

# MULHERES DE PERDIÇÃO: A CONSTRUÇÃO DAS FIGURAS FEMININAS EM FLORBELA ESPANCA

Lígia Mychelle de Melo Silva (UFRN)

ligiamychelledemelo@yahoo.com.br

## 1.Introdução

No ano de 1927, enquanto um grupo de jovens escritores lisboetas, formado por Miguel Torga, Pedro Homem de Melo, Irene Lisboa, Vitorino Nemésio, dentre outros nomes, fundava o Presencismo, corrente que dá início à segunda fase do Modernismo em Portugal, Florbela Espanca começa a se dedicar à prosa literária, conforme anuncia em correspondência a José Emídio Amaro, diretor do jornal D. Nuno de Vila Viçosa. Em tal correspondência, datada de 15 de maio de 1927, a escritora portuguesa afirma já ter um livro de sonetos pronto e que está trabalhando no seu primeiro livro de contos: *O dominó preto*. Tal livro, publicado somente em 1982, ano em que a obra florbeliana passa a ser de domínio público, acaba ficando em segundo plano e inacabada por causa de um novo projeto – *As máscaras do destino* – que a escritora passa a se dedicar com o intuito de homenagear o irmão Apeles, morto num acidente aéreo.

Desse modo, é importante comentar que não foi Florbela e sim o editor quem escolheu o título do livro e a sequência em que as narrativas estão dispostas. Provavelmente, a escolha do título, homônimo a um dos contos, se dá pelo fato de que um dos significados de dominó é “túnica talar com capuz para disfarce carnavalesco”, fazendo, então, par semântico com máscaras, conforme supõe Renata Soares Junqueira (2003).

O primeiro comentário sobre os contos florbelianos surge na primeira edição de 1931 da revista Portugal feminino e foi feita por Thereza Leitão de Barros:

Têm originalidade e nenhum apresenta qualquer deslize de bom gosto literário, aliás bem desculpável em quem viveu quase sempre longe do proveitoso convívio intelectual. Com certeza haverá algum editor que publique, sem demora, a obra em prosa que Florbela deixou e que é melhor do que tanto livro de contos apregoado sem cessar pelas trombetas da fama. (BARROS apud DAL FARRA, 2012, p.81).

Conforme podemos observar no trecho acima transcrito, Thereza Leitão, crítica de renome na época, se preocupava em encontrar editores que se interessassem pelos dois livros de contos já referidos. A falta de um editor foi o que impediu Florbela Espanca de tê-los publicados em vida, pois, em correspondências tanto ao pai, João Maria Espanca, quanto a José Emídio Amaro, a escritora portuguesa comenta a vontade de publicar o seu último livro de sonetos, o *Charneca em flor*, e o projeto *As máscaras do destino*; já em relação ao primeiro livro de contos, Florbela não demonstra tanto interesse em publicar,

talvez pelo fato de ela considerar de menor valor, talvez pelo fato de que homenagear o irmão morto a levasse a se empenhar primeiro a publicar o segundo livro de contos, de acordo com o que observa Junqueira (2003).

*O dominó preto* traz, na ordem, os contos “mulher de perdição”; “À margem dum soneto”; “O dominó preto”; “Amor de outrora”; “O crime de Pinhal do cego”; “O regresso do filho”. Esses seis contos que compõem o livro trazem personagens femininas enigmáticas, marcantes, dissimuladas, perigosas, multifacetadas, capazes de levar os homens à beira da loucura. Assim, de um modo geral, são sempre as figuras femininas que desencadeiam o enredo, o que nos permite dizer que a temática central de tais contos é a questão do feminino e suas diferentes abordagens.

Levando isso em consideração, no presente trabalho analisaremos os contos “Mulher de perdição” e “À margem dum soneto”, objetivando, principalmente, discutir e refletir sobre a construção das personagens femininas em Florbela Espanca, tendo em vista o comportamento transgressor de valores e do modelo feminino esperado para a época apresentado pelas protagonistas Reine Dupré e pela jovem poetisa. Essa duas personagens podem ser percebidas como mulheres desafiadoras das convenções morais e religiosas e, podemos afirmar que, através delas, Florbela concebe uma nova situação para o sexo feminino, uma situação totalmente diferente da subordinação feminina do mundo real, instituído pelo universo masculino.

## **2. Reine Dupré e a poetisa: duas mulheres de perdição**

O conto “Mulher de perdição”, clara alusão ao romance do escritor Camilo Castelo Branco, parece ter um caráter experimental, tendo em vista a anotação no verso do manuscrito: “primeiros ensaios (coisas para aproveitar) ou antes para não aproveitar... tolices!”. Talvez por ter esse caráter, a história, apesar de ser a primeira ficção em prosa escrita por Florbela, ficou inacabada, mas nada que comprometa sua linearidade.

O enredo desse conto inaugural gira em torno da paixão arrebatadora de João Eduardo por uma bailarina enigmática e exuberante chamada Reine Dupré. João Eduardo é descrito como um jovem solteiro de 30 anos, oficial da marinha, filho único, de família tipicamente burguesa, cuja cor dos olhos nada banal foi herdada da mãe e o olhar é frio e duro “como um golpe seguro de uma boa lâmina” (ESPANCA, 2003, p.16.).

Na situação inicial da história, que é narrada em terceira pessoa, João Eduardo conversa com mais três amigos sobre política, negócios e mulheres. Nessa ocasião, uma moça que passa acompanhada de uma mulher de 40 anos impressiona os rapazes. Então, o foco da discussão passa a ser a beleza da moça misteriosa que encantou à primeira vista João Bernardo e Farper. Até então, João Eduardo mostra-se seguro de si, declarando que “as mulheres fatais (...) já passaram à história, vivem empalhadas nas páginas de Camilo e não correm as ruas num anoitecer de outubro.” (ESPANCA, 2002, p.18).

A paixão fatal só virá a acontecer quando João Eduardo assiste a uma apresentação de dança de Reine; nessas alturas, seus pais já manifestaram a vontade de que ele se case com Helena, uma moça de família abastada, doce e submissa, perfeito modelo de mulher da sociedade burguesa e patriarcal daquela conjuntura: “E para mãe dos seus filhos, rainha

do seu lar, que melhor poderia escolher que a dona daqueles olhos?” (ESPANCA, 2003, p.33), indaga, em pensamento, o próprio João Eduardo. No entanto, a moça, amiga de infância do nosso protagonista, não conseguia provocar nenhuma atração nele, o que faz com que o rapaz peça aos pais um tempo para poder assumir tal compromisso.

Diferentemente de Helena, Reine Dupré é o antimodelo da mulher ideal e consegue despertar em Eduardo o desejo, a atração sexual, uma paixão arrebatadora; a bailarina voluptuosa e exuberante, com andar de felino, pele branca contrastando com seus cabelos escuros, boca vermelha e olhos esverdeados de Ofélia, era capaz de envolver qualquer homem em seus passos sensuais de dança, levando-o à perdição, conforme ilustra o trecho a seguir:

[...] E a mulher, numa apoteose, que dançava! Os milhões de Arlequim... O vestido curto, aos quadrados brancos e pretos, a colerette enorme, aquele arzinho de boneca que um sopro de loucura animasse... fechou os olhos. Os pezitos brancos voavam pelo estrado e pareciam leves, leves como um par de borboletas em maio! Depois, a *paixão de Salomé*... O corpo escultural quase nu, a saia curta toda em fios de pérolas, os seios como duas rosas a abrir...e o cenário todo vermelho, como uma grande mancha de sangue que alastrasse... Salomé! Os gestos de paixão, os olhos cruéis, da cor indecisa das opalas, semicerrados, as pálpebras lânguidas... A princesa da judeia, quando dançou naquele crepúsculo de sangue, devia ter tido aquele olhar de volúpia e de morte. (ESPANCA, 2003, p.34).

Esse trecho traduz o pensamento de João Eduardo ao retornar para casa após assistir ao espetáculo de dança protagonizado por Reine Dupré. Percebe-se o fascínio exercido pela bailarina em João Eduardo quando este se deixa paralisar pelas lembranças da noite anterior. Podemos observar ainda que a transgressão em Reine Dupré está claramente associada aos movimentos da dança, ao corpo e à princesa Salomé – figura feminina bíblica, de origem judaica, célebre pela dança dos sete véus, capaz de deixar Herodes louco de paixão, fazendo-o prometer fazer qualquer coisa que a princesa desejasse; tal figura inspirou vários escritores, especialmente os decadentistas. Nessa direção, a seminudez do corpo e a descrição dos movimentos insinuantes, sensuais e eróticos proporcionados pela dança, somadas à comparação entre Reine e Salomé, simbolizam a busca da pulsão libertadora do feminino neste conto. Florbela Espanca foi capaz de expressar, à revelia daquele contexto cristão, machista e patriarcal, a recusa da bailarina em ser objeto, mostrando-se agente e sujeito dos seus desejos. Nesse sentido, conforme defende Louro (2001, p.11), o corpo de Reine ganhou sentido socialmente, pois, expressa os desejos e prazeres de uma mulher:

Os corpos ganham sentidos socialmente. A inscrição dos gêneros – feminino e masculino – nos corpos é feita sempre num contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura. As possibilidades da sexualidade – das formas de expressar desejos e prazeres – também são sempre socialmente estabelecidos e codificados.

O corpo da mulher, conforme sabemos, sempre foi associado, na cultura cristã, ao pecado e aos prazeres mundanos. Esse tabu foi historicamente criado pela moral religiosa cristã, a partir dos princípios de Paulo, pai do ascetismo cristão, que, em Carta aos coríntios, afirma que é bom que o homem não toque na mulher; para Paulo, o ideal seria que a sexualidade não existisse, por isso, rejeita-se o erotismo por medo do sexo. Desse modo, a profundidade do medo do sexo no homem é medida pelo desprezo à mulher, vista sempre como inferior ao homem (SHUBART, 1975). Nesse conto, o tabu do corpo é quebrado, uma vez que traz imagens do erotismo associado à apresentação de dança de Reine, momento em que o corpo da bailarina movimenta-se totalmente livre dos ditames religiosos e morais então vigentes.

No dia seguinte à apresentação da bailarina, num dia de finados, João Eduardo tem a oportunidade de ser apresentado à Reine Dupré, quando, em uma casa de chá, se encontra ocasionalmente com um velho conhecido, Antero Veloso, o qual foi dado como morto, acompanhado da moça. Nesse momento, o protagonista esquece até mesmo do que foi fazer na casa de chá, pois, “o cérebro, de novo obcecado pela imagem fascinante, esquecia-se de tudo a contemplá-la, bebendo o seu chá a pequenos goles, misteriosa e banal como qualquer mulher, mas linda, linda como nenhuma que até então tinha visto” (ESPANCA, 2002, p. 37).

Saindo da casa de chá, João Eduardo acompanha o casal até o cemitério do Repouso. Nesse percurso, Reine ia sempre calada enquanto Antero, sempre “expansivo, jovial, feliz por aquele encontro que lhe satisfazia as manias de confidências que, aliás, fazia sempre a toda gente, a torto e a direito” (2002, p.38), conversava com João Eduardo. Este, desatento à conversa, só tinha olhos e pensamento para a bailarina, logo ele que até então “[...] se sentira assim perturbado, por nenhuma fora arrastado naquela embriaguez, quase à primeira vista, quase sem poder resistir àquele enleio que o alheava de tudo, ele que mal a conhecia, tão refratário, por princípios e por temperamento, a todo e qualquer domínio.” (p.37).

De vez em quando, Eduardo e Reine entreolhavam-se, deixando o leitor mais convencido em relação à ambiguidade da dançarina e mais em dúvida sobre o que teria acontecido entre os dois se o conto tivesse tido um fim.

De volta ao centro da cidade, os três seguiram em silêncio. Chegando ao seu destino, o Grande Hotel, Antero questiona a João Eduardo para onde ele vai e o convida para jantar, mas este recusa, diz que vai ficar até às 8 horas, mas que sempre janta em casa, aproveitando a licença de 15 dias, exclusivamente dedicados à família. Reine, que ao chegar ao hotel, recebe cartões e uma carta lacrada e é informada do porteiro que também recebeu flores, volta-se aos dois cavalheiros e se despede de João Eduardo, dizendo que espera vê-lo novamente e sutilmente o convida para ir visitá-la:

As pálpebras baixaram-se rapidamente, voltando os olhos de opala, um sorriso misteriosamente irônico ergueu-lhe um pouco os cantos da boca que o lápis avivara, um frêmito imperceptível fez-lhe tremer a voz um pouco arrastada, com uma leve acentuação francesa, ao dizer: -Espero que voltaremos a ver-nos. Às quatro e meia recebo aqui de bom grado todos os meus amigos (Ibidem, p.40-41).

Depois dessa despedida, Antero toma Eduardo pelos braços e começa a falar sobre Reine Dupré, a história de como eles se conheceram e começaram a se relacionar, de como a bailarina o fez sofrer por ser volúvel e de como, finalmente, eles se reencontraram e

ficaram juntos. João, sempre calado, o escutava vagamente, pois, na verdade, não queria “[...] analisar-se, não queria penetrar-se dentro de si, nem compreender até que ponto era espantoso e cheio de inverossimilhança aquele sofrimento que o esfacelava” (Ibidem, p.42). João Eduardo, ao retornar para casa, se questiona sobre o porquê daquela paixão fulminante e, principalmente, sobre o porquê dele ter perdido o seu equilíbrio e sua impassibilidade. Apesar de ter ficado inacabado, conseqüentemente com um fim em suspensão para o leitor, levando o título em consideração, podemos imaginar um fim trágico para o protagonista da narrativa. De acordo com Junqueira (2003, p.57): “[...] não obstante o seu caráter de peça truncada, esse conto inicial apresenta todos os ingredientes que se vão encontrar também nos demais contos do volume.”.

Em relação ao conto “À margem dum soneto”, o qual também é narrado em terceira pessoa, traz duas narrativas, uma dentro da outra; na primeira temos como personagem-protagonista uma jovem poetisa que, no início do conto, revela ao marido que conseguiu fechar seu livro: “– Sabe? Fechei hoje o meu livro de versos...” (ESPANCA, 2010, p.48), pondo-se, em seguida, a recitar o novo soneto:

Tudo cai, tudo tomba, Derrocada  
Pavorosa! Não sei onde era dantes  
Meu solar, meus palácios, meus mirantes!  
Não sei de nada, Deus, não sei de nada!

Passa em tropel febril a cavalgada  
Das paixões e loucuras triunfantes!  
Rasgam-se as sedas, quebram-se os diamantes!  
Não tenho nada, Deus, não tenho nada!

Pesadelos de insônia ébrios de insônia!  
Loucura a esborçar-se , a anoitecer  
Cada vez mais as trevas do meu seio!

Ó pavoroso mal de ser sozinha!  
Ó pavoroso e atroz mal de trazer  
Tantas almas a rir dentro da minha!...

Depois de recitar o poema, a jovem escritora fica esperando um comentário do médico, que lhe diz: “– Como você é dolorosa! Dir-lhe-ia bem o nome de irmãzinha das

dores. Nos seus olhos parece caber toda tristeza deste mundo, a sua boca é já um belo verso doloroso e a sua voz é a própria dor em música.” (2010, p.48-49). Em seguida, o marido da escritora lhe diz que o soneto com que ela “vai fechar as portas douradas do seu belo livro” o faz recordar um episódio que ocorreu com um casal formado por uma romancista brasileira e um major francês. Diz que o fato de o major ter se apaixonado pela romancista causou grande assombro a todas as pessoas, pois, ela era feia e não tinha elegância, enquanto ele era “um rapaz adorável e um dândi”. Eles se casaram em Paris e “um dia, pouco depois de se casarem, ele começou a ter umas ideias bizarras” (2010, p.50). O major “começou a vê-la desdobrar-se, a descobrir-lhe através de todos os seus romances, as almas diversas que eram dela e que ela ocultava dentro de si” (Ibidem, p.50).

O major não conseguia mais distinguir a sua esposa das personagens criadas por ela, uma hora a chamava de Angélica e a queria sempre vestida de branco, em outro momento, não a discernia da personagem Maria Teresa e a queria vestida de veludo negro; a enxergava também como Cláudia, cobrindo-a de joias e, outras vezes, a enxergava como Salomé, que gargalhava alto, quebrando o silêncio como punhais (ESPANCA,2010). Assim, o major acabou enlouquecendo por ter se tornado incapaz de separar a verdade da ficção, não sabendo mais reconhecer a identidade de sua mulher.

O conto chama a atenção por trazer uma história (secundária), que é a do major casado com a escritora, dentro de outra história (primária), a do médico casado com uma poetisa e, como é possível observar, essas duas histórias são parecidas: na verdade, o médico se reconhece no fato narrado, uma vez que se recorda de tal fato ao ouvir o soneto da esposa, o qual faz referência à multiplicidade de personas que o Eu poético pode adquirir no último terceto – “Ó pavoroso e atroz mal de trazer!/ Tantas almas a rir dentro da minha!...”. Desse modo, o conto propõe que a mesma confusão feita pelo major, pode ser feita pelo médico, tanto é que no final do conto, a poetisa pergunta se ele tem medo de endoidecer também.

Embora com personalidades bem diferentes, as duas personagens abordadas neste trabalho têm em comum o fato de fugirem do paradigma feminino tradicional, o qual associava à mulher a imagem de ternura e delicadeza e às funções de maternidade, casamento e administração do lar. As personagens em questão, cada uma a seu modo, mostram-se libertas e desafiadoras das normas morais e religiosas vigentes naquela conjuntura.

Reine, de “Mulher de perdição”, é uma bailarina sensual capaz de envolver qualquer homem nos seus passos de dança, inclusive o protagonista do conto, João Eduardo, personagem totalmente equilibrado e seguro de si, mas que acaba se perdendo por causa de uma paixão fulminante. Propositalmente ambígua, a subversão do modelo feminino se acentua na dançarina quando comparada à Helena, que é vizinha e pretensa futura esposa de Eduardo, uma moça fresca, pura e meiga, com grande gosto pela casa: é o exato oposto da bailarina. Igualmente subversiva é a jovem poetisa do conto “À margem dum soneto”, que, conforme a narrativa insinua, poderia provocar a loucura do seu marido, uma vez que, através de suas criações, se multiplica em várias imagens femininas, embaçando sua real identidade. Desse modo, corroborando com nosso pensamento, Renata Junqueira (2003) comenta o seguinte:

A mulher escritora pode, com efeito, ser a angelical, “imaculada, ingénua, fria e longínqua”, pode ser a Salomé “ardente e sensual”, rubra flor de paixão, endoidecendo homens, perdendo honras, destruindo lares”, pode

ser céptica, “desiludida, irónica, desprezando tudo, desdenhando tudo; pode ainda ser a ninfomaníaca ou a mentirosa. Ela é, enfim, a que tem “tantas almas a rir dentro da minha!”. É claro que, no conto, essa *ambiguidade potencializada* assusta – e pode até enlouquecer! – as personagens masculinas que contracenam com a mulher escritora. (2003, p.57).

### 3. A transgressão do feminino nos contos florbelianos

Se levarmos em consideração os próprios títulos escolhidos para os contos, podemos observar que já prenunciam o estigma da mulher que não se comporta de acordo com a ordem, com o que era imposto tradicionalmente: se levarmos em conta a palavra *perdição*, por exemplo, dentro de uma sociedade cristã, podemos dizer que está associada ao pecado original, o qual coloca a culpa da queda do homem na mulher (Eva) e\ou à própria Salomé, personagem subversiva, responsável por fazer Herodes perder-se pela paixão; então, a *mulher de perdição* é aquela que se desvia dos caminhos do senhor, se opondo ao modelo de mulher virtuosa; já “À margem dum soneto” também traz a conotação da mulher que foge às normas, simbolizando a desordem; a personagem poetisa é tida como uma mulher marginalizada por ser uma escritora, atividade vista ainda com grande reserva e preconceito pela maioria da população conservadora do início do século XX, quando ocupada por uma mulher, pois, acreditava-se que esta não tinha capacidade de atuar no meio literário. Além disso, “o tema da mulher fatal escora-se na figura da mulher escritora, que tem o condão de dar a vida, por meio da literatura, a múltiplas personalidades” (JUNQUEIRA, 2003, p.57). Nesse sentido, a figura mítica de Salomé se fortifica, uma vez que a poetisa, utilizando-se de seu dom de criar e recriar imagens, guarda tal figura em si mesma.

Assim, nenhuma das duas personagens consegue se integrar ao protótipo feminino daquela época. É possível afirmar, desse modo, que Florbela Espanca não privilegia a imagem da mulher cristã virtuosa, aquela que se encaixa dentro dos padrões, e sim a da mulher que assume papel e identidade marginalizados. Reafirmando esse pensamento, a estudiosa Maria Lúcia Dal farra defende que:

[...] Florbela Espanca se apropria da histórica e tradicional condição feminina, com seu tanto de fiat Maria, de percalços de abnegação e conformismo, para problematizá-la, para retirar dela um corolário que a torne ativa – para redimensioná-la em dom literário. Repare o leitor como Florbela transforma expressivamente a histórica “inatividade” social da mulher, decorrente da tutoria que o mundo masculino exerce sobre ela, em força produtiva. (DAL FARRA, 2007, p. XXX).

De acordo com Dal farra, a problemática do feminino e seu estigma histórico e cultural é a força que impulsiona a obra literária florbeliana. Percebe-se tal problemática em sua escrita através das múltiplas imagens femininas, as quais remontam à condição da mulher. Esta, conforme sabemos, desde sempre, na nossa cultura judaico-cristã, é relegada

ao homem, sendo o apêndice social dele. Nesse sentido, a escrita de Florbela Espanca é reveladora do conflito entre o mundo masculino e o feminino, ou melhor, entre o mundo das convenções, da razão e da ordem e o mundo da subversão, da desrazão e da desordem.

### 3. Considerações finais

Entendemos que o texto literário não é um fato isolado, mas sim o resultado do entrecruzamento de fatores externos e do fator interno e, por isso, a nossa finalidade no presente trabalho foi analisar dois contos de Florbela Espanca, levando em consideração o contexto social e o modo de vida da escritora portuguesa. Desse modo, fazendo uso do pensamento de Antonio Candido (1994) em *Ficção e confissão*, é impossível lançar um olhar à obra de tal escritora negando o lugar de onde ela fala, bem como sua trajetória de vida.

Assim, tendo em vista a estrutura social em que a obra florbeliana foi escrita, início do século XX, quando ainda prevalecia uma rígida moral cristã e patriarcal, a qual negava à mulher direitos básicos como o da educação e exigia dela um papel de submissão ao poder masculino, observamos que as personagens dos contos aqui analisados apresentam como traço marcante a libertação dessa dominação e a consequente subversão do papel tradicionalmente imposto à mulher, atribuindo ao homem o lugar da figura dominada.

O feminino em Florbela, marcado pela presença persistente da figura de Salomé, apresenta-se, portanto, como desestabilizador da ordem e desafiador das convenções, tendo em vista que as personagens femininas buscam uma autoafirmação num momento em que o patriarcalismo e a religiosidade prevaleciam como “verdades absolutas”. Desse modo, é possível afirmar que a escrita florbeliana nos coloca diante de uma nova realidade no que diz respeito ao lugar ocupado pela mulher, se desviando do sistema tradicional de repressão, de interdição e de tabus e apontando para a possibilidade da emancipação feminina.

### Referências

ALONSO, Cláudia Pazos. **Imagens do eu na poesia de Florbela Espanca**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1997.

\_\_\_\_\_. **Ficção e confissão. Ensaio sobre Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

DAL FARRA, Maria Lucia. Florbela: as apropriações da obra e da biografia. In: BUENO, Aparecida de Fátima et al. **Literatura portuguesa – história, memória e perspectivas**. São Paulo: Alameda, 2007.

ESPANCA, Florbela. **As Máscaras do destino**. Histórias sobre o mistério da vida e um mergulho no reino d morte. São Paulo, Golden Books: 2006.

\_\_\_\_\_. **Diário do último ano.** Lisboa: Bertand Editora, 1998.

\_\_\_\_\_. **Poemas de Florbela Espanca.** Edição preparada por Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 2005

\_\_\_\_\_. **O dominó preto.** São Paulo: Martin Claret, 2010.

JUNQUEIRA, Renata Soares. **Florbela Espanca. Uma estética da teatralidade.** São Paulo: Editora Unesp, 2003.

LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade.** 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MIRANDA, Wander de Melo. **Corpos escritos:** Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária.** São Paulo: Cultrix, 2008.

\_\_\_\_\_. **A literatura portuguesa através dos textos.** São Paulo: Cultrix, 2004.

\_\_\_\_\_. **A literatura portuguesa.** São Paulo: Cultrix, 2001.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de termos literários.** São Paulo: Cultrix, 2004.

SHUBART, Walter. **Eros e religião.** Tradução de Luiz Eduardo Brandão. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1975.