

A GATA BORRALHEIRA E O PRIMO BAZÍLIO: CÂNONE E VARIANTES DE UMA HISTÓRIA EXEMPLAR

1. Qual será a história mais lida na Europa? Provavelmente, a história da Gata Borralheira.

Na sua *La Littérature Comparée*¹, a propósito das relações entre literatura e para-literatura, Yves Chevrel coloca a questão: «Comment et pourquoi les modulations du «mythe de Cendrillon» que détaillent inlassablement (...) les volumes de la collection «Harlequin», par exemple, connaissent-elles un succès encore supérieur à celui obtenu auparavant par le couple fraternel qui signait Dely? La «vraie» littérature doit-elle renoncer à être distrayante?...».

Uma estudiosa dos contos populares, a junguiana Marie-Louise von Franz², teria podido responder-lhe que os contos tradicionais exprimem de maneira extremamente sóbria e directa os processos psíquicos do inconsciente colectivo, desempenhando um papel compensador e terapêutico, como o dos sonhos para os indivíduos, exprimindo-lhe os conteúdos para os quais a cultura consagrada não tem expressão.

Opondo as obras literárias, submetidas a uma realização individual, comparáveis a actos de *fala*, às obras folclóricas, extra-pessoais, comparáveis a factos de *língua*, Roman Jakobson³ admite que haja, no plano da criação colectiva, regras gerais de estrutura aplicáveis a um número relativamente escasso de elementos.

O cânone narrativo da Gata Borralheira seria então a *língua* de que os inumeráveis «Harlequin's» constituiriam as actualizações de *fala*. O conto encerraria um programa narrativo e figurativo – um *cenário* – primordial, orientado para a profunda satisfação ou distração dos leitores / auditores. O conto tradicional – neste caso, a Gata Borralheira – consistiria numa reconstituição elementar de um processo de *êxito narrativo* fundamental: o da mera lógica dos acontecimentos, de que nos fala André Jolles⁴ – o da ética factual espontânea, que faz coincidir o justo e o possível.

Se, de facto, a narrativa consiste, sobretudo, na representação de um processo dinâmico intermediário entre dois estados⁵, na Gata Borralheira, como nos contos tradicionais em geral, a produção de um novo estado realiza-se segundo a lógica do cumprimento de um *destino feliz*.

Será, entretanto, o destino da Gata Borralheira um destino tipicamente *feminino*? Haverá contos tradicionais *femininos*?

2. Em trabalho de que me ocupei há alguns anos, procurei compreender a especificidade estrutural de um «corpus» restrito de cerca de 60 contos tradicionais portugueses, produto de uma triagem sobre um «corpus» inicial de 130, segundo a unidade temática «sujeito principal». Os 60 contos constelam um conjunto de narrativas cuja personagem principal é, em todas as variantes, sempre uma figura *feminina*, eixo de uma intriga talvez especificamente *feminina*, em que os acontecimentos são determinados pela sua condição *feminina*. Este «corpus» restrito, de que o cânone Cinderela faz parte, exibe um alto grau de redundância entre as variantes; uma grande permeabilidade à estruturação em «ciclos» narrativos identificáveis; e um isotopismo semântico global. Constitui, pois, tecnicamente, um «corpus» provisório de possíveis contos *femininos*. A Gata Borralheira integra este conjunto.

O seu ciclo narrativo, de que faz igualmente parte a Branca de Neve, descreve, globalmente, o processo de sedução recíproca e conjugação definitiva entre dois sujeitos inicialmente disjuntos – uma jovem obscura e humilde e um príncipe deslumbrante e superior. O restabelecimento da totalidade feminina/masculina é precedida por uma situação inicial típica: um elemento masculino ausente ou de presença pouco expressiva – o pai – prefigura uma instância paterna pouco interventora, definitivamente arredada dos lances fulcrais da intriga. Este elemento masculino inicial, benigno mas pouco operante, é acolitado, junto da figura principal, por uma instância maternal dissociada em duas figurações opostas: uma, negativa, madrasta, bruxa, ou ambas, materializa aspectos devoradores de uma mãe destrutiva e ciumenta, associados a uma autoridade tirânica implacável, exercida injustamente sobre a protagonista; outra, positiva, fada, madrinha, ou delegada da mãe morta, outorga à heroína dons que lhe permitirão o acesso material e espiritual à conjugação feliz com o príncipe.

Todas as versões da Gata Borralheira partem de uma situação inicial de «superavit» do elemento feminino. O progressivo aumento de visibilidade da identidade da heroína, coincidente com a anulação ou neutralização da instância maternal negativa, vai acompanhar o aumento de importância do princípio masculino.

As figurações maternais positiva e negativa vão representar as mais intensas forças actantes na narrativa, dispensando à filha cuidados maternais primitivos, quer de tipo abstracto – acompanhamento, confiança, interdição, ameaça, punição, glorificação – quer de tipo concreto – carícias ou maus-tratos, serviços domésticos ou exigência dos mesmos.

Efectivamente, a heroína é lançada pela mãe negativa numa existência vegetativa, comum a Cinderela, a Branca de Neve ou à Bela Adormecida. Este estado límbico consiste no apagamento temporário da identidade – na humilhação e depreciação morais e físicas, no sono, numa *morte reversível* que é sempre produto de uma repressão exercida pela madrasta dominadora sobre a heroína.

Esta, por seu lado, forçada a viver durante algum tempo uma existência subterrânea, na penumbra e no isolamento, subtraída às categorias positivas da realidade, é, de

facto, um ser de identidade ainda indiferenciada, mas já predestinada. A momentânea invisibilidade da heroína corresponde à sua capacidade de adopção, no final do conto, de uma identidade essencial restaurada e glorificada. A Gata Borralheira é uma enjeitada que se revela princesa. O estatuto de órfã depreciada, propício à transformação, virtualiza, por prioritária, uma evolução no sentido da diferenciação, da desocultação e da elevação da sua integridade identificativa – traduzida na funcionalidade redentora da sua conjugação com o príncipe.

Isto é, toda a heroína arquetípica tem um destino narrativo inevitável: um *casamento feliz*, desenlace final do seu processo de evolução. A aproximação do princípio masculino desencadeará as acções de reconhecimento e de transfiguração da identidade da heroína. Só até à meia-noite, por imposição da fada, é uma Gata Borralheira transfigurada e fulgurante que se encontra com o príncipe no baile, no teatro, na missa ou nas «cavalhadas». No esplendor da sua beleza e debaixo das luzes de um espaço festivo, a heroína seduz esse ser superior divinizado pelo desejo e consagrado pela emulação social.

Seduzido pela desconhecida proprietária do sapato de cristal – ou do «chapim de ouro» –, único vínculo que resta, após a meia-noite, de uma identificação que lhe é sonogada, será o príncipe quem desencadeará depois processos de devolver, com o sapato, a identidade luminosa à heroína. A sua acção clarificadora e reveladora, restituirá, pelo *casamento*, a consagração de uma identidade feminina integral e forte.

É, aliás, este o destino de todas as heroínas dos contos do «corpus». É sempre a história de uma linda menina ainda desconhecida, mas esplêndida, que vive escondida, desprezada, e que se aproxima, pela força dos acontecimentos, do seu príncipe. Este ainda não a conhece, mas reconhece-a, e salva-a.

3. Esta esquemática conquanto já longa introdução procurou estruturar os traços temáticos presentes na narrativa canónica da Gata Borralheira, segundo um código possivelmente coextensivo a outras narrativas da «verdadeira» literatura. Isto é, partiu-se do princípio de que o seu investimento semântico conceptual de base é, provavelmente, ajustável a outras estruturas sémio-narrativas – mesmo a obras literárias que, constituindo *actos de fala* individuais, perscrutam e actualizam uma *língua* efabuladora muito antiga, propondo soluções-variantes individuais a cenas narrativas universais.

Primeiro enjeitada e depois princesa, por intermédio de um príncipe redentor, Cinderela poderá encontrar, na heroína d'*O Primo Bazílio*, aquilo que Jung designa por *sombra*. Como outras heroínas oitocentistas de histórias de adultério, Luiza é uma Cinderela de 2º grau. Profanação ou desencantamento, os amores adúlteros mimetizam ironicamente a conjugação feliz do conto.

Vejamos:

3.1. Em situação inicial, Luiza é o sujeito principal de uma história de amor problemática que será, também, a última e mais importante aventura da sua vida. A focalização interna da personagem, coincidente com as etapas fundamentais da intriga e alternando com a onisciência do narrador⁶ constituem Luiza como o objecto

privilegiado de observação. É, justamente, a representação da evolução da sua corrente de consciência que traduzirá o processo evolutivo da história.

Ausente ou distraído, Jorge, o marido, partilha com um intenso imaginário romanesco o investimento erótico de Luiza. Quando a narrativa se inicia, Luiza é já uma Cinderela imaginária. Eça de Queirós naturalista ostensivamente atribui um valor formativo determinante, em Luiza, às leituras de Soares de Passos, Walter Scott e Dumas filho. O seu vício de consumo de uma literatura tida como desmoralizadamente romântica é um dos principais traços da descrição da sua personalidade e o principal factor da sua decadência moral, integrante da tese social a demonstrar.

O interessante é verificar que as próprias novelas consumidas por Luiza, contêm, seminalmente, o que Chevrel designa por «mythe de Cendrillon»: uma figura feminina obscura ou rejeitada, como Margarida Gautier, encontra na paixão redentora de um homem superior a razão suprema da vida. Esse príncipe luminoso pode ter, em Walter Scott, o nome de Ivanhoe ou de Morton, «ternos e graves»⁷ sob os seus braços de clã e os seus gorros com penas de águia; mas também pode ser, como M. de Camors, já mais satânico mas sempre deslumbrante: «os homens ideais apareciam-lhe de gravata branca, nas umbreiras das salas de baile, com um magnetismo no olhar, devorados de paixão, tendo palavras sublimes»⁸.

Amplamente estudada, a estrutura das chamadas «novelas cor-de-rosa» tem-nas definido como manifestações típicas e primárias do erotismo feminino, equivalentes à pornografia masculina⁹. É curioso verificar que, temática e figurativamente, utilizam e extravasam a mera encenação ultra-romântica e derivam, nos nossos dias, pela pena dos muitos Delly, como permanentes actualizações de um cenário narrativo incansavelmente consumido e reproduzido.

O casamento com Jorge é semelhante à orfandade de Cinderela: Jorge desempenha um papel sem relevo no quotidiano diegético, ausente nos momentos de maior intensidade dramática e decididamente ineficaz, ou contra-producente, na neutralização das forças destrutivas.

Para Luiza, Jorge funciona como uma instância paternal difusa, ligada à instintividade. Casara como em sonhos, sem consciência do que lhe sucedia. Sentia-se, junto dele, dependente e confiante, vagamente adormecida. A infantilização da figura de Luiza, a sua «cabeça pequenina», a sua «brancura tenra e láctea das louras»¹⁰ coexiste com a sua sensualidade contínua e pouco diferenciada, envolvendo indiscriminadamente o marido, a amiga, a ideia de um filho, a realidade inteira: «E a vida aparecia-lhe infundável, de uma doçura igual, atravessada do mesmo enternecimento amoroso, quente, calma e luminosa como a noite que os cobria»¹¹.

Dependendo sobretudo a sua imaginação afectiva da presença do marido, é na ausência deste que o substitui por Bazílio no seu cenário erótico. Apaixonar-se-á de novo por Jorge quando este regressa e Bazílio a abandona. Estruturalmente preguiçosa, a sua ductilidade temperamental e um certo amorfismo de carácter concedem-lhe uma total permeabilidade ao inebriamento emocional e às ilusões do desejo – geralmente suscitado por um mediador ficcional.

3.2. Logo de início, o ambiente afectivo feminino próximo de Luiza é, por outro lado, também estruturalmente coerente com a categorização temática do «mito Cinderela». Todo um dispositivo axiológico manifestado em termos de organizações «modais» organiza este universo feminino segundo uma classificação genericamente depreciativa. Felicidade e Juliana constituem figurações empobrecidas do vínculo materno positivo e negativo. Leopoldina, amiga e *sombra*, materializa um tipo de discurso prático da sexualidade que a aproxima de Savedra, outra personagem secundária, na legitimação social de um erotismo «consumista» e romanesco: «Oh! Começamos cedo! Começam todas! Aos treze anos já a gente vai na quarta paixão. Todas são mulheres, todas sentem o mesmo! (...) No fim de contas é o que há de melhor neste mundo: o resto é uma sensaboria!»¹².

Felicidade é representante da mãe morta de Luiza, de quem fora íntima. Fatalmente apaixonada por Acácio, é na sua companhia que Luiza irá ao Passeio Público, ao teatro, ao Aterro. Por intermédio de uma sua providencial enfermidade obtém Luiza caução para se encontrar com Bazílio no «Paraíso». Felicidade e Leopoldina fornecem a Luiza alibis e cumplicidade. São as fadas boas do naturalismo.

Do lado subalterno das criadas – as «verdadeiras» Gatas Borralheiras – Juliana, Joana e uma mais longínqua tia Vitória respondem a Luiza, Leopoldina e Felicidade. A proximidade fonética Luiza / Leopoldina e Juliana / Joana inscreve-se num regime de afinidades a que também pertencem Felicidade e Vitória.

O «superavit» feminino inicial vai amplificar a relação diádica de Luiza e Juliana. Entrando quase simultaneamente em cena, manifestando uma recíproca hostilidade, circula entre ambas uma relação de tipo *dominador/dominado*, no interior da qual o poder é alternadamente exercido por uma ou por outra. O sistema de troca de objectos negativos (antipatia, inveja, chantagem, vingança, ódio) é produto de aquisição através de uma perspectiva narrativa. Inicialmente, a sua mútua hostilidade não tem origem numa falta objectiva, mas na predisposição afectiva a que as determina a respectiva história pregressa: fealdade e hipocrisia, um passado infeliz e ressentido, em Juliana; educação romântica, emotividade e moleza de carácter, em Luiza.

Juliana dispensa à sua ama cuidados domésticos materiais: ocupa-se da sua roupa, do serviço das suas refeições, dos seus despejos. Isto é, dispensa-lhe serviços íntimos de tipo maternalizante, nos seus aspectos mais puramente físicos e primários. Já a relação de poder que as une pertence puramente à economia do simbólico: Luiza e Juliana partilham de uma explícita ambivalência. O ascendente e a intimidade de Juliana sobre Luiza vivem mais de um saber que lhe propicia um poder virtual, e menos de um fazer que efectivamente pratica.

3.3. O interessante é verificar como reaparece o esquema inicial da Gata Borralheira. Tomando as funções da madrasta e órfã, Juliana e Luiza trocam entre si os papéis de poder. A repressão e chantagem exercida por Juliana sobre Luiza, após a relação amorosa desta com Bazílio, faz circular entre ambas a prestação de tarefas humilhantes, mas também a troca de dons positivos. Enquanto Luiza, frequentemente insultada, passa a varrer o chão, engomar, arrumar, despejar, Juliana passa, por extorsão,

a adquirir roupa branca, vestidos, um melhor e bem mobilado quarto. O seu arremedo de beleza e bem-estar inculcam-lhe mesmo fantasias de Gata Borracheira. Pensa em casar; faz olho aos homens; exhibe o pé.

Entretanto, Luiza continua a viver num estado límbico, entre duas realidades, enfrentando com relutância a luz do dia. Como todas as heroínas arquetípicas, faz a sua aprendizagem do ocultamento e da humilhação. Definha; só vive de noite, no interior do quarto. Presa desta existência larvar, como Cinderela, a sua provação é no entanto simétrica da do conto: enquanto a Gata Borracheira é reprimida sem falta inicial, n'*O Primo Bazílio* prevalece a componente simbólica da penitência e da culpa femininas, personificadas por Juliana. Assim, verificamos que esta personagem materializa uma função de *duplo* ou *mediador* da personagem principal, constantemente envolvida com esta numa relação semântica triangular entre o sujeito da *falta erótica*, o objecto dessa *falta* e o mediador, que a sabe, testemunha ou propicia. Nesta relação triangular, o papel de Juliana é, como o da madrasta ou da fada, o de *dar acesso* ao elemento masculino. Assim é com Jorge, a quem a criada ameaça entregar as cartas dos amantes; assim é com Bazílio e Sebastião, sempre introduzidos por Juliana junto de Luiza. Outra mediadora abjecta: a senhoria do «Paraíso».

3.4. Os sujeitos masculinos Jorge e Bazílio nuclearizam grupos de personagens homólogos aos centralizados por Luiza. Assim como esta polariza o afecto de Leopoldina, a inveja de Juliana e a tutela de Felicidade, íntima de sua mãe, assim Jorge polarizará o afecto de Sebastião, a inveja de Julião e a tutela paternal de Acácio, íntimo de seu pai. Se Joana, a cozinheira amante do carpinteiro, mimetiza de forma burlesca a concupiscência de Luiza, Ernestinho, o dramaturgo, ficciona caricaturalmente, na peça que escreve, a traição amorosa de que Jorge será vítima. Por outro lado, a figura do visconde Reinaldo, amigo íntimo de Bazílio, é igualmente homóloga à de Leopoldina e Sebastião: corporizam e intensificam as facetas mais marcantes do carácter dos seus amigos – Reinaldo personifica o cinismo de Bazílio, Leopoldina a sensualidade de Luiza, Sebastião a benignidade de Jorge.

Verifica-se, pois, que a determinação figurativa das personagens e das suas funções se subsume, *como no conto*, à sua determinação temática. Esta é resultado da intersecção de duas categorias cruzadas: *cinismo/benignidade* e *sensualidade/placidez*. Plácido e bom, Jorge não pode seduzir. Pelo contrário, Bazílio beneficiará da atracção acrescida da sua malignidade sedutora, sugerida pela virilidade vistosa, o bigode ostensivo, o olhar atrevido e, sobretudo, o ar de fidalgo, a auréola de viajante, a aparência superiormente estrangeira, qualidades típicas dos príncipes vindos de fora. A emulação social que os acompanha vivifica com o perfume do inacessível o seu poder de sedução.

Alto, sentimental, seguro de si, desejado por todas as mulheres, esta figuração solar da virilidade caracteriza-se igualmente pelo seu poder sobre a fraqueza feminina. É o agente da paixão. Poder deliciosamente avassalador, a paixão, «aquela grande palavra, faiscante e misteriosa»¹³ é pedagogicamente exorcizada pela abjecção moral de Leopoldina, de Bazílio, de Castro, pelo ardor tísico de vários outros amores ilícitos. O processo da emoção erótica, enquanto estado ilusório e impuro, irremediavelmente

contaminado pelo instinto e exacerbado pela imaginação, é o alvo fundamental da tese do romance.

Desoladoramente revistos à luz realista, o teatro, o Passeio Público, o «Paraíso», espaços de sedução desta Cinderela às avessas, revelaram-se sórdidos arremedos de locais de sedução. Depois, no seu quarto com Jorge, como no «Paraíso» com Bazílio, febrilmente Luiza recria à noite um espaço eufórico, único aspecto da realidade que quer viver. Forçada a iludir o princípio da realidade, exila-se no princípio do prazer – o que, aliás, sempre preferira como sistema de vida.

3.5. Após o abandono do baile pelo príncipe, restam, a Luiza, as cartas do amante, cartas esquecidas e roubadas – objectos funcionalmente equivalentes, por simetria, ao sapato esquecido por Cinderela no baile.

No conto tradicional, todo o desenrolar do fio narrativo vai activar um processo de iluminação e ocultamento de uma identidade. Entre o borralho e o baile, a heroína coloca-se sucessivamente na penumbra e na luz. O sapato, perdido pela menina e recuperado pelo príncipe, materializa decisivamente a expressão íntima de uma identidade erótica assumida. A posse do sapato permite a captura irreversível da verdade. Prova substantiva, o sapato perdido e achado fixa a identidade da figura feminina no mundo da luz. Anula o seu estado de limbo e de clandestinidade. O sapato esquecido é uma «feliz culpa» que permite o reconhecimento e representa a redenção. N'*O Primo Bazílio*, as cartas permitem o reconhecimento e representam, para Luiza, a perdição. Roubadas por Juliana, são por esta guardadas como tesourões no baú onde esconde também outro tesouro: as suas botinas, todo o seu luxo.

Curiosamente determinados pelo mesmo código figurativo, os pés de Juliana e de Luiza, zonas-fetiches de sedução, são, em ambas, desde cedo objecto de descrição. Os sapatos são, como as cartas, medida de expressão íntima e intransmissível. Os sapatos e os pés de Juliana, perversamente atraentes, polarizam nesta personagem o poder enganador da sedução feminina. A certa altura, a silhueta de Juliana, vista da rua, é confundida com a de Luiza e, para seu gáudio, atrai as atenções de um grupo de homens. Desta forma vai Juliana ocupando o *espaço cenográfico* da patroa, constituindo-se como seu duplo e materializando a componente de ilusão grotesca, indissociável de toda a sedução. Assim, também, a carta e o sapato duplicam, pela componente figurativa, o mesmo investimento temático.

3.6. Nesta questão das cartas, será Sebastião quem substituirá benignamente a Jorge, modificando, provisoriamente, a revelação negativa que elas contêm e atenuando, conseqüentemente, a gravidade da falta cometida. O vínculo triangular refaz-se, estabelecido novamente pela revelação de um saber. A intervenção de Sebastião, causa directa da morte de Juliana, conseguirá, como a acção do príncipe, uma canalização positiva das conseqüências da revelação.

Mas o poder imprevisível do destino reintroduz outra prova comprometedora: uma nova e inesperada carta de Bazílio chega e é interceptada por Jorge. Torna-se assim o marido, como o amante, agente da perdição produzida pela revelação de um

saber. Uma última das várias relações triangulares vai revelar a essencial ineficácia dos esforços positivos dos homens: Julião e o Dr. Caminha, rivais junto da cama da moribunda Luiza, não conseguem evitar-lhe a morte.

O «deficit» da presença feminina no final do romance coincide, como no conto, com o aumento de intervenção e presença dos homens. O «superavit» masculino na situação final, que inverte a correlação inicial, é patente no diálogo final entre Reinaldo e Bazílio:

- De modo que estás sem mulher... (...)
 - Que ferro! Podia ter trazido a Alphonsine!
- E foram tomar xerez à Taverna Inglesa.¹⁴

O definhamento e a morte de Luiza seguem de perto a morte de Juliana. Em ambas a morte comporta uma final *desfiguração*: Luiza perde os cabelos, a Juliana cai soturnamente a cuia.

4. A recaída intempestiva da doença de Luiza é produto da reincidência imprevista de uma prova comprometedora. A sua morte, fruto de uma patologia improvável, é o exemplo de um castigo capital, mostrado como ilógico mas sentido como inevitável. Na narrativa canónica da Gata Borralheira, desenvolve-se e afirma-se um processo positivo de desocultação do clandestino e de integração do oposto. Isto é, trata-se de representar um sistema lógico de conteúdos e de figuras capazes de integrar princípios antagónicos e estruturar entre eles uma estabilidade relacional eficaz. N' *O Primo Bazílio*, os princípios opostos nunca se encontram. Realidade e ilusão são incompatíveis. A desocultação implica a morte.

É anulada a possibilidade de conjunção final entre Luiza e Jorge, cuja aproximação atribulada poderia afinal constituir uma outra história de uma Gata Borralheira mais sábia. A inviabilização da síntese indica, de facto, a coerência liminar com o mito da paixão fatal, interpretação romântica de Cinderela. Oposta ao real, a paixão romântica é mostrada como *invivível*, alimentando-se da emulação ilusória do desejo triangular e implicando inevitavelmente a convocação da morte.

Profanação ou variação simétrica do cânone da Gata Borralheira como história amorosa exemplar, a história de Luiza prescreve, sem dúvida, a desmontagem linear de um arquétipo: o do valor redentor da paixão. E substitui-o por outro: o do valor destruidor das emoções e o do seu fascínio tenebroso. O discurso queirosiano é o discurso do erotismo desiludido, que só se constitui na transgressão e é incompatível com o princípio da realidade.

5. Concluindo: a temática erótica d' *O Primo Bazílio* constituirá porventura uma fala actualizadora de um discurso mítico da sexualidade. Uma aproximação paradigmática mais vasta pode pôr em evidência uma simbólica erótica que reorganiza sintacticamente conteúdos antropológicos de base.

A utilização de um «corpus» comparativo que inclui textos não canonizados pelas instituições poderá, como prevê Yves Chevreil, ajudar a recolocar algumas questões fundamentais da literatura.

Considerar o estudo dos esquemas narrativos tradicionais pode, pois, enriquecer os estudos temáticos literários. Os contos tradicionais materializam um reservatório inesgotável de real narrativo: um real de que o imaginário literário manterá sempre a memória.

- 1 Chevreil, Yves, *La Littérature Comparée*, Paris, PUF, 1989, pp. 84-85.
- 2 Franz, Marie-Louise von, *La Femme dans les Contes de Fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1984, p. 9.
- 3 Jakobson, Roman, «Le folklore, forme spécifique de création», in *Questions de Poétique*, Paris, Seuil, 1973, pp. 59-60.
- 4 Jolles, André, *Formas Simples*, São Paulo, Cultrix, 1976, pp. 199-200.
- 5 Larivaille, Paul, «L'analyse (morpho) logique du conte», in *Poétique*, Paris, 1974, p. 386.
- 6 Cf. Reis, Carlos, *Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção de Eça de Queirós*, 3ª ed., Coimbra, Almedina, pp. 73 segs.
- 7 Queirós, Eça de, *O Primo Bazílio*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d., p. 18.
- 8 Id., *ibid.*
- 9 Cf. Alberoni, Francesco, *O Erotismo*, Lisboa, Bertrand, 1991.
- 10 Queirós, Eça de, *O Primo Bazílio*, ed. cit., p. 11.
- 11 Id., p. 57.
- 12 Id., p. 169.
- 13 Id., p. 26.
- 14 Id., p. 451.