

# A Memória em Arriete Vilela e Berta Lucía Estrada Estrada

p. 43 - 56

Giancarla Bombonato<sup>1</sup>  
Antônio Donizeti da Cruz<sup>2</sup>

## Resumo

O estudo aqui empreendido, com base nas acepções de Halbwachs (1990) e Bergson (1990), busca compreender o conceito e os aportes relacionados ao tema da memória, das imagens, das lembranças e das recordações apreendidas e como ocorre esse processo de apreensão do mundo. Observa-se que as razões que levam uma lembrança a se perpetuar, ou a ser excluída da memória, acontecem independentemente do desejo do indivíduo. Dessa maneira, os contos de Arriete Vilela e Berta Lucía nos mostram que a literatura, ao proceder sua releitura do passado, com apelos à memória, busca – pela liberdade de imaginação que rege o discurso que dela emana – lançar novas luzes sobre eventos do passado. As recordações são formas de (re)viver o passado e, ao mesmo tempo, ter um novo olhar sobre ele, pois as percepções e as emoções de outrora são outras.

Palavras-chave: Memória. Passado. Presente.

## The Memory in Arriete Vilela and Berta Lucía Estrada Estrada

## Abstract

The present study, based on the contributions of Halbwachs (1990) and Bergson (1990), has the objective of understanding the concept and the propositions related to the theme of memory, of images, of remembrance and of recollections apprehended, and how this process of understanding of the world happens. We observe that the reasons that take a remembrance to perpetuate, or to be deleted from memory, happen independently of the individual's will. This way, the shorts stories by Arriete Vilela and Berta Lucía show us that the literature, by proceeding its rereading of the past, appealing to the memory – by the freedom of imagination that rules its discourse –, aims at elucidating past events. The remembrances are ways of living (again) the past and, in the meanwhile, having a new perspective about it, because the perceptions and emotions of a time gone by are others.

Keywords: Knowledge. Inclusion. Discourse.

É por meio da lembrança que o passado é recontado e perpetuado, que nossas reflexões e descobertas filosóficas se alicerçam. É revendo imagens de uma história vivida ou ouvida que transmitimos ao outro o conhecimento construído na vivência. Estando no presente, voltamos ao passado para transformar em imagens a

mensagem a ser transmitida, junto à emoção e sensações que acompanharam o vivido ou que são (re)significados no momento presente. Essas mesmas lembranças, que ficaram guardadas pelo caminho do consciente claro, podem se tornar também em recordações. Podem ser acessadas e recontadas de diferentes formas. São imagens

1. Mestranda em Letras pela UNIOESTE. E-mail: gica.bombonato@ibest.com.br  
1. Doutor em Literatura Brasileira pela UFRGS. E-mail: adonicruz@gmail.com

que podem ser transformadas e readequadas de acordo com o conjunto de referências do presente. A recordação, em outras palavras, é a forma fluída de organizar e reorganizar as memórias num tecer entre passado (memória) e presente (novas referências, novas vivências).

Desse modo, a memória constitui-se em um mecanismo que, em alguns momentos e casos, voluntariamente, estabelece as relações intratemporais e, em outros, é instrumento de detenção dessas. A escrita literária, por exemplo, é um caso típico que ilustra o primeiro caso: ao expor, numa narrativa, os mecanismos da memória na recuperação de um tempo passado, de uma experiência vivenciada, o narrador dá ao personagem a possibilidade de estabelecer essas relações intratemporais e essa ação, seguramente, conduzirá a alguma alteração do presente. Essa representação artística da dinâmica da memória opera, também, no leitor uma consciência desse processo que ele pode, ou não, aplicar em sua existência. Vemos esse recurso de aproximação da arte com o sujeito como uma das estratégias utilizadas nas narrativas que aqui abordamos, haja vista que o objeto deste estudo é perceber como se dá a contrução memorialista na configuração dos personagens em Vilela (2011) e Estrada (2008).

Vale destacar que a evocação da memória é possível porque as percepções presentes estão repletas de lembranças que estão no subconsciente, mesmo que, para o indivíduo, isso seja consciente. Além disso, essas lembranças são constantemente retomadas nos atos presentes, e por menores que sejam esses fragmentos, eles dão sustentação para atos, pensamentos e percepções presentes. Às vezes, o presente pede por respostas que são encontradas apenas na memória; a repetição de atos, atitudes e palavras que foram relevantes no passado podem se fazer presentes novamente

no tempo real com a intenção de repetir o efeito positivo já alcançado anteriormente. Porém, o passado se faz presente porque o instante o pede. E o tempo que passou é guardado na lembrança e recordado com infinito desejo de retornar àquele mesmo tempo. O processo de escrita ficcional que se vale do conteúdo memorialístico, embora seja um discurso artisticamente concebido, vincula-se a todo esse processo de relações intratemporais e, justo por ser arte, representação, ele tem um alcance ainda maior, pois as memórias imaginárias de personagens ficcionalmente configuradas podem ser agentes detonadores de outras memórias, vivenciadas no nível da recepção. Dessa forma, o texto ficcional segue imbuído de toda a sua ampla capacidade: gera prazer e catarse.

A temática da memória está presente no livro *Féminas o el dulce aroma de las feromonas*<sup>3</sup>, de Berta Lucía Estrada Estrada. Nele há marcas de recordações movidas pelo interesse do personagem principal pelas pessoas que estiveram a sua volta na época da universidade. Essa obra, composta por dez capítulos, pode ser lida de duas maneiras: como uma narrativa longa ou como contos independentes. Essa organização do discurso confere ao leitor o poder de atribuir, por meio de suas considerações e escolhas, o sentido às informações.

Há uma desconstrução da linha temporal da narrativa e os fatos são apresentados por meio das memórias e reflexões da personagem Antonia, que é o elo entre todas as histórias. Por esse motivo, há uma interposição a fatos passados e informações desconexas que somente são amarradas à trama no decorrer da narrativa. A primeira impressão que permeia a leitura da narrativa é que há um emaranhado de vozes que trazem à tona fatos aleatórios, com saltos temporais e associações desconstruídas. No entanto, há uma história a ser

---

3.Nossa tradução livre: Fêmeas ou o doce aroma das feromonas.

construída, como peças de um quebra-cabeças que devem ser organizadas e montadas. Desse modo, a própria criação ficcional ativa um exercício de memória.

Essa narrativa representa a condição do sujeito contemporâneo que, fragmentado, concentra em si marcas do presente, do passado e – por que não – do futuro, rodeado pelo excesso de informações que o caracterizam e o descaracterizam, num ciclo ininterrupto. Esse sujeito, que na dimensão da realidade é o leitor, tem a responsabilidade de recriar a narrativa por meio da interpretação pessoal das referências apresentadas e das pistas textuais que permeiam sua construção. Assim, a construção ficcional não apenas se vale dos pressupostos teóricos sobre as relações entre memória e história para criar sua narrativa artística, porém incita o leitor a exercitar o processo memorialístico.

Essa obra de Estrada (2008) desafia a forma da narrativa tradicional por meio de experimentações com a linguagem, isso porque constrói um discurso repleto de ausências e incertezas. Além disso, a escrita é estruturada com pequenas histórias de três a quatro páginas, com o máximo de concisão possível em poucos parágrafos.

No primeiro capítulo ou conto<sup>4</sup>, intitulado “Betsabé”, a personagem Antonia narra os preparativos do reencontro entre as amigas de universidade e começa a falar sobre Betsabé. Durante a narrativa, Antonia faz poucos comentários sobre o reencontro, apenas no último capítulo ou conto é que o leitor entende o início da história.

O conto/capítulo “Betsabé” é um resgate

das memórias de Antonia sobre a amiga Betsabé. Para caracterizar a colega, Antonia faz uso de alguns símbolos: *hada benefactora e ninfa*<sup>5</sup>. A fada simboliza os poderes do espírito ou as capacidades mágicas da imaginação. Na narrativa, Betsabé é comparada a esse ser, pois a fada representa a capacidade que o homem possui para construir, na imaginação, os projetos que não pode realizar. Para Berta Lucía Estrada Estrada em... *De ninfas, hadas, gnomos y otros*, “[...] *el mundo de las hadas está inmerso en un mundo pletórico, lleno de magia, de encanto*”<sup>6</sup> (ESTRADA, 2008, p. 110). Segundo a autora, “[...] *más que ningún otro, la literatura infantil de todos los tiempos. Con Ella nos llenamos el alma de ensonaciones, de fantasías... y la vida se nos vuelva más placentera, pero son también una invitación a la reflexión y al conocimiento [...]*”<sup>7</sup> (ESTRADA, 2008, p. 110).

De acordo com Michelet *apud* Bernd (1998), as fadas nasceram na Bretanha. São mulheres que, quando a presença de Cristo e de seus apóstolos foi anunciada sobre a terra, recusavam-se a parar de cantar e dançar, enquanto as outras prosternavam. Uma das possíveis interpretações é que Betsabé não se prostrou à condição de dona de casa, rainha do lar, pois, como as fadas, ela reagiu, lutou e adquiriu seu lugar na sociedade.

A ninfa faz referência à personalidade de Betsabé que “[...] *hacía todas las preguntas, cuando en realidad tenía todas las respuestas. Tal vez era su condición de ninfa que le impedía saciarse por completo. Y aunque ella era el aire que César respiraba, también era el huracán que le abogaba*”<sup>8</sup> (ESTRADA, 2008, p. 14). As ninfas são divindades das águas claras, das fontes, das nascentes. Em comparação à personagem, na sua condição de ninfa, ela perturbava o espírito dos homens aos quais se mostrava.

4. Nossa tradução livre: Fêmeas ou o doce aroma das feromonas.

5. Nossa tradução livre: fada benfeitora e ninfa

6. Nossa tradução livre: o mundo das fadas está imerso em um mundo cheio de magia, encantamento.

7. Nossa tradução livre: mais que nenhum outro, a literatura infantil de todos os tempos. Com ela enchemos a alma de sonhos, de fantasias... e a vida se torna mais prazerosa, mas são também um convite à reflexão e ao conhecimento [...]

8. Nossa tradução livre: fazia todas as perguntas, quando, na realidade, tinha todas as respostas. Talvez era sua condição de ninfa que a impedia de saciar-se por completo. E ainda que ela fosse o ar que César respirava, também era o furacão que o afogava.

Além desses símbolos, há o uso de metáforas para qualificar Betsabé, com um tom erótico, para tratar da relação sexual. A narradora usa da imagem da rosa abrindo-se em época de seca para caracterizar Betsabé e, por meio do símbolo do oceano infinito, deixa claro que Betsabé era imponente e tinha o poder de dominar as pessoas, como na afirmação em que César apenas navegava, ou seja, ele é que era conduzido pela amada. Ela era “[...] *la vasija que recibía, cada anochecer y cada madrugada, el líquido seminal que todas añorábamos. Mientras que su cuerpo se abría como una rosa tocada por el rocío, los nuestros se secaban como riachuelos en época de sequía.*” (ESTRADA, 2008, p. 13). O corpo dela “[...] *era un océano infinito por el que César navegaba subido en un velero. Ella era el viento que lo conducía a una playa segura o era la tormenta que lo extraviaba, arrojándolo en islas desconocidas*”<sup>9</sup> (ESTRADA, 2008, p. 13). Para o amante, César, Betsabé era um paradoxo, porque, ao mesmo tempo que ela o acalmava e o deixava tranquilo, também conseguia frustrá-lo e fazê-lo ficar confuso, visto que ela era “[...] *el fuego que lo quemaba, pero también era el agua que lo aplacaba*”<sup>10</sup> (ESTRADA, 2008, p. 14).

Nesse conto/capítulo, percebemos que o discurso histórico e o ficcional dialogam entre si, o que dá verossimilhança à história narrada. Antonia faz uma comparação, a partir de um fato de conhecimento público, para mostrar como o corpo de Betsabé era bem delineado, pois não tinha “[...] *nada que ver con el esqueleto que Twiggy puse de moda en los años 60. Twiggy era la famosa modelo de Mary Quant, la diseñadora de la minifalda y de los pantaloncitos calientes*”<sup>11</sup> (ESTRADA, 2008,

p. 14). Essa referência serve para caracterizar a imagem de Betsabé, que era uma mulher atraente e queria ser diferente das demais mulheres de sua época. Nessa contextualização, percebemos que Betsabé não seguia as convenções sociais e não se preocupava com o que a sociedade pensava dela, pois “[...] *a Betsabé no le interesa la moda impuesta en la década de los 90*”<sup>12</sup> (ESTRADA, 2008, p. 14).

Betsabé é uma personagem complexa, pois, para ela, nada era suficiente e nunca estava totalmente satisfeita com algo. Na sua relação com César, a quem amava, a diferença entre os dois fez com que eles se distanciassem. Não há um final feliz para eles, como num conto de fadas, situação que permite ao leitor perceber como a narrativa se aproxima do real. Observamos que os dois eram muito diferentes, o que comprometeu o relacionamento deles. Consequentemente, o amor, que era tido como intenso, não é visto como a única opção para a felicidade, haja vista que a individualidade de um e de outro prevalece sobre o coletivo.

*A él le gustaba viajar, ella era sedentaria. A él le gustaba experimentar la vida, a ella le interesaba más conocerla a través de los libros. Ella anhelaba un hijo de los dos. César ya lo tenía, era el baile. Poco a poco, el amor de otrora fue dando paso a un precipicio*<sup>14</sup> (ESTRADA, 2008, p. 15).

Quanto à estrutura, o texto começa sendo narrado em primeira pessoa, por Antonia, quem apresenta Betsabé e César, fazendo um resgate as suas lembranças. Para Halbwachs (1990), a duração de uma memória está limitada à duração da memória do grupo. Isso significa dizer que há necessidade de preservação de elos entre

9. Nossa tradução livre: a vasilha que recebia, a cada anoitecer e a cada madrugada, o líquido seminal que todas ansiávamos. Enquanto seu corpo se abria como uma rosa tocada pelo orvalho, os nossos se secavam como riachos em época de seca.

10. Nossa tradução livre: era um oceano infinito pelo qual César navegava sobre um veleiro. Ela era o vento que o conduzia a uma praia segura ou era a tormenta que o extraviava, arremessando-o para ilhas desconhecidas.

11. Nossa tradução livre: o fogo que o queimava, mas também era a água que o abrandava.

12. Nossa tradução livre: nada a ver com o esqueleto que Twiggy lançou moda nos anos 60. Twiggy era a famosa modelo de Mary Quant, a desenhista da minissaia e dos shorts sexis.

13. Nossa tradução livre: para Betsabé não lhe interessa a moda imposta na década de 90.

14. Nossa tradução livre: Ele gostava de viajar, ela era sedentária. Ele gostava de experimentar a vida, a ela lhe interessava mais conhecê-la através dos livros. Ela desejava um filho dos dois. César já o tinha, era a dança. Pouco a pouco, o amor de outrora foi dando lugar a um precipício.

os integrantes dele para que a sua memória permaneça. Além disso, a memória coletiva tem como base as lembranças que os indivíduos recuperam enquanto integrantes de um grupo. Dessa maneira, como defende Halbwachs (1990), cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, e esse posicionamento muda segundo o lugar que uma pessoa ocupa e esse mesmo lugar muda de acordo com as relações que alguém mantém com outros ambientes.

Para que uma lembrança seja reconhecida e reconstruída, os atores sociais precisam buscar marcas de proximidade que os permitam continuar fazendo parte de um mesmo grupo, dividindo as mesmas recordações. No decorrer da narrativa, Antonia reproduz uma carta que recebeu da amiga, contando como está sua vida, e também a resposta que escreveu quando soube que Betsabé estava desolada e sem esperança. A amiga diz: “[...] *si no fuera por mi niña, yo misma creería que he dejado de existir. Hoy no ha venido nadie; y hoy he muerto un poco en esta tarde. Como Vallejo me cuesta trabajo respirar, me duele la vida*”<sup>15</sup> (ESTRADA, 2008, p. 19); e encerra a carta assim: “*Ya ves, estoy en la otra orilla, en la orilla de la desesperanza, y lo peor es que no tengo ánimos para abandonarla*”<sup>16</sup> (ESTRADA, 2008, p. 19). A construção desse trecho está repleto de subjetividade e emoção, feito com base em metáforas, como “me dói a vida” e “estou na margem”, o que ressalta a desolação da personagem. Na configuração dos sentimentos dessa personagem, percebemos que a vida, a qual deveria provocar um sentimento positivo, de renovação, de otimismo, de alegria, é um peso, um motivo de sofrimento, visto que essa personagem

vive um momento de tristeza e angústia, e não acredita que conseguirá sair dessa situação. Ela própria se considera alguém que está à margem, excluída, representando as pessoas que vivem à par da sociedade, sem esperanças, sem otimismo.

O desfecho da narrativa é marcado pela carta de Antonia à Betsabé. Aqui não há a preocupação em manter a estrutura tradicional da narrativa, pois não há um final e não se sabe como Betsabé ficou ao receber a carta. Em se tratando do início, há um destaque ao poema de Pablo Neruda, chamado *El insecto*<sup>17</sup>, do qual se pode fazer relação com o estado emocional da personagem.

No texto de Neruda, o eu-lírico, ao se transformar, metaforicamente, num pequeno inseto, descreve o sentimento de pequenez que sente percorrendo o corpo de sua amada. Por meio de imagens e metáforas, transmite as sensações e sentimentos de um homem apaixonado pela mulher que possui. Em comparação e contraste com o texto de Estrada, há uma inversão de papéis, pois é a mulher, na figura de Betsabé, que se sente inferior e pequena, e ainda se mostra apaixonada por César, mesmo distante dele, quando relembra os momentos que passou com ele e sua única preocupação era o ciúme que sentia de Matilde Urrutia. “*Qué lejos están los tiempos en que mi única preocupación era ser amada como Matilde Urrutia. Una sola caricia, una mano que se posase en mi cabeza, un cuerpo en el lado de mi cama... y me sentiría una mujer querida*”<sup>18</sup> (ESTRADA, 2008, p. 19).

O tema da memória também aparece na narrativa *Grande baú, a infância* (2011), de Arriete Vilela, livro que está inserido na obra *Contos Reunidos* (2010) e se assemelha à estrutura de

15. Nossa tradução livre: se não fosse por minha filha, eu mesma acreditaria que havia deixado de existir. ‘Hoje não veio ninguém; e hoje morri um pouco nesta tarde’. Como Vallejo, me custa respirar, me dói a vida.

16. Nossa tradução livre: Já viu, estou na outra margem, na margem da desesperança, e o pior é que não tenho ânimo para abandoná-la.

17. Esse poema é “estruturado com um dístico, um verso solto (para dar ênfase, no qual o poeta afirma ser menor que um inseto), um sexteto, um quinteto, um hepteto e uma nona, nas quais Neruda desenvolve com versos brancos uma viagem pelo corpo da amada, usando em sua maioria versos hexassílabos.” (GONZAGA, 2009, p. 160)

18. Nossa tradução livre: Que distante estão os tempos em que minha única preocupação era ser amada como Matilde Urrutia. Uma só carícia, uma mão que se pousasse em minha cabeça, um corpo ao lado de minha cama... e me sentiria uma mulher querida.

*Féminas o el dulce aroma de las feromonas* (2008), pois os contos são breves e curtos, de uma a três páginas, e também são um resgate de memórias e lembranças das personagens. Além disso, a leitura também pode ser feita de duas formas: como uma narrativa longa ou como contos independentes.

Cumprido destacar que os contos contidos nessa obra igualmente não seguem uma estrutura tradicional, pois são textos aparentemente desconexos. Cada um deles é identificado como “Texto 1”, “Texto 2”, e assim por diante. Na primeira parte, composta por 14 textos, há sempre um trecho de uma cantiga de roda no início de cada um, pois todos os textos são resgates de fatos e acontecimentos da infância da protagonista. Na segunda parte, também composta por 14 textos, todas as lembranças estão relacionadas à avó e não há mais as cantigas de roda.

As duas partes não possuem uma organização cronológica e linear, visto que, nos dizeres de Bachelard (2001), essa forma de volta ao passado são devaneios voltados à infância, como um amontoado de recordações, ou seja, a infância apresenta-se como um espaço sem limites, em que devaneio ocorre de forma completa.

Mesmo que a lembrança corresponda a um acontecimento distante no tempo, o contato com as pessoas que também viveram aquelas situações ou com os lugares em que elas aconteceram permite a rememoração daqueles fatos, numa relação entre memória individual e memória coletiva. Isso mostra que “[...] a representação das coisas evocada pela memória individual não é mais que uma forma de tomarmos consciência da representação coletiva relacionada às mesmas coisas” (HALBWACHS, 1990, p. 61).

No processo de recordar/rememorar, estão novamente em dupla ação a memória individual e a memória coletiva, pois se a “[...] memória coletiva tira sua força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos

que se lembram, enquanto integrantes do grupo” (HALBWACHS, 1990, p. 69). Situação que existe na escrita ficcional, pois os personagens fazem parte de um grupo e constituem suas lembranças a partir da vivência com esse grupo.

O tempo, para a teoria que trata do memória, é visto não como recuperação exata do dia, mas como uma recordação de um período, o que faz com que de pouco a pouco haja o reviver de uma lembrança. A identificação de um contexto temporal que particulariza aquele acontecimento diante de muitos outros pode possibilitar que ele seja lembrado por meio de vestígios que se destacam quando a personagem pensa no momento em que ele ocorreu. Sobre essa relação entre a noção de tempo como “[...] localização temporal de um fato” (HALBWACHS, 1990, p. 125), o autor destaca que não deixa de ser verdade que, em grande número de casos, uma pessoa encontra a imagem de um fato passado ao percorrer o contexto do tempo – mas, para isso, é preciso que o tempo seja apropriado para enquadrar as lembranças. A noção de tempo nas obras estudadas também é apresentada como contextualização do fato, visando a sua recuperação pela memória, visto que alguns personagens resgatam as memórias a partir de acontecimentos vivenciados não apenas por eles, mas pelo grupo do qual fazem parte.

Halbwachs (1990) reconhece a importância da infância na vida do ser humano, pois, para ele, a beleza dessa fase está no “fundo de nossa memória”. É a recordação da infância que reanima alguém, que desperta o dinamismo de uma beleza de vida, pois ela dá liberdade para os devaneios, “uma infância potencial habita em nós.” (BACHELARD 2001, p. 95). Os textos das autoras deste estudo tratam da infância. Por exemplo, em “Texto 1”, da primeira parte de Grande Baú, a infância, de Vilela (2011), a protagonista relembra um fato recorrente em sua

vida, os momentos em que ajudava sua mãe com os afazeres domésticos. Entre lavar os pratos e limpar a casa, ela divagava em seus pensamentos e se projetava até a rua, onde as meninas brincavam de roda, porque queria estar lá. Como não fazia suas tarefas perfeitamente, por ficar pensando nas brincadeiras de roda, ela não podia sair, visto que a mãe a obrigava a limpar tudo de novo.

Em “*Hurgando en la memoria*”<sup>19</sup>, de Estrada Estrada, percebemos que, desde variadíssimos estímulos, a memória é sempre uma construção feita no presente a partir de vivências/experiências ocorridas no passado, e que o ato de relembrar contribui para que a pessoa consiga conviver com traumas e até superá-los.

O conto é construído por duas vozes, dois personagens dos quais não se sabe o nome, apenas que são mãe e filho. O texto é um relato dos dois sobre um fato que ocorreu há nove anos, o desaparecimento do filho mais velho da mulher. Na estrutura do texto, não há marcações de quem está falando, apenas um espaço em branco entre um parágrafo e outro.

No decorrer da narrativa, percebemos que a mãe não havia contado ao filho mais novo o que havia acontecido com o irmão, por isso, as lembranças de cada um são diferentes e as do menino são fragmentadas, às vezes desconexas, pois ele só tinha três anos quando o irmão desapareceu, conforme a passagem a seguir:

*En ella veo un niño, pero mucho más grande que yo. [...] No obstante me da la impresión que es un niño porque lo veo jugando conmigo. [...] debo tener unos tres años, tengo los ojos cerrados y cuento los números*

19. Nossa tradução livre: Revirando a memória.

20. Nossa tradução livre: Nela vejo uma criança, mas muito maior que eu. [...] Não obstante, me dá a impressão que é uma criança porque o vejo brincando comigo. [...] devo ter uns três anos, tenho os olhos fechados e conto os números que conheço, suponho que até cinco. Logo eu saio para buscá-lo, ele me chama, mas eu não posso encontrá-lo. É uma imagem que me vem uma e outra vez à mente.

21. Nossa tradução livre: Desapareceu numa terça-feira. Havia saído para trabalhar no mercado do povoado como o fazia todas as tardes na saída do colégio. [...] Quando deu sete e meia da noite, me dei conta que meu filho não regressava, comecei a preocupar-me. [...] O buscamos vários dias, nunca apareceu.

22. Nossa tradução livre: Os senhores da promotoria se foram. Deixaram-me o que tanto havia ansiado e entretanto, agora que o tenho sinto que o mundo desaparece debaixo de meus pés.

23. Nossa tradução livre: Até que um dia vi na televisão que haviam apanhado um estuprador e assassino de crianças. [...] semanas mais tarde me disseram que meu filho havia sido uma de suas vítimas. Isso foi há mais de quatro anos, desde então esperava poder ter seus restos para enterrá-los.

*que conozco, supongo que hasta cinco. Luego lo salgo a buscar, él me llama, pero yo no lo puedo encontrar. Es una imagen que me viene una y otra vez a la mente*<sup>20</sup> (ESTRADA, 2008, p. 242).

Com o relato da mãe, transcrito no texto abaixo, compreendemos o que aconteceu:

*Desapareció un martes. Había salido a trabajar en el mercado del pueblo como lo hacía todas las tardes a la salida del colegio. [...] Cuando dieron las siete y media de la noche me di cuenta que mi hijo no regresaba, comencé a preocuparme. [...] Lo buscamos varios días, nunca apareció*<sup>21</sup> (ESTRADA, 2008, p. 242-243).

O estímulo que traz à tona o passado e faz a mãe contar toda a verdade ao filho é o fato da polícia ir à casa dela para entregar-lhe os restos mortais e os pertences que foram encontrados do filho mais velho. “*Los señores da la fiscalía se han ido. Me han dejado lo que tanto había anhelado y sin embargo, ahora que lo tengo siento que el mundo desaparece bajo mis pies*”<sup>22</sup> (ESTRADA, 2008, p. 240). A mãe esperava ansiosamente por isso para poder seguir em frente com sua vida e ter a certeza de que seu filho estava em paz, porque seu corpo havia sido encontrado.

Isso se explica em um dos relatos quando ela rememora o momento em que descobriu o porquê do desaparecimento do filho. “*Hasta que un día vi en la televisión que habían atrapado a un violador y asesino de niños. [...] semanas más tarde me dijeron que mi hijo había sido una de sus víctimas. Eso fue hace más de cuatro años, desde entonces esperaba poder tener sus restos para enterrarlos*”<sup>23</sup> (ESTRADA, 2008, p. 245)

A mãe nunca havia dito nada ao filho mais novo, mas é possível perceber, pelo relato sobre um mesmo fato, que os dois tinham o mesmo

sentimento de vazio e perda. “*Cuando le pregunté por qué no jugaba a las escondidas con sus amiguitos, me dijo en su media lengua que ya no le gustaba, que con ese juego las personas desaparecían y nunca más regresaban*”<sup>24</sup> (ESTRADA, 2008, p. 244). E o filho completa, em seu relato: “*Es un juego que no me gusta. Me da la impresión que si llego a jugarlo, desapareceré para siempre y que nunca más volveré a ver a mi mamá*”<sup>25</sup> (ESTRADA, 2008, p. 244)

No final do conto, quando a mãe conta toda a verdade ao filho, ele consegue entender suas lembranças desconexas. “*Anoche se sentó en la cama y habló largo rato. Se vació el alma, no dejó ningún secreto guardado. A medida que hablaba yo recuperaba la memoria. Vi a mi hermano [...] como jugaba conmigo, [...] Mi mamá me dice que él me quería mucho*” (ESTRADA, 2008, p. 245). Percebemos que a memória individual e a coletiva estão relacionadas, pois mãe e filho têm recordações que fazem parte da memória do grupo ao qual faziam parte, ou seja, os três eram membros de uma mesma família, logo, muitas lembranças são comuns à mãe e ao filho menor.

Em se tratando de grupo, no conto “Farpa”, de Vilela, entendemos que a rememoração individual faz-se na tessitura das memórias dos diferentes grupos com que as pessoas relacionam-se. Ela está impregnada das memórias dos que as cercam, de maneira que, ainda que estejam na presença destes, o lembrar-se de um fato e as maneiras como ele é percebido e a forma como é visto o que as cerca constituem-se a partir desse emaranhado de experiências, que se percebe qual uma amálgama, uma unidade.

No conto, a protagonista, Letícia, é guiada pela natureza dupla do princípio do prazer, como afirma Freud (1978), pois ela evita uma situação de desprazer para conseguir uma satisfação. A

situação inicial em que ela é apresentada mostra uma mulher adulta que revive uma “farpa” de seu passado, a qual ela queria evitar, para que não fizesse parte de suas memórias. Essa “farpa” é o fato do abuso sexual que ela sofreu do avô quando criança.

Um gato é o elemento que liga o presente com o passado. Ela se depara com um gato morto na rua e, por meio dos olhos brilhantes do animal, Letícia relembra o dia em que seu avô chegou com um gato para presentear-lá. Esse presente é usado como uma forma do avô aproximar-se da neta e passar a ter um contato físico com ela.

Em “Farpa”, a figura paterna, representada pelo avô, não traz a segurança defendida por Freud (1978), mas a repulsa, o sofrimento e a angústia. Essa figura é inibidora e “o papel paternal é concebido como desencorajador dos esforços de emancipação, exercendo uma influência que priva, limita, esteriliza, mantém na dependência”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 678). Após o episódio em que o avô abusa dela sexualmente, a protagonista afirma que estava sentindo-se diferente, pois, a partir daquele momento, o avô já não era uma recordação positiva em sua vida, uma figura que lhe dava conforto, mas uma farpa irremovível, que a acompanharia para sempre, de uma maneira negativa.

A personagem principal vive um embate entre a lembrança e o esquecimento, e essa situação proporciona um momento de angústia, pois ela tem o desejo, quer esquecer-se dessa farpa, mas uma vontade que não é sua, inerente a ela, faz com que esse fato seja lembrado e vivenciado de outra maneira, porque Letícia já está adulta, tem um ritmo de vida diferente da infância. Isso faz com que ela reestruture o passado por meio do que vive naquele instante e passe a entender-se, no

24. Nossa tradução livre: Quando lhe perguntei por que não brincava de esconde-esconde com seus amiguinhos, me disse em suas palavras que já não gostava disso, que com esse jogo as pessoas desapareciam e nunca mais regressavam.

25. É um jogo que eu não gosto. Dá-me a impressão que se chego a brincar disso, desapareci para sempre e que nunca mais voltarei a ver minha mãe.

presente, por meio do próprio passado.

A imagem do gato morto é o que impulsiona a volta aos fatos vivenciados por Letícia. Esse animal, às vezes, é visto como um servidor dos Infernos. Nos dizeres de Chevalier e Gheerbrant (2003), para os nias (Sumatra), “[...] um guardião está postado à entrada do céu, com um escudo e uma lança; um gato ajuda-o a atirar as almas pecadoras nas águas do inferno” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 463). Na narrativa, o gato simboliza a regressão para as trevas. Outra imagem que justifica a presença do gato é que ele também simboliza sagacidade, reflexão e engenhosidade, pois ele é observador, malicioso e ponderado.

Os olhos do gato também exercem um papel importante, pois eles possuem uma dualidade. Chevalier e Gheerbrant (2003) afirmam que o olho é o símbolo da percepção intelectual, pois “[...] o olho direito (Sol) corresponde à atividade e ao futuro, o olho esquerdo (Lua) à passividade e ao passado” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 654), é o único dos órgãos de sentido que permite uma percepção integral. Nesse sentido, o olhar do gato dirigido à Letícia aparece como símbolo e instrumento de revelação quando traz à tona o momento do abuso sexual vivido pela protagonista. Nesse caso, o olhar revela quem é olhado, pois tem a capacidade de matar, fascinar, fulminar, seduzir, assim como exprimir. O gato morto evidencia um paradoxo: embora ver um gato morto possa ser um sinal de que uma pessoa derrotará seus inimigos e/ou superará suas dificuldades, a protagonista não age dessa maneira, pelo contrário, a farpa que estava escondida fica ainda mais cravada em suas memórias.

Considerando o fato de que a memória revela as dores do sujeito, suas frustrações, suas derrotas e a certeza de que o passado não pode mais ser vivido, destacamos o conto “Jonas”, de Vilela. Nessa narrativa, o personagem principal,

o qual se chama Jonas, é apresentado como um homem de setenta anos que vive frustrado por não poder haver realizado seu sonho de ser ator. “Formou-se, casou-se. Teve filhos bonitos e sadios. Mas se queixava da profissão, da mulher, dos parentes, dos vizinhos e até dos filhos. Travado nos afetos, nunca soube ter amigos nem inimigos” (VILELA, 2011, p. 135). Mesmo com tudo o que havia conquistado, os seus olhos guardavam, entre as tantas memórias, a lembrança dos anos que passou com seu tio padre, por quem foi criado, pois

[...] passara toda a infância sob a tirania do olhar do tio padre, que resolvera tomar a si os cuidados com a educação do menino, repetindo-lhe, diariamente, como ladainha enfadonha e irritante: ‘Seu pai era um irresponsável, um inconsequente, e sua mãe, uma palerma, não tinha iniciativa para nada’ (VILELA, 2011, p. 135).

O tio queria que ele fosse padre. Apenas libertou-se do seminário quando esse tio padre morreu e o que viveu pode tornar-se apenas lembrança. Mas ele sempre adiava seu projeto de ser ator, porque “[...] carecia de manter a família, pois se casara com uma mulher tão sem iniciativa quanto fora a mãe dele. Adiava-se. Desculpava-se na falta de tempo, nas exigências da profissão, na atenção aos filhos pequenos, no trabalho desprazeroso.” (VILELA, 2011, p. 137).

No final do conto, Jonas, aos setenta anos, é retratado como alguém impaciente e frustrado. Ele “[...] chora-se pelo que não foi, pelas improbabilidades de que se serviu como pretexto ao adiamento do sonho de ser ator, de ser feliz.” (VILELA, 2011, p. 138).

No decorrer dessa narrativa, há um destaque especial para os olhos de Jonas. O olho humano é símbolo de conhecimento e “é, de modo natural e quase universal, o símbolo da percepção intelectual” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 653). O narrador vai descrevendo os sentimentos de desolação e insatisfação do

protagonista pelos olhos dele, como percebemos na seguinte passagem:

São olhos de porão. Olhos sujos de ressentimentos e cheios de asperezas, hostilidades e lembranças ruins, muitas e tantas. Olhos baços, envenenados, sombrios, que revelam presságios com que ele se tem afligido, à medida que se vai desapossando de si mesmo e do seu passado (VILELA, 2011, p. 135).

Quando se refere às recordações da infância, no seminário, por causa da aspereza com a qual o tio o tratava, “[...]os olhos de Jonas são feitos de fios viscosos que o foram prendendo numa irascibilidade medonha.” (VILELA, 2011, p. 135). Num fragmento em que ele está com uma amiga, antes de se casar, ha um sentimento positivo, em que a alegria ainda existia, pois os olhos “[...] eram vigilantes, curiosos, doces [...] misturavam-se à poesia do rio” (VILELA, 2011, p. 136).

Ao referir-se aos desejos de ser ator, sua personalidade, atenção e percepção destacavam-se, “os olhos eram sempre ávidos sobre o desempenho dos atores: avermelhavam-se na intencional busca dos deslizes e não lhes queriam perdoar falha nenhuma.” (VILELA, 2011, p. 137). Quando se deu conta de que não conseguiria mais ser ator, conformou-se com a situação e passou a viver sem grandes expectativas, “os olhos de Jonas, embora quisessem submeter-se ao fingimento social com uma polidez, mesmo de artificialidades, traíam-se [...] denunciavam-se em abraços hostis, farpados, sem o mais simples estofado poético, que traziam à tona um coração enodado de mordacidades” (VILELA, 2011, p. 137).

Na velhice, há um sentimento de nostalgia, como se o passado pudesse reconfortá-lo, “[...] os olhos de Jonas, agora novamente pousados sobre as águas do rio da sua infância, buscam um menino – o menino Jonas – e lampejam um brilho de saudade” (VILELA, 2011, p. 138). O

texto termina com uma imagem metafórica, pois “os olhos de Jonas, como anéis de serpente, estão a naufragar em inexistente cais, para além do meio do rio: homem e menino, juntos, mas não cúmplices, findam-se em si mesmos” (VILELA, 2011, p. 138). Entendemos que o personagem se dá conta de que não há como ter novamente o vigor da juventude, e mais, não há com voltar ao passado desejado.

A construção do sujeito articula-se com a memória, evidenciando suas frustrações. A partir das memórias, buscamos revelar como o sujeito se constitui. O processo de constituição do sujeito se dá a partir das relações sociais que ocorrem por intermédio da apropriação, ao longo das gerações, dos conhecimentos adquiridos. É na relação com a sociedade que o homem se constitui homem, ou seja, se humaniza, ao apropriar-se da cultura material e intelectual desenvolvida historicamente pela sociedade.

No conto “*Detrás del espejo*”<sup>26</sup>, de Berta Lucía Estrada Estrada, o narrador protagonista, Orlando, vive em um constante conflito consigo mesmo e com o mundo, pois vive uma angústia construída por meio do sofrimento surgido do apego aos desejos próprios. O fato é que Orlando, desde seus 4, 5 anos, percebe que é diferente dos demais amigos (meninos de sua idade); ele tem afeições e gostos muito mais próximos a aspectos femininos do que masculinos. Numa brincadeira de esconde-esconde, ele conversa com Susana e diz que gostaria de usar uma roupa feminina que está no armário e ela dá uma grande gargalhada. Ele se indaga, dizendo para si mesmo: “*No entiendo porque me dice que no soy como ella. Es verdad que tengo el pelo muy corto, yo quisiera tenerlo largo, como el de Esperanza. Me gusta su pelo. [...] También me gusta su ropa*”<sup>27</sup> (ESTRADA, 2008, p. 254). O personagem vive um embate entre o que ele gostaria de ser, pois

26. Nossa tradução livre: *Atrás do espelho*.

se sente mulher, e o que ele deve ser, decorrente das convenções sociais que regem a sua vida.

Passando pela infância, adolescência e fase adulta, o protagonista está sempre melancólico, pois não tem a autonomia de fazer o que gostaria. Os limites que a civilização lhe impõe causam o sofrimento de Orlando, porque ele tem ciência disso e percebe que, para viver num ambiente que lhe proporcione estabilidade e segurança social, ele age como se fizesse uma troca, ou seja, deixa de agir e atuar como queria ou desejaria para viver num equilíbrio social.

Isso é representado pelo contexto em que ele vive aos 40 anos, pois ele apresenta-se com essa idade, casado há dez anos e pai de dois filhos. Ele afirma que deve fingir que está bem quando, no fundo, vive sufocado por não ter nascido com um corpo de mulher.

O conto “*Detrás del espejo*” é narrado em primeira pessoa e toda a narrativa é um resgate das lembranças que ele tem de sua vida, bem como um desabafo sobre suas frustrações. Já adulto, ele afirma: “*Cuando me quedo solo en el apartamento, me pongo la ropa de mi esposa y me paseo ante el espejo largo rato. Lo vengo haciendo desde hace unos tres años.*”<sup>28</sup> (ESTRADA, 2008, p. 259). É somente quando ele está vestido de mulher que realmente se reconhece frente ao espelho. Em relação à metáfora do espelho, o qual possibilita confrontos, desconcerta, desenha rasuras no rosto, impulsiona movimentos, provoca fluidez, entendemos que esse objeto revela o duplo, ou seja, o reflexo do que é real e a existência de um mundo irreal, no qual a fantasia do protagonista pode se concretizar.

Esse conflito consigo mesmo e com o outro não se resolve, pois ele afirma que quer viver sua outra vida, até indica que quer operar-se para tirar o órgão sexual masculino, denomina-se Cayetana, mas não chega a concretizar esse desejo.

A imagem do espelho, símbolo que está no título “*Detrás del espejo*”, mostra como o protagonista se comporta. Como o espelho reflete diversas faces, como a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência, Orlando se mantém atrás desse objeto. Isso porque o espelho não serve apenas para refletir uma imagem, ele também indica uma transformação. Dessa maneira, existe “[...] uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. A alma termina por participar da própria beleza a qual ela se abre” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 396)

A questão da dualidade do sujeito associada a processos de mimese literária é uma recorrência na literatura universal, constituindo a temática do duplo, cujas origens remetem a um passado remoto de crenças e histórias populares. O “duplo”, ou “outro eu”, é um assunto clássico da ficção, tendo sido abordado por grandes autores como o norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849). O duplo é um personagem semelhante ao protagonista — gêmeo, sócia ou mesmo um desdobramento da personalidade original.

O tema do duplo alcança o apogeu no século XIX, “momento em que se consolida a exploração do tenebroso e do irracional na ficção” (MELLO, 2000, p. 117). O termo *doppelgänger*<sup>29</sup>, consagrado pelo Romantismo alemão<sup>30</sup>, traduz-se por “duplo”, “segundo eu”. No conto “*Detrás el*

27. Nossa tradução livre: Não entendo porque me disse que não sou como ela. É verdade que tenho o cabelo muito curto, eu queria que fosse comprido, como o de Esperança. Eu gosto de seu cabelo. [...] Também gosto de sua roupa.

28. Nossa tradução livre: Quando fico sozinho no apartamento, visto a roupa de minha esposa e passeio diante do espelho por um longo tempo. Venho fazendo isso há uns três anos.

29. Segundo lendas germânicas, existe uma criatura chamada *doppelgänger*, que tem a capacidade de se transformar em um “clone perfeito” da pessoa, uma cópia idêntica, imitando, inclusive, características emocionais (vergonha, não-aceitação social). Acredita-se que o *doppelgänger* representa o lado negativo, que tenta estimular a pessoa a fazer coisas erradas, influenciando a pessoa a fazer aquilo que normalmente ela não faria. Dentre as teorias existentes, está a de que esta criatura seria um “conselheiro invisível”, que só poderia ser visto pelo indivíduo que o tem. (disponível em: <http://minilua.com/misterio-doppelganger-clone-perfeito/>, acesso em 01-05-2013)

*espejo*”, fica evidente que o tempo do duplo se faz presente. Em relação ao protagonista Orlando, a imagem de Cayetana significa aquela que caminha lado a lado, marcando o tema da cisão do ser, do encontro com o outro, em que dois indivíduos coexistem em um mesmo espaço ficcional.

No tema do duplo, o eu não encontra a si, mas o outro, que é denominado por Anne Richter *apud* Lamas (2004) um estranho “íntimo e desnorteante”. Procurar-se, portanto, implica deparar-se com o outro, o duplo, a identidade cindida.

Chevalier e Gheerbrant (2003) afirmam que o número dois é o símbolo da oposição e do conflito e indica o comedimento ou o desequilíbrio, sendo a primeira e mais radical das divisões ocorridas que origina todas as demais; é o dígito das ambivalências e dos desdobramentos. O simbolismo da cifra expressa uma rivalidade e uma reciprocidade, tanto de ódio quanto de amor, e anuncia uma oposição que pode ser antagônica e incompatível quanto complementar e fecunda. Na citação abaixo verificamos como a cisão da personalidade é relacionada à simbologia do número dois:

Como todo progresso não se opera senão por uma certa oposição, ou, pelo menos, pela negação daquilo que se quer ultrapassar, dois é o motor do desenvolvimento diferenciado ou do progresso. Ele é o outro enquanto que outro. Da mesma forma, se a personalidade se afirma opondo-se, como já foi dito, dois é o princípio motor da individualização (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 346).

Na existência de Orlando, a imagem espelhada traduz uma nova identidade e outra vida, que não a dele. O personagem não sabe como lidar com essa dualidade, vive sua fantasia durante toda a sua vida e não toma iniciativa para fazer com que o reflexo do espelho, que é

a sua verdadeira identidade, prevaleça. Isso causa frustração e angústia ao personagem, porque ele vive entre a dúvida de conformar-se com as convenções sociais e a atitude de mostrar quem ele realmente é.

A memória sempre influenciará nos movimentos da matéria. De acordo com Bergson,

Completar uma lembrança com detalhes mais pessoais não consiste, de modo algum, em justapor mecanicamente lembranças, mas em transportar-se a um plano de consciência mais extenso, em afastar-se da ação na direção do sonho. Localizar uma lembrança não consiste também em inseri-la mecanicamente entre outras lembranças, mas em descrever, por uma expansão crescente da memória em sua integralidade, um círculo suficientemente amplo para que esse detalhe do passado apareça (BERGSON 1990, p. 282).

Orlando faz um resgate do passado pela lembrança para conhecer-se e dar-se conta de sua real situação. Quando criança, já sentia-se diferente dos outros meninos de sua idade e não se identificava com as características deles, pelo contrário, tinha muito mais afinidade com os gostos e as atitudes das primas, com as quais ele sempre brincava. O problema que sempre o acompanhou é o fato de que, no contexto social em que vivia, o homem deveria portar-se como heterossexual e constituir família. Como ele nunca teve a iniciativa de mostrar o que sentia e o seu posicionamento, conformou-se com a realidade e passou, nos momentos em que estava sozinho, a viver num mundo somente seu, onde podia sentir-se mulher e vestir-se como tal.

É apenas nos devaneios, nas fantasias e nas lembranças que o personagem Orlando consegue exteriorizar características e sentimentos que são conhecidos apenas por ele, ou seja, ele tem corpo de homem, mas alma de mulher. Entender como se dá a construção da memória coletiva e os mecanismos da memória individual esclarece

30. Na literatura, o tema do duplo aparece, sobretudo no século XIX, figurando em romances de autores notáveis, dentre os quais: Edgar Allan Poe e Fiódor Dostoiévski. O homem afirma a sua identidade a partir da sua imagem. No momento em que essa imagem espelhada traduz uma nova identidade e outra vida, que não a dele, colapsa a percepção de unicidade. (disponível em: [http://www.modamanifesto.com/index.php?local=detalhes\\_moda&id=672](http://www.modamanifesto.com/index.php?local=detalhes_moda&id=672), acesso em 01-05-2013).

que a memória é um elemento constitutivo essencial tanto do sujeito, como das sociedades. A memória atua para equilibrar o protagonista com ele mesmo, com a família e com a sociedade, pois as suas recordações o ajudam a conviver com sua duplicidade e também a suportar a vida em sociedade.

Vale ressaltar a importância do papel da História e da literatura na composição da memória de um povo e que, por consequência, esses dois fatores são partes integrantes do processo de consolidação da identidade cultural, uma vez que surgem da sociedade e a ela regressam.

As lembranças em comum, portanto, é o que mantém as pessoas unidas em grupos. As discussões deste artigo mostram que a memória está vinculada de maneira direta à composição e subsistência de um grupo. Se este se dissolve, os indivíduos perdem a sua memória a parte de lembranças que os fazia assegurarem-se e identificarem-se como grupo. Mas também a alteração de um contexto político pode levar ao apagamento de determinada lembrança. Logo, como a reformulação da identidade significa também reorganização da memória, uma pessoa define-se a partir do que lembra e esquece. Dessa maneira, o discurso literário também reafirma que um indivíduo precisa do passado para a construção de sentido, para a fundação de sua identidade, para a orientação de sua vida, para a motivação de suas ações.

O papel da memória, inserido de forma relevante na configuração dos personagens e no relato de suas trajetórias, não é apenas o de um retorno ao passado, aos tempos de infância, mas nele também transparece o anseio desses seres de papel e tinta em entendê-lo, para, dessa forma, superar os traumas e conflitos que o relato de suas experiências revela. Nas narrativas de Estrada Estrada e Vilela, percebemos que uma lembrança, trazida à memória de um personagem, pode ser

rememorada ou excluída, visto que os personagens têm percepções diferentes do momento em que um fato ocorre.

Nos contos de Vilela e Estrada Estrada, a memória assume papel fundador no que concerne às representações sociais e à identidade cultural, ademais, os caminhos da literatura e da História se estreitam uma vez que ambas se valem do discurso memorialístico e o parodiam em suas escritas. Ao considerar que a memória é um articulador de identidades sociais, as transformações que ela sofre vão, também, modificar o modo pelo qual as sociedades se conhecem. A leitura dos textos enfocados leva a questionamentos, pela forma como se encontram configuradas as personagens e o modo como revelam suas experiências, sobre o modo como uma pessoa se relaciona com o passado e, conseqüentemente, transforma o modo de entender o presente.

## Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BERGSON, Henry. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BERND, Zilá. *Escrituras Híbridas: Estudos em Literatura Comparada Interamericana*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1998.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- ESTRADA E, Berta Lucía. *Féminas o El Dulce Aroma de Las Feromonas*. Manizales, Colômbia: Ediciones Blé, 2008.
- \_\_\_\_\_, Berta Lucía. *Voces del Silencio*. Manizales, Colômbia: Ediciones Blé, 2008.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

GONZAGA, Vera Lúcia Mojaes Migliano. *A poesia plural de Pablo Neruda*/Vera Lúcia Mojaes Migliano, 2009. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

LAMAS, B. S. *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em literatura e psicologia*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2004.

VILELA, Arriete. *Contos Reunidos*. Maceió: Cepal, 2011.

**Artigo enviado em:** 23/05/2013

**Aceite em:** 28/07/2013