ArReDia
Revista da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras / UFGD

ENTRE AURA E O INCONSCIENTE: A PERSISTÊNCIA DA MEMÓRIA

Between aura and the unconscious: the persistence of memory

Giulia Ribeiro Barão[i]
Pontifícia Universidade Católica/ Rio Grande do Sul

Resumo: Walter Benjamin foi um intérprete da transformação da experiência e da percepção humanas ocasionadas pelo advento da modernidade. No presente artigo, nos atemos às ideias de decaimento da aura e do amor erótico, correspondentes, segundo ele, a uma perda do olhar contemplativo e das relações comunitárias tradicionais em nome do olhar distraído e das relações sociais modernas. Diante desse panorama, que parece ser a regra da modernidade, argumentaremos, com base no filme *Brilho Eterno de uma Mente Sem Lembranças*, que tanto a aura quanto o amor erótico persistem em nossos tempos, ainda que sufocados pelo ritmo alucinado de nossas vidas e a frieza de nossas relações. Em cada sujeito e em cada obra de arte, esconde-se o brilho eterno da memória - seja ela inconsciente ou cultural.

Palavras-chave: Aura. Inconsciente. Memória

Abstract: Walter Benjamin was an interpreter of the transformation in human experience and perception caused by the advent of modernity. In this article, we turn to the ideas of decay of the aura and the erotic love, that correspond, according to him, to the loss of the contemplative look and the traditional community relations on behalf of the absent-minded look and the modern social relations. Given this background, that seems to be the rule of modernity, we argue, based on the movie *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, that both the aura and the erotic love persist in our time, in spite of the frantic pace of our lives and the coldness of our relations. In each person and each work of art lurks the eternal sunshine of memory – be it cultural or unconscious.

Keywords: Aura. Unconscious. Memory

Entre a aura e o inconsciente: a persistência da memória

Quando Walter Benjamin escreveu sobre o conceito de aura, estava interessado não apenas no domínio das artes, mas no amplo espectro de transformações da percepção humana ocasionadas pela vida urbana moderna (GAGNEBIN, 2011), ou seja, não apenas na mudança nas formas de produção e de fruição artísticas, mas na maneira como cada o sujeito moderno passa a perceber a realidade e com ela se relacionar. Conforme explica Jeanne-Marie Gagnebin (2007), predominava, no modo de vida tradicional, a expectativa de um olhar compartilhado. No domínio das artes, isso correspondia à atitude contemplativa de quem, por exemplo, ficava diante de uma pintura, na esperança de ser olhado de volta, de receber dela a transmissão de algum sentido maior (GAGNEBIN, 2007). E no âmbito das relações humanas, correspondia à pressuposição de um

passado comum, de uma tradição compartilhada, e, portanto, de uma percepção de mundo semelhante (GANGEBIN, 2007).

Tudo isso se altera com a transição para a vida moderna. A velocidade da rotina e a impessoalidade da estrutura de vida - não mais comunitária, mas social - passa a impor uma percepção saturada e um olhar à espreita, ameaçado pela possibilidade constante de um encontro indesejado com o olhar do outro. O habitante da cidade é um indivíduo submetido a essa organização sócio-sensorial que obriga a uma visão constante de seus semelhantes, com os quais não sente possuir qualquer tradição compartilhada e dos quais não espera qualquer reciprocidade feliz (GANGEBIN, 2007, p.65).

O olhar contemplativo, que espera ser olhado de volta – porque supõe do outro uma comunidade de experiência – não tem tempo nem espaço nessa nova forma de vida. A proximidade entre as pessoas em meio a multidões de filas de banco, paradas de coletivo ou avenidas centrais é o extremo oposto de uma relação de intimidade. Torna-se insuportável a troca de olhares entre estes sujeitos cujo contato físico não é uma escolha, mas um impositivo da aglomeração, e entre os quais não parece haver nada em comum além do ritmo frenético da cidade.

Coincide com esse movimento a invenção da fotografia e do cinema, os quais, segundo Benjamin, são os relativos artísticos dessa nova forma de percepção, de um olhar que, saturado, deseja ser distraído (BENJAMIN, 1992). O que este filósofo aponta é que, à urbanização e à revolução técnica, corresponde uma igualmente profunda alteração na percepção humana e na relação do sujeito com o mundo. Em outras palavras, uma transformação da experiência (GAGNEBIN, 2011).

No presente artigo, olharemos para dois aspectos dessa transformação – na arte, o decaimento da aura; e nas relações intersubjetivas, o decaimento do amor erótico[1] – a partir do filme *Brilho Eterno de uma Mente Sem Lembranças*[2][3]. Longe de se constituir num lamento conservador diante das transformações da vida moderna, a obra de

[1] Utilizamos o termo *erótico* na concepção do próprio Walter Benjamin, isto é, na associação do termo ao mito de Eros e, portanto, da forma de desejo em que coincidem as dimensões ditas carnais e espirituais.

[2] BRILHO ETERNO DE UMA MENTE SEM LEMBRANÇAS. Direção: Michel Gondry e Charles Kaufman, Roteiro: Charles Kaufman. Estados Unidos: Focus Features e Anonymus Content, 2004. DVD, 108 min., sonoro, legendas em português.

[3] Daqui em diante também referido como *Brilho Eterno*

Benjamin abre caminho para refletirmos sobre a complexidade desses fenômenos em suas intrincadas dimensões sociais.

O que nos propomos a realizar é um diálogo entre algumas ideias desse filósofo e o filme supracitado, o qual, argumentaremos, contrapõe-se aos fenômenos de transformação da experiência e da percepção na modernidade. Não se trata de tentar contradizer Walter Benjamin, mas de ilustrar, com base no *Brilho Eterno*, uma exceção ao que parece ser regra na modernidade. Isto é, de trazer à luz uma obra de arte que, apesar de contemporânea, resiste à perda da aura e desenvolve em seu enredo a resistência de dois sujeitos ao decaimento da experiência erótica.

1. A persistência da memória

A experiência do olhar contemplativo diante de uma obra de arte aurática – da qual a pintura e o poema românticos são exemplos primordiais para Benjamin – é de distância ou de horizonte (GAGNEBIN, 2007). Há uma expectativa de que o objeto contemplado também contemple, isto é, devolva o olhar e conceda a visão de algo que não se alcança, um horizonte inapreensível, mas avistado. Nisto consiste a aura: naquilo em que a obra sugere de transcendência vertical – pela suposição de que o artista foi iluminado por uma inspiração superior – e horizontal – na imbricação da obra a um passado imemorial, ao domínio do tradicional. Por assim dizer, a recepção da obra aurática é fundamentada em seu valor de culto – culto ao passado e à tradição que lhe sustentam (BENJAMIN, 1992).

Na era do cinema – considerado por Benjamin a obra de arte desauratizada por excelência – a experiência artística abdica do valor de culto em nome do valor de exposição. Pela característica intrínseca à sua técnica, o cinema exige uma exposição quantitativa e uma fruição coletiva (BENJAMIN, 1992, p.84-85). Não se trata mais de uma relação entre o olhar contemplativo do sujeito e a obra – na suposição de um passado imemorial – mas de uma relação de proximidade indiferente, posto que se realiza entre a obra e todos os espectadores ao mesmo tempo.

Ao abdicar do valor de culto, a recepção cinematográfica aproxima o espectador do papel do crítico, dá legitimidade à sua opinião, já que a obra não reivindica a ligação a um passado imemorial, não pressupõe que seu valor é dado pela tradição. Essa forma de recepção coincide com uma atualização constante do valor, na fruição imediata, na medida em que a obra é reproduzida para grandes audiências (BENJAMIN, 1992).

Essa forma de recepção artística pressupõe um olhar veloz, que acompanhe os movimentos que o filme faz por si só; um olhar que não busque a transcendência na distância intransponível, mas a leitura

sequencial de uma realidade imediata; um olhar distraído, que não se apegue aos detalhes infinitos de cada plano. Um olhar, portanto, capaz de se atualizar a cada segundo, em contraponto ao olhar contemplativo e sua capacidade de mergulhar na eternidade contida em cada obra de arte aurática.

A mudança na forma de percepção e de experiência da realidade fundadas pelo modo de vida moderno também alteram as relações intersubjetivas e, entre elas, o interesse erótico e suas formas de expressão. Conforme estudado por Benjamin em suas leituras de Charles Baudelaire, o amor erótico clássico, presente ainda na poesia romântica, pressupunha uma distância intransponível entre o sujeito e o objeto amado (GAGNEBIN, 2007, p. 66). O objeto era amado porque promovia para o sujeito uma experiência de transcendência, isto é, a sensação de se sentir profundamente ligado a outra pessoa sem poder apreender as razões disso – o inefável do amor – e, como consequência, o desejo de compartilhar com ele tudo quanto possível, criando um mundo e um passado em comum.

O que a poesia de Baudelaire prenuncia, segundo Benjamin, é o fim dessa distância, e, portanto, do amor erótico como experiência de transcendência. Funda-se uma separação entre o erótico e o sexual, em detrimento do primeiro (GAGNEBIN, 2007). Isso porque a proximidade dos sujeitos na multidão, na vida pública e social, anula a intimidade, repele os olhares, torna o distanciamento erótico uma realidade risível e indesejada, diante da contrapartida imediata do contato físico, da possibilidade do relacionamento sexual sem a pressuposição de qualquer experiência de transcendência ou qualquer passado a ser futuramente compartilhado.

O fim da distância é equivalente ao imediatismo das relações. Assim como a fruição contemplativa de uma pintura demanda tempo e entrega, a experiência afetiva também, porque surge na suposição de um sentimento em comum, mas só se sustenta na reiteração do mesmo, na prática do desejo e na criação de memória conjunta. O perigo do amor reside, justamente, na fundação desse passado comum, cujo rompimento leva ao sofrimento. O sujeito tipicamente moderno tornou-se incapaz de sentir, não tem a aptidão para o sofrimento ou a coragem para a vulnerabilidade, que são fundamentais ao envolvimento amoroso.

Na leitura de Roland Barthes (1978), a modernidade torna o amor ridículo e a expressão sentimental obscena, censurando os sujeitos enamorados. O ideal da vida moderna é o indivíduo independente e inquebrantável, capaz de todos os esforços na consolidação de seu plano de carreira, mas incapaz de olhar para seus semelhantes, incapaz da

experiência compartilhada que cria lembranças conjuntas, que lhe torna vulnerável às relações com os outros e, portanto, incapaz de amar.

Feitas essas colocações, é possível observar que o fundamento comum entre o decaimento da aura e do amor erótico é sua relação com a memória. Distância *versus* proximidade, passado imemorial *versus* imediatismo, olhar contemplativo *versus* olhar distraído; todos esses pares nos falam de uma alteração na experiência de tempo-espaço que, na modernidade, privilegia o aqui-agora em detrimento da memória. Não obstante, é o contrário desse duplo movimento que assistimos em *Brilho Eterno*, filme que completa dez anos de seu lançamento em 2014, sem perder nem a atualidade nem o fundamento na memória.

2. Onde se esconde o brilho eterno

Mais do que um drama bem construído, *Brilho Eterno de uma Mente sem Lembranças* tem servido de rico objeto de análises e reflexões, graças ao seu enredo complexo e à sua proposta temática perturbadora: uma empresa que promete apagar da memória as lembranças doloridas de romances que não tiveram final feliz. E claro, a revelação de que a lesão cerebral parcial não consegue atingir a origem primeira do sofrimento amoroso.

A história tem como protagonistas Joel e Clementine, que se conhecem em uma festa de amigos em comum e acabam se tornando namorados. A personalidade dele é mais retraída e séria, enquanto a dela é vivaz e impetuosa, diferenças que lhes causam conflitos por situações as mais corriqueiras. O relacionamento termina e Clementine, não suportando o sofrimento, decide apagar Joel de sua memória. Uma empresa chamada Lacuna Inc. realiza um procedimento de dano neurológico que consiste em mapear o cérebro do cliente em busca das lembranças relacionadas ao que se quer esquecer e as eliminar com um aparelho de lasers colocados sobre a cabeça. Clementine submete-se a este procedimento, e quando Joel recebe a notificação da empresa, avisando-lhe da decisão da ex-namorada, resolve fazer o mesmo. No entanto, os dois acabam se reencontrando após as cirurgias e se interessando um pelo outro mais uma vez.

Em consonância à temática, a forma do filme contribui para a riqueza de seu argumento. O roteirista Charles Kaufman participa da direção, e sua preferência por narrativas fragmentárias encontrou em *Brilho Eterno* expressão acabada: vamos tomando conhecimento da história de Joel e Clementine aos pedaços, durante o mapeamento cerebral dele. Por isso o filme tem dois níveis de narrativa. De um lado temos a história sequencial, que só ganha sentido completo no desfecho, quando o somatório das lembranças fragmentadas de Joel com trechos de tempo presente resulta na

narrativa linear, construída por nosso esforço de temporalização. De outro, o percurso caótico do seu processo mental, que dá o ritmo entrecortado e a atmosfera onírica do filme, como se estivéssemos dentro de sua mente, percorrendo junto com ele as lembranças que estão sendo mapeadas para o apagamento.

Sigmund Freud nos mostrou que o lapso, o sonho, o sintoma, as obras de arte, as escolhas do objeto de amor são todos lugares em que o inconsciente se manifesta: e isso se dá de maneira fragmentária, enigmática, pois constitui o retorno do recalcado e "em todos os casos, o material recalcado chega deformado" (KOFMAN, 1996, p. 92). Joel não lembra conscientemente de Clementine, mas algo nele brilha diante da presença dela, fazendo-o se apaixonar novamente.

Nessa metáfora está dito que a memória consciente já é substitutiva. É possível a leitura de que o que Joel conseguiu apagar foram apenas lembranças encobridoras, conforme a teoria freudiana – essas que podemos acessar pela recordação e, portanto, já são criações sobre lembranças de experiências anteriores, oriundas da primeira infância (FREUD, 1996). Apagou-se, portanto, a marca consciente de Clementine em Joel, aquilo que, em primeiro lugar, ele narrou para si mesmo como sendo as razões de sua paixão e, em segundo lugar, aquilo que ele lembra ter vivido com ela; suas lembranças compartilhadas - mas não a origem recalcada que lhe faz desejá-la, não as motivações inconscientes que o tornam vulnerável a ela. Em outras palavras, há uma memória inconsciente que persiste, encoberta por aquilo que Joel é capaz de acessar por um esforço de racionalização, mapeado pelo radar cerebral da Lacuna Inc.

O que está em jogo na relação de Joel e Clementine é a experiência do amor erótico. Há algo entre os dois que escapa ao seu domínio, que transcende ao seu controle e suas escolhas. Na linguagem psicanalítica, essa transcendência corresponde às pulsões inconscientes, impossíveis de apagar, porquanto forem impossíveis de trazer à tona (FREUD, 1996). Isto é, o desejo original de Joel permanece recalcado, derivando a manifestação sob forma substitutiva que corresponde ao seu amor por Clementine. Uma memória primordial persiste, ainda que secretamente, à revelia da vontade consciente de apagá-la.

De maneira semelhante, não temos o poder de apagar a história subjacente a qualquer obra de arte. O simples fato de ser considerada como arte já pressupõe a sua imbricação num sistema e, portanto, numa tradição. Por assim dizer, fazemos uma ressalva à ideia de decaimento da aura. Concordamos com Benjamin, quando diz que a recepção da obra desauratizada – tomando aqui um filme como exemplo – independe de sua

relação com um passado imemorial e seu consequente valor de culto. Isso significa que é possível fruir de uma obra cinematográfica sem conhecer a história da arte e do cinema e sem pressupor que há algum valor além do conteúdo imediato transmitido pelo filme. Isso não significa, porém, que não haja um passado imemorial subjacente àquela obra, uma tradição referencial, uma gama de relações com outras obras de arte, segundo as quais é possível ampliar o horizonte significativo de sua recepção.

A esse horizonte de relações chamamos intertextualidade: o fenômeno pelo qual as obras de arte constituem-se referencialmente umas às outras e dialogam entre si através dos tempos – seja por influências formativas assumidas por seus autores, ou por correlações identificadas *a posteriori* – pelo criador e pelo público que a consagra (SAMOYAULT, 2008). À primeira vista, ao identificar essas linhagens e referências, reduzimos o alcance e a diversidade das produções artísticas humanas ao longo das eras. Mas só à primeira vista, pois repetições não são o mesmo que reproduções:

> Não existe um texto originário traduzido por outros, mas sempre se é remetido de um texto a outro, de uma versão a outra produzida pelo jogo diferencial de um mesmo fantasma universal que assim se estrutura (KOFMAN, 1996, p.95).

Em outras palavras, a natureza dialógica das obras de arte não fere sua autenticidade, pelo contrário – é constituinte dessa. É o próprio Walter Benjamin quem explica: "a autenticidade de uma coisa é a soma de tudo o que desde a origem nela é transmissível, desde a sua duração material ao seu testemunho histórico" (BENJAMIN, 1992, p. 79). As circunstâncias sócio-históricas e referenciais, aquilo que compõe o contexto em que uma obra de arte se insere e as possibilidades de diálogo com as demais obras de seu universo cultural – nada disso é reprodutível. Cada obra de arte é uma manifestação única e irrepetível da memória – particular e cultural. Por assim dizer, o decaimento da aura é a perda da relevância da tradição e da memória no fenômeno de recepção da arte, mas não o seu fim. A aura persiste – naquilo em que se relaciona com memória – bem como o inconsciente, esperando uma oportunidade de vir à tona.

Assim como não é possível listar as circunstâncias sobre as quais se cria uma obra de arte e tampouco fazer uma enumeração exaustiva das potenciais relações de uma obra com as demais criações da história humana, não basta um mapeamento cerebral de lembranças para que seja possível eliminar o amor da memória. É dessa dupla dimensão da memória que trata

o filme que utilizamos como base do artigo. Podemos percebê-la já no seu título. Em primeiro lugar, *Brilho Eterno de uma Mente sem Lembranças* brinca com a natureza dialógica da arte, com a referencialidade inescapável do fazer artístico, já que esse título nada mais é que o verso do poema *Eloisa to Abelard* (1717) de Alexander Pope. Para completar, a estrofe de onde foi retirado o verso é citada no filme pela personagem de Kirsten Dunst:

> *How happy is the blameless vestal's lot!*
> *The world forgetting, by the world forgot.*
> *Eternal sunshine of the spotless mind!*
>
> *(POPE, 1717, s.p.)* [4]

O poema de Pope conta a história de amor de Heloisa e Abelardo, ocorrida na França, no século XII. Ele era um teólogo escolástico de trinta e oito anos, e ela uma jovem estudante de dezoito. Logo que se conhecem iniciam uma história de amor, que termina tragicamente com ambos assumindo uma vida religiosa e nunca mais se encontrando.

O fato de uma personagem do filme fazer referência direta a esse trecho nos diz muito sobre as intenções dialógicas do diretor, que dirige nosso olhar para a tradição dos amores difíceis e impossíveis, tema recorrente na história da cultura humana. Fantasma universal repetido através dos tempos, e expresso não só nas obras de arte, mas nos relacionamentos reais: Heloisa e Abelardo, Tristão e Isolda, Romeu e Julieta, quantos mais?

No mínimo, Joel e Clementine. O rapaz inseguro e a garota extrovertida são heróis contemporâneos, capazes ainda de amar, capazes ainda da experiência compartilhada, num tempo em que o tempo é curto e o amor, ridículo. Retrato contemporâneo da intolerância ao sofrimento amoroso, mas também da coragem de enfrentá-lo. Retrato atemporal do amor em sua expressão erótica, em sua experiência de transcendência e vulnerabilidade. Expressão particular da capacidade artística de seus autores e expressão de um tema universal.

O que queremos dizer com isso? Que o fato de esta narrativa ser transmitida por meio de uma obra cinematográfica e, portanto, supor uma forma de recepção desauratizada, como afirma Benjamin, não a exime de estar inserida num universo cultural, e de dialogar com o que lhe precedeu, tendo como base um componente de memória fundamental. Podemos concordar com Benjamin e dizer que a fruição do filme não depende do aval da tradição e tampouco se sustenta por um valor de culto. E, no entanto,

[4] Tradução nossa: "Feliz é o destino da inocente vestal/Esquecida pelo mundo que ela esqueceu/Brilho eterno de uma mente sem lembranças!" (BRILHO...., 2004)

acrescentamos que, neste filme, a memória não é apenas a temática da narrativa, mas o elemento que condiciona sua fruição enquanto obra de arte capaz de emocionar. O sofrimento amoroso e o peso da memória é que são capazes de nos tocar, promovendo a sensação de experiência compartilhada com as personagens.

Em segundo lugar, o título *Brilho eterno* traduz o eterno retorno do inconsciente (KAUFMAN, 1996), ilustrado na repetição do apaixonamento de Joel e Clementine. Mesmo sem lembranças conscientes um do outro, eles se reaproximam. Nesse aspecto, o brilho é também a coragem - a escolha da nova possibilidade de sofrimento, em detrimento da anestesia prometida pelo apagamento da memória. Isso porque, quando se reencontram, Joel e Clementine estão em posse das gravações de áudio em que justificavam para a empresa Lacuna Inc. as razões do apagamento um do outro. São fitas cassete em que listam as características odiosas do ex-parceiro e dão testemunho do sofrimento causado por aquela relação. Mesmo diante disso, a cena final do filme é um abraço reconciliador e a promessa do horizonte compartilhado à beira da praia de Montauk. A coragem do amor é a coragem de ser vulnerável ao outro, quando a experiência passa a depender da partilha e a memória, da comunhão.

3. Considerações finais

O brilho eterno é a persistência da memória, ainda que encoberta, à revelia das modalidades de apagamento ocasionadas pela modernidade. É a sugestão de um passado imemorial – ao qual se deve a carga de sentido das experiências – que está presente tanto na arte quanto no amor. Em um caso e outro podemos falar na persistência de uma memória primordial que não se manifesta necessariamente como produção racional ou consciente, como construção proposital de um discurso, mas como fonte silenciosa das criações humanas.

No caso das escolhas eróticas, essa persistência se expressa nas repetições de traços entre as pessoas por quem nos apaixonamos, ou na repetição de padrões relacionais, o que no caso de Joel e Clementine significa apaixonar-se novamente um pelo outro. Esta memória encoberta é o lugar dos desejos originalmente recalcados, que vem à tona de forma transformada na escolha do objeto de amor (FREUD, 1996).

No domínio das artes, o que persiste é a memória cultural, transmitida de uma geração a outra conforme as preferências da época, as tendências e o gosto dos grupos sociais, as escolhas conscientes e inconscientes de cada artista (KAUFMAN, 1996). Memória que é tão variável – na medida em que se alteram as formas e sentidos de produção e

recepção artística – quanto permanente, já que não se finda a relação intrínseca entre cada obra de arte e o horizonte de referências a que está submetida desde que seja uma obra de arte.

É inevitável a repetição de temáticas, a semelhança entre obras de períodos artísticos diferentes e o potencial dialógico que as obras humanas possuem entre si. A isso, a teoria da arte chamou intertextualidade, ou faculdade dialógica; e a psicanálise relacionou com o eterno retorno dos fantasmas universais, manifestados em cada obra de arte por meio da expressão subjetiva do artista – que em Brilho Eterno seria a o fantasma do amor impossível, mas irresistível.

Em suma, a memória inconsciente é matéria-prima do amor, como a memória cultural é substrato da obra de arte. Ambas se manifestam de forma misturada, posto que uma obra de arte é, ao mesmo tempo, criação particular e objeto cultural, assim como o amor é, absolutamente íntimo e, supostamente, universal. O *Brilho Eterno* – filme – contempla essas duas dimensões da memória, sem abdicar de sua contemporaneidade. Aponta, portanto, que o brilho persiste, ainda que estejamos apressados demais para percebê-lo ou ocupados demais para desejá-lo.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso.* Trad. Isabel Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1978.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**.** In_____. S*obre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1992. p.71 – 113.

BRILHO ETERNO DE UMA MENTE SEM LEMBRANÇAS. Direção: Michel Gondry e Charles Kaufman, Roteiro: Charles Kaufman. Estados Unidos: Focus Features e Anonymus Content, 2004. DVD, 108 min., sonoro, legendas em português.

FREUD, Sigmund. Lembranças encobridoras (1889). In _____. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas.Trad. J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, Vol. III, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Não Contar Mais?. In_____. *História e narração em Walter Benjamin.* São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 63 – 82.

_____. "*Le printemps adorable a perdu son odeur.". Alea*, Rio de Janeiro, Vol. 9, n. 1, Junho 2007 Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2007000100005&lng=en&nrm=iso>. Último acesso em 28 julho 2014.

KOFMAN, Sarah. *A infância da arte: uma interpretação da estética Freudiana.* Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 1996.

POPE, Alexander. *Eloisa to Abelard.* 1717. Disponível em: <http://www.monadnock.net/poems/eloisa.html>. Último acesso em 27 de abril de 2014.

SAMOYAULT, Tiphaine. A intertextualidade. São Paulo: HUCITEC, 2008.

[i] E-mail do autor: giulia.barao@gmail.com