lobo, transformando-se

no que a credence popular chama de lobisomem, é geralmente determinada pelo fado ou destino. Em geral, “a predestinação não vem senão de um caso fortuito, e liga-se com o número que a astrologia acádia tornou fatídico - nº 7. O lobisomem é o filho que nasceu depois de uma série de sete filhas” (CASCUDO, 2012a, p. 402). Já no imaginário brasileiro, aponta Cascudo (2012a, p. 402), a licantropia aparece geralmente relacionada ao incesto ou a uma moléstia. Como o fado é elemento que identifica a rainha velha na versão de Cascudo, é possível constatar reminiscências da cultura portuguesa na transformação da rainha velha em lobisomem. Isso não só antecipa o desejo da personagem em armar o arдил para os dois netos a fim de comê-los, mas também explica todas as palavras e expressões empregadas pelo narrador que indicam a animalização da antagonista. Desse modo, o lobisomem, de Cascudo, seria o correspondente brasileiro para o ogro, de Perrault. É interessante notar que a figura do ogro se popularizou somente no imaginário europeu, sobretudo nos contos maravilhosos de Basile e Perrault. Já no bestiário brasileiro, o ogro cedeu lugar ao papão/papona (“O pequeno polegar”) e ao gigante (“A Princesa e o Gigante”), conforme os títulos dos contos populares retirados da antologia *Contos tradicionais do Brasil*, de Cascudo.

O destino, além de se manifestar na presença dos seres mágicos, sábios e adivinhos no conto de Basile e as fadas no conto de Cascudo, se desdobra em ambas as narrativas pelas velhas fiandeiras bem como a roca/fuso de fiar. Estas últimas podem ser interpretadas como uma alusão à figura das Parcas ou Moiras da mitologia greco-romana as quais teciam os fios da vida. Coaduna-se com esta leitura mitológica a simbologia da roca no *Dicionário de Símbolos*: “Junto com o fuso, como no caso das Parcas, a roca simboliza o desenrolar-se dos dias, a existência cujo fio deixará de ser tecido, quando a roca se esvaziar. É o tempo contado, que termina inexoravelmente” (CHEVALIER, 2019, p. 782).

Segundo Marisa Mendes (2000, p. 37), a partir da degeneração do mito de Cupido e Psiquê, surgiram vários temas e motivos presentes nos contos de fadas mais conhecidos. Nas duas narrativas estudadas, configuram-se como resquícios do mito o motivo da curiosidade feminina aguçada e o tema do quarto proibido. No conto italiano, a contadora destaca a curiosidade aguçada como uma característica da princesa:

Mas sendo Talia já grandinha e estando à janela, viu passar uma velha que fiava; e porque nunca vira uma roca nem fuso e, agradando-lhe muito aquela dança que faziam, veio-lhe **tanta curiosidade** que a fez entrar e, pegando a roca na mão, começou a estender o fio, mas, por desgraça entrou-lhe uma felpa de linho na unha e ela caiu morta no chão (BASILE, 2018, p. 491, grifo nosso).

Já no conto brasileiro, o contador destaca o quarto escondido: “A menina andava para cima e para baixo, corrigindo tudo e, **lá no quarto esconso da casa**, encontrou uma velha ama que estava fiando. Pediu logo para ver o que era e desejou imitar. Assim que pegou o fuso, este saltou e varou sua mão” (CASCUDO, 2004, p. 42, grifo nosso). É válido evidenciar que há um elemento brasileiro ligado ao fuso na primeira vez que ele é mencionado pela fada: “Quando se puser moça, irá visitar a quinta de seu pai e aí furará a palma da mão com **o fuso de fiar algodão** e morrerá logo, sem remédio nem jeito” (CASCUDO, 2004, p. 42, grifo nosso). Dada a expansão da cultura algodoeira sobretudo no século XX na região Nordeste, podemos entender essa referência como mais uma adaptação à cor local do enredo, mais precisamente, um elemento nordestino no conto de Cascudo.

Como vimos, o motivo da curiosidade e o tema do quarto escondido e/ou proibido estão dissociados nas versões de “A bela adormecida” de Basile e de Cascudo, mas, em “Cupido e Psiquê”, eles estão intrinsecamente relacionados, o que nos faz analisá-los como uma convergência nos contos italiano e brasileiro. Na narrativa mítica, Psiquê tem sua curiosidade feminina aguçada punida duas vezes: a primeira ocorre após transgredir a ordem de Cupido de conhecê-lo, ao iluminar o leito noturno com uma lamparina. A segunda acontece quando Psiquê deve realizar uma das tarefas impostas por Vênus, que consiste em descer à mansão de Hades para buscar a caixinha de Pandora. Psique, atormentada pela sua curiosidade, abre a urna que continha o sono letárgico e cai em adormecimento no mundo dos mortos. Assim, verificamos que os contos de Basile e Cascudo aglutinaram dois episódios da narrativa mítica.

Ainda, quanto ao mito, o responsável por acordar Psiquê com um beijo é Cupido. A relação conflituosa entre Vênus e Psiquê remete à perseguição e aos ciúmes da sogra em relação à nora tanto em “A bela adormecida no Bosque”, de Perrault, quanto em “A princesa do sono sem fim”, de Cascudo. Já o beijo de Cupido remete ao beijo, ligado à idealização do amor, presente em “A bela adormecida” e “Branca de Neve” dos Grimm. Este último elemento do mito aponta para uma divergência entre as narrativas de Basile e Cascudo, pois, no primeiro, não é o personagem masculino o responsável por despertar Talia ao passo que, no segundo, é o personagem masculino, mas não há uma idealização do amor, como ocorre no mito greco-romano.

Antes de comentarmos as minúcias acerca do despertar de ambas as princesas, é preciso destacar que, após a realização da profecia, a princesa Talia, no conto de Basile, e a princesa do sono sem fim, no conto de Cascudo, foram acomodadas em seus leitos e abandonadas pelas suas famílias. Essa convergência indica um distanciamento nas relações familiares tanto na narrativa italiana quanto na narrativa brasileira. Nas duas histórias maravilhosas, ocorre a

atenuação desse distanciamento. Basile, por um lado, utiliza uma figura de linguagem, a hipérbole, para exagerar e/ou evidenciar o sentimento de tristeza dos pais em deixar a filha adormecida: “[...] o pobre pai, sabendo da desgraça acontecida, **depois de pagar com um barril de lágrimas este balde de asprinio**, colocou-a no mesmo palácio, que ficava no campo, sentada num trono de veludo [...], e fechando as portas, abandonou para sempre o palácio [...]” (BASILE, 2018, p. 492, grifo nosso). Cascudo, por outro lado, traz uma referência a Deus na alegação para o abandono: “O rei e a rainha, como aquilo era sina permitida por Deus, beijaram a filha, abençoaram e foram embora, com a fada, para o reinado. Por lá morreram e o reinado deles acabou-se. Só ficou lá o palácio dentro do arvoredado, com a princesa dormindo o sono sem fim” (CASCUDO, 2004, p. 42). A referência a Deus é plausível uma vez que há o batismo da protagonista no início da narrativa. Além deste, outro ritual cristão citado em Cascudo é o casamento mediado pelo padre depois do despertar da princesa: “Veio o padre e casou os dois sem perder tempo” (CASCUDO, 2004, p. 43).

No que se refere ao despertar das princesas, há uma significativa divergência: a independência da figura masculina em Basile e a dependência da figura masculina em Cascudo. No conto italiano, esse episódio gera um estranhamento aos leitores acostumados pela tradição dos contos de Grimm, pois há o adultério contido no ato do estupro por parte de um Rei casado. O estupro de Talia é descrito por uma figura de linguagem, chamada “eufemismo”, que atenua o tom violento, grosseiro e a conotação sexual do ato:

Por fim, [o rei] chegou ao quarto onde estava Talia como que encantada; ao vê-la, o rei chamou, mas não a acordando por mais que fizesse e gritasse, e incendiado por aquela beleza, levou-a nos braços até uma cama, **onde colheu os frutos do amor**; deixando-a deitada, voltou para seu reino e por um tempo não se lembrou mais do que acontecera (BASILE, 2018, p. 492, grifo nosso).

Nesse aspecto, supomos que a expressão eufemística “colheu os frutos do amor” é utilizada pela contadora por se tratar de uma ação ligada à atitude do Rei casado. Aqui lembramos que a velha contadora Popa e as outras nove de *Lo cunto de li cunti* participavam de um jogo perigoso no jardim da corte, podendo perder a própria vida, caso proferissem palavras erradas ou até mesmo ofendessem a nobreza, conforme afirma Zipes (2006, p. 67). Essa é a razão pela qual a contadora utiliza uma hipérbole para evidenciar a desolação dos pais de Talia e, por conseguinte, o eufemismo para atenuar a violência sexual cometida pelo Rei. O ato sexual não desperta Talia, mas a engravida de gêmeos, que serão posteriormente ao nascimento chamados de Sol e Lua. Estes, auxiliados pelas fadas, provocam o despertar da mãe adormecida.

Depois de nove meses, Talia pariu um casal de filhos, um menino e uma menina, que pareciam duas pedras preciosas, **os quais foram acudidos por duas fadas que apareceram no palácio e os puseram nos seios da mãe**; ali, querendo sugar e não encontrando o bico do seio, pegaram o dedo, e tanto sugaram que tiraram a felpa, e pareceu Talia que acordasse de um grande sono, mas vendo aquelas jóias resplandecentes a seu lado deu-lhes o seio e cuidou delas como a própria vida (BASILE, 2018, p. 492, grifo nosso).

A atmosfera mágica e inocente deste acontecimento suaviza momentaneamente a violência da história de Basile. A nosso ver, a magia e a inocência devem-se, sobretudo, à presença das duas fadas como auxiliares-mágicas (nos termos de Propp). Este é o primeiro aparecimento delas em Basile, diferente da versão de Cascudo na qual elas já aparecem no início da narrativa.

Bottigheimer (2020, p. 48) afirma que as fadas de Basile, assim como as de Perrault, não apresentam nenhuma história própria. Elas, porém, têm uma importância secundária e surgem apenas em respostas aos pedidos de seres mortais ao invés de reações à interação com outras fadas, sem nenhuma referência a uma terra delas. São tais características que as tornam modernas. Esse traço de modernidade corrobora as ligações que podem ser tecidas entre os contos de Basile e Cascudo, já que, neste último, as fadas surgem somente na cerimônia de batismo para fazer a mediação da princesa e o destino dela e logo depois desaparecem.

No conto brasileiro, ao contrário do italiano, a princesa desperta ao lado da figura do príncipe. Mas este episódio tem, a nosso ver, uma conotação inversa: em Basile, há abuso e agressão (sexo não consentido, visto que a princesa dormia em sono profundo) bem como o maravilhoso (geração de crianças/aparição mágica das fadas) ao passo que, no conto registrado por Cascudo, há o maravilhoso (sono profundo da princesa) e decepção. Neste último, o narrador faz uma descrição da heroicidade do príncipe, relacionada ao desbravar a mata fechada, coberta de cipós, que gera uma expectativa no leitor pelo encontro amoroso entre o casal, porém, numa chave cômica similar à do conto de Perrault, em que o príncipe critica o traje ultrapassado de Bela, dada a valorização pela moda na França da época, havendo uma ironização do amor. Acreditamos que a singularidade no conto de Cascudo resida em transferir a ironia para a fala da princesa e não para a do príncipe, como acontece na variante francesa:

Depois de subir as escadas e passar as salas cheias de gente roncando, viu deitada numa cama, forrada de seda, a moça mais bonita que a terra havia de comer, profundamente adormecida. O príncipe chegou para perto e pegou a mão da princesa e esta logo abriu os olhos, dizendo:

– Oh príncipe! Como demoraste em vir!... (CASCUDO, 2004, p. 43).

Ou seja, a princesa de Cascudo cobra o recém chegado, desbravador de matas para alcançá-la, pelo atraso em vir tirá-la do sono sem fim, desejando que o príncipe tivesse chegado antes. É, sem dúvida, uma princesa mais ativa na comunicação em relação às princesas adormecidas das variantes italiana e alemã. Michelli (2020, p. 210), ao analisar as protagonistas femininas dos contos de fadas, propõe a nomenclatura “princesa donzela” para classificar a princesa que fica à espera de ser escolhida ou numa posição de passividade e/ou submissão. Nesse aspecto, acreditamos que esse episódio relacionado à cobrança da princesa do sono sem fim pela chegada no príncipe possa aparentar um desvio dessa classificação, ainda que a personagem clássica da história seja passível de ser enquadrada nessa categoria criada pela pesquisadora brasileira.

Apesar das divergências quanto ao despertar das princesas, as narrativas italiana e brasileira apresentam uma significativa convergência ligada à segunda parte/desdobramento do enredo: a dualidade feminina. No conto de Basile, o conflito ocorreu entre Talia e a esposa traída, ao passo que, no conto de Cascudo, o conflito foi entre a princesa e a rainha velha, assim como em Perrault. A forma como são narrados os conflitos femininos estabelece ainda mais afinidades entre os textos de Basile e Cascudo, ainda que este último vincule sua narrativa brasileira à de Perrault. Os escritores napolitano e potiguar se aproximam justamente pela utilização de procedimentos literários semelhantes. Embora comuns, os procedimentos apontam para duas mitologias diferentes: em Basile, há o predomínio da mitologia greco-romana ao passo que, em Cascudo, há o predomínio da mitologia hebraico-cristã, já assinalada anteriormente na narrativa brasileira pelas referências a Salomão, a Herodes, a Deus, ao padre, à cerimônia de batismo, além do lobisomem.

No conto de Basile, a velha contadora cede a voz à esposa traída cuja fala apresenta a imagem mitológica como recurso à ameaça ao cozinheiro com a finalidade de persuadi-lo a executar o ardil que ela planeja para Talia e os dois filhos da princesa: “**Escute aqui, meu filho, você está entre Cila e Caríbdis, entre o umbral e a porta, entre a bigorna e o martelo; se você me esconder isso eu faço com que você não seja encontrado nem morto nem vivo**” (BASILE, 2018, p. 493, grifo nosso). Cila e Caríbdis são dois monstros marinhos mitológicos, que viviam no estreito de Messina, perto de rochas e redemoinhos, por isso, eles representavam simbolicamente os perigos da navegação na mitologia greco-romana. Essas criaturas marinhas são colocadas no canto XII na *Odisseia*, episódio no qual Ulisses e seus tripulantes poderiam ser engolidos pelo sorvedouro ou pelos monstros marinhos. Assim, “estar entre Cila e Caríbdis”

significa estar num perigo iminente ou num dilema. O mesmo significado figurado tem as expressões “entre o umbral e a porta” e “entre a bigorna e o martelo”.

A inventividade de Basile reside, neste caso, em fazer um encadeamento de expressões linguísticas com mesmo significado, porém, de natureza semânticas distintas, com a finalidade de evidenciar a pressão e o conflito ao qual o cozinheiro estava submetido, mostrando, assim, que ele não tinha escolha, a não ser ceder às ameaças da rainha. No papel de súdito, já supomos que ele iria ceder, mas, dado o enfoque à ameaça por ele recebida, Basile nos sugere que esse personagem será a peça fundamental para o desenvolvimento do ardil que será posto em ação.

Para construir o tema da dualidade feminina, Basile faz referência à Medeia:

Por isso a rainha mandou-o [o secretário] em nome do rei dizer a Talia que queria ver os filhos, e ela mandou-os com grande alegria, mas **aquele coração de Medeia** ordenou ao cozinheiro que os matasse e fizesse várias sopas e pratos para dar de comer ao pobre marido. O cozinheiro, que era de bom coração, vendo esses dois pomos de ouro, teve compaixão e, entregando-os à esposa para que os escondesse, preparou dois cabritos de cem modos diferentes (BASILE, 2018, p. 493, grifo nosso).

No trecho, percebemos que há uma contraposição entre a índole da esposa traída, “coração de Medeia”, e a índole do secretário “de bom coração”, mas o núcleo central de ambas é a palavra “coração”, ligada aqui ao sentimento dos personagens. É esta a ligação mais direta que se pode estabelecer entre a rainha traída do conto de Basile e a feiticeira de Eurípedes: Medeia não é uma mortal, mas uma poderosa feiticeira, pertencente à linhagem de Circe, porém o que a torna humana na tragédia grega é justamente seu sentimento de vingança ou sua cólera, por ter sido traída por Jasão. O argonauta, mesmo após ter recebido ajuda de Medeia para conquistar o velocino de ouro, a trocou por Glauce, filha do Rei Creonte. Na tragédia, porém, na forma de monólogo, há também uma referência a esse coração encolerizado, provando, assim, as afinidades extremas entre os textos de Eurípedes e Basile.

Amigas, decidi agir o mais rápido, /matar os filhos e partir desta terra, /e não por, por protelação, dar os filhos/ao massacre de outra mão inimiga. / De todo devem morrer, e porque /devem, nós, genitores, mataremos. /**Arma-te, coração!** Por que tardamos/fazer os terríveis e necessários males? Ó minha mísera mão, pega a faca! / Pega! Vai à meta dolorosa vida! / Não fraquejes! Não lembres filhos/caríssimos que geraste! Esquece/neste mesmo dia teus filhos/e depois chora! (EURÍPEDES, 2015, p. 214-215, grifo nosso)

Além de vincular-se ao sentimento das protagonistas, o coração pode ser lido como reminiscência dos contos de canibalismo. Magalhães Júnior (1972, p. 117) afirma que, nestas

narrativas, “um dos temas mais constantes é o de maridos, ou esposas, que para vingar uma tradição iludiram os seus cônjuges e os obrigaram a devorar o coração de seus amantes”. Isso justifica o fato de Basile inserir em sua narrativa uma rainha traída que insiste em matar e cozinhar as crianças para servir ao marido adúltero. Assim, vemos traços do conto de canibalismo em “Sole, Lua e Talia”, de Basile, assim como no conto de Cascudo, tendo em vista a presença da sogra de natureza animal e canibalista na narrativa brasileira.

Devido ao fato de terem sido traídas, há muitas conexões entre os ardis planejados por Medeia e pela rainha de Basile contra seus maridos adúlteros e as amantes deles (filha de Creonte e Talia). Na narrativa mítica, Medeia primeiro utilizou seu servo para atrair a visita de Jasão até a casa dela para fingir perdão por ter ofendido o ex-marido e aproximar-se da nova esposa dele, a filha do Rei Creonte. Depois de dizer palavras brandas ao marido, Medeia utilizou seus próprios filhos para entregar joias envenenadas como presente à nova esposa a qual, ao colocar em sua cabeça o adereço enviado por Medeia, foi envolvida por um fogo misterioso e, assim, morta. Depois de matar a nova esposa de Jasão, Medeia friamente matou os próprios filhos e fugiu com Egeo, destruindo, assim, a sua própria família, encenando, com isso, o final trágico da história.

Na mesma linha, mas com significativas divergências, a rainha de Basile também utilizou seu servo, o secretário, para atrair a visita de Talia e seus dois filhos até o reino, fingindo, porém, ser o Rei quem solicitou a visita. Com a presença de Talia e as duas crianças no palácio, a rainha, assim como Medeia, planejou matar a rival e os filhos de seu marido. No mito, porém, esse ato nos parece ser mais cruel e impiedoso, tendo em vista que as crianças eram os próprios filhos de Medeia com Jasão, não filhos da amante. Ainda, quanto ao conto, a rainha primeiro pediu ao secretário que matasse as crianças Sol e Lua e depois os servisse ao seu marido. Já para Talia, a rainha preparou uma grande fogueira. O fogo como destino para as amantes constitui uma forte intersecção entre os ardis de Medeia e da rainha de Basile.

Além disso, neste episódio final do conto italiano, há várias palavras de baixo-calão, as quais foram colocadas estrategicamente por Basile não na voz da sua contadora Poppa, pois isso poderia ofender o público ouvinte da narração, mas, sim, na fala da rainha encolerizada contra Talia, o que demonstra o jogo polifônico constituído pela mescla entre expressões chulas e rebuscadas presentes na linguagem utilizada no conto: “Seja bem-vinda, madame Troccola! Você é aquela cachorra que me faz perder a cabeça? Seja bem-vinda ao purgatório, onde vai pagar o mal que me fez”. (BASILE, 2018, p. 494). A palavra “Troccola” refere-se a um nome proverbial para mulheres de pouco valor, conforme Degani (2018, p. 494).

Bruno Bettelheim (2002, p. 37) afirma que os contos maravilhosos são otimistas, em razão de finais felizes aparecerem com maior frequência, e os mitos são pessimistas, dada a recorrência de finais trágicos. Tais aspectos se verificam na solução dos acontecimentos que poderíamos aproximar entre o mito e o conto: as crianças Sol e Lua, ao contrário dos filhos de Medeia e Jasão, não foram mortas, pois o secretário as poupou, por meio do ardil de substituí-las por dois animais. Outra solução diferente que podemos verificar no cotejo está no destino das rivais amorosas: no mito, Glauce (a futura esposa de Jasão) foi morta, ao ser envolvida por um fogo misterioso, ao passo que, no conto italiano, Talia foi salva da fogueira pelo Rei o qual, por sua vez, condenou à fogueira a rainha traída. Dessa forma, acreditamos que Basile, embora tenha recorrido ao mitema Medeia e, portanto, se inspirado na narrativa mítica, modificou o final trágico da tragédia euripídica para atender a uma das características do gênero maravilhoso: a ética maniqueísta.

Convém lembrar que Calvino (2010, p. 125) aponta que a ética maniqueísta nos contos de Basile é orientada pelo binômio beleza *versus* fealdade (ou feiura). Segundo o estudioso, tal binômio determina a caracterização e orienta destino dos personagens: os belos são sempre bondosos e são premiados, ao passo que os feios são sempre malvados e terminam punidos. A força dos binômios pode ser aplicada no desfecho do conto de Basile, tendo em vista que Talia, bondosa, é recompensada com a vida e a rainha traída, maldosa, é punida com a morte. Entretanto, deve-se ressaltar que a rainha traída, ainda que má, não é descrita como feia. As únicas palavras lançadas contra ela pelo rei-casado no auge da cólera são “turca renegada” e “cara de tirano”. Portanto, a beleza e a feiura não são condições físicas determinantes no destino das personagens basilescas. No universo maravilhoso de Basile, resumem Reis e Amorim (2021, p. 10), as velhas se tornam jovens e belas, as moças bondosas se tornam belíssimas, as matérias ganham vida e os Ogros se transformam em Narcisos. As incríveis transformações também tornam uma mulher feia em bela, um pobre em rico, um velho senhor em um jovem. Rak (2005, p. 12) enfatiza que são necessariamente as metamorfoses do corpo e social que fazem os contos de Basile abrirem uma fresta para expiar o imaginário da modernidade, e nesta fresta os indivíduos descobrem que é possível trocar de posição social.

No conto de Basile, o ciúme e a cólera da rainha traída permitem aproximações não só com Medeia, mas também com outra esposa irada da mitologia greco-romana, a Deusa Hera, esposa de Zeus. Entretanto, em relação à primeira existe uma referência ao passo que, em relação à segunda, há uma alusão. Na mitologia greco-romana, Zeus ficou conhecido por suas inúmeras infidelidades conjugais. Uma de suas amantes foi Leto a qual concebeu de Zeus os filhos Apolo e Artemis. Segundo o *Dicionário da Mitologia greco-romana*, de Pierre Grimal

(2011, p. 275), quando Leto estava grávida dos gêmeos divinos, Hera, enciumada, proibiu todos os lugares da terra de darem guarida para que Leto pudesse dar à luz, mas ela pôde vê-los vir ao mundo na ilha flutuante de Delos, foi ali que o deus sol e a deusa da Lua nasceram. A partir desses epítetos dos deuses gêmeos, é possível relacionar os nomes dos filhos de Talia – Sol e Lua – da narrativa curta basilesca aos filhos de Zeus e Leto, no mito.

A nosso ver, no conto italiano, a presença da cólera e a crueldade da rainha traída podem conduzir a uma aproximação com a caracterização dos personagens mitológicos Medeia e Hera. No conto brasileiro, entretanto, a rainha velha recebe uma configuração mais complexa ou até mesmo dual, pois a natureza animal da rainha velha a aproxima do lobisomem e sua crueldade a aproxima de Herodes, personagem da mitologia hebraico-cristã: “A rainha velha só fazia pigarrear, **com a cara fechada como o rei Herodes**, imaginando cousas ruins” (CASCUDO, 2004, p. 43, grifo nosso). Assim como a referência à Medeia em Basile, a menção a esse rei em Cascudo não é gratuita no maravilhoso brasileiro, pois há várias relações que podem ser estabelecidas pelas ações cometidas pelo personagem bíblico e pela rainha velha do conto.

Nesse sentido, é válido evidenciar que, na mitologia hebraico-cristã, existe uma dinastia de Herodes, porém, o que interessa para a presente análise é somente a figura de Herodes, “O Grande” (VERNES, 2014, p. 166). Este último aparece no *Evangelho segundo Mateus*, um dos livros que compõem a *Bíblia*, mais precisamente no episódio da visita dos Reis Magos, após o nascimento de Jesus: “Depois que Jesus nasceu em Belém da Judéia, **nos dias do rei Herodes**, magos vindos do oriente chegaram a Jerusalém e perguntaram: ‘Onde está o recém-nascido rei dos Judeus? Vimos a sua estrela no oriente e viemos adorá-la’” (Mt 2.2). Com a notícia, o rei demonstra sua fúria: “Quando rei Herodes ouviu isso, ficou perturbado, e com ele, **toda a Jerusalém**” (Mt 2. 2). Nesta última passagem bíblica, João Cesário Leonel Ferreira (2004), ao fazer uma interpretação histórico-literária do *Evangelho segundo Mateus*, afirma que, pela primeira vez, o tema da oposição é enunciado de forma declarada no texto. Diante da notícia dos magos, o tetrarca (governador de uma das quatro divisões de um reino, no caso, do Império Romano, da quarta parte que representava a Galiléia ou Judéia), sentiu-se ameaçado pela ascensão de um rei rival, já que o tirano tinha consciência de não pertencer à linhagem real, isto é, Herodes não era judeu, mas edomita pelo lado paterno. Ele foi nomeado por Roma como “rei da Judeia” no ano 40 a.C. O pesquisador explica que não somente o tetrarca sentia temor em relação às consequências do nascimento da criança, mas também um setor da população, como as lideranças religiosas, representadas no texto pelos principais sacerdotes e escribas do povo. Assim, o pesquisador conclui que a afirmação “toda a Jerusalém” é justificável, dada a presença da sinédoque como figura de linguagem, que explicita uma relação de parte pelo todo, pois, se

Herodes era um déspota cruel, além de estrangeiro, o povo não iria manifestar temor a Jesus. Em face à notícia dos magos, o povo de Jerusalém ficou, na verdade, alegre.

Dada a ameaça representada pelo nascimento de Jesus, o rei planejou um ardil, que objetivava matar a criança que lhe representava risco. Para isso, se aproximou dos magos, fingindo querer adorar o bebê: “Então, Herodes chamou os magos secretamente e informou-se com eles a respeito do tempo exato em que a estrela tinha aparecido. Enviou-os a Belém e disse: ‘Vão se informar com exatidão sobre o menino. Logo que o encontrarem, avisem-me, para que eu também vá adorá-lo’” (Mt 2. 7-12). Nesta passagem, a ironia da fala do tetrarca constrói-se sob o verbo “adorar”. Este verbo evidencia as artimanhas de Herodes, pois a real intenção deste rei era ludibriar os magos para aproximar e matar a criança.

Entretanto, o plano de Herodes contra Jesus foi frustrado, pois os magos, depois de guiados pela estrela, encontraram a criança e adoraram-na prostrados diante do menino. Em sonho, os magos foram advertidos para não voltarem a encontrar Herodes, mas, sim, para retornarem à terra deles por outro caminho. Depois que os magos partiram, José, ao ser alertado da real intenção do tetrarca em sonho, fugiu com Maria e o menino para o Egito até a morte desse rei, que ocorreu um ou dois anos mais tarde.

Ao saber do insucesso de seu plano contra o menino Jesus, o tetrarca, totalmente irado, provocou o maior infanticídio dos relatos bíblicos: “Quando Herodes percebeu que havia sido enganado pelos magos, ficou totalmente furioso e ordenou que matassem todos os meninos de dois anos para baixo, em Belém e proximidades, de acordo com a informação que havia obtido dos magos” (Mt 2. 22). Este episódio ficou conhecido historicamente como o massacre das crianças ou dos inocentes. O relato de Mateus consiste numa importante fonte historiográfica sobre a vida de Herodes, “O grande”, pois fez com que o despotismo e a crueldade do rei ficassem em primeiro plano em sua biografia, ainda que o rei tirânico tenha construído inúmeras fortificações avançadas para a engenharia da época.

Considerando que tanto na narrativa de Medeia quanto na de Herodes existam matanças de crianças, acreditamos que narrem não só a crueldade dos personagens, mas também que justifiquem a referência a eles por parte de Basile e Cascudo em suas narrativas maravilhosas como uma forma de atribuir talvez mais agentividade ou força expressiva, por meio da comparação com tais figuras já muito conhecidas no imaginário popular, às vinganças das antagonistas contra as princesas.

Há várias relações que podem ser construídas entre as ações de Herodes e as da rainha velha do conto brasileiro: a primeira delas é sua crueldade e a inteligência em planejar seus ardis, tendo como vítima Jesus, no caso de Herodes, e a princesa e os dois netos Bela-Aurora e

Belo-Dia, no caso da rainha velha. O tetrarca, em seu ardil, utilizou os reis magos ao passo que a rainha velha utilizou seu mordomo. Nesse sentido, na narrativa bíblica, os reis magos podem ser interpretados como auxiliares mágicos de Jesus, uma vez que é a comunicação divina por meio do sonho que ambos têm que os alerta do perigo, assim como o mordomo em relação à princesa e às crianças Bela-Aurora e Belo-Dia tem o ímpeto de salvá-las, poupando-as da morte num total de três vezes. A nosso ver, o número três na narrativa de Cascudo pode ser interpretado não só de forma alusiva aos três reis magos e aos três presentes concedidos por eles ao menino Jesus, mas também como um elemento maravilhoso, visto que o três, na numerologia, representa a “trindade divina” (Osíris, Ísis e Hórus ou Pai, Filho e Espírito Santo, por exemplo) e está ligado tanto ao divino, quanto ao mágico e ao maravilhoso.

Quanto às vítimas, há convergências e divergências: na passagem de Mateus, Jesus foi salvo, ao ser levado para longe de Herodes. No conto, a princesa e as crianças foram levadas para a casa do mordomo, permanecendo distantes da rainha velha. Entretanto, elas não foram salvas, pois a rainha velha, ao sair de noite, “como uma desesperada, farejando quem mandar matar para saciar sua sina” (CASCUDO, 2004, p. 44), descobriu que a princesa sua nora e seus dois netos estavam vivos e escondidos.

No relato, Herodes ficou irritado, ao descobrir a traição dos magos, e provocou a matança das crianças. Da mesma forma, a rainha velha, ao descobrir a traição do mordomo, “saiu babando de raiva e pela manhã mandou prender a nora, os netos e o mordomo” (CASCUDO, 2004, p. 44). O tom cruel do episódio do massacre das crianças é transferido para a preparação da fogueira por parte da rainha velha: “Uma fogueira enorme foi feita diante do palácio, e quando o braseiro estava escandendo de quente, a rainha velha veio para a varanda assistir à morte da mulher e dos filhos do seu filho e do pobre mordomo” (CASCUDO, 2004, p. 44). Além da fogueira, o tom cruel do episódio bíblico também é deslocado para a adjetivação nas palavras do narrador: “Chegando na praça e **vendo aquele horror**, o príncipe voou do cavalo embaixo, puxou a espada e livrou a esposa e os filhinhos e o mordomo das cordas” (CASCUDO, 2004, p. 44, grifo nosso).

Explicitadas as relações entre o evangelho de Mateus e o conto maravilhoso brasileiro, convém investigar as convergências e divergências entre os encerramentos das narrativas de Cascudo e Basile: assim como o príncipe salvou a princesa e as crianças Belo-Dia e Bela-Aurora, o Rei do conto italiano salvou Talia e as crianças Sol e Lua e ordenou que lançassem a rainha colérica ao fogo, ao passo que, na versão de Cascudo, foi a própria rainha velha que saltou para a fogueira: “A rainha velha saltou do sobrado para o fogo das fogueiras, com medo

do castigo, e aí morreu, queimada, estorricada, virada cinza e pó preto” (CASCUDO, 2004, p. 44). Assim, em ambas as narrativas, as antagonistas foram punidas com a morte.

Devemos notar que, no conto registrado por Basile, existem dois elementos ligados à cultura napolitana: o nome da contadora intra-ficcional “Popa”, bem ao gosto do dialeto napolitano, e a presença final do encerramento por meio de um provérbio napolitano, que foi traduzido na edição brasileira por nós utilizada por “de quem a ventura gosta/até quando dorme o bem chove” (BASILE, 2018, p. 495). Já na versão registrada por Cascudo, existem muitos elementos ligados à adaptação à cor local do enredo, tais como: a referência ao molho de tomate e cebola, ao algodão e a presença da mata de cipós.

Ainda, quanto ao encerramento das histórias, na de Cascudo há um efeito cômico: “O príncipe foi para o palácio com a princesa, Belo-Dia e Bela-Aurora, abraçando-os e chorando de alegria. Nomeou o mordomo para vice-rei num reinado que ganhara na guerra. E **morreram** todos de velhos, bem felizes” (CASCUDO, 2004, p. 44, grifo nosso). Neste trecho, entendemos que ao registrar o verbo “morrer”, Cascudo não só promovia uma inversão paródica ao clássico final feliz dos contos maravilhosos, mas também evidenciava o humor como efeito predominante na narrativa, aproximando-a mais daquela registrada por Perrault. No conto italiano, porém, o efeito predominante, a nosso ver, é o estranhamento, em virtude do adultério e do estupro, acontecimentos que foram suavizados nas versões posteriores à italiana, tendo em vista o sentimento cristão que foi sendo incorporado às histórias maravilhosas.

Ao fazermos uma análise comparativa entre as variantes italiana e brasileira de “A bela adormecida”, verificamos que, embora as princesas sejam as personagens que dão título às narrativas, elas recebem pouca importância se comparadas às antagonistas. O percurso das protagonistas até o sono profundo é narrado de forma sumária pelos narradores ao passo que as antagonistas recebem vozes por meio de discursos diretos e cometem várias ações que demonstram a caracterização cruel delas. A nosso ver, é assim que a análise da segunda parte dos enredos se mostra mais produtiva, uma vez que nesta parte há referências mitológicas greco-romana e hebraico-cristã na caracterização da rainha traída na versão de Basile e da rainha velha na versão de Cascudo. Ainda que as mitologias sejam distintas, os personagens aos quais elas se referem são conhecidos pela sua crueldade e violência.

Nesse sentido, acreditamos que os personagens míticos não aparecem nos discursos para interagir com os personagens dos contos, mas sim para serem referências simbólicas em relação às ações e caracterizações de personagens presentes nas narrativas curtas italiana e brasileira aqui analisadas, o que nos faz supor que tanto nas narrativas orais que deram origem às versões coletadas por Basile e Cascudo, quanto nas versões literárias que os dois escritores cunharam,

houve um aproveitamento muito significativo das alusões aos elementos das narrativas mitológicas, seja para confirmá-los, seja para subvertê-los. Entendemos, assim, que Basile e Cascudo atribuíram mais vivacidade ou até mesmo tensão às ações dos personagens dos contos, tendo em vista que o conto maravilhoso, ao contrário dos mitos, não possui deuses. Além disso, a intertextualidade com mitos solicita o conhecimento prévio do leitor para o entendimento das possíveis relações que são construídas nas tramas narrativas.

4.1.1 Contadores de histórias em “Sol, Lua e Talia” e “A princesa do sono sem fim”

A narração do conto maravilhoso italiano “Sol, Lua e Talia” é conduzida por uma velha personagem-narradora chamada Popa, cujo nome é apresentado no fragmento de narrativa-moldura que encabeça o conto maravilhoso italiano em questão.

O caso das ogradas, que podia trazer alguma migalha de compaixão, foi a causa do prazer, todos se alegrando que as coisas tivessem saído melhor para Parmetella do que se pensava; depois desse conto, tocando a Popa discorrer, ela, que estava com o pé no estribo, disse assim (BASILE, 2018, p. 491).

É sabido que, no mínimo, a crueldade serve de carrasco para aquele que a exercita, nem nunca se viu quem cuspa no céu e não lhe caia na cara. O reverso dessa medalha, a inocência, é um escudo da figueira, sobre o qual se quebra ou deixa a ponta toda a espada da malignidade, de modo que, quando se acredita que um pobre homem esteja morto e sepultado, vê-se que ressuscita em carne e osso: como vocês ouvirão no conto que do barril da memória, com a verruma da língua, estou para extrair (BASILE, 2018, p. 491).

Nos trechos destacados, o nome “Parmetella” refere-se à protagonista do conto anterior, quarto conto da quinta jornada, intitulado “O tronco de ouro”. Já o nome “Popa” diz respeito à personagem que será a voz que conta na história que está para ser narrada. Depois de ser apresentada para seus ouvintes, Popa anuncia, na forma de moral ideológica, os temas da crueldade e da inocência que serão desenvolvidos em “Sol, Lua e Talia”.

No fragmento ligado aos temas, o que mais nos chama a atenção, além da carga metafórica no discurso da narradora, é a menção ao recurso da memória “[...] como vocês ouvirão no conto que do barril da memória, como a verruma da língua, estou para extrair” (BASILE, 2018, p. 491). Essa citação em especial destaca as fontes do modelo seguindo por Basile: o conto modular e aberto, produzido na reunião familiar ou de grupo, lugar de exercício da memória, da sedimentação e da estruturação das tradições da passagem de uma geração para outra, aponta Rak (2005).

Além disso, a citação não só evoca a recordação, que pode ser ligada ao recurso literário da poesia épica de invocação às musas e à Deusa Mnemosine, mas também comprova a inserção, na variante registrada por Basile, de uma velha contadora de histórias no sentido benjaminiano do termo:

A recordação funda a cadeia da tradição que transmite o acontecido de geração a geração. É ela o elemento artístico da épica em sentido amplo. **E engloba as**

variantes artísticas da épica, entre as quais encontramos, à cabeça, aquela que o contador de histórias representa. É ela que funda a rede constituída, finalmente, por todas as histórias. Uma liga-se a outra, como sempre gostaram de mostrar os grandes contadores, em especial os orientais. Em cada um deles vive **uma Scherazade**, a quem ocorre uma nova história a propósito de cada passagem das suas histórias (BENJAMIN, 2015, p. 165, grifo nosso).

De sua “Sheherazade analfabeta”, como gostava de se referir à sua narradora popular Bibi, ou Luísa Freire como já comentamos, Cascudo ouviu a narrativa “A princesa do sono sem fim”, conforme ele destaca na nota de encerramento do conto: “Luisa Freire, Ceará-Mirim, Rio G. do Norte” (CASCUDO, 2004, p. 44). Como ela foi ama de Cascudo, entendemos que a cidade mencionada funde duas informações: o lugar onde Bibi viveu por mais tempo e onde Cascudo coletou a história. Com isso, percebemos que Cascudo, assim como Basile, insere uma contadora de histórias, porém, há uma diferença já mencionada que merece destaque: Basile insere uma contadora de história intra-ficcional, já que ela só existe internamente à moldura, ao passo que Cascudo insere uma contadora de histórias extra-ficcional, o que, portanto, justifica o aparecimento do nome completo desta última numa anotação colocada fora do conto e não dentro.

A narrativa maravilhosa “A princesa do sono sem fim” foi primeiro contada oralmente por Bibi que, depois de ouvida, foi narrada na forma escrita por Cascudo em sua antologia. A nosso ver, pode ter sido justamente essa duplicidade ligada ao relato da variante brasileira de “a bela adormecida”, ser contada oralmente para depois ser registrada literariamente, que motivou o escritor potiguar a trazer outros recursos mais complexos, como o encaixe da história pregressa da princesa na fala do velho, ao iniciar a narração de “A princesa do sono sem fim”. Esses recursos têm curiosamente um efeito discursivo semelhante ao da tradição de moldura da qual se serve Basile em “Sol, Lua e Talia”, o que reforça o vínculo literário que podemos estabelecer entre os escritores italiano e brasileiro, apesar da referência a Perrault.

Dito de outro modo, entendemos que Cascudo (2004) inseriu dois narradores em “A princesa do sono sem fim”, sendo o primeiro uma instância narrativa - um narrador heterodiegético nos termos de Genette – e o segundo um personagem contador de histórias sedentário, nos termos de Benjamin (2015), o velhinho que recebe o príncipe e conta histórias para ele. No interior do conto maravilhosos brasileiro, o primeiro anuncia e contextualiza o segundo, ou seja, o narrador heterodiegético anuncia e contextualiza o velhinho contador de histórias, contador intra-ficcional como as velhas são na obra de Basile:

Havia um reinado em que a rainha velha tinha a sina de correr de lobisomem, matando gente para beber o sangue. O príncipe seu filho era um moço sem tacha, bom e valente, e vivia triste com o destino da mãe. **Sua distração era conversar com um velho, muito velhinho, que morava fora da cidade, perto de uma floresta sombria, na qual ninguém ia caçar nem passear** (CASCUDO, 2004, p. 41, grifo nosso).

Há semelhanças e diferenças entre os contadores intra-ficcionais nos contos estudados: ambos são velhos, porém, a contadora de Basile é do sexo feminino e o contador de Cascudo é do sexo masculino. Na versão de Basile, a circunstância textual que elucida a existência da contadora de histórias é o uso da memória. Na versão de Cascudo, porém, o velho contador não faz referência ao recurso da memória, mas alude a ela, fazendo referência ao recurso da experiência de “boca em boca”.

O velhinho armava uma rede no alpendre para o príncipe descansar e este passava horas e horas ouvindo as histórias do tempo antigo, esquecendo-se da rainha velha e da sua doença de beber sangue de gente (CASCUDO, 2004, p. 41).

Um dia ele perguntou ao velhinho que telhado ao longe era aquele. O velhinho, então, contou:

Aquilo é um palácio encantado, príncipe meu senhor. **Meu avô contou a meu pai e este contou a mim que, há cem anos, está ali dormindo uma princesa,** com todos os seus criados, pajens e mordomos, por via de umas fadas (CASCUDO, 2004, p. 41, grifo nosso).

A passagem “meu avô contou a meu pai e este contou a mim [...]” (CASCUDO, 2004, p. 41), dá ao velho o testemunho da existência de contadores de histórias, tendo em vista que “[...] experiência que anda de boca em boca é a fonte que a que foram beber todos os contadores de histórias” (BENJAMIN, 2015, p. 149). O mesmo recurso volta a se repetir na narrativa brasileira no término do relato do contador acerca do sono da princesa: “Era o que meu avô contava a meu pai e este me contou quando eu era menino” (CASCUDO, 2004, p. 41). Contudo, a escolha pelo sexo masculino talvez pudesse distanciar a versão de Cascudo tanto da versão de Basile quanto das tradições oriental e ocidental das contadoras de histórias serem do sexo feminino. No entanto, acreditamos que essa escolha sirva a um propósito bem definido, ou seja, que tal opção seja uma forma de alusão à própria figura de Câmara Cascudo como um contador tradicional, já que faz parte de sua biografia a informação de que ele gostava de deitar numa rede de dormir e contar histórias e ouvir histórias, é uma possibilidade interpretativa, a nosso ver.

Embora na versão de Cascudo (2004) haja a presença intra-ficcional de um velho como o contador e não uma velha, como existe na versão de Basile, acreditamos que a tradição feminina das contadoras se faça ainda presente na versão brasileira, porém, numa relação metonímica com a rede armada pelo velhinho no alpendre. Trata-se de uma relação metonímica do tipo objeto – a rede – pelo fabricante artesanal, as velhas contadoras de histórias que fiavam à medida que contavam histórias, comumente chamadas de “rendeiras”. A origem da fiação deste objeto artesanal é enfatizada por Cascudo (2012b) em seu estudo *Rede de dormir: uma pesquisa etnográfica*.

Além da incorporação de traços ligados ao feminino e à arte narrar, o elemento “rede”, em “A princesa do sono sem fim”, está prenhe de traços regionais ou geográficos, sociais e até mesmo culturais. Os dois primeiros estão aglutinados na passagem do conto: “O velhinho armava uma rede no alpendre para o príncipe descansar e este passava horas e horas ouvindo as histórias do tempo antigo” (CASCUDO, 2004, p. 41). O traço regional ou geográfico, que vinculada à narrativa à região do nordeste do Brasil, é identificado pelo “alpendre”, conforme indica Cascudo:

Estando constantemente armada (como no sertão nordestino as redes acolhedoras viviam nos alpendres e latadas) servia de cadeira, escabelo, mocho para o descanso. Nela o visitante participava da refeição e dormia em seu sono. Era uma tentativa de acomodação raramente infrutífera. Nela conversava, mercadejava, fazia planos, consertava alianças, discutia, propunha, ajustava. Entrava na sua economia diária e se fazia companheira da jornada, garantindo o confortável sono noturno ou sesteador, no bochorno ensolarado do meio-dia (CASCUDO, 2012b, p. 14).

O traço social remete à diferença de classes entre o velhinho e príncipe. A princípio, esta diferença é posta por Cascudo já na nomeação dos personagens não pelos seus nomes, mas, sim, função social que eles exercem, características, aliás, atreladas ao efeito de indeterminação própria do gênero conto maravilhoso. Além da nomeação dos personagens, a diferença social entre eles é reverberada pelo fato de o velhinho armar a rede no alpendre não para ele, mas, sim, para o príncipe descansar.

Além disso, a rede está repleta de traços etnográficos, tendo em vista que ela o caráter sedentário ou inativo do contador, já que o fixa num determinado lugar, o que reforça uma alusão ao próprio Cascudo, que, como dissemos no capítulo II, em vida ouviu histórias de seu seio familiar em Natal e se mostrava um "provinciano incurável". Apesar da rede reafirmar o traço sedentário do contador de histórias interno à narrativa, é preciso lembrar que a rede, antes

de ser fixada no sertão brasileiro, foi um objeto itinerante que viajava junto com seu contador marinho.

A rede, por fim, sintetiza o traço cultural da história: o meio rural e arcaico. O rural já é atestado pelo fato de o velhinho morar “fora da cidade, perto de uma floresta sombria, na qual ninguém ia caçar nem passear” (CASCUDO, 2004, p. 41). O arcaico, por sua vez, é comprovado pelo estudo de Cascudo (2012b):

A partir da segunda década do século atual [século XX], o uso das redes de dormir começou a decair nas cidades, substituídas pelas camas. Contribuíram para isso as modificações introduzidas nas relações entre as famílias, cujas casas eram até então hospedarias obrigatórias dos visitantes e forasteiros recomendados; o aparecimento consequente dos hotéis e pensões; os processos renovadores adotados nas construções das modernas residências; a diminuição das peças de que se compunham os antigos solares patriarcais etc.

Existe, entretanto, uma minoria refratária ao novo engenho, embora a ele se entregue nas noites em que o frio convida a um melhor repouso.

Na zona rural, essa substituição vem sendo realizada com maior lentidão, sendo ainda bastante generalizado o uso das redes, principalmente pelos homens e as crianças. Os vaqueiros ou peões, entretanto, permanecem ainda fiéis ao costume tradicional (CASCUDO, 2012b, p. 123).

A partir desse estudo, depreendemos que a rede, neste conto coletado por Cascudo (2004), ateste não somente a existência de um nordeste arcaico, ligado às tradições artesanais e à contação de histórias, mas principalmente represente uma reação à modernização do sertão, já que o desaparecimento das redes se deve à introdução das construções de casas mais modernas. Na mesma chave de leitura, podemos interpretar a presença do contador de histórias sedentário, cuja existência remete a uma experiência coletiva que, de acordo com Benjamin (2015), entra em crise com o advento da modernidade.

Cascudo (2012b, p. 74), no estudo de usos e costumes ligados à rede de dormir no Brasil do século XX, afirma que, quando “[...] as redes eram feitas, unidade por unidade, e não em séries, mecanicamente, estavam todas dentro de moldes fiéis às conveniências tradicionais. Os tipos tinham seus destinos, previstos, antecipados, sabidos”. As redes “[...] eram quase azul, encarnado, amarelo, verde, eram as tonalidades preferidas, evitando-se as que sugerissem sempre ‘redes de encomenda’ e obedeciam aos modelos inalteráveis nas dimensões e cores. tristeza, viuvez, luto, morte, o lilás, o roxo, o negro, para os labores e bordados ornamentais” (CASCUDO, 2012b, p. 74). O conhecimento acerca dessa produção artesanal promove, a nosso ver, uma configuração metafórica do próprio conto maravilhoso de Cascudo como uma grande

rede, capaz de enredar vários núcleos narrativos que dão cores diferentes ao enredo: a história de ontem (cem anos atrás), contada pelo velho; a aventura do príncipe e o encontro com a princesa nova; a nova etapa do castelo dos pais do príncipe.

Com base no que já expusemos, acreditamos que exista no conto brasileiro analisado, a intenção de asseverar o caráter antigo e etnográfico da história da princesa do sono sem fim interna e externamente à narrativa. No interior da enunciação, podemos notar a inserção de traços antigos e etnográficos na descrição do sono de cem anos da princesa, pois, à medida que ela está dormindo, a história dela está sendo contada de geração a geração até que um ouvinte, neste caso o príncipe, decide pôr fim à lenda findos os cem anos (marcados na profecia e na fala do velho). No que se refere à manifestação externa à narrativa, Cascudo acrescenta as notas, cujas informações mostram o deslocamento do enredo em termos de tempo e espaço, desde Basile na Itália do século XVII até chegar ao potiguar no Brasil do século XX. É um longo caminho de contações orais antes das literárias, e duas das mais significativas das feitas na Literatura, esperamos ter bem confrontado analiticamente até aqui.

4.2 Dois noivos monstros: análise comparativa entre “O cadeado” e “A Bela e a Fera”

Bettelheim (2002), em seu estudo publicado sob o título *Psicanálise dos contos de fadas*, recorreu aos conceitos de ciclo do noivo-animal e da noiva-animal para se referir aos contos originários do mito de Cupido e Psiquê, narrado nos livros IV, V e VI do romance antigo *O asno de ouro* ou *Metamorfoses*, de Lucio Apuleio, cujo registro refere-se ao século II da nossa era. A expressão “noivo-animal” explica-se pelo fato de Cupido, no mito, ser descrito como um monstro cruel e viperino tanto pelo oráculo quanto pelas irmãs mais velhas de Psiquê, as quais persuadem a irmã mais jovem a descobrir a verdadeira identidade do marido, já que este a visitava à noite e se ausentava durante o dia. Apesar do deus alado não assumir a forma animal no mito, os personagens que são noivos ou noivas e que são inspirados nele sofrem metamorfoses nos contos maravilhosos derivados desse ciclo, e assim são interpretados pelo viés da análise que tende à perspectiva psicanalítica.

O estudioso austríaco afirma que são muito mais recorrentes os contos do tipo noivo-animal em relação aos da noiva-animal, estes últimos protagonizados por personagens femininas vítimas de encantamentos. Segundo Bettelheim, em termos psicanalíticos, o predomínio do noivo-animal nas histórias maravilhosas deve-se à percepção da criança que, devido à sua ansiedade sexual, enxerga o sexo como algo animalizado, visão que pode ser transformada em relação humana somente por meio do amor. Dessa forma, ele verifica que os noivos-animais são representados de forma repugnantes e/ou grotescas. De forma oposta ao masculino, “[...] em praticamente em todos os exemplos de noiva-animal, não há nada de repugnante ou perigoso na sua forma animal, ao contrário, elas são encantadoras” (BETTELHEIM, 2002, p. 300). Quanto a esse viés, Michelli (2015, p. 24-25), na análise da caracterização da noiva-animal dos contos de encantamento que compõem a antologia *Contos tradicionais do Brasil*, tais como “A Princesa Jia” e “A Princesa Serpente”, aponta o aspecto repulsivo das personagens femininas que habitam o mundo encantado criado por Câmara Cascudo.

Em *Lo cunto de li cunti*, de Basile, encontramos uma diversidade de narrativas do primeiro ciclo. Em “Il catenaccio” (“O cadeado”), primeiro conto do par aqui confrontado, Luciella vai até a fonte buscar um pouco de água para sua mãe e encontra um escravo que a convida para descer a uma gruta que dá acesso a um belíssimo palácio subterrâneo, todo recoberto de ouro, onde lhe é servido um esplêndido jantar e depois a jovem é levada a uma

cama toda recoberta de pérolas e de ouro. Em seu leito, Luciella recebe sempre à noite um homem que ela não pode ver, assim como Psiquê não devia ver Cupido na trama do mito narrado internamente ao romance de Apuleio.

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

Ao contrário de *Lo cunto de li cunti*, a obra *Contos tradicionais do Brasil* (2004), de Câmara Cascudo, oferece vasto material para a interpretação de narrativas curtas maravilhosas que se encaixam na subdivisão proposta por Bettelheim (2002), tendo em vista que a coletânea brasileira apresenta uma série de contos de encantamento ou maravilhosos ligados tanto a temática do noivo quanto da noiva animal.

Michelli (2021, p. 579), no estudo “A metamorfose em Câmara Cascudo”, faz um levantamento quantitativo desses dois ciclos no total de vinte e sete contos que compõem a seção “Contos de Encantamento” da antologia brasileira. Quanto aos contos que apresentam, na condição de protagonistas, personagens masculinos amaldiçoados sob a forma animal, sendo resgatados dessa condição graças à ação feminina, a pesquisadora destaca: “O Veado de Plumas”; “O Príncipe Lagartão”; “Maria Gomes”; “O Papagaio Real”; “A Princesa e o Gigante”; “A Bela e a Fera”. Já em relação às narrativas que integram o grupo da noiva-animal, a estudiosa inclui os contos “A Princesa Jia”; “O Marido da Mãe-D’Água”; “A Princesa Serpente”; “A Moura Torta” bem como “Pedro, João e José”.

Assim, nesta parte de nossas análises, nos debruçamos sobre dois contos maravilhosos originários do ciclo noivo-animal: “O cadeado”, registrado por Giambattista Basile, e “A Bela e a Fera”, coletado de fontes impressas por Câmara Cascudo. Por compartilharem o mesmo ancestral mítico a nosso ver, traremos, no movimento analítico, os temas e os motivos do mito de Cupido e Psiquê.

A primeira convergência entre os contos italiano e brasileiro refere-se ao fato de serem narrados por contadoras de histórias do sexo feminino, sendo uma velha personagem-narradora no primeiro, chamada Ciommetella tinhosa, e uma velha de Cataguases, Minas Gerais, no

segundo. A diferença essencial entre elas reside no fato de que a contadora de Basile é ficcional, pois só existe internamente à obra, e a contadora de Cascudo é extraliterária, pois existe fora do contexto interno da narração, como foi abordado no subcapítulo sobre os contadores de histórias.

Além disso, as duas narrativas apresentam uma convergência ligada à caracterização das protagonistas. Em “O cadeado”, Luciella é a terceira filha e mais bondosa, tanto que é a única filha que se dispôs a buscar água na fonte para a mãe. Na mesma linha, “A Bela e Fera”, Bela é a filha mais bela e menos vaidosa entre as irmãs, pois é a única filha que pediu uma rosa ao pai mercador enquanto as irmãs mais velhas pediram objetos materiais supérfluos, como um rico piano e um vestido de seda. A virtude das protagonistas é um motivo essencial de “Cupido e Psiquê”. No mito, Psiquê é a filha mais jovem (a terceira filha) e a mais bela, tanto que a população lhe devotava a mesma adoração que tinha por Vênus: “A mais moça, ao contrário, de beleza tão rara, tão brilhante, tinha tal perfeição que, para celebrá-la com um elogio conveniente, era pobre demais a língua humana” (APULEIO, 1963, p. 83).

Essa intersecção com relação às terceiras filhas, a nosso ver, contribui para a instalação do maravilhoso nas narrativas cotejadas uma vez que está ligada à simbologia do número três, o qual, teoriza Coelho (2000), é uma das constantes das narrativas maravilhosas:

A repetição dos números (principalmente 3 e 7) nas histórias maravilhosas é bastante notória. Obviamente estarão ligados à simbologia esotérica dos números que tanta influência tem nas religiões e filosofias antigas. É essa, com certeza, uma área excelente para estudos ligados a um conhecimento mais profundo das narrativas primordiais, hoje transformadas em folclóricas ou infantis (COELHO, 2000, p. 179).

Além disso, as duas protagonistas nas narrativas italiana e brasileira afastam-se inicialmente de sua família, ação desencadeada pelas virtudes que elas apresentam. Em “O cadeado”, a benevolência de Luciella possibilitou à protagonista encontrar o escravo na fonte, da qual retirou água para sua mãe. O escravo conduziu-a por entre uma gruta a um palácio subterrâneo, onde morava o príncipe encantado da narrativa. De forma similar, mas com uma sutil variação, em “A Bela e a Fera”, Bela se afastou inicialmente da família, mas foi seu pai o responsável por uni-la ao noivo monstro, à Fera. Nesse sentido, a narrativa brasileira, em relação à italiana, dialoga mais diretamente com o mito greco-romano, pois o pai de Psiquê, preocupado com o destino da filha mais jovem, visto que ela fora desprezada por todos os homens da região, os quais a contemplavam como uma estátua, pediu auxílio ao Oráculo de Apolo, cujo prenúncio dizia que Psiquê seria desposada por monstro cruel e viperino. Assim,

os pais de Psiquê a abandonaram em um rochedo, de onde foi suavemente levantada aos ares por Zéfiro, deus dos ventos. A princesa foi por ele depositada em um bosque de árvores frondosas onde se localizava o palácio real. Nesta morada divina, Psiquê foi servida por vozes invisíveis e recebia todas as noites o deus Cupido em seu leito.

Vladimir Propp (2002), em *Raízes históricas do conto maravilhoso*, investigando os motivos atrelados à função afastamento recorrente nos contos maravilhosos, afirma que uma característica constante nos contos populares russos do tipo Eros e Psiquê refere-se ao fato de a jovem oferecer pouquíssima resistência ao ser entregue ao noivo pelo pai. De fato, tal característica se verifica nas duas narrativas cotejadas. Além disso, Propp identifica a mesa posta e a invisibilidade dos serviçais na recepção das donzelas nesse novo reino que passam a habitar com o marido.

Aqui reconhecemos facilmente a “casa grande”, embora ela não seja citada nem descrita. Vimos anteriormente que nessas casas a jovem tinha comida à vontade. Recebe o alimento de tal forma que ao comer não vê ninguém, ou seja, temos uma encenação da invisibilidade dos serviçais. Os serviçais invisíveis são uma característica constante nesses contos (PROPP, 2002, p. 148).

Os motivos classificados pelo folclorista russo aparecem na descrição da recepção de Luciella em “O cadeado”, como podemos ver no trecho abaixo.

E foi levando ao cântaro para a casa, com a desculpa de procurar um pouco de lenha que voltou à fonte, onde encontrando o mesmo escravo seguiu-o e foi levada por uma gruta de pedra adornada de avencas e hera para um bellissimo palácio debaixo da terra, todo reluzente de ouro, onde logo foi posta uma maravilhosa mesa, vieram duas camareiras para despi-la de seus poucos andrajos e vesti-la convenientemente, fazendo-a deitar num leito todo bordado de pérolas de ouro, onde, assim que foram apagadas as velas, veio alguém se deitar (BASILE, 2018, p. 230).

Em “A Bela e a Fera”, a mesa posta e a invisibilidade dos serviçais se concretizam, porém, é o pai de Bela que goza da recepção durante sua viagem.

O mercador partiu e não lhe ocorreram os negócios como esperava. Vinha tregressando muito acabrunhado, em noite tenebrosa, sem mais esperanças de encontrar pousada, quando, em meio de um bosque, viu brilhar muitas luzes. Tocou para lá. Era um rico castelo. Bateu à porta longo tempo: ó de casa! e ninguém respondeu. Em vista disso foi entrando e percorrendo toda a casa, sem lhe aparecer viva alma. Por fim viu surgir um criado de farda que lhe veio dizer que o jantar estava à mesa. O hóspede foi para a sala de jantar e lá encontrou um perfeito banquete. Comeu com apetite. Mas não tornou a mais

ver o criado, senão quando este o veio avisar que eram horas de dormir, mostrando-lhe em seguida o mais belo quarto que se podia imaginar (CASCUDO, 2004, p. 118).

Nesse sentido, verificamos uma sutil divergência em “A Bela e a Fera” em relação ao conto italiano. Uma possível explicação para isso refere-se ao caráter etnográfico da narrativa brasileira, na medida em que ocorre a incorporação de um tema popularizado nos contos latino-americanos, conforme será explicado. Na narrativa brasileira, o mercador, pai de Bela, devido à falência da família, decidiu realizar uma viagem. O velho, ao encontrar o palácio pela estrada, decidiu descansar e, pela manhã, saiu para o pátio e avistou o jardim do castelo, onde viu “a mais bela rosa que jamais seus olhos haviam contemplado” (CASCUDO, 2004, p. 119). O velho, vendo a rosa, lembrou-se do pedido de Bela e decidiu colher a flor para levar de presente à filha que ele tanto prezava. De súbito, quando teve a rosa nas mãos, surgiu um monstro, “uma fera horrível” (CASCUDO, 2004, p. 119). Estranhamente, a fera só se alimentava de rosas, motivo que levou o animal a zangar-se com o velho.

Entretanto, a Fera, ainda que descrita como animal, é racionalizada na narrativa de Cascudo, pois o monstro propõe uma situação de troca com o mercador: “– Não; leve a flor, mas com a condição de trazer-me aqui a primeira criatura que avistar em sua casa, quando chegar” (CASCUDO, 2004, p. 119). Nessa fala da Fera, configura o que Câmara Cascudo (2002, p. 135, grifo nosso) nomeia de “Voto de Idomeneu”: “Na literatura oral proponho que se denomine Voto de Idomeneu ao tema da promessa indefinida e que se tornou universal possivelmente mais conhecida com facilidade nos **contos populares latino-americanos**”. Prova disso é a menção ao conto “A Bela e Fera” pelo próprio folclorista no capítulo teórico sobre tema constatado: “Na versão brasileira de A Bela e a Fera, ouvida pelo Professor Lindolfo Gomes em Cataguases, Minas Gerais (Contos Populares, II, 61) consta a ocorrência [...]” (CASCUDO, 2002, p. 136).

Segundo Cascudo (2002), Idomeneu, rei de Creta, ao regressar vitorioso da luta contra Tróia, foi surpreendido por uma terrível tempestade que ameaçou a sua esquadra de oitenta naus. Ante o presumível desfecho, o rei cretense prometeu a Netuno imolar em sua intenção o primeiro ser vivo que avistasse na praia, se conseguisse ancorar em salvamento. Por ironia do destino, lá estava o seu filho que alegremente o esperava. No conto coletado por Cascudo, a promessa de sucesso levou o pai a prometer dar em troca a primeira coisa a ser vista quando retornasse ao lar. Por ironia, no lugar da cachorrinha que sempre o esperava, estava sua filha Bela. Devido a tais acontecimentos, Bela foi com o pai ao palácio e aceitou ficar com a Fera sem nenhuma resistência.

Além do afastamento das protagonistas, outras convergências comuns às duas narrativas são as atuações que ocorrem nas duas de interdição e de transgressão, sendo esta última desencadeada pelas irmãs mais velhas e invejosas. Bettelheim (2002) esclarece que a presença das irmãs invejosas é um tema constante nas narrativas originárias do ciclo noivo-animal.

Aqui nos deparamos pela primeira vez com o tema de duas irmãs mais velhas que são más devido aos ciúmes da beleza e virtude da irmã mais nova que é mais bela e mais virtuosa que elas. As irmãs tentam destruir Psique, mas esta sai vitoriosa no final, mas só depois de passar por grandes atribulações. Além disso, a evolução trágica dos acontecimentos é consequência de uma noiva que, ignorando as advertências do marido para que não tente conhecê-lo (não olhar para ele, não permitir que a luz o ilumine), age contrariando suas ordens e então tem de vagar pelo mundo para reconquistá-lo (BETTELHEIM, 2002, p. 309).

Em “O cadeado”, de Basile, as irmãs mais velhas, assim como no mito greco-romano, sentiam inveja de Luciella, pois esta última sempre as visitava portando dinheiro e presentes. Percebendo que Luciella não dava informações sobre seu marido e rejeitava a companhia delas para retornar ao palácio, as irmãs invejosas descobriram, com o auxílio de uma ogra, que todas as noites um servo dava um sonífero a Luciella, substância que a fazia não perceber que era um belíssimo jovem que dormia ao seu lado e, assim, elas incitaram a irmã mais jovem a descobrir quem era o rapaz, dando a ela um cadeado e aconselhando a jogar disfarçadamente a bebida servida pelo servo, alegando a falta de um guardanapo. Trata-se de mais uma convergência com o mito, no qual as irmãs mais velhas e invejosas fizeram Psiquê pensar que dormia com um terrível monstro e, assim, elas instigaram a irmã mais jovem a matá-lo, oferecendo uma lucerna e uma navalha.

A nosso ver, a lucerna representa simbolicamente, no mito, a curiosidade aguçada de Psiquê, já que a mortal tinha o desejo de conhecer a verdadeira face do marido com quem se deitava todas as noites. Já o cadeado constitui, objeto presente no conto italiano, era um objeto mágico nos termos de Propp, pois dele saíam inúmeras mulheres que carregavam sobre suas cabeças belíssimos rolos de linho, situação só possível no universo do maravilhoso, definido por Tzvetan Todorov (2010), como o gênero literário em que a presença do sobrenatural não promove hesitação interna (personagens) e externamente (leitores) à obra, em oposição ao gênero fantástico. Uma das mulheres deixou o novelo cair e, Luciella, “[...] que era generosa[...]

 (BASILE, 2018, 231), grita, promovendo o despertar do príncipe e, por conseguinte, a decepção dele por ter sido descoberto e traído.

No que se refere a uma comparação geral em relação à caracterização dos personagens, podemos verificar que guardam certa convergência os personagens alinhados que podemos compreender melhor a partir do seguinte quadro de nossa autoria:

Quadro 2

“O cadeado” (Giambattista Basile) Conto maravilhoso IX, jornada II	“A Bela e a Fera” (Câmara Cascudo) Seção 1 “Contos de encantamento”
mãe pedinte	pai mercador
duas irmãs invejosas	duas irmãs invejosas
Luciella	Bela
príncipe encantado	Fera
Ogra	não comparece
aia e rainha da corte de Torrelonga	não comparecem

Propomos, assim, a seguinte correlação entre os personagens: para a mãe pedinte da versão de Basile, temos o pai mercador para a cascudiana, nas duas existem duas irmãs invejosas para a protagonista, na primeira versão a protagonista é Luciella, enquanto na segunda é Bela e o personagem que corresponde ao príncipe na obra da versão basilesca é a Fera na versão brasileira. Não existem personagens que possam ser aproximados à aia e à rainha da corte de Torrelonga.

No que diz respeito à interpretação do elemento cadeado, para além de nossa primeira leitura, acreditamos que o cadeado seja mais que um objeto mágico, até porque ele dá título à narrativa. Em outras palavras, o interpretamos como uma metáfora do casamento, pois devemos ter em mente que, depois de se decepcionar com Luciella, o príncipe a expulsa do palácio e, por conseguinte, a união entre os dois é desfeita. Nesse sentido, ressaltamos que Luciella, embora visitasse suas irmãs, sentia-se trancafiada e/ou presa a um segredo de matrimônio, que consistia em não revelar nada às irmãs e não descobrir a identidade do homem que dormia ao seu lado todas as noites. Essa segunda leitura nos parece mais plausível se tomarmos conhecimento do texto mítico, pois, ao final do mito, Júpiter, quando oficializa o matrimônio de Cupido e Psiquê, diz do elevado trono no anfiteatro do Céu: “Tiremos-lhe a ocasião e acabemos-lhe com a luxúria de adolescente, encadeando-o com os laços do casamento” (APULEIO, 1963, p. 117). Tal palavra, especificamente neste discurso solene, apenas nos confirma a hipótese de que o cadeado simboliza os laços do casamento.

Em “A Bela e a Fera”, na versão registrada por Cascudo, Bela, assim como Luciella no conto de Basile, também pediu permissão ao noivo-monstro para visitar seu pai e suas irmãs.

Entretanto, a forma de interdição dada pelo marido é diferente em relação ao conto italiano, pois a Fera deu um anel à Bela como objeto que a lembraria da necessidade de retorno ao palácio: “– Se não voltares em três dias, me encontrarás morto. Leva este anel e não tires do dedo, porque se o tirares, me esquecerás” (CASCUDO, 2004, p. 120). A divergência, neste caso, refere-se ao objeto mágico, pois ele é dado pelo noivo-monstro e não pelas irmãs mais velhas. Apesar disso, há a convergência de que as irmãs mais velhas também agiram de modo a prejudicar a protagonista, assim como no mito e no conto maravilhoso italiano: “A moça foi, visitou a família, e contou às irmãs tudo que era passado e disse-lhes que se sentia feliz. As outras, com inveja, na noite que completava o terceiro dia, esconderam-lhe o anel e ela não lembrou mais da Fera” (CASCUDO, 2004, p. 120).

O anel, neste caso, pode ser entendido como um objeto mágico, dadas as potencialidades mágicas ligadas à lembrança ou, ao seu contrário, o esquecimento, mas também como um símbolo de compromisso com a Fera:

Como todas as figuras redondas e fechadas, [o anel] é um símbolo da continuidade e da totalidade, pelo que serviu tanto como **emblema do casamento** (como a pulseira e por igual razão) quanto do tempo em retorno. [...]. É interessante reportar que o anel, em diversas lendas, constitui um resíduo de **cadeia** (CIRLOT, 2005, p. 78, grifo nosso).

De acordo com o trecho, o anel carrega o “resíduo de cadeia” e, por isso, liga-se, de certa forma, ao sentido de fechar, de deixar preso que está implícito na função do “cadeado”.

Por fim, outras duas convergências a serem destacadas são a separação e o reencontro dos amantes. Ambos os motivos se configuram no mito de Cupido e Psiquê: Cupido, provando o desgosto de ter sido queimado com o óleo da lâmpada por Psiquê, abandonou a jovem mortal. Ao ser expulsa, Psiquê procurou abrigo na casa de suas irmãs mais velhas, já que seguiu os conselhos malvados delas; no entanto, as irmãs mais velhas não a acolheram. Estas últimas, vislumbrando uma possível relação amorosa com o deus alado, foram até o alto rochedo, de onde Zéfiro as poderia transportar, mas despencaram de lá e morreram, devido ao grande salto no vazio, sendo punidas, portanto, com a morte.

Já Psiquê foi obrigada pela deusa Vênus a realizar quatro tarefas, cujos empecilhos aumentavam gradativamente, tais como: separar grãos; tosquiando carneiros com lã de ouro; apanhar água dos rios infernais (Cocito e Estige) e trazer a beleza de Perséfone (Prosérpina). Para a realização das três tarefas, Psiquê recebeu ajuda de quatro auxiliares mágicos, respectivamente: formigas, voz profética, água rapace e alta torre. Na última, Psiquê foi vencida pela sua curiosidade, pois, ao abrir a caixinha de Pandora que ela deveria transportar sem abrir,

ela caiu em sono profundo. Assim, apareceu Cupido que, com seu beijo, despertou Psiquê e esta conseguiu entregar a urna à deusa Vênus. Cupido imediatamente procurou Júpiter para oficializar o casamento com Psiquê. Durante a cerimônia matrimonial, Psiquê, ao beber um copo de ambrosia, tornou-se imortal, o que fez com que Vênus legitimasse a união, conforme o direito civil. Posteriormente, nasceu Volúpia, filha da união entre Cupido e Psiquê.

De forma similar ao mito, em “O cadeado”, Luciella foi expulsa pelo príncipe encantado e passou a perambular grávida, pois ela não obteve amparo das irmãs mais velhas, mas, “depois de mil dificuldades” (BASILE, 2018, p. 231), foi acolhida pela aia da corte de Torrelonga, onde deu à luz um menino. Na primeira noite depois do nascimento, o belo rapaz, pai do recém-nascido, visitou-o, e cantou para ele uma canção, cuja letra revelou a maldição, lançada por uma ogra, que o afastava do convívio com as pessoas normais de modo a obrigá-lo se esconder naquele palácio onde acolhera Luciella.

Oh belo filho meu,
se minha soubesse,
em bacia de ouro o lavaria,
com faixas de ouro enfaixaria,
e se o galo nunca cantasse,
nunca de vocês me separaria
(BASILE, 2018, p. 231).

Em uma dessas visitas, a aia escutou a canção e contou tudo à rainha, a qual reconheceu a maldição lançada sobre seu filho e mandou matar todos os galos do reino. Depois, tendo retornado em outra noite, o príncipe foi aguardado pela rainha que, ao abraçá-lo, rompeu o encantamento da ogra. Com isso, a rainha ganhou um neto, e Luciella, auxiliada pelo destino, encontrou seu belo marido, agora liberto da maldição. Em relação às irmãs mais velhas, quando a procuraram, receberam o mesmo desprezo que haviam dado a Luciella, e provaram que “o fruto da inveja é o mal de estômago” (BASILE, 2018, p. 232).

Já em “A Bela e Fera”, a Fera ficou à beira da morte no palácio: “O pobre animal, ao tempo que Bela ia-se esquecendo, ia também amofinando” (CASCUDO, 2004, p. 120). Depois de levar Bela a desprezar o compromisso com a Fera, a irmã casada, por ordem do marido “que era um homem sério” (CASCUDO, 2004, p. 120), devolveu o anel a Bela, possibilitando o retorno da irmã mais jovem ao palácio quando se completavam três dias e meio. Ao chegar ao jardim, Bela encontrou Fera “quase moribundo estendido entre as gramas do jardim” (CASCUDO, 2004, p. 120), beijou-o e, com esse gesto, provocou a transformação dele em um

belo príncipe, desfazendo o encantamento ao qual ele estava submetido. Quebrado o encanto, o príncipe recebeu-a em casamento. As irmãs mais velhas, porém, não foram punidas.

Ao cotejar os contos maravilhosos italiano e brasileiro, podemos verificar que existem fortes intersecções temáticas entre eles, tais como: as mulheres contadoras de histórias; as irmãs invejosas, os objetos mágicos símbolos de casamento, os príncipes amaldiçoados e as figuras femininas para romper o encantamento. A maldição, a nosso ver, explicita a transformação do mito em contos maravilhosos, tendo em vista que, no mito, Cupido é sempre ele mesmo, ou seja, um deus pagão, ao passo que, nos contos maravilhosos italiano e brasileiro, os noivos foram vítimas de encantamento, sendo essa informação convergentemente explicada somente ao final das narrativas maravilhosas. No gênero mito há a presença de deuses, no gênero maravilhoso há a presença de encantamentos, magias, metamorfoses etc.

No que se refere aos encantamentos, há divergências significativas a serem destacadas: a maldição no conto italiano é revelada por uma canção ao passo que no conto de Cascudo ela não é veiculada por um elemento folclórico. Adriana Aparecida de Jesus Reis e Maria Celeste Tommasello Ramos (2021, p. 94) afirmam que, em “O cadeado”, a canção é resultado da intervenção artística de Basile, pois o escritor, além de escrever em outras línguas literárias (o toscano, o castelhano e o latim), conhecia e seguia a moda literária, preparando textos para todos os gêneros de entretenimento da corte como apresentações teatrais, canções, odes, églogas e madrigais, como já referimos anteriormente. Em virtude do uso de tais recursos, Rak (2005) enfatiza que o texto literário de Basile deve ser recitado e não lido.

Além disso, no conto italiano, a maldição foi lançada por uma ogra ao passo que no conto brasileiro, a maldição não possui autoria. Segundo Canepa (2004, p. 47), os ogros em Basile não provocam grandes surpresas. Na maior parte dos casos, eles são os clássicos antagonistas (segundo o modelo de Propp) que se encontram numa certa altura da progressão da trajetória do protagonista até o seu final feliz, e são, antes ou depois, eliminados física ou narrativamente. Para Canepa (2004, p. 47), a presença de ogros como personagens nas narrativas de Basile pode evocar outra figura que também atraía a atenção na época em que ele escreveu sua obra: o homem selvagem. Ogros selvagens abundam no *Cunto* de Basile, como são os casos dos contos “Corvetto” (“Corvetto”) e “Verdeprato” (“Verde Prato”), com exceção de “Il racconto dell’orco” (“O conto do ogro”), no qual o ogro é um auxiliar mágico e agente de iniciação do bobo Antuono. A nosso ver, tal iniciação se dá pela aquisição de sabedoria e controle da linguagem.

A pesquisadora norte-americana salienta que, desde o século XV, o homem selvagem já tinha se tornado o avesso do mundo correto da corte e da cidade e o instrumento de crítica

intracultural. Dessa forma, acreditamos que Basile, ao inserir a ogra como uma personagem malévola neste conto, não somente evoca o conceito de homem selvagem em voga no período literário em questão, mas também exhibe seu trabalho de recriação do gênero mítico para o maravilhoso, tendo em vista que os ogros ainda não faziam parte do imaginário dos contos de fadas.

Outra intervenção artística feita por Basile refere-se à inserção de um provérbio napolitano ao final da narrativa italiana: “fruto da inveja é o mal de estômago” (BASILE, 2018, p. 232). Tal provérbio, conforme a plataforma italiana *Corpo di Napoli*, que explica os provérbios napolitanos da obra de Basile, o mal-estar que prende o estômago tem o mesmo efeito da náusea, que permanece e nunca passa. É a sensação de quem ruma inveja e de quem é pago assim com a mesma moeda. A partir de tal explicação, podemos entender, associando tal interpretação do provérbio ao desfecho do conto de Basile, em que as irmãs mais velhas e invejosas são punidas, que fazer mal a alguém, por inveja, é prejudicar a si próprio. Diante disso, compreendemos que o provérbio napolitano, elemento frasal que nos sugere por metonímia a voz do contador de histórias no conto “O cadeado”, aconselha o ouvinte a não se deixar ser conduzido pela inveja, sentimento que pode ser entendido como uma doença, porque só provoca dor e o sofrimento por quem o sente.

Além de remeter a uma forma de sabedoria popular e coletiva, dada a experiência comunitária em que estava inserido o contador de histórias tradicional, o elemento proverbial na obra napolitana pode ser associado a uma fórmula de transmissão oral, pois, segundo Cascudo (1984), uma marca da oralidade, comumente utilizada pelos compiladores e folcloristas, são as repetidas formas de começar e terminar uma história, que podem ser semelhantes ou diferente em culturas diversas. Quanto às fórmulas finais, Cascudo (1984, p. 230) afirma: “Para findar as fórmulas são várias e raro será o narrador que as esqueça. Pode aparecer mesmo um retoque pessoal sugestivo. É o requinte da técnica o saber ‘fechar bem’ uma estória”.

Fundamentando-nos no teórico brasileiro, compreendemos que Basile, ao utilizar o provérbio napolitano para “fechar bem” seus *cunti*, tenha desejado, provavelmente, explicitar tanto seu requinte como escritor e sua cultura de origem, a napolitana, quanto chamar a atenção do seu ouvinte, no caso do leitor, aconselhando-o sobre sentimentos coletivos, como o da inveja.

De forma oposta à narrativa italiana, “A Bela e a Fera” brasileira não apresenta uma fórmula final. Apesar disso, acreditamos que a ausência da fórmula final no conto brasileiro comprove justamente as andanças de “A Bela e a Fera” pelo território do maravilhoso, desde a matriz literária francesa do século XVIII até a brasileira, coletada por Lindolfo Gomes em

Minas Gerais, e reproduzida por Câmara Cascudo em *Contos tradicionais do Brasil*, pois, à medida que o conto maravilhoso foi emigrando no tempo e geograficamente, foi possível a perda de algumas marcas da oralidade, como a fórmula final, como também foi possível serem incorporadas outras marcas locais, da cultura popular brasileira.

Nesse aspecto, analisando as versões de “A Bela e a Fera” na literatura oral brasileira, a folclorista Doralice Fernandes Xavier Alcoforado (2000, p. 42) afirma ter encontrado em sua pesquisa de campo as seguintes formas do noivo-animal: “Nas versões brasileiras, o noivo metamorfoseado pode vir na aparência de fera, lagartão, teiú, veado, porco, leão, dragão, sapo, boi, camaleão, burro, urubu, cobra, lagartixa, papagaio, pombo, peixe ou mesmo beija-flor”. Com isso, a natureza animal do noivo, descrita genericamente como “Fera”, pode ser vista como uma adaptação à cor local do enredo. Já no conto italiano, a forma animal e grotesca do noivo foi transferida para a ogra, o que reforça o fato de a antagonista se configurar como uma criação do escritor, sem ligação com o modelo oral representado literariamente.

Apesar dessas diferenças expressivas quanto à forma animal dos noivos, os príncipes metamorfoseados precisaram, para assumirem ou reassumirem a forma humana, cumprir um tempo de provação e depender de um ato de coragem e valentia por parte das personagens femininas, o que se liga à observação feita por Volobuef (2018) acerca da metamorfose nesses contos do tipo noivo e noiva-animal em seu estudo “Animais, feras e monstros nos contos de fadas”:

A forma animal nesses contos ressalta assim os aspectos do estranho (no sentido de misterioso e desconhecido) exigindo confiança, coragem e desprendimento por parte do protagonista, que prova assim ser merecedor de ver a rã nojenta ou a terrível serpente transformarem-se na mais bela donzela que poderia imaginar (VOLOBUEF. 2018, p. 82).

A nosso ver, tais diferenças envolvidas no percurso do casal podem ser explicadas pelo próprio eixo temático do mito greco-romano que, segundo Ramos (2018, p. 137), enfoca como cada um dos amantes tem forma diferente de amar.

Cupido privilegia a relação física amorosa, enquanto Psiquê busca o conhecimento, quer saber como é o amado, e no contraste entre os desejos diversos dos dois amantes, lutam paixão e busca racional, que após o sofrimento e a luta, se equilibram e provocam a união e a evolução dos envolvidos (RAMOS, 2018, p. 137).

Como já citamos anteriormente, Bettelheim (2002, p. 37) afirma que os contos maravilhosos são otimistas, em razão de finais felizes aparecerem com maior frequência, e os

mitos são pessimistas, devido à recorrência de finais trágicos. Tais aspectos não podem ser verificados no mito de Cupido e Psiquê, pois a narrativa mítica, assim como os contos maravilhosos italiano e brasileiro escolhidos na presente análise, é encerrada com a união dos amantes e, portanto, apresenta um final compensatório. Esse desfecho em especial, assim como outros eventos maravilhosos nesta narrativa, sobretudo a presença de auxiliares mágicos no percurso de provas de Psiquê, assinala o intrínseco parentesco que há entre o mito registrado por Apuleio em suas *Metamorfoses* e os contos de fadas, o que reforça o ponto de vista de pesquisadores (cf. BETTELHEIM, 2002; MENDES, 2000, SPERBER, 2009) que veem essa narrativa mítica como uma das ancestrais dos contos maravilhosos da tradição ocidental. A transformação do mítico ao maravilhoso no interior dessa intrincada genealogia não só reforça o caráter etnográficos das narrativas, mas evidencia a necessidade do ser humano por efabulação.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das observações de Haurélio (2018), que comprovam a familiaridade entre os contos maravilhosos de Giambattista Basile e de Luís da Câmara Cascudo, propomos uma possível aproximação entre os escritores napolitano e norte-rio-grandense, ainda que distanciados no tempo e geograficamente.

Basile, em *Lo cunto de li cunti*, coletou e conectou narrativas curtas que contêm materiais de modelos e tradições diversas, advindos dos mitos, das lendas, dos provérbios, do teatro de corte, da novela toscana, das conversações ao redor das fogueiras das casas de campo, para compor unidade estrutural do conto maravilhoso, como bem demonstrou a teoria cunhada pelo crítico Michele Rak (2005, 2003), em seu livro *Logica della fiaba [Lógica do conto maravilhoso]*, especialmente para o rol dos *cunti* de Basile. O escritor napolitano exibiu sua inovação literária não somente por meio da confluência entre diversos materiais para compor a lógica narrativa interna aos seus contos maravilhosos, mas também por meio da estruturação narrativa externa da obra. Quanto a esta última, ele soube reaproveitar uma forma refinada de estruturação, a narrativa-moldura, que circulou na Pérsia, no século X; foi para o Egito, no século XVII e chegou à Europa, no século XIII, sendo inaugurada na Itália por Boccaccio no *Decamerone* no século XIV e usada por Straparola, em *Le piacevoli notti*, no século XVI.

A inovação de Basile reside, a nosso ver, em incluir parte da estrutura da obra de Boccaccio, no que tange à estrutura similar das narrativas-molduras, e ridicularizar as narradoras, por meio do procedimento da paródia. Além disso, Basile inaugura em *Lo cunto de li cunti* motivos e temas folclóricos, como o motivo da princesa que não sorri, ligado à história do conto-moldura da melancólica princesa Zoza, e o grupo de velhas contadoras de histórias. Esses temas e motivos foram se popularizar posteriormente na literatura do maravilhoso, como ilustra o conto “A princesa Sisuda”, de Câmara Cascudo, que guarda relações intertextuais com o conto-moldura mencionado e o gênero narrativo “conto das velhas” que estabelece relações intertextuais com as velhas retorcidas. É interessante notar que o grotesco barroco, evidenciado na caracterização no grupo das velhas encurvadas e enrugadas de Basile, constitui, como procedimento literário adotado pelo escritor, marca de seu tempo.

De forma similar, Câmara Cascudo, em *Contos tradicionais do Brasil*, soube reaproveitar materiais literários e orais de natureza folclórica diversa. Para isso, ele criou uma definição própria de conto popular, que foi capaz de englobar os contos de encantamento, contos de exemplo, contos de animais, facécias, contos religiosos, etiológicos, do demônio logrado, contos de adivinhação, de natureza denunciante, contos acumulativos, ciclos da morte

e tradição. A estruturação externa dos contos coletados pelo folclorista potiguar obedece à própria natureza da matéria. Trata-se de uma classificação identificada com método da escola finlandesa, Aarne-Thompson. Com isso, é possível percebermos que a própria estruturação da antologia de Cascudo aproxima-se de um momento histórico cujo pensamento é notadamente diferente do século em que foi publicada a obra de Basile, isto é, nos séculos XVII e XVIII, período denominado como Barroco na literatura, a preocupação dos escritores era com o refinamento, por isso o uso da narrativa-moldura como enquadramento. Já nos séculos XIX e XX, surgiu uma preocupação por parte dos estudiosos de diferentes escolas folclóricas de pensar a sistematização de suas narrativas.

Ainda que Cascudo não tenha utilizado a moldura em sua antologia *Contos tradicionais do Brasil*, o refinamento de sua escrita transparece não por meio do enquadramento dos contos, mas, sim, pela presença das notas informativas colocadas pelo escritor à margem de cada narrativa, nas quais ele relaciona os contos populares brasileiros a outras variantes registradas nas antologias do mundo afora, demonstrando, com isso, sua vasta erudição como um escritor e folclorista do século XX. Dada a predominância de títulos estrangeiros nessas notas, acreditamos que elas revelem, na verdade, uma propensão à universalidade na escritura do folclorista potiguar. A partir da observação dessas notas, que fazem o levantamento de matrizes e variantes, esperamos, com o presente estudo, ter dado continuidade às trilhas traçadas por Cascudo no campo dos estudos comparados.

A tendência à universalidade é evidenciada já na definição dos contos de encantamento e na descrição do perfil de sua principal contadora, com elementos da cultura portuguesa, pois, para o folclorista norte-rio-grandense, é a permanência dessa cultura que conecta a literatura oral brasileira na tradição europeia. Nesse sentido, é válido destacar que o título da antologia de Cascudo foi inspirado sobretudo nas coletâneas portuguesas de Teófilo Braga, Adolfo Coelho e Consigliere Pedroso.

Embora os dois escritores promovam um diálogo entre tradição e inovação em suas antologias, há sutis divergências na forma como eles organizam as informações no interior de suas obras. Tais diferenças se explicam, a nosso ver, pela distância geográfica e temporal entre os escritores, isto é, pelo contexto de produção de suas antologias. Entretanto, tais peculiaridades são atenuadas ou até mesmo anuladas na comparação interna às narrativas. Ao compararmos as versões italiana, intitulada “Sol, Lua e Talia”, de Basile, e a brasileira, intitulada “A princesa do sono sem fim”, de Cascudo, verificamos que há muitas convergências entre as narrativas, com destaque para a construção do antagonismo feminino.

Para tratar o mal e a dualidade feminina, os escritores napolitano e norte-rio-grandense recorreram a mitemas cujas ações são similares às dos personagens dos contos maravilhosos. Basile, ao mencionar os monstros marinhos Cila e Caríbdis da *Odisseia*, de Homero, e Medeia da tragédia homônima, de Eurípedes, fez um diálogo evidente com a literatura clássica. Cascudo, ao trazer uma sogra de natureza dual (com menção ao Lobisomem e a Herodes), estabeleceu um diálogo com a mitologia hebraico-cristã e com o imaginário do folclore português. A partir de tais recursos, verificamos que Cascudo, além de coletor de contos populares, atua criativamente como escritor, numa espécie de revisão literária do rico material compilado oralmente através das rodas de contação de histórias, das quais ele participava avidamente. O mesmo ponto de vista pode ser transposto para a escrita literária de Basile, tendo em vista que o escritor napolitano insiste em utilizar repetidas vezes expressões linguísticas da mitologia clássica, a exemplo “coração de Medeia”, que aparece em dois contos maravilhosos de *Lo cunto de li cunti*, tais como “Sole, Luna e Talia” e “La Schiavetta”.

Já com a comparação do segundo par de narrativas as quais constituem variantes do enredo mítico de Cupido e Psiquê, a saber, “O cadeado”, de Basile, e “A Bela e a Fera”, de Cascudo, verificamos que ambos os escritores se alimentaram da cultura clássica greco-romana ao registrarem contos que guardam profundas semelhanças com o mito “Cupido e Psiquê”. Entretanto, como o conto “O cadeado” não é matriz literária de “A Bela e a Fera”, verificamos mais convergências temáticas entre eles. Além disso, a análise desse segundo par demonstra como o maravilhoso popular no Brasil é repleto de confluência de diversas culturas e mitologias, o que proporciona a pesquisadores um vasto campo de pesquisa e reflexão.

Enfim, mesmo que pelo sistema de amostragem, pois elegemos dois contos da obra de Basile e dois da obra de Cascudo, visto que confrontar dezenas de narrativas curtas das duas obras fugiria à capacidade e proporção adequada de uma pesquisa de Mestrado, pudemos verificar as muitas confluências e poucas divergências entre contos que guardam muitas coisas em comum, cuja fonte original se perde nos primórdios da Humanidade, desde o início da criação e contação oral de narrativas, movida pela necessidade do ser humano de contar e de ouvir histórias.

Na roca dos sonhos desse Mestrado, que começou há algum tempo atrás, lá na Iniciação Científica, nós recuperamos a memória dos trabalhos anteriores e tecemos novos bordados, atando a palavra ao texto. Ainda que o sangue tenha brotado do algodão lavado, a bordadeira pôde alinhar seus próprios desejos, amarrando histórias de Basile e Cascudo nessa urdidura de textos que se fiam, desmancham e cosem. De acordo com o poema de epígrafe, se a

bordadeira fizer um ponto bem dado, ele nunca desata. Acreditamos, então, que esta dissertação ficará num ponto bem dado que vai, porém, desatar em novas pesquisas nossas e alheias.

6 REFERÊNCIAS

- ALCOFORADO, D. F. X. Belas e feras: sua permanência na tradição. **Revista da ANPOLL**, [S. l.], n. 9, v. 1, p. 41-53, jul./dez. 2000. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/367>. Acesso em: 15 out. 2021.
- ALMEIDA, M. I.; QUEIROZ, S. **Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2004.
- AMARAL, H. F. Contos tradicionais do Brasil. In: SILVA, M. (org.). **Dicionário crítico Câmara Cascudo**. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 46-47.
- ANDRADE, M. **Cartas de Mario de Andrade a Luís da Câmara Cascudo**. Introdução e notas de Veríssimo de Melo. Belo Horizonte: Itatiaia, 1977.
- ANDRADE, M. **Aspectos do folclore brasileiro**. Apresentação e notas de Angela Teodoro Grillo. São Paulo: Global, 2019.
- APULEIO, L. **O asno de ouro**. Tradução direta do latim: Ruth Guimarães. São Paulo: Cultrix, 1963.
- ARAÚJO, H. H. Um auto brasileiro. In: ARAÚJO, H. H. (org.). **Leituras sobre Câmara Cascudo**. João Pessoa: Idéia, 2006. p. 49-78.
- ARAÚJO, H. H. Câmara Cascudo e os contadores de “estórias”: entre a tradição e a transmissão. In: MEDEIROS, F. H. N.; MORAES, T. M. R. (org.). **Contaçõ de histórias: tradiçõ, poéticas e interfaces**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015. p. 39-47.
- AVILA, M. (org.). **A noiva caveira e outras histórias antigas**. Tradução: Cláudia Mello *et al.* São Caetano do Sul: Wish, 2018.
- AVILA, M. (org.). **Contos de fadas em suas versões originais**. Prefácio de Ana Lúcia Merege. Tradução: Felipe Lemes *et al.* São Cateano do Sul: Wish, 2019.
- BASILE, G. **Lo cunto de li cunti**. [com texto napolitano e tradução em italiano]. Tradução: Michele Rak. 9. ed. Milano: Garzanti, 2013.
- BASILE, G. **O conto dos contos: o entretenimento dos pequeninos**. Tradução: Francisco Degani. São Paulo: Nova Alexandria, 2018.
- BASILE, G. **The tale of the tales, or entertainment for little ones**. Tradução: Nancy L. Canepa. Detroit: Wayne State University Press, 2007.
- BASILE, G. Sol, Lua e Tália. In: **Página Acadêmica de Karin Volobuef**. Tradução: Karin Volobuef. Última atualização em 2014. Disponível em: http://volobuef.tripod.com/op_basile_sol_lua_talia_kvobuef.pdf. Acesso: 23 maio 2021.
- BENJAMIN, W. O contador de histórias. In: BENJAMIN, W. **Linguagem, tradução, literatura, filosofia, teoria e crítica**. Tradução: João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015. p. 147- 178.

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

BÍBLIA apostólica anotada por apóstolo Estevam Hernandes. 2.ed. São Paulo: Gospel Bay, 2012.

BONETTO, M. S; REIS, A. A. J. De Boccaccio a Basile: as molduras do *Decamerone* e do *Pentamerone*. In: COLÓQUIO DE ESTUDOS EM NARRATIVA, 5., 2018. **Anais...**, Uberlândia, 2018. p. 181-189. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/gpea/cena/wp-content/uploads/2021/07/ANAIS-CENA-V-EM-PDF.pdf>. Acesso em: 23 maio 2021.

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

BU, P. A bordadeira. In: MANTOVANI, L. L. (org.). **Tomar corpo**. São Paulo: Jandaíra, 2021. p. 38-39.

BUENO, M. S. **A Nápoles de Luciano de Crescenzo em *Così parlò Bellavista*: toponálise do espaço mítico e do real**. 2019. 172 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas. São José do Rio Preto, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/190795>. Acesso em: 23 maio 2021.

BRANDÃO, A. **A presença dos Irmãos Grimm na Literatura Infantil e no Folclore Brasileiro**. São Paulo: IBRASA, 1995.

BRANDÃO, J. S. **Mitologia grega**. Petrópolis: Editora Vozes, 1987. vol. II.

BRUNEL, P. **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind *et al.* 2. ed. Rio de Janeiro/Brasília: José Olympio; UnB, 1998.

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

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

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

CASCUDO, L. C. Luísa Freire, Bibi, Narradora Popular. In: COSTA, A. O. (org.). **Seleção de Luís da Câmara Cascudo**. Nota de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: José Olympio; INL, 1972. p. 39-49.

CASCUDO, L. C. **Literatura oral no Brasil**. 3. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

CASCUDO, L. C. **Superstição no Brasil**. 5. ed. São Paulo: Global, 2002.

- CASCUDO, L. C. **Contos tradicionais do Brasil**. Prefácio de Luís da Câmara Cascudo. 13. ed. São Paulo: Global, 2004.
- CASCUDO, L. C. **Dicionário do folclore Brasileiro**. 12. ed. São Paulo: Global, 2012a.
- CASCUDO, L. C. **Rede de dormir: uma pesquisa etnográfica**. São Paulo: Global, 2012b.
- CAVALLARI, D. N. A palavra astuta: as estratégias discursivas e a modernidade do *Decameron* de G. Boccaccio. **Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso**, São Paulo, v. 1, p. 6-16, 2010. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/4294>. Acesso: 23 maio 2021.
- CHEVALIER, J. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução: Vera da Costa e Silva *et al.* 33.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.
- CIRLOT, J. **Dicionário de símbolos**. 3. ed. Tradução: Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.
- COAN, R. B. **A presença de Giambattista Basile nas narrativas populares de Charles Perrault e dos irmãos Grimm: os vultos de Cinderela**. 2009. 91 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Florianópolis, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/93166>. Acesso em: 20 abr. 2021.
- COAN, R. B. **Os paratextos nas (re)traduções de *Lo conto de li cunti* de Giambattista Basile ao italiano: prefácios e posfácios**. 2017. 197 p. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Florianópolis, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/160566>. Acesso em: 20 abr. 2021.
- COELHO, N. N. **O conto de fadas**. São Paulo: Ática, 1987.
- COELHO, N. N. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo: Moderna, 2000.
- COELHO, N. N. Os melhores contos populares de Portugal. *In*: SILVA, M. (org.) **Dicionário crítico Câmara Cascudo**. São Paulo: Perspectiva, 2010a. p. 185-187.
- COELHO, N. N. **Panorama histórico da Literatura Infanto-Juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo**. Barueri, SP: Manole, 2010b.
- COSTA, C. B. A magia do contar: a oralidade em Câmara Cascudo. *In*: SILVA, M. (org.) **Câmara Cascudo e os saberes**. Rio de Janeiro: Fundação Miguel Cervantes, [2013]. p. 196-219.
- CROCE, B. GIAMBATTISTA BASILE, e a elaboração artística das fábulas populares, 1925. *In*: BASILE, G. **O conto dos contos: o entretenimento dos pequeninos**. Tradução: Francisco Degani. São Paulo: Nova Alexandria, 2018. p. 535-556.

CROCE, B. Introduzione. *In*: BASILE, G. **Lo cunto de li cunti (il Pentamerone)**. Napoli: Nabu Press, 1891. vol.1., p. IX-CCII.

DARNTON, R. Histórias que os camponeses contam: O significado de Mamãe Ganso. *In*: DARNTON, R. **O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa**. Tradução: Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986. p. 21-101.

DEGANI, F. Apresentação. *In*: BASILE, G. **O conto dos contos: o entretenimento dos pequeninos**. Tradução: Francisco Degani. São Paulo: Nova Alexandria, 2018. p. 13-26.

ECO, U. **História da feiura**. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EURÍPEDES. Medeia. *In*: EURÍPEDES. **Teatro Completo**. Tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2015. p. 141-226.

FERREIRA, A. B. H. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, J. C. L. Jesus, Herodes e os magos: uma interpretação histórico-literária de Mt. 2.1-12. **Fides Reformata**, v. 9, n. 1, p. 31-50, 2004. Disponível em: <https://cpaj.mackenzie.br/fides-reformata/fides09-n1/>. Acesso: 10 jun. 2021.

FERREIRA, J. P. A voz viva: poéticas da voz e do corpo em Câmara Cascudo. *In*: SILVA, M. (org.). **Câmara Cascudo e os saberes**. Rio de Janeiro: Fundação Miguel Cervantes, [2013]. p. 187- 195.

FIABESCO. *In*: **TRECCANI: Enciclopedia online italiana**. Disponível em: <https://www.treccani.it/vocabolario/fiabesco/>. Acesso em: 15 jan. 2022.

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

GURGEL, D. Trinta “estórias” brasileiras. *In*: SILVA, M. (org.). **Dicionário crítico Câmara Cascudo**. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 285-286.

GRIMAL, P. **Dicionário da Mitologia grega e romana**. 6. ed. Tradução: Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011

HAURÉLIO, M. O *Pentameron* no Brasil. *In*: BASILE, G. **O conto dos contos: o entretenimento dos pequeninos**. Tradução: Francisco Degani. São Paulo: Nova Alexandria, 2018. p. 9-12.

INDICE DEI LIBRI PROIBITI. *In*: **TRECCANI: Enciclopedia online italiana**. Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/indice-dei-libri-proibiti_%28Dizionario-di-Storia%29/. Acesso em: 15 jan. 2022.

I PROVERBI NAPOLETANI. *In*: **Corpo di Napoli**. Disponível em: <http://www.corpodinapoli.it/ospitalita/napoletanita/proverbi.html>. Acesso em: 14 out.2021.

ITALIA: SECONDA METÀ 16° SEC. - INIZIO 17°. In: **TRECCANI: Enciclopedia online italiana**. Disponível em:

<https://www.treccani.it/enciclopedia/italia/#secondamet16secinizio17-1>. Acesso em: 16. jan. 2022.

JOLLES, A. **Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste**. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

KURY, M. G. **Dicionário da mitologia grega e romana**. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 342.

LIMA, D. C. **Câmara Cascudo: um brasileiro feliz**. 3.ed. Rio de Janeiro: Lidador, 1998.

LOMBARDI, A. O pai dos contos. *Lo cunto de li cunti. O trattenimiente de li peccerille (Pentamerone)* de Giambattista Basile. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 20, n. 1, p. 51-74, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2015v20nesp1p51>. Acesso: 23 maio 2021.

LOMBARDI, A. Boccaccio e La creazione di un lettore ingegnoso: una lettura della VI, I del *Decameron*. In: CAPRARA, Loredana de Stauber; ANTUNES, Leticia Zini. (org.) **O italiano falado e escrito**. São Paulo: Humanitas, 1998, p. 63-78. Disponível em: https://www.academia.edu/42683969/Boccaccio_e_il_lettore_ingegnoso. Acesso: 23 maio 2021.

MENDES, M. B. T. **Em busca dos contos perdidos**. São Paulo: Editora da UNESP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. **A arte do conto: sua história, sua gênese, sua técnica e seus mestres**. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

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

MICHELLI, R. O maravilhoso em meio a encantamentos e redenções nos Contos Tradicionais Brasileiros. In: DEBUS, E; MICHELLI, R. (org.). **Entre fadas e bruxas: o mundo feérico dos contos para crianças e jovens**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015. p. 13-28.

MICHELLI, R. A metamorfose nos contos de Câmara Cascudo. In: GAMA-KHALIL, M. M. *et al.* (org.). **Nos multiversos das letras: Estudos em literatura, letras e interartes**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2021, p. 574-589. Disponível em: http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/NosMultiLet.pdf. Acesso em: 13 ago. 2021.

MICHELLI, R. **Viajando pelo mundo encantado do Era uma vez: configurações identitárias de gênero nos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020. Disponível em: http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/ViajandoPeloMundoEncantadoEraUmaVez_ff.pdf. Acesso em: 13 out. 2021.

NASCIMENTO, B. **Catálogo do conto popular brasileiro**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Rio de Janeiro: UNESCO, 2005.

OLIVEIRA, E. A. **Giambattista Basile e o conto maravilhoso**. 2007. 103 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara, 2007. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/91581>. Acesso em: 20 abr. 2021.

PASSOS, L; DE JESUS REIS, A. A. A simbologia do corpo-cabelo em “Petrosinella” e “Fios de ouro”. **FronteiraZ. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária**, [S. l.], n. 26, p. 132-149, 2021. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/53275>. Acesso em: 15 jan. 2022.

PERRAULT, C. **Histórias ou Contos de outrora**. Tradução: Renata Cordeiro. São Paulo: Landy, 2004.

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

PROPP, V. I. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. Tradução: Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

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

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

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

RAMOS, M. C. T. *Decameron*: as molduras de Boccaccio e de Pasolini. In: CAIRO, L. R. *et al.* (org.). **Nas malhas da narrativa**. Assis: FCL-Assis-UNESP, 2007. p. 177-183.

RAMOS, M. C. T. O mítico, o maravilhoso e a recriação intertextual de “Cupido e Psiquê”: de Lucius Apuleio a Giambattista Basile e Luciano de Crescenzo. In: GAMA-KHALIL, M. M; BORGES, L. A. (org.). **No território de Mirabilia: Estudos sobre o maravilhoso na ficção**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018. p. 130-142.

RAMOS, M. C. T; REIS, A. A. J. Tradução comentada do conto “Cagliuso”, de Giambattista Basile. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 11, p. 226-238, 2019. Disponível em: <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/576>. Acesso em: 12 out. 2021.

REIS, A. A. J. Do mítico ao maravilhoso: convergências e divergências entre “Cupido e Psiquê” e “O cadeado”. **Mosaico**, São José do Rio Preto, v. 17, n. 1, p. 11-39, 2018. Disponível em:

<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/revistamosaico/article/view/528>. Acesso em: 12 out. 2021.

REIS, A. A. J. Duas donzelas da torre, uma análise comparativa entre as versões italiana e germânica de “Rapunzel”. In: GAMA-KHALIL, M. M. *et al.* (org.). **Nos multiversos das letras: Estudos em literatura, letras e interartes**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2021, p. 153-173. Disponível em:

http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/NosMultiLet.pdf. Acesso em: 13 ago. 2021. Acesso em: 13 ago. 2021.

REIS, A. A. J. A poética da voz no território do maravilhoso napolitano e baiano: transmissão oral, conselho e troca de saberes. **Boitató: Revista de Literatura Oral e Popular da ANPOLL**, Londrina, v. 15, n. 30, p. 121-133, 2020. Disponível em:

<https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/41211/0>. Acesso em: 15 jan. 2022.

REIS, A. A. J; RAMOS, M. C. T. A gata e o gato sem e com botas: os contos de Basile e de Perrault pelo viés da intertextualidade. **Palimpsesto**, v. 18, n. 30, p. 55-60, 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/43046>. Acesso em: 12 out. 2021.

REIS, A. A. J; RAMOS, M. C. T. Tradução comentada do conto “Petrosinella”, de Giambattista Basile. **Revista Belas Infiéis**, v. 8, n. 3, p. 245-256, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfiéis/article/view/23056>. Acesso em: 12 out. 2021.

REIS, A. A. J; RAMOS, M. C. T. Giambattista Basile, *O conto dos contos* e a tradução comentada de “O cadeado”: o maravilhoso na Itália barroca. In: RAMOS, M. C. T. (org.). **Considerações sobre o maravilhoso na literatura e seus arredores**. São José do Rio Preto: UNESP/IBILCE, 2021, p. 90-105. Disponível em:

<https://omaravilhososeusarredores.wordpress.com/>. Acesso em: 29 abr.2021.

REIS, A. A. J; AMORIM, I. R. Basile nas telas do cinema: modernidade e revisionismo em *Gatta Cenerentola*. **Literatura Italiana Traduzida**, Florianópolis, v. 1, n. 11, nov. 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/217473>. Acesso em: 12 out. 2021.

REIS, A. A. J; AMORIM, I. R. Caminhos do maravilhoso em Giambattista Basile. **Revista Água Viva**, [S. l.], v. 6, n. 2, 2021. Disponível em:

<https://periodicos.unb.br/index.php/aguaviva/article/view/38239>. Acesso em: 13 ago. 2021.

ROMERO, S. **Contos populares do Brasil**. Edição anotada por Luís da Câmara Cascudo e ilustrada por Santa Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

SAMOYAL, T. **A intertextualidade**. Tradução: Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANCHES, M. T. N. **Uma vida, Senilidade e a Consciência de Zeno: um estudo da paródia sveviana aos heróis da tradição italiana**. 2016. 247 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José

do Rio Preto, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/140295>. Acesso em: 15 fev. 2021.

SANDRONI, L. Introdução. *In*: GRIMM, W. K; GRIMM, J. L. K. **Os 77 melhores contos de Grimm**. Tradução: Íside M. Bonini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. 1. vol., p. 15-19.

SANSONE, M. O período do Barroco. *In*: SANSONE, M. **História da Literatura Italiana**. Tradução: Roberto Barchiesi. Lisboa: Estúdios Cor, 1956, p. 99-111.

SILVA, M. Allegro rubato: gêneros textuais e campos de saber em Câmara Cascudo. *In*: SILVA, M. (org.). **Câmara Cascudo e os saberes**. Rio de Janeiro: Fundação Miguel Cervantes, [2013]. p. 220-233.

SQUAROTTI, G. B. **Literatura Italiana: linhas, problemas e autores**. Tradução: Maria Betânia Amoroso, Neide Luzia de Rezende, Nilson Carlos M. Louzada. São Paulo: Nova Stella/ Instituto Cultural Ítalo-brasileiro/ EDUSP, 1989.

SPERBER, S. F. **Ficção e Razão: uma retomada das formas simples**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2009.

TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução: Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VERNES, G. **The True Herod**. London: Bloomsbury, 2014

VILANELLA. *In*: **Treccani: la cultura italiana (vocabolario online)**. Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/villanella_%28Enciclopedia-Italiana%29/. Acesso em: 23 maio 2021.

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

VOLOBUEF, K. Os irmãos Grimm e as raízes míticas dos contos de fadas. *In*: VOLOBUEF, K; ALVAREZ, R. G. H; WIMMER, N. (org.). **Dimensões do fantástico, mítico e maravilhoso**. Araraquara: FCL-UNESP Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. p. 47-61.

VOLOBUEF, K. **Literatura Fundamental 93: Irmãos Grimm - Karin Volobuef**. Youtube, 4 nov. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1lLue7Obokg>. Acesso em: 23 maio 2021.

VOLOBUEF, K. **Um pouco sobre os Irmãos Grimm: Contos de fadas dos Irmãos Grimm**. 2016. Disponível em: https://www.aedi.ufpa.br/parfor/letras/images/documentos/atividadesadistancia_jan2016/limo eiro.pdf. Acesso em: 23 maio 2021.

VOLOBUEF, K. Animais, feras e monstros nos contos de fadas. *In*: GAMA-KHALIL, M. M; BORGES, L. A. (org.). **No território de Mirabilia: Estudos sobre o maravilhoso na ficção**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018, p. 78-88.

VOLOBUEF, K. O conto maravilhoso no Brasil: folclore e literatura. *In*: RAMOS, M. C. T. (org.). **Considerações sobre o maravilhoso na literatura e seus arredores**. São José do Rio Preto: UNESP/IBILCE, 2021, p. 15-27. Disponível em: <https://omaravilhososeusarredores.wordpress.com/>. Acesso em: 29 abr. 2021.

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

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