

A POÉTICA DA VOZ NO TERRITÓRIO DO MARAVILHOSO NAPOLITANO E BAIANO: TRANSMISSÃO ORAL, CONSELHO E TROCA DE SABERES**THE POETICS OF VOICE IN THE NEAPOLITAN AND BAHIAN TERRITORY OF THE MARVELOUS: ORAL TRANSMISSION, ADVICE, AND SHARED KNOWLEDGE**

Adriana Aparecida de Jesus Reis⁶³
<https://orcid.org/0000-0002-9717-4642>

Resumo: O mito de Eros/Cupido e Psiquê foi narrado nos livros IV, V e VI do romance antigo *O asno de ouro* por Lúcio Apuleio. O texto da literatura latina forneceu a fonte para o escritor napolitano Giambattista Basile (1575-1632) escrever sua obra-prima *Lo cunto de li cunti* (*O conto dos contos*). Ele usou o mito como inspiração para escrever o nono conto de fadas da segunda jornada, o qual recebeu o título de “O cadeado”. Parente em primeiro grau de “O cadeado” é o conto maravilhoso “Angélica mais afortunada (O príncipe Teiú)”. Essa história foi coletada pelo folclorista brasileiro Marco Haurélio em Igaporã, na Bahia, e registrada em seu livro *Contos e fábulas do Brasil*. Este artigo busca analisar não somente o diálogo intertextual entre os contos maravilhosos napolitano e baiano, mas principalmente os elementos populares que se ligam à transmissão dessas narrativas pela oralidade, tendo em vista que tais histórias primeiro foram contadas oralmente por contadores e depois ouvidas por compiladores e folcloristas que as registraram em suas coletâneas maravilhosas. Verifica-se que os escritores deram um toque particular às narrativas coletadas, demonstrando a presença de uma oralidade, porém reconstruída por recursos que evidenciam suas culturas locais.

Palavras-chave: Ciclo noivo-animal. Contos maravilhosos. Oralidade. Giambattista Basile. Marco Haurélio.

Abstract: The myth “Eros and Psyche” was narrated by Lucio Apuleio in the books IV, V, and VI of his novel *The Golden Ass*. The Latin literary text provided the source from which Neapolitan writer Giambattista Basile (1575-1632) drew the inspiration to write his own masterpiece, *Lo cunto de li cunti* (*The tale of tales*). He used the myth as a basis to build the ninth fairy tale from the second journey on, which was titled “The padlock”. A close literary relative to “The padlock” is the wonder tale “Angelica, the most fortunate” (“The tegu prince”). The story was collected by Brazilian folklorist Marco Haurélio in Igaporã, Bahia, and registered in his book *Tales and Fables of Brazil* (2011). This paper aims to analyze not only the intertextual dialogue between the Neapolitan and Bahian tales but especially the popular elements that are tied to the oral transmission of such narratives. It takes into account the fact that those stories were first told orally by storytellers and then heard by collectors and folklorists that registered them in their tale collections. It is noticeable how writers gave a personal touch to the collected narratives, which demonstrates the presence of certain orality but reconstructed by resources that highlight their local cultures.

Keywords: Animal-groom cycle. Wonder tales. Orality. Giambattista Basile. Marco Haurélio.

⁶³ Graduou-se em Licenciatura em Letras com habilitação em português/italiano pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP/IBILCE, Campus de São José do Rio Preto-SP. Desenvolve pesquisa de Mestrado com fomento CAPES junto ao Programa de Pós-graduação em Letras, pela Unesp/São José do Rio Preto-SP. É membro do grupo de pesquisa “Narrativas maravilhosas, míticas ou populares: da oralidade à



As vozes da tradição

Segundo o etnógrafo Luís da Câmara Cascudo, em seu livro clássico *Literatura oral no Brasil*, contar histórias populares, desde os primeiros registros escritos, remonta a um ambiente protocolar em qualquer parte do mundo, segundo o qual as histórias e as adivinhações são narradas durante as primeiras horas da noite. A escolha por esse hábito noturno, de acordo com o mestre potiguar, explica-se pelo fato de ser o horário final da tarefa diária e pela atmosfera de tranquilidade e sossego espiritual para a evocação e atenção do auditório. Escolhendo o ambiente noturno, Cascudo (1984, p. 228) nos recorda dos melhores títulos que denunciam essa universalidade do hábito:

Mil e Uma Noites, *Fireside Stories* de Kennedy, *Veillées Bretonnes* de Luzel, *XIII Piacevoli Notte* de Straparola, *Foyer Breton*, de Émile Souvestre, *Veillées Des Mayens*, de Couthion, *Veillées Allemandes*, tradução de *l'Héritier de l'Ain*, de contos, crônicas e tradições dos irmãos Grimm.

De todas essas coleções europeias de narrativas populares que explicitam a preferência pelo hábito de contar histórias à noite, nos interessa a coletânea italiana *XIII Piacevoli Notti*, de Straparola, também designada de *Le piacevoli notti* (*As noites agradáveis*). Essa obra pode ser considerada precursora na compilação do gênero maravilhoso na Itália, pois o escritor Gian Francesco Straparola reuniu, à maneira de Boccaccio, em treze noites, narrativas populares a partir de 1553 (SPERBER, 2009). Das 75 histórias que formam esta coletânea italiana, encontramos não somente contos de fadas, narrados ao modo maravilhoso, mas também contos realistas, articulação bem percebida por Ana Lúcia Meregere: “Publicado pela primeira vez em Veneza, no ano de 1550, o livro reunia contos de fadas, contos populares, como *O Gato de Botas*⁶⁴, e histórias de caráter cotidiano, cujo bom-humor lhe valeria críticas por parte dos autores e estudiosos de moral mais rígida” (MEGERE, 2010, p. 43).

Essa diferença de gênero entre contos de fadas e histórias de caráter cotidiano também se mostra relevante na língua italiana, pois, para os contos de fadas ou populares, existem as palavras *fiaba* ou *racconti*, que designa a presença do elemento maravilhoso, e para as histórias de caráter cotidiano, existem as palavras *novella* (singular) ou *novelle* (plural), que são narrativas curtas verossimilhantes. É fato que o escritor italiano Straparola, justamente por mesclar à matéria narrada do modo maravilhoso as histórias verossimilhantes, aproxima-se de Giovanni Boccaccio, autor do *Decamerone* ou *Decamerão*, obra-prima da literatura italiana do século XIV, conhecida, principalmente, pela narração da peste negra do final da Idade Média em seu conto moldura, dentre outros temas. Ainda que Straparola se aproxime de Boccaccio, devemos ressaltar que a obra deste escritor italiano do século XIV é composta somente por narrativas do gênero *novelle*, ou seja, histórias verossimilhantes, ao número de cem.

Utilizando a estrutura de moldura, inaugurada por Boccaccio no século XIV na literatura italiana, depois empregada por Giovan Francesco Straparola em *Le piacevoli notti*, e escolhendo, porém, o hábito diurno para contar seus cinquenta contos de fadas recolhidos da oralidade, encontra-se o escritor italiano Giambattista Basile (1575-1632), autor de *Lo cunto de li cunti ovvero trattenimento de peccerille* ou *O conto dos contos ou entretenimento dos garotinhos* em português, obra-prima publicada postumamente, entre 1634 e 1636, pela irmã do escritor, Adriana Basile, uma famosa cantora de ópera da Itália seiscentista (do século XVII).

⁶⁴ Assim como o italiano Gian Francesco Straparola no século XVI, o italiano Giambattista Basile também recolheu uma versão de “O gato de Botas” no século XVII, com o título de “Cagliuso”, quarto entretenimento narrado na segunda jornada (*fiaba IV, giornata II*) de *Lo cunti de li cunti*.

A obra *Lo cunto de li cunti*, também precursora do registro do gênero maravilhoso na Itália, foi publicada originalmente em dialeto napolitano no século XVII, em razão de sua matéria ter sido recolhida entre a camada popular, formada por camponeses e marinheiros do interior da província de Nápoles, por Basile durante seu encargo como governador feudal da província. Mas foi somente em 1925, pelas mãos do crítico, filósofo e tradutor italiano Benedetto Croce, que *Lo cunto de li cunti* de Basile foi traduzido para o italiano *standard* (o italiano mais próximo do dialeto florentino utilizado pelos três mestres italianos do século XIV), recebendo um novo título em alusão ao modelo estrutural usado por Boccaccio no seu *Decamerone: Pentamerone ossia la fiaba delle fiabe (Pentamerão ou seja a fábula das fábulas)*.

Apesar da tardia tradução de Croce, é inegável que o crítico italiano tornou a obra de Basile corrente por toda a península italiana, já que havia restrições linguísticas ligadas ao dialeto de Nápoles, considerado marginal na época. Entretanto, essa mudança de título, embora estratégica, ao aproximar a obra napolitana do título da obra de Boccaccio, acabou por desmerecer, sobretudo, a engenhosidade de Basile enquanto escritor, demonstrada desde o título original do livro, pois o título *Lo cunto de li cunti*, ou *O conto dos contos* em português, salienta, a nosso ver, a estrutura de encaixe, ao ressaltar o conto maior “*Lo cunto*” que enquadra os contos menores “*li cunti*”, o que vai ao encontro da observação do crítico italiano Michele Rak:

A obra foi construída do seguinte modo: é um conto (o quinquagésimo da abertura/pontes narrativas/fechamento) no interior do qual são narrados outros quarenta e nove contos. Por este motivo a obra foi intitulada conto dos contos. Se fala de jogo dos jogos no mesmo sentido [...]. O quinquagésimo conto é a história de Zoza que abre e fecha a obra e tem a mesma estrutura do último conto (*As três cidras*, o quadragésimo nono: confira o conto 9 da quinta jornada) (RAK, 2004, p. 15, tradução nossa⁶⁵).

Como bem destacou Rak (2004), o conto moldura (quinquagésimo), que assinala os quarenta e nove contos internos à obra, é a história da princesa Zoza, uma princesa que nunca sorria e, quando sorria, é em virtude de gestos bizarros de uma velha avistada pela princesa através da janela do palácio. Na verdade, a velha havia levado um tombo, o que provocou uma grande gargalhada na princesa e ao mesmo tempo uma grande ira na velha, que, por esse motivo, jogou uma maldição sobre a princesa, segundo a qual o príncipe com quem ela se casaria, chamado Taddeo, estava dormindo numa tumba longe da cidade e, ao encontrá-lo adormecido, ela teria, caso quisesse se casar com ele, chorar um vaso de lágrimas. Diante disso, Zoza parte para fora da cidade e encontra o príncipe adormecido, e logo se põe a chorar, porém, a princesa é vencida pelo cansaço e adormece e quem termina de encher a ânfora é a velha escrava, fato que rompe o estado letárgico do príncipe, que, pensando que a escrava fosse sua salvadora, se casa com ela e a leva para morar em seu palácio na cidade de Torrelunga. Inconformada pelo ardil do qual foi vítima, Zoza também arquiteta um plano: morando em frente ao palácio do príncipe, a princesa dá de presente à escrava vários objetos mágicos, dentre eles uma boneca que incute na ex-escrava o desejo incontrollável de ouvir contos de fadas. Assim, o príncipe convoca dez mulheres velhas e mais linguarudas da cidade para narrar, durante cinco dias, ou jornadas, e entre banquetes e jogos típicos da vida cortesã, dez contos de fada (dez contos por dia), totalizando, então, cinquenta contos maravilhosos, sendo o quinquagésimo a própria história de Zoza. A princesa desmascara a ex-escrava no

⁶⁵ Do original: L'opera è costruita in questo modo: è un racconto (il 50° composto da: apertura/ponti narrativi/chiusura) all'interno del quale vengono raccontati altri 49 racconti. Per questo l'opera è stata intitolata racconto dei racconti. Si parla di gioco dei giochi nello stesso senso [...]. Il 50° racconto è la storia di Zoza che apre e chiude l'opera ed ha la stessa struttura dell'ultimo racconto (I tre cedri, il 49°: v. 9).

último conto da última jornada, fechando assim o quadro, o que conduz o final feliz para a princesa e a punição para a escrava.

A obra de Basile é composta, além da história de Zoza, que representa a narrativa moldura, por quarenta e nove contos enquadrados que contêm contos de fadas considerados matrizes literárias de contos clássicos encontrados nas coleções de Perrault e Grimm, de acordo com Merege (2010, p. 45): “Publicada em 1634-36, a obra contém as primeiras versões escritas de histórias como *Cinderela* e *A bela adormecida*, num tom cômico e às vezes grosseiro que soa de forma estranha aos leitores dos contados herdados da tradição dos Grimm”.

Além de conter histórias famosas em todo o folclore europeu, *Lo cunto de li cunti*, de Basile, conserva histórias populares do tipo ciclo noivo-animal, termo cunhado por Bruno Bettelheim em sua obra *A psicanálise dos contos de fadas*, para designar contos de fadas originários do mito de Cupido e Psiquê (BETTELHEIM, 2020), conto mítico que fora recolhido e registrado por Lúcio Apuleio no romance antigo *O asno de ouro*. Do ciclo noivo-animal, foi registrado por Basile em *O conto dos contos* o nono conto de fadas narrado na segunda jornada, intitulado “Il catenaccio” (ou “O cadeado” em português), como comprova Croce (2010, p. 165, tradução nossa) na introdução do livro em italiano: “E nós compreenderemos, sobretudo, que vários entretenimentos pertencem ao grupo daquele, que é o conto de fadas mais famoso e mais rico de história, o conto de Psiquê – Assim é o nono da segunda jornada, no qual se conta a história de Luciella”⁶⁶.

O mais curioso é que esse conto, que narra a história de Luciella (Lucinha) e seu caso amoroso com um príncipe encantado que foi alvo de uma maldição, chegou ao imaginário baiano, com o título de “Angélica mais afortunada (o príncipe Teiú)”, recolhido pelo escritor e folclorista brasileiro Marco Haurélio em Igaporã, na Bahia, e registrado em seu livro *Contos e fábulas do Brasil*, conforme atesta o próprio coletor da obra brasileira: “Um conto recolhido em Igaporã, Bahia, chamado *Angélica mais afortunada*, com a história de um príncipe encantado teiú, é parente em primeiro grau de O cadeado (entretenimento nono da segunda jornada) do *Pentameron*” (HAURÉLIO, 2018, p. 11).

Por terem o mesmo ancestral mítico, tanto o conto maravilhoso de Giambattista Basile, intitulado “O cadeado”, quanto o conto maravilhoso de Marco Haurélio, chamado “Angélica mais afortunada (o príncipe Teiú)”, são histórias populares pertencentes ao ciclo noivo-animal, o que já nos leva a inferir que, já pela denominação da expressão “noivo-animal”, que todas essas histórias têm em comum o elemento maravilhoso da metamorfose do noivo em animal; no caso da versão brasileira, como denota o título, um príncipe Teiú, com quem Angélica aceita o sacrifício de viver sem nenhuma resistência, motivo do noivo-animal retomado na versão brasileira, segundo Haurélio (2011). Dada a essa convergência, temos como objetivo, no presente artigo, fazer uma comparação intertextual entre os contos maravilhosos do napolitano Giambattista Basile e do brasileiro Marco Haurélio, examinando, principalmente, os elementos populares que remetem à transmissão oral dessas histórias populares, os quais, ao nosso entendimento, demarcam o território da poética da voz nessas narrativas maravilhosas, que, aliás, foram primeiro contadas oralmente e depois ouvida por esses coletores, que as registraram em suas coletâneas.

As vozes da tradição também estão presentes na coletânea brasileira *Contos e fábulas do Brasil*, resultado do trabalho que o folclorista, poeta e escritor Marco Haurélio⁶⁷, nascido

⁶⁶ Do original: E noi troveremo, anzitutto, che varii trattenimenti appartengono al grupo di quella, ch'è la fiaba più famosa e più ricca di storia, la fiaba di Psiche – Così il nono della G.II, nella quale se racconta di Lucciella.

⁶⁷ O poeta, folclorista e escritor brasileiro Marco Haurélio publica, além das coletâneas de contos populares, como *Contos folclóricos brasileiros* e *Contos e fábulas do Brasil*, vários títulos do acervo da literatura oral

na Bahia, já vinha desenvolvendo desde 2005 com sua publicação de *Contos folclóricos brasileiros*, voltada ao público infante-juvenil, porém a coletânea de 2011 é uma reunião de histórias destinadas a leitores de todas as idades. A coletânea *Contos e fábulas do Brasil* inclui, além de contos populares recolhidos na Bahia, contos oriundos de outros estados do Nordeste, como Pernambuco e Alagoas, todos coletados da rica tradição oral da região por meio de um gravador. O diálogo de Marco Haurélio com a tradição se manifesta não somente pelo rico acervo de contos recolhidos daquela região, mas também pelo fato de o folclorista dedicar seus *Contos e fábulas do Brasil* a Bráulio do Nascimento, como Haurélio (2011, p. 11) testemunha no prefácio que escreveu para sua coletânea: “E ao Professor Bráulio do Nascimento, emérito catalogador do conto e do canto popular, ofereço mais estas flores colhidas do jardim da tradição”.

Explícita a relação entre Bráulio do Nascimento e Marco Haurélio, além da dedicatória feita no prefácio “O conto popular no século XXI” por Haurélio (2011), o fato de ambos os folcloristas brasileiros terem classificados seus contos populares com base no catálogo ATU, sistema de classificação internacional ampliado em 2004, o que nos mostra a influência do primeiro sobre o trabalho do segundo folclorista, pois Bráulio do Nascimento foi o primeiro estudioso de folclore a utilizar esse sistema no Brasil na versão mais atualizada em sua coletânea de 2005, *Catálogo do conto popular brasileiro*. Igualmente fez Marco Haurélio em sua coletânea *Contos e fábulas do Brasil*, ao inserir na parte final de seu livro a seção “Classificação e notas”⁶⁸ feita por Paulo Correia.

O frescor das histórias napolitanas no Nordeste brasileiro

De acordo com Haurélio (2018), algumas narrativas registradas no folclore brasileiro exalam o mesmo frescor das histórias napolitanas, unidas pela origem comum e pela exuberância de tipos e motivos. Verificaremos, então, em que medida as histórias contadas oralmente no Nordeste brasileiro, mais precisamente o conto “Angélica mais afortunada”, exalam o frescor das napolitanas recolhidas e recriadas por Basile já no século XVII, por exemplo “O cadeado”. Nesse sentido, utilizamos a expressão “recriada por Basile”, dado o estudo realizado em 2018, no qual analisamos o conto napolitano, de Basile, como uma recriação intertextual do mito “Cupido e Psiquê”. Contudo, uma vez que este conto napolitano foi ouvido e coligido na Bahia por Marco Haurélio no século XXI, acreditamos que não se possa excluir a possibilidade de o escritor napolitano ter ouvido e recolhido essa narrativa já na forma de conto de fadas, tendo em vista as inúmeras andanças típicas desse gênero pela tradição oral.

Mas antes de analisarmos os contos em questão, passamos à síntese de seus enredos. No conto napolitano “O cadeado”, é narrada a história de Luciella que vai buscar água numa fonte e encontra um escravo que a leva a um belíssimo palácio, onde ela é tratada como rainha e dorme todas as noites com um príncipe encantado que a aconselha a não ver o rosto dele. Aconselhada pelas irmãs invejosas a ver com quem dormia, Luciella descobre que dorme com um belíssimo jovem e é expulsa por ele. Depois de tanto perambular grávida por alguns meses, Luciella é acolhida por uma donzela no palácio da mãe do príncipe encantado, onde Luciella tem um filho, e depois de quebrada a maldição, que afastava o príncipe encantado de

brasileira, dentre eles assuntos de cordel. Suas publicações podem ser encontradas em: <https://marcohaurelio.blogspot.com/p/bibliografia.html>.

⁶⁸ Nesta seção, feita por Paulo Correia em julho de 2007, ele escreve: “Todos os contos desta coletânea foram classificados de acordo com o catálogo ATU, com exceção dos que nele não figuram, classificados com a ajuda de catálogos regionais” (HAURÉLIO, 2011, p. 198).



seu filho recém-nascido e de Luciella, eles fazem as pazes e se casam. Já o conto baiano “Angélica mais afortunada (O príncipe Teiú)” conta a história de Angélica que, pela má sorte de seu pai caçador, que havia prometido ao Teiú como recompensa do alimento que lhe deu a primeira coisa que o príncipe avistasse no quintal, pensando na cadelinha que tinha, é levada para morar num buraco com o príncipe Teiú e proibida por ele de ver seu rosto. Por sentir saudades de sua família, Angélica visita suas irmãs mais velhas e seu pai, o qual lhe dá uma vela e um fósforo e a incita descobrir com quem dorme todas as noites. Ao iluminar seu leito à noite, Angélica avista o bellissimo príncipe com quem dorme e é expulsa por ele. Depois de tanto caminhar “de bucho”, utilizando a expressão do narrador, Angélica é acolhida por uma velha que a ajuda por recomendação do rei daquela cidade. Na morada da velha, Angélica e seu filho recém-nascido recebem durante três noites a visita do príncipe Teiú que está preso a uma maldição. Na terceira noite, a maldição se rompe e eles finalmente ficam juntos. Em seguida, o rei e a rainha, pais do príncipe Teiú, buscam seu filho e a família dele, terminando, assim, o conto.

A primeira convergência entre os contos maravilhosos napolitano e baiano diz respeito à mulher ser a contadora de histórias, figura que se liga à tradição oral, segundo Câmara Cascudo (2004, p. 19-20), citando Paul Sebillot:

Paul Sebillot mostra que a mulher é a melhor contadeira de histórias que o homem. Guarda em maior quantidade porque lhe cumpre o agasalho dos filhos e a tarefa de adormecê-los, entretendo-os com o maravilhoso. Os irmãos Grimm fizeram sua coleção admirável ouvindo as velhas, as “tias” da tradição oral portuguesa, as bás, e mães-pretas no Brasil.

Dando continuidade à tradição de ser “a melhor contadeira de histórias”, a contadora de quem o folclorista Marco Haurélio ouviu o conto maravilhoso baiano “Angélica mais afortunada” é uma mulher chamada Lucidalva Pereira dos Salvos na cidade de Igaporã, conforme a anotação depois do conto. Igualmente é o conto maravilhoso “O cadeado”, de Basile, visto que é narrado por uma velha-personagem narradora chamada Ciommetella, anunciada no fragmento da narrativa-moldura que enquadra o conto:

Casou grande compaixão no coração de todos as desgraças passadas pela pobre Lisa, e mais de quatro estavam com os olhos vermelhos e lágrimas nos cantos, pois não há nada que mais desperte piedade do que ver alguém sofrer inocentemente; mas tocando **Ciommetella** desenrolar o carretel, assim disse [...] (BASILE, 2018, p. 229, grifo nosso).

Na obra de Basile, é muito comum, ao nos referirmos às contadoras de histórias, a expressão “velha personagem-narradora”, visto que, além de exercer a função de narradora do conto que se propõe a narrar, a velha é personagem da narrativa-moldura, porque ela foi convidada pelo príncipe Taddeo e sua esposa impostora para narrar contos maravilhosos e entretê-los durante o dia entre banquetes e jogos, disso decorre o fato dos *cunti* de Basile serem narrados durante o dia, escolha que contraria àquela tradição apontada em outras coleções europeias, por exemplo a do italiano Straparola que procedeu Basile na literatura italiana: *Le piacevoli notti*. Outro aspecto que diferencia a obra de Basile da coletânea brasileira, escrita por Marco Haurélio, reside no fato de que a velha contadora, no caso em número de dez em *O conto dos contos*, ser identificada por um defeito físico que se revela no nome dela, no caso, a velha personagem-narradora do conto “O cadeado” é Ciommetella tnhosa, anunciado na introdução da obra italiana, junto aos nomes das nove personagens-narradoras da obra.

Uma possível explicação para esses epítetos presentes nos nomes das contadoras, em que se evidencia o disforme, reside no gosto pelo grotesco próprio do Barroco, corrente literária em voga no século XVII que privilegia o bizarro, na qual se filiava o escritor napolitano. Observação semelhante à nossa têm as pesquisadoras Bonetto e Reis (2018),

segundo as quais essa marca do grotesco barroco presente nos nomes das dez velhas-personagens narradoras de Basile é um procedimento utilizado para obter o efeito paródico com o *Decamerone*, de Boccaccio, ao rebaixar a classe social de abastada para pobre e transformar as dez narradoras de jovens com bons costumes para velhas fofoqueiras com distorções físicas.

A velha personagem-narradora Ciommetella tinhosa, ao contrário das outras nove contadoras, não parece ter no epíteto que a identifica uma indicação de alguma distorção física, dada a primeira acepção deste adjetivo em português, que, segundo o *Dicionário Michaelis online*, significa teimosa. A segunda acepção para a palavra “tinhosa” é repugnante ou que causa nojo, significado figurado que ao nosso ver parece estar mais ligado ao universo das distorções físicas e ao efeito do grotesco, já que o barroco privilegia o repugnante.

Embora tais associações com os significados da língua portuguesa sejam pertinentes, para analisar o adjetivo “tinhosa”, que no caso desqualifica o nome Ciommetella, temos que averiguar o sentido da mesma palavra em língua italiana, para isso, recorreremos à edição bilíngue (napolitano e italiano) da obra de Basile, traduzida pelo estudioso italiano Michele Rak, que manteve o título original da obra, *Lo cunto de li cunti*, assim como o tradutor Francisco Degani, que traduziu a obra integral de Basile diretamente do napolitano para o português brasileiro em 2018, preservando o título original, *O conto dos contos*, e dando a conhecer os contos de Basile em nosso país, pois, caso quiséssemos ler Basile em língua portuguesa, tínhamos que recorrer a traduções esparsas.

Na edição bilíngue traduzida por Rak (BASILE, 2013), a velha personagem narradora é chamada de Ciommetella *tignosa*. No interior do adjetivo “*tignosa*” em italiano está a palavra “*tigna*”, que “é uma doença na pele que leva à queda dos cabelos [...]” (tradução nossa do original “*la tigna è una malattia cutânea che porta alla caduta dei capelli [...]*” (PICONE, 2004, p. 113). Além de nos informar um significado preciso para a palavra “*tigna*”, o pesquisador italiano Michelangelo Picone nos oferece uma pista de análise para esse epíteto, ao se questionar se essa doença deseja aludir à capacidade desta narradora de revelar com os seus contos a verdade das coisas. A resposta é logo nos dada por ele, que afirma “será a própria Ciommetella com o seu último conto, que é também o conto conclusivo da coletânea (se exclui-se aquele principal de Zoza), a desmascarar a artimanha da escrava”⁶⁹ (PICONE, 2004, p. 114).

De fato, essa capacidade de Ciommetella ligada à doença “*tigna*” é verificada na fala desta velha personagem-narradora no fragmento que enquadra o conto “O cadeado”, depois que a velha narradora anterior lhe cedeu à voz:

Os conselhos da inveja sempre foram pais das desgraças, por que debaixo da máscara do bem encerram a face da ruína, e a pessoa que tem nas mãos os cabelos da fortuna deve imaginar ter a todo momento cem pessoas que estendam cordas diante de seus pés para fazê-las levar um tombo, como aconteceu a uma pobre moça que, pelo mau conselho das irmãs, caiu da escada da felicidade, e foi misericórdia do céu que não quebrasse o pescoço (BASILE, 2018, p. 229).

Nesse fragmento, que se refere à fala de Ciommetella tinhosa (*tignosa*), o conto “O cadeado” também revelará a verdade dos fatos, verdade que consiste em desmascarar a face das irmãs invejosas da protagonista, as quais dão conselhos à irmã mais jovem, provavelmente à protagonista Luciella, como atitude de benevolência para prejudicá-la ou para “fazê-la levar um tombo”. Concordamos, portanto, com a análise de Picone (2004) sobre Ciommetella ser uma velha personagem-narradora cuja doença física *tigna*, que causa a queda

⁶⁹ Do original: Sarà proprio Ciommetella con il suo ultimo racconto, che è anche il racconto conclusivo della raccolta (se si esclude quello principale di Zoza), a smascherare l’ingano della schiava.

de cabelos, alude à atitude de revelar a verdade ou de desmascarar as personagens invejosas, pensando nas irmãs de Luciella, e impostoras, pensando na escrava que tomou o lugar da princesa Zoza.

Além de antecipar o fato que Luciella será prejudicada por suas irmãs mais velhas, a fala da narradora Ciommetella também anuncia o tema do conto maravilhoso a ser narrado por ela, o da inveja. Recuperando este mesmo tema, como uma espécie de arremate ao conto, Basile (2018, p. 232) o insere também no desfecho, mas na forma proverbial: “fruto da inveja é o mal de estômago”. Nesse aspecto, devemos explicar que é próprio do estilo literário de Basile, da intervenção artística do escritor, os contos serem encerrados por um provérbio de origem napolitana, elemento que também se liga à tradição oral, assim como o fato de as narradoras serem mulheres, justamente por remeter à sabedoria popular, pois, de acordo com o Benjamin (2015), era muito comum o contador de histórias tradicional utilizar provérbios como uma forma de conselho de utilidade prática aos seus ouvintes.

Reforça essa ideia de conselho na forma proverbial o significado da expressão “O fruto da inveja é o mal de estômago” em língua portuguesa ou “figlio de la’midia è l’antecore” (BASILE, 2013, p. 416) em dialeto napolitano, pois, 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 a inveja e de quem é pago assim com a mesma moeda”⁷⁰. A partir de tal explicação, podemos entender que fazer mal a alguém, por inveja, é prejudicar a si próprio. Esse significado é comprovado pelo desfecho do conto de Basile, no qual as irmãs mais velhas e invejosas são punidas. 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 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 folcloristas, é as repetidas formas de começar e terminar uma história, que podem ser semelhantes ou dessemelhantes em culturas diferentes. 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, compreendemos que Basile, ao utilizar o provérbio napolitano para “fechar bem” seus *cunti*, quer 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, o da inveja.

De forma contrária, o conto brasileiro “Angélica mais afortunada” não apresenta uma fórmula final, como podemos notar pelo desfecho: “Dessa forma, o encanto foi quebrado. Passados uns dias, o rei e a rainha foram à casa da velha buscar o filho, a nora e o neto para viver com eles no castelo” (HAURÉLIO, 2011, p. 66). Nessa parte final do conto baiano, percebemos, assim como na versão napolitana, portanto, uma convergência, a restauração da situação de tranquilidade e a união dos amantes que foram antes separados pela ação dos personagens, no caso, o pai de Angélica no conto baiano, e as irmãs invejosas de Luciella no conto napolitano. No entanto, não é porque a versão baiana não apresente uma fórmula final que ela não preserve traços da oralidade. Em vez disso, acreditamos que a ausência da

⁷⁰ Do original: che prende lo stomaco; quel senso di nausea che rimane e non se ne va mai. E' la sensazione di chi ruma invidia e che viene ripagato così dalla sua stessa natura.

fórmula final no conto baiano comprova justamente as andanças desta narrativa pelo território do maravilhoso, pois à medida que o conto maravilhoso napolitano foi emigrando no tempo e geograficamente, é possível que ele tenha perdido algumas marcas da oralidade, como a fórmula final proverbial, e incorporado outras locais, da cultura brasileira nordestina, como veremos mais adiante.

Além do provérbio, outro elemento linguístico ligado à transmissão oral, que comprova a importância e a valorização do material folclórico coligido por Basile no século XVII e por Marco Haurélio no século XXI, é a presença da cantiga cantada na voz do príncipe encantado, na versão napolitana, e na voz do Teiú, na versão baiana, cuja letra revela a maldição sob a qual os noivos estavam presos e impedidos de visitarem sua família, formada pelas protagonistas (Angélica e Luciella) e seus filhos recém-nascidos. Nesse sentido, a cantiga pode ser interpretada como um elemento que resgata a matéria folclórica nos dois contos maravilhosos, pois, para Câmara Cascudo citado por Cléria Botelho da Costa, esse material constitui, assim como o provérbio, o imaginário popular de uma sociedade. Por sua natureza folclórica, esse material não traz explicitamente nem a marca do tempo nem o espaço onde foi criada. Trata-se de uma produção anônima, que não permite a identificação do autor (COSTA, 2013).

Ainda que não seja possível a identificação de seu criador, colocamos a seguir as cantigas nas versões do conto napolitano, à esquerda, e baiano, à direita, para efeito de cotejo entre suas adaptações socioculturais:

“O cadeado”

“Angélica mais afortunada (o príncipe Teiú)”

“Oh, belo filho meu,
se minha mãe soubesse,
em **bacia de ouro** o lavanderia,
com **faixas de ouro** enfaixaria,
e se o galo nunca cantasse,
nunca de vocês me separaria”

(BASILE, 2018, p. 231, grifos nossos).

“- Meu filho, se papai e mamãe soubera filho de quem tu era, te lavava em **bacia de prata** e te enxugava em **toalha com fios de ouro**. Se o galo não cantasse, **jegue não urrasse, o sino não tocava**, contigo eu amanhecera o dia”
(HAURÉLIO, 2011, p. 65, grifos nossos)

Como podemos notar pelas palavras em destaque, há sutis diferenças entre as cantigas napolitana, de Basile, e baiana, de Haurélio. Mas antes de nos atermos a essas minúcias, é evidente que elas denunciam o mesmo conteúdo na fala dos noivos de Luciella e Angélica: a maldição que os impedia de se aproximarem de seus filhos recém-nascidos, vinculada ao amanhecer do dia, representado em ambas as cantigas pelo canto do galo. Trata-se de uma convergência menos evidente estabelecida com o próprio mito, ao qual se associam ambas as narrativas maravilhosas, pois, assim que o dia amanhecia, Cupido desaparecia do leito de Psiquê, retornando, somente, no ambiente noturno, assim como os noivos de Luciella e Angélica, tanto que Bettelheim (2002) fala em vidas diurna e noturna de Psiquê, ao se referir ao mito: a diurna tediosa, por ficar sozinha, e a noturna prazerosa, por estar com Cupido.

O canto do galo, presente nas duas cantigas, além de passível de ser lido como uma alusão ao mito de Cupido e Psiquê, pode ser interpretado como uma superstição popular, pois, segundo Braga (1986), o canto do galo é uma crença cujo poder é afastar os demônios e fazer surgir a aurora. Por essa razão, o canto é celebrado nos hinos e orações da Igreja, sobretudo na tradição do povo português. Essa superstição popular do canto do galo está presente nos contos napolitano e baiano, porque neles a manifestação dos demônios ocorre no período noturno por meio da maldição, elemento mágico que auxilia os príncipes encantados a visitarem suas famílias durante à noite, tanto que, assim que o galo canta ou o dia amanhece, os príncipes encantados são afastados do seio familiar. Justamente por promover o afastamento das figuras paternas, acreditamos que o canto do galo, em ambas as cantigas, sofreu uma inversão de sentido: a noite, por auxílio da maldição, tem uma acepção positiva,

por aproximar os príncipes de sua família, e o dia, anunciado pelo canto do galo, tem uma acepção negativa, por afastar os príncipes de seus entes. Trata-se de um efeito paradoxal atribuído ao canto do galo, pois nos contos de fadas a maldição é comumente associada a algo que pode trazer malefícios para suas vítimas. Essa acepção negativa para o canto do galo nos dois contos é reverberada pelo tom de lamentação das cantigas, que constituem as falas dos príncipes.

Vários elementos que encontramos em ambas as cantigas, como a visita noturna, a mãe e filho recém-nascido e o canto do galo, estão presentes também no episódio do nascimento de Jesus e da visita dos três reis magos. Este episódio é cantado pela canção de Reis⁷¹, intitulada “Saudação da Lapinha”, pelos seguintes versos:

8. E os reis, mas quando eram santo, No caminho se encaminharam. Viagem de fazer um ano, Em onze dias chegaram/. 9. Na chegada lá da lapinha, Todo mundo já dormia. Nossa Senhora com seu manto, A Jesus ela cobria/10. Na chegada lá da lapinha, O porteiro recebeu-se. Bateu asa e canta o galo, Menino Jesus nasceu⁷².

A partir desses versos, podemos aproximar as cantigas de ambos os contos e canção da Lapinha pela seguinte disposição: o príncipes encantados nas cantigas estão para os reis magos na canção de Reis, já que eles fazem a visita noturna; Luciella e seu filho recém-nascido estão para Nossa senhora e o menino Jesus; as faixas de ouro/toalhas de ouro estão pelo manto, e canto do galo é a intersecção maior que une as cantigas e canção, representando o nascimento do dia e o fim da maldição na cantiga e o nascimento do dia e do menino Jesus na canção de Reis, daí o canto do galo ser celebrado nos hinos e orações da Igreja católica. Diante de tal leitura, pela simples proximidade entre esses elementos, tanto das cantigas quanto da canção de Reis, já seria suficiente para falar da incorporação do conto popular não só por elementos locais, já que a tradição da Folia de Reis é muito celebrada no interior de várias regiões brasileiras, mas principalmente por elementos que aludem a outras mitologias, no caso, à mitologia cristã, da qual faz parte a narrativa do nascimento de Jesus, ainda que os contos napolitano e baiano tenham sido originários do mito greco-romano de Eros/Cupido e Psiquê.

Explicada as convergências entre os contos napolitano e baiano e os contos e os mitos greco-romano e cristão respectivamente, passamos a examinar as minúcias que evidenciam os distanciamentos: nos versos da cantiga napolitana, percebemos elementos mais nobres nos objetos “bacia de ouro” e “faixas de ouro”, enquanto na cantiga baiana, os mesmos elementos foram trocados por “bacia de prata e “toalhas com fios de ouro”. Em razão da prata ser um elemento menos nobre que o ouro e provavelmente a toalha ser um tecido de qualidade inferior ao da faixa, uma possível motivação para essa desqualificação dos materiais elencados seja o fato de o palácio do rei, pai do príncipe Teiú, ser menos nobre na versão baiana, dada a diferença de séculos entre os contos. Tais divergências, embora relevantes, são sutis entre as cantigas, pois a que mais salta aos nossos olhos é a menção ao jegue e ao sino na versão baiana, este último pode estar associado ao canto do galo, dada a superstição desse canto celebrado na tradição cristã.

Ao nosso olhar comparativo, a menção ao jegue na versão baiana é uma referência relevante para o contexto sociocultural do conto baiano, pois o jegue é um animal muito

⁷¹ “O nome ‘Folia de Reis’ designa grupos católicos populares, que se reúnem no período de 24 de dezembro, à noite, até o dia 6 de janeiro, para oferecer seu voto de devoção ao Santos Reis, em comemoração ao nascimento do menino Jesus” (KIMO, 2006, p. 1).

⁷² A letra da canção “Saudação da Lapinha” está integralmente transcrita na dissertação de mestrado *Música, ritual e devoção no terno de folia de Reis do Mestre Joaquim Poló*, defendida por Igor Jorge Kimo, da qual retiramos os versos citados.

recorrente na representação da paisagem e da vida cultural nordestina, tanto que existe, na Bahia, mais precisamente na cidade de Uauá do estado, uma tradição chamada “jecana”, como evidencia Albuquerque (2014, p. 175): “No dia do vaqueiro também ocorre a ‘Jecana’ que é o desfile de homens, mulheres, adultos e crianças, montadas em jegues, e esta já está em sua 11ª edição com o objetivo de destacar a importância do animal, tão comum no Nordeste do Brasil”. Ainda que o conto baiano aqui cotejado tenha sido recolhido na cidade de Igaporã, também do estado da Bahia, aproveitamos a referência cultural à tradição da jecana na cidade de Uauá, porque, segundo a pesquisadora, a cidade de Uauá é uma referência aos sertões da Bahia, por ser um município que ainda preserva as mais genuínas expressões e manifestações da cultura popular, constituindo, assim, o celeiro de cantadores, poetas populares, repentistas, sanfoneiros, aboiadores, zabumbeiros etc.

Apesar de o jegue no conto baiano ser uma referência que nos sugere a adaptação da narrativa à cor local, o sertão baiano do Nordeste, o elemento que revela maior expressividade da cultura nordestina no conto de Marco Haurélio já está contido no próprio título da narrativa: “Angélica mais afortunada (o príncipe Teiú)”, visto que o lagarto teiú é um noivo-animal recorrente nas histórias populares brasileiras que originaram do mito Cupido e Psiquê, conforme Doralice Fernandes Xavier Alcoforado: “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” (ALCOFORADO, 2000, p. 42).

O argumento para a substituição do príncipe encantado da narrativa napolitana, descrito como monstro pelas irmãs de Luciella, disso ele ser considerado também “noivo-animal”, pelo príncipe Teiú da narrativa baiana, pode ser tirado com base em Alcoforado (2007) que afirma ter encontrado, em sua pesquisa de campo, recolhendo histórias populares do mito de Apuleio no estado da Bahia, três contos com elementos temático-estruturais que os integram ao tipo 2: “O Peixe Dourado” (v. 1), “A História do Teiú” (v. 2) e “O Pássaro Assu” (v. 3). O tipo 2 apresenta contos que se articulam a partir de uma carência de pesca ou de caça que afeta a vida do chefe de família, porque caçar ou pescar é a sua profissão. Essa carência, entretanto, pode ser superada caso o chefe aceite a oferta de abundância de alimentos proposta por um ser encantado, em troca da primeira coisa a ser vista no retorno à casa. No costume de ver sempre a cachorrinha, o progenitor aceita a proposta. Contudo, ao chegar em casa, é a própria filha ou o filho que o ser encantado avista. O pretendente não é propriamente um monstro, na acepção que é dada ao termo, porém animal mais ou menos familiar, um peixe ou um teiú, que deseja casar-se com a moça, ou a Mãe d’Água que deseja casar o rapaz com a sua filha (ALCOFORADO, 2007).

Assim como nos três contos coletados por Alcoforado⁷³ (2007), no conto baiano, recolhido por Haurélio (2011), o pai de Angélica, chefe da família, também desempenhava o papel de caçador, que, aliás, não lhe rendia alimento:

Houve, há muito tempo, um caçador muito pobre que era viúvo e morava com suas três filhas numa casinha da mata. Um dia, ele não estava tendo sorte na caçada. Já era tarde e o homem não tinha conseguido nada para a ceia. Muito triste, sentou-se numa pedra e começou a maldizer sua sorte. Nisso chega um teiú e pergunta para o velho [...] (HAURÉLIO, 2011, p. 64).

A partir deste trecho, analisamos que a escolha pelo teiú como noivo-animal no conto baiano justifica-se não somente por ser um animal associado à pesca e, portanto, um alimento

⁷³ Resultado da pesquisa de campo do conto mítico de Apuleio no imaginário baiano, empreendida na década de 90, é o livro *Belas e feras baianas: um estudo do conto popular* (2008), publicado pela pesquisadora e folclorista brasileira Doralice Xavier Fernandes Alcoforado que atuou como professora da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

que pode compensar a situação de carência do chefe da família, que exerce a função social de caçador, mas também por demonstrar a capacidade do conto de se adaptar ao universo cultural do contador, no caso do sertão baiano da região nordeste, o que explicita, sobretudo, o caráter etnográfico do texto oral que percorre pelo território do maravilhoso, acomodando-se às mais diversas localidades geográficas.

Considerações finais

Ao recolher o conto maravilhoso baiano da tradição oral, “Angélica mais afortunada (o príncipe Teiú)”, que evidencia uma relação intertextual com o conto napolitano “O cadeado”, recriado por Giambattista Basile com base no mito de Cupido e Psiquê ou talvez recolhido já na forma de conto maravilhoso no século XVII pelo escritor napolitano em sua obra-prima *Lo cunto de li cunti (O conto dos contos)*, o poeta, escritor e folclorista baiano Marco Haurélio dialoga com a tradição na qual se insere o escritor Basile. A tradição oral se manifesta, na obra de ambos os escritores compiladores, por elementos comuns, como a contadora de história, a cantiga e a superstição popular do canto do galo, e distintos, presença e ausência de fórmulas finais, mas ambos recursos evidenciam o contexto sociocultural de produção de suas respectivas obras, haja vista a referência tanto ao jegue quanto ao lagarto Teiú no conto baiano coletado por Haurélio (2011) na cidade de Igaporã, e a cultura napolitana e as deformações físicas próprias do Barroco no conto napolitano recriado ou possivelmente recolhido por Basile.

Além da voz do escritor napolitano na coletânea *Conto e fábulas do Brasil*, ecoam outras vozes da tradição, porém de folcloristas brasileiros: Bráulio do Nascimento, para quem Haurélio (2011) dedica sua coletânea *Contos e fábulas do Brasil*, e com quem compartilha o uso do índice internacional ATU de classificação dos contos, já adotado por Bráulio do Nascimento em seu *Catálogo do conto popular brasileiro*, de 2005; e Doralice Alcoforado, cujos trabalhos pioneiros no Brasil desde a década de 90 revelam a presença do mito de Cupido e Pisquê no imaginário baiano, dado o título de sua antologia *Belas e Feras baianas: um estudo do conto popular* e as reflexões teórico-críticas da pesquisadora que mostram o teiú como o noivo-animal recorrente no contexto cultural do sertão do Nordeste brasileiro.

No movimento analítico, embora tenhamos identificado ressonância dessas vozes da tradição no conto baiano e na obra de que faz parte, não podemos deixar de mencionar a importante reflexão que Haurélio (2011) faz no prefácio de seu livro: o caráter coletivo de qualquer coletânea de contos tradicionais em qualquer época, pois, sempre que uma antologia de contos tradicionais é publicada na aurora dos tempos, ela resgata consigo, por um lado, autores anônimos que elaboram e reelaboraram tais histórias e, por outro, contadores de histórias, que desempenham o papel de retransmissores atuais, como as contadoras, de quem Haurélio ouviu e recolheu o conto baiano e por meio de quem Basile ouviu e narrou o conto napolitano selecionados para este artigo.

Referências

- ALBUQUERQUE, V. C. G. L. O potencial cultural na “Terra dos pirilampos”. In: FREIRE, A. (Org). **Cultura dos Sertões**. Salvador: EDUFBA, 2014, p. 167-178.
- ALCOFORADO, D. F. X. **Belas e feras baianas: um estudo do conto popular**. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2008.
- _____. O conto mítico de Apuleio no imaginário baiano. **Revista Elo**, Faro - Portugal, n. 13-14, p. 9-20, 2007.



- _____. Belas e feras: sua permanência na tradição. **Rev. ANPOLL**, n. 9, p. 41-53, jul./dez, 2000.
- BASILE, G. **O conto dos contos**. Tradução do napolitano, comentários e notas de Francisco Degani. São Paulo: Nova Alexandria, 2018.
- _____. **Lo cunto de li cunti**. Tradução de Michele Rak. Milano: Garzanti, 2013.
- BENJAMIN, W. O contador de histórias. In: _____. **Linguagem, tradução, literatura; filosofia, teoria e crítica**. Ed. e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015, p.147-178.
- BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de Arlene Caetano. 16. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- BONETTO, M. S; REIS, A. A. J. De Boccaccio a Basile: as molduras do *Decamerone* e do *Pentamerone*, **Anais do Cena V**, Uberlândia, 2018, v. 1, p. 181-189.
- BRAGA, T. Capítulo II: Superstições populares portuguesas. In: _____. **O povo português II: nos seus costumes, crenças e tradições**. Lisboa: Etnográfica Press, 1986, p. 39-177.
- CASCUDO, L. C. **Literatura oral no Brasil**. 3. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.
- _____. Prefácio. In: _____. **Contos tradicionais do Brasil**. 13. ed. São Paulo: Global, 2004, p. 11-23.
- CROCE, B. Introduzione. In: BASILE, G. **Lo cunto de li cunti (il Pentamerone)**. Introduzione e note di Benedetto Croce. Napoli: Nabu Press, 2010. 9-202. 1. vol.
- COSTA, C. B. A magia do contar: a oralidade em Câmara Cascudo. In: MARCOS, S. (Org.). **Câmara Cascudo e os saberes**. Rio de Janeiro: Fundação Miguel Cervantes, 2013, p. 196-219.
- HAURÉLIO, M. *Contos e fábulas do Brasil*. Ilustrações de Severino Ramos e classificações e notas de Paulo Correia. São Paulo: Nova Alexandria, 2011.
- _____. *O Pentameron no Brasil*. In: BASILE, G. **O conto dos contos**. Tradução do napolitano, comentários e notas de Francisco Degani. São Paulo: Nova Alexandria, 2018, p. 9-12.
- I PROVERBI NAPOLETANI. In: *Corpo di Napoli*. Disponível em: <http://www.corpodinapoli.it/ospitalita/napoletanita/proverbi.html>. Acesso: 27 jul. 2020.
- KIMO, I. J. **Música, ritual e devoção no terno de folia de Reis do Mestre Joaquim Poló**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Belo Horizonte, 2006.
- MEREGE, A. L. **Os contos de fadas: origens, história e permanência no mundo moderno**. São Paulo: Claridade, 2010.
- PICONE, M. La cornice novellistica dal Decamerone al Pentamerone. In: PICONE, M; MESSERLI, A. **Giovan Battista Basile e l’invenzione della fiaba**. Ravenna: Longo, 2004, p. 105-122.
- RAK, M. Il sistema dei racconti nel Cunto de Li Cunti di Basile. In: PICONE, M; MESSERLI, A. **Giovan Battista Basile e l’invenzione della fiaba**. Ravenna: Longo, 2004, p. 13-40.
- 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.
- SPERBER, S. F. *Ficção e Razão: uma retomada das formas simples*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2009.

[Recebido: 08 ago 2020 – Aceito: 24 jan 2021]

