

Intermedialidade mítica: "A menina louca por mel" e suas irmãs ibero-americanas

Profa. Dra. Kathrin Saringen (Universidade de Viena)¹

Resumo:

*O ponto de partida da presente proposta é a observação de que em meados do século passado, tanto em Portugal quanto na Espanha ao mesmo tempo dois importantes romances, bem como, vinte anos depois, três filmes de destaque, contemplaram o universo da abelha produtora de mel: os romances *La colmena* de Camilo José Cela (1951), e *Uma abelha na chuva* de Carlos de Oliveira (1953); os filmes são a adaptação portuguesa de *Uma abelha na chuva*, realizada por Fernando Lopes (1973), e *El espíritu de la colmena* de Victor Erice (1973) e *La Colmena* de Mario Ramus (1982). Embora todas as obras remetam a uma mesma figura (a abelha), à primeira vista, ela parece não constituir mais do que um detalhe que em nada leva a relacionar essas obras entre si. O elemento unificador será encontrado numa narrativa mitológica pré-colonial ("A menina louca por mel"), a partir de cuja leitura os romances e filmes podem ser relidos e religados.*

Palavras-chave: *intermedialidade, mito, cinema, figura, imagem*

O ponto de partida da presente proposta é a observação de que, em meados do século passado, tanto em Portugal quanto na Espanha *ao mesmo tempo* dois importantes romances, bem como, vinte anos depois, três filmes de destaque, contemplaram o universo da abelha produtora de mel: os romances são *La colmena*, de Camilo José Cela (1951), e *Uma abelha na chuva*, de Carlos de Oliveira (1953); os filmes são a adaptação portuguesa de *Uma Abelha na chuva*, realizada por Fernando Lopes (1971), e *El espíritu de la colmena*, de Victor Erice (1973), e *La Colmena*, de Mario Camus (1982). Embora todas as obras remetam para uma mesma figura (a abelha), à primeira vista ela parece não constituir mais do que um pormenor que em nada levaria a relacionar as obras entre si.

Esta aparente contigüidade está imbuída de uma acentuada componente comum: a tentativa evidente de, através da imagem de uma colméia, se abordarem, ao mesmo tempo, os regimes totalitários de Portugal e Espanha. Em **ambos os lados** da Península Ibérica se vai usar a **mesma imagem**: alude-se à colméia para se chamar a atenção para o poder esmagador duma ditadura. Se analisarmos os textos à luz deste subliminar *sentido alegórico*, verificaremos que, na verdade, o plano figurativo é válido para a representação do campo sociopolítico, mas não propriamente para os paralelismos e diferenças caráter cultural patentes nos nossos textos.

Com o objetivo de estabelecer a ligação entre os cinco textos, uma ligação que a sua equiparação em termos temporais e figurativos quase obriga a fazer, recorrerei a uma narrativa mítica da América Latina. O significado profundo dos vários textos na sua intertextualidade ibero-americana, segundo a minha tese, só se torna perceptível através de uma leitura crítica com o pré-texto mítico. Do ponto de vista metodológico, sigo um caminho já apontado por Borges no seu texto "Kafka y sus precursores". Tendo já Borges defendido a hipótese paradoxal de que não é o texto predecessor que influencia os que se lhe sucedem, mas antes o sucessor que influi nos que o precedem, então a história da literatura é susceptível de ser lida – reconhecendo determinadas características marcantes – recuando diacronicamente. Hoje deparamo-nos com diversas encenações da abelha, que entrelaçam como fios a história da literatura e do cinema e que confluem no texto mitológico.

E é precisamente disso que vamos hoje tratar: do campo conceptual da abelha como figura, imagem ou sistema simbólico entretido como uma espécie de **subtexto metafórico** nos textos

íbero-românicos. A imagem da abelha e do mel será examinada à luz do mito latino-americano de *A Menina Louca por Mel*. A partir deste mito provar-se-á como essa imagem vai ressaltar em cinco novas abordagens do mito. Em termos de **uma intertextualidade histórica**, o mito original da menina louca por mel dispõe de um potencial de significado extensível também às suas irmãs mais jovens da Península Ibérica.

Através do trabalho metafórico no mito procura relevar-se a componente sub-dominante da figura da abelha “inscrita”, para não dizer “desenhada” nos textos recentes, nomeadamente sob uma perspectiva intermediária e transcultural.

Segundo Lévi-Strauss (1966) o mito representa um produto cultural humano, com o qual um grupo social se pode identificar em termos da sua auto-imagem e da concepção que tem do mundo. Como mecanismo construtor de um “banco de significados”, segundo Blumenberg (2001), o mito não só tem ao dispor de cada um padrões de atuação, como também transmite ao mesmo tempo um conjunto de modelos comprovadamente extensíveis a outros. Chegar-se-á a um tal processo através da redução do mundo como o conhecemos a formas esquemáticas simples. Evidentemente que uma tal redução, como Barthes (1957) já notou, implica sempre uma descontextualização e uma des-historização. No entanto, contrariamente ao texto mítico, os textos mais modernos distinguem-se justamente pela sua explícita *location of culture*, pelo modo como firmemente imergem em contextos histórico-culturais e se fazem salientar pelo concretismo ineludível, físico e temporal do seu espaço sociocultural, no sentido alvitado por Bourdieu (2000).

Enquanto os romances e os filmes espanhóis e portugueses escolhem múltiplas facetas da imagem da abelha, relevantes para os seus contextos situacionais específicos, tudo se encontra já pré-figurado no mito da *Menina Louca por Mel*. Esta narrativa tradicional dos índios *matakos* da região do Gran Chaco, na América do Sul, fala-nos da filha do deus do Sol, que adora mel e abelhinhas. Só pelo casamento com o pica-pau armazenador de mel Picchio lhe será possível chegar ao tão cobiçado líquido. Com o casamento completa-se a sua iniciação como mulher; tornar-se-á sujeito ativo. Depois de ser alvo de uma tentativa de abuso por parte de uma terceira personagem, um embusteiro (*trickster*), foge, libertando-se da ordem estabelecida. O pica-pau procura a sua companheira, mas morre nessa busca e transforma-se numa ave voadora. No entanto, perde a sua característica principal, o mel, tornando-se, por assim, dizer, impotente.

Nesta narrativa mítica dos *matakos*, é pelo elemento-chave do mel que se convoca todo o conceito ambivalente da abelha: de um lado a virgindade, a valentia, o matriarcado; do outro o ferão, a morte depois da cópula, os rituais fixos, a ordem rigorosa. Mas a imagem simbólica carrega ainda – para além do seu próprio significado –, a estrutura narrativa que serve de base com novos significados: o mel serve aqui de catalisador figurativo para o **cuidado pessoal** (Foucault, 2001) e a **transformação do eu** da filha do Sol; a sua busca do mel, que só pode obter graças ao pica-pau, implica, se pensarmos em Lacan, a procura do falo, através da qual se definirá enfim como mulher, para depois, num segundo passo, se vir, contudo, a libertar do domínio masculino e desaparecer. O mel, como extrato ou essência da abelha, reveste, pois, aqui uma função plenamente construtiva de significado: é ele que permite **a aquisição de poder por parte do sujeito feminino**.

A dominante temática secreta, que apenas se torna perceptível pela imagem da abelha e do mel, é assim a possibilidade de agir, a *agency* (Assmann, 2006: 90) do sujeito. À luz do “regresso do sujeito”, constatável desde os anos 90, todos os textos aqui em questão podem ser abordados do ponto de vista do elemento narrativo da abelha, enquanto modelo interpretativo do autodomínio.

O mais conhecido destes nossos textos é *La Colmena*, de Camilo José Cela (1951). Como o título deixa antever, nele a temática dominante é a abelha como parte de um coletivo, a colméia, que funciona como imagem da sociedade de uma grande cidade: observamos um formigueiro de personagens, um bulício da multidão. As abelhas desta *Colmena* não tomam qualquer posição de sujeito: cada uma é absorvida pelo grupo. Trata-se de simples figurantes, caídos como que por acaso na

Madrid do pós-Guerra Civil. Funcionam assim – quais abelhas em cortiços –, apenas como componentes de uma estrutura totalitária, isto é, sem poder agir e decidir livremente. O acesso ao mel, à essência do Ser, permanece-lhes vedado. Aqui a abelha não é, por conseguinte, exortada **enquanto subtexto carregado de significado** – pelo contrário: uma tal leitura cairia facilmente por terra. Esta colméia humana não passa de material de contemplação do romance, ficando de vez inatingível e inexplicável.

A adaptação cinematográfica de Mario Camus (1982) procede largamente a uma linearização e simplificação da obra literária, que, há que dizê-lo, consiste em mais de 500 segmentos narrativos. O filme reduz os inúmeros episódios a poucos lugares e poucas personagens. Estas, contudo, apesar de em menor número do que no livro, surgem também escassamente desenvolvidas e sem significado de maior, não se emancipando ao ponto de se tornarem sujeitos autônomos. Tanto o narrador do romance como a câmara de filmar se limitam a ser meros observadores leigos, não-iniciados, que de fora contemplam as suas figuras, presas nas suas circunstâncias. A cena final do filme faz uma comparação bastante nítida, a nível visual e verbal, entre a sua vida monótona e a de um enxame de abelhas.

A sociedade só é filmada de fora: não há um sujeito individual à vista. Já o mesmo não se passa no filme espanhol *El espíritu de la colmena* (1973), do realizador Victor Erice, que, logo no início, apresenta as imagens da abelha. Na introdução afloram imagens pertencentes ao seu estrito campo conceitual, sob a forma de desenhos infantis. São logo aqui estabelecidos, através do código visual, os paradigmas diegéticos do filme: a situação no espaço temporal, uma pequena aldeia num ermo da província de Castela, no tempo inicial da ditadura de Franco, os personagens, todos eles moradores da aldeia, a citação formal do gênero, um conto de fadas: “*Érase una vez*”. É através destes desenhos infantis estáticos que o espectador vai depois entrar na imagem animada, característica do cinema. A câmara faz um *zoom* na direção da moldura onde esses desenhos se enquadram, a qual se transformará na tela do cinema ambulante da aldeia castelhana, onde se projeta o clássico “*Frankenstein*”, de James Whale.

O filme de Victor Erice é, assim, desde o seu início, encenado como um reiterado jogo intertextual. Se a citação do gênero “conto de fadas” era o primeiro reflexo de um conjunto de referências de todo o filme, então a convocação do texto fílmico inicial (“*Frankenstein*”) como citação direta no início do filme será uma prova clara de que a questão da intertextualidade é aqui essencial. Graças à *mise-en-abyme* do filme dentro do filme, o espectador tem ante si a proclamação da poética do *Espíritu de la Colmena* como jogo de referências.

O pré-texto fílmico “*Frankenstein*” define a estrutura narrativa – da mesma forma, temos uma rapariga solitária, com a cabeça cheia de fantasia, que assiste à exibição do filme “*Frankenstein*”, após a qual decide começar a procurar o monstro – ou espírito –, que julga encontrar num deserto das tropas de Franco. Em breve será incapaz de separar os dois mundos, acabando por abolir as fronteiras entre ambos. Vacila cada vez mais entre a fantasia e o mundo real, um vacilar que, segundo Tzvetan Todorov (1970), é constitutivo do modo como o fantástico penetra a realidade. No entanto, a última cena nos revela, através de seus pensamentos, que a pequena Ana já fez a sua escolha.

Quase como Prometeu, Ana cria o seu ser-espírito, convocando-o com uma fórmula mágica, em que, de olhos fechados, o chama: “*Soy Ana!*” Esta evocação suplicante do “*espíritu*” é como uma senha que lhe permite encetar uma viagem à sua vida interior, ao seu mundo de fantasia. Ambos os mundos, o seu “mundo real” e o seu mundo imaginário, prefigurado pela estrutura narrativa de “*Frankenstein*”, irão tocar-se pela primeira vez, quando ela está pronta para seguir no rastro do seu espírito. O deserto será, assim, uma ligação entre os dois mundos, que **definitivamente** convergirão na beira do lago, quando do encontro noturno, quase onírico, com o monstro. Aqui Ana transpõe irrevogavelmente as fronteiras: as leituras do primeiro e do segundo plano do filme tornar-se-ão uma só.

Se o filme “*Frankenstein*” funcionava como catalisador, sobretudo para permitir que Ana pudesse entrar no processo de auto-descoberta, agora, nas águas do lago, tudo se vai fundir numa espécie de peripécia dramática, já que a partir daí ela vai ficar amarrada de pés e mãos ao segundo mundo. Aliás, há uma explicação racional para isso: ela está em estado de choque. No entanto, a verdade é que poderia também dizer-se, na linha do Foucault de *História da Loucura na Idade Clássica*, que é precisamente com a ajuda da sua fantasia e graças à identidade de almas que se vem a revelar entre ela e o espírito-desertor que Ana vai chegar a essa auto-descoberta.

Esta interpretação aparentemente dispensa a abelha. Mas só à primeira vista, uma vez que a ligação estabelecida pelo título *Espírito de la Colmena* com uma colméia permite, na superfície do texto, que o filme seja inserido num contexto sócio-cultural. A imagem do estado policial, onde tudo é visto e controlado, surge com absoluta nitidez nos cortiços de vidro que o pai de Ana passa o tempo a contemplar como um registro crítico do sistema social ditatorial preconizado por Franco, no seio do qual o filme se desenrola. Se se considerar que o pai se ocupa das abelhas com o interesse de um estudioso ou de um apicultor, inicialmente como um simples efeito de real, só pouco a pouco, ao longo do filme, o fato virá a adquirir um significado próprio, efetivo.

O filme joga nomeadamente com o duplo sentido de *espírito*: a subtileza do segundo sentido remete – com origem na citação que deu o título – para Maurice Maeterlinck (1903), conferindo, assim, ao texto uma base filosófica. Para Maeterlinck o “espírito do cortiço” capta a impossibilidade do reconhecimento de uma ordem ritualizada e simbólica, a impenetrabilidade em sistemas alheios e seus governos não-compreensíveis, quase fantasmagóricos. Para não-iniciados há um patamar do conhecimento a que não se ascende: só se consegue chegar lá, quando, tal como Ana, se quer muito e se tem o objetivo de penetrar na “outra” ordem.

Esta construção de significados filosóficos é exclusivamente tecida à volta da abelha. Também o pai de Ana, enquanto estudioso, tem uma visão do mundo caracterizada pelo mistério, para ele, os rituais das abelhas tornam-se um mistério metafísico. Quase no fim do filme o espectador presencia uma repetição literal da primeira cena. Nesta última, se incluiu a voz do pai, em *voice over*, quase como um auto-comentário, pseudo-diegético, dando-nos a entender que permanece elemento exterior à ação, como se, ele também, fosse espectador. O enigma do espírito da colméia não irá se solucionar.

Contrariamente ao que sucede em *La Colmena*, em *Espírito* a abelha está sempre presente, seja em termos reais, concretos, seja simbolicamente apresentada através dos seus atributos. No filme joga-se sempre com o duplo nível da construção de significados: assim, Ana não só oferece ao seu monstro uma maçã, o símbolo clássico do abandono de uma determinada ordem e da entrada noutra, como ao mesmo tempo lhe serve um copo de mel, que já no texto mítico latino-americano era interpretado como símbolo da iniciação no sentido da vida.

Devido ao subtexto da abelha, a obra sai reforçada no seu significado. Justamente o alheamento do indivíduo relativamente a rituais e outros construtores de mundos significativos é esboçado exclusivamente pela unidade narrativa da abelha; dificilmente se lograria melhor pôr em imagens a carga filosófica derivada da citação de Maeterlinck.

Mudemos agora de meio de comunicação e de país. O romance português *Uma Abelha na Chuva* (1953), de Carlos de Oliveira – publicado quase ao mesmo tempo de *La Colmena* – aborda, em primeiro lugar, a vida em Portugal, nação isolada do resto da Europa durante o regime ditatorial de Salazar. Para fora passava-se a imagem de um país “orgulhosamente só”, dentro reinava uma estagnação mórbida. A obra mostra-nos um mundo hipócrita, levado à cena numa aparentemente calma vila do norte de Portugal. As duas personagens principais, Álvaro Silvestre e a mulher, Maria dos Prazeres, vivem um casamento marcado pela tensão, pela falta de comunicação e ausência de filhos. Neste contexto da **incomunicabilidade** de uma aristocracia moribunda é contrastivamente intercalado um outro, o da relação amorosa telúrica entre o cocheiro alto e louro Jacinto e a criada

Clara. Jacinto e Clara encarnam o anseio por mudança e recomeço. Não é por acaso que Clara está “esperando” (um neném). No entanto, quando o seu amado é alvo de vingança e morto, a desonrada Clara opta pelo suicídio, para – como antes a sua irmã latino-americana, a menina louca por mel – escapar ao sistema duplamente dominante da opressão pública e patriarcal.

Vocês devem neste momento certamente perguntar-se: onde está a abelha?. O próprio título, “Uma Abelha na Chuva”, enquanto para-texto precedente, propõe mais enigmas, do que à primeira vista parece resolver. Para nos aproximarmos do substrato incompreensível da *Abelha na Chuva*, poderíamos recorrer de novo ao *sentido figurativo* da abelha: encontramos, por um lado, as abelhas aristocráticas, representantes da classe soberana, sagrada, decadente e estéril; do outro lado estão Clara e Jacinto, que representam as diligentes abelhas-obreiras, produtoras de mel.

A par da estrutura narrativa romanesca à superfície há ainda, sem dúvida, um **subtexto** – mais ou menos – **camuflado** com abelhas, mel e colméias, que emerge em diferentes momentos do romance. Como no texto mítico dos *matakos* sul-americanos, Clara é bem-sucedida na sua iniciação graças ao ‘mel’ de Jacinto. Não é, aliás, em vão que Jacinto é o nome de uma flor da qual a abelha se aproxima. Após o acasalamento o zangão torna-se insignificante para o desenrolar da ação e morre. Clara, no entanto, traz dentro de si o fruto do mel: está no caminho do auto-aperfeiçoamento.

A adaptação ao cinema de *Uma Abelha na Chuva*, levada a cabo por Fernando Lopes no ano de 1971, traz o tema da **auto-descoberta e auto-libertação das personagens** para o primeiro plano. A aristocrática Maria dos Prazeres passa por todo o filme “orgulhosamente só”, com toda a sua fisionomia orgulhosa e fria. Apesar do seu papel dominador, não consegue desenvolver em si mecanismos que lhe permitam libertar-se da sua frustração. Os seus apetites sexuais reprimidos são alimentados pela presença constante do cocheiro Jacinto, que a película apresenta em todos os planos de maneira multimidiática: ora como personagem ficcional do filme, ora através de “presenças” intermidiais contínuas sob a forma de uma figura num quadro. Além disso, o cocheiro, inatingível para Maria dos Prazeres, multiplica-se ainda num **desdobramento vertiginoso**, porque será precisamente ele que também vai representar o papel de galã numa montagem teatral, acrescentada no filme e que não consta da obra literária; trata-se, aliás, do intertexto, bastantes vezes citado, da obra do Romantismo português *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco. A insatisfação sexual de Maria dos Prazeres culmina numa sublevação abrupta. Com o chicote na mão ela toma o poder – pelo menos durante 22 segundos. No entanto, esta tentativa de libertação não se cumpre: Maria dos Prazeres cai de novo no seu velho modelo, presa à relação de ódio mantida com Álvaro.

O **alheamento intersubjetivo** do casal, a sua **incomunicabilidade**, está, aliás, em correlação com momentos de sistemática ausência de som: há um número considerável de passagens do filme totalmente silenciosas, marcadas pela completa ausência de palavras. Esta absoluta privação do plano auditivo patenteia o efeito de desfamiliarização que deixa os espectadores perceber o alheamento dos dois.

Com Clara e Jacinto as coisas se passam de outra maneira. A sua devoção um pelo outro culmina num acto de união que desta feita nos é apresentado unicamente pelo código acústico. Depois de tudo o que ouvimos até agora, não é de espantar que seja neste exato momento que surja enfim uma abelha viva, selvagem na tela! É precisamente neste instante, quando Clara recebe o mel, essência plena de significado, que se exorta intermidialmente o subtexto da “abelha” como modelo de interpretação! Enquanto Maria dos Prazeres segue ainda os padrões estabelecidos como, por exemplo, bordando com o desenho da abelha no bastidor, só a abelha-rainha Clara consegue ganhar no filme a total autonomia do sujeito.

O filme deve, assim, ser visto não só como uma adaptação, mas também como verdadeira reacção ao romance, de certo modo como um eco posteriormente produzido: [...] *não uma adaptação, senão uma versão, um eco.*” E mesmo que a figura da abelha apenas se faça notar por brevíssimos momentos no texto, não passando de uma “*présence flottante*”, como Pierre Bayard (2006)

diria, acaba por fornecer-nos a chave decisiva para a sua macro-estrutura semântica. É como diz Lévi- Strauss: “Que o mel seja ou não citado, em toda parte ele tem um papel de elemento pertinente.” (Lévi-Strauss: 1966, 125)

Apesar de toda a heterogeneidade, os três filmes e os seus modelos intermediais estão ligados pelo subtexto da abelha, mas sempre o tratando de forma diferente. O campo conceitual da abelha está, pois, sempre ligado à mesma temática dominante: à questão da subjetividade, que se cristaliza progressivamente entre a menina louca por mel e as suas irmãs ibéricas. Se as personagens da *Colmena* não passam de meros componentes da nação das abelhas, em *Espíritu* está em causa a relação problemática entre indivíduo e sociedade. Só em *Abelha* o indivíduo feminino se torna realmente um sujeito auto-suficiente.

Através do trabalho metafórico com o mito **pré-colonial** da *Menina Louca por Mel*, o subtexto dos favos pode ser interpretado como estrutura narrativa com componente significativo suscetível de se abordar a subjetividade do **indivíduo**. O exemplar despertar de um eu feminino, que o mito indicia, acabará por aplicar-se também – se o analisarmos com um olhar **pós-colonial** – ao **coletivo**, já que constitui a possibilidade de superação de estruturas de poder e, como tal, de emancipação num sentido social geral.

Nos nossos textos íbero-românicos a construção de significados integra sempre o elo aglutinador do mel ou da abelha. A figura da abelha é criada como unidade narrativa plena de significado e vai continuar a proliferar nos textos analisados. Se é verdade que, enquanto metáfora, a abelha em *La Colmena* não sai dos bastidores, em *Espíritu* Victor Erice a faz voar até bem mais longe. Aqui a abelha é introduzida não só como metáfora, mas também como tema. Além disso, o “espírito” da colméia torna-se várias vezes **meta-reflexão filosófica** no próprio filme. A *abelha* adaptada ao cinema, em contrapartida, apresenta a mais fina linha de abelhas: aqui, o **tema das abelhas selvagens**, que, de repente, surge completamente descontextualizado, apenas precisa ser alvo de alguma alusão para que a unidade narrativa seja invocada na sua totalidade. De certo modo, é como se se tornasse independente enquanto signo fílmico.

Só através da presença esvoaçante da abelha, que o mito latino-americano dos *matakos* prefigurara, se torna possível para os textos ibéricos adquirirem a sua mais-valia específica em termos semânticos. O mito polivalente da abelha e do mel deixa-se dobrar e desdobrar, adquirindo sempre novas formas. Oferece-se, assim, como poderoso intertexto para uma multiplicidade de leituras, permitindo que terminemos aqui com as palavras de Maeterlinck (1919: 15): “Aqui, como em toda a parte, as colméias concedem um novo significado às flores, à calma, aos raios de Sol.”

Referências Bibliográficas

Obras primárias – Textos fílmicos

Camus, Mario, *La colmena* (DVD). Madrid: Suevia Films, 1982.

Erice, Víctor, *El espíritu de la colmena* (DVD). London: Optimum Releasing, 2003 [1973].

Lopes, Fernando, *Uma abelha na chuva* (DVD). Lissabon: Lusomundo, 2002 [1973].

Obras primárias – Textos literários

Cela, Camilo José, *La colmena*. Madrid: Alianza, 2003 [1951].

Lévi-Strauss, Claude, „La fille folle de miel“. In: *Mythologiques*, II: Du miel aux cendres. Paris: Plon, 1966, 90 - 91 (Das honigtolle Mädchen“. In: *Mythologica II: Vom Honig zur Asche*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972, 113 – 114).

Maeterlinck, Maurice, *La vie des abeilles*. Paris: Bibliothèque Charpentier, 1903 (*Das Leben der Bienen*. Jena: Eugen Diederichs, 1919).

Oliveira, Carlos de, *Uma abelha na chuva*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003 [1953].

Obras secundárias

Assmann, Aleida, *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Berlin: Erich Schmidt, 2006.

Barthes, Roland, *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957.

Bayard, Pierre, "Les éléphants sont-ils allégoriques?" In: *Europe: revue littéraire mensuelle*, 2006: 926 – 927.

Bhabha, Homi, *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg, 2007.

Blumenberg, Hans, *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001 [1979].

Borges, Jorge Luis, *Prosa Completa. Vol.2*, Barcelona: Bruguera, 1980.

Bourdieu, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Paris: Seuil, 2000 [1972].

Foucault, Michel, *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahnsinns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp TB Wissenschaft, 1993 (*Histoire de la folie à l'âge classique – Folie et déraison*, 1961).

Foucault, Michel, *L'hermeneutique du sujet*. Paris : Gallimard, 2001.

Lévi-Strauss, Claude, *Mythologies, II: Du miel aux cendres*. Paris: Plon, 1966 (*Mythologica II: Vom Honig zur Asche*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972).

Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.

Autora

¹ **Profa. Dra. Kathrin SARTINGEN**

Universidade de Viena

E-Mail: kathrin.sartingen@univie.ac.at