



**UNIVERSIDADE DO OESTE DO PARANÁ
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS –
NÍVEL DE MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

GIANCARLA BOMBONATO

**MEMÓRIA, SOCIEDADE E SIMBOLISMO IMAGINÁRIO NOS CONTOS DE
ARRIETE VILELA E BERTA LUCÍA ESTRADA ESTRADA**

CASCVEL – PR
2013

GIANCARLA BOMBONATO

**MEMÓRIA, SOCIEDADE E SIMBOLISMO IMAGINÁRIO NOS CONTOS DE
ARRIETE VILELA E BERTA LUCÍA ESTRADA ESTRADA**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, nível de Mestrado e Doutorado - área de concentração Linguagem e Sociedade.
Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados
Orientador: Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz
Coorientador: Prof. Dr. Gilmei Francisco Fleck

CASCADEL – PR
2013

GIANCARLA BOMBONATO

**MEMÓRIA, SOCIEDADE E SIMBOLISMO IMAGINÁRIO NOS CONTOS DE
ARRIETE VILELA E BERTA LUCÍA ESTRADA ESTRADA**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Nível de Mestrado, área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Maria Aparecida Rodrigues
Universidade Católica de Goiás
Membro Efetivo (convidado)

Prof^a Dr^a Regina Coeli Machado e Silva (UNIOESTE)
Membro Efetivo (da Instituição)

Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz (UNIOESTE)
Orientador

Prof. Dr. Gilmei Francisco Fleck (UNIOESTE)
Co-orientador

Cascavel, 02 de agosto de 2013.

Aos que me incentivaram...

AGRADECIMENTOS

Mesmo que não se possa mencionar todos os nomes, deixo claro que este estudo é o produto da dedicação de várias pessoas, as quais contribuíam para sua efetivação com empenho, apoio e atenção.

Gostaria de expressar um agradecimento especial ao meu orientador, Professor Doutor Antonio Donizeti da Cruz, em especial ao fato de ele ter me apresentado a temática e as obras que fazem parte do corpus deste trabalho; nesse processo de travessia, pude entender que a vida social é impossível fora da imaginação simbólica.

Menciono, também – pelas fundamentais diretrizes apontadas –, meu coorientador Professor Doutor Gilmei Francisco Fleck, pelo empenho e atenção dados à leitura e ao direcionamento teórico, essenciais para o aprofundamento deste estudo.

Ainda, quero citar a equipe de professores da pós-graduação do Mestrado em Letras da UNIOESTE, cujas disciplinas favoreceram o embasamento teórico e a efetivação deste trabalho.

Da mesma forma, foram determinantes as leituras críticas, sugestões e correções da Professora Doutora Lourdes Kaminski Alves e da Professora Doutora Regina Coeli Machado e Silva no processo de qualificação; a elas, um especial carinho e agradecimento.

Não posso deixar de mencionar, também, a equipe de Coordenação e Secretara de pós-graduação da Unioeste, responsáveis pela organização e administração do programa de Mestrado.

Aos meus familiares que vivenciaram o processo de elaboração deste estudo; aos meus pais, Nilson e Margarete, que sempre acreditaram em mim; ao meu esposo, Rudney Marcelo Bernardi, pelo incentivo e compreensão; ao meu filho, Matheus, por ser minha razão de viver; e a algumas pessoas que são exemplos de vida para mim; um grande e sincero abraço.

BRUNO Y EL DRAGÓN

*Como San Jorge,
Soy un caballero andante.
Voy de castillo en castillo.
Recorro caminos polvorientos.
En algún recodo,
Enfrento un dragón.
De su hacico,
Salen lenguas de fuego,
Que queman mi armadura,
Pero mi lanza y mi brazo son poderosos,
No me amilano, lucho,
lo derroto.
En algún otro sendero,
Habré de encontrar otro dragón.*

(ESTRADA, Berta Lucía E. *Léeme una poesía con la luz apagada*, 2008, p. 15)

*Há quem goste da palavra
descascada, feito polpa.
Domesticada,
bicho manso comendo na palma da mão.*

*Há quem goste da palavra
Despojada de atrevimentos,
acuada, atrelada ao cós,
submissa.*

*Há quem goste da palavra
que não se esperneia,
palavra de cabresto curto,
freio duro nos seus desdobros.*

*Há quem goste da palavra
sólida, pedra bruta,
milena;
palavra recatada, cheia de escrúpulos,
real, á mão,
pronta para a fôrma.*

Há quem goste.

(VILELA, Arriete. *A rede do anjo*, 1992, p. 38).

BOMBONATO, Giancarla. *Memória, sociedade e simbolismo imaginário nos contos de Arriete Vilela e Berta Lucía Estrada Estrada*. 2013. 146 p. Dissertação do Mestrado em Letras - Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel. 2013.

RESUMO: O estudo aqui empreendido, com base nas acepções de alguns críticos, como Maurice Halbwachs, Ecléa Bosi, Henri Bergson, Luiza Lobo, Elaine Showalter, Roberto Reis, Cassirer, Durand, Bachelard, dentre outros, pretende, por intermédio da leitura do corpus selecionado, identificar algumas características do discurso literário construído nas narrativas de Arriete Vilela (2011) e Berta Lucía Estrada Estrada (2008). As obras escolhidas são *Féminas o el dulce aroma de las feromonas* (2008) e *Voces del silencio* (2008), de Estrada Estrada, e *Contos Reunidos* (2011), o qual é uma coletânea dos livros *Grande baú, a infância* (2003), *Maria Flor etc* (2002), *Tardios afetos* (1999) e *Farpa* (1988), de Vilela. Temos como objetivo traçar um paralelo entre os contos das duas escritoras citadas a partir de temáticas que tratam da memória, da representação da mulher na sociedade e da interpretação literária por meio da atividade simbólica. Percebemos que, pela leitura dos contos, história, memória e literatura estão relacionadas, e a volta ao passado só é possível pela manipulação da linguagem. Inferimos, também, 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. Outra observação possível, a partir da leitura das narrativas, é a de que o discurso ficcional e o histórico dialogam entre si ao representar, interpretar e compreender o mundo por meio das recordações e da linguagem, visto que ambos os discursos produzem significados e se constituem como uma maneira de ver o mundo, ao tornar o passado inteligível. Em se tratando do fato de que o discurso literário está repleto de elementos representativos, observamos que os textos literários abordados efetivam a representação da mulher e o seu papel na sociedade. Entendemos, também, que a vida social é impossível fora de uma rede simbólica, pois o imaginário reconstrói, modifica, transforma ou idealiza o real.

PALAVRAS-CHAVE: Arriete Vilela, Berta Lucía Estrada Estrada, memória social, imaginário, universo simbólico.

BOMBONATO, Giancarla. *Memória, sociedade e simbolismo imaginário nos contos de Arriete Vilela e Berta Lucía Estrada Estrada*. 2013. 146 p. Dissertação do Mestrado em Letras - Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel. 2013.

ABSTRACT: The study here presented, based on the definitions of a few critics, such as Maurice Halbwachs, Ecléa Bosi, Henri Bergson, Luiza Lobo, Elaine Showalter, Roberto Reis, Cassirer, Durand, Bachelard, amongst others, aims, through readings of the selected corpus, at identifying some features of the literary discourse constructed in the narratives of Arriete Vilela (2011) and Berta Lucía Estrada Estrada (2008). The works chosen to be part of the corpus of this research are *Féminas o el dulce aroma de las feromonas* (2008) and *Voces del silencio* (2008), by Estrada Estrada, and *Contos Reunidos* (2011), which is a collection of the books *Grande baú, a infância* (2003), *Maria Flor etc* (2002), *Tardios afetos* (1999) and *Farpa* (1988), by Vilela. We have the objective of making a comparison among the short stories written by the two female authors from subjects that deal with memory, representation of women in society and literary interpretation through symbolic activity. Some considerations were made from the reading of these short stories, especially concerning the fact that history, memory and literature are related. The returning to the past, experienced by most of the characters inscribed in these narratives, is only possible through the manipulation of the language, what is evident in the life stories told by Vilela and Estrada Estrada. We also notice that a remembrance brought to a character's memory can be remembered or excluded, since the characters have different perceptions of the moment in which a fact occurs. Another possible observation given by the reading of the narratives is the one that the fictional and the historical discourses dialog between themselves by representing, interpreting and understanding the world through recollections and through language, because both discourses produce meaning and constitute a way of seeing the world, by making the past intelligible. In the case of the fact that the literary discourse is filled with representative elements, we observe that the literary texts here discussed accomplish the representation of women and their role in society. It should be noted that it was possible to understand how the imaginary reconstructs, changes or idealize the real. Therefore, we understood that the social life is impossible outside a symbolic net.

KEYWORDS: Arriete Vilela, Berta Lucía Estrada Estrada, social memory, imaginary, symbolic universe.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 MEMÓRIA SOCIAL: (RE) CONSTRUÇÕES DO SUJEITO.....	20
1.1 A CONTRUÇÃO MEMORIALISTA NA CONFIGURAÇÃO DOS PERSONAGENS EM VILELA (2011) E ESTRADA ESTRADA (2008)	45
2 A REPRESENTAÇÃO SOCIAL E A SIGNIFICAÇÃO DA MEMÓRIA NO DISCURSO LITERÁRIO DE VILELA (2011) E ESTRADA ESTRADA (2008)	64
3 O UNIVERSO SIMBÓLICO E IMAGINÁRIO DA ESCRITA FEMININA DE VILELA (2011) E ESTRADA (2008)	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
REFERÊNCIAS.....	141

INTRODUÇÃO

A proposta deste estudo concentra-se nas análises das narrativas ficcionais de Arriete Vilela e Berta Lucía Estrada Estrada, duas escritoras latino-americanas contemporâneas. Pretendemos, por intermédio da leitura do *corpus* selecionado, identificar algumas características do discurso literário construído nas narrativas dessas autoras, especificamente o fato de que revisitar o passado contribui para a reestruturação do presente e para a construção do sujeito, projetando para o devir um novo sentido para vivências e experiências. Dessa maneira, buscamos revelar, nas narrativas selecionadas entre o vasto conjunto de obras das autoras enfocadas, que nossa memória está em constante embate entre o esquecimento e a lembrança, e esta permanece carregada de múltiplas vozes.

Vilela, nascida na pequena cidade de Marechal Deodoro, no estado de Alagoas, Mestre em Literatura Brasileira e professora aposentada da Universidade Federal de Alagoas, tem se destacado tanto como poeta quanto como contista, tendo lançado, no ano de 2005, seu primeiro romance: *Lãs ao vento*.

A qualidade da obra de Arriete tem sido evidenciada por meio dos muitos prêmios literários que já recebeu, mencionando-se dentre eles os cinco prêmios nacionais outorgados pela União Brasileira de Escritores e recebidos na Academia Brasileira de Letras. Um deles, vale ressaltar, foi conquistado em 2005, com a publicação de *Lãs ao vento*. Também, nesse ano, recebeu a Comenda Dr^a Nise da Silveira, concedida pelo governo do Estado de Alagoas, que a reconheceu como umas das mulheres de maior relevo no cenário cultural do estado. Sua obra tem sido alvo de estudos acadêmicos em Alagoas e em outros estados do nosso país.

Arriete Vilela publicou as seguintes obras: *Eu, em versos e prosas* (1971); *15 Poemas de Arriete* (1974); *Recados* (1978); *A revista NOVIDADE: Contribuição para o Estudo do Modernismo em Alagoas* (1979); *Para além do avesso da corda* (1980); *Pequena história da meninice e outras estórias* (1981); *Remate* (1983); *Carlos Moliterno: vida e obra* (1985); *O poeta popular José Martins dos Santos* (1986); *Fantasia e avesso* (1986); *Farpa* (1988); *A rede do anjo* (1992); *Dos destroços, o resgate* (1994); *O ócio dos anjos ignorados* (1995); *Tardios afetos* (1999); *Vadios afetos* (1999); *Artesanias da palavra* (2001); *Maria Flor etc* (2002); *Grande baú, a infância* (2003); *Frêmitos* (2004); *A palavra sem âncora* (2005); *Lãs ao vento* (2005);

Ávidas paixões, áridos amores (2007); *Palavras em travessia* (2009); *Obra poética reunida* (2010); *Contos reunidos* (2011); *Luas para o Amor não naufragar* (2012); e *Alzirinha* (2012).

Também recebeu vários prêmios, dentre eles: *Othon Bezerra de Melo*, da Academia Alagoana de Letras, com a Dissertação de Mestrado: *A Revista NOVIDADE : Contribuição para o Estudo do Modernismo em Alagoas* (1980); *Carlos Paurílio*, do Grupo Literário Alagoano, pelo conto *Pequena história de meninice* (1980); *Comendador Tércio Wanderley*, do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, pela biografia *Carlos Moliterno: vida e obra* (1982); *Guimarães Passos*, da Academia Alagoana de Letras, e *Carlos Paurílio*, do Grupo Literário Alagoano, pelo conto *Verdes olhos e um destino* (1982); *Projetec*, do Grupo Literário Alagoano, com *Crônica para um amor* (1982); *Guimarães Passos*, da Academia Alagoana de Letras, pelo conto *Pobre menina* (1985); *Organização Arnon de Melo* (1985), da Academia Alagoana de Letras, pela biografia *Carlos Moliterno: vida e obra* (1985); *Carlos Paurílio*, do Grupo Literário Alagoano, e *Guimarães Passos* (1986), da Academia Alagoana de Letras, pelo conto *Farpa* (ambos em 1986); *Mérito Cultural*, da União Brasileira de Escritores, Rio de Janeiro (1988); *Romeu Avelar*, da Academia Alagoana de Letras, pela obra de ficção *Farpa* (1989); *Guimarães Passos*, da Academia Alagoana de Letras, pelo conto *Cirandinha* (1989); *Romeu Avelar*, da Academia Alagoana de Letras, pelo livro *Dos destroços, o resgate* (1994); *Cecília Meireles*, da União Brasileira de Escritores, Rio de Janeiro, pela obra *O ócio dos anjos ignorados* (1997); *Prêmio Imprensa*, na categoria Poesia, da Fundação Cultural Cidade de Maceió/ Prefeitura Municipal de Maceió (1997); *Jorge de Lima* (para autor/a alagoano/a), da União Brasileira de Letras/ RJ e Academia Carioca de Letras, pela obra *Vadios afetos* (2000); *Malba Tahan*, da União Brasileira de Letras/ RJ e Academia Carioca de Letras, pela obra *Dos destroços, o resgate* (2000); *Destaque na Literatura: Troféu Aurélio Buarque de Hollanda*, da Prefeitura Municipal de Maceió (2001); *Comenda Jurista e Escritor Dr. Sílvio de Macedo*, do Sindicato dos Escritores de Alagoas e Associação Alagoana de Imprensa (2002); *Diploma Alto Mérito Sociocultural*, da União Brasileira de Escritores, Rio de Janeiro (2002); *Comenda Dra. Nise da Silveira*, Governo do Estado de Alagoas (2005), por ser uma das mulheres que mais têm se destacado na área cultural; *Lúcia Aizim*, da União Brasileira de Escritores, Rio de Janeiro, pela obra *Lãs ao vento* (2006); Medalha Cultural Leda Collor de Mello, do Instituto Arnon de Mello (2007); *Marly de Oliveira*,

da União Brasileira de Escritores, Rio de Janeiro, pela obra *Ávidas paixões, áridos amores* (2008); *Maria Helena Cardoso*, da União Brasileira de Escritores, Rio de Janeiro, pelo livro *Grande baú, a infância* (2010); *Olegário Mariano*, da União Brasileira de Escritores, Rio de Janeiro, pelo livro *Obra Poética Reunida* (2011).

Entre os trabalhos acadêmicos que se voltam à sua obra, vale citar a dissertação de mestrado elaborada pela professora Elaine Raposo, *Lugares do corpo na ficção contemporânea: Arriete Vilela* (2007), além das dissertações de Edilma Acioli Bonfim, sobre a prosa poética *Fantasia e avesso* (1992); e do trabalho realizado por Carmem Lúcia Dantas, que trata da obra *Grande baú, a infância* (1996). Seus escritos também têm sido analisados em vários artigos publicados por pesquisadores, como a Dr^a Sônia van Dijck, da Universidade Federal da Paraíba, e a Dr^a Izabel Brandão, da Universidade Federal de Alagoas.

Sua produção, seja em verso ou prosa, apresenta uma constante preocupação com a arte da palavra. Nesse sentido, observa Neide Medeiros Santos (2007, p. 03) que

A leitura dos poemas, contos, crônicas, memórias e romance de Arriete Vilela revela-nos uma escritora preocupada com a arte da palavra, com a tessitura do fazer poético. Se há recorrência temática, essa recorrência vem sempre revestida de uma roupagem nova, o bordado nunca é o mesmo, a palavra tecida adquire nuances diferentes.

Estabelecendo-se uma comparação entre *A palavra sem âncora*, obra poética também datada de 2005, e *Lãs ao vento*, em prosa, notamos que em ambas ocorre uma reflexão profunda acerca da palavra literária. Essas obras de Vilela revelam um olhar sempre atento, mas nem por isso repetitivo, acerca da palavra enquanto elemento de expressão da realidade humana, mas também como instrumento de formação e transformação dessa realidade.

Sônia van Dijck (2005, p. VIII), na apresentação de *Lãs ao vento*, observa que “rigor, disciplina, trabalho, memória (principalmente da infância), observação do cotidiano, ouvidos atentos a depoimentos, casos e histórias de vida fazem a matéria de *Lãs ao vento*”. O aspecto memorialístico citado pela estudiosa é o elemento maior que nos interessa, como matéria discursiva, da obra de Vilela, quando comparada a outra escrita de autoria feminina do contexto latino-americano. O uso da palavra e sua manipulação poética, a expressão dos signos na sua forma

estilística e a criação de universos ficcionais nos quais as experiências do passado, rememorado pelo ato da escrita, possibilitam a reordenação do universo existencial são os elementos presentes na escrita de Vilela que nos induzem a compará-los com as produções narrativas da escritora colombiana Berta Lucía Estrada Estrada.

A formação profissional de Berta Lucía Estrada Estrada esteve orientada ao mundo da literatura. Ela realizou, entre vários outros estudos, o de Literatura na Pontifícia Universidade Javeriana, na Colômbia e Mestrado em Literatura, na Universidade de Sorbona (Paris-França).

Dentre os vários livros que publicou, está *La ruta del espejo*, Editions du Cygne (Francia-2012), o qual tem uma edição bilíngue. Ela atuou como docente universitária nas áreas de língua francesa, literatura hispanoamericana e francófona na Universidade de Caldas. Durante 10 anos, trabalhou na Unidade de Cultura da prefeitura de Manizales, na Colômbia. É conferencista internacional e professora convidada de universidades do Brasil e do Panamá. Tem participado de recitais de poesia na Colômbia, no Brasil, na Francia e no Panamá.

Além disso, recebeu vários prêmios, como o Primeiro Lugar na IV versão do Concurso Nacional de Poesia Inédita escrita por Mulheres "Meira del Mar", 2011, realizado no Encontro de Mulheres Poetas de Antioquia, com o livro *Endechas del Último Funámbulo*, baseado na vida e obra de Malcolm Lowry; Prêmio Especial com o ensaio poético *Náufraga Perpetua*; Segundo lugar no Concurso Nacional de Poesia Carlos Héctor Trejos Reyes, em 2011; Quarto lugar no XXVII Concurso de Poesia, em 2011. E é membro da *Asociación Canadiense de Hispanistas*.

Ademais, há várias publicações: *El cumpleaños de abuelita* (2002); *Léeme una poesía con la luz apagada* (2008); *...de ninfas, hadas, gnomos y otros seres fantásticos* (2008); *Las cuatro estaciones* (2003), *Féminas o el dulce aroma de las feromonas* (2008); *Voces del silencio* (2008); *¡Cuidado! Escritoras a la vista...* (2009); *La ruta del espejo* (2012); *Endechas del último funámbulo* (2011); e *Náufraga Perpetua* (2012).

Ao abordarmos a produção dos poemas, contos, crônicas, memórias e romance de Estrada Estrada, podemos perceber que neles se revela uma escritora preocupada com a arte da palavra, com a tessitura do fazer poético.

As obras escolhidas para fazerem parte do *corpus* desta pesquisa são *Féminas o el dulce aroma de las feromonas* (2008) e *Voces del silencio* (2008), de Estrada Estrada, e *Contos Reunidos* (2011), o qual é uma coletânea dos livros

Grande baú, a infância (2003), *Maria Flor etc* (2002), *Tardios afetos* (1999) e *Farpa* (1988), de Vilela.

Da leitura dessas obras, alguns contos foram selecionados. Com relação à obra de Berta Lucía Estrada Estrada, eles são: “*Betsabé*”, “*Hurgando en la memoria*”, “*Detrás del espejo*”, “*Teodora*”, “*Una mirada amarga*”, “*Entre el cielo y el infierno*”, “*Saskia*”, “*Rebeca*”, “*Isabel o La Torre de Babel*”, “*Rien que pour toi*” e “*Nosotros, los olvidados*”. Já da obra de Arriete Vilela, selecionamos: “*Farpa*”, “*Jonas*”, “*Anjo perdido*”, “*Maria Flor*”, “*À pele da alma*”, “*A trava*”, “*Os biscois*”, “*Verdes olhos e um destino*”, “*Texto 1*” e “*O enterro das bonecas*”.

O objetivo maior desse estudo é fazer o estudo dos contos das duas escritoras citadas, a partir de temáticas que tratam da memória, da representação da mulher na sociedade e da interpretação literária por meio da atividade simbólica.

Com base em reflexões que se voltam a essas questões, a proposta é, portanto, verificar as influências da memória, da sociedade e do simbolismo imaginário presentes nos contos de Arriete Vilela e Berta Lucía Estrada Estrada, para que, com base nas análises feitas do *corpus* selecionado, apontar algumas das possíveis respostas a essas inquietudes.

Nas narrativas que foram selecionadas das duas autoras latino-americanas, o ato de rememorar fatos e narrá-los apresenta-se como um dos desencadeadores do discurso, ressaltando-se que, apesar de não ocorrer a menção direta a fatos da história oficializada, notamos a presença de narrativas que envolvem a cultura popular. Os textos selecionados evidenciam uma recorrência contínua aos temas “história” e “memória”, uma vez que não são somente os acontecimentos perenizados nos livros de “história oficial” que constituem os acontecimentos significativos para a vida de um indivíduo ou de um grupo. A verdadeira história de um povo constitui-se, também, de elementos imaginários que modelam a vida desse povo.

O aprofundamento das discussões acerca das afinidades entre passado, presente e memória abriu novos caminhos para o estudo da história do século XX. Por sua vez, a expansão dos debates sobre a memória e suas aproximações com a história oferece uma nova percepção do passado. O interesse dos historiadores pela memória foi em grande medida inspirado pela historiografia francesa¹. Neste estudo,

¹ Historiadores franceses, em meados do século XX, voltaram sua atenção para a história das mentalidades. Segundo Patrick Hutton, «a memória já se encontrava implícita naquele momento,

focalizava-se, principalmente a cultura popular, a vida familiar, os hábitos locais, a religiosidade, entre outros, sendo que a questão da memória já estava implícita, embora não fosse investigada diretamente.

Os debates sobre a relação entre história e memória são relevantes porque a memória não pode ser vista simplesmente como um processo parcial e limitado de lembrar fatos passados, de importância secundária para as ciências humanas. Trata-se da construção de referenciais sobre o passado e o presente de diferentes grupos sociais, embasados nas tradições e intimamente ligados a mudanças culturais. Embora na atualidade, pela corrente da nova história, a história, como ciência, já não mais pôr tanta ênfase à pretensão de estabelecer os fatos como realmente aconteceram, ainda persistem uma série de diferenças no que se refere a como considerar a memória para a construção de uma interpretação histórica.

Conforme observa Maurice Halbwachs, “não é na história aprendida, é na história vivida que se apoia nossa memória” (1990, p. 60). Nesse sentido, a literatura abarca aqueles fatos que não mereceram destaque na história oficial, mas que, para as artes, apresentam-se impregnados de significação, efetuando-se, por essa via artística, registros que seriam esquecidos, ignorados pela escrita objetiva e, muitas vezes tendenciosa, do discurso historiográfico.

Para Linda Hutcheon, a relação entre história e literatura reside no fato de que “tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação” (1995, p. 126). Segundo defende a estudiosa, “ambas fazem parte dos sistemas de significação de nossa cultura, e aí está seu sentido e seu valor” (1995, p. 182). Conforme registra Hutcheon, história e ficção são formas narrativas que servem como ponte entre os leitores e o mundo, na tentativa de se constituir um sentido para o que é narrado. Diante de tais reflexões, podemos imaginar a construção discursiva sobre o passado também por meio de outras escritas que não as historiográficas assertivas e, pretensamente, ancoradas na veracidade.

Dessa maneira, ganha destaque a formulação teórica do sociólogo Maurice Halbwachs (1990). A questão central da obra desse autor consiste na afirmação de que a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, posto que todas as lembranças são constituídas no interior de um grupo. A origem de várias

principalmente porque os estudos voltados para a área em questão procuravam abordar aspectos da cultura popular, da vida em família, dos hábitos e costumes de uma localidade, da religiosidade, entre outros, que são, sem dúvida, pontos que remetem à constituição social da memória». (HUTTON apud CARVALHAL, jan/2006)

ideias, reflexões, sentimentos, paixões que atribuídas por alguém são, na verdade, inspiradas pelo grupo, logo, a memória individual e a coletiva se relacionam, haja vista o lugar ocupado pelo sujeito no interior do grupo e dos laços mantidas com outros meios.

A memória individual não está isolada. Frequentemente, ela toma como referência pontos externos ao sujeito. O suporte em que se apoia a memória individual encontra-se relacionado às percepções produzidas pela memória coletiva e pela memória histórica.

Pierre Nora (1993) trabalha com a noção de História e Memória, assim como Halbwachs. Nora salienta a diferença entre um e outro campo, quando afirma que, se a memória pode ser representada pela vida, porque é carregada por grupos vivos, a história apresenta-se, por conseguinte, como uma representação problemática e incompleta do que não existe mais. A memória, por outro lado, em constante evolução, um objeto vulnerável, está aberta à dialética da lembrança e do esquecimento.

O autor Michael Pollak (1992), ao caracterizar a relação entre memória e identidade, define que a memória é um fenômeno construído (consciente ou inconsciente) como resultado do trabalho de organização (individual ou social). Ele define a identidade como “a imagem que a pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria”. (POLLAK, 1992, p. 200). Assim, a construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos critérios de aceitabilidade, admissibilidade, credibilidade e que se faz por meio da negociação direta com outros, sendo a memória construída socialmente e individualmente, de forma simultânea.

Ainda é importante observar que as memórias são resultado de experiências vivenciadas e que estas deixam poucos traços de si nas pessoas. O filósofo Henri Bergson (1990), no seu trabalho sobre a memória, descreveu dois tipos de rememoração: a memória-hábito – que se faz presente em ações e atividades do dia a dia, isto é, em hábitos da vida cotidiana –, e a memória que recupera imagens à semelhança do passado.

Nesse processo, é preciso compreender que os indivíduos não armazenam uma totalidade de experiências passadas. Ao lembrar-se de um episódio vivenciado no passado, uma pessoa reconstitui o que aconteceu primeiro, a partir de uma massa ativa de reações ou experiências do passado organizadas, ou seja, desde

uma estrutura já existente, como a linguagem, e de uma disposição que ela tem para lembrar, e, segundo, com base nos fragmentos que sobraram da experiência vivenciada. Podemos dizer que uma pessoa está sempre reconstituindo o passado segundo o legado que este deixou nela e que o balanço entre as determinações do passado e do presente não é jamais dado *a priori*. O fenômeno da memória implica uma complexa e intensa relação entre “passado” e “presente”, e mesmo a superposição de ambos.

Segundo Ecléa Bosi (1994, p. 55),

[...] na grande maioria das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos sempre os mesmos e porque a nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor.

A relação entre memória e trabalho mostrada por Bosi evidencia que uma pessoa não está numa situação passiva enquanto se lembra de algo já vivenciado. O ato de rememorar, nas obras selecionadas de Vilela e Arriete, é trabalho. Isso porque essa é uma operação realizada no presente que suscita indagações, visto que o passado não se presentifica como de fato ele aconteceu e que os sujeitos narram suas lembranças num tempo e espaço específicos, diferente do contexto em que as ações ocorreram.

Ao seguirmos algumas dessas diretrizes e reflexões teóricas acerca da memória e sua importância na constituição do sujeito consciente, buscamos ler as narrativas ficcionais de Vilela e Estrada Estrada como meios de expressar a constituição da memória também pelo discurso artístico literário.

A dissertação está estruturada em três capítulos. O primeiro busca compreender o conceito e alguns dos aportes teóricos relacionados ao tema da memória, das imagens, das lembranças e das recordações apreendidas e como ocorre esse processo de apreensão do mundo nas narrativas selecionadas. Com base na teoria de Maurice Halbwachs, Ecléa Bosi, Pierre Nora, Michael Pollak, Henri Bergson, dentre outros, entendemos que as memórias individuais alimentam-se da

memória coletiva e histórica e incluem elementos mais amplos do que a memória construída pelo indivíduo e seu grupo.

Observamos que literatura e história, por caminhos e propostas metodológicas diferentes, produzem suas narrativas, constroem seus enredos e tornam inteligíveis suas percepções de mundo. Nessa direção, uma trama perpassa as duas formas de representação da realidade. O conjunto de artifícios da linguagem, decodificados pela escrita, busca uma relação com o exterior que sua interioridade textual pretende abarcar e cristalizar na narrativa. A memória é, então, o que salva o passado do esquecimento, ressaltando-se ainda que o ato de recordar transcende o de ressuscitá-lo, ganhando sublimidade à medida que o recria e o reconstrói com as percepções do presente.

No segundo capítulo, por meio dos estudos de Luiza Lobo, Elaine Showalter, Constância Lima Duarte, Roberto Reis, Carla Bassanezi, dentre outros, percebemos que a literatura efetiva a representação da mulher e o seu papel na sociedade. As narrativas de Estrada Estrada e Vilela questionam, por intermédio da configuração das personagens, a submissão das mulheres aos modelos sociais e a postura contrária adquirida frente às convenções relacionadas ao papel da mulher na sociedade. Além disso, há temáticas variadas, dentre as quais a que se refere à homossexualidade (tanto homens quanto mulheres), a frustração perante a vida, a prostituição infantil e abuso sexual, a indignação frente ao preconceito e ao abuso de poder.

A discussão sobre o papel da mulher na sociedade faz-se necessária para que se observe, como afirma Beauvoir (1980), que a condição de ser boa esposa, mãe e filha é uma ideologia construída socialmente e tida como convenção social por muito tempo. Dessa maneira, entendemos por que a produção de autoria feminina não foi sempre aceita pela sociedade e, também, que os textos de homens e mulheres têm particularidades diferentes.

Em relação ao terceiro capítulo, a partir das discussões de Cassirer, Durand, Bachelard, Edgar Allan Poe, Coleridge, dentre outros, mostramos como as narrativas curtas provocam a elevação da alma e tem um efeito de totalidade. Os contos de Arriete Vilela e Berta Lucía Estrada Estrada evidenciam que o tema não reduz a interpretação literária a um único aspecto, por isso, além da temática social, há a presença de aspectos relacionados aos símbolos, ao imaginário e à imaginação simbólica.

O discurso literário, por meio da linguagem, reflete uma tentativa de apreensão e representação da realidade. Sendo assim, a literatura é capaz de captar sensações e fornecer imagens da sociedade que não são percebidas nas tradicionais fontes documentais. Como afirma Durand (2001), o imaginário é a essência que mantém o homem na esperança contra o objetivo final que é a morte. Pela imaginação, o homem consegue dar sentido à vida.

Os contos de Arriete e Berta nos mostram que, no momento em que a representação seletiva do passado vai aparecendo nas narrativas de memórias dos personagens que recordam, é possível perceber sua inserção em um contexto social coletivo, haja vista que é na história vivida por eles que as memórias narradas se apoiam. Como a lembrança é uma reconstrução do passado com o auxílio de dados tomados do presente, as narrativas mediadas pela memória permitem reelaborar vivências individuais e coletivas. Dessa maneira, a partir das análises das obras selecionadas, entendemos que não se revive o passado, trazendo intactas as memórias de um acontecimento, apenas se materializa, em discurso, suas reminiscências, construindo (re)elaborações sobre o passado, visto que este é construído a partir de preocupações e situações presentes.

1 - MEMÓRIA SOCIAL: (RE) CONSTRUÇÕES DO SUJEITO

A arte pode preencher anseios que a realidade não é capaz de suprir. Certas experiências carregam uma carga tão forte de emoção que o sujeito tem a sensação de que aquilo extrapola o real. Em situações de grande dor, por exemplo, é comum que as pessoas sintam forte necessidade de anestesiarem-se para não lidar com o sentimento. Muitas vezes, a realidade escapa à lógica humana, apresentando-se de forma tão surpreendente que se duvida da veracidade do que ocorre. Há, no homem, uma dificuldade enorme de entender que a vida, muitas vezes, supera a ficção, condição que influencia o processo de apreensão do mundo. Dessa maneira, a busca pelo passado pode contribuir para a realização desse processo.

A memória, as imagens, as lembranças e as recordações são temas presentes nas obras literárias, especificamente nos contos selecionados, de Arriete Vilela e Berta Lucía Estrada Estrada. A representação de imagens metaforiza as adversidades da vida e, desse modo, a memória mostra os tempos de infância e também exprime o desejo de retorno ao passado para entendê-lo ou para superar as farpas que atormentam os personagens das narrativas. Como os fatos, as recordações e as lembranças estão na memória do indivíduo, as ações estão repletas de emoções, o que nos permite interpretar tanto o esquecimento quanto as lembranças.

Quando alguém se esquece de um detalhe ou de algo ocorrido em seu passado, é pelos apelos feitos à própria memória que o sujeito procura encontrar o sentido desse vazio que se produz, pois, mesmo parecendo que não conhecia o que procurava, a experiência feita está armazenada e, no presente, o sujeito apenas não recorda mais o que havia vivenciado. Santo Agostinho (1973) declara que o passado não mais existe e que o futuro ainda não aconteceu; entretanto, se a existência de uma pessoa ficasse sempre restrita ao momento presente, haveria, pois, uma eternidade congelada e não o período dinâmico do presente no qual se conjugam outros tempos, por diferentes meios; assim, não existiria, também, a tríplice visão: passado, presente e futuro que dinamiza a própria razão de viver.

O autor afirma que as pessoas que narram fatos passados só podem assim fazê-los por verem o passado com os olhos da alma, caso contrário, não seria verídico. O tempo evocado – seja da infância, adolescência – vivificado pela

rememoração e apresentado por muitos escritores em suas narrativas existe apenas no passado. Essas evocações são também muito recorrentes nos contos de Vilela e Estrada Estrada que fazem parte do *corpus* desta pesquisa. É fato que esse tempo não existe mais, “porém, a sua imagem, quando a evoco e se torna objeto de alguma descrição, vejo-a no tempo presente, porque ainda está na minha memória” (AGOSTINHO, 1973, p. 246). Essa dinâmica de confluência temporal é algo inato à capacidade racional e, sempre que acionada pela vontade humana, ela estabelece esses laços intratemporais. Tal capacidade é conhecida de quem tece temporalidades na arte literária, como podemos observar nas narrativas de Vilela (2011) e Estrada Estrada (2008) quando configuram personagens que rememoram experiências passadas na expectativa de compreender melhor seu presente.

Há três novas formas de nomear o tempo, sugeridas por Santo Agostinho, ao invés de passado, presente e futuro; ele sugere “presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras [...], lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras” (AGOSTINHO, 1973, p. 248). Por essa razão, podemos dizer que o passado são lembranças, o presente são visões e o futuro é esperança. Independente de como denominação essas três dimensões temporais que nos são familiares, suas confluências encontram na memória um local privilegiado. Esse intrincado processo faz da memória uma temática sempre atual.

Baseamo-nos nessas afirmações para percebermos que entender a memória não é tão simples e isso traz muitas indagações e questionamentos ao ser humano. Por esse motivo, o estudo aqui empreendido busca compreender o conceito e alguns aportes relacionados ao tema da memória, das imagens, das lembranças e das recordações apreendidas e como ocorre o processo de apreensão do mundo. Observamos que as razões que levam uma lembrança a se perpetuar ou a ser excluída da memória acontece, em alguns casos, independentemente do desejo do indivíduo. As recordações são formas de (re)viver o passado e, ao mesmo tempo, de ter um novo olhar sobre ele, pois as percepções e as emoções de outrora são outras.

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 pelas escritoras latino-americanas que aqui abordamos.

O interesse que a memória suscita hoje também entre os historiadores decorre da inspiração da historiografia francesa, especialmente da história das mentalidades que se propagou nos anos de 1970. Ferreira (2002) mostra que as pesquisas sobre memória já estavam presentes nesse momento, principalmente porque os estudos voltados para a área em questão procuravam abordar aspectos da cultura popular, da vida em família, dos hábitos e costumes de uma localidade, da religiosidade, entre outros, que são, sem dúvida, pontos que remetem à constituição social da memória.

Vale destacar que o conceito de memória e a maneira como ela funciona vem sendo tema dos estudos de filósofos, literatos e de cientistas desde muito tempo. Esse conceito vem se modificando e se adequando às funções, às utilizações sociais e à sua importância nas diferentes sociedades humanas. Em cada época, procurou-se explicar a memória por meio de metáforas compreensíveis, construídas em torno de conhecimentos que caracterizavam o momento histórico.

Para os antigos gregos, a memória era sobrenatural, um dom a ser exercitado, como a deusa Mnemosine, mãe das Musas, protetoras das artes e da história, quem possibilitava aos poetas lembrar-se do passado e transmiti-lo aos mortais. A memória e a imaginação têm a mesma origem: lembrar e inventar têm ligações profundas. O registro era visto como algo que contribuía para o enfraquecimento da memória, ao transferi-la para fora do corpo do sujeito. Por isso, os gregos desenvolveram muitas técnicas para preservar a lembrança sem lançar mão do registro escrito.

Para os romanos, a memória era considerada indispensável à arte retórica, uma arte destinada a convencer e emocionar os ouvintes por meio do uso da linguagem. O orador deveria conhecer as regras e não recorrer aos registros escritos. No período medieval, ganhou importância a memória litúrgica ligada à memória dos santos. O cristianismo, assim como o judaísmo, teve o foco na

lembrança, na medida em que pautavam o presente pela rememoração dos acontecimentos e milagres do passado. O tempo era, e ainda é, marcado por comemorações litúrgicas, louvam-se santos e mártires, e seus milagres são lembrados em datas precisas.

Em se tratando do continente americano, visto que as duas autoras deste estudo são latino-americanas, cabe mencionar que as comunidades nativas pré-hispânicas da América tinham a memória como recurso de preservação das experiências passadas, pois a transmissão da cultura era baseada na oralidade. Infelizmente, na formação da América independente, as culturas dos povos que habitavam essa região foram subjugadas e identificadas como atraso. Assim, entendemos que a história da América Latina e também do México está constituída por muitos vazios que encobrem um mundo que foi esquecido e apagado. Considerando essa situação, Carlos Fuentes, em *El espejo enterrado* (1992), retoma o passado do México para reintroduzi-lo no presente, determinando, desse modo, possibilidades históricas que não percorrem um único caminho direcionado ao futuro. Na busca de mundos perdidos e histórias desaparecidas, o autor recompõe, com a imaginação e a linguagem, a presença de fatos que constituem a memória mexicana, ao mesmo tempo que faz uma crítica à hegemonia cultural. Fuentes (1992) identifica na literatura a possibilidade de resgatar a vivência do passado. Assim, ele registra que, na América hispânica, “*los viejos son los que recuerdan las historias, los que poseen el don de la memoria. Se puede decir que cada vez que se muere un hombre o una mujer viejos en el mundo hispánico, toda una biblioteca muere con ellos*” (FUENTES, 1992, p. 378). Essa tradição do cultivo da memória não desapareceu ao longo dos séculos de colonização e se faz presente também na arte literária de destaque de nosso continente.

Arturo Uslar Pietri também faz algumas reflexões sobre a América Hispânica e sua capacidade criadora e, em comparação à Europa, afirma que “*la América Hispánica es tal vez la única gran zona abierta en el mundo actual al proceso de mestizaje cultural creador*”. (USLAR PIETRI, 1985, p. 347). A condição de subdesenvolvimento, na qual grande parte dos países latino-americanos ainda se encontra, é também uma realidade na qual se exhibe uma produção literária e cultural de grande originalidade. Desse modo, como o mundo é uma criação da linguagem, a literatura também tem a função de, com a imaginação, resgatar a memória dos tempos e dos lugares ainda não narrados, mas que formam o nosso presente.

A invenção da imprensa, com tipos móveis, e a urbanização, com mudanças fundamentais na organização e nas relações sociais, nas atividades, papéis e percepções do indivíduo, trouxeram mudanças importantes para a memória individual e coletiva. De uma sociedade baseada na transmissão oral dos saberes necessários ao trabalho e à vida em grupo, novas ocupações relacionadas ao comércio e à vida nas cidades passaram a demandar registros de operações, de listas, de transações. A partir daí, foram desenvolvidos artifícios cada vez mais sofisticados para guardar e disseminar a memória em textos e imagens, o que culminou com o computador.

Entretanto, é entre o final do século XIX e o princípio do século XX, na especificidade do contexto econômico, social e cultural engendrado pela modernidade e suas revoluções econômicas, políticas e religiosas, que a questão da memória vai se fixar como um tema central. Para Jedlowski (2005) e Namer (1994), seja para a literatura, a psicologia ou as ciências sociais, esse deslocamento será comumente identificado à experiência histórica inédita de transposição dos fundamentos e práticas que abasteciam as sociedades rurais, tradicionais e comunitárias em direção a uma composição técnica, urbana e industrializada.

O marco inicial da relação entre a memória e a cultura ocidental, moderna e “europeizada” pode ser situado no contexto dessas transformações. Elias (1994) considera como aparecimento significativo as mudanças que causam e são causadas pela primeira grande Guerra Mundial e pela universalização do modelo dos “Estados-Nação”, além da crescente urbanização da população e estatização dos sistemas de saúde e educação; e Souza (1995), a industrialização das cidades e o progresso da técnica e do pensamento científico em detrimento das práticas e dos conhecimentos tradicionais.

Segundo Namer (1994), sob o peso dessas novas circunstâncias e do necessário estabelecimento de categorias e conceitos para sua formulação, o estudo da memória é marcado, no início do século XX, pelas obras de Halbwachs e Bartlett, que introduzem ao menos duas variações no estudo da reminiscência. Na primeira, a consideração dos contextos sociais reais de tempo e espaço que servem de baliza à reconstrução de cada lembrança individual, e na segunda, o reconhecimento de uma “pluralidade de tempos” ligada principalmente às múltiplas versões – agora socialmente contextualizadas e desligadas de sua condição de convenção matemática – de um grupo sobre seu passado, que podem e devem ser

consideradas como legítimas, ainda que diluídas em meio à multiplicidade de outras formas culturais e sociais de marcação temporal.

O conceito e, sobretudo, o funcionamento da memória também tiveram importantes aportes das ciências físicas e biológicas, das ciências sociais e da psicologia, com os conceitos de memória individual e coletiva, de retenção, esquecimento, seleção.

Quanto à discussão sobre essas acepções, vale destacar a obra de Maurice Halbwachs (1990), pois o ponto central de seu estudo consiste na afirmação de que a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, posto que todas as lembranças são constituídas no interior de um grupo. A origem de várias ideias, reflexões, sentimentos, paixões que uma pessoa atribui a si mesma são, na verdade, inspiradas pelo grupo. A disposição de Halbwachs acerca da memória individual refere-se à existência de uma intuição sensível: “haveria então, na base de toda lembrança, o chamado a um estado de consciência puramente individual que - para distingui-lo das percepções em que entram elementos do pensamento social - admitiremos que se chame intuição sensível” (HALBWACHS, 1990, p.41). Essa intuição sensível é possível graças a uma das características do processo de rememoração, a saber: as lembranças não permanecem intactas e não são recordadas com precisão de detalhes, haja vista que é o presente que impulsiona o retorno ao passado. Esse aspecto pode ser observado nas narrativas selecionadas para análise, visto que as lembranças evocadas pelos personagens dos contos estão relacionadas com o contexto em que vivem, e é da convivência em grupo que as memórias são evocadas, não de modo linear, mas fragmentado.

Também é relevante citar, no estudo da reminiscência, que a memória pode ser traduzida como as recordações do passado que afloram no pensamento de cada um, no momento presente; ou ainda, como a capacidade de armazenar dados ou informações referentes a fatos vividos no passado. A partir dos estudos do teórico Halbwachs (1990) é que se pensa em uma dimensão da memória que ultrapassa o plano individual, considerando que as memórias de um indivíduo nunca são só suas e que nenhuma lembrança pode existir apartada da sociedade. Segundo esse autor, as memórias são construções dos grupos sociais, são eles que determinam o que é memorável e os lugares onde essa memória será preservada.

Henri Bergson (1990), conhecido principalmente por *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* (2011), *Matéria e memória* (1990), *A evolução criadora*

(2009) e *As duas fontes da moral e da religião* (2005), alega que a memória seria uma espécie de conjunto de imagens passadas, as quais, misturando-se constantemente com a percepção do presente, tornam possíveis determinados tipos de associações, que dão amparo ao indivíduo para que este saiba como agir.

Segundo o que afirma Bosi (1994), em Bergson, a memória é o esforço por fazer vir à superfície o que estava imerso e oculto, movimento este que restringe o campo de indeterminação e dúvida do sujeito, levando-o a retomar práticas consagradas, que anteriormente tinham sido bem sucedidas. A memória brota do embate entre subjetividade do espírito e exterioridade da matéria, que, por sua vez, se apresenta como obstáculo à emergência dessa lembrança.

De acordo com Bhabha (1998) e Hall (2006), é importante também fazer referência ao conceito de memória social no âmbito de uma perspectiva psicossocial, como uma categoria organizadora de experiências e percepção, que ilumina essa capacidade de contínua reorganização da atividade representacional e ajuda a compreender o “hibridismo” de sua composição.

Conforme assinala Ecléa Bosi (1994), Halbwachs, baseado nas acepções de Durkheim, não se refere à memória em si, mas aos quadros sociais em que ela é produzida. A memória não é, para ele, fruto do sonho, mas do trabalho de refazer, com ideias atuais, as experiências do pretérito. Não se trata de reviver o passado tal qual ele pudesse ter sido realizado, mas de um esforço de reconstrução desse passado diante de nossas atuais possibilidades.

Nas ciências sociais, os estudos empreendidos por Halbwachs (1990) contribuíram definitivamente para a compreensão dos quadros sociais que compõem a memória. Para ele, a memória aparentemente mais particular remete a um grupo. O indivíduo carrega em si a lembrança, mas está sempre interagindo com a sociedade, seus grupos e instituições. É no contexto dessas relações que construímos as nossas lembranças, as quais se alimentam das diversas memórias oferecidas pelo grupo, a que o autor denomina 'comunidade afetiva'.

Em relação aos estudos de Ecléa Bosi, o livro *Memória e Sociedade – lembrança de velhos* (1994) mostra de que maneira um grupo pode reconstruir o passado por meio das lembranças, pois traz uma singular reflexão feita a partir de entrevistas aprofundadas com oito pessoas idosas, maiores de setenta anos, que viveram desde a infância na cidade de São Paulo. A história da cidade é revisitada por meio da memória social de sujeitos que participaram de sua construção. Esse

livro não é, porém, uma história linear ou mesmo ausência de contradições entre aquilo que foi narrado por essas pessoas e os registros históricos. E tampouco uma postura, por parte da autora, de exterioridade em relação à trama dos acontecimentos. Afirma ela que:

Não me cabe aqui interpretar as contradições ideológicas dos sujeitos que participaram da cena pública. Já se disse que 'paradoxo' é o nome que damos à ignorância das causas mais profundas das atitudes humanas.... Explicar essas múltiplas combinações (paulistismo de tradição mais ademarismo; ou tententismo mais paulistismo mais comunismo; ou integralismo mais getulismo mais socialismo) é tarefa reservada a nossos cientistas políticos, que já devem ter-se adestrado a estes malabarismos. O que me chama a atenção é o modo pelo qual o sujeito vai misturando na sua narrativa memorialista a marcação pessoal dos fatos com a estilização de pessoas e situações e, aqui e ali, a crítica da própria ideologia. (BOSI, 1994, p. 458-459. Grifo do autor)

Ecléa Bosi (1994) observa como se dá a influência das recordações na consciência atual. A autora apresenta a memória pessoal também como social, grupal e familiar. Ao analisar as falas de idosos, a autora, ao invés de apontar para as questões da veracidade dos relatos apresentados, chama a atenção para “o que” e a forma “como” foi lembrado, pois, para Bosi, “a memória é um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento” (1994, p. 39), sendo que as lembranças pessoais tenderiam a se dissolver mais facilmente que as socializadas.

Em se tratando de memória, Halbwachs (1990) fala de dois tipos: individual e coletiva. A memória individual não está isolada, pois frequentemente toma como referência pontos externos ao sujeito. O suporte em que ela se apoia encontra-se relacionado às percepções produzidas pela memória coletiva e pela memória histórica. A vivência em vários grupos desde a infância estaria na base da formação de uma memória autobiográfica, pessoal.

A memória coletiva é pautada na continuidade e deve ser vista sempre no plural (memórias coletivas), porque a memória de um indivíduo ou de um país está na base da formulação de uma identidade, e a continuidade é vista como característica marcante. A História, por outro lado, encontra-se pautada na síntese dos grandes acontecimentos de uma nação, o que, para Halbwachs, faz das memórias coletivas apenas detalhes.

Assim, considerando essas duas definições, entendemos que as memórias individuais alimentam-se da memória coletiva e histórica e incluem elementos mais amplos do que a memória construída pelo indivíduo e seu grupo. Um desses elementos, talvez o mais importante, que afirma o caráter social da memória, é a linguagem. Isso porque as trocas entre os membros de um grupo se fazem por meio dela, quer dizer, lembrar e narrar se constituem da linguagem. Como afirma Ecléa Bosi (1994), ela é o instrumento socializador da memória, pois reduz, unifica e aproxima no mesmo espaço histórico e cultural vivências tão diversas, como o sonho, as lembranças e as experiências recentes.

De certa forma, a linguagem, vista como forma de persuasão, é o que garante a coesão no grupo, que é uma unidade coletiva, concebida por Halbwachs, como o espaço de conflitos e influências entre uns e outros. A memória individual, construída a partir das referências e lembranças próprias do grupo, refere-se, portanto, a “um ponto de vista sobre a memória coletiva” (HALBWACHS, 1990, p.55). Olhar este que deve sempre ser analisado, considerando-se o lugar ocupado pelo sujeito no interior do grupo e das relações mantidas com outros meios.

É interessante ainda apontar que a memória é um objeto de luta pelo poder travada entre classes, grupos e indivíduos. Decidir sobre o que deve ser lembrando e também sobre o que deve ser esquecido integra os mecanismos de controle de um grupo sobre o outro. Outro aspecto relevante acerca da memória é a sua relação com os lugares. As memórias individual e coletiva têm nos lugares uma referência considerável para a sua construção, ainda que não sejam condição para a sua preservação, do contrário, povos nômades não teriam memória. As memórias dos grupos referenciam-se, também, nos espaços em que habitam e nas relações que constroem com esses espaços. Os lugares são uma importante referência na memória dos indivíduos, desse modo, as mudanças empreendidas nesses lugares acarretam transformações significativas na vida e na memória dos grupos.

Também vale destacar algumas características relativas à memória individual e coletiva e as suas articulações com a memória histórica, aquela encontrada nos livros didáticos e nos livros de História do Brasil, História Geral, entre outros. Durante muito tempo, os estudos de História privilegiaram os documentos escritos, os objetos, enfim, os vestígios que possibilitassem ao historiador realizar o seu trabalho, pois garantiriam a veracidade dos acontecimentos e processos ali registrados. Foi a partir de meados do século XX que grupos de historiadores

começaram a questionar esses procedimentos na medida em que eles baniam da História os grupos oprimidos, minoritários e os temas relativos ao cotidiano, às mentalidades e às experiências dos diferentes grupos.

Nessa perspectiva, o foco desses pesquisadores voltou-se para a memória coletiva dos grupos, que está acessível, sobretudo, por causa da utilização das metodologias alternativas ao trabalho estrito com documentos, como é o caso dos trabalhos apoiados na metodologia de história oral. Dessa maneira, emergiram as histórias de mulheres, negros, trabalhadores, ou seja, a História, ao invés de se configurar numa grande narrativa comum a todos, passou a acolher e dar existência e visibilidade às várias narrativas.

Memória individual e coletiva, então, alimentam-se e têm pontos de contato com a memória histórica e, tal como ela, são socialmente negociadas. Guardam informações relevantes para os sujeitos e têm por função primordial garantir a coesão do grupo e o sentimento de pertinência entre seus membros. Abarcam períodos menores do que aqueles tratados pela História. Elas têm na oralidade o seu veículo privilegiado, porém, não necessariamente exclusivo, de troca.

Para se ter uma noção da memória histórica, é interessante entender alguns aspectos da História oficial e da escrita dela, a qual passou por significativas mudanças, principalmente quando se começou a questionar a própria noção de um tempo fixo para defender a existência de temporalidades múltiplas. Além disso, a questão da objetividade, durante tanto tempo tida como uma exigência ao historiador, foi sendo relativizada, porque, assim como o historiador é fruto de seu tempo, também o é o discurso histórico por ele produzido. Começou-se a perceber que as fontes escritas também não eram menos inverídicas do que as fontes orais, e ambas deveriam ser analisadas criticamente como critério indispensável àqueles que concebem a prática historiográfica como científica.

Recentemente, a relação entre História e Memória levou vários estudiosos a refletir sobre o conceito de memória, uma vez que o termo passou a ser muito difundido e revalorizado atualmente, mas, em contrapartida, tornou-se alvo de grande descaso ou “fragilidade teórica”. Para Seixas, “em uma palavra, muito se fala e se pratica a ‘memória’ histórica [...], mas pouquíssimo se reflete sobre ela” (SEIXAS, 2006, p.38). Nesse esforço de pensar o conceito de memória, também tornou-se fundamental o retorno às ideias de Halbwachs que, em 1925, elaborou uma espécie de “sociologia da memória coletiva”, além dos trabalhos dos

historiadores Pierre Nora (1993) e Michael Pollak (1989 e 1992), os quais encontram-se em constante diálogo com a obra desse pensador.

Em Halbwachs, a memória histórica é compreendida como a sucessão de acontecimentos marcantes na história de um país, pois a memória apoia-se sobre o passado vivido, o qual permite a constituição de uma narrativa sobre o passado do sujeito de forma viva e natural, mais do que sobre o “passado apreendido pela história escrita” (HALBWACHS, 1990, p.75). O próprio termo memória histórica, dessa forma, seria uma tentativa de aglutinar questões opostas; mas para entendermos em que sentido a História se opõe à memória, para Halbwachs, é preciso que se atenha à concepção daquela por ele empregada.

Para o autor, “a história de uma nação pode ser entendida como a síntese dos fatos mais relevantes a um conjunto de cidadãos, mas encontra-se muito distante das percepções do indivíduo, daí a diferenciação estabelecida por Halbwachs entre memória e História” (HALBWACHS, 1990, p.84).

Mesmo partindo de uma concepção diferenciada acerca da disciplina histórica, Pierre Nora, na tentativa de pensar a ponte entre História e memória, assim como Halbwachs, as opõe radicalmente. Para Nora (1993), a memória tornou-se objeto da história, sendo por esta filtrada, o que impede o estabelecimento de diferenças entre a memória coletiva e a memória histórica. Mais do que isso, fala-se muito em memória atualmente, mas porque a memória já não existe e tudo aquilo que se considera memória é, para Nora, história.

Acerca das relações entre história e memória, Halbwachs afirma que “a história começa somente do ponto onde acaba a tradição, momento em que se apaga ou se decompõe a memória social. Enquanto uma lembrança subsiste, é inútil fixá-la por escrito” (1990, p.85). Como a percepção, o entendimento e a reflexão sobre um determinado fato dependem do sujeito, que o faz de maneira individual e coletiva, um acontecimento, enquanto faz parte das lembranças, pode ter diferentes olhares, ou seja, pode ser visto e interpretado de diversas maneiras, de acordo com o contexto social em que um indivíduo está inserido. Tal situação está presente nos relatos dos personagens de VILELA (2011) e Estrada Estrada (2008), porque, em alguns contos, observamos visões diferentes deles sobre um mesmo fato recordado.

O que há de diferente entre o que defende Pierre Nora nos dias de hoje para o que afirmava Halbwachs na década de 1920 é que, para Halbwachs, as lembranças seriam incorporadas pela história à medida que fossem deixando de

existir ou que os grupos que as sustentavam deixassem de existir. Nora, por outro lado, entende, de forma mais ampla, que a categoria memória deixou de existir porque passou a ser reivindicada pelo discurso histórico.

Michael Pollak (1989) não vê com tanto pessimismo as relações entre história e memória ou entre a memória oficial (nacional) e aquilo que denominou “memórias subterrâneas”, em referência às camadas populares. Para Pollak, essas memórias marginalizadas abriram novas possibilidades no terreno fértil da História Oral. Não se trata de historicizar memórias que já deixaram de existir, e sim trazer à superfície memórias “que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível” e que “afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados” (POLLAK, 1989, p. 3-15). É por isso que podemos afirmar, nos dizeres de Henry Rousso (2002, p. 95), que a “história da memória tem sido quase sempre uma história das feridas abertas pela memória”. As lembranças armazenadas na memória, majoritariamente, estão relacionadas a situações importantes para um sujeito, principalmente aquelas que causaram euforia ou tristeza profunda. Tal situação é percebida nas histórias narradas das duas escritas abordadas neste estudo, porque os personagens não resgatam as lembranças intuitivamente, mas as que são marcadas por forte emoção, essencialmente as que estão relacionadas a feridas que não foram cicatrizadas.

Conforme aponta Pollak (1989), mais do que isso, o que a emergência dessas memórias vem ocasionando é a disputa entre memórias ou a luta entre a memória oficial e as memórias subterrâneas. Esse embate que se trava pela incorporação dessas memórias marginalizadas, silenciadas, é pela afirmação, sobretudo, de uma identidade que, por pertencer a uma minoria, encontra-se marginalizada; como ocorre com a escrita de autoria feminina, a qual, durante muito tempo, foi mantida à margem das produções consideradas como cânones para a literatura. Essa produção vem sendo discutida pela crítica literária e, por esse motivo, está adquirindo reconhecimento e características próprias.

Com base nessas discussões, pensar no conceito de memória – e em sua importância para a construção da própria História – é pensar na possibilidade de se visitar um passado que não mais existe, estando este mesclado por percepções distintas. Sendo assim, “com a evocação da memória, o passado torna-se acessível ao homem, onde estão alojadas as lembranças e as esperanças.” (DIEHL, 2002, p. 122). Esse processo é o que caracteriza a escrita das memórias das narrativas de

VILELA (2011) e Estrada Estrada (2008). Por meio das lembranças, os personagens resgatam o passado, tanto para superar um conflito quanto para entender o presente.

Essa 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.

Nesse contexto, o tempo, que não pode ser detido na realidade concreta e efêmera, se rende à força da memória: “[...] essa memória ressurrecionista, evocadora, uma memória que diz a cada coisa ‘Lázaro, levanta-te.’” (CAGNEBIN, 1997, p. 147). Pensar no tempo como algo não linear e cronológico, mas determinado pela memória, é uma das estratégias da escrita de autoria feminina. Desse modo, um grupo, antes considerado subalterno, vale-se dessa capacidade do discurso memorialístico para produzir uma escrita evocadora de experiências passadas para, no presente, melhor dimensionar o mundo que nos cerca.

Sobre os processos de rememoração, Halbwachs (1990) apresenta reflexões acerca de como se realizam esses processos. Para o autor, o ato de recordar é efetivado por uma memória social, ou seja, as lembranças são coletivas. Segundo Halbwachs, até mesmo os acontecimentos em que somente uma pessoa esteve envolvida têm sua base na memória coletiva, haja vista que, na realidade, nunca alguém está só. De acordo com o teórico, “cada memória individual é um ponto de

vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios” (HALBWACHS, 1990, p. 51). Quando a narrativa ficcional vale-se desses pressupostos e configura personagens que rememoram experiências do passado, sejam elas traumáticas ou lembranças felizes, o discurso insita à formação e cultivo dessas memórias individuais que, num processo de construção encontram seu espaço na coletividade – um ato que possibilita uma inserção mais ampla, pessoal em primeira instância e coletiva mais adiante, de grupos excluídos ou marginalizados pelo discurso historiográfico. A escrita de autoria feminina que se sustenta sobre essas bases da memória cumpre, entre outros papéis relevantes este de não deixar no esquecimento memórias que podem auxiliar na constituição de um legado memorialístico que fortifique a sua própria história.

Halbwachs observa que as lembranças reais e fictícias sempre acabam se confundindo, o que significa que a forma como os fatos são rememorados, às vezes, não corresponde exatamente à realidade dos acontecimentos. As reminiscências envolvem aquilo que estava no centro da vida afetiva e intelectual do indivíduo no momento em que determinado fato ocorreu, o que contribui para que essas recordações representem apenas parte do que realmente foi vivenciado, prendendo-se naquilo que foi mais significativo. Conforme os acontecimentos distanciam-se do tempo presente, há uma tendência de serem lembrados sob a forma de conjuntos. Recordações familiares, grupais e reflexões pessoais tendem a se mesclar. Nos textos selecionados para este estudo, os personagens rememoram não um acontecimento do passado na íntegra, mas apenas os fatos que realmente tiveram importância para eles, porque essas lembranças não são organizadas por fatos aleatórios e isolados, mas por momentos significativos que foram partilhados pelos integrantes de um grupo.

Para Halbwachs (1990), o indivíduo que lembra é aquele inserido e habitado por grupos de referência; a memória é sempre construída em grupo, mas é também, um trabalho do sujeito. Uma semente de rememoração pode permanecer como um dado abstrato, formar-se em imagem e como tal permanecer ou, finalmente, tornar-se lembrança. Esta é sempre fruto de um processo coletivo, na medida em que necessita de uma comunidade afetiva, o que permite atualizar uma identificação com a mentalidade do grupo no passado e retomar o hábito e o poder de pensar e lembrar como membro desse grupo. Sabemos que tal prática efetivada pela mulher

– especialmente pela escrita de autoria feminina – é um gesto de amplo alcance político e de reação crítica, já que tal ação contribui para conscientizar, num primeiro momento o “grupo” e, em sentido mais amplo, a sociedade como um todo, das condições históricas de existência da mulher e da necessidade de que esta condição seja revista na atualidade e que uma coexistência mais justa e igualitária entre os gêneros, de fato, efetive-se em muitas sociedades. Uma situação que, na América Latina em especial, tem grande significação.

Para o teórico Henri Bergson (1990), a consciência que o indivíduo possui de sua corporeidade estaria em constante convívio com seu meio físico e social, sendo que essa consciência seria um dos elementos responsáveis pela ação do sujeito sobre seu meio, ligando, assim, a imagem do corpo à ação. As lembranças, por sua vez, seriam “precisamente o ponto de interseção entre o espírito e a matéria” (BERGSON, 1990, p. 4). A partir da relação do homem com o exterior e graças às lembranças armazenadas na memória, às percepções e à possibilidade de criar associações, é que este saberia como agir frente à dada situação. Segundo o autor,

[...] há um sistema de imagens que chama minha percepção do universo, e que se conturba de alto a baixo por leves variações de uma certa imagem privilegiada, meu corpo. Esta imagem ocupa o centro; sobre ela regulam-se todas as outras; a cada um dos seus movimentos tudo muda, como se girássemos um caleidoscópio (BERGSON, 1990, p.15).

Relacionando essa situação exposta com a condição da mulher, esta que é uma das temáticas discutidas neste estudo, é possível afirmar que parte do senso comum de uma sociedade que se julga moderna, mas continua agindo de forma retrógrada, induz a mulher a se inferiorizar, suggestionando-a a acreditar que os momentos, as circunstâncias ou até mesmo as decisões importantes não lhe cabem. Essa submissão, que atua de modo psicológico e sociológico, deriva de vários seguimentos sociais, de forte dominação masculina, tais como: a igreja, a escola e o Estado. As obras desta pesquisa evidenciam muitas situações nas quais as personagens representam a mulher frente às convenções sociais, principalmente as de submissão. Vale destacar que esses segmentos sociais de dominação masculina são percebidos de pontos de vista deferentes pelos personagens, estes que têm consciência da condição submissa em que se encontram, e não são configurados como vítimas indefesas.

Um dos fatores que impulsiona a grande mudança desse cenário está relacionado aos movimentos feministas, que romperam fortemente com parte dessa dominação. Em decorrência dessa luta social, as mulheres foram incentivadas ao acesso ao ensino secundário e universitário. Sendo assim, a aquisição do conhecimento contribuiu para essas transformações decisivas no âmbito social, no sentido da independência e da autonomia, agregando às mulheres novos princípios e oportunizando a sua participação efetiva na sociedade, passando a mulher, então, a contribuir na administração e no sustento doméstico.

Devido à busca das mulheres pela independência, as famílias foram reduzindo-se, especialmente em razão de que a mulher descobriu o sexo como ato prazeroso e não só com fins de procriação. Em consequência disso, situou a maternidade em segundo plano no seu projeto de vida. Isso contribuiu para que lhe fosse possível assumir a gravidez fora do casamento ou de qualquer relação estável, exercendo a maternidade mesmo que solteira e assumindo, muitas vezes sozinha, a tarefa de educar e sustentar os filhos. Essa nova realidade a fez deixar de lado a dominação e conquistar uma maior independência em relação aos tempos anteriores. Todavia, continua lutando por mais autonomia, maior dignidade e individualidade.

Bergson demonstra que o passado se conserva sob duas formas distintas: a partir de mecanismos motores, isto é, adquirido pela repetição de um mesmo esforço, visando a uma prática utilitarista; e por meio de lembranças independentes, que:

[...] sem segunda intenção de utilidade ou de aplicação prática, armazenaria o passado pelo mero efeito de uma necessidade natural. Por ela se tornaria possível o reconhecimento inteligente, ou melhor, intelectual, de uma percepção já experimentada; nela nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada (BERGSON, 1990, p. 62).

Nesse trecho, há uma postura definida sobre o conceito de lembrança. Desse modo, esta não seria uma cópia ou simples repetição, mas processo criativo e dinâmico, que tem como princípio a construção de algo. Nos contos de VILELA (2011) e Estrada Estrada (2008), ao se retomar fatos do passado, os personagens dão um novo significado ao próprio presente e, conseqüentemente, isso influencia

as ações futuras. Essa característica de resgatar as lembranças para reestruturar o presente é o que diferencia o homem de qualquer outro animal. O que importa para nós é essa crença de que o passado é real e não se extingue com o presente.

Ecléa Bosi (1994) mostra que, de um lado, há a “memória-hábito, memória dos mecanismos motores; e de outro lado, ocorrem lembranças independentes de quaisquer hábitos: lembranças isoladas, singulares, que constituiriam autênticas ressurreições do passado.” (BOSI, 1994, p. 48). As lembranças guardadas na memória podem passar despercebidas num primeiro momento ao consciente. Por exemplo, o ato de cozinhar, que é uma sucessão de repetições. Outras são marcadas por fatos, seja uma festa em família, uma história contada. O que foi aprendido fica guardado na memória, é acessado pela memória percepção e é perpetuado pela memória-hábito. Uma pessoa aprende, compreende, armazena e acessa, por meio da percepção consciente, inúmeras e incontáveis vezes a referência armazenada e coloca-a em prática por meio do hábito, do condicionamento.

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 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).

A lembrança, para Halbwachs (1990), é reconhecimento e reconstrução. É aquele, na medida em que porta o sentimento do já visto. É este, principalmente em dois sentidos: por um lado, porque não é uma repetição linear de acontecimentos e vivências do passado, mas sim um resgate desses acontecimentos e vivências no contexto de um quadro de preocupações e interesses atuais; por outro, porque é diferenciada, destacada da massa de acontecimentos e vivências evocáveis e localizada num tempo, espaço e conjunto de relações sociais.

A literatura feita por mulheres envolve uma dupla conquista: a conquista da identidade e a conquista da escritura. Quando se fala de literatura feminina, estamos falando do processo de reconstrução do gênero mulher. A linguagem como possibilidade de reflexão do eu e das relações com o mundo é um caminho para o questionamento dos papéis reservados à mulher e a possibilidade de construção de novos lugares. E é pela linguagem que encontramos uma visão da sociedade pela qual as mulheres denunciavam o universo familiar como uma das formas mais bem estruturadas do controle social. Algumas das histórias de VILELA (2011) e Estrada Estrada (2008) refletem poderes que atravessam o discurso numa permanente disputa pelo lugar de ser legitimado e reconhecido. Este é o grande desafio da mulher e de sua experiência de escrita. Para que seu discurso seja reconhecido, é preciso que sejam construídos outros parâmetros de análise e crítica.

Tanto o reconhecimento quanto a reconstrução dependem da existência de um grupo de referência, tendo em vista que as lembranças retomam relações sociais e não simplesmente ideias ou sentimentos isolados, e que são construídas a partir de um fundamento comum de dados e noções compartilhadas. Os grupos, no presente e no passado, permitem a localização da lembrança num quadro de referência espaço-temporal que, justamente, possibilita sua constituição como algo distinto do fluxo contínuo e evanescente das vivências.

As formas de pensar o mundo e de nele se viver estão diretamente relacionadas às formas de pensar e agir do grupo familiar. Há, na constituição como sujeitos, elementos da história da sociedade que estão incorporados na forma de organização da família. O lugar da mulher, por exemplo, na família, é determinado pelo seu lugar na sociedade e nas significações sociais. Na vivência familiar, tanto as mulheres como os homens se constituirão a partir dessa referência, oferecendo parâmetros importantes para a constituição das identidades femininas.

A escrita de autoria feminina busca, por meio dos personagens, estabelecer representações que questionam e contestam as posições ocupadas por homens e mulheres na sociedade. A inclusão social da mulher passa por um processo de renovação da sua identidade em todos os setores, inclusive no campo literário. A produção literária de autoria feminina pretende falar da luta da mulher por espaço, reconhecimento, igualdade, mas, sobretudo, da reformulação da identidade feminina na sociedade.

Em vez de se partir do princípio de que mulheres escrevem diferente dos homens, é necessário que haja a identificação dos elementos que compõem o discurso tecido pelas mulheres. Desse modo, entendemos que a literatura produzida pelas mulheres é aquela que envolve o gênero humano, aborda temas universais e que se diferencia por meio do ponto de vista, de temas abordados, de universos criados e, principalmente, do meio social da qual se origina e das condições antropológicas, socioeconômicas e culturais.

Tanto nos processos de produção da memória como na rememoração, o outro tem um papel fundamental. A memória coletiva tem uma importante função de contribuir para o sentimento de pertinência a um grupo de passado comum, que compartilha memórias. Ela garante o sentimento de identidade do indivíduo calcado numa memória compartilhada não só no campo histórico, do real, mas, sobretudo, no campo simbólico. A memória se modifica e se rearticula conforme posição que alguém ocupa e as relações que estabelece nos diferentes grupos de que participa. Também está submetida a questões inconscientes, como o afeto, a censura, entre outros.

Nas narrativas das escritoras Vilela e Estrada Estrada, há situações que envolvem diversos lugares ocupados pelas mulheres na sociedade, exercendo diferentes papéis e experimentando caminhos possíveis para sua realização pessoal, distintos daqueles consentidos pelo discurso burguês. A ruptura com o discurso hegemônico, sobre as relações afetivas e contratuais, indica o posicionamento crítico das escritoras, por meio das vozes narrativas, predominantemente femininas, em relação à condição da mulher.

Halbwachs também afirma que as lembranças podem, a partir da vivência em grupo, ser reconstruídas ou simuladas. Pode-se criar representações do passado assentadas na percepção de outras pessoas, no que se imagina ter acontecido ou pela internalização de representações de uma memória histórica. A lembrança, de acordo com Halbwachs, “é uma imagem engajada em outras imagens” (HALBWACHS, 1990, p. 76-78). Ou ainda, “a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada” (HALBWACHS, 1990, p. 75-6).

As lembranças podem ser simuladas quando, ao entrar em contato com as lembranças de outros sobre pontos comuns da própria vida, um indivíduo acaba por

expandir sua percepção do passado, contando com informações dadas por outros integrantes do mesmo grupo. Por outro lado, afirma Halbwachs, não há memória que seja somente “imaginação pura e simples” ou “representação histórica que tenhamos construído que nos seja exterior, ou seja, todo esse processo de construção da memória passa por um referencial que é o sujeito”. (HALBWACHS, 1990, p. 78-81). Ao analisar a configuração das personagens dos textos selecionados para este estudo, percebemos que examinar as marcas da construção subjetiva da mulher num determinado espaço ou grupo implica compreendê-las em sua relação com as formações sociais históricas em que foram produzidas, observando os vestígios das transformações pelas quais os personagens passaram.

A permanência do apego afetivo a uma comunidade dá consistência às lembranças. Em contrapartida, o desapego está ligado ao esquecimento. Esquecer um período da vida, diz Halbwachs (1990), é perder contato com aqueles que então rodearam uma pessoa. Essa perda de contato não pode ser restituída pela descrição, mesmo que exata, dos acontecimentos desse período, pois, na descrição, as imagens se apresentam como dados abstratos. No desapego, não há reconhecimento, não há lembrança.

Em relação ao tempo da memória e o tempo do presente, a aparente contradição entre ambos possibilita deslocamentos e novas significações de um passado sob o signo das lembranças. Com a criação literária, é possível sobrepor tempos, de modo que eles coexistam e favoreçam o processo de conscientização dos personagens. O tempo pode ser medido e, desse modo, regula as sociedades contemporâneas e pode ser considerado exterior ao homem. O tempo também pode estar relacionado ao mundo interior, o qual é orientado pelas sensações e é variável para cada indivíduo. Na arte literária, esse tempo é perceptível e está ligado à nossa memória individual. O tempo subjetivo é, na verdade, uma categoria de temporalidades quase que, se não totalmente, incompartilhável.

Segundo Halbwachs (1990), ao contemplar um objeto, este agiria sobre a pessoa como um sinal, dando margem à recordação de fatos passados. Essa evocação dar-se-ia de forma semelhante em todos os integrantes de uma mesma sociedade. Até mesmo as impressões afetivas tendem a se manifestar por meio de imagens e representações coletivas. As imagens espaciais, isto é, do meio exterior que circunda o sujeito, desempenham um importante papel na memória coletiva e

individual, direcionando, inclusive, o primeiro plano da ideia que este faz de si mesmo.

Pela memória, o indivíduo refaz, reconstrói e repensa com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória está carregada de imagens guardadas a partir de fragmentos vividos, como a figura do avô, dos filhos, dos acontecimentos sociais, elementos que são o elo entre o passado e o presente. A representação artística da mulher pode contribuir para que se reflita sobre os valores sociais que atribuem um papel secundário às mulheres a partir da divisão sexual do trabalho, por exemplo. É na criação literária que o discurso pode escapar da homogeneização cultural, visto que coloca outras vozes num mesmo discurso.

As lembranças da infância na família e com os amigos, as relações escolares e os grupos de trabalho são memórias de grupo, e a memória individual só existe na medida em que esse indivíduo é um produto de um grupo, como alega Halbwachs (1990). O autor concebe o problema da recordação e da localização das lembranças no tempo, partindo de um pressuposto inicial de que o indivíduo se recorda mais facilmente dos fatos que viveu em grupo e de que essa lembrança dura o tempo em que esse grupo também existir na prática ou na memória de seus integrantes. Halbwachs (1990), ao falar sobre as recordações da infância, afirma que essas lembranças permanecem porque há outras pessoas envolvidas que salientam as ações realizadas e porque “o mundo, para a criança, não é jamais vazio de humanos, de influências benfazejas ou malignas” (HALBWACHS, 1990, p. 43), nesse período, os fatos podem se tornar mais marcantes e impressionantes.

Devido à memória coletiva, a percepção dos fatos nunca é individual, mas formada pelo grupo social no qual se está e se esteve inserido. As configurações dos personagens femininos presentes nas narrativas aqui analisadas viveram sua infância e adolescência cercadas por familiares e como membros de comunidades, o que as influenciou a construir suas visões de mundo. Ao construirmos nossas histórias, elas estão carregadas dos significados que nos constituem, que fazem parte de nossa própria história de vida, das histórias que escutamos a nosso respeito, das experiências de leitura que já tivemos, das práticas sociais nas quais estivemos envolvidos, das instituições ou grupos que fizeram parte de nossas vidas. É na história de nossas vidas que os acontecimentos atingem uma ordem, um sentido, uma interpretação.

Ao tratar dos devaneios voltados à infância, Gaston Bachelard (2001) observa que as vivências infantis “deixam em certas almas marcas indeléveis” (2001, p. 94), visto que “a memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações. Toda a nossa infância está por ser reimaginada” (2001, p. 94). Bachelard defende a tese de que, na alma humana haveria um “núcleo de infância”, em que esta permaneceria sempre viva, mas que, no entanto, só teria um “ser real” nos momentos de iluminação, ou seja, naqueles instantes de existência artístico-literária. A infância apresenta-se como um espaço sem limites, em que o devaneio ocorre de forma completa, como um verdadeiro alçar voo. No dizer de Bachelard,

[...] é nas lembranças dessa solidão cósmica que devemos encontrar o núcleo da infância que permanece no centro da psique humana. É aí que se unem mais intimamente a imaginação e a memória. É aí que o ser da infância liga o real ao imaginário, vivendo com toda a imaginação as imagens da realidade (2001, p. 102).

Na produção literária em foco neste estudo, as autoras expõem as memórias da infância, mas não ocorre o fato da infância que liga o real ao imaginário. Considerando essa afirmação, é viável comentar a necessidade de que os escritores deveriam conhecer as teorias relacionadas a esse fato para que a ligação entre o real e o imaginário possa existir no momento da configuração de suas personagens, porque isso revelaria ao leitor as estratégias e as formas de conciliar, também em sua própria existência, os eventos do passado imaginados em parte com a realidade e em parte compreendidos no presente.

Para Bachelard, ao contrário do que afirma Halbwachs, para que haja a evocação de uma lembrança pura, ou seja, para que se recorde um fato tal e qual aconteceu, é preciso estar “dessocializado”. Assim, enquanto Halbwachs prega que a pureza das recordações dependerá do grupo social, para Bachelard, somente a solidão pode levar um indivíduo a uma recordação pura.

Com base nas discussões sobre História e memória, é possível também fazer algumas relações com a literatura, pois o discurso histórico e o discurso ficcional são próximos, dialogam entre si. Ambos são linguagem e como tal tentam representar o mundo em sua volta, interpretá-lo, compreendê-lo, significá-lo. Assim, constroem sentidos para o real, para as experiências com o real, a partir da linguagem. Para o crítico mexicano Octavio Paz (2003), a linguagem tem uma essência simbólica, pois representa um elemento da realidade por outro, assim como nas metáforas. E se,

como o próprio autor afirma, pela palavra o homem é uma metáfora de si mesmo, podemos pensar que o discurso literário e o discurso histórico são metáforas da realidade que tentam aprisionar.

A literatura e a história constituem-se como formas de ver o mundo, gestos de leitura, de interpretação e também de escritura das significações que se dá ao mundo. 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. Esse ato se dá, especialmente na contemporaneidade, com plena consciência de que sua narrativa é construto linguístico – uma forma de tornar inteligível no presente o que no passado pode ter ocorrido. Dessa maneira, é importante tecer considerações sobre a literatura, manifestação artística por meio da qual os seres humanos encontram prazer e deleite, reconhecem-se, promovem reflexões redimensionando suas ações e, acima de tudo, eternizam-se.

Diante do relevante papel da literatura enquanto propiciadora de transcendência à condição humana, é possível pensar em um entrelaçar entre memória e a literatura como uma relação consistente e significativa. Metaforicamente, como em uma via de mão dupla, a memória serve à literatura bem como a literatura serve à memória.

Na mesma proporção em que as histórias trazidas pela memória propiciam o gosto pela leitura e a produção literária, a literatura serve também à memória, já que tem o poder de eternizar as histórias, os espaços, os tempos e as lembranças das pessoas. Nesse sentido, entre as diversas fontes disponíveis a historiadores para o resgate da memória estão os livros. Baez observa que “[...] o vínculo poderoso entre livro e memória faz com que um texto deva ser visto como peça-chave do patrimônio cultural de uma sociedade e, certamente, de toda a humanidade” (1975, p. 24).

As obras selecionadas para este estudo cumprem com o papel de serem uma referência para a cultura de uma sociedade, haja vista que elas refletem uma tentativa de apreensão e representação da realidade, captando sensações e fornecendo imagens da sociedade que não são percebidas nas tradicionais fontes documentais, como as percepções subjetivas em relação à submissão das mulheres aos modelos sociais e a postura contrária adquirida frente às convenções relacionadas ao papel da mulher na sociedade.

Embora existam peculiaridades que singularizem, delimitem e definam história e literatura como saberes distintos, há uma reflexão acerca da questão que, provavelmente, mais as aproxima – a narrativa. Esta que, no olhar de Sandra Pesavento (2005), coloca-se no lugar da coisa acontecida, é presentificação de uma ausência, uma representação. Paul Ricoeur (1997) diz que a história é quase fictícia no sentido da quase-presença dos acontecimentos colocados “diante dos olhos” do leitor por uma narrativa, enquanto que a narrativa de ficção é quase histórica, na medida em que os acontecimentos irrealis que ela relata são fatos passados para a voz narrativa que se dirige ao leitor.

Tanto a história quanto a literatura tem como objeto final, como seu produto uma narrativa. As duas (re)contam, narram fatos, acontecimentos sobre a realidade. Ambas têm personagens, tramas e enredo na sua construção. A tessitura literária e a histórica muitas vezes se misturam, confundem-se, têm suas fronteiras muito próximas, de difícil delimitação e demarcação, cujas linhas de separação são bastante tênues.

Na perspectiva de que a história e a literatura são construções de sentido acerca da realidade e por isso estão próximas, vemos a noção de narrativa e de trama. A literatura e a história, por caminhos e propostas metodológicas diferentes, produzem suas narrativas, constroem seus enredos e tornam inteligíveis suas percepções de mundo. Nesse sentido, a trama está contida nas duas formas de representação da realidade. O conjunto de artifícios da linguagem, decodificados pela escrita, busca uma relação com o exterior que sua interioridade textual pretende abarcar e cristalizar na narrativa.

O espaço fictício, nas narrativas analisadas neste estudo, é a representação de discursos políticos, literários e/ou sociais. E a própria compreensão do espaço e do tempo varia entre as personagens e suas trajetórias. As autoras aproximam o leitor do espaço recepcional no qual ele está inserido, porque criam personagens com características verossímeis. Os personagens não estão presos a divagações, e a interioridade textual tende a ser construída principalmente centrada na ação dos personagens. Isso é possível pelo fato da literatura situar-se na fronteira entre o conhecimento e o vivido, o que a torna tão importante para o ser humano e a construção da sociedade.

Aleida Assmann afirma – sobre História e memória –, na obra *Espaços da recordação*: formas e transformações da memória cultural, que ambas

[...] são determinadas pela limitação recíproca que impõem uma à outra: uma é sempre o que a outra não é. Assim, tanto se descreveu o surgimento da historiografia crítica como emancipação em relação a uma memória oficial quanto se fez prevalecerem os direitos da memória em face de uma ciência histórica poderosa demais. (ASSMANN, 2011, p. 143).

A memória é, então, o que salva o passado do esquecimento, ressaltando-se ainda que o ato de recordar transcende o de ressuscitá-lo, ganhando sublimidade à medida que o recria e o reconstrói com as percepções do presente. Cabe lembrar que as lembranças também não são originais, já que são oriundas de conversas e de interações com outras pessoas em uma relação recíproca. Dessa maneira, por meio das lembranças e da memória, é possível concretizar as objetivações relacionadas à semântica dos mundos possíveis, relacionadas à esfera da vida.

É impossível recuperar exatamente o passado, uma vez que a História é discurso, linguagem. Portanto, por mais que ela se baseie em documentos, nela sempre perpassa o ponto de vista do historiador quando ele opera recortes, seleciona e escolhe a maneira de contar. Da mesma forma que o passado guarda os fundamentos do presente, é o olhar do presente que refunda o passado e o reinventa. Nem sempre a História é capaz de narrar a “verdade”, até porque a realidade é essencialmente movente e sua percepção depende da visão de quem a lê, mas nem por isso abandona o projeto de despertar no passado as vozes silenciadas e fazer eco de sentido às lacunas deixadas pela História Oficial. Esse é também o papel que a ficção tem reservado para si, especialmente no caso do *corpus* selecionado para este estudo, pois a visão do passado, os recortes, a seleção de fatos e imagens são determinados pelo narrador e/ou protagonista, que acaba mostrando seu ponto de vista sobre um acontecimento.

Bartlett (1932, *apud* Bosi, 1994) distingue dois aspectos de memória: o primeiro é a matéria da recordação, o que, nesse ponto, se aproxima da teoria de Halbwachs quando ele afirma que a lembrança é condicionada pela sociedade, ou seja, o interesse das pessoas que estão à volta do sujeito é que despertariam a memória do indivíduo; outro aspecto distinto é o modo de como se lembra de algo e isso varia de acordo com a personalidade do sujeito que lembra.

Nos contos de Vilela (2011) e Estrada Estrada (2008) que a seguir abordaremos, está presente a temática da memória. Desse modo, no intuito de

esclarecer que a memória é um elemento constitutivo fundamental tanto do sujeito como das sociedades, buscamos entender como se dá a construção da memória coletiva e dos mecanismos da memória individual nessas narrativas. Nesse sentido, no estudos desses textos, consideramos que o contato com as pessoas que também viveram determinadas situações permite a rememoração desses fatos, numa relação entre memória individual e memória coletiva.

1.1 A CONTRUÇÃO MEMORIALISTA NA CONFIGURAÇÃO DOS PERSONAGENS EM VILELA (2011) E ESTRADA ESTRADA (2008)

A temática da memória está presente no livro *Féminas o el dulce aroma de las feromonas*², 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 desencontradas. No entanto, há uma história a ser construída, como peças de um quebra-cabeças que devem ser organizadas e montadas. Desse modo, a própria criação ficcional ativa um exercício de memória.

O livro de Estrada Estrada 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 contemporâneo, que na dimensão da realidade é o leitor, tem a responsabilidade de recriar a narrativa por

² Nossa tradução livre: *Fêmeas ou o doce aroma das feromonas*.

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 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 conto³, 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*⁴. 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 Lucia 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*”⁵ (ESTRADA 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 [...]*”⁶ (E. ESTRADA 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

³ A terminologia capítulo ou conto depende da forma como o livro é lido.

⁴ Nossa tradução livre: fada benfeitora e ninfa

⁵ Nossa tradução livre: o mundo das fadas está imerso em um mundo cheio de magia, encantamento.

⁶ 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 [...]

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 ahogaba.”*⁷ (ESTRADA 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.

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.”*⁸ (ESTRADA 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.”*⁹ (ESTRADA 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.”*¹⁰ (ESTRADA 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

⁷ 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.

⁸ 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.

⁹ 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.

¹⁰ Nossa tradução livre: o fogo que o queimava, mas também era a água que o abrandava.

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.”*¹¹ (ESTRADA 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.”*¹² (ESTRADA 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.*¹³ (ESTRADA 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 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

¹¹ 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.

¹² Nossa tradução livre: para Betsabé não lhe interessa a moda imposta na década de 90.

¹³ 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.

(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.¹⁴” (ESTRADA 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.*¹⁵” (ESTRADA 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*”¹⁶, do qual se pode fazer relação com o estado emocional da personagem.

¹⁴ 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.

¹⁵ Nossa tradução livre: Já viu, estou na outra margem, na margem da desesperança, e o pior é que não tenho ânimo para abandoná-la.

¹⁶ 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)

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.*”¹⁷ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 19).

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

Cumprir 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.

¹⁷ 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.

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.

O autor 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.” (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*”¹⁸, de Estrada Estrada, percebemos que desde variados 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 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.*¹⁹ (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

¹⁸ Nossa tradução livre: Revirando a memória.

¹⁹ 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.

*no regresaba, comencé a preocuparme. [...] Lo buscamos varios días, nunca apareció.*²⁰ (ESTRADA 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.*²¹” (ESTRADA 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.*²²” (ESTRADA 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.*²³” (ESTRADA 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.*²⁴” (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 244)

²⁰ 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.

²¹ 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.

²² 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.

²³ 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.

²⁴ Nossa tradução livre: 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.

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 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, em “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 presenteá-la. 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 Leticia 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 presente, por meio do próprio passado.

Sobre esse embate, vale ressaltar as reflexões de Walter Benjamin (1983). O filósofo se vale de uma distinção realizada por Proust entre “memória voluntária” e “memória involuntária”. A primeira seria aquela que estaria “à disposição da inteligência” (BENJAMIN, 1983, p. 30), sempre “pronta a responder ao apelo da atenção (1983, p.31), e estaria relacionada, na experiência proustiana, à “pobreza com que por muitos anos se oferecera à sua lembrança a cidade de Combray, onde, no entanto, transcorreram uma parte de sua infância” (1983, p. 31). Desta “memória voluntária”, ocasionada, por exemplo, pela fotografia, “se pode dizer que as informações que nos dá sobre o passado nada conservam dele” (1983, p. 31). De acordo com as percepções de Benjamin sobre Proust, o passado vivo nos seria trazido pela “memória involuntária”, provocada pelo contato com “qualquer objeto material (ou na sensação que tal objeto provoca em nós) que ignoramos qual possa ser. Encontrar ou não esse objeto antes de nossa morte depende unicamente do acaso”. (1983, p 31). A dependência do acaso para evocar o passado em toda sua intensidade e, com isto, “alcançar uma imagem de si mesmo” constitui, segundo Benjamin, uma circunstância que “não é de modo algum natural” (BENJAMIN, 1983, p. 31). As condições históricas modernas é que impedem que “os interesses interiores do homem” sejam “incorporados à sua experiência”, fazendo com que assumam um “caráter irremediavelmente privado” (1983, p. 31).

Desse modo, teríamos, assim, dois tipos de memória: a voluntária e a involuntária. A primeira, também denominada memória da inteligência, era considerada inútil para a literatura, por ser racionalmente dirigida e, assim, não fornecer um retrato verdadeiro do passado. Já a memória involuntária não é dirigida pela razão e não tenta invocar lembranças através de um esforço da vontade. Esse tipo de memória pode aguardar sem pressa, até que depois de longos intervalos,

algumas lembranças surjam por vontade própria. Em relação ao retorno ao passado, vivenciado pela protagonista, percebemos que 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, 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 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, 2010, 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 inconstante, e sua mãe, uma palerma, não tinha iniciativa para nada’. (VILELA, 2010, 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 adia 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. Adia-se. Desculpava-se na falta de tempo, nas exigências da profissão, na atenção aos filhos pequenos, no trabalho desprazeroso.” (VILELA, 2010, 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, 2010, 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, 2010, 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, 2010, 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, 2010, 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 deslizos e não lhes queriam perdoar falha nenhuma.” (VILELA, 2010, 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 estofo poético, que traziam à tona um coração enodado de mordacidades.” (VILELA, 2010, 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, 2010, 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, 2010, 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 memória articula-se com a construção do sujeito, revelando suas dores, suas frustrações, suas derrotas. 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*”²⁵, 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.*”

²⁵ Nossa tradução livre: *Atrás do espelho.*

*Me gusta su pelo. [...] También me gusta su ropa*²⁶. (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 254). O personagem vive um embate entre o que ele gostaria de ser, pois 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.*”²⁷ (ESTRADA 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

²⁶ 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.

²⁷ 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.

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). O espelho representa, também, uma passagem para o outro lado – uma travessia. O reflexo no espelho é o outro de si ou o reconhecimento do outro que era não era possível de ver ou conhecer antes.

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*²⁸, consagrado pelo Romantismo alemão²⁹, traduz-se por “duplo”, “segundo eu”. No conto “*Detrás el 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, p. 63) um estranho “íntimo e desnorteante”. Procurar-se, portanto, implica deparar-se com o outro, o duplo, a identidade cindida.

²⁸ 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)

²⁹ 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, acesso em 01-05-2013).

Chevalier e Gheerbrant (1993) 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, 1993, 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 (2006, 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.

A memória é, então, como um ponto de ligação entre o corpo e a alma. 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 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 capítulo 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.

Procedemos, a seguir, ao estudo das narrativas de Vilela (2011) e Estrada Estrada (2008) que mostram situações as quais envolvem diversos lugares ocupados pelas mulheres na sociedade. Nelas, buscamos evidenciar que a literatura efetiva a representação da mulher e o seu papel na sociedade, haja vista que esses textos questionam, por intermédio da configuração das personagens, a submissão

das mulheres aos modelos sociais e a postura contrária adquirida frente às convenções relacionadas ao papel da mulher na sociedade.

2 A REPRESENTAÇÃO SOCIAL E A SIGNIFICAÇÃO DA MEMÓRIA NO DISCURSO LITERÁRIO DE VILELA (2011) E ESTRADA ESTRADA (2008)

A representação e a significação da memória estão presentes nos discursos literários que as duas autoras produzem em suas narrativas. Por meio da linguagem, o discurso literário elaborado nas narrativas analisadas neste estudo reflete uma tentativa de apreensão e representação da realidade a partir das memórias que se constroem na configuração das personagens dos contos. Desse modo, essas lembranças elaboradas pela paródia do discurso memorialístico empregado na escrita ficcional permitem reelaborar supostas vivências tanto individuais quanto coletivas.

O discurso literário está repleto de elementos representativos, os quais refletem a ideologia do autor, que discute, por sua vez, a ideologia vigente na sociedade. Dessa maneira, nesse capítulo buscamos mostrar que a literatura efetiva, por meio de seu discurso artístico, a representação da mulher e o seu papel na sociedade, valendo-se, para isso, o potencial metafórico da linguagem. Com uma temática variada, as narrativas de Estrada Estrada e Vilela, além de outros assuntos, também questionam, por intermédio da configuração dada às personagens, a submissão das mulheres aos modelos sociais que determinam o papel da mulher na sociedade e a postura contrária delas frente às convenções que desvalorizam a capacidade intelectual e profissional das mulheres.

A pós-modernidade – considerada como um conceito ideológico amplo, alicerçado na infraestrutura industrial e econômica ocidental e na globalização, a partir dos anos 1960, que descreve profundas repercussões na expressão popular, na comunicação de massa, nas manifestações culturais, em geral – remete a traços que vão desde a ênfase na heterogeneidade, na diferença, na fragmentação, na indeterminação, até chegar à profícua desconfiança em relação aos discursos universais e totalizantes.

No âmbito dos estudos de gênero, a mobilidade cultural influenciada pela pós-modernidade tem acarretado novas configurações para as relações entre os sexos. Além de favorecer intersecções das questões de gênero com as de etnia, classe, religião, etc., tal pensamento toma a mulher como parte integrante da nova ordem social e econômica. A literatura de autoria feminina latino-americana, que vem emergindo nesse contexto, tem reagido positivamente aos estímulos referidos: as

novas configurações socioculturais da pós-modernidade são representadas e discutidas, criticamente, nos textos literários escritos por mulheres.

No âmbito da arte literária, até meados do século XX, os discursos dominantes vinham circunscrevendo espaços privilegiados de expressão e, conseqüentemente, silenciando as produções ditas “menores”, provenientes de segmentos sociais, como as minorias e os/as marginalizados/as. Havia a visibilidade das obras canônicas, a chamada “alta cultura”; em contrapartida, o apagamento da diversidade proveniente das perspectivas sociais marginais, que incluem mulheres, afrodescendentes, homossexuais, operários, desempregados.

Com base nessas afirmações, discutimos como se dá a formação de um cânone literário, que pode também ser chamado de um clássico da literatura, o que, para Ítalo Calvino, “são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente ou individual” (CALVINO, 1994, p. 10-11). É certo que para um livro se tornar inesquecível, tanto forma e conteúdo quanto a ideia de poder são considerados a fim de consagrá-lo, além do que, eleger uma dada obra como canônica equivale a excluir várias outras.

Entre os autores clássicos da literatura, há nomes como Homero, Safo, Dante Alighieri, Miguel de Cervantes, William Shakespeare, Virginia Woolf, entre outros. Em *O cânone ocidental* (1995), de Harold Bloom, há a presença de quatro escritoras (Emily Dickson, George Eliot, Jane Austen, Virginia Woolf) em meio a dezoito escritores. Essa diferença numérica também ocorre na literatura brasileira, considerando os mais conhecidos (do século XVI até a primeira metade do século XX) do grande público: Gregório de Matos, Castro Alves, José de Alencar, Machado de Assis, Olavo Bilac, Cruz e Sousa, Cecília Meireles, Manuel Bandeira, Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, entre outros.

O fato de haver uma predominância masculina em relação aos autores consagrados não se dá por acaso, pois havia uma série de elementos que coíbiam a escrita e a publicação das produções de mulheres, principalmente antes do século XX. A condição da mulher, como alega Ivya Alves (2001), principalmente no século XIX, era a de mãe e esposa, restrita ao espaço da casa mantida pelo marido. Além disso, muitas mulheres eram recriminadas devido à influência e à vinculação ao movimento romântico, e tão pouco eram aceitas se apresentavam traços realistas, pois os mesmos não eram “condizentes com a delicadeza da mulher e esta deveria

refletir-se em sua escrita” (ALVES, 2001, p. 15). Dessa maneira, a presença da subjetividade, da vivência e da lírica amorosa eram decorrentes das experiências restritas às quais as mulheres estavam submetidas, pois, conforme assinala Luiza Lobo (1993), como os homens tinham acesso à tradição literária, podiam aprimorar seu estilo, o que não ocorria com as mulheres, visto que

Em primeiro lugar, as leis e costumes até o século XIX pouca liberdade lhes deixavam. Se a mulher quisesse obter material para seus romances, saindo pelas ruas ou partindo para outras cidades, possivelmente seria acusada de louca ou ridícula, como Lady Winchilsea ou Margaret de Newcastle, por muito menos que isso. Em segundo lugar, não havia qualquer literatura que servisse de base a uma ficção essencialmente feminina. (LOBO, 1993, p. 20).

Essa situação e condição da mulher também é apontada e discutida por Lélia Almeida (2004, p. 33), que expõe:

A necessidade que as autoras têm, historicamente, de filiar-se a um modelo, a uma tradição criada por outras mulheres que as antecederam, acontece no sentido de legitimar o que vai ser dito, o que vai ser representado, o que é, em última instância, a legitimação da experiência das mulheres, a legitimação de suas expressões artísticas e intelectuais, a legitimação de sua existência e importância.

Ao refletir sobre o papel da mulher na sociedade, entendemos que, por muito tempo, coube-lhe apenas o papel de educadora e reprodutora. Assim, ela foi instalada em uma condição de isolamento e reclusão que vedou-lhe o acesso a qualquer esfera do poder, das possibilidades de reflexão e atuação na história. Segundo Lucía Guerra, *“dentro de una estructura patriarcal que la limita al único papel de madre y esposa, la mujer, sin alternativas en el mundo de afuera, depende económicamente del hombre, dependencia que se extiende a la esfera de lo legal y lo emocional”*³⁰ (GUERRA, 2007, p. 15). Os debates envolvendo questões sobre sujeito, alteridade e construção de identidade somente começam a ganhar considerável visibilidade devido à manifestação de novas forças políticas emergentes, as quais são constituídas pelos grupos historicamente excluídos e marginalizados da sociedade, sendo alguns deles, mulheres, negros e índios.

³⁰ Nossa tradução livre: dentro de uma estrutura patriarcal que a limita ao único papel de mãe e esposa, a mulher, sem alternativas no mundo de fora, depende economicamente do homem, dependência que se estende à esfera do legal e do emocional.

Segundo Teixeira, “a criação cultural da mulher sempre foi avaliada como deficitária em relação à norma de realização estética instituída, obviamente, do ponto de vista masculino” (TEIXEIRA, 2008, p. 40).

Não pretendemos propor uma separação entre a produção literária por gênero, no entanto, não podemos negar que, ao considerarmos as distintas vivências socioculturais, os textos de homens e mulheres têm particularidades diferentes, pois, de acordo com Nelly Novaes Coelho (1993, p. 15),:

A natureza da arte depende do que acontece no contexto histórico, econômico, social, de classe ou de dominação, em que está ‘situado’ o artista ou o escritor. [...] É através dessa perspectiva que, sem dúvida, podemos falar em uma literatura feminina e em uma literatura masculina, pois as coordenadas do sistema sociocultural ainda vigente estabelecem profundas diferenças entre o ser-homem e o ser-mulher. Dessa diferença derivam, evidentemente, certas peculiaridades que podem ser detectadas na criação literária de um e de outro.

Elaine Showalter (1982), ao comentar o percurso das obras de autoria feminina, de 1840 até cerca de 1960, estabelece três fases: a da imitação, a da ruptura e a da autodescoberta. Não se trata de categorias rígidas, porque é possível encontrar essas três fases presentes na obra de uma mesma escritora.

A primeira fase é uma etapa prolongada e se caracteriza pela imitação, ou seja, é uma longa fase de imitação dos modos prevaletentes da tradição dominante, uma internalização de seus padrões de arte e suas visões dos papéis sociais. Nessa fase, as mulheres, enquadrando-se nos padrões românticos, baseavam-se nos escritores masculinos para o seu próprio ato de escrever.

A segunda, uma espécie de ruptura, é uma fase de protesto contra os padrões e os valores dessa tradição dominante e de defesa dos direitos e valores das minorias, incluindo a procura da autonomia. É uma fase representada por contestações aos valores dominantes, a qual apresenta a repressão feminina nas práticas sociais e põe em questão a relação de gêneros.

A última fase é como uma busca por uma identidade, uma fase de autodescoberta, de desejo de libertação de algumas das dependências da oposição. É uma fase de construção de uma nova identidade, englobando temas existenciais e universais, marcada por erotismo, sedução e contestação.

A produção de autoria feminina começa a adquirir mais espaço dentro do terreno literário brasileiro, dominado e marcado por autores, a partir de 1960, com Clarice Lispector, como afirma Elódia Xavier em *Tudo no feminino* (1991). Nessa época, a produção feminina estava na fase do autoconhecimento e da busca da identidade e já havia passado pelo momento da reprodução do discurso masculino e da ruptura, do protesto. A escritora Clarice Lispector abre espaço para várias outras autoras, como Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon, Adélia Prado, Lya Luft, Myriam Fraga, Sônia Coutinho entre outras.

Como a mulher era considerada inferior sob a visão de outrem, quando passa a ter autonomia e começa a escrever, é vista como diferente, como o “outro”, centrada na alteridade, concebida com um valor negativo, como aponta Constância Lima Duarte (1996, p. 29):

A alteridade na lógica binária não é pensada senão como negativa. Para alguns teóricos, uma das causas da crise na cultura é ter definida a noção de sujeito dentro de uma oposição binária, pensando o não-idêntico como negativo e reservado o termo positivo ao idêntico. A necessidade de redefinição do sujeito passaria, portanto, pela proposta de uma alteridade positiva ou uma ‘diferença’ – no sentido de uma infinita multiplicidade de diferenças.

Sobre identidade e diferença, afirma Lauretis (1994) que as concepções culturais de masculino e feminino são como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, nas quais todos os seres humanos são classificados, formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um simbólico ou um de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais.

Dessa forma, ao se criar, repetidamente, personagens femininas em situação inferior, os autores (que são em sua maioria homens) também atuam de forma performativa, como agentes produtores da exclusão das mulheres. A escrita de autoria feminina busca, por meio da configuração dos personagens, estabelecer representações que questionam e contestam as posições ocupadas por homens e mulheres na sociedade. A inclusão social da mulher passa por um processo de renovação da sua identidade em todos os setores, inclusive no campo literário. A escrita de VILELA (2011) e Estrada Estrada (2008) questiona o fato de existir um papel pré-estabelecido para a conduta social das mulheres que deve ser seguido

pela sociedade. Na configuração dos personagens centrais das narrativas dessas autoras, percebemos que as atitudes dos protagonistas são marcadas pela contestação aos padrões sociais determinados por uma cultura que se diz dominante. O que podemos destacar da escrita das autoras, relacionada a essa temática, é que as escritoras não idealizam uma situação em que as mulheres deveriam estar, tampouco favorecem um final feliz e satisfatório para os personagens, visto que nem todas as mulheres representadas têm iniciativa para buscar a própria autonomia.

Para Scott (1990), as identidades de gênero são realmente construídas e relacionam-se com toda uma série de atividades, de organizações e representações sociais historicamente situadas. Butler (1990) argumenta que o gênero estabelece relações com paradigmas de representações étnicas, raciais, de classes, sexuais e regionais de identidade e, portanto, não pode ser separado de inserções políticas e culturais em que surgem e se mantêm.

Vale destacar que, como as obras selecionadas para o *corpus* deste estudo cumprem o papel de ser uma referência para a cultura de uma sociedade, podemos fazer uma relação entre a escrita feminina e os frutos de uma longa trajetória da mulher em busca de seu espaço no mundo literário, no campo das representações artísticas, visto que as discussões deste capítulo tratam das percepções subjetivas dos personagens em relação à submissão das mulheres e à postura adquirida frente às convenções relacionadas ao papel da mulher na sociedade.

O discurso literário, como qualquer outro discurso, é formado de ideologias e elementos representativos da sociedade. Assim, essas ideologias têm, segundo Paul Ricoeur (1977), a função de mediar a integração social e a coesão do grupo. Por sua vez, Regina Zilberman (2004) diz que cada leitor pode reagir individualmente a um texto, mas a recepção é um fato social³¹ – uma medida comum localizada entre essas reações particulares. No discurso literário contido na escrita de VILELA (2011) e Estrada Estrada (2008), podemos estabelecer uma relação entre a forma como essas escritoras apresentam a problemática de “ser mulher” e o que essa representação sugere, visto que a mulher não é configurada como uma vítima indefesa da sociedade em que vive, porque algumas personagens se submetem a viver conforme as convenções sociais que determinam o papel da

³¹ Entenda-se como fato social a consciência coletiva (valores religiosos, morais, políticos, sociais, econômicos, dentre outros).

mulher para que possa ter uma vida estável, marcada pela dependência econômica, e outras alcançam a autonomia e vivem de acordo com seus próprios desejos e objetivos.

A diferença é traduzida ideologicamente pelas construções socioculturais de gênero feminino e masculino. Essas são categorias da produção cultural e representam um sistema simbólico de configurações binárias e assimétricas de desigualdades sociais entre os sexos, que se configuram como uma instância de produção e reprodução de ideologia patriarcal, gerando um processo que dissemina a repressão do feminino. Na escrita das duas autoras deste estudo, há uma configuração desse sistema de produção e reprodução da ideologia que desvaloriza o feminino. Nessas narrativas, fica evidente que a representação do homem é estruturada de forma a mostrar que as ações e os pensamentos do homem são vistos como superiores ao das mulheres; em virtude disso, as autoras propõem uma reflexão sobre essa situação com o intuito de fazer uma crítica à configuração social que é dada ao homem, visto que é baseada em senso comum, e não há comprovações científicas de que existe alguma superioridade.

Os formadores de cânone geralmente falam de um lugar privilegiado, marcado pela ideologia, de acordo com Roberto Reis (1992). E como a literatura é um veículo reprodutor de cultura, muitas vezes reforça as fronteiras culturais, excluindo do cânone as minorias sociais. Nos dizeres de Reis, “[...] o cânon está impregnado de pilares básicos que sustentam o edifício do saber ocidental, tais como o patriarcalismo, o arianismo e a moral cristã” (1992, p. 72). Além disso, o cânone está “a serviço dos mais poderosos, estabelecendo hierarquias rígidas no todo social e funcionando como ferramenta de dominação” (REIS, 1992, p. 73). Diante dessas “limitações do cânone”, a escrita de autoria feminina vem reagindo a isso, especialmente na escrita das duas escritoras em foco, haja vista que os contos delas não determinam uma nova ideologia, o que manteria a ideia de cânone, mas fazem reflexões críticas sobre convenções sociais construídas culturalmente. Parece-nos que essa escrita não busca “entrar” no cânone, mas, ao produzir uma escrita distinta – que não se ajusta aos ditames desse cânone – romper com essas limitações e mostrar que a arte literária, ideologicamente produzida – como o caso da escrita engajada de mulheres no feminismo – abala essa estrutura instituída no passado e renova, de certa forma, o próprio olhar do leitor contemporâneo.

Numa perspectiva questionadora, várias discussões vêm surgindo do meio acadêmico sobre a produção de autoria feminina, indagando alguns críticos, como Harold Bloom, que vê com maus olhos os espaços conquistados por minorias raciais e sexuais, além de descartar as novas críticas que utilizam o fator ideológico e questionam o cânone. Arriete Vilela e Berta Lucía Estrada Estrada inserem-se no rol de escritoras que questionam o tradicionalmente estabelecido e valorizam a diferença, não deixando de lado o labor com a linguagem. Pelas obras estudadas, entendemos que a escrita delas baseia-se na provocação do questionamento do que é ou não é convenção, visto que não se determina uma ideologia a ser seguida, mas valoriza-se a diversidade cultural, fazendo jus a duas características da identidade latino-americana, quais sejam o hibridismo e a miscigenação cultural.

Roberto Reis empenha-se para que o tema cânone e sua definição ganhem maior coerência. Para isso, o autor traz à tona temas de noções sobre linguagem, cultura, escrita e literatura, sobre as quais estão as marcas do poder. Por esse motivo, Reis assevera que “para trabalhar o conceito de cânon, é importante ter em mente este horizonte, pois o que se pretende, ao se questionar o processo de canonização de obras literárias, é em última instância colocar em xeque os mecanismos de poder a ele subjacentes” (1992, p. 51). Esses mecanismos utilizados para dominar são percebidos, no decorrer da história, nas sociedades caracterizadas pelo patriarcalismo, as quais eram marcadas pela exclusão da mulher, que vivia sob a dominação masculina. Isso fez com que a mulher ocupasse uma posição de inferioridade e submissão no meio social e na hierarquia familiar, situação que influenciou o processo de reconhecimento da escrita feminina.

Para o autor, o fato de o texto ser literário ou não é determinado por um grupo de indivíduos detentores do poder, pretensos juízes, cuja autoridade lhes confere o direito de determinar o que é e o que não é literatura, o que pode ser e o que não pode ser cânone.

Dessa maneira, Reis ressalta que “a literatura tem sido usada para recalcar os escritos [...] dos segmentos culturalmente marginalizados e politicamente reprimidos – mulheres, etnias não-brancas, as ditas minorias sociais, culturas do chamado Terceiro Mundo” (REIS, 1992, p. 73). Considerando essa afirmação, o *corpus* desta pesquisa possui textos que privilegiam personagens discriminados e marginalizados pela sociedade, bem como temáticas que não são recorrentes em textos literários, como a homossexualidade. Um exemplo é o conto “Teodora” (p.

101-110), de Estrada Estrada (2008), no qual a personagem é apresentada como uma artista plástica que sofreu muito com as atitudes machistas do pai. Ela lutou contra os valores patriarcais por meio de suas obras, nas quais tratava do tema da mulher, principalmente em relação à sexualidade; além disso, era amante de Eva. Outro exemplo é o conto “*Una mirada amarga*”³², também de Estrada Estrada (p. 157-175), que traz como personagem uma professora universitária, chamada Márcia, casada, com três filhos, que se envolve com uma aluna 17 anos mais nova. Um dia, seu marido, Esteban, descobre seu segredo e a isola do mundo para que não se encontre mais com Isabel. Entendemos, por intermédio dessa narrativa, que a arte literária tem a capacidade de trazer uma situação, como a representada no conto, à tona. Mesmo sendo um texto ficcional, é possível ter uma ideia do que se passa com as mulheres que se dão o direito de viver as suas paixões numa sociedade marcada pela dominação masculina. Essa atitude reflete a situação de submissão da mulher e revela, por meio da configuração dos personagens, a manutenção dos valores patriarcais: a esposa aceita as determinações do esposo, o qual se sente no direito de impor à mulher suas ordens.

Outra temática está relacionada com personagens que têm atitudes que vão contra a moral e a ética, como no conto “*Entre el cielo y el infierno*”³³ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 139-155), que traz como protagonista um padre que se envolve sexualmente com suas fieis. Ele se relaciona com a nova secretária, que engravida dele, e como ela não aceita fazer um aborto, ele a mata. A partir desse conto, entendemos que, embora já tenha havido muitas mudanças e transformações sociais, inclusive nas instituições cristalizadas, como igreja, escola e família, a sociedade segue preservando certos valores, mesmo que sejam marcados por total hipocrisia. A Literatura, nesse sentido, serve também de veículo de divulgação dessas situações em que a mulher segue sendo, como no passado, a verdadeira vítima desses valores que, de fato, não são valores, porque não são observados e cultivados pela camada social que os impõe.

A prostituição e o abuso sexual também são temas abordados pelas obras estudadas. Em “Anjo perdido” (Vilela, 2010, p. 173-176), é narrada a trajetória de uma menina que foi abandonada pela mãe, foi criada e abusada sexualmente pelo pai, e depois foi deixada pelo próprio progenitor numa casa de prostituição; em

³² Nossa tradução livre: Uma olhada amarga.

³³ Nossa tradução livre: Entre o céu e o inferno.

“Farpa” (p. 209-213), há uma protagonista que rememora a época de sua infância em que foi abusada sexualmente pelo avô; e em “Maria Flor” (p. 117-123), a personagem principal, abandonada pela mãe quando criança, não sabe sua origem e tem um desejo obsessivo de ter uma mãe. As pessoas se aproveitam de sua ingenuidade e ela passa a trabalhar em casas de prostituição, vendendo o próprio corpo.

Na escrita de Vilela e Estrada Estrada, além de se tratar de diversas situações do viver humano, percebemos a presença de contos cujas temáticas investigam o universo que envolve a mulher, pois há a predominância de personagens femininas que representam mulheres em distintas situações. Há aquelas que estão presas aos valores patriarcais e aos modelos convencionalizados, há as que estão descontentes e inseguras e se encontram entre a conformação às normas e à emancipação, e também há as que rompem com as formas sociais e culturais alcançando a própria autonomia. O enfrentamento das convenções socioculturais e a configuração discursiva de personagens femininos representam uma forma de posicionar-se frente à realidade atual e também retrata um aspecto ideológico na escrita das autoras selecionadas para este estudo.

É recorrente também a presença de desconstruções na sintaxe normativa, de frases aparentemente desconexas, de uma linguagem sintética e precisa, de metáforas. E os recursos formais utilizados atuam dentro das narrativas de maneira a enfatizar o assunto abordado. Nesse sentido, a linguagem tem uma dimensão de poder ressignificada, porque se amplia e não se restringe a comunicar uma simples diégese.

Nos contos selecionados de VILELA (2011) e Estrada Estrada (2008) para a presente pesquisa, existem personagens que são submissas a modelos socialmente estabelecidos, limitando-se, muitas vezes, a reproduzir condutas convencionalizadas, haja vista estarem sob uma lógica sustentada na imagem do homem, produtora de normas e discursos que sujeitam a todos. Segundo o pensamento de Antonio de Pádua Dias da Silva (2004, p. 27-28),

[...] a Ordem do Falo é, assim, uma prática que traz seu esquema de funcionamento no código genético cultural e/ou psicológico dos sujeitos, tornando todos iguais no aspecto que se refere à manutenção das estruturas basilares da cultura comportamental,

entre as pessoas que associam-se as outras, na relação homem/mulher, por exemplo, a fim de que haja, no contexto social, uma espécie de harmonia entre os componentes da comunidade, pois esta Ordem estabelece [...] através de seus esquemas, normas de conduta, de aceitação/transgressão para o discurso estabelecido.

Personagens marcadas pela submissão social estão presentes nos contos “*Una mirada amarga*” (p. 157-175), de Berta Lucía, e “*À pele da alma*” (p. 112-116), de Arriete Vilela.

Em “*Una mirada amarga*” (p. 157-175), há três vozes que se expressam sobre o mesmo acontecimento. Cada um dos personagens relata suas impressões decorrentes de um triângulo amoroso. O texto inicia-se com uma carta de Márcia, 57 anos, a Isabel, 40 anos, mulher com a qual se envolveu amorosamente vinte anos antes. Logo após, há outra carta, agora de Isabel à amada, e também um relato de Esteban, marido de Márcia.

Na primeira carta, vemos que Márcia relata que está escrevendo mais uma correspondência que imagina nunca chegará ao seu destino, visto que ela não tem mais contato com a destinatária. Apesar disso, ela insiste em escrevê-las, porque agir dessa maneira significa superar uma farpa de seu passado. “*Esta carta que te escribo, como muchas otras que escribí hace más de 20 años, no llegará a tus manos; pero al menos podré terminar de exorcizar la humillación de la que fui víctima.*”³⁴ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 157). Nesse discurso percebemos como as mulheres aprenderam, também, a valer-se da escrita como uma forma de expressão que as pode auxiliar no tratamento de seus traumas. Vivências transferidas ao nível narrativo adquirem efeitos catárticos e a escrita faz-se meio de aliviar, de libertar-se, de refletir e exteriorizar sentimentos que angustiam e tornam a existência uma condição sofrível.

Esse sofrimento mencionado pela personagem também decorre do fato de Isabel ignorar Márcia em vários eventos literários dos quais as duas participaram, o que causa frustração e melancolia. “*Cuando tus ojos se encuentran con los míos, es*

³⁴ Nossa tradução livre: Esta carta que te escrevo, como muitas outras que escrevi faz mais de 20 ano, não chegará a tuas mãos; mas ao menos poderei terminar de exorcizar a humilhação da qual fui vítima.

*como si no me vieran. Ante ti soy invisible. Si escuchas mi voz, aparentas no oír nada. Podría gritar y tú no reaccionarías.*³⁵ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 158)

Em seu relato, Márcia se lamenta por ter sido covarde e não ter lutado pela própria felicidade, o que permite entender o porquê da tristeza que ela carregava. Márcia tem ciência de que ela é a única responsável pela própria infelicidade e pela indiferença de Isabel. *“Debo parecerte una cobarde. – La peor de todas, – dirías. No te falta razón. Soy yo una cobarde.”*³⁶ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 159). A frustração dela se intensifica ainda mais pelo fato ter agido de forma contrária ao que pensava e acreditava. Para manter sua vida social, ela não assume seu romance com outra mulher e não põe em prática valores que defendia em relação aos direitos conquistados pelas mulheres, conforme vemos na passagem:

*Para los años 60, hacer el amor había dejado de ser sinónimo de reproducción. Las mujeres por fin, podíamos decidir cuando ser madres, ya que la píldora nos ayudó a tomar conciencia que somos las dueñas de nuestro cuerpo y que el sexo es también para nuestro disfrute.*³⁷ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 160).

Márcia, contudo, ao invés de ir ao encontro dessas mudanças, não conseguiu pôr isso totalmente em prática, o que mostra a situação contraditória na qual vivia, ou seja, pensava de certa maneira, mas não agia da mesma forma, como se vê em:

*Crecí con el cambio y me comprometí con él. Yo había roto con muchos prejuicios. Perteneceía a una generación de ruptura, era consciente de ello y así lo asumí. Sin embargo, mi vida sexual y sentimental había estado dirigida dentro de parámetros bastante convencionales.*³⁸ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 161)

Pelo discurso do narrador, vemos que a personagem percebe o quanto foi submissa às convenções e como isso determinou sua vida, deixando-a deprimida e

³⁵ Nossa tradução livre: Quando teus olhos encontram-se com os meus, é como se não me vissem. Diante de ti sou invisível. Se escutas minhas voz, aparentas não ouvir nada. Poderia gritar e tu não reagirias.

³⁶ Nossa tradução livre: Devo parecer-te uma covarde. – A pior de todas, - dirias. Não te falta razão. Sou eu uma covarde.

³⁷ Nossa tradução livre: Para os anos 60, fazer amor havia deixado de ser sinônimo de reprodução. Nós mulheres, enfim, podíamos decidir quando sermos mães, já que a pílula nos ajudou a tomar consciência que somos as donas do nosso corpo e que o sexo é também para nossa satisfação.

³⁸ Nossa tradução livre: Cresci com a mudança e me comprometi com ela. Eu havia rompido com muitos preconceitos. Pertencia a uma geração de ruptura, era consciente disso e assim a assumi. No entanto, minha vida sexual e sentimental havia sido conduzida dentro de parâmetros bastante convencionais.

arrependida. Ela entende que, agora, somente lhe resta conviver com esse remorso, haja vista que o momento de reagir ficou no passado. É por meio de seu relato que ela consegue, ao menos, exteriorizar sua revolta ao criticar os padrões morais que sempre fizeram a mulher aceitar e cultuar os valores patriarcais. *“Callé mi temor, pero también los anhelos que despertabas en mí. Callé la angustia que sentía en la alcoba y el abandono del que era víctima. ¡Callé tantas cosas! A las mujeres de mi generación nos enseñaron a callar.”*³⁹ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 162)

Em relação à sexualidade, ela faz uma autoanálise e se dá conta de que apenas cumpriu a função de esposa para satisfazer ao marido, e que o sexo, para ela, nunca esteve relacionado ao prazer. Sua vida sexual somente teve sentido quando ela se envolveu, uma vez apenas, com Isabel, conforme relata em:

*El día de nuestro fugaz encuentro en Oma, el roce premeditado de tus piernas contra las mías, me sumergió en un mundo desconocido y abrió una esclusa que dio rienda suelta al deseo acumulado en mi cuerpo y al que mi razón se negaba a aceptar.*⁴⁰ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 164).

Esse sentimento era o oposto ao que acontecia nos encontros com seu marido. Ele não a via como amante, mas como mãe de seus filhos. Esteban não se preocupava com a satisfação sexual da esposa, o ato sexual era somente instintivo, sem emoção. *“Lo que no sabes, es que mi cama era un desierto, sobre todo cuando estaba en embarazo [...] Esteban ni me tocaba. [...] Una vez cumplida su faena se daba media vuelta, sin desearme siquiera las buenas noches. Más que su mujer, yo era la madre de sus hijos.”*⁴¹ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 163-164)

Sobre as convenções sociais, Márcia reafirma, no fim de seu texto, que sua vida foi determinada por padrões da sociedade e ela comportou-se de forma submissa, mesmo tendo consciência de que poderia ter agido de forma contrária. *“Pero ya vez, a veces los acontecimientos deciden por nosotras, o bien son las personas de nuestro entorno familiar quienes nos despojan nuestras vidas. En este*

³⁹ Nossa tradução livre: Calei meu temor, mas também os anseios que despertavas em mim. Calei a angústia que sentia na alcova e o abandono do qual era vítima. Calei tantas coisas! Às mulheres de minha geração nos ensinaram a calar-se.

⁴⁰ Nossa tradução livre: O dia do nosso fugaz encontro em Oma, o roçar premeditado de tuas pernas contra as minhas, submergiu-me em um mundo desconhecido e abriu uma esclusa que deu rédeas largas ao desejo acumulado no meu corpo e ao que minha razão negava-se a aceitar.

⁴¹ Nossa tradução livre: O que não sabes, é que minha cama era um deserto, sobretudo quando estava grávida [...] Esteban nem me tocava. [...] Uma vez cumprido seu serviço dava-se meia volta, sem desejar-me nem sequer boa noite. Mais que sua mulher, eu era a mãe de seus filhos.

*caso fue Esteban.*⁴² (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 165). O marido encontrou um poema de amor de Isabel quando buscava os documentos da mulher que estava em trabalho de parto e descobriu toda a história das duas. Ela não fez nada para mudar sua vida e aceitou as determinações do marido, assim que chegou da maternidade com o terceiro filho do casal, de não mais procurar Isabel e conformar-se com sua condição de mãe de família, segundo se relata em:

*A mi regreso de la clínica, mi vida se convirtió en un infierno. El hombre que creía conocer, el escritor mesurado, respetuoso, dio paso a un huracán. Vociferaba, daba puños a diestra y siniestra, se convirtió en mi cancerbero. ¡Ni el teléfono pude volver a contestar!*⁴³ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 165).

Na segunda carta, Isabel começa dizendo que nunca havia deixado de perceber a presença de Márcia nos eventos em que ambas foram, mesmo tratando-a com indiferença. *“Hoy te he vuelto a ver. Creías que no te había visto, pero siempre lo hago.”*⁴⁴ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 165). Ela comenta os fatos ocorridos, o início do envolvimento com a amante, a relação sexual entre elas e como ficou desorientada por não conseguir mais falar com Márcia, depois que o marido desta descobriu o relacionamento das duas. Entendemos porque Isabel não queria ter qualquer contato com a ex-amante. O personagem aponta como teve que mudar sua vida por causa do que aconteceu a ambas e se mostra indignada pela atitude da amada, que se portou de forma submissa, o que a decepcionou muito. *“Los lazos que me unían a ti, habían sido salvajemente cortados. Ante el dolor de no volverte a ver, se sumaba el dolor de saberte tan cobarde. No llamaste ni una sola vez para decirme que lo sentías.”*⁴⁵ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 170). Isabel também sofreu com a atitude conservadora da universidade, que a expulsou, com justificativas baseadas em convenções sociais e religiosas, como se ela tivesse cometido um crime gravíssimo, como se narra em:

⁴² Nossa tradução livre: Mas outra vez, às vezes os acontecimentos decidem por nós, ou são as pessoas de nosso ambiente familiar quem nos despojam nossas vidas. Neste caso foi Esteban.

⁴³ Nossa tradução livre: Ao regressar da clínica, minha vida converteu-se num inferno. O homem que acreditava conhecer, o escritor moderado, respeitoso, deu lugar a um furacão. Vociferava, dava murros com ambas as mãos, converteu-se em meu guardião. Nem o telefone pude voltar a atender!

⁴⁴ Nossa tradução livre: Hoje voltei a ver-te. Acreditavas que não te havia visto, mas sempre o faço.

⁴⁵ Nossa tradução livre: Os laços que me uniam a ti haviam sido selvagemmente cortados. Diante da dor de não voltar a ver-te, somava-se a dor de saber que eras tão covarde. Não me telefonaste nem uma só vez para dizer-me que sentia muito.

*Me dijeron que como estaba acosando a una profesora, y eso era inadmisibile en una universidad y además en un país católico, apostólico y romano, debían cancelarme la matrícula. [...] Yo, que tenía las calificaciones más altas del grupo [...] tenía que salir por la puerta trasera.*⁴⁶ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 169).

Esteban é a representação da ordem patriarcal e das convenções sociais. Todas as suas atitudes são machistas e reforçam a concepção de que a mulher deve ser submissa ao homem se quiser ter uma vida social e não ser discriminada. Já no início, ele se apresenta como uma pessoa imponente e dominadora, o que, para ele, era o “correto” a se fazer na condição de chefe de família. “*Conduzco las masas de estudiantes como el pastor conduce un rebaño de ovejas. No estoy acostumbrado a que me desafien, ni a seguir a los otros.*”⁴⁷ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 171). Ele via a própria mulher como alguém que deveria acatar seus comandos, sem reclamar ou impor a própria vontade.

Quando ele descobriu o relacionamento de Isabel com a mulher, por meio de bilhetes e poemas que ele encontrou nos pertences da esposa, ficou horrorizado, como se o relacionamento entre as duas fosse algo absurdo, repugnante. Sua indignação não foi por causa da traição, mas pela ruptura às convenções. “*El horror tomó forma y se me presentó con un lenguaje procaz, no por las palabras sino por el sentido que les otorgaban.*”⁴⁸ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 174)

Em seu relato, afirma que seria até aceitável a mulher traí-lo com um homem, mas nunca com outra mulher, pois o casamento era muito mais um negócio, em que não se deveria dar ênfase aos sentimentos. “*Jamás había imaginado a mi mujer siendo cortejada por otro hombre, y si así hubiese sido habría estado dentro de los parámetros normales. Pero de ahí, a ser enamorada por una mujer, había un abismo.*”⁴⁹ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 174). Aqui cabe comentar a simbologia de abismo, pois como afirma Chevalier e Gheerbrant, “*abismo [...] designa aquilo que é sem fundo, o mundo das profundezas ou das alturas indefinidas. [...] Aplica-se*

⁴⁶ Nossa tradução livre: Disseram-me que como estava assediando uma professora, e isso era inadmissível em uma universidade e ademais num país católico, apostólico e romano, deveriam cancelar minha matrícula. [...] Eu, que tinha as qualificações mais alta do grupo [...] tinha que sair pela porta de trás.

⁴⁷ Nossa tradução livre: Conduzo as massas de estudantes como o pastor conduz um rebanho de ovelhas. Não estou acostumado a ser desafiado, nem a seguir aos outros.

⁴⁸ Nossa tradução livre: O horror tomou forma e apresentou-se a mim como uma linguagem insolente, não pelas palavras mas pelo sentido que lhes outorgavam.

⁴⁹ Nossa tradução livre: Jamais havia imaginado minha mulher sendo cortejada por outro homem, e se assim tivesse sido estaria dentro dos parâmetros normais. Mas daí ficar apaixonada por uma mulher, havia um abismo.

ao caos tenebroso das origens e às trevas infernais dos dias derradeiros.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 5). Essa explicação evidencia o que o marido pensava da atitude da esposa: um absurdo, algo que deveria ser punido e revertido, para que não se causasse um constrangimento perante a sociedade.

O conto termina com o texto de Esteban. No último parágrafo, ele reafirma sua posição de dominador e acredita ter agido de forma adequada. Para ele, na sua condição de chefe de família, ele deveria agir para defender a imagem dele e de sua família, para garantir o convívio e a posição social que ocupava, como percebemos em:

*De todas las formas actué correctamente, defendí lo que era mío, defendí la decencia, la moral, salvé mi familia, salvaguardé nuestra imagen ante la sociedad, la protegí del escándalo; debería estarme agradecida. [...] no lamento las medidas que tomé en ese momento.*⁵⁰ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 175).

Temos, nesse discurso, a posição patriarcal em perfeita manutenção, sua conservação e obediência ainda rege a existência familiar contemporânea em muitos casos e lugares. A configuração da mulher apresentada na narrativa de autoria feminina ajusta-se, assim, a sua realidade sócio-histórica ainda em grande parte vigente de submissão ao marido, obediência e necessidade de manter aparências impostas pela hipocrisia reinante nesse sistema patriarcal. A escrita da mulher, nesse sentido, funciona como forma de denúncia e de encorajamento para que as mulheres não mais se submetam a tais situações e busquem outras saídas para as suas amarras e amarguras.

A submissão social também fica evidente em “À pele da alma” (p.112-116), de Arriete Vilela. O conto inicia-se com uma afirmação, sobre a protagonista, que evidencia uma condição: “dilacerar-se tem sido um exercício diário da mulher.” (VILELA, 2010, p. 112). O texto, narrado em terceira pessoa, fala de uma mulher, da qual não se sabe o nome, que vive dilacerada “aos olhos indiferentes do marido” (VILELA, 2010, p. 112). O texto é carregado de metáforas para simbolizar uma mulher que é submissa ao marido e não consegue ter autonomia sobre sua vida e seus desejos. Um exemplo é quando ela vê “as relações amorosas como areia

⁵⁰ Nossa tradução livre: De todas as formas agi corretamente, defendi o que era meu, defendi a decência, a moral, salvei minha família, salvguardei nossa imagem diante da sociedade, a protegi do escândalo; deveria estar agradecida. [...] não lamento as medidas que tomei nesse momento.

movediça” (VILELA, 2010, p. 112), que a sufocam, pois ela não tem prazer sexual algum com seu marido, como se narra em:

Sabe-se traída, mas se quer virtuosa. Humilha-se à noite, ao pé da cama, porque quer ser tocada, mesmo que não compreenda o seu desejo como carência ou como poder; compreende-o apenas como efetiva entrega amorosa, numa relação estigmatizada como indissolúvel. Não pede muito, porque sabe: seu sexo, que lateja, não terá nenhum afago do homem por quem ela se deixou esquecer. (VILELA, 2010, p. 113)

A protagonista vive como se fosse cega, visto que ela não quer perceber o que acontece a sua volta. Na narrativa vemos que ela era tratada como um mero objeto pelo marido e o ato sexual não significava nada para ela, não repara que um rapaz se interessa por ela, até porque nunca pensaria que isso poderia acontecer. No momento em que “a mulher chora-se a si mesma, tola e inútil, tecendo-se e destecendo-se em confidências de desamor, o rapazinho alvoroça-se para o encontro. Não um encontro marcado, mas fingidamente accidental: ele sabe dos horários da dilacerada mulher.” (VILELA, 2010, p. 113). A mulher não percebe o interesse do rapaz, que vive a primeira paixão, pois “por dentro, na ferida oca, a lembrança obsessiva do amado que a rejeita, infiel marido que nunca se deixa flagrar” (VILELA, 2010, p. 113) a atormenta.

O rapazinho apaixona-se cada vez mais, porém, a mulher, que se mostra submissa ao marido e às convenções sociais, nunca o percebe, apenas cuida da padaria, porque “ele é apenas um detalhe no caminho da mulher; um detalhe e uma desimportância”. (VILELA, 2010, p. 114)

A situação inerte em que a personagem se encontra é abalada quando ela repara, pela primeira vez, o olhar do rapazinho. Isso a deixa inquieta, apreensiva e ela passa a entender que não é vista apenas pelos olhos do marido. Ela “espanta-se de reconhecê-lo. Não se lembra de tê-lo visto já, mas sabe-o uma feição colada à sua memória afetiva. Parece-lhe um rosto antigo e familiar: o bisavô, talvez, numa foto em tempos que ela não alcançara.” (VILELA, 2010, p. 115)

Aqui, a mulher configurada na narrativa dá sinais de que anseia por sua autonomia, quer viver sua vida de desejos. A narrativa parece que vai seguir por um rumo determinado pela mulher, e que ela conseguirá superar essa condição de submissão. “Ela também se lembra de si mesma, dos seus desejos alegres, da pele

inteira de sua alma e das tantas outras manhãs em que não se dilacerava. [...] percebe-se nova trilha, novo rumo, novo olhar, esperança reeditada. Seu coração parece querer desenredar-se,” (VILELA, 2010, p. 115)

Todavia, esse acontecimento mostra que a vontade de mudar é apenas passageira, porque a personagem não toma nenhuma atitude. “Ela o olha fixamente, e uma pulsão de vida invade-lhe o corpo, o coração e a alma, que ela própria permitira serem dilacerados por farpas amorosas.” (VILELA, 2010, p. 116). No fim da narrativa, o rapaz entende que ele seria apenas uma lembrança e que seu amor não se concretizaria, ou seja, que a mulher continuaria a viver do mesmo jeito, aceitando viver submissa. “O rapazinho, então, sente que aquela mulher aprenderá a ter-se, a dizer-se, a amar-se, e ele será uma feição registrada na pele nova sobre a ferida da alma. Uma feição que sempre se confundirá com a foto do bisavô...” (VILELA, 2010, p. 116).

As situações que envolvem as personagens desses dois últimos contos apresentados são uma mostra de como a escrita feminina configura a mulher, além de serem situação distintas, entretanto, é comum a estagnação frente aos modelos construídos culturalmente para o feminino, ainda quando o conflito interior transparece instigado pela desestabilizadora voz narrativa. A plena aceitação desses modelos tem relevante contribuição da família enquanto instituição que estabelece, por meio da educação, os territórios do feminino e do masculino. Nesse processo encabeçado pela família, a religião desempenha um importante papel quanto à formação e conformação da psique feminina aos padrões morais. As personagens apresentadas remetem à figura do anjo da casa, mostrada por Virginia Woolf, compassivas e abnegadas em nome da família, como se vê na seguinte passagem:

Ela era intensamente compassiva. Era imensamente encantadora. Era profundamente abnegada. Era dominava todas as difíceis artes da vida familiar. Sacrificava-se diariamente. Se havia galinha, ela ficava com o pé, se havia uma corrente de ar, tomava seu lugar nela – resumindo, ela era tão condescendente que nunca tinha uma ideia ou desejo próprio – em vez disso, preferia sempre concordar com as ideias e desejos dos outros. Acima de tudo – nem preciso dizer – era pura. A pureza era considerada sua maior beleza – o rubor das faces, sua graça maior. (1996, p. 43-44)

Percebemos, também, a ação da repressão sexual. As personagens defrontam-se com a possibilidade de transgressão, mas, educadas e moldadas para

aceitar as convenções, não mudam o próprio comportamento e não atingem a plena realização sexual. Isso porque o condicionamento aos modelos instituídos garante

[...] a satisfação das estruturas que regem tal ordem, a completude e a existência do ser parecem adquirir sentido. Pertencer à ordem é motivo de existência, de aparente felicidade, de acomodação ao ritmo de vida que toca uma mesma sinfonia para todos, satisfazendo de forma equilibrada as utopias construídas e alimentadas nos/pelos imaginários coletivos das culturas. (SILVA, 2004, p. 45)

As duas escritoras destacadas neste estudo trazem à cena, em alguns momentos, configurações de personagens que não estão libertas das convenções e dos moldes sociais. Nos textos de Estrada Estrada (2008), é mais evidente a representação de mulheres que transgridem as convenções, visto que o discurso empreendido por ela é mis feminista, ou seja, as mulheres representadas têm mais autonomia financeira e emocional, além de se mostrarem contrárias à imposição de modelos sociais e dispostas a ir contra essa situação. Diferentemente, nos textos de VILELA (2011), há o predomínio de mulheres que não conseguem superar a condição de submissão às imposições masculinas; mas essa configuração não serve para reforçar e/ou reafirmar as convenções sociais, e sim para representar as consequências negativas dessa postura, quais sejam: frustração, angústia, medo, sofrimento e pessimismo em relação à vida.

Os personagens são mulheres que têm a possibilidade de atingir sua própria autonomia e independência, mas preferem manterem-se submissas aos padrões da sociedade. Isso é justificado porque as mulheres oscilavam entre a segurança dos valores instituídos por uma sociedade de base patriarcal e a possibilidade de romper com estruturas que as sustentavam. Dessa maneira, as convenções se mantinham e a condição da mulher pouco mudava. A escrita de VILELA (2011) e de Estrada Estrada (2008) configura as mulheres tanto na perspectiva de submissão aos valores instituídos quanto na ruptura das estruturas sociais impostas. Isso ocorre porque, mesmo as autoras sendo conscientes da história de submissão das mulheres, a sociedade ainda é caracterizada por padrões determinados e não é a maioria das mulheres que busca a própria autonomia tanto pessoal quanto profissional. Desse modo, fica implícito que as transformações sociais demandam tempo para que aconteçam e sejam realmente significativas.

Ao se fazer um resgate histórico da ascensão da sociedade burguesa brasileira desde o século XIX, vale destacar que, segundo Maria Angela D’Incao (2007), o marido provia o sustento e a mulher dedicava-se à educação dos filhos, ao marido e à boa manutenção da casa, dessa maneira, o ambiente familiar representava solidez e inserção em uma estrutura definida pelas convenções sociais. Nesse contexto, em que predominavam as ações com base no patriarcalismo, o dono de terras era superior perante sua esposa, seus filhos, seus escravos, vassalos e a qualquer outra pessoa que dependesse de si para viver. O homem detinha a soberania sobre a mulher e seu comando não estava restrito somente a casa, pois “a chamada família patriarcal brasileira, comandada pelo pai detentor de enorme poder sobre seus dependentes, agregados e escravos, habitava a casa-grande e dominava a senzala” (D’INCAO, *apud* DEL PRIORE, 2007, p. 223).

A mulher, antes de se casar, era vigiada pelo pai e, depois, pelo marido, dentro de casa e nos acontecimentos públicos, além do mais, havia o controle pela sociedade, que também a vigiava, para que ela não fizessem alguma coisa que pudesse macular sua inocência e manchar o nome de sua família. Dentre todos os impedimentos que cercavam a vida social da mulher, o encontro antes do casamento entre um homem e uma mulher ameaçava não somente a reputação feminina, mas também era sinônimo do “impedimento de uma aliança política e econômica desejável e esperada pelas famílias” (D’INCAO, *apud* PRIORE, 2007, p. 236).

Até o início do século XX, segundo D’INCAO (*apud* PRIORE, 2007), era o pai da moça que, analisando alguns aspectos, principalmente a posição social e econômica, decidia com quem sua filha se casaria. Além disso, havia, por parte da jovem, uma grande expectativa romântica com o casamento que, muitas vezes, dissolvia-se com a prática do convívio matrimonial. Isso porque, de acordo com essa estudiosa, a mulher burguesa solteira não tinha muitas ocupações e, por isso, usava como principal passatempo as leituras de novelas românticas, os bordados, as receitas e trocava confidências com outras moças, por esse motivo, contagiava-se com a ideia das heroínas e dos heróis que amam incondicionalmente e enfrentam as adversidades para se entenderem.

Após o casamento, a mulher tinha como função, além das já mencionadas, “contribuir para o projeto familiar de mobilidade social através de sua postura nos salões como anfitriãs na vida cotidiana, em geral, como esposas modelares e boas

mães” (D’INCAO, *apud* PRIORE, 2007, p. 229). Além disso, muitas mulheres continuavam sendo vigiadas severamente pelos maridos; situação que foi sofrendo transformações no decorrer do século XX. Nas narrativas estudadas, valendo-se da verossimilhança, há alguns personagens, representados por mulheres, que viviam vigiadas pelos homens, configurados por meio do pai e/ou do marido, os quais acreditavam ter o direito sobre elas e o dever de zelar pela sua integridade moral e ética.

Como a mulher espelhava o compromisso do marido para com os outros, o homem deveria ter uma esposa para “completar” e complementar seu papel na sociedade. Dessa maneira, a posição social à qual o homem pertencia dependia, muitas vezes, do comportamento e da conduta de sua esposa. Por isso, a mulher era responsável, em grande parte, pelo marido ser bem-sucedido em seu círculo social e, de certa forma, os homens dependiam da imagem que as mulheres criavam perante o grupo. Nos contos de VILELA (2011), em especial, há personagens que agem de acordo com o que se espera de uma “boa” mulher numa sociedade baseada em convenções sociais que valorizam o homem em detrimento da mulher, ou seja, há a configuração da mulher que se comporta como uma “perfeita” dona de casa, esposa e mãe de família, no intuito de preservar a imagem da família ideal perante as outras pessoas, a igreja, etc.

As aparências de um casamento feliz teriam que ser mantidas, mesmo que o homem tivesse várias amantes, porque o *status* social a ser mantido e a religião católica ainda imperavam no século XIX, ou seja, um casamento não deveria ser desfeito de forma alguma. No conto já comentado, “À pele da alma” (Vilela, 2010, p. 112-116), é possível relacionar o discurso ficcional e essa recriação da história da situação da mulher, porque a protagonista sabia que não era a única mulher que se relacionava sexualmente com o marido, mesmo assim, aceitava essa situação para preservar a imagem perante a sociedade de um casamento feliz.

Carla Bassanezi (*apud* DEL PRIORE, 2007), pesquisadora que percebe a história das mulheres como algo que envolve também a história das famílias, do trabalho, da mídia, da literatura, da sexualidade, da violência, dos sentimentos e das representações, organizou um estudo, o qual revelou que as mulheres de classe média, dos anos 50, os chamados “Anos Dourados no Brasil”, viviam em um sistema semelhante ao do período patriarcal, mesmo alguns preceitos não sendo tão rígidos quanto antes. As mulheres ainda eram muito discriminadas e desvalorizadas perante

o homem, mesmo em um período em que despontava a força feminina e as mulheres estavam começando a sua batalha aberta contra o machismo. O trabalho fora de casa estava se tornando comum entre as mulheres, porém, o salário ainda era inferior ao do homem e seu trabalho também era visto como menor.

De acordo com as acepções de Bassanezi, o modelo de família dessa época poderia ser resumido dessa maneira:

Na família modelo dessa época, os homens tinham autoridade e poder sobre as mulheres e eram os responsáveis pelo sustento da esposa e dos filhos. A mulher ideal era definida a partir dos papéis femininos tradicionais – ocupações domésticas e o cuidado dos filhos e do marido – e das características próprias da *feminilidade*, como instinto materno, pureza, resignação e doçura. Na prática, a moralidade favorecia as experiências sexuais masculinas enquanto procurava restringir a sexualidade feminina aos parâmetros do casamento convencional. (BASSANEZI, *apud* PRIORE, 2007, p. 609. Grifo da autora).

A concretização do casamento, destino esperado pela grande maioria das moças, simbolizava o reconhecimento e a possibilidade de fazer parte da sociedade, enquanto a separação era uma ameaça social e econômica. Desse modo, podemos estabelecer uma relação entre a situação em que a mulher se submetia, de forma consciente, às convenções sociais e o discurso ficcional construído por VILELA (2011) e Estrada Estrada (2008), haja vista que há personagens que preferiram manter-se numa situação de conforto e acomodação, do que enfrentar a sociedade e uma possível discriminação social.

Em se tratando dos “Anos Dourados”⁵¹, há a concepção de um período em que as pessoas estavam se libertando de um regime controlado. Dessa forma, o que

⁵¹ Os anos em que JK governou o país foram de muita discussão cultural, com um estilo de vida mais moderno - baseado nas tecnologias descobertas durante as Guerras Mundiais juntamente com a produção em massa- invadindo as casas de classe média brasileiras. Era o tempo em que enceradeiras, liquidificadores, panelas de pressão, vitrolas (eletrolas) de alta fidelidade e televisores eram as grandes novidades. Estes bens de consumo mudaram muito a vida dos brasileiros, eram o retrato do *American Way of Life* no Terceiro Mundo. Os jovens começaram imitar James Dean e sua juventude transviada. As roupas mais utilizadas eram as jaquetas de couro e calça comprida. Na música os moderninhos dançavam o rock and roll e o twist com seus topetes caídos na testa. As indústrias da música e do cinema tornaram-se extremamente poderosas e influentes. Com isso, tanto na música quanto no teatro tem início uma série de protestos. A arte ganha tons revolucionários e contestadores. Isso se deve muito ao cenário exterior, nos Estados Unidos, a literatura de Jack Kerouac, os movimentos feministas, as viagens psicodélicas comandadas por Timothy Leary e os movimentos civis a favor dos negros também influenciaram os jovens brasileiros. Iniciavam-se os festivais de música brasileira que revelaram compositores de talento como Vandré, Torquato Neto e Alciole Carlos. Roberto e Erasmo Carlos iniciavam a carreira e também houve o surgimento dos Novos Baianos e do Tropicalismo. Outra manifestação importante no campo musical foi a Bossa

antes era negado, agora era permitido. Embora esse período tenha propiciado algumas conquistas femininas, como escolher o futuro marido, ainda havia certos comportamentos de educação e honra que uma moça burguesa deveria seguir, de acordo com seus pais e com a sociedade à qual pertencia.

Para que esses comportamentos fossem assimilados pela sociedade, as revistas destinadas às mulheres da época reafirmavam os estereótipos femininos presentes naquele período. Era apresentado o perfil da boa filha, da boa moça e da esposa exemplar:

[...] a *boa esposa* – a principal responsável pela paz doméstica e a harmonia conjugal – além de não discutir, não se queixar, não exige atenção. Não aborrece a marido com manias de limpeza e arrumação, futilidades, caprichos, inseguranças ou necessidades de romantismo fora de hora – *atitudes típicas das mulheres*. (BASSANEZI, *apud* DEL PRIORE, 2007, p. 630. Grifos da autora).

Como a mulher era considerada a principal responsável pelo bom andamento da casa e do casamento, a elas era proibido esbanjar o dinheiro do marido e, menos ainda, discutir questões financeiras. Além do mais, as demonstrações de romantismo deveriam ser evitadas, uma vez que eram atitudes que diziam respeito, apenas, às mulheres e, portanto, seus maridos não tinham a obrigação de suportá-las.

No conto “A trava” (p. 214-218), de Arriete Vilela, a mulher sofre com sua condição submissão e com a anulação de sonhos. Toda a construção do conto apresenta uma discussão acerca do patriarcalismo e verificamos que a condição de dona-de-casa sufocou os planos de outrora.

A narrativa tem como protagonistas Eusébio e Aurélia. Ele reprimia muito a mulher e acreditava que ela sempre estava fazendo algo não permitido às mulheres casadas. Já no início do texto, o marido está conversando com os clientes, mas também está atento ao que acontece na casa, que fica aos fundos da loja. “Matutava como dar uma escapulidinha, como espionar a mulher, pegá-la em flagrante.” (VILELA, 2010, 214).

Aurélia era controlada pelo marido e sabia que ele não gostava de vê-la interessar-se pelos modismos da época. Por isso, ela se escondia para poder ler as

revistas que tanto gostava, pois sua condição era de uma mulher submissa que vivia para cuidar do marido e dos dois filhos, e não tinha a liberdade de fazer o que gostava. Quando ela percebia que ninguém estava por perto, corria para o quarto, que era o seu refúgio. “... correu para o quarto. Ligeira, as mãos trêmulas de ansiedade, levantou o colchão. Ali estavam elas, as capas marcadas pelo lastro da cama. Eram revistas de fotonovelas, a grande novidade que dona Bedé trouxera da capital.” (VILELA, 2010, p. 214). Interessante destacar que a leitura era e continua sendo um meio de fuga, de compensação, de suprir outros prazeres, porque a situação de submissão social e a aceitação de certos comportamentos marcados pela dominação masculina ainda existem, mesmo com todas as transformações sociais que influenciaram a configuração da família, como o divórcio, a independência sexual da mulher, o casamento e a adoção de crianças por um casal homossexual, etc.

Também cumpre ressaltar a obra *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf (1985), na qual a autora afirma a importância da mulher ter sua individualidade, sua autonomia e independência. O livro, escrito nove anos após as mulheres obterem direito de voto na Inglaterra, é uma ampla análise da situação da mulher e de sua relação com o dinheiro. Woolf insiste que as mulheres precisam de duas coisas para criarem uma nova literatura: um teto todo seu, ou seja, um quarto que pudesse ser trancado à chave para escrever, e uma renda de aproximadamente 500 libras anuais. Para tanto, a mulher deveria trabalhar a fim de obter alguma independência.

Em retomada ao conto “A trava”, o marido de Aurélia não aceitava o fato da mulher ter esse passatempo e agia com preconceito e desconfiança, porque tinha receio de ficar “mal” falado pela sociedade. “Eusébio odiava aquelas revistas. *Tá lendo pra aprender a arranjar macho, é?* – vociferava.” (VILELA, 2010, p. 214. Grifo da autora). Em contrapartida, dona Bedé, vizinha que levava as revistas para a protagonista, incentivava-a a esconder as revistas e a lê-las às escondidas.

Assim passou a agir Aurélia, lia sempre longe dos olhos do marido. Ler as revistas era o momento que a conduzia para um lugar no qual ela se sentia livre, realizada, visto que estava longe daquela vida de frustrações. “Começou a ler a fotonovela. Estava encantada, embevecida. Suspirava, enternecia-se, acompanhava o enredo com uma atenção minuciosa. E assim ia transportando-se para um mundo diferente, fictício, um mundo de aventuras e de grandes paixões.” (VILELA, 2010, p. 215). Percebemos, a partir dessa situação vivenciada por Aurélia, que a leitura dá ao

leitor a possibilidade de transformação do horizonte de expectativa. No entanto, no decorrer da narrativa, a figura feminina, a qual busca independência e libertação, não chega a agir em favor próprio, provavelmente por medo de não se enquadrar socialmente e por ainda sentir-se presa ao modelo patriarcal.

Infelizmente, chegou o dia em que Eusébio surpreendeu Aurélia lendo as revistas. Ele não pensou na esposa, mas no que ele estava sentido, que era uma traição. “Em pé às suas costas, ele todo era ódio e ciúme. Tinha à mão uma das traves de ferro com que escorava, por medida de segurança, as portas da loja. As crianças, com os pratinhos vazios nas mãos, tinham uma expressão mais de terror do que de medo.” (VILELA, 2010, p. 215). Com o instrumento, ele a matou, quase em frente aos clientes da loja, os quais demoraram para perceber o que havia acontecido, envoltos em suas fofocas. “- Senhores, sabem o que este homem foi fazer lá dentro? A pergunta, repetida, caiu como água fria na fervura.” (VILELA, 2010, p. 217).

Mesmo sabendo da gravidade do ocorrido, nenhum dos homens se manifestou, pois Eusébio era o marido e deveria saber o que estava fazendo. Ao homem casado, era-lhe permitido decidir o que fazer com a esposa, como se ela fosse propriedade dele. “Fitaram-se todos ao mesmo tempo e com a mesma intenção. Então cada um tomou do seu chapéu e, indiferentes, apenas amolados pela impertinência de Aurélia, que lhes punha fim à palestra, eles saíram da loja.” (VILELA, 2010, p. 217).

Além disso, o marido não demonstrou remorso pelo que fez, e o conto termina com a cena da mulher ensanguentada. “Eusébio disse ‘*Até mais ver*’, e ficou com o olhar perdido. Num quartinho de fundo de quintal, talvez. Aurélia, a dois metros dele, era uma poça de sangue. O sangue mais vermelho de que se teve notícia pras bandas da Tuquanduba.” (VILELA, 2010, p. 218. Grifo da autora).

A condição de submissão da mulher e a posição do marido que acreditava não haver problemas em ele ter uma amante ficam mais evidentes numa passagem em que Eusébio relembra, em primeira pessoa, o relacionamento secreto que tinha com Zeferina, mulher de Aniceto, um de seus clientes. “Lembrava-se ainda da carreira que levou do desgraçado na noite em que, escondido atrás dumas bananeiras, assobiou pra Zeferina. Em vez da cabrocha, apareceu Aniceto, espingarda engatilhada, três cachorros latindo ferozes.” (VILELA, 2010, p. 215).

Esse relato também evidencia a percepção de Eusébio quanto ao tratamento que deveria ser dado às mulheres. Para ele, a mulher deveria ser impecável quanto ao comportamento para não ser “mal vista” pelas pessoas, e o homem tinha o direito de estar com os amigos, de trair a mulher. Ele se recorda do delegado, o qual “Já comeu metade das negas.” (VILELA, 2010, p. 216), como se fosse algo normal, e critica a esposa dessa autoridade policial por ir ao cinema. “Onde já se viu mulher casada estar indo pro cinema noite sim noite não? Mulher direita vai é pra novena. Só esse pai d’égua não vê, é uma toupeira completa. Antenor é que faz bem. Chibata nela, meu compadre, chibata nela!” (VILELA, 2010, p. 216).

O personagem Eusébio retrata a contradição e a superioridade que o homem acreditava ter sobre a mulher, ou seja, ao homem é permitido bater, humilhar e trair a esposa, e à mulher é reservado o direito apenas de cumprir as ordens do esposo.

Sobre a maneira de ser e se comportar do homem e da mulher, Freyre (2004) aponta que a mulher era considerada um ser belo, entretanto, envolto em uma morbidez alarmante, considerada normal às mulheres que viviam entre o fim do século XIX e início do século XX; o fato de ficarem em casa aprendendo tarefas femininas as distanciava em físico e em comportamento dos homens.

Situação contrária acontecia em Paris, no século XIX. De acordo com Benjamin (1989), as mulheres começaram a se empregar fora do espaço doméstico, a maioria delas nas fábricas. Pelo fato de realizarem um trabalho pesado, a força empregada fez com que aparecessem traços masculinos em sua constituição física; mas a mulher não se parecia com o homem apenas no físico, por vezes, a beleza feminina escondia temperamentos e atitudes masculinas.

A diferença entre os dois sexos era enfatizada em vários momentos da vida, por exemplo, nos momentos de intimidade, o homem poderia ter relacionamentos com outras mulheres mesmo depois de casado, enquanto a mulher deveria manter envolvimento apenas com o marido. Por essa situação, houve mulheres que não se adequavam a esses moldes, geralmente mulheres de meia-idade, solteironas ou viúvas. Embora na sociedade patriarcal fosse vergonhoso para a mulher se parecer com o homem, ou vice-versa, essas mulheres administravam a própria vida.

O conto “Os biscois” (p. 195-200), de Vilela, evidencia a mulher que, por não ser correspondida ao amor masculino, encarcera-se em afazeres domésticos. O texto apresenta uma mulher desiludida com o amor conjugal e, para compensar a solidão e a frustração, apega-se ao trabalho de costureira e ao passatempo de

comprar biscois. Mesmo se mostrando uma mulher decidida e autônoma, aparentemente, ela evidencia um descontrole emocional ao ficar obcecada em adquirir mais e mais biscois, e também em ridicularizar o ex-marido; situação que não se resolve no desfecho da narrativa.

A história começa já em desequilíbrio, na audiência com o juiz para reclamar uma pensão digna. “Largara a família há seis meses. Eluza arrancou tufo de cabelo: *Como ele ousa me abandonar com cinco filhos menores?*” (VILELA, 2010, p. 195. Grifo da autora). O marido se faz de vítima e afirma que a culpa pela separação é dos biscois. “O juiz estabeleceu uma quantia: *Não posso, é muito*, disse Matias. *Só dou tanto. E afinal pra que ela quer tudo isso? Pra comprar biscoi, enfeite pra casa?*” (VILELA, 2010, p. 195. Grifo da autora). Entretanto, no decorrer da história, fica evidente que ele tinha uma amante. “Uns duzentos metros adiante, a loja de esquina. Jogou a mala sobre a cama, no quatinho, ao fundo. Rosa vai gostar de saber, pensou.” (VILELA, 2010, p. 197).

Eluza teve de começar a trabalhar para poder sustentar os cinco filhos. “Por causa da pensão, que era magra, passou a costurar pra fora. Precisava muito, dizia. O dinheiro só dava pra comida. E os biscois, os enfeites?” (VILELA, 2010, p. 195).

Os biscois simbolizavam a liberdade para Eluza, e comprá-los a satisfazia, como se eles a reconfortassem. “Ah, os biscois! Havia dezenas deles em casa. Eluza tinha obsessão por biscois. Comprava-os apaixonadamente.” (VILELA, 2010, p. 195). Porém, os seus filhos e Matias não gostavam desse comportamento da mulher. “Inimigos dos filhos, que precisavam estar sempre atentíssimos: um biscoi quebrado significava uma surra inesquecível. Mas inimigos sobretudo de Matias, que os odiava ferozmente.” (VILELA, 2010, p. 195-196).

Por meio do recurso do *flashback*, o narrador retoma o momento em que o pai sai de casa, após uma briga com a esposa. “Do quintal os filhos ouviram a estridência do tapa no rosto da mãe. [...] na mala, algumas roupas, a brilhantina, a escova de dentes. *Depois mande um dos meninos levar o resto*, rosnou.” (VILELA, 2010, p. 196. Grifo da autora). Nessa situação, os filhos oscilavam entre a alegria, porque as brigas acabariam, e a tristeza, pois não teriam mais os pais juntos. “Acostumados àquelas cenas de agressão, fingiram continuar tranquilos. Os olhos, porém, boiavam em salgadas lágrimas, tristes [...] Enfim uma trégua. Contudo, sentiram-se mais uma vez bastante desolados, a alma encolhida, murcha.” (VILELA, 2010, p. 196).

Eluza, no momento em que se impôs, mostrou autonomia, pois sabia que o marido usou os biscoís como desculpa para não admitir que tinha outra mulher. “*Seu filho da puta, pensa que acredito nessa história de me abandonar por causa dos biscoís? Desde quando mulher trai marido com enfeite de casa, hein, seu cachorro? Tem rabo de saia nesse seu drama!*” (VILELA, 2010, p. 196. Grifo da autora).

A amante de Matias, chamada Rosa, é uma personagem com um discurso contraditório, pois se diz moça de família, mas tem um romance secreto com um homem casado. Além disso, sua fala evidencia valores patriarcais vigentes na sociedade em que vivia, como se relata em:

Rosa soube, mas não gostou. Vai dar na cara, não percebe? Homem separado, sozinho, dizem logo que é garanhão. Você estando com a sua mulher era diferente, eu podia ir lá, a gente conversava sem desconfianças. Me fazia amiga da casa, tinha toda a liberdade, até ficava sozinha com você quando ela ia espanar os móveis, os biscoís. Mas agora, pensa que posso mais me encontrar com você? Sou moça de família, não vou me enfiar num quartinho em fundo de loja, não. Trate de voltar pra casa. (VILELA, 2010, p. 197. Grifo da autora)

A atitude dela também mostra como as pessoas julgavam as mulheres que não mantinham a conduta dentro das convenções sociais. “*Então, não dá um jeito de voltar pra casa? Quer que eu fique falada, que alguém me veja entrando no seu quartinho na calada da noite? Que me apontem como sua rapariga? Já sabe: se não voltar, me mando pra Goiás. Tenho um tio lá, vive muito bem.*” (VILELA, 2010, p. 197. Grifo da autora).

Quanto à Eluza, após o divórcio, ela passou a prover o sustento de casa e começou a dedicar-se quase que exclusivamente à costura. “A freguesia de costura aumentou. Eluza ficava até as duas, três horas da manhã, debruçada na máquina, caprichos com o tecido, os alinhavos, os chuleios, os bordados.” (VILELA, 2010, p. 197). E na mesma proporção do trabalho, aumentou a obsessão pelos biscoís, o que incomodava os filhos. “A casa se enchia cada vez mais deles. Iam tomando os espaços dos filhos, suas mesinhas de cabeceira, seus banquinhos. Então passaram, como o pai, a detestar ferozmente aquelas miniaturas.” (VILELA, 2010, p. 197).

Na narrativa, o preconceito em relação a uma mulher independente economicamente e divorciada fica explícito, pois as pessoas ficavam inventando boatos sobre o comportamento de Eluza. “Toda a cidade comentava, à boca miúda:

Biscuí é caro, onde será que ela arranja dinheiro pra comprar tanto? Costura não rende essas coisas todas... E agora até traz da capital. Mulher que viaja sozinha, sei não...” (VILELA, 2010, p. 198. Grifo da autora). Ademais, Matias se aproveitou das fofocas para conseguir alguma vantagem e foi ao juiz, o que causou indignação em Eluza. “Na tarde seguinte, o soldado com a intimação [...] Ela foi. Horrorizou-se: *Então ele disse que não dou comida aos meus filhos? E o senhor acredita naquele miserável, a ponto de me intimar a vir aqui? Pensa o que de mim, hein doutor?*” (VILELA, 2010, p. 198. Grifo da autora).

A protagonista se mostrou obsessiva não somente em adquirir biscofís, mas também em ridicularizar o ex-companheiro, por causa da intimação do juiz e passou a usar a filha mais velha, de oito anos, para atacar o pai. “Eluza chamou Alice: *Pegue um saquinho plástico e bote um dentro um pouco de tudo o que vocês comerem. Depois vá à loja de seu pai e deixe o pacote encima do balcão.*” (VILELA, 2010, p. 198. Grifo da autora). Isso causou grande constrangimento a Matias. “*O que é isto, menina? A mãe que mandou, é pro senhor ver que a gente come direito.*”. Ele ficou lívido, as pessoas fingiram não perceber o vexame, Alice desabalou numa carreira danada, cheia de sustos.” (VILELA, 2010, p. 199. Grifo da autora).

A mãe não percebeu o mau que estava fazendo à filha e a obrigava a continuar indo até o pai. “Com o passar dos dias, desincumbir-se daquela tarefa ia ficando cada vez mais difícil. O pai já a esperava em posições estratégicas. [...] – Não quero mais ir, mãe. – Vai. Começou, acaba. Só mais uns dias.” (VILELA, 2010, p. 199). E a situação se agravou quando a menina passou a ter pesadelos, decorrente do esgotamento emocional que as idas ao pai causavam. O final da história mostra a filha, sonâmbula, quebrando todos os adorados biscofís da mãe, conforme a seguinte passagem:

Alice deu para ter pesadelos: o pai correndo atrás dela, as pernas não obedeciam, pareciam emperradas, travadas, ela gritava. A mãe dava-lhe chá de folha de laranjeira, chá de camomila. Uma noite, um pulo da cama – e Alice aos gritos [...] o pai a perseguia, mil saquinhos de plástico com resto de comida a perseguiam, ela precisava correr e não podia, cadê as pernas? [...] irreconhecível, sonâmbula, lutava contra os mil monstros vindos do vazio. [...] Impiedosa, gestos mecânicos, um a um Alice foi jogando contra as paredes da casa os lindos e graciosos e alegres e inofensivos biscofís da mãe. (VILELA, 2010, p. 199-200).

O desfecho da narrativa termina em desequilíbrio, pois os personagens principais não resolvem seus conflitos. Matias continua sozinho e ridicularizado, e Eluza, obcecada por seus problemas, fica sem os biscoíis e sem o amor conjugal.

Em se tratando do papel da mulher na sociedade, Beauvoir (1980) aponta que ele é definido desde o nascimento. No período da infância, as meninas vivem em volta das mães, os pais as pegam no colo e todos a seu redor enchem-nas de mimos e cuidados; os meninos são poupados das demonstrações carinhosas e aprendem a se tornar homens independentes. É o casamento que muda toda a existência da mulher,

[...] ou seja, o período de moça solteira e a situação da mulher casada se encaminha para este segundo estado como se fosse o único objetivo a ser alcançado. Para o homem, ao contrário da mulher, o casamento é algo esperado, mas não é o ponto de mudança radical em sua vida. O casamento é o único que 'permite à mulher atingir a sua dignidade social integral e realizar-se sexualmente como amante e mãe' (BEAUVOIR, 1980, p. 67).

Podemos dizer que o casamento girava em torno do futuro da mulher: “as mulheres são casadas, ou o foram, ou se preparam para sê-lo, ou sofrem por não o ser” (BEAUVOIR, 1980, p. 165). Dessa maneira, as próprias moças se sentiam inferiores aos rapazes e, geralmente, não buscavam definir seu futuro, porque este se somaria e se constituiria a partir de seu marido. Ademais, aconselhadas pelas mulheres mais velhas, as moças procuravam não se mostrar muito ousadas, nem demonstrar muita inteligência ou cultura, pois isso poderia assustar os rapazes.

Mesmo com desvantagens, o casamento representava algumas vantagens que outras alternativas não ofereciam. Isso porque tanto o homem quanto a mulher precisavam um do outro, almejavam posições que somente o outro poderia proporcionar, mesmo que o homem tivesse dinheiro e liberdade, ele precisaria de um filho para perpetuar seu nome e o casamento era o meio mais convencional e respeitável para se obter isso. Já a mulher vivia na casa de seu marido, usava seu nome, era respeitada por ser casada, fazia parte da família dele, devia a ele fidelidade e a certeza de que todos os dias seriam iguais, sem oscilações.

Segundo Beauvoir, “o lar é, portanto, para ela, o quinhão que lhe cabe na terra, a expressão de seu valor social, de sua mais íntima verdade. Como ela não faz nada, ela se procura avidamente no que *tem*.” (1980, p. 197. Grifos da autora).

Por esse motivo, o lar se transforma em um semimundo para a mulher, ela dedica-lhe seu tempo, seus cuidados e, enquanto não tem filhos e o marido está ausente, é seu centro de interesse.

A autora ainda alega que o casamento não tornava a mulher feliz, mas a mutilava pela rotina e cotidiano. Depois que se casava e tinha o primeiro filho, a mulher não tinha mais expectativas de grandes acontecimentos a não ser um filho após o outro; estava presa ao casamento e sabia disso. Então, ou tornava-se tirana ou vítima infeliz que se sentia menosprezada pelo marido e acabava se refugiando em pensamentos. Essa situação também faz parte da representação da condição da mulher nas narrativas de VILELA (2011) e Estrada Estrada (2008), haja vista que, por meio da configuração dos personagens, percebemos que o casamento não era a representação da felicidade, mas uma consequência da vida em sociedade, pois a mulher sentia-se quase obrigada a formar uma família para poder ajustar-se às convenções sociais e não ser discriminada e marginalizada.

O conto “Verdes olhos e um destino”, de Arriete Vilela, evidencia a opinião machista e dominadora do homem em relação à mulher. O título faz referência à protagonista, da qual os olhos “eram verdes. Atrevidos e doces.” (VILELA, 2013, p. 220), que teve o mesmo destino antes e depois de casada. A história narra a vida de Eliete, que era chamada por seu apelido de Detinha. Ela sempre foi, exageradamente, protegida pelo pai, que não aceitava o fato da filha querer estudar e ser independente.

Quando ela nasceu, João Galego ficou encantado ao ver a filha, como podemos perceber na passagem seguinte:

Mariinha, a mãe, olhara-a entre um sorriso e o último gemido, mas fora no pai, João Galego, que a emoção pipocara forte no peito; entre uma lágrima e outra, o olho azul espiando a brabeza da menina, ele dissera: ‘... Que nem uma princesa...’. (VILELA, 2013, p. 219. Grifo da autora).

Ele não conseguia nem conversar com os amigos que visitavam a recém-nascida. “E calou-se. Era normalmente conversador, mas estava contente demais, emocionado demais pra ficar gastando a sua alegria com palavras.” (VILELA, 2013, p. 219). Durante a infância da menina, o pai a preferia em comparação aos outros filhos. “João Galego amava muito aquela menina e, por ela, era cavalinho a trotar no corredor comprido da casa, indo do alpendre à sala, contente e cheio de boa

vontade.” (VILELA, 2013, p. 220), situação que incomodava a esposa. “Vieram mais três filhos, no entanto era para Eliete que se derramavam os agrinhos e as condescendências de João Galego, embora Mariinha reclamasse da predileção do marido.” (VILELA, 2013, p. 220).

A postura tradicional e preconceituosa do pai fica evidente quando Eliete resolve querer continuar os estudos escolares. No trecho abaixo, percebemos que ele não vê utilidade em estudar, haja vista que a filha já tem o que precisa para sobreviver e isso basta:

Ao terminar o curso primário, pediu ao pai para ir estudar bem Maceió. João Galego olhou os onze anos da sua menina: estava bem alimentada, tinha roupa nova nas festas de São João e do Natal, que é que lhe faltava? Sair da casa do pai para ir morar em casa de estranhos? Não. Além disso, podia se entreter com namoro antes do tempo, que essas mocinhas da capital são muito adiantadas e enxeridas. (VILELA, 2013, p. 221)

E ele completa sua opinião sobre o papel da mulher ao questionar a filha sobre a utilidade dos estudos. Para o pai, Eliete tem que ficar em casa para aprender os afazeres domésticos e encontrar um marido. “- Estudar pra quê? Não tenho filha pra se formar e depois sustentar marido, não. Fica em casa e vai aprender labirinto.” (VILELA, 2013, p. 221). Detinha não aceitava as imposições do pai, mas não pode continuar seus estudos, visto que não tinha independência financeira. Assim, conformou-se em ficar em casa.

Um dia, já adolescente, começou a interessar-se pelos homens. “As primeiras fantasias da adolescência. Apaixonou-se por um mascate que, uma vez por mês, aparecia no povoado para vender miudezas.” (VILELA, 2013, p. 222). Ele trouxe um presente para Detinha, que era uma corrente banhada a ouro, mas o pai não permitia que ela a usasse. “João Galego jamais permitiria que ela usasse uma bugiganga dada por um vendedorzinho qualquer.” (VILELA, 2013, p. 222).

Eliete, mesmo sendo reprimida, aceitava as imposições do pai. Ela guardava apenas uma única mágoa em relação ao pai. “Aos quinze anos, a fuga para ir ao baile. [...] Dançou vez e outra. Aquele Arrizon era um rapaz até simpático, trabalhador, falavam bem dele. [...] Dez e meia da noite e o susto no coração ao chegar a casa: João Galego, atrás da porta, esperava-a de cinto na mão e raiva na voz.” (VILELA, 2013, p. 222-223). Ela apanhou do pai e nunca mais se esqueceu

dessa surra. “A fivela do cinto, numa arremetida desajeitada e infeliz de João Galego, feriu o rosto de Detinha. Uma marca que persistiu por muito tempo, lembrança da primeira e única grande mágoa que tivera do pai.” (VILELA, 2013, p. 223).

Num fragmento da narrativa, o caráter de João Galego, motivado pelas convenções sociais de que ao homem é permitido ter relações extraconjugais, fica explícito. “... vez por outra, sem que Mariinha sequer sonhasse, dava uma escapulidinha até o Gamba, uma ruela onde, à disposição de qualquer um, ficavam as prostitutas.” (VILELA, 2013, p. 222).

Com o passar do tempo, Detinha e Arrizon passaram a namorar, com a aprovação do pai dela. “João Galego botava gosto naquele namoro. Duas ou três vezes fingiu não ver o casal na intimidade de beijos e abraços.” (VILELA, 2013, p. 224). À mãe, Mariinha, cabia o papel de zelar pela honra da filha, pois a mulher tinha que se comportar conforme as determinações sociais, principalmente em relação à virgindade. “Mariinha era mais rigorosa. Às dez da noite, acabava com o contentamento dos dois, botando Detinha para dentro de casa.” (VILELA, 2013, p. 224). A mulher não podia sair tarde da noite, mas o homem sim, o que deixava Detinha revoltada, conforme se narra em:

- Mas, mãe, cadê que a senhora não manda o Carlos pra dentro também?
- Seu irmão é homem, pode ficar na rua até a hora que quiser.
- Ah, é assim, é?
- É. A minha avó dizia: ‘Quem tiver suas bestas que prenda, que os meus cavalos estão soltos.’ Por isso, vai logo entrando... (VILELA, 2013, p. 224)

Embora fosse contra o casamento da filha, João Galego ouviu e aceitou, tristemente, as justificativas da mulher. “- É isso mesmo, João. A gente cria os filhos pra se casarem. Detinha já é uma moça feita.’ [...] Mas era uma menina, ainda, no coração de João Galego.” (VILELA, 2013, p. 224). Ele não conseguia esconder a tristeza por ver sua princesa sair de casa. “Começo de primavera e um casamento simples, em casa mesmo. João Galego estava triste, Mariinha atendia às pessoas.” (VILELA, 2013, p. 224).

O casamento era o destino das mulheres, as quais não podiam estudar, ter independência; a elas lhes era reservado o papel de esposa e mãe. Detinha, que

sempre viveu sob os olhos do pai, atendendo as determinações dele, começou a perceber que sua vida não seria muito diferente depois de casada. “Quatro meses de casados e Arrizon já mostrava as unhas. O ciúme, que a princípio apenas o mordiscava, passou a arrancar pedaços do seu coração obsecado e possessivo. No armazém, ensacando café e açúcar, ele imaginava traição, adultério, fuga.” (VILELA, 2013, p. 225).

A posição de Arrizon era excessivamente machista, pois tratava a mulher como sua propriedade. “Talvez devesse trancá-la no quarto de casa. A mulher era sua, podia fazer dela o que bem entendesse. Só não ia permitir que algum macho olhasse a sua mulher naquele taiê azul-marinho que ela costumava usar aos domingos, para ir à missa.” (VILELA, 2013, p. 225).

O desfecho da narrativa não deixa claro o que aconteceu ao casal. Apenas fica evidente que o autoritarismo de Arrizon o estava deixando neurótico. “Andava muito distraído, ultimamente. Só tinha olhos e pensamentos para a Detinha, com o ciúme terrível a incomodá-la a todo instante. [...] O jeito era trancá-la em casa. Ou matá-la e matar-se.” (VILELA, 2013, p. 224).

A mulher, nesse conto, é comparada a um objeto, ou seja, manejável às vontades de outrem, mas o sujeito feminino busca constantemente, a separação entre a tradição, na qual a mulher é vista de forma inferior ao sexo masculino, e o desejo de construir uma nova imagem para si mesma. A forma de viver, se comportar e de sentir da mulher não são marcadas por sua forma biológica, mas por sua situação feminina, pois pertencem a uma sociedade, basicamente, dominada por homens.

Um contexto social contrário aparece no conto “*Saskia*” (2008, p. 77-88), de Estrada Estrada. A narrativa apresenta a trajetória de uma mulher que não se prendeu às convenções sociais e patriarcais, apenas viveu a vida com serenidade, numa atitude de autonomia e superação. A narradora fala de Saskia, “*sus ojos eran verdes, como las aguas del océano y su pelo rojo como el fuego.*” (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 78). Ela se sentia colombiana, mesmo sendo holandesa, ademais, a paixão pela arte flamenca nunca a abandonou.

A origem do nome *Saskia*⁵² é hebraica e significa pureza e remete-se a uma pessoa trabalhadora e prestativa, alguém que desde a infância já sabe o valor das

⁵² De acordo com a referência ao site <http://www.significado.origem.nom.br/nomes/saskia.htm>.

coisas, cuida de tudo com muito zelo e não gasta sem controle. Uma pessoa que leva esse nome busca oportunidades que a façam atingir independência profissional e financeira, por isso, passa a visão de uma pessoa ambiciosa; está sempre pronta para oferecer ajuda, mesmo sendo alguém muito ocupada, nunca se nega a ajudar quem a procura; preocupa-se em causar sempre uma boa impressão; não economiza quando se trata de qualidade, mesmo assim sabe usar muito bem seu dinheiro; mostra-se muito bem sucedida; está sempre na moda e influencia as pessoas com facilidade, ainda que a princípio reajam a sua liderança.

Saskia é a representação de uma mulher decidida, que não se fazia de vítima e não via os problemas como algo insuperável, pois é um personagem que se dedicou ao desenvolvimento intelectual, de acordo com a seguinte passagem:

*Con Saskia, todo era así. El más mínimo comentario abría las posibilidades de recibir una cátedra. Escucharla hablar era penetrar en un mundo plagado de conocimientos diversos. Como si uno se sumiese en un océano jamás descubierto por viajero alguno. Ella era el compendio de infinitos saberes.*⁵³ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 81)

Ela gostava de agradar-se e fazer o que lhe proporcionava prazer. “*Para Saskia sentarse a la mesa era un ritual. Prefería una larga tertulia, acompañada de diferentes platos y de unas buenas botellas de vino, que irse de parranda a alguna discoteca.*”⁵⁴ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 82). Ela também era uma grande colecionadora, o que também lhe satisfazia. “*Saskia era una gran coleccionista.*”⁵⁵ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 82)

Saskia não via no casamento o único destino de uma mulher ou a única maneira de realizar-se. “*Nunca quizo casarse. Consideraba que era perder la libertad que tanto amaba. Le parecía inútil tener que firmar un papel para poder amar. – Pero con César si lo habría hecho.*”⁵⁶ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 84).

⁵³ Nossa tradução livre: Com Saskia, tudo era assim. O menos comentário abria as possibilidades de receber uma cátedra. Escuta-la fazer era penetrar num mundo repleto de conhecimentos diversos. Como se alguém sumisse num oceano jamais descoberto por nenhum viajante. Ela era o compêndio de infinitos saberes.

⁵⁴ Nossa tradução livre: Para Saskia sentar-se à mesa era um ritual. Preferia uma longa conversa, acompanhada de diferentes pratos e de uma boa garrafa de vinho do que fazer farra em alguma discoteca.

⁵⁵ Nossa tradução livre: Saskia era uma grande colecionadora.

⁵⁶ Nossa tradução livre: Nunca quis casar-se. Considerava que era perder a liberdade que tanto amava. Parecia-lhe inútil ter que assinar um papel para poder amar. – Mas com César sim o teria feito.

A narradora recorda-se que Saskia não se apegava a convenções sociais e não idealiza um amor para toda a vida; isso porque não via a impossibilidade de ficar com César, seu grande amor, como algo que limitaria sua vida, pelo contrário, ela entendeu que a vida poderia lhe dar outras oportunidades, conforme percebemos em:

[...] o César se había acostumbrado a verme como una compañera más de la universidad o definitivamente mi olor de feromonas no era lo suficientemente fuerte para él. Así que me resigné a no ser su amante, pero no por eso dejé de ser su amiga.⁵⁷ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 84).

Ela tinha a habilidade de perceber quando era o momento de buscar outras experiências. *“Pero también soy realista, es por eso que después de su viaje decidí que mi vida debía cambiar y que buscar una compañía finalmente no era tan malo. Fue entonces cuando conocí a Luc.”*⁵⁸ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 85).

Quando se casou com Luc, não programou um grande evento, apenas fez o que era importante para ela e o amante. *“Programó un viaje a Francia y una vez allí, me llevó al bosque de Brocéliande. Fue allí que nos casamos, sin testigos, sin curas, sin alcaldes ni notarios. Nos casamos bajo la tutela de un roble más que milenario, emulando un rito druídico.”*⁵⁹ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 85-86).

Esse amor conjugal a fez ver que as situações, por mais adversas que possam parecer, podem melhorar se a pessoa não se apegar às convenções sociais. *“Gracias a Luc he conocido una ternura que antes no había imaginado. Ese día me pregunté: ¿Cómo no amar a un hombre así? Horas más tarde le escribí un poema.”*⁶⁰ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 86).

Mesmo com a notícia de um câncer terminal, o que a fez morrer em pouco tempo, ela não se abateu. *“A lo mejor porque ya sabía que se iba a morir y no quería que su historia quedara en el olvido. Hacía poco que le habían detectado un cáncer*

⁵⁷ Nossa tradução livre: ... ou César havia se acostumado a ver-me como uma companheira a mais da universidade ou definitivamente meu cheiro de feromonas não era o suficientemente forte para ele. Por isso me resignei a não ser sua amante, mas não por isso deixei de ser sua amiga.

⁵⁸ Nossa tradução livre: Mas também sou realista, é por isso que depois de sua viagem decidi que minha vida devia mudar e que buscar uma companhia finalmente não era tão mau. Foi quando conheci Luc.

⁵⁹ Nossa tradução livre: Programou uma viagem a França e uma vez ali, levou-me ao bosque de Brocéliande. Foi ali que nos casamos, sem testemunhas, sem padre, sem prefeitos nem juiz de paz. Casamo-nos sob a custódia de uma árvore mais que milenária, imitando um rito druídico.

⁶⁰ Nossa tradução livre: Graças a Luc conheci uma ternura que antes não havia imaginado. Esse dia me perguntei: Como não amar um homem assim? Horas mais tarde lhe escrevi um poema.

*de las vías digestivas; cuando lo hicieron, ya había hecho metástasis.*⁶¹ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 87). A narrativa se encerra com o cortejo fúnebre de *Saskia*, o qual foi sem lágrimas, sem desesperos, apenas uma profunda tristeza pela perda de uma personagem que estava à frente de seu tempo.

Corroborando com a representação de mulher em “*Saskia*”, nos contos “*Rebeca*” (2008, p. 129-137) e “*Isabel o La Torre de Babel*” (2008, p. 33-40), de Estrada Estrada, os narradores, a partir de suas memórias, caracterizam as protagonistas por meio da visão que eles têm delas, as quais são mulheres que transpuseram a solidez dos valores instituídos, são conscientes e soberanas de suas atitudes, o que lhes assegura a sensação de plenitude nas escolhas feitas.

Em “*Rebeca*”, a personagem principal (que leva o mesmo nome) está morta e isso é evidenciado já nas primeiras frases do texto: “*Hola Pablo. Te llamo para decirte que el cuerpo de Rebeca apareció en una de las riberas del Río Negro*”⁶² (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 129). Desde então, *Pablo* (ex-companheiro de *Rebeca*) começa a recordar-se de sua ex-mulher e passa a caracterizá-la, construindo-a a partir de suas impressões. O diferencial desse conto é que *Rebeca* tem voz e desconstrói a visão construída sobre ela num relato/desabafo póstumo, pois ela está dentro do caixão quando dá a sua versão para os fatos: “*Me han metido en esta caja, donde es imposible moverse; como si no supieran que detesto estar inmóvil. Puedo estar encerrada, más no quieta. Me han puesto cerca al altar.*”⁶³ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 135)

O personagem *Pablo*, ex-amante de *Rebeca*, consegue lembrar-se de fatos e situações que são somente para ele significativas. Quando fala da amada, traz ao presente lembranças que são singulares para ele, e que o ajudam a rememorar-la, segundo se relata em:

La conocí en la casa de unos amigos, una de esas rumbas un poco descabelladas, donde había de todo. Casi todos mis amigos estaban en pareja. Ella y yo habíamos llegado solos. [...] Se tomó la palabra, hablaba de política [...] Los otros, cansados de estar por fuera de una conversación que saltaba de un tema a otro continuamente y que no

⁶¹ Nossa tradução livre: Talvez porque já sabia que iria morrer e não queria que sua história ficasse no esquecimento. Fazia pouco que havia detectado um câncer nas vias digestivas; quando o fizeram, já havia feito metástase.

⁶² Nossa tradução livre: Olá, Pablo, te ligo para dizer-te que o corpo de *Rebeca* apareceu em uma das ribeiras do Rio Negro.

⁶³ Nossa tradução livre: Me meteram nesta caixa, de onde é impossível mover-se; com se não soubessem que detesto estar imóvel. [...] Me puseram perto do altar.

*siempre podían seguir, se dedicaron a bailar o amarse, sin importar demasiado que todos estuviésemos en el mismo lugar.*⁶⁴ (ESTRADA ESTRADA 2008, p. 130)

Muitas palavras, atitudes e gestos de *Rebeca* são guardados, minuciosamente, pela narradora, a qual sentia um grande apreço pela amiga, pois ela ocupava um lugar de consideração em seu grupo de convivência diária. Ela sabia de detalhes e gostos de *Rebeca* e deixa isso claro quando telefona para Pablo, informando-lhe que o corpo da amiga havia sido encontrado, como se vê na passagem:

*Hola Pablo. Te llamo para decirte que el cuerpo de Rebeca apareció en una de las riberas del Río Negro. [...] Sé cuán importante fue para ti. [...] Ella era el comienzo y el fin. La creación y la destrucción. La armonía y el caos. [...] Un enigma permanente. En la noche, después de dejar la oficina y llegar a su casa, podía encontrar una mesa adornada con un mantel de lino [...] O bien podía encontrar el apartamento patas arriba.*⁶⁵ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 129)

Sabe-se que *Rebeca* está morta, mas ela também tem voz no conto e mostra sua opinião acerca dos pensamentos retrógrados e preconceituosos sobre a mulher. Ela fala sobre os preconceitos e hipocrisias da sociedade, pela memória póstuma, quando está dentro do caixão, conforme relata em:

*Sé muy bien lo que piensa cada uno. -En el fondo no se ha perdido nada. Se fue como vivió, en un permanente sobresalto, así está mejor -dirían-. Lo que no saben, es que viví cada día como si fuese el último y no me arrepiento de haberlo hecho. Amé y fui amada tantas veces como lo quise, como me lo permití, y me lo permití siempre. ¿Por qué tener ataduras?*⁶⁶ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 135)

⁶⁴ Nossa tradução livre: A conheci na casa de uns amigos, uma dessas rumbas um pouco desordenadas, onde havia de tudo um pouco. Quase todos meus amigos estavam em casais. Ela e eu havíamos chegados sós. [...] Tomou a palavra, falava de política [...] Os outros cansados de estar por fora de uma conversa que saltava de um tema a outro continuamente e que nem sempre podiam seguir, se dedicaram a dançar ou amar-se sem se importar muito que todos estivéssemos no mesmo lugar.

⁶⁵ Nossa tradução livre: Olá, Pablo. Te ligo para dizer-lhe que o corpo de *Rebeca* apareceu em uma das ribeiras do Rio Negro. [...] Sei o quanto foi importante para você. [...] Ela era o começo e o fim. A criação e a destruição. A harmonia e o caos. [...] Um enigma permanente. Na noite, depois de deixar a oficina e chegar na sua casa, podia encontrar a mesa posta com uma toalha de linho [...] Ou bem podia encontrar o apartamento de pernas para cima.

⁶⁶ Nossa tradução livre: Sei bem o que pensa cada um. 'No fundo não se perdeu nada. Foi-se como viveu, em um permanente sobresalto, assim está melhor' – diriam. O que não sabem é que vivi cada dia como se fosse o último e não me arrependo de haver feito isso. Amei e fui amada tantas vezes quanto quis, como me permiti, e me permiti sempre. Por que ter ataduras?

A invisibilidade da protagonista funciona como uma metáfora da invisibilidade da própria mulher no espaço público, social e profissional. Percebemos que, depois de ser encontrada morta, Rebeca é vista como alguém que não conseguia encontrar uma estabilidade emocional e por isso, suicidou-se. O que não é verdade, pois a protagonista, dentro do caixão, deixa claro que não está contente por estar naquele lugar e que ninguém a havia compreendido.

Por meio da configuração da personagem Rebeca, há uma crítica às rígidas convenções sociais, porque ela não acreditava na ideia de que a mulher deveria ser de apenas um homem por toda a vida. *“Rebeca podía decir que había tenido muchos amantes, pero ninguno podía decir que ella había sido su amante. Ella los elegía y ella los desechaba [...] De todas formas, al lado de Rebeca uno podía estar seguro de todo y de nada.”*⁶⁷ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 133)

Já em *“Isabel o La Torre de Babel”* (p. 2008, p. 33-40), a narradora (que era uma amiga de Isabel) começa o conto falando de como a protagonista era bonita e passa a contar vários fatos e situações que ocorreram com a amiga, de tal maneira que o leitor consegue perceber que Isabel não era uma mulher comum, convencionada pelos padrões sociais, pois estava muito à frente de seu tempo em vários aspectos. Tanto que a narradora afirma que *“de Isabel aprendí, que uno no es ciudadano de un país, ni de un continente, ni del tercer mundo, sino ciudadana del mundo, como ella se llamaba a sí misma.”*⁶⁸ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 34)

Para rememorar os traços de Isabel, a quem a narradora não se vê há muito tempo, ela busca vestígios de situações que guardou dessa amiga e das lembranças dos outros que a conheceram, segundo o seguinte trecho:

*De todas nosotras la más hermosa era Isabel. Cuando la vi por primera vez, tuve la sensación de “déjàvu”. Pasado el tiempo me di cuenta que ella parecía salida de un cuadro de Boticelli. [...] Su verdadero nombre era Isabella. Aunque para nosotros era Isabel o la torre de Babel. Había nacido en Italia, de madre alemana y padre colombiano.*⁶⁹ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 34)

⁶⁷ Nossa tradução livre: Rebeca podia dizer que teve muitos amantes, mas nenhum podia dizer que ela tinha sido sua amante. Ela os elegia e os deixava. [...] De todas as formas, ao lado de Rebeca um homem podia estar seguro de tudo e de nada.

⁶⁸ Nossa tradução livre: De Isabel aprendi que uma pessoa não é cidadã de um país, nem de um continente, nem do terceiro mundo, mas cidadã do mundo, como ela se chamava a si mesma.

⁶⁹ Nossa tradução livre: De todas nós a mais formosa era Isabel. Quando a vi pela primeira vez, tive a sensação de *déjàvu*. Passado o tempo, me dei conta eu ela parecia saída de um quadro de Boticelli. [...] Seu verdadeiro nome era Isabella. Ainda que para nós era Isabel ou A Torre de Babel. Havia nascido na Itália, de mãe alemã e pai colombiano.

A fala da protagonista sobre o que os homens pensavam de Isabel expressa a maneira como a sociedade enxergava a mulher: como um perigo, pronto para provocar o mal; a pecadora que usava o corpo para tentar o homem e levá-lo à perdição. Por isso, tantas doutrinas e teorias forjadas com o interesse de aprisionar, domesticar, vigiar e punir a mulher, o que fica evidente em:

*Su belleza de leyenda, sólo era equiparable a su inteligencia. Recuerdo como los hombres hacían literalmente cola para verla pasar. Ella ni se inmutaba. [...] Era capaz de parar el tráfico de la séptima, sin que fuese consciente que ella era la causa directa del caos vehicular de las seis pm. [...] Su cuerpo exhalaba una sustancia de mujer salvaje [...] Cuando se sentaba en la cafetería de la universidad, los hombres comenzaban a sentirse nerviosos, uno los veía erigirse, arreglarse el pelo, poner la mejor de sus sonrisas.*⁷⁰ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 35)

Essa passagem parece servir para que se revele, por meio do uso do espaço ficcional, algumas situações relacionadas à condição feminina, consideradas limitadoras para a mulher. Ao representar a figura feminina, o conto contribui para que se superem antigos preconceitos e se perceba que o acesso ao conhecimento e ao trabalho digno e honesto são importantes e só trarão benefícios tanto para a mulher quanto para o homem, ressaltando que a capacidade intelectual do ser humano não está relacionada à questão de gênero, como fica claro em:

*Además hablaba con fluidez el inglés y el francés. Jamás se equivocaba, pasaba de un idioma al otro con una facilidad que no dejaba nunca de sorprenderme. Aunque se había criado en Florencia, había decidido estudiar literatura en Bogotá. [...] Siempre decía las palabras justas en el momento justo. [...] Cuando criticaba, lo hacía con los argumentos adecuados [...] Pasado el tiempo entró como profesora titular a la universidad [...]*⁷¹ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 34)

⁷⁰ Nossa tradução livre: Sua beleza somente era equiparável a sua inteligência. Recordo como os homens faziam literalmente fila para vê-la passar. Ela nem se importava. [...] Era capaz de parar o tráfego da Sétima, sem que fosse consciente que ela era a causa direta do caos veicular das seis da tarde. [...] Seu corpo exalava uma substância de mulher selvagem. [...] Quando se sentava na cafeteria da universidade, os homens começavam a sentir-se nervosos, se endireitavam, arrumavam o cabelo, davam o melhor dos seus sorrisos.

⁷¹ Nossa tradução livre: Além disso falava com fluência o Inglês e o Francês. Jamais se equivocava, passava de um idioma a outro com uma facilidade que não deixava de me surpreender. Mesmo tendo se criado em Florência, decidiu estudar literatura em Bogotá. [...] Sempre dizia as palavras justas no momento justo. [...] Quando criticava, o fazia com argumentos adequados. [...] Passado um tempo entrou como professora titular na universidade [...]

Um aspecto de dominação discutido em “Rebeca” é a exigência da virgindade como requisito indispensável para o matrimônio. Essa situação, que tira o direito da mulher de poder exercer livremente sua sexualidade, sem que a religião, a sociedade e a família se convertam em donos de seu corpo, é criticada por Rebeca, pois ela se mostra indignada quando ouve uma mulher que diz ter chegado virgem ao matrimônio, narrado na passagem abaixo:

*Recuerdo que en una fiesta escuché a alguien decir que se había casado con el novio de toda la vida y que había llegado virgen al matrimonio. Lo que para ella era un orgullo, para mí era un absurdo. No le dije nada, pero sonreí para mis adentros, pensé que a los treinta años yo ya había perdido la cuenta de los hombres que habían pasado por mi cama.*⁷² (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 135)

O conto também faz referência a uma inovação na medicina, ocorrida no século XX, que provocou mudanças significativas e contribuiu para a ruptura de muitas convenções patriarcais: a invenção da pílula anticoncepcional, a qual abriu caminho para a mulher decidir quando e com quem quer ter filhos, ou então não tê-los, além de permitir às famílias planejar o número de filhos. Isso contribuiu para melhorar a condição de vida em sociedade. E isso é muito evidente nas duas protagonistas: Rebeca – “*pensé que a los treinta años yo ya había perdido la cuenta de los hombres que habían pasado por mi cama*”⁷³ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 135) – e Isabel – “*Ella no hablaba sobre su vida íntima, no sabíamos si había tenido algún amigo, ni siquiera sabría decir si en verdad había estado en la cama con alguien.*”⁷⁴ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 38)

Os dois últimos contos, portanto, mostram que o direito à educação da mulher, que nem sempre foi reconhecido e passou a ser garantido desde o século XIX, contribuiu para melhorar a atuação da mulher enquanto, por exemplo, escritora, mesmo que ainda haja muito mais homens em comparação ao número de mulheres que escrevem. As protagonistas são mulheres instruídas, inteligentes e intelectuais. Isabel falava inglês e francês e, quando fazia críticas, fazia-as de forma muito

⁷² Nossa tradução livre: Recordo que em uma festa escutei alguém dizer que havia se casado com o noivo de toda a vida e que havia chegado virgem ao casamento. O que para ela era orgulho, para mim era um absurdo. Não lhe disse nada, mas sorri para mim mesma, pensei que aos trinta anos eu já havia perdido a conta dos homens que haviam passado pela minha cama.

⁷³ Nossa tradução livre: pensei que aos trinta anos eu já havia perdido a conta dos homens que haviam passado pela minha cama.

⁷⁴ Nossa tradução livre: Ela não falava sobre sua vida íntima, não sabíamos se havia tido algum amigo, nem sequer sabia dizer se na verdade havia estado na cama com alguém.

adequada. Já *Rebeca* passava de um tema a outro com muita velocidade, tinha uma mente lúcida, brilhante.

As narrativas comentadas representam, por meio dos personagens, os sentimentos da mulher diante de diversas situações e despertam variadas formas de lidar com o meio em que está inserida. A Modernidade proporcionou a existência de maneiras diferentes de interpretar a sociedade, bem como os novos pensamentos e opiniões sobre diversos assuntos, os quais levaram os escritores e escritoras a refletir sobre temas antes pouco percorridos na narrativa. A mulher, por exemplo, na modernidade, destaca-se em vários aspectos, como independência econômica e social.

Desse modo, percebemos o poder de representação das palavras e da literatura como instrumento para revelar imagens que a sociedade nem sempre quer admitir, como as consequências negativas sofridas por pessoas que são discriminadas e marginalizadas por não se enquadrarem nas convenções sociais. Esse contexto é retratado por VILELA (2011) e Estrada Estrada (2008), haja vista que as duas escritoras preocupam-se em revelar imagens de mulheres em diferentes situações; Vilela trata mais da submissão da mulher frente aos modelos sociais e Estrada Estrada mostra mulheres mais independentes. Além disso, as narrativas dessas autoras também são configuradas a partir da ideia de que uma obra ficcional está relacionada aos símbolos que fazem parte da sociedade, em um determinado contexto cultural, dessa forma, por meio dos contos de Vilela e Estrada Estrada, podemos estabelecer aproximações entre distintas culturas e realidades.

Apresentaremos, a seguir, alguns aportes relacionados à imaginação, porque consideramos que é, também, a partir dela que o homem consegue dar sentido à vida. Entendemos que a literatura é capaz de captar sensações e fornecer imagens da sociedade que não são percebidas nas tradicionais fontes documentais, mas podem ser observadas pelo discurso literário. O estudo das narrativas de Vilela (2011) e Estrada Estrada (2008) nos permite evidenciar que tema não reduz a interpretação literária a um único aspecto, por isso, além da temática social, há a presença de aspectos relacionados aos símbolos, ao imaginário e à imaginação simbólica.

3 O UNIVERSO SIMBÓLICO E IMAGINÁRIO DA ESCRITA FEMININA DE VILELA (2011) E ESTRADA (2008)

O homem plasma em estruturas imagéticas o mundo que o circunda com sua atividade simbólica. Assim, ele cria e faz novos e inusitados mundos em suas experiências. Logo, a criação do mito, da religião, da arte, da história e da linguagem como meios de expressão e representação são todos símbolos que o realizam como ser humano. É, pois, o homem que engendra esses mundos ao criar condições de atribuir significados baseados em suas experiências, dentro de uma estrutura social e cultural no qual esses universos representacionais encontram um espaço simbólico de existência.

Nesse sentido, afirmar que o ser humano possui a capacidade da expressão linguística significa dizer que ele tem e é constituído, também, de linguagem, ou seja, ela é inata ao ser humano que, com sua capacidade racional e subjetiva aprende a lidar com ela de diversas formas para melhor constituir seu universo representacional. Desse modo, o símbolo tem a capacidade de indicar, representar, remeter às concretudes físicas ou aos planos abstratos, exprimindo-os em um espaço de representação, não só por meio de palavras, mas também pelas ideias e valores, haja vista que a linguagem simbólica é inseparável da imaginação criadora.

A linguagem, por essência, é metafórica e pode descrever o que quiser, a questão é o valor que se quer dar à forma da descrição. Ela pode, num contexto específico, ter um sentido conotativo e outro denotativo, dessa maneira, o homem vale-se das formas de descrição simbólica. O simbolismo, como descrição linguística, não é só uma relação natural entre o ser e o não-ser, é uma relação de identidade, é a manifestação do ser, é o desvelamento do ser.

Conforme assinala Cassirer (1994), o homem vive numa busca incansável daquilo que, por si só, nunca chegará a compreender, pois o seu espírito está vinculado à função sîgnica. Sendo assim, somente uma filosofia das formas simbólicas poderia elaborar uma ideia unitária de homem. É preciso que fique claro o conceito de forma simbólica utilizado por Cassirer, que a considera como toda energia do espírito em cuja virtude um conteúdo espiritual do significado estaria vinculado a um signo sensível concreto e lhe é atribuído interiormente.

As considerações acima expostas corroboram com a ideia de que as representações literárias auxiliam na compreensão da realidade, por meio da memória, a qual sempre é filtrada pela subjetividade de alguém, num tempo e espaço específico. Nesse sentido, buscamos mostrar como as narrativas curtas provocam a elevação da alma e têm um efeito de totalidade. Os contos de Arriete Vilela e Berta Lucía Estrada Estrada evidenciam que a opção por um tema não reduz a interpretação literária a um único aspecto, por isso, além da temática social, há a presença de aspectos relacionados aos símbolos, ao imaginário e à imaginação simbólica.

A obra ficcional se alimenta do mundo real no qual se insere, ela reflete, interpenetra e influencia ideias. A ficção literária é concebida e produzida em um contexto cultural e, nessa medida, atende a certas necessidades de representação do mundo que são articuladas e atreladas aos rituais e aos símbolos da prática social ou aos conceitos vigentes sobre o objeto, o dado referencial.

Dessa maneira, a literatura é capaz de captar sensações e fornecer imagens da sociedade, por vezes não admitidas por esta ou que não são perceptíveis nas tradicionais fontes documentais utilizadas por um historiador. Sendo assim, as representações literárias registram os símbolos da pluralidade, os sinais que diferenciam mundos histórico-sociais diferentes.

Sob essa perspectiva,

[...] a literatura é um dos meios mais abrangentes de se estabelecer vínculos, de aproximar indivíduos de uma realidade alheia, de adquirir conhecimentos que lhe possibilitem adaptar-se a outras formas de ver e conceber a realidade, de conhecer os eventos do passado – próprio e também do outro –, do qual hoje vivemos as consequências (FLECK, 2005, p. 285).

Por esse motivo, a literatura, como meio de conhecer, explorar, aproximar-se do outro, assume um papel importante. Nesse sentido, a literatura tem-se mostrado fecunda, também, no tocante às questões da posição da mulher e suas representações neste mundo que, até pouco tempo, não lhe oferecia espaços de atuação.

Conforme afirma Chartier (1990), em relação às práticas e às representações literárias, elas pressupõem usos e funções diferenciais dos mesmos objetos, além de possibilitar leituras plurais de indivíduos, grupos e sociedade, isso tudo sobre os

mesmos fenômenos e os mais variados argumentos. Esse autor considera que o conceito de representação permite designar realidades essenciais, ou seja, as representações coletivas incorporam, nos indivíduos, as classificações e organizam os esquemas de percepção e avaliação, a partir dos quais se orientam o julgamento e a ação. Ademais, tal conceito também permite designar as formas de exibição do ser social ou do poder político, pela imagem, pelo rito, pela estilização da vida, por signos e pela arte.

As imagens apresentam, substituem ou reapresentam as situações de interação entre os indivíduos. Representar, então, tem o caráter de anunciar, pôr-se no lugar de, trabalhar com a verossimilhança, o que permite a identificação e reconhecimento do representante com o representado.

O discurso literário também se preocupa com a verossimilhança, pois a ficção é uma forma de captar o real, forma na qual os limites de criação e fantasia são mais amplos que aqueles permitidos ao historiador. O discurso ficcional, então, seria uma quase história, não precisa comprovar nada ou se submeter a testes, mas guarda relações partilhadas com a História.

Rajagopalan (2002) alega que é por meio da representação que se afirmam e reivindicam, com frequência, novas identidades. Em *A construção de identidades e a política de representação* (2002), o autor vê a identidade como “um construto [...] como algo em constante processo de (re)construção” (2002, p. 77). Logo, a identidade não pode ser vista como algo pronto ou estático, porque está baseada na mobilidade devido à constante (re)construção à qual está submetida. Para o estudioso, “a questão da política de representação adquire suma importância, pois é através da representação que novas identidades são constantemente afirmadas e reivindicadas” (2002, p. 86); portanto, com as reflexões desse autor, entendemos que as escolhas políticas e éticas, no decorrer da história, são feitas para atender aos interesses de uma classe dominante. Dessa maneira, produzir textos representa produzir propostas de significação com efeitos de sentidos que não são permanentes ou estáveis, pois o sentido efetiva-se no ato do processamento pelo seu leitor/ouvinte, que pode fazer parte de contextos socioculturais diversos. Isso significa que toda a capacidade do homem de lidar com o mundo e de difundir conhecimentos provém de seus interesses e de sua habilidade de organizar a experiência cognitivamente.

As palavras, expressões e proposições mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam, defende Pêcheux (1983). Portanto, os sentidos de um texto não são transparentes, não estão “prontos” para serem lidos; ao contrário, só podem ser entendidos na rede discursiva, no entrelaçamento de vozes que remetem a outros discursos.

Nas narrativas aqui enfocadas, para que se possa interpretar as imagens poéticas e os símbolos nelas existentes, faz-se necessário identificar e interpretar o imaginário. Segundo Durand (2001), é a imaginação que organiza e mede o tempo, mobília o tempo em mitos e lendas históricas e vem, pela periodicidade, consolar a fuga do tempo. Em *As Estruturas antropológicas do imaginário* (2001), esse autor afirma que “o princípio constitutivo da imaginação é o de representar, figurar, simbolizar as faces do Tempo e da Morte.” (2001, p. 45). Assim, por meio de suas teorias, ele defende que o imaginário possibilita ao homem lidar com as angústias ocasionadas pela passagem do tempo e pela consciência da mortalidade.

Para Durand (2001), o imaginário é a essência que mantém o homem na esperança contra o objetivo final que é a morte. Ele se utiliza de elementos culturais da história, mitologias, etnologia, linguística, psicologia, psicanálise, literatura, dentre outras da atuação cultural humana para estudar o imaginário na literatura, pois, segundo o estudioso, o símbolo é “uma representação que faz aparecer um sentido secreto, é a epifania de um mistério” (DURAND, 2001, p. 12). O autor afirma que “o símbolo é como a alegoria, recondução do sensível, do figurado ao significado, mas é, também, pela própria natureza do significado inacessível, epifania, isto é, aparição, através do e no significante, do indizível.” (1998, p. 11). Na apresentação ficcional das narrativas de VILELA (2011) e Estrada Estrada (2008), as escritoras configuram situações em que muitos objetos tornam-se símbolos para os personagens e adquirem significados diferentes, que variam de acordo com o contexto, além de fazerem parte das impressões subjetivas de cada personagem.

Filósofos, cientistas, artistas, religiosos, matemáticos dão vida às suas teorias por meio da arte de criar. Logo, refletir sobre isso implica entender as relações homem *versus* mundo, pois o ser humano cria símbolos a todo instante para se comunicar, como marcas, logotipos, modas, modos de agir, que acabam por se transformar em símbolos. Como estudioso do simbolismo imaginário da história humana, Gilbert Durand (1998, p. 7) considera que:

[...] a consciência dispõe de duas maneiras para representar o mundo. Uma directa, na qual a própria coisa parece estar presente no espírito, como na percepção ou na simples sensação. A outra indirecta quando, por esta ou por aquela razão, a coisa não pode apresentar-se 'em carne e osso' à sensibilidade.

De acordo com Centeno (s/d, p. 43), “o mais importante nos símbolos é a sua natureza coletiva”. Para ele, os símbolos, tal como os sonhos, são produtos naturais, mas não aparecem só nos sonhos, ou seja, podem aparecer em diversas manifestações psíquicas: há pensamentos e sentimentos simbólicos; atuações e situações simbólicas.

Jung (2000) reafirma essa ideia quando expõe que os símbolos provêm de representações coletivas, de formas primordiais, como os arquétipos, e têm a sua raiz no inconsciente. Neste, coexistem o passado, o presente e o futuro, portanto, há atemporalidade e não espacialidade, nuns e noutros.

Como o texto literário, geralmente, transcende a realidade natural, manifestam-se, na literatura, a imagem e o símbolo, que dão ao ser humano a possibilidade de sonhar, devanear, mesclando realidade e fantasia, imergir num mundo de sensibilidade.

Para Cassirer (1972), deve-se partir da natureza e do significado da metáfora, quando se quer compreender, por um lado, a unidade dos mundos mítico e linguístico e, por outro, sua diferença. Ítalo Calvino (1994) reforça essa aceção quando considera que a batalha da literatura consiste precisamente no esforço para sair dos limites da linguagem; ela se desenvolve sempre na borda extrema do dizível; é a exigência do que está fora do vocabulário que faz a literatura movimentar-se. Em *Seis propostas para o próximo milênio* (1994), percebemos que a literatura não tem a função de encerrar uma discussão ou propor significados fixos e inertes, pois, assim como a linguagem está sempre em transformação devido às mudanças ocorridas na sociedade e à passagem do tempo, a literatura também adquire significados diferentes para cada leitor, porque as impressões subjetivas são ativadas quando uma pessoa entra em contato com um texto literário.

A partir das aceções de Coleridge (1987), entendemos que a imaginação é mais original e criativa que a fantasia e se desdobra em primária e secundária. Da primária origina a representação, a imagem; e a secundária é como um eco da primária, coexistindo sempre com a vontade consciente, e difere-se pela atuação, pois “dissolve, dilui, dissipa, a fim de recriar; ou então, quando esse processo se

torna impossível, luta ainda, em todas as circunstâncias, para realizar e unificar. É essencialmente vital, mesmo quando os objetos são fixos e inertes.” (COLERIDGE, 1987, p. 201). Entendemos que, a partir do imaginário, os personagens construídos por VILELA (2011) e Estrada Estrada (2008) dão significados diferentes a vários objetos, os quais, como símbolos, acompanham a trajetória desses personagens e têm a função de atuar com auxiliares no processo de reestruturação do presente e de projeção das ações futuras.

Para Bachelard (1989a, p. 18), a imaginação não é “a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade”. Por sua vez, Durand (1998, p. 18), afirma que o imaginário é o “conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado pelo *homo sapiens*”; para o autor, “todo pensamento humano é uma representação, isto é, passa por articulações simbólicas” (1998, p. 40-41).

Em *As estruturas antropológicas do imaginário* (2001), Durand apresenta dois regimes das imagens: o diurno, que se apresenta como o regime da antítese, da separação, da distinção e das antinomias, como as antíteses presença e ausência, ser e não ser, ordem e desordem; e o noturno, que se opõe ao diurno por substituir a antítese pelo eufemismo. A obra é dividida em livro primeiro, segundo e terceiro, e está fundamentada ao mesmo tempo sobre uma vasta bipartição entre dois Regimes do simbolismo, um diurno e outro noturno. Durand consegue propor uma reflexão sobre o imaginário com essa divisão e aponta algumas características importantes. Nesse sentido, o Regime Diurno tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais da elevação e da purificação; e o Regime Noturno subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica, a primeira subsumindo as técnicas do continente e do hábitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos. A compreensão desses dois regimes é necessária, porque, após a conceituação dos dois, há a tentativa de compreender, filosoficamente, a motivação geral do simbolismo.

No livro primeiro, Durand apresenta-nos o Regime Diurno da imagem, o qual se define, de uma maneira geral, como o regime da antítese, e o Regime Diurno da representação, o qual se define como o trajeto representativo que vai da primeira e confusa glosa imaginativa implicada nos reflexos posturais até a argumentação de

uma lógica da antítese e ao “fugir daqui” platônico. No capítulo seguinte, intitulado livro segundo, o autor mostra o Regime Noturno da imagem, o qual está constantemente sob o signo da conversão e do eufemismo. Durand verifica que os símbolos noturnos não chegam, constitucionalmente, a libertar-se das expressões diurnas: a valorização da noite faz-se muitas vezes em termos da iluminação. Assim, no Regime Noturno, e especialmente nas suas estruturas sintéticas, as imagens arquetípicas ou simbólicas já não bastam a si próprias em seu simbolismo intrínseco, mas, por um dinamismo extrínseco, ligam-se umas às outras sob a forma de narrativa. Desse modo, podemos considerar que a imaginação, como força dinâmica pela qual o homem consegue imaginar o mundo e dar sentido à vida por meio de imagens, também está presente num relato curto, forma de expressão que caracteriza os textos de VILELA (2011) e Estrada Estrada (2008) selecionados para este estudo.

Em se tratando do *corpus* desta pesquisa, como são narrativas curtas, é cabível destacar a comparação entre conto e poema feita por Poe (1976), o qual propõe que o efeito de elevação da alma, comum no poema, deve ser algo intrínseco ao processo de criação do conto na medida em que o contista deve fazer uma combinação de acontecimentos capaz de alcançar a densidade e a tensão narrativa, as quais são consideradas por ele como os elementos necessários à produção do conto. A provocação da elevação da alma, como traço característico do relato curto, é algo efêmero ao leitor. Logo, para Poe (1976), o contista deve planejar qual efeito intenciona motivar no receptor para que incidentes no ato de leitura possam ser evitados.

Dessa maneira, os contos breves são os mais propensos a estimular no leitor a exaltação da alma. Para Poe (1976), as narrativas curtas requerem uma leitura que dura de meia a uma ou duas horas, podendo ser lidas de uma só vez, ao contrário do romance, que extrapola essa extensão. Por esse motivo, um conto requer pausas de leitura que, segundo esse autor, “modificam, anulam ou neutralizam, em maior ou menor grau, as impressões do livro” (POE, 1976: 2). O conto, por ser breve, destaca o autor, mantém a alma do leitor sob o controle do escritor, possibilitando que este produza, em plenitude, as suas intenções e impedindo que influências externas obstruam a leitura e minimizem a unidade de efeito da narrativa.

O conto “Texto 1”, (p. 60-63) da segunda parte do livro *Grande baú: a infância*, de Arriete Vilela, é um exemplo de como uma narrativa curta pode alcançar esse efeito de totalidade. O texto é uma narrativa em primeira pessoa, com apelos à memória, que se constrói pelo olhar de uma jovem narradora/protagonista. Esta observa a avó distraída, interiorizada, que é apresentada ao leitor como uma mulher um tanto enigmática no sentido de que a neta desconhece as causas do comportamento introspectivo e indiferente da avó, pois “interiorizada, muito; a única realidade a lhe importar é a da sua alma” (VILELA, 2010, p. 60). Avó e neta são distantes uma da outra. “Da avó às cinza vão os meus olhos de menina: encantada mostro-me, tão, mas a avó perceber não percebe. Não me percebe nunca.” (VILELA, 2010, p. 61). E esse distanciamento entre os personagens também é construído na relação entre narrador e leitor: este não é avisado, diretamente, do acontecimento significativo que norteia o enredo, precisa fazer inferências para compreender a motivação para o que acontece e é narrado.

O leitor é informado pela narradora que, quando criança, a avó e o pai foram abandonados pela mãe; “ao marido e a ela, largou-os Mariquinha, deixando-os naquele descampado sem fim” (VILELA, 2010, p. 61). A partir de então, surge uma expectativa de exposição dos fatos do passado que podem justificar o comportamento da avó e ajudar a neta a aproximar-se dela, no entanto, isso não se confirma e o relato volta-se para a angústia da narradora que passa a imaginar como era a vida da avó. “Penso em como gostaria de entrar no retorno da avó. Clandestina e silenciosa.” (VILELA, 2010, p. 63).

A narrativa, a partir desse momento, acentua a ótica de um desajustamento psicológico e social da avó motivado pela inconstância e frustração da vida e dificuldade de estabelecer relações pessoais plenas. O auge da narrativa acontece quando a narradora-personagem conta que a avó, aos doze, treze anos, desiludida com a vida e com o comportamento do pai, o qual passou a beber depois de ser deixado pela mulher, resolve fugir de casa e nunca mais voltar, situação que gera angústia e sofrimento, conforme é relatado em:

Do alpendre, pela janela, ouviu o ressonar do pai. Conhecer não conhecia de sentimentos, uma quase menina era ainda, porém muito sofreu naquele momento: ela também o estava abandonando. E a si mesma. Não sabia, mas deixava-se ali para sempre. (VILELA, 2010, p. 62)

Ao final da narrativa, a narradora/protagonista encerra o relato sem anunciar o que fará. Ela apenas divaga em seus pensamentos e reflexões, pensando em como era a vida da avó e que gostaria de conhecer os pais dela e viver momentos vivenciados pela avó. O final do conto fica suspenso, pois a jovem neta apenas deixa clara a vontade que tem de aproximar-se da avó, mas não se sabe se isso se concretiza. “E, sobretudo, dizer-lhe da boniteza daqueles olhos: estranheza revelando-se num verde de folha de pitangueira.” (VILELA, 2010, p. 63).

O conto não segue uma estrutura marcada por um único acontecimento significativo sobre o qual se desenrolam todas as ações subsequentes e as pistas dadas ao leitor não são suficientes para que o leitor capte o real desfecho da história. Que atitude tomou a narradora/protagonista diante das atitudes indiferentes da avó, depois de rememorar o passado frustrante dela? Com poucos personagens, o conto de Vilela tem um caráter enigmático no final da narrativa, o que impede uma adequação do texto à estrutura fixa de início, meio e fim definidos.

Situação semelhante é verificada no conto “*Rien que pour toi*”, (p. 201-208) de Berta Lucía. A frase que dá início ao conto, “*cada vez que pienso en tí, aunque lo hago muy de vez en cuando, una sonrisa me ilumina el rostro y los ojos se me cierran buscando tu imagen en algún cajón de mi memoria.*” (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 201), indica uma duplicidade quanto ao destinatário da mensagem: o leitor do conto ou um personagem com quem a narradora pode estar estabelecendo um diálogo? Essa introdução da narrativa já contraria a perspectiva de uma apresentação inicial daqueles que fazem parte das ações da história, suas características e funções no enredo. Isso já permite supor que a linearidade narrativa cederá espaço para uma forma menos convencional de desenvolver a trama. A suposição se confirma, pois o leitor se depara com um texto que assume a feição de um conto-carta que pode ser lido tanto como se fosse uma narrativa sobre uma experiência compartilhada por dois personagens como também como um registro para outra pessoa que participou, com o autor do texto, de vivências em um dado momento da vida, só que, nesse caso, o destinatário não tem nome nem há precisão do tempo (data) em que o relato foi elaborado.

Inicialmente, não há um tema que pode acomodar as expectativas do leitor no desenrolar dos fatos. A temática dessa narrativa é apreendida ao longo do processo de leitura num trabalho de associação do relato da narradora com as metáforas sobre a condição existencial dos protagonistas. No conto, não há um acontecimento

significativo expresso claramente que norteia um conflito ou tensão narrativa, como propunham Matthews (1997) e Cortázar (1993), nem ação que possa movimentar o enredo, conforme sugeria a perspectiva de Poe (1976). A narradora, em primeira pessoa, participante da história contada, registra, por meio de um olhar subjetivo e de uma linguagem poética, suas vivências com um homem com quem manteve um relacionamento afetivo. Não é raro que o ato de narrar nesse conto também tome forma de um relato construído por meio do fluxo da consciência e, por isso, a descontinuidade de pensamento que norteia o desdobramento do texto.

Mantendo esses traços narrativos, os dois personagens (uma mulher jovem, narradora/protagonista, e um homem, de 43 anos) têm sua trajetória de vida apresentada pela narradora por meio de metáforas, como na frase: *“El deseo era como una ola que cubría mi cuerpo y mis sentidos”*⁷⁵ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 203). Suas histórias são entrelaçadas pelo desejo sexual de ambos. Ela é uma jovem cheia de vida, solteira, que vive sempre querendo que tudo aconteça rapidamente, e ele é um homem maduro, casado, que vê nela a possibilidade de reviver um grande amor. *“Tú contemplabas como la llama crecía, sin hacer nada para apagar el fuego. Al contrario, lo avivabas. ¡Y de qué forma! Luego, no sé cuando, me besaste.”*⁷⁶ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 204)

Para a narradora-protagonista, o tempo em que os dois permaneceram juntos foi mais do que ela poderia imaginar. Logo no início do envolvimento entre eles, o homem não agia impulsivamente como muitos da idade dela. Ele era muito cauteloso e isso a encantava. *“Tus manos no me tocaban, pero tus ojos me acariciaban allí donde nadie lo había hecho, ni siquiera yo misma. Supongo que tenías miedo de ir muy rápido, a lo mejor pensabas que yo saldría corriendo.”*⁷⁷ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 203). Os dois eram diferentes por causa da idade, mas tinham o mesmo desejo que os impulsionava a ficarem juntos. Ela reconhece que ele a ajudou a crescer, a ser uma pessoa melhor. *“Todo lo que había imaginado, se quedaba corto ante el amante que yo descubría. Me amaste como no había sido*

⁷⁵ Nossa tradução livre: O desejo era como uma onda que cobria meu corpo e meus sentidos.

⁷⁶ Nossa tradução livre: Tu contemplavas como a chama crescia, sem fazer nada para apagar o fogo. Ao contrário, aviva-o. E de que forma! Logo, não sei quando, me beijaste.

⁷⁷ Nossa tradução livre: Tuas mãos não me tocavam, mas teus olhos me acariciavam ali onde ninguém o havia feito, nem sequer eu mesma. Suponho que tinha medo de ir muito rápido, talvez pensavas que eu sairia correndo.

*nunca amada, ni como nadie lo volvería a hacer. Ese mito de los amantes jóvenes no me lo creo.*⁷⁸ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 205)

O motivo da desilusão da narradora não é perceptível durante a narrativa, o que sugere, segundo a perspectiva de Piglia (1994), uma segunda história dentro da história narrada e a adoção de uma técnica de escritura em que o subentendido imprime um desdobramento para a narrativa. Há apenas um parágrafo, já no final do conto, que permite reconhecer o porquê do caráter melancólico assumido pela narradora, transcrito a seguir:

*Mi problema es que nunca imaginé un futuro contigo. Eso fue lo que en verdad nos separó. [...] Era joven y tenía unas ganas infinitas de viajar y de estudiar. Y tú seguías casado, tu mujer aún no se había ido. Lo haría después, sin decir nada. Y ni siquiera entonces yo supe reaccionar, hubiese podido pedirte que volviésemos, pero no lo hice. Lo que no sé es si tú hubieses aceptado.*⁷⁹ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 207).

O conto encerra-se com a despedida e o desfecho da carta pela narradora, que assina como Viviana. Não há o reencontro dos dois amantes, mas também não há a certeza de que eles nunca mais se veriam. *“Me queda el recuerdo de tu amor y la certeza de haber sido profundamente amada. [...] No te digo hasta luego, no te digo adiós, te digo hasta más allá de esta vida. Con el amor de mis veinte años.”*⁸⁰ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 208)

“Texto 1”, da segunda parte do livro *Grande baú: a infância*, e *“Rien que pour toi”*, assim como outras narrativas de Vilela e Estrada Estrada, sinalizam a dificuldade de pensar a literatura à luz da estrutura enrijecida formulada por algumas propostas de teorização do conto e ainda o risco de uma leitura que priorize o engavetamento da forma artística dos contos a uma perspectiva teórica que seja insuficiente ou lacunar para propiciar uma compreensão apurada da forma de narrar ajustada ao gênero do conto.

⁷⁸ Nossa tradução livre: Tudo o que havia imaginado ficava pequeno diante do amante que eu descobria. Me amaste como não havia sido nunca amada, nem como ninguém voltaria a fazê-lo. Esse mito dos amantes jovens eu não acredito.

⁷⁹ Nossa tradução livre: Meu problema é que nunca imaginei um futuro contigo. Isso foi o que na verdade nos separou. [...] Era jovem e tinha uma vontade infinita de viajar e estudar. E tu seguias casado, tua mulher ainda não havia ido embora. Faria-o logo depois, sem dizer nada. E nem sequer então eu soube reagir, poderia ter pedido que voltássemos, mas não o fiz. O que não sei é que se tu terias aceitado.

⁸⁰ Nossa tradução livre: Fica a lembrança de teu amor e a certeza de ter sido profundamente amada. [...] Não te digo até logo, não te digo adeus, te digo até mais além desta vida. Com o amor de meus vinte anos.

Percebemos, então, que, numa sociedade baseada no recorte individual e nos problemas de ordem particular e fragmentária, a preferência por tais temas é explícita no conto contemporâneo, o sujeito aqui focado não é mais do centro – como observa Linda Hutcheon (1995) – mas o das margens, seja de ordem sexual, étnica, econômica ou social. Encontrar, por exemplo, um protagonista num conto sem nem sequer um nome, que não consegue ultrapassar seus obstáculos ou resolver seus problemas, é muito comum nos contos com que o leitor se depara atualmente. A coletividade foi substituída pelas pequenas preocupações individuais. Esse personagem anônimo dentro da ficção contemporânea também foi observado por Fredric Jameson (1994) como marca presente e muito representativa. Em *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios* (1994), o autor dá preferência a personagens carentes de identificação, apresentando, muitas vezes, histórias de seres (a maioria sem nome ou qualquer outro traço que o individualize), que representam tipos genéricos, modelos de ação e comportamento, em vez de personalidades cuja intimidade e psicologia são vasculhadas pelo escritor. Nas narrativas de VILELA (2011) e Estrada Estrada (2008), muitos personagens principais passam por complicações e conflitos na trajetória dos acontecimentos criados ficcionalmente, mas nem sempre conseguem superar as dificuldades e os problemas e, ao invés de superarem os obstáculos, continuam a viver naquela situação de desequilíbrio. Os textos dessas autoras configuram situações muito próximas da realidade, pois muitos protagonistas simbolizam a incapacidade que tem o ser humano de resolver todos os seus problemas.

No conto “Anjo perdido” (p. 173-176), de Vilela, narrado em terceira pessoa, há três personagens sem nome, que protagonizam uma situação que se repete com frequência na sociedade. O texto apresenta um homem muito deprimido, desiludido e sem esperanças, que sofre por ter sido abandonado pela mulher, que o trocou por um caixeiro viajante, o qual depois a largou. O homem ficou sozinho com a filha ainda bebezinha e a menina sofria pela falta da mãe e por ver o pai tão triste. A mãe era “uma farpa no seu coração. Fora-se quando ela era ainda um bebezinho. Deixara-a e ao pai por um caixeiro viajante [...] Ela, a menina, na verdade nunca tivera um pensamento que condenasse a mãe, sobre quem o pai às vezes resmungava recordações.” (VILELA, 2010, p. 174)

O pai se isolou do mundo e também tomou a mesma atitude em relação à menina, pois ela “não frequentava escola, não tinha amiguinhos, nunca fora a uma

festinha de aniversário. Tinha onze anos e era uma garota de corpo crescido [...] seu conhecimento restringia-se a uma única realidade: a alma do pai.” (VILELA, 2010, p. 173). Desse modo, esse personagem, configurado na imagem do pai, atua de forma egoísta e possessiva, porque ter a filha ao seu lado e sob seu domínio simbolizava ter o controle sobre alguém, o que ele não conseguiu fazer em relação à mulher que o abandonou. Além disso, o fato de ter sido abandonado representava uma frustração e, para superá-la, o personagem faz com a filha o que a esposa fez com ele: abandona-a.

Na situação inicial, imagina-se que é um texto que narra as amarguras de um homem preso às próprias recordações da mulher que o abandonou, mas o texto surpreende ao evidenciar o abuso sexual do pai para com a filha de onze anos. Como os dois viviam isolados e não participavam de atividades e da vida social, a menina somente tinha o pai como referência e, para ela, tudo que o ele fazia estava certo e ela, ingênua, não via maldade nas atitudes do pai. “Nos momentos de profunda tristeza do pai, ao vestir-se com o melhor vestido para dançar diante dele, a menina dispensava a calcinha. E dançava feito ave intuitiva. Anjo perdido entre o céu e o inferno, movia-se com a graça de uma sensualidade que despontava.” (VILELA, 2010, p. 174).

As imagens e metáforas desse trecho representam as contradições construídas nessa narrativa, haja vista que a imagem de um pai, construída socialmente, é a de um protetor que defende os filhos e causa-lhes felicidade, situação que não ocorre na relação ficcional entre pai e filha, pois ele aproveita-se dela para tentar aliviar as próprias frustrações. A protagonista é representada por uma “ave intuitiva”, visto que, no momento em que dança para o pai, ela deixa-se levar por pensamentos autônomos que depois desaparecem quando para de dançar. Essa configuração da personagem está associada ao desejo humano de livrar-se de suas restrições físicas e poder escapar da gravidade para atingir o nível dos anjos. Em contrapartida, a personagem não consegue alcançar essa condição de anjo, porque é retratada como um “anjo perdido”, ou seja, não tem a capacidade de caracterizar-se como um ser especial, repleto de compreensão e sabedoria, porque ela está corrompida pelo pai. Assim, ela não evolui, não chega à perfeição. Desse modo, a personagem é simbolizada como um anjo que, por não ser uma referência de espiritualidade, oscila entre o céu e o inferno, visto que o “céu” é um símbolo de transcendência, de poder, de sacralidade, o qual nenhum mortal é capaz

de alcançar, apenas os anjos, e o “inferno”, em contraste à luz celeste, simboliza as trevas, a privação da vida e a desventura absoluta da existência humana.

Um dia, o pai a deixou diante do velho casarão que os dois costumavam frequentar e “então aquilo virou a casa da menina. Dançava agora para homens desencantados, perversos, derrotados, que, como o pai, só tiveram na alma sóis nevoentos.” (VILELA, 2010, p. 175). O velho casarão simboliza a própria protagonista, porque o que acontecia dentro da casa, acontecia dentro dela mesma, ou seja, as frustrações e as derrotas dos homens para os quais ela dançava eram suas também. Esse ambiente simboliza os assuntos emocionais não terminados, relacionados com sua família, com sua infância, retratados pelo pai e pela mãe. O fato da casa ser velha pode simbolizar a necessidade da protagonista de atualizar o seu modo de pensar, visto que não tinha mais o pai ao seu lado. Sua vida não é marcada pela felicidade e por realizações. Ela passa a ser comparada ao sol, mas não o que é fonte de luz, calor e vida, haja vista que ela passa a conviver com homens retratados por “sóis nevoentos”, ou seja, que não são símbolo de grandeza, poder, majestade e soberania, mas de destruição e devastação.

A situação tratada no conto denuncia um fato cotidiano: o abandono de menores. A menina não foi orientada e, para se sustentar, passou a viver da prostituição, fazendo apenas o que sabia fazer.

Quando ela estava com 31 anos, fica sabendo da morte do pai, o que a faz reviver duas farpas de sua vida: primeiro, o comportamento do pai, pois ela “chorou sobre aquele rosto enrugado, sofrido, macerado. Rezou por sua alma e lhe pediu, silenciosamente, que levasse consigo os tormentos delirantes da vida que ele mesmo havia escolhido para ela.” (VILELA, 2010, p. 175); e, depois, a presença da mãe, que a ignorou, na hora do enterro do pai. “Homens, paixões, presentes, noites de embriaguez, insanos prazeres, volúpia, canções e beijos, nada, absolutamente nada seria mais importante do que um abraço de tardio afeto daquela mulher que poderia redimir os naufrágios do seu coração.” (VILELA, 2010, p. 175). A morte, mesmo simbolizando o fim da vida, adquire um significado diferente para a personagem, porque essa morte a faz reviver situações passadas. Nesse processo de lembrança, a imagem da mãe é evocada e a protagonista entende o quanto precisava do afeto da mãe, representado pela esperança de um abraço, gesto que representa o sentido da troca de afeto e carinho.

O texto não tem propriamente um desfecho, pois a menina, agora adulta, não resolve e não supera seus conflitos, apenas retorna a sua rotina. “E então, sem mais remorsos ou dores ou esperanças, ela retornou à cotidiana realidade e se foi fragmentando em saudade e tristeza nos braços de homens derrotados que jamais a amariam como o pai amou aquela ausente e estranha mulher...” (VILELA, 2010, p. 176). A protagonista, assim como fez o pai quando criou um mundo particular no velho casarão, cria outro mundo para conseguir conviver com a própria realidade, a qual é e continuará sendo configurada por meio da angústia, visto que ela não consegue superar os traumas de infância, quais sejam: as angústias decorrentes do fato de ter sido abandonada, primeiro, pela mãe e, depois, pelo pai.

Os contos do *corpus* desta pesquisa também exprimem um sentimento e uma preocupação com a temática social, principalmente por apresentar muitos personagens que estão à margem da sociedade, haja vista que buscam transpor as barreiras de um mundo repleto de angústia, dor e sofrimento, com a intenção de superar os conflitos. Essa preocupação é justificada pelo fato de que a escrita de autoria feminina, por muito tempo, esteve à margem da crítica literária. Além disso, os personagens representados nos textos ficcionais de VILELA (2011) e Estrada Estrada (2008) configuram personagens que são marginalizados e discriminados, situação que provoca dor, angústia e sofrimento. As autoras fazem uso dessa estratégia de escrita para provocar reflexões sobre as convenções sociais que excluem e causam diversos preconceitos, como raciais, religiosos e de gênero.

Isso é perceptível no conto “*Nosotros, los olvidados*”⁸¹, (2008, p. 197-199), de Berta Lucía. A narrativa é um relato e um desabafo repleto de desânimo, estruturado em primeira pessoa, de uma mãe de família, que não tem nome – aliás, nenhum personagem recebe uma nomeação, o que dá uma característica de uma história comum a várias pessoas. Para entender o significado do texto, é necessário fazer um resgate histórico da Guerra Civil na Colômbia, visto que a narrativa relaciona fatos históricos com as memórias da protagonista.

Esse conflito colombiano⁸² deriva da disputa pelo poder entre liberais, conservadores e socialistas. De 1948 a 1964, os liberais se aliaram com setores socialistas numa guerra civil contra os conservadores que durou 16 anos. Em 1964,

⁸¹ Nossa tradução livre: Nós, os esquecidos.

⁸² De acordo com a referência ao site:

<http://leiturasdahistoria.uol.com.br/ESLH/Edicoes/12/artigo100816-1.asp>

temendo a radicalização da guerrilha camponesa, influenciada pela revolução cubana, os liberais se aliaram aos Conservadores e apoiaram o envio de tropas ao povoado de Marquetália. Os camponeses comunistas, na fuga para as regiões montanhosas da Selva, constituíram as Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (FARC).

Sob a liderança de Manuel Marulanda, o Tirofijo, ex-combatentes liberais fundaram as Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia - Exército do Povo, popularmente conhecida como FARC ou FARC-EP, nos anos 60, para lutar pela criação de um estado marxista. Outros grupos de esquerda - como o guevarista Exército de Libertação Nacional (ELN) - e milícias de extrema direita entraram no conflito. A partir dos anos 80, a Guerra Civil ganhou um novo protagonista: o tráfico de drogas. As FARC-EP financiaram a luta armada à custa dos serviços de proteção vendidos aos traficantes e tanto as FARC quanto o ELN financiaram sua luta à custa do sequestro de civis. A violência já matou cerca de 30 mil pessoas desde os anos 60 e tem forçado maciços deslocamentos internos.

Em 1968, foi aprovada uma lei que dava liberdade para formação de milícias paramilitares para enfrentar os guerrilheiros. Então, surgiram as milícias de direita no combate. Com o tempo e já com a lei revogada, os diversos grupos de paramilitares juntaram-se e fundaram, em 1997, as Autodefesas Unidas da Colômbia (AUC), sob o comando de Carlos Castaño e do ítalo-colombiano Salvatore Mancuso.

A pacificação das guerrilhas não aconteceu, mesmo sendo uma promessa eleitoral do presidente Andrés Pastrana. Assim que assumiu o poder, em 1998, ele retirou o Exército de uma área de 42 mil km², entregando-a às FARC-EP, como condição para a abertura de conversações, ocorrida em janeiro de 1999. Desde então, o diálogo foi suspenso e retomado em várias ocasiões, mas um acordo de cessar fogo fracassou em julho de 2000. As FARC-EP reclamaram da falta de ação do governo para conter os paramilitares direitistas das AUC, que praticavam massacres em áreas controladas pela guerrilha.

Já os líderes do ELN se reuniram com representantes do governo em Genebra, em julho de 2000. Negociações anteriores, abertas em 1999, foram abandonadas pelo ELN diante da recusa do governo em desmilitarizar uma área de 8 mil km². Em 2000, a liberação, por parte dos EUA, de 1,3 bilhão de dólares em ajuda financeira para os programas antidroga da Colômbia (Parte do Plano Colômbia) aumentou o temor da guerrilha de uma intervenção armada no país.

Esse contexto de conflito, gerado pela Guerra Civil na Colômbia, é representado ficcionalmente no conto “*Nosotros, los olvidados*”, de Estrada Estrada. Esse texto inicia-se com o relato de uma camponesa. Está chovendo e ela fala que sua família teve de abandonar tudo por causa da guerra. “*Llevamos un buen rato caminando; la casa, la tierra, los animales, todo quedó atrás. Tuvimos que salir volando, no nos dieron la oportunidad de preparar los corotos, estamos más pobres que nunca y lo que es peor, aún no sabemos adónde ir.*”⁸³ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 197).

Sabendo do momento histórico, entendemos a situação complexa na qual viviam os camponeses nesse contexto de guerra, pois não havia opções de neutralidade, ou seja, os cidadãos eram coagidos a defender o exército ou ficar do outro lado. “*En este país los campesinos estamos entre dos fuegos, no tenemos escapatoria. O somos compinches de los muchachos o estamos con los paras y el ejército. O somos todo a la vez.*”⁸⁴ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 197).

A narrativa vale-se da temática social para retratar a angústia e o sofrimento de pessoas que não tiveram condições de sair daquele ambiente de conflitos; elas queriam apenas viver no campo e do campo, mas isso não lhes foi permitido. O contexto de guerra não permitia que uma pessoa não se envolvesse nas disputas pelo poder, como podemos perceber em:

*No sé qué va a ser de nosotros ahora sin él. ¿Cómo sobrevivir? Porque al gobierno no le importa nuestra suerte. La guerra la sufrimos nosotros. En las ciudades ni se enteran de esa palabra. Oí decir que para el presidente, el conflicto armado ni siquiera existe.*⁸⁵
(ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 198).

Em seu relato, a mãe mostra o seu desespero de não poder dar uma vida digna aos filhos, que estão doentes e com fome e, assim, divaga em seus pensamentos. A imaginação a ajuda a suportar a situação em que se encontra e a manter um pouco de esperança, porque seus filhos precisam dele. “*Aunque de estar*

⁸³ Nossa tradução livre: Levamos um bom tempo caminhando; a casa, a terra, os animais, tudo ficou para trás. Tivemos que sair voando, não nos deram a oportunidade de preparar nossos pertences, estamos mais pobres que nunca e o que é pior, ainda não sabemos para onde ir.

⁸⁴ Nossa tradução livre: Neste país nós camponeses estamos entre dois fogos, não temos escapatória. Ou somos comparsas dos “muchachos” (que estão contra o exército) ou estamos com os “paras” (quem está ao lado do exército) e com o exército. Ou somos tudo de uma vez.

⁸⁵ Nossa tradução livre: Não sei que será de nós agora sem ele. Como sobreviver? Porque ao governo não lhe importa nossa sorte. A guerra somos nós quem a sofremos. Nas cidades nem se interam dessa palavra. Ouvi dizer que para o presidente, o conflito armado nem sequer existe.

*en casa lo más seguro es que no tosería. A estas horas dormiría la siesta, mi marido estaría en las labores del campo y yo no pararía de trabajar.*⁸⁶ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 197). A representação literária, nessa narrativa, evidencia que a atividade imaginativa é utilizada como uma estratégia útil para a personagem, a qual, por meio das imagens evocadas da memória, recria uma zona de conforto, adversa ao contexto de guerra configurado nesse conto, para continuar sendo uma referência positiva para os filhos.

Em meio ao contexto trágico da guerra, há um momento em que o personagem representado pela mulher relembra como era a vida e a rotina dos camponeses, em especial das mulheres. A memória individual dessa personagem está relacionada com a coletiva, pois ela está inserida num grupo de referência, no caso os camponeses. Na construção discursiva do narrador, o trabalho realizado pelos camponeses é rememorado, forma uma imagem e torna-se lembrança para a protagonista, segundo o que é narrado em:

*Los campesinos no paramos de trabajar, sobre todo las mujeres. Somos las primeras en levantarnos y las últimas en acostarnos. Toda la responsabilidad de la familia recae en nosotras, aunque los hombres crean que son ellos los que llevan las riendas; de ser así, nuestra vida sería mucho más fácil.*⁸⁷ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 198)

Em seu processo de rememoração, a protagonista, em seus devaneios, os quais lhe permitem esquecer-se dos horrores da guerra, apresenta a beleza do campo. Esta é uma lembrança independente do contexto, isolada, singular, evocada do passado, portanto, é reconstrução, como afirma Halbwachs (1990), pois é diferente da vivência atual. *“El campo siempre tiene algo que nos sorprende. Un pájaro que canta, un conejo que pasa, un perro que ladra y menea la cola, el olor a la leche recién ordeñada, el aroma de una flor, la frescura de las aguas del río en una tarde calurosa, una noche estrellada.”*⁸⁸ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 198). O

⁸⁶ Nossa tradução livre: Se estivéssemos em casa com certeza não teria tosse. A estas horas dormiria a sesta, meu marido estaria no trabalho do campo e eu não pararia de trabalhar.

⁸⁷ Nossa tradução livre: Nós camponeses não paramos de trabalhar, sobretudo as mulheres. Somos as primeiras a nos levantarmos e as últimas a nos deitarmos. Toda a responsabilidade da família recai em nós, ainda que os homens acreditem que são eles os que levam as rédeas; de fosse assim, nossa vida seria muito mais fácil.

⁸⁸ Nossa tradução livre: O campo sempre tem algo que nos surpreende. Um pássaro que canta, um coelho que passa, um cachorro que late e mexe no rabo, o cheiro do leite recém ordenhado, o aroma de uma flor, o frescor das águas do rio numa tarde encalorada, uma noite estrelada.

campo representa um lugar de conforto e tranquilidade, configurado por meio das ações dos animais, dos aromas das plantas, dos rios, visto que é um lugar em que a guerra não chegou e onde não há desespero. Esse ambiente simboliza a paz e passa a ser idealizado pela personagem, que o vê como o lugar em que a felicidade ainda é possível.

A história oficial e da família se confundem. A narradora mostra sua versão dos fatos e se mostra indignada com o descaso com que são tratadas as famílias. Há uma proximidade entre o discurso literário e o histórico que se confundem, visto que a personagem mostra sua forma de ver e interpretar o mundo, dando verossimilhança à história narrada. *“Estamos huyendo y nadie nos ayuda, somos los olvidados del mundo, aunque en este país nos llaman los desplazados; una forma de no ubicarnos en ninguna parte, de deshacerse de nosotros.”*⁸⁹ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 198-199). Observamos que os personagens desse conto representam os marginalizados e excluídos pelas convenções sociais. A autora retrata, na ficção, o que ocorre no discurso histórico: as pessoas que ficam à margem nunca são ouvidas e não têm a oportunidade de expressar a própria opinião. A literatura, nessa narrativa, tem a função de propor reflexões sobre o que já está pré-estabelecido.

Além disso, a crítica feita pela personagem principal é de que o governo, que deveria proteger seus cidadãos, faz o oposto. Por meio da linguagem, esse texto literário representa uma imagem da sociedade, como a relação entre governo e cidadãos, o que auxilia a compreensão de mundo por intermédio da memória. *“¿Y si regresáramos? ¿Si nos enfrentáramos a los que se hacen llamar comandantes y les dijésemos que esta es nuestra casa y que no nos movemos? Sería en vano. Suelen ser vengativos, crueles. [...] destruyen todo, las esperanzas, el amor, el alma.”*⁹⁰ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 199). O discurso literário, nessa escrita de Estrada Estrada, questiona a realidade de opressão sofrida pelos que são dominados, os quais não têm voz para os dominadores, representados na figura dos que detêm o poder.

⁸⁹ Nossa tradução livre: Estamos fugindo e ninguém nos ajuda, somos os esquecidos do mundo, ainda que neste país nos chamem de deslocados; uma forma de não nos deixarem ficar em nenhuma parte, de desfazer-se de nós.

⁹⁰ Nossa tradução livre: E se regressássemos? Se enfrentássemos os que se dizem comandantes e lhes disséssemos que esta é nossa casa e que não nos moveremos? Seria em vão. Costumam ser vingativos, cruéis. [...] destroem tudo, as esperanças, o amor, a alma.

O texto termina da mesma forma que havia começado: marcado pela falta de esperança e pela certeza de que a situação não melhoraria. O conflito inicial não se resolve e a falta de expectativa prevalece. “*Ya no rezo, me cansé de hacerlo. Me cansé de pedir que se acabe esta vida de mierda que llevamos desde que la guerra llegó a estos lares. Supongo que también Él, si es que de verdad existe, se olvidó de nosotros.*”⁹¹ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 199). A literatura, nessa narrativa, cumpre a função de mostrar as injustiças e dar voz a pessoas que não puderam se defender e não tiveram a oportunidade de buscar uma alternativa de vida. O lugar em que ocorrem as ações é uma referência para a construção da memória individual e coletiva do povo representado.

Os conceitos anteriormente expostos sobre a memória auxiliam a entender como a construção narrativa se utiliza da memória coletiva e como a construção discursiva de uma memória individual, relacionada à configuração de certa personagem, feita pela voz enunciativa do discurso, é determinante para estruturar o modo pelo qual a personagem ficcionalmente apresentada lida com a problemática enfocada e artisticamente elaborada na narrativa. Ao se optar por uma temática no estudo de uma obra literária, é relevante considerar o que Leyla Perrone Moisés (1973, p. 113) afirma, ou seja, “o tema não preexiste à obra, ele se configura à medida que a obra se faz”. Dessa maneira, o tema não reduz a interpretação literária a um único aspecto. Ao contrário, ele amplia as possibilidades de leitura de uma obra. É dessa forma que se enxerga a memória na construção narrativa de “*Nosotros, los olvidados*” (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 197-199), na qual os fatos narrados são um resgate do que é de conhecimento de uma sociedade e do que é sentido por apenas um indivíduo.

Ao descrever uma história, faz-se mais do que apenas reviver fatos por meio da memória. A transformação da memória em linguagem pode tanto favorecer o entendimento dos acontecimentos, como provocar o efeito contrário. O ponto de vista do presente sempre influencia na interpretação de fatos passados, de forma até mesmo a modificá-los. A linguagem exige que a memória apresente-se de forma lógica e, mais especificamente, a linguagem escrita impõe à memória uma reflexão

⁹¹ Nossa tradução livre: Já não rezo, cansei-me de fazê-lo. Cansei-me de pedir que se acabe esta vida de merda que levamos desde que a guerra chegou a estes lares. Suponho que também Ele, se é que de verdade existe, se esqueceu de nós.

necessária ao ato de escrever. Alfredo Bosi (2006, p. 20) defende essa ideia ao afirmar que

[...] os fatos se passam uns depois dos outros. Para narrá-los, é preciso também contá-los, isto é enumerá-los. Contar é narrar e numerar, exige que se digam o ano, o dia, a hora em que o fato se deu. O ato de narrar paga tributo ao Deus Cronos.

O questionamento que supõe que a memória é apenas produto da imaginação é feito pelo surrealista André Breton (1976). Assim, para saber mais sobre o sonho, o homem deve poder confiar cada vez mais na memória, normalmente tão frágil e enganadora. Para Breton, em seu manifesto surrealista, “o homem, quando deixa de dormir, é antes de tudo um brinquedo de sua memória, e que no estado normal esta se compraz em retrair-lhe as circunstâncias do sonho” (BRETON *apud* TELES, 1976, p. 174). Quando a memória (coletiva ou individual) faz-se tão fugaz, tende-se a completá-la por meio da imaginação. Isso permite preencher a realidade e reconhecer que, muitas vezes, a consolidação da memória em linguagem pode vacilar entre o sonho e a realidade.

Em relação à linguagem, ela é usada, recorrentemente, não apenas para registrar o que se recorda, mas também como instrumento para recordar, o que não significa apenas lembrar-se de fatos. A etimologia do verbo “recordar”, que significa passar pelo coração, remete a um significado diferente do verbo “rememorar”. Logo, escreve-se para relembrar-se de algo e para sentir de novo tudo o que a essa lembrança se vincula.

Como a literatura é também um instrumento que auxilia na compreensão da realidade, haja vista que o aparecimento de testemunhos busca passar ao leitor a sensação do acontecimento, a imagem ganha uma papel diferenciado na cultura, uma forma de auxílio à memória. A literatura reflete uma tentativa de apreensão e representação da realidade. A linguagem é uma das principais formas por meio da qual o homem tenta apreender o mundo. Pelo discurso, ele impõe uma ordem lógica à existência, nomeia fatos, sentimentos, objetos e pessoas, delimitando-os, como se os significantes antecedessem os significados.

Se a linguagem é uma forma de o sujeito lidar com a realidade, há uma forte aproximação entre a literatura, arte que se alimenta da linguagem, e a busca diária do sujeito por compreender a si mesmo e aquilo que o circunda. Mas essa situação

não é novidade, porque Freud (1978) já reconhecia a relação íntima da literatura com a psicanálise, chegando a afirmar que a ficção é o modo pelo qual o homem constitui-se. Quer dizer, não é gratuito que a mais introspectiva das artes influencie na busca pelo conhecimento do inconsciente do sujeito.

A linguagem apresenta-se como um universo de signos que permite aos homens a comunicação entre si, referindo-se aos entes ou seres do mundo. É o mais importante processo simbólico, sendo que ela distingue os homens dos demais seres, pois, enquanto os animais respondem imediatamente à ação da natureza, o homem, por sua vez, retarda sua resposta, pois ele utiliza-se de um universo simbólico. A linguagem, em Cassirer, é constituída por todo um sistema de símbolos que está apto a servir como meio de comunicação entre os homens.

A humanidade não poderia começar com o pensamento abstrato ou com uma linguagem racional. Tinha de passar pela era da linguagem simbólica do mito e da poesia. As primeiras nações não pensavam por conceitos, mas por imagens poéticas; falavam por fábulas e escreviam em hieróglifos. (CASSIRER, 1994, p. 251).

O homem primitivo sentia-se rodeado pelo perigo, então, criava mitos, deuses e demônios como formas mágicas de proteção ou identificação do oculto. Agregava-se aos deuses para livrá-lo dos demônios. Toda relação entre o homem e a natureza era expressa de forma simbólica; a linguagem, a comunicação entre ele e a força da natureza não era uma relação inanimada, pelo contrário, existia muita vida, uma força vital que os interligava. O homem, então, gradativamente, foi percebendo que, entre a sociedade de humanos e a “sociedade viva”, na natureza, poderia existir uma relação menos misteriosa, uma nova realidade. Assim, a função mágica da palavra foi substituída por uma função semântica.

Não podendo mudar a natureza das coisas e nem a vontade das forças ocultas, “deuses e demônios”, o homem percebe que o aspecto decisivo não é só de caráter físico, é muito mais de caráter lógico. Neste primeiro momento, o homem estaria desprendendo-se da linguagem mitológica para uma linguagem simbólica. A linguagem simbólica faz parte do mundo humano e transforma-se em via de acesso do mundo para via de acesso ao mundo do pensamento. Ela nos permite, então, uma relação análoga com o ausente, ou seja, com o não-ser.

O homem não vive num universo meramente físico de fatos concretos, mas se percebe no meio de suas emoções imaginárias, suas ilusões, fantasias e sonhos.

O homem cercou-se de formas linguísticas, imagens artísticas, símbolos míticos, e não pode mais ver algo, exceto por intervenção do meio artificial, do símbolo. Podemos dizer que se tornou um animal *symbolicum*, que vive em um universo simbólico, como diz Cassirer (1994). A escrita de VILELA (2011) e Estrada Estrada (2008) revela uma construção ficcional por meio de um discurso que retrata o universo simbólico dos personagens, os quais atribuem significados a objetos, a situações, além de criarem mundos para conseguir superar conflitos ou, pelo menos, afastar-se deles, já que alguns personagens não saem da situação de desequilíbrio pela qual são configurados.

Existe uma relação que a razão não pode definir e, de certa forma, o símbolo permite essa apreensão. Ele vai além da consciência e desvendá-lo é um desafio muito grande. É por existirem inúmeras situações, que estão localizadas além do entendimento humano, que o homem utiliza-se, constantemente, de termos simbólicos, representando tais conceitos, os quais não poderia compreender e nem definir completamente, se não fosse esse recurso. O símbolo é órgão essencial e necessário do pensamento objetivo.

O simbólico, em Cassirer (1994), é qualquer objeto de constitutivo, que avança, por meio de todas as disciplinas, para essa realidade que é o símbolo, como forma *apriori* do espírito humano, sendo que ele acompanha e atinge tudo que o homem faz. Na escrita de VILELA (2011) e Estrada Estrada (2008), o simbólico revela-se nas ações dos personagens, haja vista que há a presença de muitos símbolos que adquirem significados em cada contexto narrado.

É fundamental que, nesse instante, faça-se uma distinção entre o real e o possível, ou seja, entre o real e o ideal. Um símbolo não tem existência real, não participa do mundo físico; na verdade, ele tem um sentido, representa algo. No homem primitivo, essas duas esferas eram confundidas, porque os antigos viam os símbolos como algo dotado de poderes mágicos ou físicos, como criar um mito para explicar certos fenômenos; com a instalação do progresso, a cultura, mais clarificada, distinguiu o símbolo, ficando, também, mais explícita a distinção entre realidade e possibilidade. Na visão Cassiriana, as formas simbólicas culturais podem ser apontadas como sendo “órgão da realidade” ou configurações dirigidas ao ser. As autoras deste estudo se valem desse conhecimento e estruturam suas narrativas, configurando personagens que atribuem significados a objetos diversos, os quais se

tornam símbolos que são construídos a partir das próprias experiências dos personagens.

A filosofia da cultura apresenta o símbolo ao mesmo tempo incoercível e original, pois a função simbólica corresponde às aspirações mais profundas do homem, que, inquieto, tem uma vida cheia de anseios e nunca está satisfeito, está sempre querendo ir além de seus limites, transcender-se, tentando ultrapassar suas próprias criações; essa é uma característica do ser humano e isso é inevitável. A representação desse aspecto da realidade humana na escrita de VILELA (2011) e Estrada Estrada (2008) dá-se pelo fato de que a trajetória dos personagens é construída a partir das inquietações e frustrações ficcionalmente configuradas, condição que impulsiona os personagens a superar seus limites ou continuar na situação de desequilíbrio.

Essa condição de insatisfação está presente no conto “O enterro das bonecas”, (2010, p. 139-143), de Arriete Vilela. A narrativa faz uma referência a um mundo simbólico e imaginário criado por Esterlina, protagonista da trama, que silenciou-se para o mundo para salvar-se como memória. A lembrança, para ela, significa reconhecimento, pois retoma relações sociais e permite o retorno a uma localização espaço-temporal, em que o imaginário mantém a esperança da personagem. “Há anos Esterlina não diz uma palavra. [...] O imediato não lhe interessa, mas o passado. Fora-se esvaziando pouco a pouco de todas as experiências adultas, sobretudo de marido e filhos. [...] Tem-se fertilizado de lembranças.” (VILELA, 2010, p. 139).

É na brincadeira preferida da infância, o enterro das bonecas, que ela se encontra, entende-se e se reconhece. As recordações da infância são mais marcantes, como afirma Halbwachs (1990), e a personagem resgata e revive essas lembranças para reconstruir-se. “Ela, porém, sabe-se guardiã do seu silêncio, que é a forma de proteger a profunda vivência do passado.” (VILELA, 2010, p. 139). O olhar dela “resgata, em meio a tantas lembranças, a brincadeira predileta de quando menina: o enterro das bonecas.” (VILELA, 2010, p. 139). Nessa narrativa, a boneca pode representar a própria protagonista, porque ela é a configuração de uma pessoa que procura usar uma máscara para seus sentimentos, procurando não expô-los para ninguém, o que pode torná-la alguém fechado para novas experiências. Como um grande símbolo da infância, a personagem deveria desfazer-se das bonecas

para alcançar outros patamares, outros caminhos, no entanto, ela continua a viver nesse mundo de infância.

A recordação dessa brincadeira era especial porque estava relacionada à figura do pai, que representava proteção, segurança e estabilidade. “Esterlina possuía muitas e variadas bonecas. Ganhava-as do pai, que a mimava como se ela também fora uma boneca, porque ela era de fato bonita e graciosa.” (VILELA, 2010, p. 139). O enterro das bonecas representava uma imagem simbólica, a qual significava o enterro da angústia que sentia em decorrência da saudade do pai, que ficava muito tempo fora de casa, até dois meses. “Todavia, tão logo era anunciada uma nova partida do pai, Esterlina comprazia-se no desejo de enterrar as bonecas, como se buscasse enterrar em si mesma, com a angústia do abandono, a ausência do afetuoso pai.” (VILELA, 2010, p. 139-140). As bonecas simbolizavam, assim, a própria protagonista, que idealizava uma maneira de como conviver com a ausência do pai, sem que isso lhe causasse sofrimento.

A saudade era exteriorizada pela cor que a menina usava para fazer as pequeninas mortalhas das bonecas. A personagem preferia o roxo⁹², cor que transmite a sensação de tristeza e introspecção, estimula o contato com o lado espiritual, proporcionando a purificação do corpo e da mente, além da libertação de medos e outras inquietações, porque é a cor da transformação. O ambiente roxo é misterioso e místico, sendo a cor apropriada para um local de meditação. Durante a Quaresma, a cor roxa é usada nos paramentos dos sacerdotes e na decoração das igrejas. Para os católicos, o roxo tem o significado de melancolia e penitência. “Usava cores variadas, caso não encontrasse a mais apropriada: a cor roxa, grave e triste, sem mediações num destino inventado trágico pela saudade.” (VILELA, 2010, p. 140). A protagonista sabia que o roxo simbolizava a melancolia e a penitência, pois conhecia os rituais católicos, em que a cor roxa predominava, por isso, adquiriu essa cor como símbolo para retratar sua angústia.

Todo o enterro seguia um ritual que a ajudava a superar suas angústias e dava-lhe prazer. A memória coletiva é constituída pelo grupo ao qual Esterlina pertence, mas também é um trabalho individual dela, porque as suas memórias transformam-se em imagens que fazem parte de um mundo por ela criado, ressignificado. “Ajeitava as bordas das pequenas covas, nas quais aspergia gotas de

⁹² De acordo com a referência ao site: <http://www.significados.com.br/cor-roxa/>

água de flor de laranjeira, e atapetava-lhes o fundo, forrando-o com folhas novas, verdíssimas, de pitangueira.” (VILELA, 2010, p. 140). A menina também repetia as cantorias que ouvia nos velórios a que assistia, influenciada por uma das agregadas da casa, Anfrísia, “que sempre levava a menina como testemunha constante da alegria com que o cheiro do morto lhe inundava o peito, reavivando-lhe o desejo na alma ressequida, desesperançada.” (VILELA, 2010, p. 140). O ritual do enterro, pertencente à igreja católica, passa a fazer parte da rotina da protagonista, quando está longe do pai, e contribui para criar um mundo simbólico dessas personagens, no qual ela consegue controlar as ações e emoções.

Há uma passagem que retrata o quão difícil era para Esterlina ficar longe do pai. Em seus devaneios de criança, simulava situações as quais amenizavam a tristeza, e criava símbolos, mesclando realidade e fantasia, de acordo com a passagem:

Ao fingir lutar contra o vento, lutava contra a grande saudade do pai e lutava, talvez, contra a sua fixidez no isolamento que a morte favorece. E, ao enterrar a beleza intacta de cada boneca, a menina como que se guardava a si mesma, imantando canto a canto o quintal frondoso, para que um dia pudesse ir-se recompondo no mapa afetivo da memória, ao ansiar por uma realidade que lhe daria apenas o direito neutro à morte. (VILELA, 2010, p. 141)

O fato de ela apenas enterrar as bonecas novas simboliza o sentimento de que o tempo é impiedoso. Cada boneca era símbolo do inconsciente, como se o sofrimento da menina pudesse ser transferido pra cada boneca; às novas era destinado o sentimento de ausência do pai e às velhas a sensação de que o tempo demorava a passar e de que ela passava pouco tempo com o pai que tanto amava. “Curiosamente, Esterlina nunca enterrava as bonecas velhas. A elas, deixava-lhes o castigo da velhice: a limitação.” (VILELA, 2010, p. 142). Quando ela enterrava a beleza intacta de cada boneca, “a menina era um altivo distanciamento: solidez e resistência. E não se pensava nesses momentos, sentia-se apenas.” (VILELA, 2010, p. 141). Para a menina, o tempo era pior do que a morte. “Esquecidas aqui e acolá, recebiam vez por outra apenas os olhares distraídos da menina e, deles, a certeza crua do transitório, em faíscas de desprezo, como se o *tempo que rói a vida* lhe causasse mais horror do que a morte.” (VILELA, 2010, p. 142). A protagonista sente o peso do tempo, pois suas ações são configuradas com base em suas angústias

por não poder controlar o tempo e sofrer pela ausência do pai. Seu sofrimento é representado pela frustração que ela sente de saber que o tempo é infinito, é constante, não para nunca, está sempre transformando lugares, pessoas, e não pode ser dominado por alguém. Essa condição de ser dominada e determinada pelo tempo lhe corrói, causa-lhe desprezo e desilusão. Deixar as bonecas sob seu domínio e fazê-las sofrer com o tempo é uma forma de exteriorizar suas frustrações e criar um mundo imaginário em que a personagem acredita controlar o tempo.

O desfecho retoma a situação inicial de desequilíbrio, na certeza de que a protagonista continuará vivendo naquele mundo paralelo. O imaginário mantém Esterlina, conforme afirma Durand (2001), na esperança contra a morte, conforme percebemos a seguir:

Há anos Esterlina não diz uma palavra. Fez-se silêncio. Sabe-se impossibilidade, inclusive para morrer. A voz ressuscitada do passado já lhe chega, dia a dia, sobre lastros muito tênues, entre fios que se vão quebrando, esquecendo-se. À medida que esvazia, tão repetidamente, as experiências da infância, sente ser-lhe surpresa da alma a interioridade mesma das lembranças, o seu mistério e seu encanto. (VILELA, 2010, p. 142).

O silêncio pode ter diferentes formas e significados. Na configuração da protagonista, é por meio dele que ela tem um momento único, capaz de fazer-lhe refletir sobre sua própria existência. Ficar em silêncio serve de proteção para a personagem, porque pode esconder emoções ou palavras, gerar dúvidas e até tornar as pessoas a sua volta confusas. Nesse mundo criado por ela, essa protagonista pode viver em eterno silêncio, é o lugar onde ela quase nunca precisa expressar suas emoções ou falar sobre si mesma e suas inquietudes. Na apresentação ficcional de Esterlina, entendemos que viver uma vida de silêncio simboliza a possibilidade de colocar-se num mundo particular, em que é possível privar-se de qualquer amizade por estabelecer barreiras quase intransponíveis e apartar-se até mesmo daqueles a quem se ama.

O texto termina com uma cantiga em forma de poesia, na qual o eu-lírico pede que São Pedro o chame para o céu. O tempo presente já não faz mais sentido para Esterlina, que vive das e nas recordações, no passado, de acordo com o seguinte trecho:

Meu Sinhô São Pedro
 Chaveiro do céu
 Vós nos abra a porta
 Que eu não seu herege.

Vós nos abra a porta
 Amanhã bem cedo
 Que eu quero ir pro céu
 Mais Sinhô São Pedro.
 [...]
 (VILELA, 2010, p. 143)

Esterlina, já na fase adulta – a narrativa não deixa explícita a idade dela – é o retrato de quem que não consegue se libertar do passado e sofre pelo que não voltará mais; ela apenas espera pela morte, que simboliza a libertação, ou seja, “a morte libertadora” (VILELA, 2010, p. 142), para poder, enfim, ter paz. A protagonista está vivendo um momento em que deseja se libertar emocionalmente do passado, por isso, a morte não é para ela um castigo e também não é algo negativo, visto que os momentos de angústia e tristeza em que ela vive e a constante procura por soluções que não irão se concretizar são piores do que a ideia construída socialmente da morte. O fim da vida simboliza o término de um sofrimento, de libertação de uma situação difícil, que não pode ser resolvida, pois já faz parte do passado.

Diferentemente da narrativa “O enterro das bonecas”, (2010, p. 139-143) o conto “Alegria resgatada” (2010, p. 190-192), também de Arriete Vilela, mostra uma personagem que consegue entender o próprio presente por meio das imagens que evocam o passado. A protagonista, que não possui nome – o que aponta para uma experiência que pode ser vivenciada por qualquer pessoa –, narra, em primeira pessoa, as imagens evocadas de suas lembranças de infância. “Ah, esses retornos à infância. Entretenimento e catarse.” É por meio da descarga emocional que a volta à infância provoca que a personagem purifica sua alma, num processo de limpeza, libertação, superação feliz e consciente. (VILELA, 2010, p. 190). Ela se dá conta de como a imaginação é simbólica, pois “recria a infância, revisita-a com jeitos amenos, reinventa-lhe os atalhos com flores silvestres – enfim: descobre-lhe as boas surpresas.” (VILELA, 2010, p. 190). Da mesma maneira, a infância também é cheia de significados, “um tempo mágico, com certeza. Quando a gente pensa que já disse tudo, lembranças aparentemente insignificantes vêm à tona e exigem corpo, texto; sobrevivem em nós durante décadas, até que, um dia, emergem vigorosas e

cobram nitidez.” (VILELA, 2010, p. 190). Nessa construção discursiva, percebemos que a protagonista tem consciência do imaginário e do poder da memória. Pela configuração de suas observações, entendemos que o fato de termos memórias de longa duração, consolidadas, não nos faculta o acesso a elas sempre que desejado, já que mecanismos conscientes e inconscientes também atuam nesse processo. Além disso, nessa narrativa, podemos verificar como a complexidade dos sujeitos interfere no processo de rememoração, isso porque há de se considerar as ambiguidades e as subjetividades, contidas num sujeito, na (re)construção do que já foi vivido. As lembranças, então, tornam-se palavras, signos de comunicação, de transmissão e preservação de um passado vivido e reconstruído no presente, por meio da linguagem, elemento socializador do homem e suas histórias. Por meio das palavras, recompomos o passado, que incorpora também o sonho, a fantasia, o devaneio - o imaginário da cultura.

Ao contrário de um momento de nostalgia e tristeza, as rememorações trazem alegria à protagonista, são fatos passados que a ajudam a reestruturar e dar novo significado ao presente, segundo se relata em:

Hoje, entretanto, o meu retorno à infância não deve ser triste. Chegam-me lembranças de movimento e de cores em casa: minha mãe, caprichosa e habilidosa na máquina de costura, varava noites confeccionando fantasias e sacolinhas de filó que seriam vendidas na loja de meu pai. (VILELA, 2010, p. 191)

O momento recordado com maiores detalhes é o carnaval, principalmente o baile infantil que ocorria às cinco da tarde, o que confere lembranças especiais para a narradora. “Eu sentia grande prazer em jogar [serpentina], nas outras crianças, aqueles ‘pedacinhos coloridos de saudade.’” (VILELA, 2010, p. 191). Ela também se recorda do avô João Galego, pessoa que simbolizava ternura, orgulho e afeição, principalmente porque ele também participava desse baile; “tocava clarinete na orquestra da Sociedade Santa Cecília. Então, nos bailes infantis de domingo e terça-feira, eu sentia um imenso orgulho do avô, talentoso artista.” (VILELA, 2010, p. 192).

Nesse processo de rememoração, ela percebe que alguns momentos simbolizam ensinamentos que somente são proporcionados pelas experiências de vida, de acordo com a passagem:

Num determinado momento, decidi que não iria gastar o meu lança-perfume assim inutilmente. Guardei-o na sacolinha. [...] constatei que o lança-perfume, sem o alegre clima do carnaval, não tinha nenhum sentido. [...] E aprendi que contentamento deve ser usufruído no momento mesmo em que acontece... (VILELA, 2010, p. 192).

Nessa narrativa, é configurada uma protagonista que está num processo de amadurecimento, por meio do universo simbólico construído a partir de suas memórias, de sua concepção sobre a vida. Entendemos que essa personagem percebe que a vida é um processo contínuo de relacionamentos, portanto, há, provavelmente, mais possibilidades de definição de vida, uma vez que podemos conceituá-la a partir do sentido que atribuímos ao ato de viver.

No final do conto, a protagonista entende que as lembranças não significam apenas tristezas, quando afirma que “não foi tão triste como sempre acreditei ter sido...” (VILELA, 2010, p. 192), ou seja, com o resgate do passado, ela consegue entender o seu presente. A literatura assume um papel catártico quando representa a vida.

Nessa narrativa, ao entrar em contato com os problemas da protagonista, colocando-se no lugar dela, projetando nela seus próprios conflitos, o leitor consegue aliviar suas tensões, pelo menos enquanto está lendo. Vilela, nesse conto, constrói um universo simbólico e reflete sobre o fato de há vários tipos de conflitos. Dependendo da profundidade que um conflito apresenta, alguns processos catárticos serão suficientes para que se consiga purificar a alma por meio de uma descarga emocional; em outras ocasiões, quando não se consegue essa condição de purificação, permitir-se-á que outras formas de intervenção atuem de maneira mais eficaz. Nos contos das duas autoras latino-americanas já mencionados, também podemos perceber que a literatura tem a capacidade de reinterpretar o mundo, a partir de ações, gestos e palavras. A literatura, então, pode contribuir para a formação dos homens, indicando-lhes reflexões sobre a maneira de agir, sobre os desejos e os sentimentos.

O discurso literário é muito mais do que por no papel um discurso falado, porque vai além da fala, o que nele fica fixado, por vezes não o é pela fala. Os efeitos que provoca escapam do controle do discurso original de quem o escreveu e de quem o lê, mas advém do próprio texto. Pertencer à literatura significa, também, ter características distintas, haja vista que o texto literário não é simplesmente a transposição de um discurso para o papel, possui características próprias, que o

distinguem de outros textos. Ao texto literário não cabem, então, receitas para interpretá-lo, nem padronização de perguntas ou de respostas. A linguagem é o que permite a comunicação com sua riqueza de palavras, sentidos e significados.

Nos contos mencionados e nas obras de Arriete VILELA (2011) e Berta Lucía Estrada Estrada (2008), há a presença de imagens e símbolos na configuração dos acontecimentos e na caracterização dos personagens, desse modo, percebemos que a escrita dessas autoras propõe uma reflexão sobre o imaginário, no sentido de discutir o fato de que o ser humano atribui significados e constrói seus próprios mundos com base nas experiências cotidianas. Essa situação contribui para que se reflita sobre a representação literária como um instrumento que auxilia a compreensão da realidade, por meio da memória evocada pelos símbolos que fazem parte da vida de uma pessoa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo empreendido proporcionou algumas considerações a partir da leitura dos contos de Arriete VILELA (2011) e Berta Lucía Estrada Estrada (2008), principalmente com relação ao fato de que história, memória e literatura estão relacionadas. O tempo da memória é configurado, nas narrativas vistas, de forma a estar relacionado ao contexto de criação dos personagens, que a vivenciam como meio de estabelecer vínculos com o passado na análise e confrontação do presente. Na arte narrativa vista ela não é apresentada como uma cronologia de acontecimentos, com sentido linear. O retorno ao passado, empreendido pela maioria dos personagens configurados nos contos selecionados, só é possível pela manipulação da linguagem, o que fica evidente nas histórias de vida narradas por Vilela e Estrada Estrada.

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.

Outra observação possível a partir da leitura das narrativas é a de que o discurso ficcional e o histórico dialogam entre si ao representar, interpretar e compreender o mundo por meio das recordações e da linguagem, visto que ambos

os discursos produzem significados e se constituem como uma maneira de ver o mundo, ao tornar o passado inteligível. Esses discursos perpetuam as histórias, os espaços, os tempos e as lembranças que se materializam pelo uso da linguagem escrita. Além disso, a observação da configuração das personagens dos contos do *corpus* desta pesquisa mostra, pela articulação do discurso artístico, que muitas recordações são movidas pelo interesse de um indivíduo que se caracteriza como um ser fragmentado, o qual possui marcas do presente e do passado e está rodeado pelo excesso de informações.

Em relação à estruturação do tempo, percebemos que a memória, mesmo aquela discursivamente imaginada e representada na narrativa ficcional, é sempre uma construção feita no presente, a partir de experiências ocorridas no passado e que o ato de lembrar contribui para que se consiga entender a condição de ser humano. Na narrativa das autoras selecionadas para este estudo, vemos que os diferentes grupos com os quais os personagens se relacionam influenciam a rememoração individual. Além disso, a duração do tempo, nas narrativas escritas pelas autoras, não ocorre em sentido linear, com uma sucessão lógica de fatos, mas como algo indivisível, um estado da consciência. Dessa maneira, o presente só tem sentido para a consciência das personagens quando ele tem a possibilidade de se tornar passado.

Como as lembranças de sensações se antecipam às lembranças de acontecimentos, entendemos por que o tempo não é linear. A memória desperta o enigma da presença na ausência, uma vez que, devido a uma experiência do presente, resgata-se algo guardado no passado. A memória mostra-se, portanto, mais do que um elemento da rememoração, recordar é também transpor a distância imposta pelo tempo.

Sobre a linguagem, esta tem um papel importante nos contos, haja vista que o contato com o passado se estabelece pela articulação da linguagem e, por meio dela, formam-se imagens e criam-se símbolos, ou deles se faz uso. A linguagem possibilita essa busca e essa relação, seja quando compõe um discurso histórico ou literário. Por intermédio dela, podemos estabelecer uma memória coletiva e, assim, associar a memória individual a determinadas representações sociais. Nos contos de Vilela e Estrada Estrada, a linguagem aparece associada à memória, a qual é, não só provocadora do discurso, mas também componente essencial para que ele se realize.

Em se tratando do fato de que o discurso literário está repleto de elementos representativos, observamos que os textos literários abordados efetivam a representação da mulher e o seu papel na sociedade. As personagens apresentadas estão entre a segurança dos valores instituídos por uma sociedade de base patriarcal e a possibilidade de romper com as estruturas que os sustentam. Essas representações de mulheres oscilam entre esses dois lados, e muitas recuam aos lugares, funções e papéis convencionados culturalmente para homens e mulheres, provavelmente em decorrência da força exercida pela ordem falocêntrica. Além disso, essas personagens também vivem o dilema de estar em busca de si mesmas e viverem a incerteza de encontrar-se no companheiro.

Embora algumas personagens representem uma mulher com elevado grau de instrução, aparentemente independente, o que se vê é uma autonomia desestabilizada pela ausência masculina. Como instituição, a família é responsável por transmitir e consolidar os modelos da ordem falocêntrica, na qual a repressão sexual tem particular atenção. De um lado, há a resignação e a conformação aos modelos sociais, e de outro, a ruptura com paradigmas falocêntricos em favor de uma liberdade de ser.

Concluimos, também, que se as personagens ultrapassam limites estabelecidos socialmente, quer seja por meio da estabilidade financeira, do desenvolvimento profissional, da indiferença aos preconceitos ou da ascensão do papel de provedora, elas também abdicam de si em favor da presença da figura masculina para que haja a sensação de plenitude por parte das personagens femininas.

A partir das memórias, entendemos que algumas protagonistas são representações de mulheres que transpuseram a solidez dos valores instituídos, são conscientes e soberanas de suas atitudes, o que lhes assegura a sensação de plenitude na escolha feita.

Em relação às representações literárias nas obras das duas autoras, percebemos que a interpretação literária não pode ser reduzida a um único aspecto, haja vista que as narrativas comentadas não precisam ser vistas, necessariamente, apenas pela temática. Isso porque há a presença, também, de símbolos e do imaginário nas narrativas do *corpus* desta dissertação.

Cumprido destacar que foi observado como o imaginário reconstrói, modifica, transforma ou idealiza o real. Diante disso, entendemos que a vida social é

impossível fora de uma rede simbólica. Essa afirmação se justifica pelo fato de que todo símbolo permite múltiplas interpretações. Além disso, os devaneios e sonhos contribuem para que o homem se liberte. Nas narrativas de Vilela e Estrada Estrada, a simbologia fica evidenciada, ao evocarem, metaforicamente, os elementos componentes do imaginário, o amor, a solidão, a saudade e a angústia.

REFERÊNCIAS

- ALVES, IVIA. *De paradigmas, cânones e avaliações – ou dos valores negativos da produção literária de Jorge Amado*. Letras de Hoje, Porto Alegre, n. 124, p. 197-207, jun. 2001.
- ALMEIDA, Lélia. *Linhagens e ancestralidade na literatura de autoria feminina*. Espéculo. Revista de Estudios Literários, Universidad Complutense de Madrid, n. 26, 2004.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultura*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2011.
- BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand do Brasil.S.A., 1989.
- _____, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BAEZ F. *História sem data*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- BEAUVOIR, S. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José C. M. Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____, Walter. O narrador: Observações sobre a obra de Nikolai Leskow. Trad. M. Carone. In: BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W.; HABERMAS, J. *Textos escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- _____, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. Trad. de E. A. Cabral e J. B. de Oliveira Damião. In: BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, W.; ADORNO, T. W.; HABERMAS, *Textos escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- 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.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Loureiro, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto (org.) *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 2006.

- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BUTLER, J. *Variações sobre sexo e gênero: Beauvoir, Wittig e Foucault*. Tradução de Nathanael da Costa Caixeiro. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1990.
- CAGNEBIN, J. M. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o Homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. Martins Fontes: São Paulo, 1994.
- CENTENO, J. K. *Literatura e Alquimia: ensaios*. Editorial Presença, 19__.
- CHARTIER, R. Formação social e hábitos: uma leitura de Norbert Elias. In: *A história cultural*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1990.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- COELHO, Nelly N. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORI, Mary (Org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2007.
- DEL PRIORI, Mary (Org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2007.
- DIEHL, A. A. *Cultura historiográfica: Memória, identidade e representação*. Bauru, São Paulo: EDUSG, 2002.
- DUARTE, Constância Lima. *A mulher na Literatura*. nº 6. Anpoll. Natal: CCHLA/UFRN, 1996.
- DURAND, Gilbert. *As Estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____, Gilbert. *O Imaginário: Ensaio acerca das ciências e da Filosofia da Imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 1998.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

ESTRADA ESTRADA, 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.

_____, Berta Lucía. *... de ninfas, hadas, gnomos y otros seres fantásticos*. Manizales, Colômbia: Ediciones Blé, 2008.

FERREIRA, Marieta de Moraes. *Historia oral: una brújula para los desafíos de la historia*. Historia, Antropología y Fuentes Orales: escenarios migratorios. Barcelona, nº28, 2002.

FLECK, Gilmei Francisco. *Imagens metaficcionais de Cristóvão Colombo: uma poética da hipertextualidade*, Assis, 2005. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Ciências e Letras de Assis - Universidade Estadual Paulista.

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

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2004.

FUENTES, Carlos. *El espejo enterrado*. México: Santillana Ediciones Generales, 1992.

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.

GUERRA, L. *Mujer y escritura: Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. México, D. F. Universidade Autónoma de México, 2007.

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

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Thomas Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

HUTTON, Patrick *apud* CARVALHAL, Juliana. *Maurice Halbwachs e a questão da memória*. Belo Horizonte:Revista Espaço Acadêmico.56 Jan. 2006.

JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Trad. Ana L^a. Gazoela. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

- JEDLOWSKI, P. Representações sociais e memória social: vicissitudes de um objeto em busca de uma teoria. In C. P. de Sá (Org.), *Memória, imaginário e representações sociais*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2005.
- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- LAMAS, B. S. *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em literatura e psicologia*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2004.
- LAURETIS, T. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. São Paulo, Rocco, 1994.
- LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1993.
- MELLO, A. M. L. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, F. & CAMPOS, M. do C. *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre, Editora Sagra Luzzatto, 2000.
- NAMER, G. Postface. In: Halbwachs, M. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Albin Michel, 1994.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. In: *Projeto História: revista do programa de estudos pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP*. São Paulo, dez/1993.
- PAZ, Octavio Paz. *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*. Cidade do México, 2003.
- PÊCHEUX, M. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Tradução de Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 1983.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *A falência da crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Palavras para crer: imaginários de sentido que falam do passado. *II Seminário de Estudos em Análise do Discurso: o campo da análise do discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites*. CD-ROM. Porto Alegre: UFRGS, 31/10/2005 a 04/11/2005.
- POE, Edgar Allan. Review of Twice told tales. In: MAY, Charles. *Short story theories*. 2. ed. Ohio: Ohio University Press, 1976.
- POLLAK, Michael. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.2, nº 3, 1989.
- _____, Michael. *Memória e Identidade Social*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.2, nº 5, 1992.

- RAJAGOPALAN, K. A construção de identidades e a política de representação. In: FERREIRA, L. e ORRICO, E. G. D. (orgs) *Linguagem, Identidade e Memória Social* – novas fronteiras, novas articulações. Rio de Janeiro: DP & A, 2002.
- REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José. *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologia*. Trad. H. Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína. *Usos e Abusos da História Oral*. RJ: FGV, 2002.
- SANTO AGOSTINHO. Livro XI. In: *Confissões*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- SANTOS, Neide Medeiros. Uma vida tecida de palavras. In: *Jornal O Norte*. João Pessoa, 30 set. de 2007, p. 3.
- SCOTT, J. W. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Educação e Realidade, v. 16. n. 2, Porto Alegre, p.5 jul./dez. 1990.
- SEIXAS, Jacy Alves de. Percursos de Memórias em Terras de História: Problemáticas Atuais. In: BRESCINI, Stella; NAXARA, Marcia (orgs.). *Memória e (Res) Sentimento: Indagações sobre uma questão sensível*. Revista Espaço Acadêmico nº 56/janeiro de 2006 – mensal – ISSN 1519.6186
- SHOWALTER, Elaine. *A literature of their own. London*. Virago, 1982.
- SILVA, Antônio de Pádua Dias da. O motivo da espera em Os provisórios — a mulher e sua inserção na Ordem do Pai. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da e RIBEIRO, Maria Goretti (orgs.). *Mulheres de Helena* — trilhamentos do feminino na obra de Parente Cunha. João Pessoa: Editora Universitária/ UFPB, 2004.
- SOUZA, Marcelo José Lopes. O território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento. In: CASTRO, I. E.; GOMES, P.C.C.; CORRÊA, R. L. (Org.) *Geografia: Conceito e Temas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- TEIXEIRA, Borges. *Escrita de Mulheres e a (des)construção do cânone literário na pós modernidade: cenas paranaenses*. Guarapuava: Editora Universitária, 2008.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 3ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1976.
- USLAR PIETRI, Arturo. El mestizaje y el nuevo mundo. In: *Cuarenta ensayos*. Caracas: Monte Avila Editores, 1985.
- VAN DIJCK, Sônia. Apresentação. In: VILELA, Arriete. *Lãs ao vento*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005, p. VIII –X.

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

XAVIER, Elódia. *Tudo no feminino: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: 1991.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ZILBERMAN, R. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 2004.