

## *Contos Tradicionais do Brasil*, de Câmara Cascudo: entre tradição e inovação

Adriana Aparecida de Jesus Reis<sup>i</sup>

### RESUMO

As publicações de narrativas maravilhosas desenvolvem-se em duas vertentes no Brasil a partir do século XIX: de um lado, as obras regionalistas de Valdomiro Silveira e Simões Lopes Neto; de outro, as coletâneas infantis traduzidas por Figueiredo Pimentel. Na linha dos regionalistas, emerge a coletânea *Contos Tradicionais do Brasil*, publicada em 1946 por Luís da Câmara Cascudo. Com a finalidade de mostrar a contribuição do escritor potiguar para a linha teórica do maravilhoso popular no Brasil, este trabalho propõe investigar os recursos populares e literários desta antologia. Nossa hipótese é a de que a mescla de ambos trava o diálogo entre tradição e inovação na escrita de Cascudo. Para tanto, são utilizadas as considerações teóricas de Cascudo (1972; 1984; 2004) e outros pesquisadores.

**Palavras-chave:** Câmara Cascudo; Conto popular; *Contos Tradicionais do Brasil*.

### ABSTRACT

Publications of marvelous narratives were developed, in Brazil, in two different ways as of the 19<sup>th</sup> century: on the one hand, there were the regionalist works by Valdomiro Silveira and Simões Lopes Neto; on the other hand, there were the children's anthologies translated by Figueiredo Pimentel. *Contos Tradicionais do Brasil*, published in 1946 by Luís da Câmara Cascudo, came from the same regionalist path. This paper aims to show the contributions of the *potiguar* writer to the theories of the popular marvelous genre in Brazil through the investigation of the popular and literary devices of his anthology. The hypothesis is that the mixing of both of them inserts a dialogue between tradition and innovation in Cascudo's writing. For the purposes stated above, theoretical considerations of Cascudo (1972; 1984; 2004) and other researchers are used.

**Keywords:** Câmara Cascudo; Folktale; *Contos Tradicionais do Brasil*.

---

<sup>i</sup> Graduada em Português/Italiano pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/IBILCE), é mestranda e bolsista CAPES junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras pela UNESP/São José do Rio Preto.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9717-4642> | [adrianareis.ibilce@gmail.com](mailto:adrianareis.ibilce@gmail.com)

Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz (2004, p. 32) afirmam que, depois da publicação dos *Contos Populares do Brasil* (1885), de Silvio Romero, a cultura popular e os contos maravilhosos sofrem uma bifurcação no Brasil: de um lado, são 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, são publicadas várias coleções de livros infantis, as quais são *Contos da Carochinha* (1894, de Figueiredo Pimentel); *Histórias do Arco da Velha* (1897, de Viriato Padilha); *Histórias da Avózinha* e *Histórias da Baratinha* (ambos de 1897 de Figueiredo Pimentel). Na linha dos regionalistas, seguem os folcloristas Lindolfo Gomes, Silva Campos e Luís da Câmara Cascudo que se interessam por coletar o material popular a partir de fontes orais e registrarem-no em coletâneas maravilhosas.

Dentre esses coletores, destacamos o norte-rio-grandense Luís da Câmara Cascudo (1898-1986) que, além de pesquisador do folclore e da cultura popular, foi jornalista, escritor, cronista, historiador, antropologista, sociólogo, crítico literário e professor. Por ser autor de uma vasta lista de livros (cerca de 150), decidimos recortar as décadas de 40 e 50, período em que Cascudo volta seus interesses de estudo para o conto popular, publicando diversas antologias, tais como: *Melhores Contos Populares de Portugal* (1944); *Contos Tradicionais do Brasil* (1946) e *Trinta “Estórias” Brasileiras* (1955).

Neste estudo, voltamos nossa investigação para a coletânea *Contos Tradicionais do Brasil*, por ser a primeira produção de Cascudo no âmbito do conto popular em território nacional e a única das três reeditada atualmente pela Editora Global. A principal finalidade desse trabalho é mostrar a contribuição de Cascudo para a linha teórica do maravilhoso popular no Brasil, tendo em vista a recolha e a sistematização de narrativas maravilhosas pelo potiguar. Para tanto, enfocaremos três aspectos no percurso analítico: a natureza folclórica e o sistema de enquadramento dos contos populares que formam a antologia e as notas postas à margem das narrativas. Nossa hipótese é de que a mescla entre os recursos literários e populares trava o diálogo entre tradição e inovação na escrita de Cascudo.

Nelly Novaes 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 *Melhores Contos Populares de Portugal* (1944) é organizada por Câmara Cascudo a partir do repertório das coletâneas de Teófilo Braga, Consiglieri Pedroso e Adolfo Coelho, porém, a maior fonte do escritor potiguar é a de Braga, intitulada *Contos Tradicionais do Povo Português* (COELHO, 2010a, p. 186). Os títulos dessas importantes coleções portuguesas influenciam decisivamente a escolha do título da antologia brasileira, conforme assinala o próprio Câmara Cascudo (2004) no prefácio de *Contos Tradicionais do Brasil*:

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 portugueses, Silvio Romero, Lindolfo Gomes e Silva Campos, que o antecedem 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 pesquisadores do folclore do Brasil já citados.

Da centena de contos recolhidos pelo próprio Cascudo, Hilário Franco Amaral (2010), no texto que resenhou para o verbete dessa coletânea no *Dicionário Crítico Câmara Cascudo*, aponta que “[...] 62 foram no Rio Grande do Norte e, possivelmente, muitos outros também”, embora Cascudo (2004) aponte que outros contos vieram da

Paraíba, um de Alagoas, outro do Ceará, outro do Piauí e um vagamente identificado como “do Nordeste”. Amaral (2010, p. 47) afirma que “tudo indica que [Cascudo] deve tê-los ouvido em Natal, pois uma viagem de estudos àqueles estados teria certamente rendido outras histórias”. A nosso ver, o argumento levantado por Amaral (2010) 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 menciona, ao lado do nome do contador, a cidade em que o narrador viveu a mais tempo e não onde coletou tal narrativa.

No prefácio de *Contos Tradicionais do Brasil*, Cascudo (2004) propõe uma definição para o “conto popular”, distinguindo 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”.

Segundo Cascudo (2004, p. 13), o conto popular herda de sua antiguidade detalhes de ambiente, armas, frases e hábitos desaparecidos, pois é raro o conto que fala de armas de fogo. Nas palavras do prefaciador, os contos falam sempre “[...] de carruagem, espada, transportes a cavalo, reclusão feminina, autoridade paterna, absolutismo real”. (CASCUDO, 2004, p. 13). Essas informações, relacionadas aos acontecimentos dos contos populares coletados por Cascudo (2004), revelam não só o conteúdo que encontramos nas histórias brasileiras, mas sobretudo uma noção encapsulada de tempo. Dito de outro modo, é como se o tempo nestes contos estivesse estagnado, de forma que os costumes e os hábitos não fossem atualizados numa perspectiva diacrônica, permanecendo idênticos aos dos personagens maravilhosos que habitam as histórias de Straparola, Basile, Mme. de Beaumont, Perrault, Grimm e entre outros.

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, foram organizadas por Cascudo (2004, p. 21) na seção “Contos de Encantamento”. O rol de contos que formam essa categoria, conforme Karin Volobuef (2021, p. 25), cobre “[...] as narrativas às quais se aplicaria a

teoria de Propp (do tipo ‘contos de encantamento/magia’ ou ‘maravilhosos’). Em virtude dessa aproximação feita pela pesquisadora, utilizaremos o conceito de “conto maravilhoso” para nos referirmos ao que Cascudo (2004) nomeia de “conto de encantamento”.

Cascudo (2004, p. 21), no prefácio de *Contos Tradicionais do Brasil*, 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”. O recurso de aproximação entre diferentes línguas, sobretudo europeias, e os contos maravilhosos recolhidos no Brasil podem ser lidos não somente como estratégia de Câmara Cascudo 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. Cascudo (1984, p. 263), em *Literatura Oral no Brasil*, ressalta que seus contos de encantamento são caracterizados pelo “[...] elemento sobrenatural, o encantamento, os dons, amuletos, varinhas de condão, virtudes acima da medida humana”, recursos que permitem as manifestações do maravilhoso.

No que se refere à construção do maravilhoso popular em Cascudo (2004), encontramos uma diversidade de princesas: encantadas, uma delas é acometida pelo sono profundo e fica à espera do príncipe para ser desperta, como “A princesa do sono sem fim”, a outra encantada surge aos viajantes como assombração em uma gruta à beira da estrada, como “A Princesa de Bambuluá”; prisioneiras de monstros, como a princesa de “A Bela e Fera”; ou vítima de encantamento, tal como “A Princesa Serpente”; e aquelas que enfrentam grandes sacrifícios, como viagem com obstáculos, de modo a reconquistar seu príncipe amado, como a princesa de “O Papagaio Real” que viaja até o distante reino de Aceilóis para encontrá-lo. Por outro lado, verificamos a presença de princesas fortes e astutas, “A Princesa Adivinhona”, por exemplo, que impõem obstáculos ligados à inteligência, como enigmas, para não se casar.

Bruno Bettelheim (2002, p. 306), em sua *Psicanálise dos Contos de Fadas*, cunha os conceitos de ciclo do noivo-animal ou da noiva-animal para se referir aos contos originários do mito de Cupido e Psiquê. A expressão “noivo-animal” explica-se pelo fato de Cupido ou Eros no mito ser descrito como um monstro cruel e viperino tanto pelo oráculo quanto pelas irmãs mais velhas de Psiquê, as quais persuadem a mais jovem a

descobrir a verdadeira identidade do marido, já que este a visitava à noite e se ausentava durante o dia. Apesar do menino alado não assumir a forma animal no mito, os noivos ou noivas que descendem dele sofrem metamorfoses nos contos maravilhosos derivados desse ciclo.

O psicanalista 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 o estudioso, os noivos-animais são predominantemente 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). Essa distinção quanto à representação do noivo e noiva-animal não pode ser conduzida na presente discussão, pois isso não sucede em *Contos Tradicionais do Brasil* (2004), mas podemos nos apropriar dessas nomenclaturas para nos referirmos a alguns contos que compõem o rol da antologia investigada. Acerca dos contos coletados por Cascudo (2004) ligados à temática do noivo e da noiva animal, Michelli (2015, p. 22) faz um minucioso levantamento. Quanto aos personagens masculinos amaldiçoados sob a forma animal, a pesquisadora aponta: “O Veado das Plumas”, “O Príncipe Lagartão”, “Maria Gomes” e “O Papagaio Real”. Já as narrativas que integram o ciclo da noiva-animal são: “A Princesa Jia”, “A Princesa Serpente” e “A Moura Torta”

Dada a predominância de narrativas maravilhosas do tipo noivo e noiva-animal, como demonstra o levantamento de Michelli (2015), é possível identificarmos a metamorfose como um tema predominante nos contos maravilhosos de *Contos Tradicionais do Brasil*. Além disso, o trabalho pioneiro de coleta desse ciclo realizado por Cascudo (2004) serve de inspiração para folcloristas brasileiros contemporâneos, como Doralice Alcoforado (2008) e Marco Aurélio (2011), cujas antologias folclóricas apresentam inúmeras narrativas desses dois ciclos.

Os animais nos contos maravilhosos, além de protagonizarem histórias do tipo noivo e noiva-animal, podem ser coadjuvantes, desempenhando o papel de auxiliares mágicos (VOLOBUEF, 2018, p. 80). Nos contos em que os auxiliares mágicos são animais, é muito comum a astúcia e a inteligência pertencerem-lhes, como é o caso da famosa narrativa francesa “O Gato de Botas” escrita por Charles Perrault no século XVII,

cujos primeiros registros literários de que se tem notícia são de Straparola e Basile (REIS; RAMOS, 2019). O gato, por ser astuto neste conto francês, consegue reverter a situação de pobreza que acometia seu dono no início da narrativa em detrimento da herança legada ao seu dono ter parecido injusta. Para esse conto em especial, André Jolles (1976) cunha a noção de “moral ingênua”, em que a malandragem/imoralidade é compensada. Em Cascudo (2004), a facécia “O Caboclo, o Padre e o Estudante” recupera esse conceito, embora não tenha nenhum personagem animal. Trata-se de um conto sem elementos sobrenaturais, com personagens da vida cotidiana (sem reis e princesas), cujo enredo envolve ações, como mentir, roubar bem como enganar e a malandragem é vencedora do prêmio final, ou seja, existe uma moral invertida.

A sagacidade e a malandragem dos animais nessas narrativas populares remontam, sobretudo, à tradição das fábulas. Cascudo (2004) bebe do reservatório da tradição fabular em sua antologia na seção “Contos de Animais” ou “*Animal Tales*”, nomes atribuídos pelo estudioso. Além das fábulas, Cascudo compila outros materiais folclóricos que formam o rico acervo de contos populares de sua antologia. Segundo Volobuef (2011, p. 48), a coleta do material folclórico pelos folcloristas brasileiros, como Romero e Cascudo, foi inspirada pelo trabalho de filólogos dos Grimm, ao recolherem contos, rimas, canções, lendas etc., no século XIX.

Quanto ao material folclórico coletado por Cascudo (2004), Volobuef (2021, p. 25-26) destaca trava-línguas e adivinhas ou charadas. A adivinha também pode desdobrar-se em um conto inteiro como acontece em “Adivinha, Adivinhão”. A estes recursos do oral, podemos acrescentar enigmas, trazidos nos contos “O Filho Feito sem Pecado” e “A princesa adivinhona”, e cantigas, veiculadas em vários contos, como em “A menina enterrada viva”. Todos esses recursos não só demonstram a presença da memória da tradição oral em Cascudo, mas também podem ser associados ao uso dos enigmas nos contos maravilhosos de Straparola e à recolha de provérbios napolitanos nos contos maravilhosos de Basile, já que vários deles constituem o que Jolles (1976) denomina de “formas simples”. Ao todo, o teórico estuda nove formas: saga, mito, ditado, memorável, contos de fadas, chiste, caso, adivinha e história de vidas de santos. Essas formas da oralidade, de acordo com Suzi Frankl Sperber (2009, p. 128), são histórias de extensão variável, desde as mínimas, que compreendem os ditados, os provérbios, as anedotas e

adivinhas, até longas, que compreendem os contos maravilhosos, as sagas ou alguns mitos, ou ainda a história da vida de santos.

A nosso ver, Cascudo e Basile se aproximam quanto ao resgate das formas simples da oralidade, pois ambos inserem essas formas ao final das narrativas, arrematando o desfecho. Basile encerra todos os seus *cunti* com os provérbios e Cascudo apenas em alguns contos com enigmas e cantigas. Apesar dessas formas simples terem uma autoria anônima e coletiva, o fato de Basile e Cascudo colocarem essas formas no final de seus contos nos dá indícios de autoria sobre seus trabalhos de coleta, sobretudo de Cascudo, tendo em vista a seguinte afirmação do folclorista potiguar em *Literatura Oral no Brasil* relacionada às fórmulas finais dos contos: “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” (CASCUDO, 1984, p. 230). Dessa forma, identificamos Cascudo não somente como um coletor de contos maravilhosos, mas também como escritor, que sabe aproveitar o material diversificado de formas simples da oralidade para abastecer sua forma artística.

Em *Contos Tradicionais do Brasil*, o uso dessa técnica de encerramento dos contos da coletânea já é sugerido e imitado por Cascudo (2004) no encerramento do prefácio.

Aqui findo quanto pude reunir na tradição oral, nos contos velhos que encantaram as gerações brasileiras. Possa esta coleção animar o estudo do Folclore, numa unidade de trabalho, tenacidade e alegria cordial

E como encontraram,  
Tal qual encontrei;  
Assim me contaram,  
Assim vos contei!... (CASCUDO, 2004, p. 23).

Outro instrumento recorrente utilizado por Cascudo (2004) para encerrar seus contos populares, que comprova seu papel como escritor/coletor, é a sua inserção como contador da história no desfecho, o que, a nosso ver, gera um resquício da tradição de moldura, na qual o contador retoma a voz para finalizar a narrativa. Em “A princesa Sisuda”, por exemplo, o contador diz: “Foi uma festa que durou três dias e eu estive lá, comendo do bom e do melhor e não arranjei nada para vocês porque vim comendo no caminho” (CASCUDO, 2004, p. 107). Da mesma forma ocorre em “O papagaio real”: “Foram três dias de festas e danças e até eu me meti no meio, trazendo uma latinha de

doce, mas na ladeira do Encontrão, dei uma queda e ela, *pafo!* – no chão!...” (CASCUDO, 2004, p. 78).

Cascudo (2004) também acrescenta, no rico acervo de seus contos populares, narrativas com ancestralidade nas fontes orientais, informação trazida, inclusive, no prefácio da antologia pelo estudioso, ao explicar as andanças do conto egípcio “Os Dois Irmãos”:

O mais antigo conto que se conhece é a história “Dois irmãos”. Encontrou-a na Itália Mrs. D'Orbigny em 1852, escrita num papiro que o visconde de Rougé examinou e proclamou sua antiguidade veneranda. Todos os egiptólogos estão de acordo. É uma história escrita pelo escriba Anana para o príncipe Seti Memefotá, filho do faraó Ramsés Miamum, há três mil e duzentos anos! (CASCUDO, 2004, p. 18).

Os elementos do conto dos “Dois Irmãos”, escrito há trinta e dois séculos, estão vivendo nas histórias tradicionais do Brasil. Neste volume, o conto 22 mostra um Gigante com a alma exterior guardada num ovo, como a de Batau estava na flor do cedro. Os contos 30 e 43 tratam de um boi de estimação que é abatido para que uma mulher coma o fígado do animal. (CASCUDO, 2004, p. 19).

Como as andanças da narrativa dos “Dois Irmãos” são inúmeras pelo território do maravilhoso, a começar por Basile na Itália, podemos dizer que tanto recolha das variantes brasileiras no Rio Grande do Norte quanto a reafirmação dela, no prefácio da antologia brasileira por Cascudo (2004), podem ser lidas mais uma vez como um recurso popular e literário do folclorista de vincular-se à tradição popular e erudita dos contos maravilhosos. Essa estratégia do folclorista não pode ser vista como forçosa, dado a comprovação das reminiscências das narrativas orientais no Brasil:

Dessas narrativas orientais primordiais orientais nascem, pois, as narrativas medievais arcaicas, que acabam se popularizando (na Europa e depois em suas colônias americanas, como o Brasil) e se transformando em literatura folclórica (ainda hoje viva, entre nós, circulando principalmente no Nordeste, através da “literatura de cordel”) ou em literatura infantil (através dos registros feitos por escritores cultos, como Perrault, Grimm, etc) (COELHO, 2010b, p. 7).

Investigando a identidade de origem da literatura popular e infantil bem como a diferença no processo de divulgação que ambas sofreram através dos tempos, Coelho (2010b, p. 20) enfatiza que a primeira é “essencialmente oral e mutante, a outra, fixada pela escrita e preservada em linhas básicas”. Ainda, segundo Coelho (2010b, p. 12-16), as fontes orientais primordiais compreendem as coletâneas *Calila e Dimna*;

*Panchatantra*; *Barlaam e Josafat* bem como *As Mil e Uma Noites*. Tais coleções são identificadas por Cascudo (2004) no repertório narrado pela sua principal contadora Luísa Freire, ama de sua casa afetuosamente chamada por ele de “Bibi”, conforme o estudioso relata no capítulo “Luísa Freire, Bibi: narradora popular” presente no livro *Seleto*:

As melhores “estórias” surgiram no curso de conversação, citadas como reforço exemplificador. Sobre algum ambicioso, dizia: era a ganância dos ladrões que encontraram a botija de ouro. Como foi isto, Bibi? Eu lhe conto... E a história começava. Parece que estamos lendo o *Panchatantra*, o *Hipodexa*, o *Calila e Dimna*, o *Tuti Namé*, *Livro do Conde Lucanor*. (CASCUDO, 1972, p. 43).

Outro ponto de análise que incide sobre Bibi, inserindo-a, porém, no quadro ocidental das contadoras de histórias dos contos maravilhosos, é o fato da contadora de Cascudo (2004) pertencer ao gênero feminino, conforme o próprio estudioso destaca no prefácio da antologia aqui analisada:

Paul Sébillot mostra que a mulher é a melhor contadeira de histórias que o homem. Guarda em maior quantidade. 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 colação admirável ouvindo as velhas, as ‘tias’ da tradição oral portuguesa, as bás, e mãe-pretas do Brasil. (CASCUDO, 2004, p. 19-20).

O perfil de Luísa Freire não é comentado por Cascudo em seu prefácio de *Contos Tradicionais do Brasil*, mas somente na apresentação de *Trinta “Estórias” Brasileiras* (1955), esta última, porém, é formada exclusivamente a partir do repertório dessa contadora analfabeta. Em *Contos Tradicionais do Brasil*, Cascudo (2004) faz uma alusão a ela, ao dizer “ama analfabeta” na descrição de seus contadores ligados à vida familiar do folclorista. Segundo Cascudo (2004, p. 16), seus colaboradores tinham os níveis culturais mais diversos. Eles foram “[...] desde a senhora ao ginasiano, 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) menciona o papel de contador exercido por seu pai, sua mãe e sua tia.

Apesar de Cascudo (2004) não comentar o perfil da contadora Luísa Freire no prefácio dos *Contos Tradicionais do Brasil*, acreditamos que ele mereça destaque na presente discussão, visto 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”.

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

Luísa Freire chegou em nossa casa no mês de São João de 1915. Era maior de quarenta anos, viúva e avó. Nasceu 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 Gonçalves 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 nesta apresentação, podemos dizer que o fato de a contadora ser identificada como babá por meio do trecho “figura familiar, inseparável das minhas recordações de menino” já nos permite estabelecer um vínculo com a imagem da Mamã Gansa de Perrault.

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, Humberto Hermenegildo de Araújo (2015, p. 59) 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, o pesquisador enfatiza que o fato de Cascudo descrevê-la 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).

A insistência com a tradição portuguesa é feita por Cascudo (2004) sobretudo em *Literatura Oral no Brasil*: “o português emigrava com o seu mundo na memória. Trazia o lobisomem, a moura encantada, as três cidras de amor [...] todo o acervo de estórias, bruxas, fadas, assombrações, [...], gigantes, príncipes, [e] castelos, [...]” (CASCUDO, 1984, p. 170). Ainda no mesmo livro, 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 o teórico potiguar remonta à origem portuguesa de seu acervo de histórias maravilhosas, porque a reminiscência da cultura lusitana no Brasil é a permanente que insere nossa cultura brasileira na tradição universal dos contos populares: “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” fazem parte da antologia investigada, tais observações de Cascudo oriundas de seus outros livros teóricos são relevantes na presente discussão.

Já em *Contos Tradicionais do Brasil*, esse método universalizante é aplicado por Cascudo (2004) notadamente no enquadramento de seus contos a dozes seções, sendo o número entre parênteses a indicação da quantidade de narrativas de 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, é resultado da pesquisa empreendida pelo folclorista potiguar em torno do conto popular brasileiro.

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, grifo nosso).

A Sociedade Brasileira de Folk-Lore, fundada em 30 de abril de 1941 por Luís da Câmara Cascudo, com sede e domicílio na cidade de Natal, capital do Rio Grande do Norte, destina-se à pesquisa, estudo e sistematização do Folklore local e nacional, recolhendo e analisando todas as manifestações da ciência popular, relacionadas a essa disciplina, conforme o artigo 1º dos *Estatutos da Sociedade Brasileira de Folk-Lore* (1942). O Art. 6º do mesmo documento afirma que o mandato da diretoria inicial terminará dia 22 de agosto de 1944, sendo dia 22 a data a eleição da SBF em homenagem ao dia em que William John Thoms propôs na revista “Athenaeum” o nome “Folk Lore”, em 22 de agosto de 1846. Os *Estatutos* de 1949 já elucidam os nomes dos estudiosos nacionais, como Gustavo Barroso, Lindolfo Gomes, e estrangeiros, como Sith Thompson e Aurelio Spinoza dos EUA, que se filiaram à instituição. Os nomes destacados são citados em inúmeros trabalhos de Cascudo, a começar no prefácio de *Contos Tradicionais do Brasil*.

Os artigos de ambos os Estatutos da SBF (1942; 1949) mostram a finalidade de Cascudo enquanto folclorista de não só recolher todas as manifestações orais e populares no Brasil na década de 40 e 50, mas também de institucionalizar e sistematizar, no sentido de dar base científica, o estudo do folclore no Brasil. É o que Cascudo faz em não só em suas antologias de contos populares, com destaque para *Contos Tradicionais do Brasil* (1946) e *Trinta “Estórias” Brasileiras* (1955), mas também em suas obras folclóricas, *Antologia do Folclore Brasileiro* (1944) e *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1954), motivado ainda mais pelo pano de fundo que contextualiza suas produções folclóricas nacionais: a modernização nacional empreendida pelo Governo Vargas no Estado Novo (ARAÚJO, 2006, p. 55).

Esse projeto de sistematização da recolha dos contos populares, formalizado nos *Estatutos da Sociedade Brasileira de Folk-Lore* (1942, 1949), ganha ainda mais contornos teóricos nos capítulos VII e VIII de *Literatura Oral no Brasil*, publicado pela

primeira vez em 1952. Neste livro, Cascudo (1984) enfatiza que a classificação atende ao caráter brasileiro do conto e, ao mesmo tempo, 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, Cascudo (1984) 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 (1984) elege o sergipano 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).

Cascudo dirige sua crítica de forma mais direta a Sílvio Romero, porque este último classificou seus contos conforme critério antropológico-racial, método que se torna 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 ocorre 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 estudam 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 fato de modernidade nas antologias cascudianas, principalmente, em *Contos Tradicionais do Brasil*.

A Escola Finlandesa recebe este nome por ter sido fundada pelo folclorista finlandês Antti Aarne que, baseado em um sistema que classifica os contos folclóricos internacionais, publica em 1910 a obra *Verzeichnis der Märchentypen (Índice de Tipos de Contos Populares)*. Trata-se de um sistema de categorização dos contos populares que

sistematiza inicialmente as coleções de contos finlandeses, dinamarqueses bem como alemães e depois as de várias partes do mundo, com a ampliação e tradução para o inglês feita pelo folclorista norte-americano Stith Thompson em 1928. Por essa razão, tal índice passa a ser conhecido como sistema Aarne-Thompson (AT). Esta é a edição, de 1928, utilizada por Cascudo em suas antologias, mas devemos apontar que esse sistema sofre mais duas alterações: em 1961, Thompson faz outra ampliação do sistema que culmina na terceira edição do catálogo e em 2004 o pesquisador alemão Hans Jörg Uther publica a quarta e última edição, porém de forma mais concisa, nomeando-a de o sistema Aarne-Thompson- Uther (ATU).

Na edição ampliada de 1928 em inglês, Aarne e Thompson categoriza os contos em quatro macro seções, baseando-se em unidades temáticas, que consistem na identificação de cada conto baseada no enredo e no tipo de personagem que ele contém: 1- “contos de animais”; 2- “contos propriamente ditos”; 3- “facécias ou anedotas” e 4 “outros que não se encaixam em nenhum dos grupos anteriores”. Esses grupos maiores são subdivididos novamente. Por exemplo, o grupo dos "contos propriamente ditos" é subdividido em "contos de fadas ou de encantamento", "contos de fadas legendários ou religiosos", "contos de fadas novelísticos" e "contos de fadas sobre o gigante, ogro ou diabo logrados". Os “contos de fadas ou de encantamento”, por sua vez, dividem-se em “contos com opositor sobrenatural”, “contos com cônjuge (ou outro parente) sobrenatural ou enfeitiçado”, “tarefa sobrenatural”, “ajudante sobrenatural”, “objeto mágico”, “poder ou conhecimento mágico” e contos com “outros elementos mágicos”. Finalmente, esses grupos menores dividem-se em unidades temáticas.

Confrontando as classificação proposta por Aarne e Thompson, agrupada em quatro seções, com a sistematização criadas por Cascudo (2004) em *Contos Tradicionais do Brasil*, agrupada em doze categorias, percebemos que este último cria classificações próprias para estudar seus contos populares, não adotando fielmente a classificação da escola finlandesa no enquadramento das antologias, apesar da simpatia do folclorista brasileiro por esse método internacional, já comprovada pelo próprio pesquisador nas teorizações feitas em *Literatura Oral no Brasil*. 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).

A partir dessa colocação, verificamos que, em *Contos Tradicionais do Brasil*, Cascudo (2004) modaliza sua afirmação acerca da adoção do método Aarne-Thompson. Já no verbete “conto popular”, do *Dicionário do Folclore Brasileiro*, resultado de um trabalho mais maduro do folclorista potiguar, Cascudo (2012) faz uma afirmação mais assertiva em relação ao mesmo método, a qual demonstra sua independência como folclorista em relação ao catálogo:

De minha parte, tenho uma classificação do conto popular, recebida com simpatia pelos mestres do folclore no plano da literatura oral. Não fixa o elemento formador do conto como o método Aarne-Thompson, mas apenas agrupa o material em divisões obedecendo às características mais típicas do bloco de episódios. Minha classificação, já utilizada em vários livros, responde perfeitamente às necessidades técnicas dos grupos primários simples, reunidos sob o critério da maioria, da presença, de um determinado grupo de temas. (CASCUDO, 2012, p. 223).

Por outro lado, em *Literatura Oral no Brasil*, Cascudo (1984, p. 244) afirma que, com “[...] Anti Aarne e Stith Thompson o estudo do conto popular, em suas formas e tipos mais essenciais, ficou extremamente simplificado e com uma visão imediata e clara de sua extensão, universalidade e importância”. Em virtude de inúmeras contribuições internacionais para índice, notamos que a principal vantagem desse sistema de classificação é permitir o mapeamento das semelhanças entre contos maravilhosos de várias partes do mundo, pois, conhecendo-se a numerologia do catálogo, organizada em conto tipo e unidade temática, é possível traçar semelhanças com contos de inúmeras procedências, sem mesmo ter lido a obra de um determinado escritor.

Cascudo, embora auxiliado pela escola finlandesa no estudo do conto popular no plano universal, não alcança o método de Propp. Apesar disso, vários dos contos maravilhosos coletados pelo folclorista brasileiro se encaixam no modelo estabelecido pelo segundo. Aliás, acerca do modelo estruturalista de Propp, é importante evidenciar que o folclorista russo, por avaliar o sistema Aarne e Thompson insuficiente, propõe o conceito de função para a sistematização do conto maravilhoso, método que substitui, portanto, os avanços descobertos pela escola anterior.

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, grifos nossos).

Ainda que não tenha alcançado o programa do folclorista russo, Cascudo abre caminhos de estudos para outros pesquisadores brasileiros na área do conto popular na linha da escola finlandesa, a exemplo de Théo Brandão, autor de *Seis Contos Populares do Brasil* (1982) e nome de referência do folclore alagoano (NASCIMENTO, 2005, p. 19). Além de Théo Brandão, devemos incluir o pesquisador brasileiro Bráulio do Nascimento que, em 2005, publica seu *Catálogo do Conto Popular Brasileiro*, utilizando a terceira edição, de 1961, do índice de tipos e motivos dos pioneiros Aarne & Thompson (NASCIMENTO, 2005, p. 10). Dada a abrangência de seu catálogo, Bráulio do Nascimento é considerado hoje no âmbito do folclore brasileiro nome de referência da coleta e de classificação dos contos populares tanto que o folclorista brasileiro Marco Haurélio (2011) não só dedica seus *Contos e Fábulas do Brasil* a Nascimento, mas também reproduz essa classificação internacional, porém na versão mais atualizada (o sistema ATU), nesta antologia.

Além da classificação em doze seções criadas para essa e outras antologias do mesmo escritor, outra inovação inaugurada por Cascudo em *Contos Tradicionais do Brasil* é a inserção de anotações “fora do texto” por meio das quais o pesquisador potiguar faz 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 utilizam tal sistema, como Bráulio do Nascimento em seu *Catálogo do Conto Popular Brasileiro*

e Marco Haurélio em *Contos e Fábulas do Brasil*, não usam o recurso literário das anotações em tais antologias, sendo, portanto, um elemento particular da escritura de Cascudo.

Além disso, essa prática de comentários marginais torna-se tão recorrente nas coletâneas de contos populares organizadas por Cascudo que lhe rende, 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 estórias 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).

A vasta erudição desses comentários é 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 *Trinta “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 os quais, 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, nesse teórico, 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 [...]”. A escrita como legado da tradição na modernidade pode ser confirmada por meio da

referência aos manuscritos dos venerandos do século XIV por Cascudo (1972), como já apontado.

Dadas as peculiaridades e a função dessas anotações como controle da recepção em *Trinta “Estórias” Brasileiras*, Araújo (2015) 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 do escritor Câmara Cascudo possam ser estendidas às suas demais coletâneas populares, 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* 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 de 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 Chroniques 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 Sílvia 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, prestam a uma finalidade bem definida, a de vincular os contos tradicionais e maravilhosos brasileiros à tradição erudita e popular europeia de contos maravilhosos. Em outras palavras, é uma inovação que está a serviço da tradição. Mas devemos lembrar que as notas também fazem menção às variantes do folclore nacional, como a de Sílvia Romero na nota reproduzida. Na mesma linha das notas eruditas podem ser lidos outros artifícios utilizados por Cascudo em *Contos Tradicionais do Brasil*, como a justificativa pelo título; a formulação do conceito de conto popular; a recolha de narrativas com reminiscências nas fontes orientais; do tipo noivo e noiva animal; fábulas; formas simples e a presença de contadoras populares pertencentes ao sexo feminino.

Diante da variedade de recursos literários e populares exibidos nesta antologia, verificamos ser 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. Ao nosso ver, esse desejo é pulsante na veia do folclorista norte-rio-grandense, 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. Em linha histórica, a recolha de contos maravilhosos foi iniciada por Gian Francesco Straparola no século XVI e Giambattista Basile no século XVII na Itália; Charles Perrault no século XVII na França; as Preciosas nos séculos XVII e XVIII na França; Jacob e Wilhelm Grimm e Hans Cristian Andersen no século XIX na Alemanha e na Dinamarca, respectivamente; Teófilo Braga, Consiglieri Pedroso e Adolfo Coelho no século XIX em Portugal e Silvio Romero no século XIX no Brasil.

Dada essa consolidação, coube a Cascudo no Brasil, como um folclorista, pesquisador, escritor e coletor de contos populares na década de 40 do século XX, tentar não só se provar, mas também se inserir dentro dessa linha histórica, recorrendo, para isso, a inúmeros, complexos e eruditos recursos literários 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, entrelaçando os conhecimentos folclóricos com os literários. A fim de atender esse objetivo, é de suma importância o trabalho do estudioso como prefaciador desta e de outras coleções, por meio do qual suas intenções são esclarecidas para o leitor.

Ainda nesta antologia, observamos que as peculiares 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 (BENJAMIN, 2015), já que ele ouviu muitas narrativas no seio familiar de seu estado natal tanto que Cascudo se define 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 narrativas da tradição dos contos maravilhosos como uma sobrevivência do mundo arcaico no sertão nordestino.

Nesse sentido, o ato de narrar em Cascudo (2004), diferente das coletâneas europeias, como as de Straparola, Basile, Perrault e Preciosas francesas, que servem ao

deleite da classe aristocrática, adquire o valor de resistência ao mundo sertanejo em ameaça de desaparecimento em decorrência do avanço da modernização no sertão e da estandardização da cultura em território nacional. Se Cascudo, por um lado, mostra apego à alcunha de “provinciano incurável” por 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.

**Agradecimentos:** a Daliana Cascudo Roberti Leite, curadora e presidente do LUDOVICUS – Instituto Câmara Cascudo –, por ter disponibilizado alguns materiais diretamente do acervo da instituição, como os *Estatutos da Sociedade Brasileira de Folk-Lore*, os quais foram indispensáveis para a realização deste trabalho.

## Referências

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2004.

AMARAL, Hilário Franco. “Contos Tradicionais do Brasil”. In: SILVA, Marcos (Org.). *Dicionário crítico Câmara Cascudo*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 46-47.

ARAÚJO, Humberto Hermegenildo de. “Um auto brasileiro”. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Leituras sobre Câmara Cascudo*. João Pessoa: Idéia, 2006, p. 49-78.

\_\_\_\_\_. “Câmara Cascudo, contador de histórias: a oralidade reconstruída”. In: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes; VEIGA, Maurício Biscaia; MORAES, Taiza Mara Rauen (Orgs.). *Contar histórias: uns passarão e outros passarinhos*. Joinville, SC: Editora Univille, 2015, p. 57-67.

BENJAMIN, Walter. “O contador de histórias”. In: \_\_\_\_\_. *Linguagem, tradução, literatura, filosofia, teoria e crítica*. Tradução: João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015, p.147- 178.

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

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. Prefácio de Luís da Câmara Cascudo. 13. ed. São Paulo: Global, 2004.

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

\_\_\_\_\_. *Dicionário do folclore brasileiro*. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.

\_\_\_\_\_. “Luísa Freire, Bibi, Narradora Popular”. In: COSTA, Américo de Oliveira (Org.). *Seleta de Luís da Câmara Cascudo*. Nota de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: José Olympio, INL, 1972, p. 39-49.

COELHO, Nelly Novaes. “Os Melhores Contos Populares de Portugal”. In: SILVA, Marcos (Org.) *Dicionário crítico Câmara Cascudo*. São Paulo: Perspectiva, 2010a, p. 185-187.

\_\_\_\_\_. *Panorama histórico da Literatura Infanto-Juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo*. Barueri, SP: Manole, 2010b.

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

*ESTATUTOS da Sociedade Brasileira de Folk-Lore*. 1. ed. Natal: Departamento Estadual da Imprensa, 1942.

*ESTATUTOS da Sociedade Brasileira de Folk-Lore*. 2. ed. Natal: Departamento Estadual da Imprensa, 1949.

FERREIRA, Jerusa Pires. “A voz viva: poéticas da voz e do corpo em Câmara Cascudo”. In: SILVA, Marcos (Org.). *Câmara Cascudo e os saberes*. Rio de Janeiro: Fundação Miguel Cervantes, 2013, p. 187- 195.

GURGEL, Deífilo. “Trinta “Estórias” Brasileiras”. In: SILVA, Marcos (org.). *Dicionário crítico Câmara Cascudo*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 285-286.

HAURÉLIO, Marco. *Conto e fábulas do Brasil*. Classificações e notas Paulo Correa. São Paulo: Nova Alexandria, 2011.

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

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

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

REIS, Adriana Aparecida de Jesus; RAMOS, Maria Celeste Tommasello. “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.

SPERBER, Suzi Frankl. *Ficção e razão: uma retomada das formas simples*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2009.

VOLOBUEF, Karin. “Os irmãos Grimm e as raízes míticas dos contos de fadas”. In: \_\_\_\_\_; ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herreira; WIMMER, Norma (orgs.). *Dimensões do fantástico, mítico e maravilhoso*. Araraquara: FCL-UNESP Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011, p. 47-61.

\_\_\_\_\_. “Animais, feras e monstros nos contos de fadas”. In: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; BORGES, Lilliân Alves (orgs.). *No território de Mirabilia: estudos sobre o maravilhoso na ficção*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018, p. 78-88.

\_\_\_\_\_. “O conto maravilhoso no Brasil: folclore e literatura”. In: RAMOS, Maria Celeste Tommasello. (org.). *Considerações sobre o maravilhoso na literatura e seus arredores*. São José do Rio Preto: UNESP/IBILCE, 2021, p. 15-27.

Recebido em: 31/05/2021

Aceito em: 03/08/2021