



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

CLAUDIANE PRASS

**O MITO DE ELECTRA E INTERTEXTUALIDADES EM *O SONHO DE ELECTRA*,
DE BIDISHA BANDYOPADHYAY**

CASCAVEL - PR

2016

CLAUDIANE PRASS

**O MITO DE ELECTRA E INTERTEXTUALIDADES EM *O SONHO DE ELECTRA*,
DE BIDISHA BANDYOPADHYAY**

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: Antonio Donizeti da Cruz

CASCAVEL – PR

2016

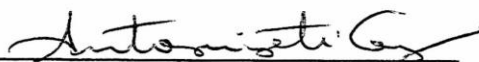
SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. INTERTEXTUALIDADE, MEMÓRIA LITERÁRIA E O MITO DE ELECTRA	18
1.1 O MITO DE ELECTRA NA TRAGÉDIA GREGA E NO IMAGINÁRIO SIMBÓLICO.....	20
1.2 RELEITURAS DO MITO DE ELECTRA.....	22
1.3 IMAGEM, IMAGINÁRIO E IMAGINAÇÃO	34
1.4 SONHOS E DEVANEIOS, UMA LINGUAGEM COMPOSTA POR SÍMBOLOS.....	41
1.5 IRONIA, HUMOR E TRANSGRESSÃO: UM ROMANCE DA PÓS-MODERNIDADE	46
2. O MITO NO ROMANCE: O SONHO DE ELECTRA	53
2.1 O MITO NA NARRATIVA DE BIDISHA.....	57
2.2 AS PULSÕES DO EU, ENTRE A NECESSIDADE E O DESEJO	64
2.3 A MÍDIA DE MASSA, UM RITUAL SACRO DA MODERNIDADE	67
2.4 VIOLÊNCIA E DESRESPEITO AO GÊNERO FEMININO PERSISTEM NO TEMPO	72
3. METALITERATURA E DIÁLOGOS MÍTICOS	76
3.1 MEMÓRIA LITERÁRIA: ENTRE O TECER E O DESTECER DAS PALAVRAS, VAI CONSTITUINDO-SE UM NOVO TEXTO	81
CONCLUSÃO	89
REFERÊNCIAS	92
ANEXO	96

CLAUDIANE PRASS

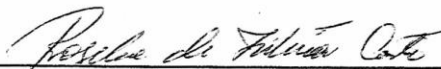
O MITO DE ELECTRA E INTERTEXTUALIDADES EM O SONHO DE ELECTRA,
DE BIDISHA BANDYOPADHYAY

Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em Letras em cumprimento parcial aos requisitos para obtenção do título de Mestra em Letras, área de concentração Linguagem e sociedade, linha de pesquisa Linguagem literária e interfaces sociais: estudos comparados, APROVADO(A) pela seguinte banca examinadora:



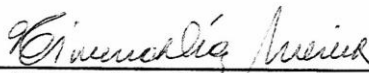
Orientador(a) - Antonio Donizeti da Cruz

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Cascavel (UNIOESTE)



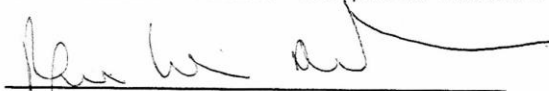
Roselene de Fatima Coito

Universidade Estadual de Maringá (UEM)



Ximena Antonia Díaz Merino

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Cascavel (UNIOESTE)



Regina Coeli Machado e Silva

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Foz do Iguaçu (UNIOESTE)

Cascavel, 10 de março de 2016

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz, orientador, literato e teórico que contribuiu significativamente para minha formação intelectual, acadêmica e humana, pelos exemplos de conhecimento, pela dedicação, paciência e apoio nessa trabalhosa jornada.

À Prof. Dra. Ximena Antonia Díaz Merino pela importante contribuição durante o processo de investigação.

Às *Professoras* Dra. Regina Coeli Machado e Silva e Dra. Roselene de Fátima Coito, as quais gentilmente concordaram em participar da banca, pelo acompanhamento e importantes sugestões para este trabalho e a todos os demais professores pelo aprendizado durante as disciplinas as quais lecionaram.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa durante o período de março de 2014 a 2016, o que contribuiu significativamente para a realização dessa pesquisa.

*“Fora da intertextualidade, a obra literária
seria muito simplesmente
incompreensível”.*
Laurent Jenny

PRASS, Claudiane. **O mito de Electra e intertextualidades em O Sonho de Electra, de Bidisha Bandyopadhyay**. Ano 2016. Nº páginas (101 f.)
Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel.

RESUMO

A pesquisa aqui delineada focalizou-se em reflexões e em análise envolvendo as obras *Electra*, de Sófocles; *Coéforas*, de Ésquilo; e *Electra*, de Eurípedes. Com base em estudos sobre intertextualidade, objetivou-se identificar como o mito de *Electra* encontra-se presente na narrativa *O Sonho de Electra* escrito pela autora inglesa, filha de indianos Bidisha Bandyopadhyay, publicada em 1997 em Londres e traduzida no Brasil em 1998. Na perspectiva de alcançar o objetivo proposto, sustentamos a pesquisa nos pressupostos teóricos recorrentes ao estudo da mitologia, do imaginário e da intertextualidade. E, para isso, buscamos alguns autores como Gilbert Durand (1983; 1993; 1996; 2002), Gaston Bachelard (1993; 2001) e Jean-Jacques Wunenburger (2007) que darão suporte à questão do imaginário. A discussão intertextual entre os textos será norteadada pelos estudos realizados por Tiphaine Samoyault (2008) e Laurent Jenny (1979). Entre vários outros estudiosos, seja da mitologia ou crítica literária e até mesmo da antropologia e da psiquiatria, ainda é possível destacar Linda Hutcheon (1991) para contextualizar o romance pós-moderno, Carlinda Pate Nuñez (2000) que analisara minuciosamente as três obras da tragédia grega, além de Mircea Eliade (1984; 1993; 2002) e E. M. Milletinski (1987). Como resultado desse processo de investigação entendemos que entre as retomadas intertextuais, ao recorrer-se a memória literária, o texto circula em movimento, entre o que está dado ao novo, ao novo entrelaçamento das palavras, com outros sentidos e significados, a literatura vai constituindo-se. E, assim, o mito de *Electra* vai sendo repensado, revisto, questionado, trazendo consigo várias outras nuances, questões diretamente ou indiretamente relacionadas ao mito,

como a discussão da condição feminina e do incesto. Sobretudo, no romance existe algo que vai além da intertextualidade, algo mais complexo, pois, ocorre uma subversão da dinâmica clássica do mito, uma contestação deste, assim, como há também críticas às produções artísticas atuais, tanto no cinema, quanto na música, além da própria literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Mito de Electra, Intertextualidade, Literatura pós-moderna.

Prass, Claudiane. **The myth of Electra and intertextuality in Electra 's Dream, Bidisha Bandyopadhyay**. 2016. No. pages (101 p.) Dissertation (Master Degree in Comparative Literature) - State University of the West of Paraná. Cascavel.

ABSTRACT

The study presented here focus in reflections and analyses involving the tragedies *Electra*, by Sophocles; *The Libation Bearers*, by Aeschylus and *Electra*, by Euripides, and, based on intertextuality studies this study sought to identify how is *Electra's* myth is present in the narrative *Seahorses*, written by the English author of Indian ancestry Bidisha Bandyopadhyay, published in 1997 in London and translated in Brazil in 1998. The novel *Seahorses*, still unstudied in Brazil, had a huge impact in the literary *milieu*, been particularly well received with European press, the author by that time being very young, 17 years old, considered as a prodigy. The myth of *Electra* contributes on this study due to its importance in recent times, being a study reference for Humanities, besides Literature. This study comprehends a bibliographical research pertaining to the Comparative Literature field, based on the reading of many scholars from diverse areas: literature, anthropology, and even psychiatry. In the perspective of obtaining the aim of the study, we sustained the research in the theoretical assumption recurrent in the study of mythology, studies on the imaginary and intertextuality and for that purposed we relayed on some authors, such as Gilbert Durand, Gaston Bachelard e Jean-Jacques Wunenburger, who shall provide support to the issue of the imaginary. The intertextual discussion among the texts shall be orientated by the study Tiphaine Samoyault and Laurent Jenny. Among other scholars, from mythology studies, literary criticism and even from anthropology and psychiatry, yet it is possible to highlight the scholar Linda Hutcheon in order to contextualize the post-modern novel, Carlinda Pate Nuñez – who thoroughly analyzed the three Greek tragedies, as well as Mircea Eliade and E. M. Milietinski. As a result of this investigation process, we understand that the textual upturns, recurring to the literary memory, the text circulates in movements, between what is already given and the new, to the renewed interlacing of the words with other senses and meanings where literature constitutes itself. Henceforth, the myth of *Electra* is

reconsidered, questioned, reviewed, and bringing in itself several other subtleties, issues directly or indirectly related to the myth, in as much the discussion on womanhood and incest.

Key-words: Myth of Electra; Intertextuality; Post-modern Literature.

INTRODUÇÃO

A linguagem encontra-se em constante movimento, modificando-se com as interferências internas e externas, sejam elas decorrentes das mudanças históricas ou culturais, de seu uso, ou, prática. O texto literário, do mesmo modo, nunca foi estável, mas modificado, (re)construído por meio da retomada, da influência consciente ou inconsciente, da (re)escrita, da (re)leitura. Nesse processo de contínua transformação, daquilo que já está “dado” para algo “novo”, temos a presença da memória literária e, as constantes influências entre os textos, são denominadas de intertextualidade, em que “A retomada de um texto pode ser aleatória ou consentida, vaga lembrança, homenagem explícita ou ainda submissão a um modelo, subversão do cânon ou inspiração voluntária”. (SAMOYAULT, 2008, p. 10).

Para se referir ao que compreendia como diálogo entre textos, Julia Kristeva cria o conceito de intertextualidade. Apesar do termo “diálogo” ter sido emprestado de Bakhtin, é Julia Kristeva quem chama a atenção para o encontro entre os textos, cruzamento esse, que se produz na interioridade de cada texto. A esse processo ela chama de *intertextualidade*. (ZILBERMAN, 2009, p. 61). Para Samoyault, o termo “intertextualidade” não se refere apenas à retomada da citação ou da (re)escritura, mas passa a ser, também, a descrição dos movimentos e passagens da escrita em relação consigo mesma e com o outro. Pensar diferentemente a história dessa memória da literatura é servir-se da tensão entre a retomada e a novidade, entre o retorno e a origem, para propor uma poética dos textos em movimento. (SAMOYAULT, 2008, p. 11).

É esse texto em movimento, esse diálogo com outros textos, o campo de estudo da disciplina Literatura Comparada, cuja, intertextualidade vem ao encontro dos estudos realizados pela disciplina como um dos métodos a ser utilizado por ela, “[...] a literatura comparada é uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística”. (CARVALHAL, 2004, p. 46).

Além da sua interdisciplinaridade com os demais campos da ciência como a História, a Psicanálise, a Sociologia, a Filosofia etc., a Literatura Comparada é, ainda, transversal, pois, não se limita a fronteiras nacionais ou culturais, na definição

de Susan Bassnett, “envolve o estudo de textos entre culturas, que ela é interdisciplinar e que está voltada para os padrões de relações entre as literaturas no tempo e no espaço”. (BASSNETT apud COUTINHO, 2006, p. 56).

Ao propor o estudo comparado, nesse trabalho, considerar-se-á o processo de absorção¹ e transformação² literária, atuando crítica e historicamente, sob uma análise intertextual, para assim, compreender a relação entre as narrativas do mito de Electra presente na tragédia grega: em especial, *Electra*, de Sófocles, e na obra contemporânea: *O Sonho de Electra*, da escritora Bidisha Bandyopadhyay, publicado em 1997.

De acordo com Octavio Paz, a poesia vive nas camadas mais profundas do ser e o poema se nutre da linguagem viva de uma comunidade, de seus mitos, seus sonhos e suas paixões, existindo uma relação orgânica e espontânea entre o poeta e seu povo, pois, o poeta parte da linguagem de sua comunidade para o poema. (PAZ, 1982, p. 49). Fato este que, muito provavelmente, explique porque os mitos e lendas se perpetuam no tempo, não somente na poesia, mas também, no romance, no teatro, no cinema, na pintura, nas esculturas, ou seja, na literatura e artes em geral, pois, “[...] se a religião e a mitologia gregas, radicalmente secularizadas e desmitificadas, sobreviveram na *cultura* européia, foi justamente por terem sido expressas através de obras-primas literárias e artísticas”. (ELIADE, 2002, p. 139).

Os mitos não apenas se mantiveram vivos, mas passaram e passam, também, por transformações sendo relidos e reescritos por vários autores, portanto, continuam presentes na memória literária coletiva. Para Tiphaine Samoyault, a memória literária é mantida justamente pela intertextualidade, já que, a literatura movimenta sua memória e a inscreve nos textos por meios de retomadas, de lembranças e de (re)escrituras, desse modo, a intertextualidade é a memória da literatura. (SAMOYAULT, 2008, p. 47). Considerando que o imaginário integra a memória literária, seja pela criação ou retomada de imagens ou símbolos, ela também será um elemento a ser discutido e servirá como norteador dessa análise intertextual nesse estudo.

¹ De acordo com Samoyault, há a integração ou absorção quando ocorre o intertexto sem mesmo sugerir ao leitor. Nenhuma marca distintiva permite identificá-lo com evidência. (2008, p. 61).

² A transformação pode ser entendida como uma modificação recíproca dos textos que se encontram nessa relação de troca. (SAMOYAULT, 2008, p. 67).

Nesse conjunto de informações sobre intertextos, Samoyault aponta que a memória da literatura depende da reciprocidade da produção e de sua recepção, existindo três níveis que se complementam, sendo elas “A memória trazida pelo texto, a memória do autor e a memória do leitor”. (2008, p. 143). Este trabalho, portanto, buscará estabelecer a relação entre os textos, refletindo tanto sobre o imaginário presente em *Electra* nas versões clássicas e em *O Sonho de Electra*, de Bidisha, como também, a intertextualidade entre elas. Abordando o movimento literário, ao analisar a circularidade dos efeitos de sentidos e as operações de absorção e/de transformações do já-dito, na versão do mito de Electra, por Bidisha, já que “a análise do mito pode tornar-se estudo intertextual completo na medida em que o interesse consiste em situar circulações de sentido, transportes de temas e figuras”. (SAMOYULT, 2008, p. 118).

Apesar de todas as retomadas intertextuais o texto não se repete, pois a literatura encontra-se em continuo movimento, transportando a memória literária para um novo contexto, construindo novos sentidos, produzindo sempre novas composições, existindo sempre a correlação entre o dado e o novo, entre a novidade e a retomada, entre o retorno e a origem, considerando que: “As idéias não pertencem a ninguém, elas circulam, voam, dispersam-se e pousam, de acordo com os ventos, cuja orientação é preciso medir”. (SAMOYULT, 2008, p. 71).

Nesse trabalho com a linguagem, nota-se que apesar de toda a presença intertextual por meio das referidas alusões, a narrativa traz outro cenário, expressa emoções e sensações novas e, como afirma Samoyault (2008, p. 131), recorre-se ao passado para “beber aí tudo o que há de bom e avançar mais”, dessa maneira, ele “enriquece o presente”. Sendo assim, mantém-se o contínuo movimento da arte literária em um ato de circularidade.

Tais retomadas serão possíveis enquanto compreensão leitora se o leitor possuir essa memória literária, as alusões serão somente perceptíveis se este leitor tiver conhecimento ou a leitura do mito original. Caso contrário, como não há referencialidades explícitas, dadas por citações entre aspas, por exemplo, tais alusões podem não lhe acrescentar em nada na leitura do poema. Tem-se a presença, assim, do jogo intertextual e a memória literária, se não existir o conhecimento compartilhado, comum entre o escritor e o leitor, não haverá o diálogo entre os textos e, não será possível a compreensão da mensagem pelo receptor ou,

muito provavelmente, tornará o entendimento mais difícil ou até mesmo superficial, podendo o leitor perder a emoção e a beleza da narrativa.

O mito de Electra aparece na tragédia grega em *Electra*, de Sófocles; *Coéforas*, da trilogia Orestia, de Ésquilo e *Electra* de Eurípedes (por volta do séc. V a. C), como um amor incondicional da filha Electra para com o pai, o rei Agamêmnon. Electra, em vingança à morte do pai, induz seu irmão Orestes ao assassinato da mãe Clitemnestra, ou seja, induz ao matricídio. O rei Agamêmnon é morto por Egisto, amante de Clitemnestra. Após cometer o regicídio, usurpa o trono, casa-se com a rainha e manda eliminar Orestes. O usurpador, ainda, trata Electra como escrava na obra *Electra*, de Ésquilo; mantém-na em cárcere privado na obra de Sófocles; e, em *Electra*, de Eurípedes, casa-a com um camponês para evitar a possibilidade de haver uma descendência nobre, acreditando que assim ninguém mais poderia reivindicar a sucessão legítima ao reino. Mas, Orestes, o legítimo herdeiro ao trono, não está morto, reaparece e se une à irmã Electra para vingar o pai, mata Egisto e comete o matricídio.

Em Ésquilo, Orestes foge apavorado da cidade de Argos, perseguido por Fúrias vingadoras, em Sófocles Orestes é apresentado como vingador do pai e defensor da irmã, não é vítima da fatalidade. Já em Eurípedes, arrepende-se e é absolvido em julgamento na cidade sagrada de Palas, onde Apolo assumirá a responsabilidade pelo crime. Neste último texto, Electra será esposa de Pílates, o melhor amigo de seu irmão. Em Sófocles, os irmãos recuperam a liberdade e, em *Coéforas*, a protagonista entrega as suas libações de esposa moça ao seu pai, jurando honrar a sepultura deste, a qual considera sagrada, quer dizer, faz votos de castidade ao pai na sepultura dele.

A temática das obras é apontada pela autora Carlinda Pate Nuñez como deflagradora de uma energia que gerencia todo um programa de significação erótica da esfera do desejo e da lógica do paradoxo, cujas três obras estariam associadas pelo campo simbólico. (NUÑEZ, 2000, p. 11). No caso de *Electra*, é possível perceber essa relação entre o desejo e a impossibilidade de realizá-lo.

Apesar de o livro *O sonho de Electra*, de Bidisha Bandyopadhyay, ser ainda pouco conhecido ou estudado no Brasil, a sua publicação em Londres, em 1997, causou um grande impacto em seu meio literário, sendo calorosamente acolhida pela imprensa europeia. A autora na época ainda muito jovem, com apenas 17 anos, foi admitida com louvor na Universidade de Oxford - Inglaterra,

conforme enuncia a contracapa do próprio livro, o que demonstra a relevância desta obra. A escritora Bidisha Bandyopadhyay nasceu em Londres em 29 de julho de 1978, filha de indianos migrados em 1972, foi educada na escola Aske Haberdashers para meninas, estudou Inglês Antigo e Médio na Oxford. Como escritora, iniciou seus trabalhos escrevendo para uma revista de artes. Assinou seu contrato do primeiro livro, aos 16 anos, a autora também escreve sobre cultura, artes, gênero e raça em colunas de opiniões. O segundo romance de Bidisha, o thriller de *Too Fast to Live!* (2000), foi publicado quando ela tinha 21 anos. Seu terceiro livro, os best-sellers de viagens *Mestres memórias de Veneza*, foi publicado em fevereiro de 2008. Bidisha também lecionou teoria política, filosofia moral e política, jornalismo, não-ficção e ficção para Arvon The College London e tem feito trabalho de divulgação em campos de refugiados na Palestina e em centros de refugiados no Reino Unido. Seu quarto livro é *Beyond the Wall: Escrevendo um caminho através da Palestina* (2012), o quinto, e mais recente, é *Asilo e exílio: vozes escondidas em Londres* (2015).

Os teóricos que darão suporte à pesquisa do imaginário serão Durand (1983; 1993; 1996; 2002), Gaston Bachelard (1993, 2001), Jean-Jacques Wunenburger (2007) que darão suporte a questão do imaginário. A discussão intertextual entre os textos será norteadada pelos estudos realizados por Tiphaine Samoyault (2008) e Laurent Jenny (1979). Entre vários outros estudiosos, seja da mitologia ou crítica literária, e até mesmo, da antropologia e da psiquiatria, ainda é possível destacar Linda Hutcheon (1991) para contextualizar o romance pós-moderno, Carlinda Pate Nuñez (2000) que analisara minuciosamente as três obras da tragédia grega, além de Mircea Eliade (1984; 1993; 2002) e E. M. Milietinski (1987).

A temática do presente projeto de pesquisa deu-se a partir da indicação de leituras e elaboração do Projeto para o Programa de Iniciação Científica (PIBIC/UNIOESTE/CNPq), realizado durante a graduação do curso de Letras no *Campus* de Marechal Cândido Rondon, sob a orientação do professor Dr. Antonio Donizeti da Cruz, em 2012/2013. Após a leitura do Mito de Electra nas versões clássicas de *Electra*, de Sófocles; *Coéforas*, de Ésquilo; e *Electra*, de Eurípedes; optou-se pelo estudo da intertextualidade presente entre as versões do teatro grego e o estudo destes com as obras de *Senhora dos Afogados*, de Nelson

Rodrigues e o *Sonho de Electra*, de Bidisha Bandyopadhyay, autora inglesa, filha de indianos.

Durante o mestrado, deu-se sequência a este trabalho de cunho bibliográfico, buscando aprimorá-lo, focando-se na intertextualidade entre romance de Bidisha e o mito clássico. Além do foco principal estar pautado na intertextualidade com o mito de Electra, outros assuntos como a questão de gênero e do incesto não poderiam deixar de ser mencionados, por estarem diretamente vinculados a ele.

Este trabalho foi dividido em três capítulos; o primeiro, intitulado *Intertextualidade, Memória Literária e o Mito de Electra*, resgatará basicamente o mito nas obras dos tragediógrafos Sófocles, Esquilo e Eurípedes. Logo após, discutir-se-á sobre os conceitos de imagem, imaginário, imaginação, regime noturno e diurno, circularidade e desgastes dos mitos apresentados por Gilbert Durand, além de apresentar alguns aspectos relacionados ao campo do imaginário, no qual o sonho merece destaque, pois, neste encontra-se a riqueza de símbolos que sempre instigaram a curiosidade do homem pela busca da interpretação de significados. Em seguida, reportar-se-á às outras simbologias relacionadas aos nomes dos personagens em ambas as obras. Apresentar-se-á, também, ao leitor, aspectos estruturais relacionados ao romance escrito por Bidisha. No segundo capítulo, *O Mito no Romance: O Sonho de Electra*, serão analisados a presença de elementos intertextuais entre a narrativa da autora e a obra clássica da tragédia grega, assim como, aspectos do romance pós-moderno, questões de incesto e gênero, entre outros assuntos presentes na obra, como a crítica à mídia de massa e às produções artísticas atuais. E o último, denominado Metaliteratura e Diálogos Míticos retomará a discussão da presença do mito na atualidade e o caráter crítico reflexivo desse processo de escrita da literatura no contexto pós-moderno.

Esta pesquisa vem a contribuir significativamente aos estudos relacionados ao Mito de Electra, pois, apesar desse mito ter sido fonte para diversos estudos intertextuais existentes em diversas obras, em especial as do escritor e dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues, não há, até este momento, nenhuma pesquisa brasileira referente à obra *O Sonho de Electra*, de Bidisha. Contudo, a relevância do Mito de Electra, na atualidade, não está apenas relacionada com a literatura, mas também a várias outras áreas das ciências humanas e sociais, como exemplo, tem-se a psicanálise. Segundo Hendrika Halbertstadt-Freud, o mito é uma metáfora à relação de amor e ódio em relação à mãe, ocorridos com muito mais frequência do

que o amor edipiano ao pai, comprovando que a imagem materna acompanha a vida da mulher por toda a sua vida, não havendo uma troca de objeto por parte da menina, como ocorre com o menino, conforme acreditava Freud em sua teoria, a partir da análise do complexo de Édipo.

Do mesmo modo como a psiquiatria confirma a relação de vínculos perpétuos entre a mãe e filha na vida real, Pedro Almadóvar demonstra essa relação de vínculo na ficção em seu filme “Volver”, lançado no Brasil em 2006³, no drama vivenciado por três mulheres, mãe, filha e avó. A tragédia exibida no cinema, apresenta uma tentativa de incesto forçada entre o padrasto e sua enteada, resultando em um assassinato. A partir desse crime, no desenrolar da trama, descobre-se que a enteada, também, é fruto de incesto. A narrativa gira, de um lado, em torno de uma relação conflituosa, de rancor e mágoas entre a avó/mãe e sua filha e, de outro, uma relação de confiança e amor entre sua filha que também é mãe com a sua neta, marcando fortemente a importância da proteção e da presença, ou ausência da figura materna, tanto na situação de abuso sexual sofrida, como na cumplicidade de um crime.

A mãe, na personagem de Raimunda, representada pela atriz Penélope Cruz, é uma mulher jovem, atraente, trabalhadora que mora com o marido desempregado e sua filha adolescente de 14 anos em uma cidade da Espanha. Certo dia, ao chegar em casa depois de seu expediente de trabalho, depara-se com a cena de um crime, seu marido foi morto por sua filha após este tentar estuprá-la, Raimunda assume a responsabilidade do assassinato, além de ocultar o crime e se desfazer do corpo. A garota assassina seu padrasto acreditando que ele era seu pai, porém, somente no final da trama, descobre que ele na verdade era o homem com o qual sua mãe casara, depois de ter fugido de casa ao descobrir que estava grávida do seu próprio pai que a abusava sexualmente. Raimunda, portanto, recorre a Paco para assumir a paternidade de Paula, pois sua mãe Irene, cega de amor ao marido, sequer via o que acontecia em sua própria casa com sua filha, e muito provavelmente não acreditaria na filha.

Enfim, Paula descobre que Paco não era seu pai e Raimunda surpreende-se ao reencontrar sua mãe viva, a qual é também obrigada a revelar seu segredo para a filha. Quando Irene descobriu que seu esposo possuía uma amante, ao vê-los

³ Em anexo imagem da capa do filme “Volver”, de Almadóvar

dormindo juntos, fica enfurecida e incendeia a casa em uma tentativa de eliminar as provas e o passado junto com o que vira. Porém, para não ser encriminada, acabou se passando pela defunta, mantendo-se escondida, fazendo com que todos acreditassem que estava morta, com o passar do tempo, ela reaparece e algumas pessoas do povoado a veem, mas acreditam se tratar de um fantasma.

Mesmo não conseguindo apagar o passado de sua memória, mãe e filha demonstram solidariedade uma para com a outra. Vítimas da violência, das traições e frustrações, mantêm-se fortes na luta diária. Apesar da temática sombria do incesto e a presença do arquétipo da mãe em forma de fantasma antes de ser descoberta e revelar seu segredo, o cineasta consegue transmitir leveza e sensibilidade, revelando os dramas que afligiam as mentes dessas mulheres e, acima de tudo, demonstra a cumplicidade entre elas. Já no romance de Bidisha, não há a presença ou proteção da figura materna, nem mesmo ódio ou rancor da mãe e, o incesto, é algo consentido. Porém, tanto o incesto entre a filha e o pai, como o envolvimento da protagonista com adultos muito mais velhos que ela, não deixam de representar casos de abusos, considerando que a adolescente tinha apenas 15 anos, sendo provavelmente ainda muito imatura para ser responsabilizada por seus atos.

Casos de incestos ou abuso sexual, como apresentado no filme “Volver” e no romance, sempre foram e nunca deixaram de ser tabus. Porém, a proibição do incesto não é apenas restrita à consanguinidade, estando, também, relacionada segundo os fins da construção social e da regulamentação da espécie e assim, conseqüentemente, com objetivo de sobrevivência desta. Segundo o antropólogo Françoise Héritier (1997, p. 94), a proibição do incesto, mais do que uma proibição de natureza biológica, constitui um modo de evitar o fechamento de qualquer grupo social em si próprio e de contrair os laços de aliança, seja para a economia, no trabalho, na relação público/privado, e de troca, sendo a mulher um elemento natural da civilização aquilo que se configura como entre as escolhas possíveis. No entanto, a discussão sobre a proibição do incesto, concerne no debate que permanece em aberto no que consiste o sistema e a lógica desta norma. Para alguns estudiosos, a razão da proibição do incesto seria estritamente biológico, praticada por membros consanguíneos, provocaria o empobrecimento de características genéticas e a transmissão de caracteres recessivos, outros acreditam na necessidade de socialização inerente a cada grupo, para o qual, só através desta proibição, seria

possível a prática de troca das mulheres e, assim, tornar possível a criação de uma sociedade. No entanto, os estudos demonstraram que fatores biológicos e a subdivisão dos grupos parentescos, muitas vezes, não coincidem. Então uma solução consiste no modelo do tipo idêntico/diferente, no qual o idêntico passa pelo domínio proibido e o diferente no domínio lícito. O que varia seria o valor, o simbolismo atribuído por cada cultura aos termos de idêntico e diferente. (HÉRITIER, 1997, p. 124-125). Entretanto, a discussão dessa regra universal será retomada no terceiro capítulo.

Por fim, espera-se que este trabalho oportunize uma compreensão mais ampla sobre a temática do Mito de Electra, que propicie momentos de reflexão sobre a importância do elemento trágico e da mitologia grega, tanto na formação do pensamento ocidental, como a sua presença nas produções contemporâneas, por meio das retomadas intertextuais. Deseja-se ainda que esta pesquisa seja uma oportunidade para se discutir temas obscuros que afetam as mulheres, como a violência física e o abuso sexual, analisando como a literatura lida com tais situações em seus aspectos culturais e sociais. Além de observar questões referentes à intertextualidade, à metaliteratura e à pós-modernidade na respectiva obra em análise.

1. INTERTEXTUALIDADE, MEMÓRIA LITERÁRIA E O MITO DE ELECTRA.

Na Literatura Comparada contemporânea, enfatiza-se a intertextualidade, o estabelecimento de hierarquias entre as obras é superado e a perspectiva da disciplina passa a ser pautada pelo contraste. O cânone literário perde sua “aura”, deixa de ser privilégio, pois, passa a ser considerado de modo equivalente às novas produções da literatura. Para o pesquisador Laurent Jenny, a intertextualidade pode ser definida como um “Mosaico de citações” e de vozes que se entrecruzam. Assim, a intertextualidade designa “o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido”. (1979, p. 13). O autor frisa que, “Basta uma alusão para introduzir um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los”. (JENNY, 1979, p. 22). E, que a sensibilidade dos leitores à repetição, existe em

função da cultura e da memória de cada época e, também, das preocupações formais dos seus escritores.

Segundo explica Samoyault, (2008, p. 15-16), o termo “intertextualidade” é introduzido por Julia Kristeva, em dois artigos publicados na revista *Tel Quel* e retomados em seguida, em suas obras. No entanto, é pela obra de Mikhail Bakhtin, a partir do estudo da relação dialógica entre textos, que a autora chegará à definição do termo. Vários outros autores passaram a se debruçar sobre o termo, houve mudanças no uso e sentido do conceito, contudo, o estudo intertextual, na atualidade, busca compreender a relação existente entre os textos, “Em vez de obedecer a um sistema codificado muito restrito, a intertextualidade busca mais, hoje, mostrar fenômenos de rede, de correspondência, de conexão, e fazer dele um dos principais mecanismos da comunicação literária”. (SAMOYAUULT, 2008, p. 42).

O professor e pesquisador Antonio Donizeti da Cruz (2012, p. 91) explica que, para o filósofo Gaston Bachelard, o homem mira-se no seu passado, pois toda imagem é para ele lembrança, sendo assim, memória e imaginação não são indissociáveis, pois ambas trabalham para o aprofundamento mútuo, havendo portanto uma união da lembrança com a imagem. Nesse sentido, Bachelard afirma, “Uma memória imemorial trabalha numa retaguarda do mundo. Os sonhos, os pensamentos, as lembranças formam um único tecido. A alma sonha e pensa, e depois imagina”. (BACHELARD, 1993, p. 181). O pesquisador acrescenta em sua análise que, a memória, de acordo com Durand, possui a capacidade de reação, de regresso e, que longe de estar do lado do tempo, ela se ergue contra o tempo, sendo de certo modo um *antidestino*, pois o ato reflexo seria o esboço da recusa fundamental da morte, e assim “a memória, como o imaginário, ergue-se contra as faces do tempo e assegura o ser, contra a dissolução do devir, a continuidade da consciência e a possibilidade de regressar, de regredir, para além das necessidades do destino”. (DURAND, 1997, p. 403). É possível, portanto, compreender a memória como uma lembrança, ato de resgate de algo já vivenciado e, até mesmo, como uma recriação do passado.

A memória não é necessariamente individual, podendo ser coletiva e, a literatura, assim como os mitos, integram essa memória coletiva, ambas constroem-se retornando ao seu passado, resgatando o legado deixado por outros autores, enriquecendo a escrita presente. Para Samoyault (2008, p. 75), a literatura continua a carregar a memória do mundo dos homens, mesmo quando esta se esforça para

romper com a literatura anterior, mesmo quando reivindica transgressão radical ou maior originalidade possível, ela põe em evidência a memória anterior.

A autora pondera que dois tipos de leitura se tornaram possíveis pela inscrição da memória coletiva. A primeira, é a leitura compartilhada, que não esqueceu ainda a coisa comum, trata-se de uma leitura afetiva que está adaptada a seu tempo e, a segunda, seria a leitura poética, que admite o esquecimento pelas falhas da memória, tratando-se do caráter não comum da referência. A autora completa, ainda, afirmando que, “Esses dois modos de leitura, conduzidos pelo compartilhamento ou esquecimento, são também aqueles autorizados pela intertextualidade”. (SAMOYAULT, 2008, p. 122).

A análise desse movimento intertextual entre o passado e o presente, recorrendo à nossa memória, faz com que questionemos, analisemos e melhor compreendemos a forma como fazemos a nossa cultura, arte, literatura e, como criamos meios como o imaginário para darmos sentidos a nossa existência.

1.1 O MITO DE ELECTRA NA TRAGÉDIA GREGA E NO IMAGINÁRIO SIMBÓLICO

Goody afirma em seu texto: *O mito, o ritual e o oral*, que os mitos talvez sejam de fato o gênero mais estudado, considerados universais no sentido de possuírem uma ordem sobrenatural e, por mais que o mito, ao representar um relacionamento entre o ser humano e o sobrenatural, pareça ao forasteiro⁴ algo simplesmente ficcional, ele é real para quem o vivencia. (GOODY, 2012, p. 120-121).

Segundo Dowden, o conjunto da mitologia grega pode ser considerado como um texto imenso em diálogo com outro texto: o mundo em que vivemos. Mesmo assim, sua exclusiva função, é “a de direcionar, por suas formas oblíquas e sugestivas, a tarefa de existir no mundo real”. (DOWDEN, 1994, p. 103). Para o autor, o mito não passa de um disfarce da filosofia ou teologia, ocultando os enigmas e segredos profundos àqueles que não entendem suas alegorias. Esta concepção marcou profundamente e revigorou entre os pensadores clássicos que defendiam Homero. (DOWDEN, 1994, p. 40).

⁴Pode-se compreender que o autor, ao utilizar a palavra forasteiro, remete-se de um modo geral à cultura ocidental atual.

Foi por meio da poesia homérica que o pensamento mítico se manifestou na literatura, dando ao mito a dimensão grandiosa de uma verdade posta pela palavra. O mito é a história narrada. Ele conta uma história sagrada. Para Mircea Eliade (s/d), ele é uma narrativa verdadeira e uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada em perspectivas múltiplas e complementares, uma vez que o mito relata um acontecimento que tem lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso das “origens”. Em sua obra, *O sagrado e o profano*, ao tratar das “realidades sagradas”, Eliade salienta que o sagrado é o real por excelência. A função essencial do mito é a de fixar os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as atividades humanas significativas. (ELIADE, s/d, p. 96-97).

Para a pesquisadora Maria del Carmem Tacconi, o mito é a busca de respostas para questões essenciais além da vida, ultrapassando a fábula, a moral e a palavra reveladora, não é para pessoas supersticiosas, mas é uma história real, sagrada, supra-racional, não pode ser submetida a análises empíricas como um exame de sangue, mas ela transmite resposta às grandes perguntas como: O que se passa depois da morte? O que significa o mal? (TACCONI, 2012).

Ainda, segundo o que afirma a escritora Berta Lucía Estrada Estrada, o mito estabelece relações com os fenômenos da vida humana e a busca de explicações para eles, ele é atemporal e verdadeiro, sagrado ou profano, por exemplo, o antigo testamento o livro mais usado pelo cristianismo, a Bíblia, corresponde aos mitos e lendas de diversas culturas e povos. (ESTRADA ESTRADA, 2012).

Conforme Eliade, além de ser um modelo exemplar de regras, conduta e comportamento humano, ele traz significado à existência humana, apesar de não ser uma garantia de “bondade” nem de moral, e que compreender a estrutura e a função deles nas sociedades tradicionais, não significa elucidar uma etapa na história do pensamento humano, mas, também, compreender melhor uma categoria dos nossos contemporâneos. (ELIADE, 2002, p. 8).

É possível encontrar nos mitos uma multiplicidade de sentidos e os conflitos universais básicos do ser humano, como o amor, sexo, casamento, trabalho, educação. Portanto, acima de tudo, a mitologia é uma busca de resposta para a insatisfação humana, nossas eternas insuficiências, primeiramente o mito era encontrado somente nas culturas orais. Em se tratando dos mitos gregos e romanos, esses perderam terreno com o surgimento da cultura letrada, somente muito depois, passaram a congregar um novo gênero artístico denominado romance,

incorporando-se aos cânones literários, tidos não mais como real, mas inseridos no ficcional.

1.2 RELEITURAS DO MITO DE ELECTRA

Para Trajano Vieira (SÓFOCLES, 2007, *em comentários*), pesquisador e tradutor, a peça de Electra é uma das maiores obras da tragédia grega, sendo que os autores Ésquilo, Sófocles e Eurípedes formam, em sua opinião, a tríade de ouro do teatro grego. As obras: *Electra*, de Sófocles; *Coéforas*, de Ésquilo; e *Electra*, de Eurípedes, foram apresentadas por volta do século V a.C., em Atenas.

As tragédias foram produzidas para serem encenadas nas festas em homenagem ao deus Dionísio, deus do vinho. Jean-Pierre Vernant e Pirre Vidal-Naquet afirmam que a tragédia é para Aristóteles a imitação de uma ação, cujos personagens podem agir. Ao contrário da epopeia e da poesia lírica, onde não se desenha a categoria da ação, já que aí o homem nunca é encarado como agente, a tragédia representa indivíduos em situação de agir, cuja ação apresentada suscita terror e piedade, causando o efeito da catarse. Porém, o homem não possui forças suficientes para suprir o poder dos deuses (2014, p. 21). Os autores comentam que o gênero trágico aparece no fim séc. VI, mas evidencia questões do pensamento social da cidade grega do século V, com a chegada do direito e as instituições da vida política, começam a questionar os antigos valores tradicionais, tomando temas e personagens não mais para exaltá-los, como se fazia na poesia lírica, mas para discuti-los publicamente diante de uma espécie de assembleia ou de tribunal populares que era o teatro grego, no qual o homem passa a ser representado como agente, onde os atos humanos vêm articular-se com as potências divinas. (VERNANT, VIDAL-NAQUET, 2014, p. 55-56).

As três narrativas sobre Electra iniciam-se com o retorno do personagem Orestes a Micenas para vingar a morte do pai, ocorrido aproximadamente 11 anos após o assassinato do rei Agamémnon. O personagem parte ainda quando menino e regressa já adulto, essa demora de seu retorno apresenta-se, inclusive, como fato que dificulta o seu reconhecimento, diante da transformação física ocorrida durante esse tempo. Electra, sua irmã, espera-o ansiosamente para vingar o assassinato de

seu pai. A rainha Clitemnestra e o seu marido, o novo rei Egisto, primo de Agamémnon, são os vilões e cúmplices do regicídio.

Na obra de Ésquilo, *Electra* ao apresentar as oferendas a seu falecido pai, implora diante do túmulo, por meio do deus Hermes, mensageiro entre os vivos e os mortos, para que ela e seu irmão sejam vingados pelo crime, “[...] Apieda-te de mim e de Orestes querido! Como Pai, poderemos ser donos de nosso palácio? Vivemos hoje indignamente, sem destino, vendidos por aquela que nos deu à luz, por ela, que escolheu Egisto para seu amante, Egisto, sim, seu cúmplice em teu extermínio!” (ÉSQUILO, 2000, p. 95). A filha se sentindo injustiçada complementa ainda, dizendo que se tornou escrava e que seu irmão foi despojado de seus bens, enquanto os assassinos desfrutavam inconvenientemente os bens que ele, Agamémnon, havia conquistado.

O autor de *Coéforas* apresenta o matricídio de Orestes como algo inevitável, ação decorrente de uma fatalidade promovida pelo destino, guiado pelos deuses, “Apolo, o deus de Pito⁵;- ele mesmo revelou que se eu agisse assim não seria culpado; mas se deixasse de cumprir suas ordens [...]” (ÉSQUILO, 2000, p. 135). Após vingar seu pai, matando Egisto e Clitemnestra, Orestes é perseguido pelas Fúrias vingadoras⁶ sedentas de sangue, foge de Argos e vai em busca da purificação de seu ato, orientado novamente pelo adivinho Corifeu, “Há uma purificação para teu ato:/ vai ao templo de Apolo e toca o deus com a mão;/ ele te livrará dessa aflição enorme”. (ÉSQUILO, 2000, p. 137).

Electra, por sua vez, ao encontrar-se com seu irmão, diante do túmulo, implora a seu pai para que a culpa do matricídio recaísse sobre Egisto, usurpador do trono. E jura, a ele, honrar a sepultura considerada por ela sagrada, além disso, promete que quando deixará o palácio, trar-lhe-ia suas libações de esposa moça, ou seja, faz votos de castidade a Agamémnon, comprovando assim o seu amor incondicional para com o pai. Enquanto isso, seu irmão, também ajoelhado, implora a seu pai a soberania do então palácio do rei, ao qual fora renegado.

Em *Electra*, de Sófocles, Orestes é apresentado como vingador do pai e defensor da irmã, não é vítima do destino como nas *Coéforas* de Ésquilo. (KURY,

⁵ Pito – Sacerdotisa de Apolo e porta-voz do deus oráculo de Delfos. (ÉSQUILO, 2000, p. 139).

⁶ Fúrias em grego *Erinyes*, também chamadas de Benévolas e, pejorativamente, de “cadelas”, deusas antiquíssimas, personificações de remorso, incumbidas de vingar os crimes de morte contra os consanguíneos. (SÓFOCLES, 2000, p. 138).

s/d, p. 230. In: SÓFOCLES). A tragédia ocorre em Micenas, não mais em Argos. Apesar da indefinição da data exata, é provável que a obra tenha sido apresentada pela primeira vez por volta de 413 a.C. Os antecedentes dessa tragédia, nas três obras, estão na guerra de Tróia. Agamémnon, rei de Argos, manteve-se afastado de sua família por dez anos, lutando na guerra. Helena, capturada por Paris, era a esposa de seu irmão Menelau. A Grécia, conforme a lenda, consegue alcançar seu triunfo após construírem um cavalo de madeira gigante, no qual os soldados gregos puderam se camuflar escondendo-se dentro. Os troianos, ao verem-no, acreditaram tratar-se de um presente divino, transportam - o para dentro da cidade, ultrapassando os portões. Na calada da noite, os soldados gregos saem do cavalo para abrirem os portões, facilitando a entrada dos outros soldados que estavam fora da muralha, derrotam Tróia e, Helena, é recapturada.

Com a vitória em Tróia, Agamémnon retorna à sua casa em Micenas, porém leva como presente Cassandra, sua nova esposa. A rainha, em sua ausência, tornou-se amante de Egisto, não aceitando nem outra mulher no palácio nem a morte de sua filha, vê-se desprezada pelo marido, ao trazer uma esposa mais jovem ao palácio. Sob o pretexto de ter sua filha primogênita morta em sacrifício aos deuses, pelo rei, antes de sua partida para a guerra, arma-lhe uma falsa recepção de honrarias para comemorar o retorno de seu esposo e, nesse exato dia, assassina-o com ajuda do amante. Após o crime, Egisto se casa com a rainha e torna-se o rei. Electra consegue salvar seu irmão Orestes, príncipe legítimo herdeiro ao trono, enviando-o, por um amigo criado, para Fócida aos cuidados de outro rei, amigo de Agamémnon, pai de Pílates, que se torna melhor amigo de Orestes.

Electra continua vivendo no palácio com sua irmã Crisôtemis que prefere a prudência e cede aos caprichos de sua mãe rainha, por isso afirma, “Sei que a justiça não está comigo, irmã; está contigo, mas se quero viver bem devo curvar-me aos detentores do poder”. (SÓFOCLES, 2000, p. 89).

Electra incansavelmente não desiste em acreditar no regresso do irmão para então vingar o assassinato de seu pai. Resiste mesmo sendo avisada por Crisôtemis que seria castigada caso continuasse a sua lamentação, “Mandar-te-ão, se não mudares de atitude, para os confins onde jamais verás o sol; lançada viva na ilustríssima caverna longe daqui, irás cantar teus males nela”. (SÓFOCLES, 2000, p.91).

A rainha confessa seu crime para Electra, ato ao qual considera ter feito justiça, lembrando que o rei havia sido o responsável pelo assassinato de Efigênia, sua filha primogênita. Questiona então, se o motivo da morte seria a guerra de Tróia, porque ele não sacrificou um dos dois filhos de Menelau com Helena, causadora da guerra. Acredita que o rei tenha escolhido a própria filha por ser um homem perverso e insensível. Durante a discussão com a filha, acrescenta: “[...] Pois esse pai, por quem ainda e sempre choras, foi entre os gregos o único a ousar sacrificar aos deuses a filha inocente, sem meditar nas minhas dores quando a tive! Por que, a quem teu pai tirânico imolou-a? Dirás que pelos gregos. Poderia ele assassiná-la? [...]” (SÓFOCLES, 2000, p. 97). Ao terminarem a disputa verbal, a rainha vai ao altar de Apolo suplicando-lhe para ser sempre a senhora do cetro dos Atridas⁷ e de seus domínios e pede para seus filhos não a odiarem.

Após as preces aparece o mensageiro com a notícia da morte de Orestes durante os Jogos Píticos⁸, narrando detalhes de como havia ocorrido o trágico acidente que vitimara o filho, convencendo a rainha que, por sua vez, sente-se aliviada, já Electra, cai em prantos desesperada. Clitemnestra acompanha o estrangeiro para dentro do palácio. Chega outro forasteiro, trazendo consigo a urna onde estariam as cinzas de Orestes. A confirmação da morte do irmão aumenta a lamentação de Electra. Orestes se compadece ao ver a situação da irmã e revela que a urna não passaria de uma farsa, para adentrarem à casa nobre e que, na

⁷ Atridas, descendentes de Atreu. A maldição da família atrida iniciou quando o bisavô de Agamémnon, Tântalo, ofereceu como banquete aos deuses, servindo-lhes as carnes de seu próprio filho Pélops. Ressuscitado pelos imortais, Pélops continuou a senda de crimes de seu genitor e, para se casar com Hipodamia, matou-lhe o pai Enômao. De Pélops e Hipodamia nasceram Atreu, Tieste, Plístene e Crisipo. Atreu repetiu com Tieste o gesto do avô de ambos, Tântalo: serviu ao irmão as carnes de seus próprios filhos. Tieste estuprou a filha Pelopia, de quem nasceu o amaldiçoado Egisto. Atreu, numa das versões mais repetidas, casou-se com Aérope, que foi mãe de *pelópidas* (netos de Pélops) ou atridas (filhos de Atreu), Agamémnon e Menelau eis aí, muito resumidamente, o “guénos” do rei de Micenas e sua carga marcada pelas faltas de seus antecedentes, as quais acabarão por multiplicar-se e afogá-lo numa poça de seu próprio sangue. Segundo se mostrou em *Mitologia Grega*, Vol.I, p. 112 sqq., e no Vol. II, p. 330 sq., de Zeus-Cisne e de Leda-Gansa nasceram os Dioscuros, Castor e Pólux, e duas meninas, Helena e Clitemnestra, duncionando neste caso, Tíndaro, esposo de Leda, como *pai diante dos homens*. Antes mesmo das núpcias solenes de Helena e Menelau, o senhor de Argos passou a cortejar a Clitemnestra que, à época, já estava casada com Tântalo II, filho de Tieste, inimigos mortais dos atridas. Agámemnon traiçoeiramente assassinou Tântalo II e ao recém-nascido de Clitemnestra, obrigando-se, em seguida a aceita-lo como marido. Perseguido pelos Dioscuros, conseguiu refugiar-se na corte de seu sogro, o conciliador Tíndaro que, às duras penas, conteve a vingança dos filhos. A contragosto e profundamente magoada, Clitemnestra segue para Micenas. Desse enlace, que começou sob maus auspícios, vieram ao mundo Ifianassa e Laódice, mais tarde chamadas, respectivamente, Ifigênia e Electra; Crisótemis e Orestes. (BRANDÃO, 1991, p. 37).

⁸ Jogos píticos: competições atléticas disputadas junto ao templo e oráculo de Apolo em Delfos, na Fócida; mais adiante, na descrição imaginária corrida de carros, a referência é a esses jogos. (SÓFOCLES, 2000, p.146).

verdade, ele era o forasteiro que viera vingar a morte do pai, acompanhado de seu amigo Pílates, mais o mensageiro ou preceptor.

A rainha é a primeira vítima nesse plano funesto de vingança, sozinha nos aposentos do palácio, tornou-se presa fácil de seu próprio filho que lhe apunhala. Em seguida, chega Egisto ao palácio ansioso para confirmar os fatos, todavia, percebe a cilada tarde demais, tornando-se a próxima vítima. O coro comemora o desfecho trágico, exaltando a atitude dos irmãos, conferindo a eles a tão esperada liberdade, “Bravos filhos de Agamémnon! Quantos males suportastes por amor a liberdade! Ei-la enfim recuperada graças à vossa bravura!”. (SÓFOCLES, 2000, p. 91).

Na *Electra* de Eurípedes, a personagem não se torna escrava, porém, Egisto casa-a com um camponês, acreditando que assim ninguém mais poderia reivindicar a sucessão legítima ao reino, caso tivesse filho. Novamente, Orestes, legítimo herdeiro ao trono, não está morto, reaparece e se une à irmã Electra para vingar o pai. Eurípedes é considerado, juntamente com Ésquilo e Sófocles, um dos maiores tragediógrafos da Grécia antiga, também escreve *Electra*, apresentando os mesmos acontecimentos e as mesmas personagens, no entanto, numa versão mais natural, humana por não creditar os fatos aos deuses como em *Coéforas*, ou apresentando personagens com a capacidade superior ao ser humano, como em *Electra* de Sófocles.

Enquanto Electra é mantida no solar, seu irmão Orestes, ainda menino, é salvo por um senhor que fora mestre do pai, tratando de enviá-lo para o rei de Fócidas, Estrófi⁹ amigo e cunhado de Agamémnon, foi criado como filho. Assim como nas duas obras antecessoras Orestes havia sido salvo. Egisto, preocupado em perder seu poderio, oferece recompensa para quem o encontrasse e o matasse. O camponês, marido de Electra, porém, mantém a sua esposa intocável, sabia do risco que corria caso o legítimo herdeiro ao trono retornasse e visse sua estimada irmã casada com alguém sem posses, o trabalhador acredita ser um ultraje alguém de sua classe deflorar a nobre esposa.

Apesar da mudança de cenário e a inclusão deste novo personagem, o qual inicia o relato da tragédia, os fatos que desencadeiam a tragédia são semelhantes. O drama começa já com Electra adulta e casada, Orestes retorna a Argos para

⁹ Estrófi era casado com Anaxíbia, irmã de Agamémnon. (BRANDÃO, 2000, p. 193).

vingar a morte do seu pai com seu melhor amigo, Pílates, filho do rei Estrófilo, “Ó Pilades, tu és, entre os homens, o mais fiel dos amigos, porque és o único dos amigos de Orestes que não o abandonou no infortúnio, quando me fazem sofrer cruelmente Egisto (que matou meu pai) e minha mãe, que o ajudou na prática desse crime. (EURÍPEDES, s/d, p. 235). Orestes visita primeiro sua irmã que, pelo passar do tempo, assim como nas outras duas versões, não o reconhece, apresenta-se para Electra como um forasteiro que vem trazer notícias de seu irmão, avisando – a que ele ainda estava vivo. Electra fica feliz com a notícia e pede para chamar o ancião que salvara a vida de Orestes na infância, ao chegar na choupana, o velho mestre reconhece o forasteiro ao ver a pequena cicatriz na pálpebra.

A marca adquirida ainda na infância passa a ser indício verídico e a constatação é confirmada pelo forasteiro, como observar-se pelo seguinte diálogo:

O Velho
Asseguro-te que vejo Orestes, filho de Agamémnon.
Electra
E por que indício o reconheces, com tanta certeza?
O Velho
Pela pequenina cicatriz na pálpebra, que ele fez, um dia, em casa de teu pai, quando perseguindo contigo um veado, caiu e machucou-se.
Electra
O que dizes amigo! Também eu noto, agora, o vestígio daquela queda!
O Velho
E ainda hesitas em abraçar o que tens de mais querido?
Electra
Quanto eu longe estava de imaginar tal coisa!
Orestes
Enfim eu te encontro, irmã!
(EURÍPEDES, s/d, p. 254-255).

Logo após a essa constatação, com auxílio e informações do velho mestre de seu pai, Orestes irá onde Egisto está:

O Velho
Eu vi Egisto quando me dirigia para cá.
Orestes
Já percebo... Por onde anda ele?
O Velho
Perto daquele campo onde pastam os cavalos [...]
Orestes
Como poderei aproximar-me dele?
Velho

Caminha ao encontro dele assim que ele te avistar, quando estiver sacrificando os bois [...]

Velho

Depois trata de agir conforme as circunstâncias.

(EURÍPEDES, s/d, p. 258-259).

Na ocasião, sucedia-se o sacrifício de vários bois no ritual de homenagem às Ninfas. Em meio à multidão, os forasteiros se apresentam como estrangeiros que se prontificaram a participar do ritual, acreditando na versão, Egisto convida-os para se aproximarem a ele, em determinado momento de descuido, o forasteiro crava-lhe o punhal no dorso, matando-o. Em seguida, apresenta-se ao público, evitando uma insurreição.

Executado o primeiro plano, restava agora eliminar a rainha de Argos. Engenhosamente, Electra, antes de Orestes partir para os campos à procura de Egisto, pede para o ancião levar o recado à sua mãe, comunicando-a de que havia dado à luz e que estaria no período de purificação. Clitemnestra, como o esperado, vai ao encontro da filha, ao chegar à casa de Electra, ambas discutem. A rainha confessa o crime e acusa Agamêmnon de ter feito ela sofrer pelo sacrifício de sua filha primogênita Ifigênia e de continuar a fazê-la sofrer ao trazer Cassandra como prêmio, indignada com a condenação dada não somente a ela, mas também às outras mulheres frisa:

[...] mas ele voltou, trazendo uma concubina, cheio de entusiasmo, e pô-la no seu leito, mantendo, assim, duas esposas na mesma casa! [...] Contra nós mulheres, ergue-se porém, o opróbio; e ninguém maldiz dos homens que de tudo são causadores. [...] Seria conveniente, pois, que não morresse aquele que sacrificou minha filha, e que eu continuasse maltratada por ele? Matei-o! E procurei o auxílio daqueles que me deviam apoiar, os seus inimigos. (EURÍPEDES, s/d, p. 274).

A filha, entretanto, reafirmando os padrões da sociedade patriarcal vigente, contesta-a: “defendeste tua causa, mãe; mas é uma causa vergonhosa, pois uma mulher digna deve, em tudo ceder ao marido”. (EURÍPEDES, s/d, p. 274). Nesse sentido, nota-se o exercício da arte como mantenedora dos valores morais, lembrando que o teatro grego foi escrito e encenado por pessoas do sexo masculino, sendo restrito o espaço público para a mulher, permitida a esta, “mulher esposa e mãe”, apenas o espaço privado, até mesmo as cortesãs possuem acesso

público restrito. De acordo com Luiz Carlos Mangia Silva, pesquisador e tradutor dos epigramas produzidos em língua grega na Antiguidade¹⁰, as mulheres da Grécia antiga mantiveram suas atividades e corpos controlados pelo poder masculino, as esposas bem nascidas também possuíam um papel importante nas artes, sendo alvo de vigilância e controle dos discursos sociais, pois era “[...] necessário reforçar os códigos de conduta desejáveis a essa classe de mulheres, por sua importância social relativa à geração de filhos varões legítimos ao marido. Nesse sentido, a arte da época pode ser entendida como veículo de controle dos valores desejáveis relativamente às esposas”. (SILVA, 2011, p. 86). O autor frisa, também, que as mulheres bem nascidas eram destinadas ao casamento, a fidelidade conjugal, ao silêncio, o homem, portanto, era o único sujeito histórico admitido no contexto de uma sociedade masculinizada como Atenas. (SILVA, 2011, p. 87).

Electra, porta-voz do discurso patriarcal, colocando-se no papel de vítima, questiona ainda: “Por que não exilaste, em lugar de teu filho, a teu segundo esposo, e por que não foi este morto em meu lugar, visto que me condenou a morrer em vida, com mais crueldade do que meu pai para com minha irmã”. (EURÍPEDES, s/d, p. 275). A rainha procura se retirar do local, porém a filha insiste para que entre na casa, apesar da sua pobreza. Com a persistência, aceita o convite, caindo na cilada, tornando-se a próxima vítima, sendo assassinada pelos seus próprios filhos que a esperavam.

O filho se arrepende e considera que havia cometido a mais abominável das ações, o matricídio, “Oh, eu cometi a mais abominável das ações! Vai...cobre o corpo de nossa mãe com o seu próprio manto... Fecha as feridas...Tu deste a vida a teus assassinos, pobre mãe!”. (EURÍPEDES, s/d, p. 281). Nesse instante, aparecem os Dióscuros, deuses Castor e Pólux, apesar de serem irmãos de Clitemnestra, ambos os deuses consideram o crime justo. Orientam para que Orestes case Electra com seu amigo Pílades, e que ele fuja para Atenas, onde seria absolvido e Apolo assumiria a responsabilidade do crime:

Filho de Agamémnon, escuta! Os Gémeos, irmãos de tua mãe, os Dióscuros, Castor e Pólux, te falam. Depois de haver

¹⁰ Epigrama: uma breve composição literária, cuja extensão raramente excede uma dezena de versos escritos em dísticos elegíacos (verso próprio da elegia), em que o tema erótico teve especial destaque. *Epigrámmata* eram inscrições destinadas a serem gravadas sobre a superfície de pedra e de metal. (SILVA, 2011, p. 25).

acalmado os mares tão perigosos aos navios, viemos a Argos, e assistimos ao assassinio de nossa irmã, tua mãe. Ela sofreu um castigo justo... mas tu fizeste mal, Orestes; e Apolo... Apolo... oh! Ele é nosso senhor, e nós nos calamos. Embora sábio, ele não te aconselhou a sabedoria: mas forçoso foi obedecer... Agora, urge que executes o que te ordena o Destino superior a Júpiter. Dá Electra como esposa a Pílates, que a levará consigo para casa; e tu deixarás Argos imediatamente [...] Vai para Atenas, e prosterna-te diante da imagem sagrada de Pales. (EURÍPEDES, s/d, p. 282).

De acordo com Nuñez, na versão euripidiana do mito, não cabem censuras a esta mãe, sendo que esta teria salvado ambos os filhos da fúria de seu amante, garantindo a sobrevivência de Electra, casando-a com um camponês e permitindo a fuga de Orestes menino. A autora afirma ainda que “Esta, aliás, é a única peça que explora a dor de Clitemnestra por ver-se humilhada diante do assassino da filha, pelo amor que ele passa a destinar a escrava troiana”. (NUÑEZ, 2000, p. 143). Além disso, pondera que nessa versão, Eurípedes apresenta a neurotização de Electra e o acovardamento de Orestes, resultando em uma obra com personagens mais humanizados, podendo estes, externarem seus sentimentos. A pesquisadora considera essa *Electra* a mais completa e difícil das versões gregas do mito, e explica o porquê: “[...] Por evocar uma pluralidade de valores, de relativizar conceitos, lidar com o reprimido, enfim, ameaçar verdades unívocas, lineares e devidamente socializadas”. (NUÑEZ, 2000, p. 151). Talvez isto explique também o motivo pela qual a versão desse autor inicialmente não fora muito bem aceita na época. Sobre as três narrativas descritas acima, a autora Clarinda Pate Nuñez explica em seu livro, a condição da filha sob a análise da psicanálise:

O sofrimento da Atrida é arquetípico e remonta à pré-história da sensibilidade feminina, da qual a mãe participa, paradoxalmente, como a mais antiga paixão infantil e como aquela que oferece as primeiras frustrações à filha: inicialmente, por ser furtada pelo pai às carícias infantis e, depois, por obstar o acesso ao objeto doravante imantado (o pai). De fato, ela é este espelho que, somente quebrado, possibilita a composição de uma imagem feminina autônoma e independente. (NUNEZ, 2000, p. 102).

O Mito de Electra é retomado e analisado constantemente pela psicanálise na atualidade, o que demonstra a sua importância não somente para a literatura, mas também às demais áreas das ciências humanas. É possível citar o recente estudo

da Psicanalista pertencente a Sociedade Holandesa, Hendrika Halbertstadt-Freud, a qual, em seu artigo *Electra versus Édipo*, apresenta a relevância do mito e explica que “Electra traduz o conflito entre mãe e filha, repleto de fantasias de morte, suicídio e ódio que leva também ao masoquismo”. (HALBERTSTADT-FREUD, 2006, p. 32). Para a autora, o mito de Electra representa muito mais uma simbiótica de amor e ódio para com a mãe do que o oposto ao mito de Édipo.

O complexo de Édipo analisado por Freud representa uma troca de objeto para o menino, o qual precisa se desvincular da atenção do seu genitor do mesmo sexo, o pai, e transferir o seu amor à genitora, sua mãe. No caso do complexo de Electra não há necessariamente essa troca de objeto, pois há relação entre mãe e filha que as acompanham por toda a vida, cuja troca de objeto, como inicialmente propunha Freud, estaria vinculada muito mais a uma relação patológica que natural.

De acordo com a pesquisadora, a menina não faz a passagem da mãe como objeto principal para o pai, mas acrescenta a uma relação homossexual existente uma relação heterossexual, pois, como já havia concluído Freud em 1931, as mulheres frequentemente não conseguem superar o vínculo materno sendo que “[...] para a mulher a mãe representará seu ponto de referência para toda a vida”. (HALBERTSTADT-FREUD, 2006, p. 51). Sendo assim, “A rejeição da mãe e a mudança radical de objeto, conforme postulado pela teoria de Édipo, tornam-se por este motivo, menos necessárias, não muito comuns e até pouco saudáveis”. (HALBERTSTADT-FREUD, 2006, p. 51). Ainda segundo a psicanalista, “Freud sabia muito bem da importância da mãe, mas isso o incomodava pelo fato de que, de acordo com sua teoria, o pai deveria ocupar um papel central para a filha ao invés da mãe”. (HALBERTSTADT-FREUD, 2006, p. 41).

Para Hendrika Halbertstadt-Freud, o mito de Electra interpreta os problemas femininos causados pelo ódio prolongado e a decepção com a mãe. Considera que a separação entre a filha e mãe ocorrem apenas parcialmente, caso contrário, quando não ocorre, ou como já dito anteriormente, se ocorrer de modo radical, o resultado dessa separação será patológica.

A psicanalista, perante levantamento de dados por meio de seu estudo, após o tratamento de várias pacientes suas que apresentavam diferentes patologias, conclui que a aplicabilidade do mito de Electra como metáfora à relação de amor e ódio em relação à mãe, ocorre com muito mais frequência do que o amor edipiano ao pai:

O pai, frequentemente ausente e observado de longe, é desejado e idealizado por Electra, como pelas meninas contemporâneas. A imagem materna sempre está presente na menina, seja amada ou odiada, seja na realidade ou internamente. A mãe é acusada pelo fato de não ter sido um objeto de amor satisfatório e também pelo fato de atrapalhar a relação da menina com o pai. Isso leva a uma cisão: de um lado a mãe má que frustra e de outro lado a imagem paterna idealizada e boa. Por isso, Electra, como metáfora, parece ter uma aplicabilidade para os aspectos problemáticos do desenvolvimento feminino do que o mito de Édipo. (HALBERTSTADT-FREUD, 2006, p. 48).

Já a estrutura da tragédia grega é analisada com minúcia pelo filósofo grego Aristóteles, em *A Poética*. Para ele, o mito não deve representar um ser malvado que se precipite da felicidade para a infelicidade, pois isso não provocaria terror e piedade, duas características que considera essenciais para a constituição da tragédia. O autor explica que “[...] a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso, pelo que, neste caso, o que acontece não parecerá terrível nem digno de compaixão”. (ARISTÓTELES, 1973, p. 454).

No caso das obras sobre o mito de Electra, poder-se-á dizer que a protagonista gera piedade, por ser infeliz sem merecer e, apesar do terror causado, nem o assassinato da rainha Clitemnestra pelos próprios filhos, nem o de Egisto, não parecerão terríveis ou dignos de compaixão, o passado os condena. Ambos os casos não se tratam da transição de felicidade para uma infelicidade desses personagens, pelo fato de serem maldosos, pois isso, como afirma o filósofo, não causaria os sentimentos de piedade e terror. Também, não se trata de homens bons que passam da boa para a má fortuna, ou ao contrário, de homens maus que passam da má para a boa fortuna. Para o autor, a primeira situação causaria repugnância, e não haveria nada menos trágico que a segunda situação. Ainda, de acordo com o filósofo, as tragédias versam sobre poucas famílias, cujo passado o assinala, como no caso da família átrida, de Agamêmnon, sendo na opinião deste, Eurípedes o mais trágico de todos os poetas. (ARISTÓTELES, 1973, p. 454). Entretanto, pondera que o coro deve ser considerado como um dos atores, “deve fazer parte do todo, e da ação, à maneira de Sófocles, e não à de Eurípedes”. (ARISTÓTELES, 1973, p. 460).

Tanto em *Electra* de Sófocles, como na de Eurípedes, o coro aparece na narrativa, porém, na primeira, ele exerce uma função de ator por interagir diretamente com os personagens, como é possível observar na seguinte frase apresentada pelo coro dirigindo-se a Electra: “Pois isso me encoraja a ter contigo uma conversa em tom mais pessoal”. (SÓFOCLES, 2009, p. 31). Enquanto, em Eurípedes, o coro acaba exercendo mais a função de narrador do que ator, porque mais descreve situações, ações, reflexões, do que dialoga propriamente, como por exemplo, “Transmuda, transmuda teu pensamento, ao sabor da brisa. Pensas no que não pensavas: o sagrado; e praticastes coisas terríveis, e o irmão relutava”. (EURÍPEDES, 2009, p. 126).

Para Gilbert Durand, em seu livro *Campos do Imaginário* de 1996, o mito é uma narrativa simbólica, primando muito mais pelo símbolo do que propriamente pelo processo narrativo, cuja matéria-prima é a existência humana, “Poder-se-ia escrever que a matéria-prima do mito é existencial: é a situação do indivíduo e do seu grupo no mundo que o mito tende a reforçar, ou seja, a legitimar”. (DURAND, 1996, p. 44). O autor compara o mito à poesia, afirmando que ambos são metalinguagens, porém, enquanto o primeiro possui excesso semântico e defeito linguístico, na poesia, ao contrário, há um excesso linguístico e uma desorientação semântica. Porém, ambos conferem uma cumplicidade com o real, e um sentido autêntico ao acontecimento humano ou ao destino, enquanto a matéria-prima do mito é existencial, da poesia é a linguagem como metáfora; enquanto o mito organiza um sistema de pensamentos e de sentimentos, a poesia organiza metaforicamente um sistema de frases e palavras. Entretanto, ambos possuem uma posição marginal na sociedade. (DURAND, 1996, p. 45).

Durand observa que a poesia contemporânea se define como re-evocação pelo verbo de um sentido mais autêntico, conferido às palavras do grupo social, explicando que: “É como se o poeta contemporâneo, imerso na civilização tecnicista das grandes cidades, reanimasse pelo jogo da linguagem, os arcanos dos grandes mitos”. (DURAND, 1996, p. 50). Nesse sentido, o autor frisa, ainda, a importância dada a retomada dos mitos tanto pela psicanálise, como na etnologia:

Esta reavaliação do mito transparece na preocupação da psicanálise, que redescobriu a infância enquanto experiência privilegiada, pela descoberta da libido censurada pelo mecanismo da civilização, como na curiosidade etnológica pelas múltiplas sociedades reais, que torna a favorecer um

pluralismo, que o nacionalismo e autoctonia dos poetas não são senão um aspecto. (DURAND, 1996, p. 50).

No livro intitulado *A poética do mito*, de E. M. Mielietinski, o autor confirma a influência da psicanálise na aplicação da mitologia pelos romancistas do século XX, em especial o inconsciente, “Os romancistas mitologizadores sofreram, em maior ou menor medida, influência de Freud¹¹, Adler¹² e Jung¹³, e em parte aplicaram a linguagem da psicanálise [...]”. (MIELIETINSKI, 1987, p. 352). O crítico literário explica que a psicanálise, com a sua interpretação universalizadora e metafórica do jogo inconsciente da imaginação, representa um salto da psicologia patológica do indivíduo solitário do século XX para a psicologia pós-reflexiva extremamente social da sociedade arcaica, salto que é forçosamente atenuado pela ironia como meio de expressão da enorme distância que separa o homem contemporâneo dos autênticos criadores primitivos do mito. (MIELIETINSKI, 1987, p. 353).

1.3 IMAGEM, IMAGINÁRIO E IMAGINAÇÃO

Compreende-se o imaginário como uma faculdade mental; uma criação; irreal, porém, vinculada ao real; representando um real ausente; podendo estar relacionada à fantasia, a recordações, a sonhos, ao mito, ao romance, aos sentimentos, à ficção, etc. Jean-Jacques Wunenburger pondera que o imaginário além de ser um produto mental, este, também, está vinculado as sensações físicas,

¹¹ Sigmund Schlomo Freud (1856 – 1939) formou-se em medicina em 1886. Fundou a Sociedade de Psicanálise em 1908. Desenvolveu o método da “cura pela fala” que se tornaria uma abordagem psicológica totalmente inovadora: a psicanálise. Seus principais trabalhos são: *A interpretação dos sonhos* (1900); *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* (1904); *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905) e *O mal estar da civilização* (1930). (ORSBONE et al, 2012, p. 99).

¹² Alfred Adler (1870 – 1937) foi um dos membros fundadores da Sociedade de Psicanálise de Viena, de base freudiana e a abandona em 1911, alegando que as pessoas eram afetadas tanto por fatores sociais quanto pelas pulsões do inconsciente identificados por Freud. Fundou sua própria escola de psicoterapia e desenvolveu conceitos relevantes da psicologia. Seus principais trabalhos são: *o caráter neurótico* (1912); *The practice and theory of individual psychology* (1927) e *A ciência da natureza humana* (1927). (ORSBONE et al, 2012, p. 101).

¹³ Carl Gustav Jung (1875 – 1961), após conhecer Sigmund Freud, em 1907, tornou-se psicanalista e herdeiro natural de Freud. No entanto, os dois se afastaram devido a divergências teóricas e nunca mais se viram. Nos anos subsequentes à Segunda Guerra Mundial, Jung viajou pela África, América e Índia, estudando populações nativas, participando de expedições arqueológicas e antropológicas. Tornou-se professor da Universidade de Zurique, em 1935, mas largou a docência para se concentrar em suas pesquisas. Seus principais trabalhos são: *Símbolos da transformação* (1912); *Os arquétipos do inconsciente coletivo* (1934) e *On the nature of dreams* (1945). (ORSBONE et al, 2012, p. 107).

refletindo o estado de ânimo do ser humano, servindo como espelho das emoções sentidas pelo corpo:

[...] por um lado, o imaginário é espelho de nossas emoções, aquilo em que nossas imagens refletem de fato o estado de nosso corpo, de nossa constituição neurobiológica, segundo o vocabulário atual; por outro lado, o imaginário excita em nossas ressonâncias interiores de prazer e desprazer, pois uma imagem mental, assim como uma realidade externa, pode provocar efeitos sobre a sensibilidade, agir sobre humor, fazer nascer sentimentos de tristeza ou de alegria. (WUNENBURGER 2007, p. 66).

Nesse contexto de imaginário, o mito representa um papel crucial, pois sua linguagem simbólica, carregada de sematicidade, acaba sofrendo uma transformação permanente, retomando o sentido num novo contexto cultural, sendo revisitado não somente pela literatura, a responsável por sua perpetuação, mas, também, por outras ciências, como no caso da retomada da história grega de Édipo por Freud, “Assim, a psicanálise, graças tanto a suas expressões eruditas como a sua doxografia¹⁴ popular, reativou mitos para fazer deles instrumentos vivos da auto compreensão de si do homem moderno”. (WUNENBURGER, 2007, p. 49). Sigmund Freud, a partir dos sonhos e com base no mito de Édipo, irá descobrir o universo do inconsciente no ser humano, pautado no recalque dos sentimentos e desejos reprimidos que na vida adulta poderão causar graves distúrbios psicológicos. Porém, segundo Nuñez (2000, p. 48), muito antes da psicanálise enquadrá-lo como detentor do inconsciente, a representação dramática dos mitos gregos já os naturalizara como emissor de sinais divinos e advertência sobre desejos, semelhante ocorre com os oráculos, adivinhações, aparições espectrais, alucinação e êxtases. Para Wunenburger (2007, p. 67), o sonho ocorre quando a consciência se comporta de forma alucinada, quando o sono provoca a queda do limite de vigília, ocasionando a adesão irrefletida a suas imagens.

No artigo, *Encontros com Gilbert Durand Cartas, Depoimentos e Reflexões sobre o Imaginário*, escrito por Maria Thereza de Queiroz Guimarães Strongoli, encontramos com a definição dos termos Imagem; Imaginação e Imaginário.

¹⁴ Do.xo.gra.fi.a: Compilação filosófica. Arte do doxógrafo. (FERREIRA, 2009, p. 703).

Doxógrafo: Cada um dos compiladores gregos que coligam extratos dos filósofos antigos. (FERREIRA, 2009, p. 703).

Strongoli (2005, p. 147) explica, de acordo com os preceitos de Gilbert Durand, que imaginação é a faculdade de o homem, ou o grupo social, perceber a cultura e a natureza, e com elas interagir, exercendo três funções: a primeira de suplementar o real, dando-lhe uma forma ou veículo para sua existência; a segunda é de ampliar o real e, a terceira, é revelar um real ainda incompreendido, criando imagens que não possuem correspondência no mundo concreto. O modo como ocorrem tais operações será o imaginário, portanto, enquanto imaginação é uma faculdade, o imaginário é o processo dessa faculdade se atualizar. Já a imagem para Durand, segundo Strongoli, não seria apenas um fenômeno da consciência, mas a matéria de todo processo de simbolização, um símbolo com homogeneidade de significante e significados dinamicamente organizados (2005, p. 146), sobre o conceito de imagem a autora esclarece ainda:

Por sua natureza dinâmica e homogênea, a imagem é sempre matéria ambígua, incompleta, imperfeita e sobre determinada semanticamente, ou seja, é sempre símbolo e, ao contrário do signo, que é arbitrário, é constantemente estruturável, estruturante, estruturada, pois explicada por uma semântica própria, pontuada pela força de seu simbolismo. Este, por sua vez, é produto do meio e da natureza psíquica, da qual Durand destaca as pulsões¹⁵. (STRONGOLI, 2005, p. 147).

O filósofo, antropólogo, sociólogo e sistematizador da Teoria do Imaginário, Gilbert Durand (2002, p.39), em *As estruturas Antropológicas do Imaginário*, afirma que a imaginação é a origem de uma libertação, agindo como resultado de um acordo entre os desejos do ambiente social e natural. O autor pondera que ela é o oposto ao que acreditam os psicanalistas, pois discorda que a imaginação seja resultado de um conflito entre as pulsões e seu recalque social. E, assim a descreve: “As imagens não valem pelas raízes libidinosas que escondem, mas pelas flores poéticas e míticas que revelam”. (DURAND, 2002, p. 39). Conforme o antropólogo, o imaginário é um museu das imagens, portanto, de sonhos e enganos dos homens, sendo uma atividade que transforma o mundo, uma expressão criadora, aparecendo como recurso supremo da consciência, um suplemento da

¹⁵ Nesse estudo não adentraremos nesse assunto, porém, é importante frisar que o termo pulsão, mencionado na citação acima, para Durand não é entendido como por Freud, pois não considera importante a questão do recalque, mas considera-o como uma energia vital, uma força neuro-psicológica. (STRONGOLI, 2005, p. 147).

alma, em cuja sociedade atual, racionalista, os direitos a uma imaginação plena são reivindicados pela multiplicação das psicoses, pelo recurso aos estupefacientes (narcóticos) e, até mesmo, pela exaltação das mais elevadas formas de arte. O imaginário, reconstitui o horizonte e a esperança do ser humano, em sua perenidade, um esforço para erguer a esperança diante e contra o objetivo da morte, dando um sentido à morte, não pela certeza objetiva, ou material, mas por esse vínculo imaginário e secreto que liga e religa o mundo e as coisas ao coração e da consciência, e assim, conclui dizendo: “Por isso o imaginário, longe de ser paixão vã, é ação eufêmica e transforma o mundo segundo o homem de Desejo: A poesia é um piloto. Orfeu acompanha Jasão”. (DURAND, 2002, p. 434).

Para Durand, (2002, p. 62), o mito é um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos¹⁶ e esquemas¹⁷, um sistema dinâmico que sob o impulso de um esquema tende a compor-se em narrativa. O pesquisador descreve duas metodologias para a descrição e análise do mito, a mitocrítica e a mitanálise, sendo que a primeira se delimita a uma escola, época ou grupo social, examinando passo a passo seus temas, sua formalização e valores axiológicos. Já a segunda, ocorre quando o analista se volta para as intenções da obra e do autor, segundo o contexto histórico, buscando as diferenças, pode abranger várias épocas ou grupos, e ainda, examina as menores unidades que são os mitemas, apontando o seu empobrecimento, ou seja, os mitologemas, ou ainda descrevendo sua redução a imagens emblemáticas. (STRONGOLI, 2005, p. 147). Wunenburger (2007, p. 21-22) explica que a mitocrítica visa, em primeiro lugar, destacar nas obras cenários, temas redundantes, os mitemas característicos, a fim de delimitar o mito diretor subjacente, já a mitanálise, permite estabelecer o diagrama dos mitos dominantes de uma época, a diversificação da matriz e modelos de transformações diacrônicas¹⁸, permitindo estabelecer uma tópica spatiotemporal do imaginário.

Sobre as duas metodologias, entretanto, o próprio autor Durand explica que mitemas são os pontos fortes, repetitivos da narrativa, é a mais pequena unidade

¹⁶ Arquétipo – Imagem primeira de caráter coletivo e inato; é o estado preliminar onde nasce a ideia. Constitui o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais. Arquétipos são imagens universais. (PITTA, 2005, p. 18).

¹⁷ Esquema ou *Shéme*: é anterior à imagem, corresponde a uma tendência geral dos gestos, leva em conta as emoções e as afeições, faz a junção entre os gestos inconscientes e as representações. (PITTA, 2005, p. 18).

¹⁸ Diacronia – Desenvolvimento de uma língua ao longo do tempo. (FERREIRA, 2009, p. 67).

significante, a mais pequena unidade redundante, já o mitologema, é o resumo de uma situação mitológica, mas um resumo abstrato. Frisa também, que quanto mais amplo é o campo, mais o mitema se empobrece, tornando-se mitologema, ao contrário, em uma narrativa pequena como o poema, o mitema tende a reduzir-se à imagem emblemática (simbólica), repetida, concreta e reforçada. (DURAND 1983, p. 29-32).

O antropólogo questiona se no decorrer dessas passagens de uma cultura para outra e de uma época para outra, há um fio condutor. Contudo, o próprio autor responde a sua própria questão, afirmando que sim, existe um fio condutor, que está no modelo grego, “Mas sobre esse tronco comum tendes como que transplantadas situações histórico-políticas análogas que produziram sensibilidades análogas. Não há difusão mas uma espécie de possibilidade idêntica de ressonância estética”. (DURAND, 1983, p. 42).

Além das duas metodologias descritas, o filósofo estrutura o imaginário, fazendo uma repartição entre dois Regimes do simbolismo, o Diurno e o Noturno, enquanto o primeiro promove as imagens purificadoras, o segundo está ligado a imagens de mistério e intimidade:

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; 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. (DURAND, 2002, p. 58).

Para Durand, as técnicas simbólicas de purificação se dariam pelo gládio, pelo fogo, pela água e ar, no qual o Regime Diurno atuaria, sendo este, o imaginário do pensamento contra as trevas, da animalidade, da queda, contra o tempo mortal, havendo um enfrentamento da morte. No noturno não haveria o enfrentamento da morte, mas estaria vinculado à harmonização, havendo a valorização da própria, visto como lugar último de repouso, ou o retorno à própria casa, o retorno à mãe terra, os românticos tornam a morte simbolicamente em um lugar agradável. Os símbolos noturnos estão relacionados ao cíclico, ao retorno. No entanto, ambos os regimes são polos opostos, “no seio da própria noite, o espírito procura a luz e a

queda se eufemiza em descida e o abismo minimiza-se em taça, enquanto, no outro caso, a noite não passa de propedêutica necessária do dia, promessa indubitável da aurora”. (DURAND, 2002, p. 198). O Regime Noturno com símbolos ascensionais, espetaculares e dieréticos, representaria o feminino e a emoção. O Regime Diurno com símbolos de inversão, de intimidade e de harmonização, representaria o masculino e a razão. (STRONGOLI, 2005, p. 169-170). No Regime Noturno as imagens arquetípicas ou simbólicas já não bastam por si próprias em seu simbolismo intrínseco, mas, por um dinamismo extrínseco, ligam-se umas às outras sob a forma da narrativa, narrativa que chamamos de mito. (DURAND, 2002, p. 355). As imagens, ainda, irão desempenhar um papel de equilíbrio psicossocial, sendo utilizadas por psiquiatras e psicólogos contemporâneos como meio terapêutico de reequilíbrio mental. (DURAND, 1993, p.100).

Gaston Bachelard, por sua vez, acredita que imagens são recordações do que vivemos, são fragmentos da realidade. A imagem está unida aos arquétipos e a imaginação está limitada ao que vivemos, está atrelada ao universo e a intimidade do ser, à introversão e à extroversão. Na Literatura são encontradas imagens diferenciais de novidades, e assim a imagem literária não será imaginada duas vezes, reanimar a linguagem criando novas imagens é a função da literatura e poesia. A imaginação está atrelada a função do irreal, e este se conecta com os valores da realidade, da sociedade. O Imaginário é constituído por quatro elementos: água, fogo, ar e terra. Ainda, para o autor, primeiro vemos e depois imaginamos. Ela é dinâmica, está sempre em movimento e, para criar, é preciso ver bem e ver muito, ou seja, o artista precisa conhecer muito. Segundo Bachelard, a imaginação é um ato libertador do homem em sua arte de viver:

A imaginação é para ele, antes de tudo, um meio para o homem se aliviar, ou seja, curar seus desajustes psíquicos, de sua estrutura neurótica, uma vez que seu mal existencial está marcado pela angústia e pelos medos primitivos. Assim, as imagens dispõem de um coeficiente de equilibração, de libertação e felicidade. Mesmo em contato com imagens negativas, a imaginação encontra a mola para compensar seu lado sombrio e para trazer um devaneio feliz, seguindo em particular as forças dinâmicas sugeridas pelas imagens da verticalidade, que contribuem para estruturar a vontade, para exorcizar as trevas das imagens da queda [...]. (PITTA, 2005, p. 55).

Conforme Wunenburger (2007, p. 44), o mito constitui uma forma exemplar de transformação do imaginário, evoluindo segundo dois processos de desgastes. O desgaste é uma derivação que se afasta muito de suas bases, há “[...] um desgaste por excesso de denotação e ruptura com a conotação, e um desgaste por excesso de conotação com abandono ou perda do nome próprio ou do atributo específico”. (DURAND, 1996, p. 114), ou seja, o mito se degrada, porém o autor é enfático ao dizer que os mitos nunca desaparecem, podendo adormecer e até mesmo definhir a espera de seu retorno, como afirma Durand, há uma circularidade entre os mitos, pois quando um desaparece outro aparece em seu lugar, “Mas eles giram em círculo porque, para dizer a verdade, não há mitos novos. Paradoxalmente qualquer mito é sempre novo porque está investido numa cultura e numa consciência, ao contrário do seu esquecimento”. (DURAND, 1996, p. 116).

Assim como afirma Durand, será possível observar a circularidade do mito na obra da autora Bidisha Bandyopadhyay, intitulada *O sonho de Electra* na versão traduzida ao português. Na obra, é nítida a ocorrência do desgaste do mito, seja pela conotação por meio da temática que narra o incesto da jovem protagonista com seu pai; ou pelo excesso de denotação, havendo uma ruptura com a conotação, já que o cineasta Will Corrin irá produzir um filme com o nome “*Electra*” sem demonstrar conhecimento profícuo em relação ao assunto, conforme comenta o personagem compositor Juliane Morgan, “Gosto da coisa com *Electra*, li sobre ela quando era mais jovem. Sofócles, Eurípedes [...] Ésquilo. Anos e anos de estudo para vinte anos depois ver um filme feito por alguém que provavelmente nunca pesquisou o assunto direito”. (BIDISHA, 1998, p. 75). Juliane considera o título evasivo, assim como os outros dois nomes de filmes já produzidos pelo cineasta, o primeiro utilizando-se do título de um poema: “Para uma garota” e, o segundo, “Uma dimensão”. Entretanto, Will acredita que seu trabalho, mesmo assim, será sua obra prima. Nesse exemplo citado acima, constata-se a existência do desgaste e da circularidade do mito, além disso, há ainda a presença da ironia no romance, pois apesar de evasivo, o título e sem profundo conhecimento do assunto, o cineasta muito provavelmente alcançara o sucesso comercial esperado. Observa-se desse modo, como destaca Mielietinski, que a ironia é utilizada pelos romancistas do século XX, como meio de expressão da enorme distância que separa o homem contemporâneo dos autênticos criadores primitivos do mito. Ocorre, além de uma intertextualidade com a narrativa mítica clássica, uma metalinguagem na obra,

sendo que esta, não apenas possui em sua temática o mito de *Electra*, como também, realiza uma crítica à obra que irá se apropriar apenas do nome do mito para a produção artística fílmica. Além do mais, a autora critica indiretamente sua própria narrativa escrita, quando o personagem Juliane afirma que atualmente são produzidas apenas imitações baratas, sendo uma reação ao que já está aí, frisando que a arte se cansou, que o mundo se cansou, que todos cansaram:

Quando eu estava na escola e na universidade, fiquei obcecado por tragédia grega. Pensei que tudo era tão mais vital e válido do que qualquer outra coisa nova que aparecesse na atualidade. As tragédias abrangeram todos os grandes temas – não há mais nada para contemplarmos. Sexo e morte por toda parte, com muito mais intensidade e pornografia do que as futilidades e imitações baratas de hoje em dia. Mágica, mistério, mito, política, arte – todos aqueles assuntos tratados em conversas de jantares de que você jamais vai precisar. E depois disso tudo parece ser uma procura constante de novos pontos de vista por temas antigos. Tudo é apenas uma reação para temas antigos. Tudo é apenas uma reação ao que já veio antes. No fim das contas, não estamos todos condenados a isso? A arte se cansou, o mundo se cansou, todos nós cansamos. (BIDISHA, 1998, p. 75-76).

No decorrer da narrativa, há outras críticas às obras artísticas atuais, produzidas com fins meramente lucrativos, dependentes do mercado, do público consumidor. Ocorre, portanto, uma autorreflexão dessa arte, assim como nos aponta Linda Hutcheon, a qual destaca que “o relacionamento do pós-modernismo com a cultura contemporânea de massa não é apenas de envolvimento; é também de crítica”. (1991, p. 65). Ou seja, o romance da autora, ao criticar as produções artísticas atuais, também está realizando uma autocrítica, pois se enquadra nesse rol de mercado de produção de capital, cuja sobrevivência demanda de um público leitor, seja a obra de qualidade ou apenas um novo ponto de vista de um assunto antigo como nos apresenta o personagem do romance.

1.4 SONHOS E DEVANEIOS, UMA LINGUAGEM COMPOSTA POR SÍMBOLOS

No campo do imaginário humano, o sonho merece destaque, pois, é nele que encontramos uma riqueza de símbolos, traça uma relação entre o consciente e o inconsciente da psique do indivíduo, instigando os homens, há séculos, à busca pela

interpretação de seus significados. Chevalier e Gheerbrant (2012, p. 846) descrevem o sonho como um elemento de necessidade vital, sendo tão necessário ao equilíbrio biológico e mental como o sono, o oxigênio e uma alimentação sadia. Os autores frisam que a carência dos sonhos cria desequilíbrios mentais, assim como a falta de proteínas animais provocam perturbações no corpo humano. Entretanto, observam que os processos de identificação não são controláveis no sonho, sendo que um dos papéis da interpretação onírica ou simbólica é desvendar essas identificações, para então descobrir suas causas e fins, para restituir a pessoa à sua identidade própria, descobrindo o sentido de suas alienações. Segundo os pesquisadores, o sonho serve de liberação dos impulsos reprimidos durante o dia, fazendo emergir problemas a serem resolvidos e, ao representá-los, sugere soluções, cuja função seletiva, assim como a memória, aliviariam a vida consciente. Chevalier e Gheerbrant ainda apontam que:

O sonho é um dos melhores agentes de informação sobre o estado psíquico de quem sonha. Fornece-lhe um símbolo vivo, um quadro de sua situação existencial presente: ele é para quem sonha uma imagem frequentemente insuspeita de si mesmo; é um revelador do ego e do *self*. Mas ao mesmo tempo dissimula, dissimula exatamente como símbolo, sob imagens e seres distintos do sujeito. [...] O sujeito projeta a imagem de um outro ser: aliena-se, identificando-se com o outro. Pode ser representado por traços que não têm aparentemente nada em comum com ele, homem ou mulher, animal ou planta, veículo ou planeta, etc. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2012, p. 846).

Bachelard vê no devaneio uma clareza da consciência, ao contrário dos sonhos noturnos, “O devaneio é uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência. O sonhador de devaneio está presente no seu devaneio, mesmo quando o devaneio dá a impressão de uma fuga para fora do real, para fora do tempo e do lugar”. (BACHELARD, 2001, p. 144), enquanto os sonhos noturnos são comparáveis a um abismo. Os devaneios são caracterizados pela consciência, portanto, os sonhos presentes na literatura ficcional se afastariam dos noturnos, tornando-se simulacros destes, ou seja, a ficção imita os sonhos noturnos, porém, por se tratarem de uma criação artística, sofrem a interferência do consciente, e assim se aproximam do devaneio. (LOTTERMANN, 2012, p. 54-55, 63).

Nas obras gregas do mito de Electra temos a presença dos sonhos, em *Coéforas*, Clitemnestra sonha com uma víbora, a qual parira e embrulhara em fraldas como se fosse uma criança, alimentando-a com seus próprios seios, a qual sugava, porém, este animal havia lhe ferido, assim o sangue misturara-se ao leite. Orestes ao saber dos sonhos de sua mãe, confidenciadas pelo Corifeu, implora a seu pai para lhe conceder a “graça de materializar o sonho” de sua mãe:

Cumpre-me interpretá-lo então literalmente: se, nascida do mesmo ventre que vim, a víbora, como se fosse uma criança, depois de ser vestida em fraldas pôs a boca no mesmo seio em que me alimentei na infância e misturou sangue com leite enquanto a mãe gritava perturbada pela dor intensa, indiscutivelmente ela, que nutriu um monstro pavoroso, terá de ofertar-me seu próprio sangue, e eu, transformado por ela numa terrível víbora, matá-la-ei, como posso inferir do sonho inspirador. (ÉSQUILO, 2000, p. 114).

O anseio do filho é aprovado pelo Corifeu, “Aprovo-te como adivinho de prodígios. Que assim seja! [...]” (ÉSQUILO, 2000, p. 114). O sonho neste caso é apresentado como um aviso, uma predestinação inevitável. Em Sófocles, Crisótemis relata o sonho da rainha para sua irmã Electra: “Disseram que ela viu meu pai ressuscitado; ele, empunhando o cetro régio muito antigo, plantou-o em terra; o cetro transformou-se em árvore imensa, recobrando o chão micênico inteiro”. (SÓFOCLES, 2000, p. 94). Com receio dos maus presságios, Clitemnestra pede a Crisótemis que leve oferendas ao túmulo de Agámenon, para redimir-se. Entretanto, Electra impede-a de doar as dádivas, pois, considera um insulto seu pai receber as ofertas da mulher que o odiou. Eurípedes não menciona o sonho, porém, apresenta a profecia do Coro:

Enfim, sobre a lança, que despede a morte, agitavam-se quatro cavalos: e uma poeira negra subia o seu dorso. E tu mataste um rei tal, um rei de lanceiros, teu marido, ó Tíndaris, mulher perversa! Eis aí por que um dia as Urânides hão de enviar a morte, e um dia, um dia eu verei da tua garganta sangrenta, correr teu sangue, que uma espada fará jorrar! (EURÍPEDES, s/d, p. 274).

Portanto, como afirma Nuñez, Prenúncios, sonhos, oráculos, adivinhações, aparições espectrais, alucinação e êxtases já faziam parte do imaginário grego, de

um modo geral. Nos quais, a mitologia irá se alimentar, aliás, não apenas a mitologia, mas as narrativas pós-modernas também, a exemplo do romance de Bidisha Bandyopadhyay, tanto o personagem Will Corrin terá sonhos como a garota Pale Jesson. Will conhecia Pale há pouco tempo e já sonhara com ela várias vezes, segundo a narrativa, “Ele e Pale estavam se vendo havia duas semanas; sonhou com ela quatro vezes seguidas, sem imaginação de maneira lúcida e ao mesmo tempo confusa. Entregou-se a esta nova obsessão e no fim pensou mais nele do que nele [...]” (BIDISHA, 1998, p. 54-56). O sonho realmente virou obsessão, o que levou Will a continuar procurando a garota, nesse sentido, o sonho não representa uma predestinação divina, porém está pautado no imaginário e na ação humana. Ainda conforme Lottermann, ao considerar que tanto as obras clássicas como o romance são inspirações ficcionais da literatura, pode-se frisar, nesse sentido, que estão próximas à definição de devaneio de Bachelard, pois tratam de criações mentais, de certo modo, conscientes.

No mito clássico, é possível encontrar várias simbologias. Em Sófocles, Clitemnestra sonha com o cetro que se transforma em uma imensa árvore, tanto o cetro quanto a árvore são símbolos relacionados à ascensão. O cetro simboliza a autoridade suprema enquanto a árvore simboliza a vida. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2012, p. 226, 84). Já em Ésquilo, o filho interpreta o sonho materno, como uma advertência, e pede que o sonho se cumpra. A serpente se une a uma simbologia sexual e o leite é o primeiro alimento, é símbolo da abundância, da fertilidade e também do conhecimento, um símbolo lunar e feminino por excelência. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2012, p. 822; 542-543). Conforme Durand (2002, p. 316), o simbolismo ofídico contém o triplo segredo da morte (por ser uma guardiã da perenidade ancestral), da fecundidade (representando o masculino e o feminino) e do ciclo (faculdade de trocar de pele), representando ainda a dialética material da vida e da morte. Já para Nuñez o sonho relatado pelo filho infere a desejos incestuosos de domínio e posse em relação à mãe:

Certamente o matricídio sonhado expressa uma vingança que se faz muito menos em nome de Agamenon que por força da dupla rejeição: rejeição do filho perante o pai e, a seguir, perante o amante. De qualquer forma, Orestes faz-se substituto do pai, seja pelo retorno ao seio erógeno (ao contrário do seio nutridor, já que Clitemnestra não o amamentou), seja pelo

deslocamento que consumo o coito com a mãe por meio do pênis-serpente. (NUÑEZ, 2000, p. 52).

A autora esclarece também, que o sonho descrito em *Ésquilo* marca o desejo uterino de ser penetrado, de recolher e abraçar, já o sonho, em *Sófocles*, expressa o desejo fálico que fundamenta toda e qualquer iniciativa humana (2000, p. 55). Conforme a pesquisadora, a ausência paterna, portanto, apresenta as duas faces da relação edipiana, tanto a feminina (*Electra*) como a masculina (*Orestes*), (2000, p. 57).

Conforme DURAND (2002, p. 196-197), a libido é uma pulsão cega que submete o ser ao devir e ao desejo da eternidade, no qual o desejo de eternidade se serve ou, ao contrário, se revolta. A libido tem o sentido de desejar e de sofrer todas as consequências desse desejo. Essa pulsão cega, descrita pelo autor, ocorre no mito, pois ambos os personagens estão dispostos a sofrerem as consequências de seus desejos libidinosos.

Além dos sonhos, encontramos muitos outros símbolos nas respectivas obras, como por exemplo, a denominação dos personagens, constituindo-se de um imaginário peculiar. O nome da protagonista, o substantivo *Electra*, de acordo com Nuñez, está relacionado ao firmamento ou às profundezas do oceano, o adjetivo *eléktor* significa brilhante, o nome da cor *élektron* é sinônimo de âmbar, amarelado. A raiz do nome (*hel*), designa brilho solar e, a antiga unidade monetária, século VII a.C, era feita de pequenos discos de uma liga de ouro e prata, o *electrum*, que se espalhou pelas cidades gregas do Mediterrâneo e por suas colônias. *Electra* também é o nome de uma divindade marinha, a *Electra-Oceânide*, que gera a célebre Íris, mensageira dos deuses. A etimologia do nome do irmão, *Orestes*, pelo elemento (*óros*), refere-se à ideia de altura, montanha, confins, limites, e a raiz (*khrysos*), de *Crisótemis*, à outra irmã de *Electra*, significa ouro, o que confirmaria a pertença familiar à realeza (2000, p. 97-99). Percebe-se, desse modo, que a escolha dos nomes de alguns personagens principais possuem um propósito, como no caso de *Electra* e seu irmão. Ao se considerar a etimologia e/ ou significados dos nomes, pode-se afirmar que se trata de personagens que nasceram para estarem em destaque, seja nas alturas, seja pelo brilho, portanto, não lhes cabe permanecerem ao acaso, negligenciados, ocultados de seu devido lugar que lhes é de direito, à nobreza.

O mesmo ocorre na narrativa de Bidisha, uma vez que a denominação não é aleatória, e sim, intencional, marcada por significados correspondentes às personagens. Pale é adjetivo de pálido, lívido e Will são substantivos de desejo ou verbo desejar, querer, legar (HOLLAENDER, SANDERS, 2008, p. 167, 257), ambos os nomes escolhidos estão diretamente relacionados à descrição das características dos personagens. A garota Pale, de pele branca e lisa, é frágil, pura, ingênua, já o cineasta Will, que aspira veemente ao sucesso artístico com sua nova produção cinematográfica, além de desejar todas as garotas, é desejado pela protagonista. Porém, isso não lhe basta, pretende alcançar notoriedade e fama para ser cobiçado por um grande público e não ser somente fonte de desejo e aspiração de uma única pessoa, e quem sabe, deixar assim, algum legado seu, mesmo que breve. O pai da protagonista se chama Valium, curiosamente esta denominação é, também, o nome de uma marca comercial de tranquilizantes utilizados para tratamento de ansiedade, insônia, relaxante muscular e sedativo, mais conhecida por seus consumidores como Diazepam. Na vida de Pale, Valium será um subterfúgio, um sedativo das angústias e solidão sentida, atendendo biologicamente ao anseio das pulsões e desejos sexuais da garota, sua filha, obviamente usufruindo-os ao seu *bel prazer*.

1.5 IRONIA, HUMOR E TRANSGRESSÃO: UM ROMANCE DA PÓS-MODERNIDADE

No romance da autora Bidisha Bandyopadhyay, é possível encontrar marcas da releitura do enredo da mitologia da tragédia grega. Pautada no mito de Electra, sua obra intitulada pela tradução em português de *O sonho de Electra*, é um exemplo dessa afinidade entre a narrativa mítica e a literatura de ficção.

Na versão original, o título em inglês é *Seahorses*, que traduzindo significa cavalos marinhos, não há nada nesse nome que corresponda ao título na versão brasileira - *O sonho de Electra*. Segundo o que a própria autora explicou em correspondência eletrônica, o nome original foi selecionado, pois, na espécie dos cavalos marinhos, o macho cuida de sua prole, como no caso da narrativa, na qual a adolescente mora sozinha com o pai (Valium), desde sua infância, porque sua mãe falecera, portanto, restava ao pai a responsabilidade da criação e cuidados para com a sua filha. Já na tradução ao português, o título encontra-se voltado à temática do

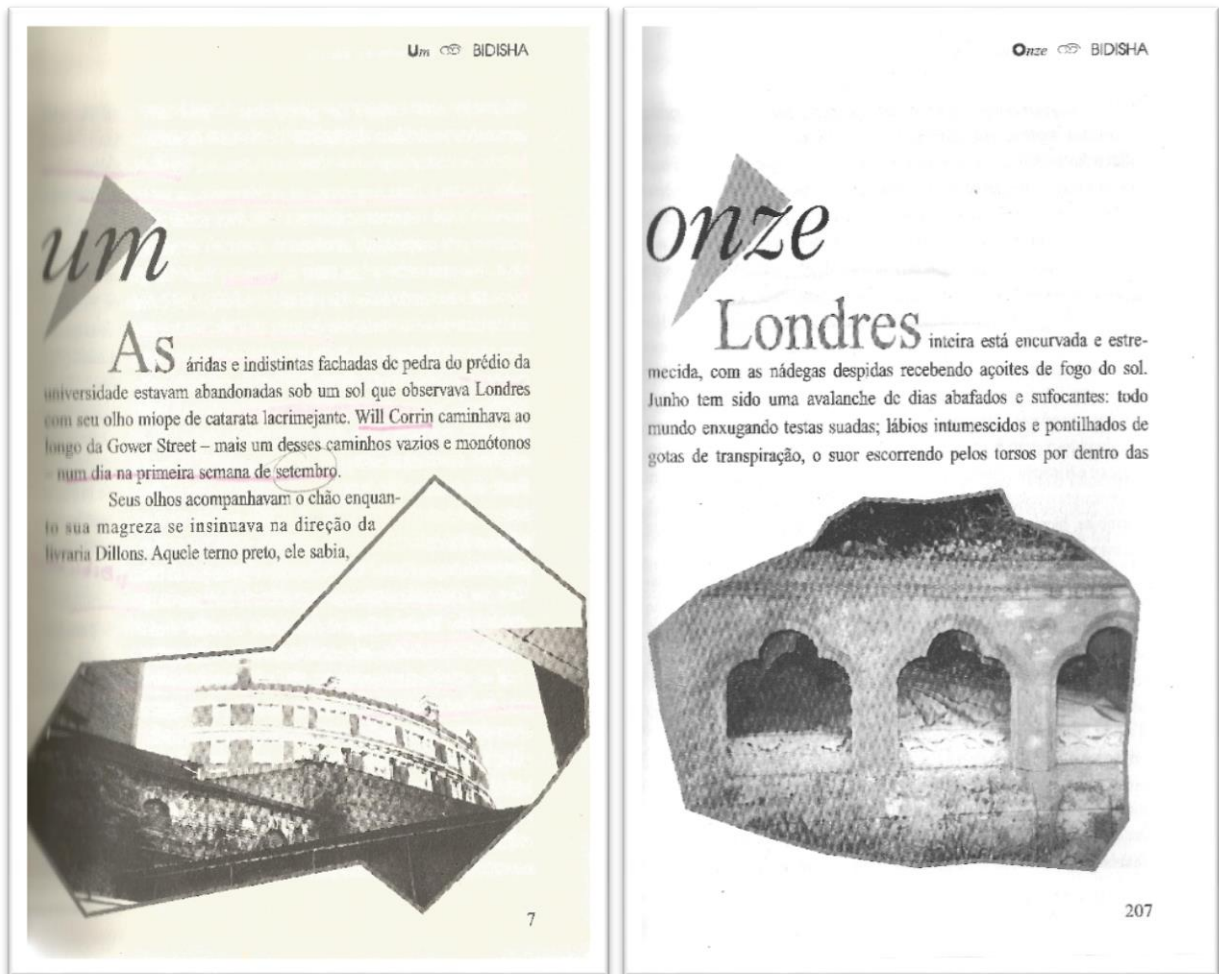
incesto entre pai e filha, que engloba a obra, vale frisar que a tradutora Lídia Cavalcante-Luther já traduziu inúmeros romances do inglês para o português, sendo pós-graduada *lato sensu* em tradução comentada¹⁹.

A obra está dividida, tanto no original quanto na tradução, em onze capítulos, intitulados respectivamente por *Um, Dois, Três* e, assim, continuamente até o último, que obviamente recebe o nome de *Onze*. Não há imagens internas na primeira versão do livro, já na versão traduzida para o Brasil, a cada início de capítulo há uma imagem em Preto e Branco como se fosse uma espécie de fragmentos. As ilustrações aparecem emolduradas por linhas escuras, formatadas em traços geométricos, aparentando ser um recorte de fotografia retirada de algum lugar, como jornais, revistas, banners, etc. São imagens que correspondem ao conteúdo apresentado nos decorrentes capítulos.

¹⁹A tradução do poema da página 90 é de Maysa Monção Gabrielli e, da página 92, de José Paulo Brait.

Figura 1

As imagens que iniciam cada um dos onze capítulos do livro escrito por Bidisha na versão brasileira, possuem características da arte pós-moderna, marcadas pelo cotidiano e pelas figuras fragmentadas.



Já a ilustração da capa e contra capa do livro, assim como o nome da obra, são distintos do original. Na capa original aparece sutilmente a imagem da escritora, em uma faixa de imagens, como se representassem a negativa de um filme e, na contra capa, apresentam-se distintas imagens, como a figura de um casal dançando, de um carro, selo postal, códigos de barra, placa de sinalização de trânsito, etc.

Figura 2



Capa e contracapa do livro na versão original, 1997, com destaque para o nome da autora e o título da obra em inglês: Seahorses.

Internamente encontramos, na primeira página do livro, um resumo ou uma breve introdução a respeito do que será abordado na narrativa, há ainda, a descrição de alguns dados sobre os trabalhos realizados pela autora, frisando ser a primeira obra dela. Na tradução, a autora não aparece na capa, mas sim, na contracapa, sua imagem acompanha uma explicação sobre o sucesso obtido pela publicação do livro e sobre os trabalhos da autora como jornalista, entre outros. No marcador de páginas da contracapa, podemos encontrar seis recortes de mensagens positivas à obra, escritas pela crítica literária, publicadas em diferentes jornais ou revistas. Na capa, encontramos algumas imagens como uma estátua feminina, de uma mulher, de um ônibus, mescladas aos outros recortes de imagens, além do sobrenome da autora, Bidisha, e o título, *O Sonho de Electra*. Haverá um

Capa e contra capa do livro na versão em português, publicado no Brasil em 1998, com destaque também para o nome da autora, com o título *O Sonho de Electra*. Na contra capa constam imagens da escritora e informações a respeito da autora e da obra.

A ironia encontra-se presente em vários trechos da narrativa, desde o início ao fim a postura da narradora ou de alguns personagens, e ainda, alguns fatos ocorridos são irônicos. Como exemplo, é possível ressaltar a fala do personagem Juliane Morgan: “Vivo num mundo só meu. A família nuclear, sem a família. [...] Um monge sem religião” (BIDISHA, 1998, p. 45), cujo a própria vida acaba sendo irônica, o personagem é um compositor de sucesso, rico, bonito, porém, vivia solitário e infeliz, tendo um final trágico.

A comparação é o recurso estilístico mais utilizado pela narradora, pois está presente do início ao final do enredo, é possível citar inúmeros exemplos, como a descrição da protagonista, “Era pequena, magra, limpa e intacta, como o círculo perfeito de uma lua cheia” (BIDISHA, 1998, p. 41), na descrição do pai, “Mas quanto ao seu próprio pai, papai, ela podia jurar que seu sangue era azul como a pele de um tubarão, penetrante como brocas de furar diamante, como o de um adolescente” (BIDISHA, 1998, p. 94), ou ainda, no relato de alguma atitude ou sentimento.

A intertextualidade entre o livro publicado em 1998 e as obras clássicas não ocorre somente no quesito temático, como cita Jenny “Basta uma alusão para introduzir no texto centralizador o sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los”. (JENNY, 1979, p. 22). Temos vários exemplos disso, Bidisha cita “Argos” como nome de uma loja, porém, este é o nome de uma cidade grega, é citado o nome de Cassandra, personagem das obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, amante e escrava de Agamêmnon, rei assassinado por sua esposa Clitemnestra. Expressões como íris de ônix são usadas, entre outras.

A autora não hesita em transgredir ao retomar à versão do mito, ao qual expõe o cotidiano da vida de uma adolescente em Londres para demonstrar a fragilidade do gênero feminino, contestando a naturalidade dada ao mito, buscando demonstrar que essa relação de amor incondicional, da filha para com o pai, é um construto histórico e não algo intrínseco à natureza humana, como somos levados a crer por meio das narrativas e de nossa cultura.

Bidisha baseia-se na ficção para abordar uma temática real, ou seja, assim como afirmava Bachelard, a imaginação está atrelada à função do irreal e este se conecta com os valores da realidade, da sociedade. Segundo a própria autora²⁰, o objetivo principal de sua obra era subverter a dinâmica das tragédias como afirmará em seu relato (em anexo), que não considera o Complexo de Electra algo natural, inato, como definido por Freud. Em sua opinião, é um produto de uma sociedade patriarcal, na qual as mulheres são inculcadas a considerarem-se como propriedades sexuais e objetos cuja única relação é com os homens, de julgar e competir com outras mulheres, ver os homens (até mesmo seus próprios pais) como figuras de autoridade e figuras de desejo e adoração, que só podem ser transmitidas de uma maneira sexualizada.

A oposição a esta questão, portanto, por acreditar não ser algo natural, mas historicamente construído, foi uma das motivações para escrever *O Sonho de Electra*, em uma época na qual estava lendo várias obras da tragédia grega. A autora pondera, ainda, que assinou o contrato para a publicação do romance aos 16 anos, sendo que já trabalhava como jornalista para diversos jornais, escrevendo sobre arte, cultura e *design*.

Para Bidisha, a sua escrita com uma linguagem objetiva e uma abordagem nova, foi o que chamou a atenção dos editores. Entretanto, quando publicado, muitos críticos ficaram surpresos pela obscuridade temática e adulta, já em sua análise atual, é apenas um livro adulto com um tema comum, motivado por seu interesse em assuntos nos quais os adultos atraem as crianças e os agressores agem com impunidade e, também, a maneira como vivemos em um mundo brutal, cheio de crueldade e abusos, todavia, com aparência de sofisticação e civilização. Em última análise, a autora considera que o romance é sobre o abuso de crianças – sobre o aproveitando da inocência e sobre a lacuna que resta quando não há mulheres fortes em uma situação de orientar e apoiar o personagem central jovem.

A autora escreve livros de ficção e não ficção e realiza trabalhos como jornalista internacional na luta pelos direitos humanos.

Bidisha Bandyopadhyay nasceu em Londres em 29 de julho de 1978, filha de indianos migrados em 1972. Com base nas informações do seu blog, foi educada na escola Aske Haberdashers para meninas, estudou Inglês Antigo e Médio na

²⁰Texto original da autora em anexo.

Universidade de Oxford. Como escritora, iniciou seus trabalhos escrevendo para a revista de artes, ela assinou seu contrato do primeiro livro aos 16 anos. Seu primeiro romance, intitulado *O Sonho de Electra*, foi publicado obtendo sucesso comercial e de crítica, quando ela tinha somente 18 anos. A escritora britânica é apresentadora de programas na BBC, emissora especializada em direitos humanos, gênero, justiça social, relações internacionais, das artes e da cultura. Ela realiza trabalhos nas prisões e centros de detenção do Reino Unido. Integra um Projeto Internacional de Relato, trabalhando com a Fundação Bill e Melinda Gates para aumentar a conscientização sobre questões de saúde e de desenvolvimento global. Seu quarto livro é *Beyond the Wall: Escrevendo um caminho através da Palestina*. O mais recente, seu quinto livro, é *Asilo e Exílio: Hidden Vozes de Londres*, publicado em 2014²¹.

Inúmeros são seus artigos publicados disponíveis para leitura em seu blog (<http://bidisha-online.blogspot.co.uk>), nessa diversidade de textos é perceptível sua ação constante pela conquista dos direitos humanos e, sobretudo, demonstra sua preocupação pela situação da condição do gênero feminino. Algo marcado tanto na sua vida real quanto em sua obra ficcional, como em seu livro em análise nesse estudo.

2. O MITO NO ROMANCE: O SONHO DE ELECTRA

De acordo com Goody, o gênero romance é ficcional e, por ser irreal, algo imaginado ou inventado, foi criticado como algo leviano, muitas vezes ridicularizado e considerado como leitura de diversão para mulheres desocupadas e não para homens sérios. Acusado, também, de exibir falta de seriedade, ou ainda, uma leitura não aconselhável, por ser perigosa, e até mesmo produto de mentes indisciplinadas. Responsabilizado, ainda, por tornar o comportamento mais superficial, como resultado da cópia das ações dos personagens desta nova narrativa. (GOODY, 2012, p. 128-129). Porém, com a imprensa, o romance sobrevive, gerando profundas transformações, criando uma realidade específica que é a ficção, quer

²¹ Disponível em: <http://bidisha-online.blogspot.co.uk/p/biog.html>

dizer, uma verdade relativa, e não mais a questionamos se é verdadeira ou mentirosa. Com o passar do tempo, tal resistência a este novo gênero diminui, apesar de ainda haver determinadas incertezas sobre os limites entre o ficcional e a realidade:

Dúvidas sobre a ficção, sobre o romance, perseguiram a história desse gênero porque essas preocupações estão engastadas na situação humana. Com a predominância da 'ficcionalidade' na Europa desde o século XVIII, à medida que ela passou a ser uma característica tão central da vida como o surgimento da tipografia, da prensa rotativa, e finalmente da mídia eletrônica, com o cinema e a televisão, a resistência à ficção e ao romance ficou menos explícita. Apesar disso, alguma tensão permanece, pois a ficção é o terreno da imaginação e da fantasia. (GOODY, 2012, p. 139).

Não apenas aceito, o romance, também, não é mais visto como algo falso ou superficial. Segundo Ian Watt, esse novo gênero literário incorpora uma nova maneira de representar a realidade pelo realismo formal²², no qual se encontra a premissa ou a convenção básica do gênero romance de um modo geral, constituindo um relato completo e autêntico da experiência humana e, por esta razão, precisa fornecer ao leitor maiores detalhes da história, como a individualidade dos agentes envolvidos e as particularidades das épocas e locais de suas ações, utilizando assim, uma linguagem muito mais referencial se comparada às outras formas literárias. (WATT, 1990, p. 31).

O autor enfatiza que: “Há diferenças importantes no grau em que as diferentes formas literárias imitam a realidade; e o realismo formal do romance permite uma imitação mais imediata da experiência individual situada num contexto temporal e espacial de outras formas literárias”. (WATT, 1990, p. 32). Ainda, segundo o autor, tais convenções, com informações mais detalhadas, exigem menos do público do que as outras convenções literárias, e isto, explicaria a maior aceitação dos leitores desta forma literária, existindo assim, uma correspondência maior entre a vida real e a arte.

A transformação dos gêneros como a tragédia, a epopeia e o romance, também, está vinculada ao panorama cultural da época. Conforme explica Ian Watt,

²² Realismo formal: convenção literária relacionada às compreensões das realidades sociais. (SIQUEIRA, GOMES, 2010, p. 31).

a partir do renascimento houve uma tendência de se substituir a tradição coletiva pela experiência individual, e o romance não mais focado nos enredos tradicionais como relatos bíblicos, históricos ou lendários, passou a incorporar a percepção individual da realidade, o personagem não mais é visto como tipos humanos genéricos, esse recebe nomes próprios comuns e o cotidiano passa a integrar o cenário do enredo, sendo que os personagens, normalmente, não tinham nome e sobrenome específicos, “Mas os primeiros romancistas romperam com a tradição e batizaram suas personagens de modo a sugerir que fossem encaradas como indivíduos particulares no contexto social contemporâneo”. (WATT, 1990, p. 20).

O romance moderno se correlaciona, contudo, a um período de transformação política e econômica, que foi marcada pela transição da sociedade feudal, no final da Idade Média (com produção literária voltada às novelas de cavalaria), para outra constituída de uma nova estrutura, voltada à produção industrial, a qual o poder pertencerá a uma nova classe social, a burguesia, e surgirá o romance moderno caracterizado, em especial, pela ruptura com os romances de cavalaria por meio da obra *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, em 1605.

Este novo gênero incorpora uma nova estética da escrita, assinalada não mais pela poesia, mas pela prosa. Seu conteúdo ficcional pautado no imaginário e na fantasia, cria o efeito da verossimilhança que é o sentimento de verdade que a ficção consegue causar no leitor. Há autores, ainda, que apontam que quanto mais ficcional a obra, mais real ela seria, ou, como descreve Alfredo Bosi: “A literatura, com ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente”. (2002, p. 135). Quer dizer, justamente por ser ficcional ela pode se tornar mais próxima do real. Desse modo, apesar dessa transformação técnica, não se desvincula da realidade, pois a ficção não está separada do contexto social e histórico, seja relacionado aos fatores internos da obra ou aos externos.

Os gêneros literários mudam de acordo com a transformação social que não se dissocia da modificação histórica e filosófica. Nesse sentido, como afirma Eliade, “Podemos notar que, assim como o homem moderno se considera constituído pela História, o homem das sociedades arcaicas se proclama o resultado de certo número de efeitos míticos”. (2002, p. 16). A literatura é o reflexo do pensamento da humanidade, sendo o artista um agente intermediador, representando o homem pela

linguagem de acordo com a cultura deste, de seu processo histórico, de seu imaginário simbólico e social, em constante busca de repostas para a compreensão de sua existência, seja no ficcional ou real, e nos diferentes gêneros literários.

O romance incorpora a mitologia, mais precisamente, a partir do século XX:

O 'mitologismo' é um fenômeno característico da literatura do século XX [...] Ele se manifestou claramente na dramaturgia, na poesia e no romance; neste está mais nitidamente expressa a especificidade do moderno mitologismo, pelo fato que, no século passado, o romance quase nunca se tornou campo da mitologização, diferindo do drama e da lírica. (MIELIETINSKI, 1987, p.3 50, grifo do autor).

E. M. Mielietinski faz um rico e importante levantamento bibliográfico e histórico a respeito das principais teorias do mito, realizando conexões entre o mito e a criação literária. Como já citado anteriormente, o autor explica que os romancistas mitologizadores sofreram, em maior ou menor medida, influência da psicanálise e, com a psicanálise, segundo Mielietinski, com a interpretação universalizadora e metafórica do jogo inconsciente da imaginação, ocorreu um salto da psicologia patológica do indivíduo solitário, abandonado e oprimido, para a psicologia pós-reflexiva que seria extremamente social, e este salto seria atenuado pela ironia como meio de expressão da enorme distância que separa o homem contemporâneo dos autênticos criadores primitivos dos mitos. (MIELIETINSKI, 1987, p. 353).

E. M. Mielietinski afirma que, ao contrário do mitologismo das culturas antigas, a mitologização moderna seria de segunda, terceira ordens, havendo uma substituição constante de personagens por modelos de diversas mitologias, fontes literárias e históricas. Além disso, o mitologismo do século XX, em sua opinião, seria impossível sem o humor e a ironia, decorrentes do fato de o escritor contemporâneo recorrer aos mitos antigos, sendo que a ironia e a carnavalização traduziriam a liberdade ilimitada do artista moderno em relação ao tradicional sistema de símbolos. (MIELIETINSKI, 1987, p. 376-390). Lembrando que, para Durand: “[...] O mito é uma narrativa simbólica, um conjunto discursivo de símbolos [...]” (DURAND, 1996, p. 42), como é possível notar, temos o sonho, o cisne, a serpente, o cetro, o cinto, o cabelo, o anel, etc.

2.1 O MITO NA NARRATIVA DE BIDISHA

No romance, o mito se faz presente no enredo, sendo que a personagem central, Pale, se apaixona por um cineasta, Will Corrin, 38 anos, diretor do filme que, justamente, é intitulado de *O sonho de Electra*. Enquanto ela ainda era uma menina, sentia-se desintegrada do mundo dos adultos, frágil como uma boneca de porcelana. Entretanto, seu desejo era quebrar a linha divisória imaginária para integrar esse universo ao qual, ainda, não pertencia:

Ela achava que não tinha nada de atraente. Dura e fria como cristal de rocha, com olhos cor de carvão e pele clara e lisa, porém, opaca como ardósia, ela estava longe do que se podia chamar de ideal. Seu rosto, da consistência de argila, não tinha expressão nenhuma. Via as mulheres ao seu redor e se perguntava o que precisava para rebentar a casca de boneca e se infiltrar na vida delas; havia alguma coisa que a separava delas, mais fina que uma cortina de tule, e no entanto mais inquebrantável que mil elos de uma corrente de ferro, que ela sentia barrar-lhe a entrada. [...] tudo era na verdade desejo, tudo era sensação física; ela existia apenas para sentir. E sentia que era inocente demais. (BIDISHA, 1998, p. 15-16).

Para isso, precisava passar pelo ritual ou rito de passagem da adolescência para a vida adulta, “quebrar sua fina cortina de tule”, e Will representava uma oportunidade para romper com essa incógnita frustrante, instigada pela curiosidade e desejo físico, o que induz a adolescente de quinze anos a manter sua primeira relação amorosa íntima com o personagem Will, de trinta e oito anos, apenas três anos mais novo que Valium, seu pai.

A garota conhece seu pretendente em uma livraria, ambos se cruzam ao acaso, “Parou na seção de clássicos por um momento e se deteve, agachando-se para pegar um Dostoievsky numa prateleira inferior e, sem querer, empurrou uma garota que estava joelhada no chão aos seus pés, tentando alcançar o mesmo livro”. (BIDISHA, 1998, p. 15). Os dois se desculparam, enquanto ele sai da livraria, ela sente um calor suave, com olhares regados pela pulsação quente do desejo, de acordo com a narrativa.

O segundo encontro deu-se em uma galeria de arte, National Gallery, “Pale viu, com uma sensação de súbita confusão, o homem da livraria” (BIDISHA, 1998, p. 30), toca-o no braço e, nervosa, questiona se ele ainda lembrava-se dela. Will lhe confirma dizendo, “Mas é claro. Você foi a vítima inocente” (BIDISHA, 1998, p. 31).

Ambos se apresentam, Will a convida para tomar um café, e lá conversam sobre escola trabalho, arte e filmes.

Ao ser questionado sobre seu novo envolvimento pessoal, o cineasta relata a idade da garota para seu amigo, o compositor Juliane Morgan, que o ironiza. Irritado Will contesta que não foi sua escolha e que Nabokov (escritor russo que escreveu o livro “Lolita”, o qual narra a história de um professor de música que se apaixona por sua enteada de apenas doze anos) estivesse completamente enganado e talvez Freud (precursor da psicanálise, estudou o complexo de Édipo – paixão do filho pela mãe, teoria oposta ao complexo de Electra - paixão da filha pelo pai) também estivesse:

[...] Juliane disse:

- Está bem. E os detalhes? Quero fatos concretos. Idade, nome, endereço.
- Pale Jesson. Tem quinze anos...
- Perfeito!
- Cale a boca. Não foi uma escolha minha. Nabokov estava completamente enganado. E talvez Freud também...
- Mesmo assim você vai esmiuçar todos esses mitos de mocinhas no seu novo filme?

(BIDISHA, 1998, p. 111).

No início do livro, nas páginas nove e dez, Will é descrito pela autora como um ex-jornalista que escrevia sobre a moda e filmes; experiente em propaganda e desenho gráfico; produzira, ainda, resenhas sobre exposições de arte e óperas; e, inclusive, atuara como modelo em afortunados tempos. Entretanto, agora aos seus 38 anos, sentia-se cansado, precisando acalmar seu estado de ritmo de vida, havia envelhecido, porém, influenciado pelos romances que lera, abrigara algumas fantasias românticas: “Em algum canto na sua cabeça havia um jardim mitológico de contentamento onde meninas-moças de cabelos longos vestidas de algodão branco jogavam tênis e bebiam chá o dia inteiro, enquanto os cisnes navegavam as águas impassíveis de lagos repletos de Evian”. (BIDISHA, 1998, p. 9). Nesse trecho, ao oposto da linguagem utilizada pela autora na maior parte da escrita de sua narrativa, constata-se uma certa poeticidade, recorrendo-se ao imaginário simbólico de imagens mitológicas que repassam, justamente, essa busca pela tranquilidade na vida deste personagem, como os cisnes e lagos de Evian. O cisne é considerado uma ave imaculada e é o símbolo do primeiro desejo que é o desejo sexual,

enquanto os lagos podem representar um paraíso ilusório, sendo que, simbolizam as criações da imaginação exaltada. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2012, p. 257 -258; 533). Portanto, nota-se a relação da ave cisne com a pureza, inocência, castidade, características que Will encontrará em sua nova conquista amorosa, Pale.

A narradora continua a descrevê-lo, porém, recorre palavras ásperas, até de certo modo grotescas, para frisar seu envelhecimento, “[...] com seu rosto acabado e os músculos atrofiados, seus pés doloridos e joelhos reumáticos, as nádegas moles e a virilidade ressequida, com seu cérebro de lata enferrujada chocalhando com os feijões torrados da memória”. (BIDISHA, 1998, p. 9). Em outro momento, durante o diálogo acima citado, Juliane comenta sobre a beleza física de ambos, “Isso também. Quero dizer, não sejamos modestos somos bonitos pra caralho”. (BIDISHA, 1998, p. 107). Para o músico, a beleza é um privilégio e teria ajudado Will em diversas vezes, pois, em sua opinião, não haveria tanta tolerância em relação à constante troca de profissões, caso seu amigo não fosse tão charmoso. Will retruca a afirmação do compositor, “Então, não acha que está jogando fora sua beleza? Ficando aqui sozinho?” Obtém porém, a seguinte réplica: “Não sou como você. A beleza física não quer dizer nada para mim. Prefiro o intelecto essencial. A inteligência sem alarde. A presunção me irrita”. (BIDISHA, 1998, p. 107).

O cineasta era um artista esforçado que trabalhava duro, com potencial, mas, Pale durante a conversa com sua amiga Holly pelo telefone, confirma a opinião de Juliane a respeito, “Ele pode ser mais experiente que eu. Mas sou mais inteligente. O momento em que ele abre a boca é o começo do fim” (BIDISHA, 1998, p. 83), ou seja, Will não era visto como um intelectual ou alguém de conhecimento notório. Ao contrário de Juliane, 39 anos, que era inteligente, ligeiro, astuto, rico, bonito, compositor de sucesso, tinha bom gosto, cuidava de sua aparência, de seu comportamento, gestos, lia muito. Havia em sua casa prateleiras repletas de romances e livros das diversas ciências, de autores renomados, aparentando serem de uso constante. Apesar disso, vivia totalmente isolado, morava em lugar nobre da cidade, em Hertfordshire, numa mansão enorme. Ian Litner, 27 anos, residente em Turnpike, morador da periferia da capital, localizada ao norte de Londres, era o secretário do compositor e também, amigo de Will. Tinha olhos azul acinzentados e, às vezes, verde alga, era rechonchudo: “Seu corpo era vigoroso. Vinte e sete anos de idade, forte: ancas de búfalo, braços macios como pele de pantera, o peito largo como de um alazão, uma espinha de jibóia [...]” (BIDISHA, 1998, p. 20). Sua mãe

falecera de câncer quando ele tinha 21 anos de idade, mas não ficara sozinho, tinha uma irmã por parte de mãe, Sophie Litner, vinte e cinco anos de idade, casada com Jhon Brown que morava no sul de Londres. Depois de muito tempo sem se verem, recebe uma carta de Sophie pedindo a ajuda para seu irmão, pois seu casamento não estava bem. Jhon a espancara, proibi-a de ler, de sair, policiava-a em tudo, “Casei com dezenove anos. Que tolice. Ele me espancou, é claro. Mesmo sabendo que isso iria acontecer, já esperando, mesmo assim me surpreendi. Posso ir aí te ver? Sabe que não pediria se não fosse uma emergência [...]” (BIDISHA, 1998, p. 50).

A carta perturbara a mente de Ian, não poderia negar ajuda à sua irmã, no entanto, estava apreensivo, queria esquivar-se dessa responsabilidade, sem saber como. Em desabafo ao seu amigo Will, comenta: “[...] Li sua carta e uma parte de mim tem pena dela, vejo alguma coisa muito patética no seu pedido de ajuda, e ao mesmo tempo uma outra parte de mim não quer saber não dar a mínima”. (BIDISHA, 1998, p. 61). Em contrapartida, Ian ouve de Will que deveria ajudá-la sim, “Estou surpreso. É como se você não estivesse ligando muito por ele a estar maltratando”. (BIDISHA, 1998, p. 61). Tentando justificar o que estava sentindo, Ian compara o caso de Sophie às cenas de violência vistas na televisão, como se fosse algo distante e um fato que não lhe dizia nada a respeito. Dias após, recebe um telefonema, é sua irmã avisando que o visitará durante um período de duas semanas, às vésperas das comemorações natalinas.

Após os encontros casuais e de alguma resistência, Will passa a procurar Pale, liga para ela, falam sobre coisas banais, entre uma ligação e outra, o cineasta resolve investir e a convida passar o domingo à tarde com ele, a garota entusiasmada e apaixonada, aceita o convite. Após alguns dias, semanas de espera, não conseguia tirá-lo de seus pensamentos, “Will era um símbolo do mundo exterior: tudo nele a provoca, seu peso, sua completa existência e a responsabilidade que isso a envolvia”. (BIDISHA, 1998, p. 54).

Chega o domingo, um dia cinzento e triste será marcado pelo seu primeiro encontro amoroso, “Estava indo ao encontro de Will, seu namorado, seu homem, um cineasta quase famoso, um intelectual. Sabia muito bem o que ia fazer esperava pacientemente [...]” (BIDISHA, 1998, p. 87). Depois de umas canecas de chás e algum tempo com conversas corriqueiras no apartamento de Will, ele se aproxima e “Ajoelhando-se à sua frente, inclinou-se e tocou a face dela com seus lábios. A

pessoa no apartamento de cima tinha desligado a televisão. Will se levantou [...] Pegou seu pulso e levou-a através do corredor curto”. (BIDISHA, 1998, p. 87). Em seguida, no quarto pequeno, quadrado e vazio, sucede-se o ato nada delicado, muito distante de algo próximo ao romântico ou imaginado pela adolescente, tornar-se-á posteriormente uma lembrança negra em sua memória, marcada pela decepção, sofrimento e arrependimento.

Ele a instruiu no que fazer, como se deitar. O silêncio chegou a galope, em redemoinhos, ondas, circulando pelo quarto e dentro de sua cabeça, porque não havia nada a dizer. Sentiu como se estivesse sendo rasgada por fora, fechou os olhos; agora devia estar partida em duas, ela pensou. Nessa dor, sentiu todos os tipos de dor, a que rasga rápida e feroz, os trovões infinitos e explosivos, a implosão de contrações ocasionais [...] Foi ao banheiro mas não ascendeu a luz. Sentou-se no tampo do assento do sanitário abaixado com as pernas cruzadas, esperando para ver se ainda sentia dor. Levantando o cotovelo para se apoiar na pia, encostou a fronte na junta do braço com antebraço, ouvindo o sangue pulsar nas têmporas, movendo-se devagar pelo seu corpo, que não mais pertenciam somente a ela, nem o sangue nem o corpo. Alguma coisa a deixou para sempre. (BIDISHA, 1998, p. 89).

Enquanto seu parceiro dormia, a garota veste-se e vai embora. Ao chegar à sua casa, desliga o telefone e vai para cama dormir, acordando somente na segunda pela manhã. Pale não vai ao colégio, marca uma consulta com seu médico para obter pílulas que induzem a menstruação, as pílulas do “dia seguinte”, e assim, evitar uma possível gravidez.

O assunto, quando mencionado pela amiga, é ignorado por ela, resume apenas como uma experiência ruim e evita falar no assunto, entretanto, essa experiência lhe incomoda por muito tempo, “Não gostava da ideia de que sua experiência com Will, que ela acabou tentando transformar em algo entre farsa e comédia para as conversas de suas amigas da escola, ainda pairasse sobre sua cabeça em casa”. (BIDISHA, 1998, p. 130). Por mais que desejasse, tentasse reprimir seus sentimentos, seus pensamentos se voltavam a todo instante para ele. Na quinta-feira da mesma semana do primeiro encontro, escolhe o poema “Decepções” de Philip Larkin, para escrever um ensaio sobre o assunto, mas está evasiva, sonolenta e não consegue desenvolver suas ideias, procura alguma citação para fundamentar seu argumento, buscava algo sobre arrependimento:

Ainda que distante, sorvo a dor
 Amarga e pungente, que ele, sôfrego, te infligiu
 A mácula ocasional do sol, o breve fulgor
 Cerne de círculos pelas ruas
 Onde o véu de Londres oprime a via,
 E a luz inconteste e incidente como luas
 Proíbe a cura da ferida e liberta
 O pudor do ocaso. Por todo longo dia
 Sua mente descansa como faqueiro aberto.

Cortiços, anos consumiram-te. Mesmo se pudesse,
 Não ousaria dar-te meu ombro. Que, então,
 Exceto a dor exata, que se contivesse
 Ao desejo? Linhas erráticas vão?
 Pois tu nada do desvelo teces
 Que és menos dissimulado, no colchão,
 Que ele, ofegante pelas escadas em esse
 A irromper de júbilo no desolado sótão.
 (BIDISHA, 1998, p. 90)²³.

Tentando escrever seu ensaio sobre o autor “Larkin”, compreende que estava não mais se importando com mais nada, desejava apenas escrever a conclusão do ensaio, mas, distraída não conseguia encontrá-lo, tudo lhe parecia ambíguo e se questionava “Se Larkin é sentimental? Às vezes, não sempre. Se Larkin é melancólico? Às vezes, não sempre. Se Larkin é satírico? Às vezes, não sempre”. (BIDISHA, 1998, p. 91). E assim, com dois volumes de antologias, com uma coleção de poemas em suas mãos, continuava a procurar até, finalmente, encontrar o que queria, um poema que também lhe dissesse algo sobre arrependimento, citado na metade do livro “Salomão e a Bruxa”, de Yeats:

E quando, por fim, se consome aquela morte,
 Talvez a noiva, na cama, se consuma em desespero,
 Pois quem ama leva consigo a ilusão de sua sorte
 E nela encontra a visão do que é verdadeiro.
 (BIDISHA, 1998, p. 92)²⁴.

Pale encontra-se nesse verso, o que considera como verdade absoluta, após lê-lo, perde seus sentidos por alguns segundos, ao recordar-se da causa de seu sofrimento, “Aquele maldito e sangrento domingo, ela queria extirpá-lo de suas

²³ Poema “Decepções”, de Philip Larkin. Tradução do poema: Maysa Monção Gabriell.

²⁴ Tradução do poema: José Paulo Brait.

entranhas, removê-lo de sua história [...] Ela trepou com ele, foi ao médico. Um ato estéril seguido de outro”. (BIDISHA, 1998, p. 92).

Porém, após algumas semanas, Will torna a ligar para Pale, procura saber como está e a chama para assistir seus ensaios. Ela vai ao ensaio uma vez, e lá conhece o compositor, amigo de Will, Juliane Morgan. Para se despedir da namorada, Will lhe dá um beijo, a partir desse dia acabam não se reencontrando mais, apesar de manterem contato, conversando algumas vezes por telefone. O caso termina com a promessa de retornarem a se ver depois da estreia do filme, a pedido da garota, em julho, depois de seus exames escolares finais.

De aluna exemplar, a personagem passa a não se preocupar mais com as aulas, possui muitas atividades em atraso, falta às aulas, dispersa não consegue se organizar e produzir algo, recebe um chamado da diretora que lhe insulta, questionando: “– Por que você vem à escola? Por que se dá ao trabalho? Não acha mais fácil dedicar-se aos seus interesses extracurriculares ficando em casa de uma vez” (BIDISHA, 1998, p. 169). Acreditando estar ajudando, chama a atenção de Pale, sem sequer ouvir ou preocupar-se com o que pudesse estar acontecendo com a adolescente, não buscou encontrar quais os fatores que a deixavam desmotivada para a mudança radical de comportamento, para compreender o porquê dela não mais se importar com tudo, escola, aulas, conteúdos, professores e, conseqüentemente, com seu futuro profissional que estava em jogo com a sua falta de dedicação. A diretora decide enviar uma carta para o pai da aluna, porém, a garota parte às pressas para casa para impedir que ela chegue ao destinatário, “Ela matou as aulas do resto da tarde e foi para casa mais cedo para interceptar a carta para o seu pai. Era boa nisso: rasgá-la em pedacinhos, segurar os restos de papel embaixo de uma torneira até virar massa mole, enrolar no papel higiênico. Dar descarga”. (BIDISHA, 1998, p. 170-171).

E assim, de nada irão contribuir as palavras da diretora, passam-se os meses, quando chegar junho e as avaliações finais do colegial, a adolescente irá mal em todas as provas, em todas as disciplinas e com nada disso irá se importar. Dez dias antes de terminar o ano letivo do colegial, a garota confirmara sua gravidez, “Assim, na última gaveta de sua cômoda em casa repousa a embalagem de tese rasgada, com a bula desdobrada freneticamente; o resto foi jogado fora, depois que os dois pequenos pontos do bastão mudaram e ela descobriu – oh, não! – que suas suspeitas se haviam confirmado”. (BIDISHA, 1998, p. 209). Seus enjoos

durante as madrugadas, o cansaço inesperado, o aperto no intestino não eram mais apenas suspeitas, agora sabia “Que há uma larva translúcida de pele frágil dentro dela, uma bolinha de carne viscosa se desenvolvendo”. (BIDISHA, 1998, p. 209). O seu anseio era de querer livrar-se disso, gostaria de poder “Enfiar um braço em si mesma e arrancá-lo dali, jogar a geleia nojenta no triturador da cozinha e transformá-lo numa musse de DNA”. (BIDISHA, 1998, p. 209). No entanto, sabe que nada disso acontecerá, será impossível tirar o bebê dali dessa forma, precisa aceitar a ideia de que será mãe, a não ser que recorra a algum outro meio. O texto dá prováveis indícios de que seu pai também é o pai de seu filho, na saída da escola, após se despedir de sua amiga Holly que embarcava no metrô, a narradora frisa “O verão está esgotando. Precisa ir para casa. Papai está esperando” (BIDISHA, 1998, p. 209), a narrativa continua, entretanto o enredo sobre a trama dessa personagem fecha aí. Contudo, a frase papai está esperando, é ambígua, a quem se refere? Ao seu pai ou a seu pai que também é o pai do bebê?

Chega o dia da estreia da nova produção artística de Will, “*O sonho de Electra está pronto*, *O sonho de Electra* existe, um bebê de olhinhos miúdos formados pelo sonho escorregadio e massas de dinheiro, derrapando no fluido lamacento de seu suposto controle. O momento está ali, está aqui, Will sabe o quanto é breve”. (BIDISHA, 1998, p. 217). Sim, *O Sonho de Electra* está completo, não somente a obra do cineasta, mas também na vida da protagonista grávida.

2.2 AS PULSÕES DO EU, ENTRE A NECESSIDADE E O DESEJO

Na obra de Bidisha escrita em 1997, não ocorre o matricídio, pois a imagem da mulher-mãe inexistente, o pai advogado ficou viúvo quando a filha, Pale Jesson, tinha somente quatro anos de idade, havia um sentimento de vazio na garota em relação a sua mãe, “[...] quando ela completara quatro, sua mãe havia morrido e sua imagem esmaecera, não deixando nenhuma impressão, nenhuma memória de um doce toque no rosto [...]” (BIDISHA, 1998, p. 13). Sem lembranças de sua genitora, sem irmãos, com seu pai devotado ao trabalho, sentia-se solitária, sem importância, “Pale considerava as lojas da Oxford Street e de Covent Garden e os decadentes cinemas da Leicester Square sua própria casa. Ela caminhava pelas ruas de

Londres, sentindo a indiferença da cidade, e imaginava que seu desaparecimento não importaria a ninguém”. (BIDISHA, 1998, p. 13).

Seu pai se ausentava com frequência, a garota o admirava, para ela seu pai não envelhecia, era esbelto, ativo e sereno, tinha a pele macia, porém, lembrava-se constantemente que ele tinha quarenta e um anos e ela quinze, seu pai “era, sob muitos aspectos, um estranho, um companheiro de casa e nada mais; era bonito, tinha consciência disso e também que ele sabia disso”. (BIDISHA, 1998, p. 97). Valium não apenas sabia que sua filha lhe admirava e sentia um determinado desejo por ele, como também, instigava esta admiração e considerava, do mesmo modo, sua filha bonita. Com o passar do tempo, esse amor e/ ou desejo carnal da protagonista com o seu progenitor não são reprimidos, tornando-se uma realidade evidenciada, consentida por ambos:

Seu pai gritou da sala:

- Adoro quando você toma banho de banheira. Parece que a casa vira uma quitanda de frutas exóticas.

- Você me quer?

- Desça aqui antes de trocar, se quiser.

Ela desceu para vê-lo e, durante meia hora, deixou seus pensamentos serem bombardeados para fora de sua cabeça enquanto os dois, deitados no sofá, em explosões violentas de prazer machucavam-se e mordiam-se, entre gemidos, falta de ar, suspiros, todas as variações de palavras não-pronunciadas, de expressões não reveladas, mudanças bruscas de posição e calor, cujo ardor varria o passado e o futuro e tornava a jarra de sua mente mais vazia do que infinitos quilômetros de praias desertas [...] (BIDISCHA, 1998, p. 182).

Há uma subversão ao mito original, pois, enquanto neste a relação de incesto entre pai e filha é admitido, apesar de ficar restrito ao ambiente familiar, naquele a filha é privada de manifestar seu desejo vinculado ao arquetípico originado já na infância, no qual a mãe representa uma adversária, impedindo a atenção paterna exclusiva para si. Porém, apresentada num revés, a vulnerabilidade da garota, sem a interferência da proteção de um adulto, acaba se tornando vítima do seu próprio desejo.

Constata-se, no trecho acima descrito, a presença da simbologia cultural do elemento água, quando Valium chama sua filha para descer as escadas e ir junto a ele dizendo que adora quando ela toma banho de banheira, pois, para ele a casa parecia que se tornava uma quitanda de frutas exóticas. A simbologia aqui,

encontra-se voltada a deusa do amor Afrodite que nasce dos mares, “Entre os deuses relacionados a água, especial papel desempenha a deusa do amor: ao presidir o desejo e a atividade sexual, Afrodite é também do mar [...]”. (SILVA, 2011, p. 158). Além disso, há outra relação acentuada entre o feminino e o úmido, como a mulher também é a geradora da vida e o elemento água é vital para a existência desta. Se estabelece, também, a relação da água com o alimento leite.

No clássico de Sófocles, Electra retira seu cinto ofertando-o a Agamémnon, objeto removível às virgens somente para a celebração das núpcias, o que simboliza a sua castidade perante ele, representando seu amor. Nuñez explica que o anel usado por Orestes, que faz com que seja reconhecido, possui o mesmo sinal de compromisso simbolicamente manifestado pelo cinto, firmando uma circularidade, “[...] firma laços incorruptíveis, sela uniões na fidelidade livremente aceita, liga-se, acima da possibilidade de ruptura ou descontinuidade, ao tempo e ao cosmo” (NUÑEZ, 2000, p. 119), ou seja, também ocorre um ato simbólico à relação íntima com o pai.

A autora Bidisha Bandyopadhyay apresenta em seu livro outro caso incestuoso, no entanto, de irmãos. Sophie procura o irmão Ian, visita-o e, durante sua permanência com o irmão, acabam por se relacionarem além do esperado. Após, abraçar seu irmão e consolá-lo por ele ter perdido seu emprego, ocorre a pulsão de desejos em seu irmão que a leva sentir-se impotente diante da força física, acaba consentindo a relação, embalados pelo impulso físico como descreve a própria personagem: “Não se podia dizer não a uma força como esta, não se negar algo tão primitivo. Não chamaria de estupro, porque posso compreender agora – e até mesmo compartilhar – o que está dentro deles e que faz nos querer machucar”. (BIDISHA, 1998, p. 194).

Sophie, às vésperas do natal, retorna à sua casa e encontra-a com roupas sujas, louças com mofo, comidas estragadas na geladeira, sem nenhuma árvore de natal, alguma decoração, algum presente, absolutamente nada, não teve outro jeito a não ser começar a faxinar tudo. Apesar disso, ela continua a viver na casa, tentando se conformar “Não conheço ninguém, não tenho emprego, não tenho qualificações a não ser o que me ensinou o casamento”. (BIDISHA, 1998, p. 194). Afinal, aquela era sua casa.

Ian abre seu próprio escritório e passa a trabalhar com relações públicas, adquire sucesso profissional, dinheiro, mora em uma nova casa, mas o desejo por

sua irmã permanece, “A cada noite que passa ele a deseja mais. Ela lhe escreveu uma cartinha, apenas metade de uma folha fina de papel, há duas semanas, contando que estava grávida, que estava feliz”. (BIDISHA, 1998, p. 215). Ele sente raiva e amargura, porém passa a compreender que não poderiam ficar morando juntos, “Ele sabe, agora, que ela tinha razão: sua raiva e a dela. Acabariam mesmo incendiando a rua”. (BIDISHA, 1998, p. 215).

Para Lacan, esse desejo incondicional de amor ao pai, ou ao universo masculino, e até mesmo para com o irmão, está relacionado à simbologia do *phallus*. Segundo os autores Tomaz Tadeu da Silva, Stuart Hall e Kathryn Woodward, o *phallus* para Lacan representaria o poder e valor do pai ou pai simbólico, e apenas parece ter poder e valor por causa do peso positivo da masculinidade no dualismo masculino/feminino, cuja criança reconhece nele, tanto o poder como a diferença. O termo masculino é privilegiado em relação ao feminino, o que faz com que a entrada das garotas para a linguagem, seria totalmente diferente dos garotos, nos quais, “As garotas são posicionadas negativamente – como “faltante”. Mesmo que o poder do *phallus* seja ilusório, os garotos entram na ordem simbólica positivamente valorizados e como sujeitos desejantes. As garotas têm a posição negativa, passiva – são simplesmente desejadas”. (SILVA; HALL; WOODWARD, 2000, p. 65).

2.3 A MÍDIA DE MASSA, UM RITUAL SACRO DA MODERNIDADE

Em *O sonho de Electra*, a autora Bidisha não poupa críticas em relação à arte e à mídia, e às pessoas envolvidas com este meio. Há um trecho no qual o compositor dialoga com a protagonista Pale e, no decorrer da conversa, fala sobre as tragédias gregas, em especial sobre o mito, afirmando que estas obras clássicas abrangem todos os grandes temas, como sexo e morte, com muito mais intensidade, frisando ainda, que atualmente há muita futilidade e imitações baratas. Conclui dizendo que a Arte se cansou, que o mundo se cansou e que todos se cansaram, ao se referir às produções artísticas. Além disso, o personagem, em outra conversa, com o cineasta Wil, pondera que a relação de produção da arte está sujeita ao mercado, sendo o quesito econômico e sua produção em escala, um dos principais agentes promotores:

– Depois de um tempo, tudo é uma questão de números. Você tem um prazo, uma lista de coisas que quer incluir no projeto, imagina que tipo de gente vai ver, ouvir ou ler o que você está fazendo. A preocupação com o dinheiro. A arte acontecendo naturalmente, mas o sucesso é algo a respeito de que você precisa pensar. Você precisa do instinto dos negócios, e não do instinto criativo [...] (BIDISHA, 1998, p. 106).

Em outro momento, Juliane ironiza afirmando que a beleza é outro quesito essencial para o sucesso no mundo midiático “– A beleza é um privilégio. Sua beleza física é de imensa ajuda. Ninguém toleraria a sua mudança constante de profissão se você não fosse tão charmoso enquanto fazia a troca”. (BIDISHA, 1998, p. 107). Além disso, ainda afirma que a TV é um lixo pós moderno. Tais constatações presentes na narrativa condizem com o que a pesquisadora Linda Hutcheon afirma em seu livro *Poética do Pós-Modernismo*, sobre a produção artística atual, no qual o relacionamento do pós-modernismo com a cultura contemporânea de massa não é apenas de envolvimento, mas também de crítica, estando tanto os artistas quanto os teóricos envolvidos com o capitalismo industrial que organiza a produção, não para seu uso, mas sim para ser lucro. (HUTCHEON, 1991, p. 65). Bidisha apresenta, ainda, várias outras críticas, como a do consumo, frisando que os estudantes são escravos da moda, ou quando a narradora comenta sobre o controle moral, chamando de “Cinto de castidade da vizinhança”, etc.

Se para o personagem a televisão é um lixo pós-moderno, para o pesquisador do imaginário Jean-Jacques Wunenburger, a televisão é um dos mais fascinantes mediadores do imaginário, assemelhando-se a uma manifestação do sagrado. Para o autor, esse aparelho corresponde a uma encarnação mesclada da deusa do lar (Héstia) e da divindade dos contatos, da circulação, e das trocas (Hermes), na mitologia da Grécia antiga, o pesquisador explica, ainda, como ocorre esse processo de sacralização da TV:

A imagem sagrada transforma-se a partir daí num tipo de instrumento fantasmático de liberação de nossa prisão do corpo, projetando-nos numa esfera de representação a que temos acesso numa panvisão. Próximo de uma experiência à base de alucinógenos, o fenômeno televisivo aparenta-se a uma espécie de viagem xamânica que ultrapassa fronteiras da vida finita e nos faz entrar em mundos imaginários. [...] o espaço televisivo transforma-se assim em cabana iniciática em

que, ao abrigo da alma transpõe todos os seus limites encarnados e se eleva ao plano dos seres divinos. Dessa maneira, a televisão é um dos mais fascinantes mediadores do imaginário [...] Isso porque, tal como o processo religioso, o fenómeno televisivo assegura uma dupla ligação: dos homens com o deus, dos homens entre si. (WUNENBURGER, 2007, p. 97).

Apesar da crítica à televisão, a esse meio de comunicação de massa conhecido ainda como Cultura de Massa, apontado no texto como “Tevê de adolescente, lixo pós-moderno, pós-irônico, pós-feminista” (BIDISHA, 1998, p. 171), ela mantém-se constantemente como uma evasão dos problemas do cotidiano da protagonista Pale, como também, representa um subterfúgio à solidão sentida por ela.

Embora estivesse preocupada com as obrigações da escola, não resiste ao conforto proporcionado pelo sofá macio e ao fascínio proporcionado pelos programas televisivos:

Sexta-feira chegou, as aulas terminaram até a primeira semana de janeiro, e ela se jogou nas águas conturbadas dos programas noturnos de televisão: comédias de todos os gêneros, em todos os canais. Tudo estava girando em torno desse tipo de programa, o mundo inteiro estava rindo: esquetes, pastelões, sátiras políticas, sátiras sociais, programas de entrevistas irônicos. Tevê de adolescente, lixo pós-moderno, pós-irônico, pós-feministas. Em algum canto ecoava o surdo retumbar do medo, diante da expectativa dos exames – dali a três semanas e dois dias -, e ela resolveu fazer uma lista das coisas a fazer, um planejamento de horários de acordo com a lista, amanhã talvez segunda-feira... mas o estofado macio do sofá cor-de-caramelo a seduziu para a visão embriagada da tevê [...] (BIDISHA, 1998, p. 171).

No momento em que se embriagava com a panvisão advinda dos programas que assistia, bebendo chocolate quente, tomando chá, comendo a pizza do dia anterior e biscoitos, o telefone toca. Era seu pai, ligando do escritório para avisá-la que iria a um congresso no final de semana, retornaria apenas no domingo. O que significaria que Pale passaria o final de semana totalmente sozinha, como passava a maior parte de seus dias. Ao oposto de sua amiga Holly, que ao ligar para Pale, fica admirada com a notícia e questiona se ela não tem medo. A garota simplesmente responde que gosta de ficar sozinha com toda a casa somente para ela, sem sentir

medo algum. Holly comenta então que sentiria muito medo, já que, não costumava ficar sozinha nem no segundo andar da casa, quem dera com a casa toda vazia. Frisa que estava acostumada com suas irmãs fazendo barulho, pede então à amiga que pelo menos acendesse todas as luzes da casa, “Quando terminou a conversa com Holly, Pale se esforçou para subir, ignorando o terror de seus pelos eriçados, escovou os dentes com as luzes do corredor acesas e a porta escancarada e enfiou-se na cama ainda de agasalho e meia”. (BIDISHA, 1998, p. 175). Após se deitar, ouve música, à meia noite recebe uma ligação pervertida, ninguém se identifica, apenas pergunta o que ela estava vestindo. Logo após o trote telefônico, liga para Will e numa conversa melosa, comum a um casal apaixonado, decidem dar um tempo em seu relacionamento ou quase relacionamento. Ela diz que precisa estudar para os exames finais, e ele, que está trabalhando muito no seu projeto e passando mal de vez em quando, resultado do excesso da carga de trabalho.

Até mesmo no dia de Natal, a única companhia da garota passa a ser a televisão, seu pai vai para o escritório trabalhar, sua única preocupação com a filha, não passa do bem estar apenas físico, ou melhor, material, conforme o seguinte diálogo entre eles:

- Tenho de ir ao escritório. Trabalho.
 - Não está fechado? É Natal, se por acaso não notou ainda.
 - Meu escritório, minha chave. Posso ir a hora que quiser. Há comida em casa?
 - Mas claro...
 - Até mais tarde, então. Vou voltar muito tarde. Se alguém ligar para mim...
 - Passo o número do escritório.
- Assim Pale foi abandonada em sua sala de estar aveludada, o sofá convidativo [...] (BIDISHA, 1998, p. 197).

Nem sequer seu amigo Juliane lhe dá atenção, e a abandona nesse dia:

- Alô
 - Juliane, aqui é a Pale
 - Ah, oi.
 - Estava ocupado?
 - Mais ou menos.
 - Não pode falar?
 - Agora não. Desculpe.
 - Está com visita?
 - Compondo. Tenho de cumprir o prazo.
- (BIDISHA, 1998, p. 197).

Juliane desliga o telefone na cara da garota. Após dez dias de encontros seguidos, e quase dez relações sexuais, percebe que precisa trabalhar, compor a música do filme “*O sonho de Electra*”, a pedido de Will, e assim resolve, “[...] removê-la de seus pensamentos como um cirurgião extrai placas de metais importunas de um osso, tirá-la de dentro e jogá-la para longe, esmagá-la com os pés, depois varrê-la para o alçapão do passado, atirá-la no porão encoberto as teias de aranha dos eventos históricos”. (BIDISHA, 1998, p. 198). Portanto, Pale mais uma vez é trocada pela ocupação profissional, tanto pelo seu pai, como por Will e, ainda, pelo compositor Juliane, está novamente sozinha, servindo apenas para atender os desejos e impulsos sexuais masculinos. Descrita pela narradora no trecho acima citado, como mero objeto, podendo ser jogada para longe, descartada ou totalmente ignorada por Juliane, relegada ao segundo plano pelo cineasta e tratada com descaso pelo pai, que mais lhe parece um estranho, que vive na mesma casa.

A solidão está presente tanto na vida de Juliane quanto na de Pale, ambos vivem praticamente sozinhos, cada um em uma casa enorme e sem muitos amigos. Buscam preencher o vazio existencial, cada qual ao seu modo, o primeiro por meio de sua produção artística musical e a protagonista refugia-se nos programas televisivos ou dando vazão aos seus impulsos sexuais. Talvez, poder-se-á acrescentar à decorrente pesquisa que apesar de a televisão se fazer ainda muito presente nos lares, o mundo virtual por meio das redes sociais desempenhe, talvez, cada dia mais esta mesma função de subterfúgio da solidão ou de evasão da própria realidade.

A solidão não se limita a esses dois personagens, Will também sente-se extremamente solitário:

Não era mais que um clichê o que ele sentia e depois, e ele nunca havia compreendido a verdade crua de um clichê ao tentar pôr no papel suas dores: a solidão, agonizante, a angústia sombria, o completo isolamento, o entorpecimento do abandono. Enquanto a felicidade se traduzia nas coisas simples, representando as cores primárias da escala da emocional, com o brilho de vinil das toalhas de mesa, a alegria inocente dos guardanapos de festa e o entusiasmo das pipas soltas no ar, a tirania da depressão, com sua brandura e calma

absolutas, era tão profunda que Will não conseguia descrevê-la [...] (BIDISHA, 1998, p. 156-157).

Porém, seu refúgio ou evasão da realidade, é a obsessão pelo trabalho, a mídia e os narcóticos, “Adorava a mídia, com entusiasmo e generosidade; adorava a cidade e a facilidade de obter cocaína e outras drogas leves [...] O seu lado adolescente adorava a fungada, os olhos marejados e vermelhos, o nariz escorrendo, o bem estar fluindo em sua corrente sanguínea [...]” (BIDISHA, 1998, p. 184).

O personagem Juliane Morgan possui um final trágico no enredo, ao recorrer ao suicídio, como uma libertação do sofrimento humano. Segundo Durand, “Esse gosto da morte, esta fascinação romântica pelo suicídio, pelas ruínas, pelo jazido e pela intimidade do sepulcro, relaciona-se com as valorizações positivas da morte e remata a inversão do *Regime Diurno* numa verdadeira e múltipla antífrase do destino mortal” (2002, p. 240), ou seja, apesar de os seres humanos quererem eufemizar ou enfrentar a morte, não nos livramos desse destino. Pale Jesson arruína sua vida ao abandonar a oportunidade de obter um futuro promissor, não se importando com seus estudos, porém, traz em seu ventre uma nova vida, independente das situações, metaforicamente é possível compreender que a vida gira em circularidade, enquanto uns veem ao mundo outros partem dele. Seu fim torna-se trágico.

2.4 VIOLÊNCIA E DESRESPEITO AO GÊNERO FEMININO PERSISTEM NO TEMPO

Com sua postura feminista, Bidisha dispara críticas ferrenhas ao sistema patriarcal, excludente e machista que vitima as mulheres, atingindo também os países considerados de primeiro mundo. No enredo, há a personagem Sophie que relata sofrer agressões físicas e psicológicas de seu marido, presa à situação de dependência financeira, esta figura dramática descreve em uma carta seu sentimento de injustiça e denúncia, generalizando o seu caso: “Toda mulher em todo lugar está sendo maltratada, estuprada, está limpando a sujeira de merda no banheiro, lavando manchas de gordura e as marcas marrons de cuecas, está sendo usada de alguma maneira. Toda mulher está sonhando em fugir, mas não há para

onde ir”. (BIDISHA, 1998, p. 206). Apesar do abismo existente entre os textos, em *Electra* de Eurípedes, ocorre também um desabafo, uma denúncia referente à condição de gênero, Clitemnestra indignada questiona a sua condição enquanto mulher “Contra nós mulheres, ergue-se, porém, o opróbio; e ninguém maldiz dos homens que de tudo são causadores”. (BIDISHA, 1998, p. 274). Nos decorrentes trechos, há uma similaridade de crítica à condição feminina diante de um sistema patriarcal, considerado injusto por ambas as mulheres. Percebe-se aí, outra característica do romance pós-moderno, o questionamento das estruturas das ordens sociais vigentes, as quais são construídos do homem, “Ele diz (se refere ao pós-modernismo) isto sim, é que em nosso mundo existem todos os tipos de ordens e sistemas – e que nós os criamos todos [...] eles não existem “exteriormente”, fixos, pressupostos, universais, eternos; elaborações humanas na história”. (HUTCHEON, 1991, p. 67).

Pale é uma garota ingênua e frágil, ela não induz, ao contrário, é induzida pelas figuras masculinas, seu pai e o cineasta Will. Torna-se uma vítima, e não uma promotora dos conflitos gerados pelo desejo e posse masculinos. Há um questionamento da condição feminina nessa obra, portanto não é meramente uma reprodução, trata-se de uma reinvenção do enredo original. Existe algo muito além, algo mais complexo nesse romance, ocorre uma subversão da dinâmica clássica do mito, uma contestação dele, assim como salienta a própria autora ao considerar o mito de *Electra* não como algo inato, mas como algo construído socialmente numa sociedade patriarcal (BANDYOPADHYAY)²⁵, nesse sentido, ocorre não somente um retorno, mas sim, um desafio ao cânone, produzindo uma autorreflexão, questionando valores históricos e ideológicos, uma crítica ao passado, implicando num discurso pós-moderno que, por si só, é contraditório, pois, “É esse tipo de contradição que caracteriza a arte pós-moderna, que atua no sentido de subverter os discursos dominantes, mas depende desses mesmos discursos para a sua própria existência física: aquilo que já foi dito”. (HUTCHEON, 1991, p. 67).

²⁵ BANDYOPADHYAY, Bidisha. Re: Searhorses. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <claudianeprass@yahoo.com.br> em 06 de agosto 2013.

A autora narra o contraste da cidade de Londres, descreve que enquanto o norte “está em sua cama de beliche ouvindo estranhos chamados de adolescentes explorando os becos” o bairro de Kensington, ao contrário, por ser rico é considerado um local seguro, “Nenhum maluco de olhos drogados e boné de beisebol se esgueira pelas calçadas aqui, não há nenhuma ameaça de negros arruaceiros saindo como tigres de esconderijos nunca antes notados [...]” (BIDISHA, 1998, p. 216), contudo, o perigo não mora ao lado, mas nesse lugar aparentemente seguro, sendo que ele encontra-se mascarado pela aparência de uma classe social:

Os estupradores aqui usam jaquetas sociais cor-de-vinho e pijamas de seda e violentam as próprias esposas; os rostos dos assassinos estão marcados com barbas bem feitas e um penteado elegante; os ladrões estão de olho muito mais do que de bolsas descuidadas, e utilizam-se de telefones celulares para fazer seu “trabalho”. Os viciados fungam cocaína em cima das mesas de marca Philippe Starck. Os homens casados não vão ao Virgin’s Arms ou ao Beacon à procura de casos; em vez disso acostam suas empregadas na sala de verão e abafam suavemente seus gritos chineses. (BIDISHA, 1998, p. 216).

A crítica vai além da discussão do gênero, ela atinge também as estratificações sociais. Demonstra como a elite social é vista e como ela vê quem não usufrui deste mesmo privilégio social. Porém, integrar-se à esta classe social não significa necessariamente uma isenção de alguns problemas sociais, como no caso da violência às mulheres. A autora cita alguns exemplos ao descrever que os estupradores usam jaquetas sociais ou pijamas de seda e abusam suas próprias esposas ou empregadas. Detalhe, a narradora ainda caracteriza as domésticas como sendo estrangeiras, de origem chinesa, quer dizer, usa-se também do poder social (patrão) para “abafar os gritos”, ou seja, para coagir a vítima, pertencente à outra classe social menos privilegiada (empregada estrangeira).

Na narrativa, as duas personagens (Pale e Sophie) acabam se tornando vítimas da situação. A protagonista do enredo acaba sendo reprovada nas provas finais e está grávida, ou seja, muito provavelmente não retornará tão cedo à escola, isso se voltar a estudar. Já Sophie, quando jovem, justamente se arrepende de ter abandonado o colegial por estar sofrendo as consequências posteriores, como anteriormente citado. Apesar de parecer algo fácil a se resolver, Sophie relata ao seu irmão que não é tão simples como as pessoas acreditam ser, pois, quando fora

adolescente, tudo era muito intenso, o mundo era pequeno, acreditava ser sua única chance, estava apaixonada, acreditava que ele era bom, acreditava no que ele dizia, de que cuidaria dela, etc. Quando de repente acordou, percebeu que a vida não era mais sua, não havia espaço nem mesmo em sua cabeça. No início pensara em suicídio, agora estava aí contando sua vida ao seu irmão Ian.

Na obra, ambas as personagens apresentam ao leitor duas histórias de vida ficcionais que questionam a situação feminina no contexto social na atualidade. A autora recorre ao passado para desconstruir um mito, cria a personagem Pale que se relaciona com o pai e com outros adultos muito mais velhos que ela - Will e Juliane - que se aproveitam da sua ingenuidade, para eles a garota é apenas uma nova possibilidade de atender aos seus instintos sexuais. A outra personagem, Sophie, sofre agressões físicas de seu marido e recorre ao seu irmão, porém este não age como no mito, não se une com a irmã para libertá-la do opressor, ele isenta-se e vê nela apenas um corpo feminino desejável sem vínculo afetivo.

Sophie é apenas um caso citado pela ficção, porém, dados estatísticos comprovam que uso da violência é, ainda, com frequência uma das armas usadas pelos homens para deixarem marcas sobre a mulher, sendo em muitos lugares uma prática instituída, “Abuso tras abuso, golpe tras golpe, piedra tras piedra, balazo tras balazo, puñalada tras punhalada, hablan de la impotência del uso repetitivo del uno-fálico para dejar una huella infame en un cuerpo de mujer”. (BARROS, 2011, p. 99)²⁶, E, assim, muitos homens ainda na contemporaneidade, a exemplo do marido da personagem ficcional de Bidisha, vão perpetuando essa violência por meio da força física ou pelo abuso sexual, até porque “Los hombres marcan a la mujer con la violencia cuando han sido impotentes para dejar outro tipo de marca”²⁷. (BARROS, 2011, p. 99). Portanto, seja pelo discurso institucionalizado como na tragédia grega, em que a literatura reafirma os padrões sociais a serem internalizados pelas mulheres, ou pelo ato em si da violência, busca-se lamentavelmente manter o poder masculino sobre o feminino, interferindo no controle do corpo²⁸.

²⁶ Um abuso após outro abuso, um golpe após outro golpe, uma pedra após outra pedra, uma bala após outra bala, uma punhalada após outra apunhalada, falam da impotência do uso repetitivo do falo para deixar uma cicatriz infame em um corpo de mulher.

²⁷ Os homens marcam a mulher com a violência quando foram impotentes para deixar outro tipo de marca.

²⁸ No Brasil, no dia 7 de agosto de 2006, foi sancionada a Lei Maria da Penha, Lei nº 11.340 em que institui-se a punição para os agressores com objetivo de prevenir e punir a violência contra as mulheres. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm.

3. METALITERATURA E DIÁLOGOS MÍTICOS

A metaliteratura compreende o estudo de textos pertencentes a algum gênero literário que discute outros textos de outros gêneros ou o próprio gênero literário, ou seja, voltados para si. No caso do romance *O Sonho de Electra*, além deste beber na fonte da mitologia, tem-se um carácter auto reflexivo da própria obra e de algumas outras produções artísticas, como o cinema e a música. Existindo um diálogo com o mito de Electra e com a própria literatura. Bruno Snell, em *A descoberta do espírito*, afirma que os mitos fornecem o material da poesia, e as experiências, o material da ciência nascente. A época arcaica, que descobre o espírito humano ativo, tem uma fome insaciável de experiência. Os gregos desenvolveram o método sólido do pensamento; criaram de forma singular os “germes linguísticos” com objetivos determinados e lançaram sólidas bases não só da própria ciência, mas também da “moderna ciência natural”. (SNELL, 1992, p. 283).

Ken Dowden, em *Os usos da mitologia grega*, salienta que as inúmeras funções da mitologia não são atributos, mas elos permanentes à própria natureza do mito na sociedade grega, abordando temas que vão desde a pré-história, incluindo a Guerra de Tróia, a rejeição do matriarcado, a questão da identidade étnica, a sexualidade, a importância dos locais de culto, a linguagem e as práticas iniciáticas, até mesmo o significado dos heróis, dos deuses, reis lendários, entre outros. Para o autor, o mito define povos, lugares e coisas. Também identifica-os e lhes atribui conceitos, quer por associações ou contrastes. Os mitos são narrativas que têm motivos recorrentes e que podem ser encontrados nas mais diversas formas em relatos tradicionais. Assim, fica difícil afirmar que este ou aquele mito seja distinto ou semelhante a outros para derivá-lo de um ancestral comum. (DOWDEN, 1994, p. 83).

Para Jean-Pierre Martinon, é a reinterpretação dos mitos que se torna literária, sendo que o mito em si não é literatura. (1997, p. 123). Bernard This explica que os mitos são projeções no exterior de tudo aquilo que o homem não

quer e não pode conhecer em seu interior, e a escrita seria uma espécie de recalque. Italo Calvino afirma que a literatura escrita surge com um peso do dever de consagrar a ordem estabelecida, peso do qual ele se libera lentamente com o passar dos milênios, para então tornar-se um fato privado que permite aos escritores e poetas exprimir a própria opressão que sofrem, e assim, transmiti-la à cultura e ao pensamento coletivo. (CALVINO,1997, p. 79-80). De acordo com o autor, a função da literatura muda segundo as situações:

[...] durante longos períodos, a literatura parece trabalhar para a consagração de valores, a aceitação da autoridade; num certo momento há um desencantamento no mecanismo e a literatura se faz iniciadora de um processo de recusa a respeito da maneira de ver e de dizer as coisas como se você viu e disse até esse momento preciso. (CALVINO,1997, p. 79).

Se a função da literatura muda, conseqüente a do escritor irá mudar também, e se ela se liberta do peso que antes possuía para se consagrar a ordem ou estabelecer autoridade, quem a escreve também se sentirá livre desse fardo e se sentirá mais livre para escrever o que realmente deseja. A narrativa escrita por Bidisha não será exceção, após um processo em que a literatura consagra o mito de Electra, a autora irá, em seu romance, questioná-lo no contexto pós-moderno, como se realmente fosse um processo de recusa ao que se viu ou se disse até o momento, não aceitando como natural, mas como construto histórico cultural do mito, mudando a perspectiva do olhar do leitor, ao voltar-se para a própria narrativa e às produções artísticas com espírito crítico, até mesmo porque, “Os discursos pós-modernistas - tanto teóricos como práticos – precisam dos próprios mitos e convenções a que contestam e reduzem”. (WALKINS apud HUTCHEON, 1991, p. 73). E no mais, “Os mitos e as convenções existem por um motivo, e o pós-modernismo investiga esse motivo. O impulso pós-moderno não é buscar nenhuma visão total. Ele se limita a questionar”. (HUTCHEON, 1991, p. 73). É o que a autora propõe, o questionamento ao mito, se é nato ou é um construto histórico, acreditarmos que realmente a menina passa a odiar a mãe e amar a imagem do pai. Apesar de apresentar uma personagem que admira o progenitor Valium e, sendo seduzida por ele, envolve-se intimamente com este, e não somente com este, primeiro apaixona-se pelo cineasta Will, com idade aproximada se seu pai, depois

com o compositor Juliane, também, muito mais velho que ela. O pai, ao conversar com a filha, afirma inclusive que não havia se surpreendido quando ela escolheu alguém daquela idade para se relacionar primeiro, nem se admirou por ele tê-la escolhido (BIDISHA, 1998, p. 98), induz a adolescente a não levar em consideração a idade quando ela comenta seu caso com Will já havia acabado. “– Ele é vinte e três anos mais velho que eu. Ele deu de ombros, fez mais um gesto introvertido, conhecedor, intraduzível, e disse: – E daí? Não faz diferença nenhuma. Você se preocupa com isso?”. (BIDISHA, 1998, p. 97).

Milietinski esclarece o que acontece quando se recorre ao mito tradicional em outro estágio do desenvolvimento histórico, “[...] seu próprio sentido modifica-se acentuadamente, sendo substituídos por um diametralmente oposto”. (1987, p. 441). Sendo que, as interferências das mudanças sociais, em face às novas realidades, não devem ser ignoradas, “A linguagem do mitologismo do século XX, entretanto, está longe de coincidir com a linguagem dos mitos antigos, pois não se pode colocar sinal de igualdade entre a inseparabilidade do indivíduo face à comunidade e à sua degradação na sociedade industrial moderna, o nivelamento, a alienação, etc.”. (MILIETINSKI, 1987, p. 440).

Realmente, o indivíduo não é mais o mesmo, sofreu um processo de mudanças consideráveis e a função social feminina se transforma, deixa de ser um sujeito à margem para ser um sujeito histórico-cultural-social, passando não somente à integrar-se à literatura, como também, a escrevê-la, liberta-se de determinadas amarras sociais e passa a exprimir a própria opressão sofrida, e assim, transmiti-la à cultura e ao pensamento coletivo, como ponderou Calvino.

O discurso pode ter sofrido mudanças assim como o escritor enquanto sujeito, mas isso não significa que a ordem social tenha realmente se transformado. Apesar das mudanças, nota-se que a temática do incesto, apesar das diferentes realidades, de épocas distintas, não deixou de ser inquestionavelmente um tabu, pois, se o incesto ou *violação* da exogamia conduz invariavelmente nos mitos à violação dos contatos sociais e naturais necessários. (MILIETINSKI, 1987, p. 234). Na obra de Bidisha, a violação da regra ainda choca o seu leitor por questões morais e éticas, além de também violar os contatos sociais e naturais necessários para a manutenção das redes sociais de trocas entre os indivíduos. Pois, como explica o autor Claude Lévi-Strauss, a lei do incesto propicia uma troca entre os grupos sociais, desse modo “[...] a proibição do incesto consegue tecer redes de afinidade

que dão às sociedades a armação sem a qual nenhuma delas se manteria”. (1983, p. 89). Assim, “Para nos assegurarmos de que as famílias biológicas não se fecharão sobre si mesmas e não constituirão outras tantas células isoladas, basta-nos proibir o casamento entre parentes próximos”. (LÉVI-STRAUSS, 1983, p. 89).

Estudos antropológicos esclarecem que as regras que regulamentam as relações sexuais entre parentes sofrem de inúmeras variáveis de acordo com as diversas sociedades, “A visão simbólica do incesto, que acenta pilares sólidos do idêntico, não está necessariamente ligada com a consanguidade real, propriamente genealógica; supõe pelo contrário uma relação lógica, sintáctica, que une entre diversas ordens de representações”. (HÉRITIER, 1997, p. 121). Desse modo, “Regulamentando as trocas de cada ordem, trata-se sempre de constuir a sociedade”. (HÉRITIER, 1997, p. 121), nesse sentido, tudo se passa na ordem do idêntico e do diferente. O Antropólogo ressalta ainda que a união incestuosa é toda união com parente não casáveis, sejam esses consanguíneos ou não, existindo consanguíneos casáveis e os não casáveis o que varia conforme o grupo social. Contudo, independente das regras que definem o que é ou não incesto, a finalidade da sua proibição é a mesma: “Assim, só a proibição do incesto, esse passo diléctico que transpõe o limiar natureza/cultura, permite sair dos pequenos grupos consanguíneos fechados sobre si mesmos e construir uma sociedade viável”. (HÉRITIER, 1997, p. 98). Vale lembrar que o parentesco é definido pelas regras de filiação que, em muitas sociedades, não são definidas pela consanguidade, mas por outras regras, sejam elas econômicas ou sociais.

Não somente a temática do incesto continua muito próxima a dos nossos precursores gregos, como os vários aspectos ligados a sua simbologia e à questão da posição social do feminino e do masculino, “Desde os gregos até nós, tais categorias da identidade sexual têm modificado muito pouco – porque o processo de dominação masculina encontrou, na aparente fixidez e na naturalização dos papéis e dos símbolos sociais de gênero, um de seus trunfos, um meio de “des-historicizar” o que é histórico: as categorias de gênero”. (SILVA, 2011, p. 110).

Nota-se a passividade e a submissão do corpo da personagem Pale, e o fim trágico da rainha Clitemnestra. A rainha ao subverter a ordem rompendo com a fidelidade conjugal e ao tomar o poder para si, assumindo o trono e unindo-se ao amante. Vivendo em uma sociedade excludente como a de atenas, nada seria mais justo que fazer a justiça com as próprias mãos, como a fizeram seus filhos,

assassinando-a, pois se “[...] as mulheres de Atenas tiveram que sufocar seus atributos de sedução, rejeitar a ambiguidade de caráter, a emoção e o segredo. [...] cujas virtudes a defender referem-se à fideidade, à devoção a atividades domésticas, familiares e rituais” (SILVA, 2011, p. 89), a rainha não cumpriu seu papel. Não integrava os padrões morais correspondentes à época, tinha seus próprios atributos, não aceitou uma segunda esposa em sua casa, nem um marido truculento, que sacrificara a sua filha primogênita Ifigênia, como também assassinara o primeiro esposo da rainha para assumir o trono, fato que não consta nas obras citadas, mas em textos anteriores vinculados à família Atrida²⁹. Cabia-lhe a função de manter-se em silêncio, fiel e devota ao marido, “Ao reivindicar a função ativa no governo do Estado, no casamento, na procriação, na execução do crime; ao apoderar-se do cetro e de sua autoridade, e ao entronizar o amante, Clitemnestra funda o desgoverno em Micenas e no psiquismo de Electra”. (Nuñez, 2000, p. 114).

A rainha era considerada uma mulher viril, acusada de um ato vergonhoso, “Bem que ouvias dizerem os Argivos: Ele é marido da mulher, mas ela não é esposa dele... Porque é uma vergonha que seja a mulher, e não o varão, quem governe a casa... Desprezo os jovens que, na cidade, usam os apelidos³⁰ de suas mães, e não de seus pais!”. (EURÍPEDES, s/d, p. 269). Em contrapartida, a rainha busca justificar-se, porém, de nada valerão suas palavras:

Tíndaro me deu a teu pai, mas não para que eu perecesse, eu e meus filhos!...No entanto Agamémnon, tendo-me arrebatado minha filha, na esperança de vê-la unida a Aquiles, conduziu-a a Áulis, onde estacionavam os navios. E lá, feriu o alvo peito de Ifigênia, estendida sobre a fogueira do sacrifício! [...] No entanto, embora ferida, não me irritaria tanto, e não mataria esse homem; mas ele voltou, trazendo uma concubina cheia de entusiasmo, e pô-la no meu leito, mantendo, assim, duas esposas na mesma casa! [...] Contra nós, mulheres, ergue-se, porém, o opróbrio; e ninguém maldiz dos homens que de tudo são causadores! [...] Seria conveniente, pois, que não moresse aquele que sacrificou minha filha, e que eu continuasse maltratada por ele? Matei-o! E procurei o auxílio daqueles que me deviam apoiar, os seus inimigos. (EURÍPEDES, s/d, p. 273-274).

²⁹ Clitemnestra, na época estava casada com Tântalo II, filho de Tiestes, tio de Agamémnon, que assassina seu primo e o filho recém-nascido da rainha, desposa-se com ela e a leva para Micenas, onde se desencadeará a tragédia apresentada por Ésquilo, Sófocles, Eurípedes, dando sequência à maldição da família Atridas.

³⁰ Apelidos aqui, significa sobrenomes.

Seu crime, portanto, era injustificável, precisava ser punida, nada mais lhe restava que o ódio de seu povo e a sua condenação à morte, não era digna de compaixão. Fazia-se necessário apresentar um modelo exemplar para com seus conterrâneos, e assim, Electra e Orestes, apesar do matricídio, são absolvidos e exaltados, “Bravos filhos de Agamémnon!/ Quantos males suportastes/ por amor a liberdade!/ Ei-la enfim recuperada/ graças à vossa bravura!”. (SÓFOCLES, 2000, p. 145). Electra, ainda, consagra-se uma heroína, ao desempenhar o papel da voz da justiça ao condenar sua mãe por seus atos imorais e pecaminosos, pois, em se tratando de uma mulher digna, deveria em tudo ceder ao marido (EURÍPEDES, s/d, p. 274), o que não faz e, portanto, precisa ser banida de modo a ser exemplo para permanência ou manutenção do ideal de representação feminina ao público.

3.1 MEMÓRIA LITERÁRIA: ENTRE O TECER E O DESTECER DAS PALAVRAS, VAI CONSTITUINDO-SE UM NOVO TEXTO

Considerando as análises acima mencionadas, comprova-se o que exatamente havia sido citado no início deste trabalho, de que a memória não é necessariamente individual, podendo ser coletiva e, a literatura, assim como os mitos, integra essa memória coletiva, ambas constroem-se retornando ao seu passado, resgatando o legado deixado por outros autores, enriquecendo a escrita presente. E assim como Samoyault frisou, a literatura continua a carregar a memória do mundo dos homens, mesmo quando esta se esforça para romper com a literatura anterior, mesmo quando reivindica transgressão radical ou maior originalidade possível, ela põe em evidencia a memória anterior. A literatura é transmissão e acarreta a retomada de um mesmo assunto a um público diferente, e os mitos fundadores ou a sabedoria das nações, a tragédia ou os gêneros moralistas repousam no patrimônio coletivo e desenvolvem uma narrativa ou dão uma lição que não muda. (2008, p. 75).

O discurso pós-moderno, segundo Linda Hutcheon, é descentrado, auto-reflexivo, contraditório e pode apresentar mais questionamentos do que respostas, ele insere e depois contesta as tradicionais garantias de conhecimento por meio de lacunas, “O pós-moderno não nega que todos os discursos (inclusive este – e também o de Baudrillard) atuam no sentido de legitimar o poder; em vez de negar,

ele questiona como e por quê, e o faz investigando auto conscientemente, até mesmo didaticamente, a política da produção e da recepção da arte”. (HUTCHEON, 1991, p. 281). Para a autora, existe uma necessidade de autoconsciência e, “A nova ideologia do pós-modernismo pode ser de que tudo é ideológico”. (HUTCHEON, 1991, p. 253). Fato este, que ressaltaria a necessidade da autoconsciência e de um reconhecimento dessa relação entre o estético e o político, tendo em vista que “Segundo as palavras de E. L. Doctorow, ‘um livro pode afetar a consciência – afetar a forma como as pessoas pensam e, portanto, a forma como agem. Os livros criam eleitorados que têm seu próprio efeito na história’ ”. (DOCTOROW apud HUTCHEON, 1991, p. 253).

Na narrativa ficcional, Sophie Brown, relata que seu marido não quis que ela continuasse seguindo seus estudos e também a priva das leituras, ou seja, a repressão de seu parceiro ultrapassa a imposição da força física, é necessário que ele se sinta seguro, eliminando qualquer obstáculo. E, se até mesmo o imaginário pode representar um perigo, ele evita, desse modo, sob todas as hipóteses, a possibilidade de sua parceira mudar seu modo de pensar e agir, seja pela independência intelectual ou psíquica, limitando-a a qualquer tipo de liberdade de escolha. Porém, vale ressaltar que, “Um enunciado ficcional pode fazer aparecerem semelhanças com o mundo, mas não será jamais o mundo”. (SAMOYAULT, 2008, p. 102).

Nesse contexto do discurso pós-moderno, a autora de *O sonho de Electra*, vai constituindo seu discurso, descrevendo a rotina, quase que diária, da protagonista da história, a adolescente de 15 anos Pale Jesson. Durante um período, que se inicia no mês de setembro, estação de outono da cidade de Londres e se estende aproximadamente até meados da primavera, nesse percurso narra-se as emoções vivenciadas pela garota, seus dilemas, frustrações, paixões. Os fatos marcantes dessa trajetória ocorreram basicamente antes e depois do lançamento do filme *O Sonho de Electra*, primeiro a personagem passa pelo ritual de passagem ou de iniciação para a vida adulta e depois da estreia descobre sua gravidez e vai mal em seus exames escolares GCSE (provas oficiais da Inglaterra, empregadas como requisito para passarem do Ensino Fundamental para o Médio). Nota-se assim, que ocorre o que ponderou Ian Watt ao dizer que o romance passa a incorporar a percepção individual da realidade, substituindo a experiência coletiva pela individual, sendo que o personagem não será mais visto como tipos de humanos genéricos,

nem o enredo se voltará a temas como relatos religiosos, heroicos ou lendários, mas apresentarão nomes próprios comuns e o cotidiano passará a integrar o cenário do enredo, fato este que, nas narrativas trágicas, não ocorria.

A narrativa apresenta, ainda, uma personagem deslocada, confusa, sem rumo, uma personagem com identidade fragmentada, sem referências fixas que vai se deixando levar pelos acontecimentos sem se importar muito com seus atos ou consequências, tendo um caso incestuoso com seu pai, fica grávida. É nesse desenrolar dos acontecimentos que a intertextualidade se faz presente na obra, encontra-se aí a presença referenciada ao mito de Electra, pela denominação do filme *O Sonho de Electra*, que acaba sendo também o título do livro na versão brasileira. Porém, o conteúdo do filme não está relacionado à temática da tragédia grega, já o enredo da garota sim, de forma alusiva a vida dessa adolescente está vinculada ao mito. O que comprova, ou que apresenta um forte indício da interligação dos nomes entre a produção fílmica e a temática da vida da protagonista, é a constatação do fato de estar grávida, muito provavelmente de seu próprio pai, juntamente com a estreia do filme *O Sonho de Electra*, do cineasta Will.

Há uma diferença intertextual nos dois casos acima, pois quando ocorre a Referência, como no nome dado ao filme, não se expõe o texto citado, mas a este se remete por um título, um nome de autor, de personagem ou a exposição de uma situação específica. (SAMOYAULT, 2008, p. 50). O nome da produção artística do cineasta Will Corrin faz referência direta ao título do mito, mesmo que não tenha sido exposto o texto em si. Já a alusão, como no caso da temática da narrativa, é às vezes exclusivamente semântica, sem ser intertextual propriamente dita, não plenamente visível, ela pode permitir uma convivência entre o autor e o leitor que chega a identificá-la, sendo que depende mais do efeito da leitura que as outras práticas intertextuais, frequentemente é subjetiva e seu desvendamento raramente é necessário para a compreensão do texto. (SAMOYAULT, 2008, p. 50-51). Se desconsiderar o título da versão brasileira já que no original há outra versão para o nome da obra, ter-se-á aí a alusão, pois será apenas pela semanticidade da narrativa que se perceberá essa relação intertextual com o mito.

Há referencialidade ao mito em outros momentos da narrativa, por exemplo, quando o compositor Juliane conversa a respeito do trabalho de Will, com Pale, “Gosto da coisa com Electra, li sobre ela quando era mais jovem, Sófocles, Eurípedes – odiava aquela versão, na verdade; o final é muito corriqueiro – Ésquilo”.

(BIDISHA, 1998, p. 75). Além da intertextualidade pela referência, pode-se notar na continuidade da fala de uma crítica a produção de cinema, “Anos e anos de estudo para vinte anos depois ver um filme feito por alguém que provavelmente nunca pesquisou seu assunto direito” (BIDISHA, 1998, p. 75), observa-se também que o uso do nome Electra por Will para nomear seu filme, encontra-se uma forma do desgaste do mito pelo abuso do nome, ou seja, pelo excesso de denotação e ruptura com a conotação, como frisou Gilbert Durant. Existindo ainda, outro tipo de desgaste provocado pelo excesso de conotação com o abandono ou perda do nome próprio, ou atributo específico, como exemplo, tem-se na temática da obra, como já citado anteriormente.

Outra crítica e/ou questionamento, ainda na voz do compositor, é apontada ao se falar da tragédia grega, “Tudo é uma reação ao que já veio antes. No fim das contas, não estamos todos condenados a isso? A arte se cansou, o mundo se cansou, todos nós cansamos”. (BIDISHA, 1998, p. 76). Há uma autorreflexão ou uma intertextualidade da narrativa discorrendo sobre ela mesma e, portanto, “[...] a intertextualidade não é mais apenas a retomada da citação ou da re-escritura, mas da descrição dos movimentos e passagens da escritura na sua relação consigo mesma e com o outro”. (SAMOYULT, 2008, p. 11). Ou como Hutcheon ponderou, o discurso pós-moderno irá questionar a política da produção e da recepção da arte.

No quesito de produção e da recepção da arte, há outros importantes apontamentos tais como a produção vinculada aos números meramente lucrativos da mídia de massa, ou da indústria cultural, como denominava Adorno. Na carta que Will escreve para Juliane Morgan, buscando reatar uma antiga amizade que existia entre eles em tempos idos, comenta sobre o seu novo projeto.

Há dois anos trabalho no meu último projeto. Vai se chamar O sonho de Electra – talvez você possa inventar algumas piadas sobre isso, Juliane; o vulgar com classe sempre foi uma das técnicas preferidas de comédia. É um projeto bom, eu acho, pensei ter certeza de que era, mas agora não estou muito certo. Meu cérebro está confuso [...] Estou animado a respeito, é claro, mas o sentimento dominante é o de querer terminara a merda o mais rápido possível. Pegar o dinheiro, arranjar a equipe, fazer o serviço, botá-lo para fora e deixar ‘o povo’ decidir. (BIDISHA, 1998, p. 70).

Percebe-se, nesse sentido, que o interesse do personagem ficcional, produtor de cinema, é acima de tudo a aquisição financeira, além de sua obsessão pelo

sucesso. Do mesmo modo, Juliane confirma essa realidade ao dizer que depois de um tempo tudo não passa de uma questão de números, no qual você precisa do instinto do negócio e não do instinto criativo. Paralela a essa discussão, a autora não deixa de mencionar o outro lado das benesses da mídia, o que as câmeras ou holofotes não costumam focalizar, e que as pessoas no geral negligenciam, esse lado oposto do glamour, a miséria da condição humana, ao descrever os pensamentos do cineasta e o início de uma conversa com um de seus atores:

Os olhos surpresos de um cinza pálido olharam para ele, os cílios de Boticelli; ele deu um sorriso. O corpo de lâmina se ajustou no terno de Versace, a corrente de ouro fina como um fio de cabelo reluziu discreta, o torso eram ângulos sob a camisa. Sua mente estava cheia de imagens de crianças prostituídas e cortiços de Calcutá, cagando em buracos, Bollywood, exércitos de baratas; Will disse:

- Por que você não para de foder a estrela do filme, então?

- Porque, se não der em nada, pelo menos está ajudando no meu trabalho. É boa em relações-públicas. (BIDISHA, 1998, p. 187).

Sutilmente, encontra-se implícito nas entrelinhas o que ocorre nos bastidores de uma produção ou da indústria cultural, os interesses por trás das relações pessoais e o que se oculta, ou seja, nega-se o olhar humano aos problemas sociais com muita naturalidade, vislumbra-se com a riqueza material.

A narrativa inicia-se quando Pale encontra-se com Will em uma livraria, ao agacharem-se para pegarem o mesmo livro, uma obra de Dostoievsky. Em outros momentos há referências a outros livros, obras de arte, filmes e autores, como Shakespeare, Freud, Larkin, Goya, Rushdie, Eliot, Jane Austen, Nabokov, etc., e assim, a autora estabelece uma intertextualidade com os textos literários e outras produções artísticas. Em especial, ao citar o escritor russo Nabokov, autor do livro *Lolita*, o qual narra a história de um professor de música apaixonado por sua enteada de apenas doze anos, existindo aí uma intertextualidade não somente referente ao autor da obra, mas também da personagem de Nabokov com a personagem do cineasta Will, que está apaixonado pela adolescente de 15 anos. Deste modo, a intertextualidade vai apresentando uma multiplicidade de interações existente, pois, nesse caso, há um dito não-dito, não se encontra explícito, porém o

leitor ao recorrer a sua memória literária estará ciente das semelhanças entre ambos os enredos destes dois personagens.

Outra referência intertextual encontrada no texto ocorre quando Sofhie desabafa ao seu irmão dizendo: “Minha fantasia de Electra tomando conta de mim de novo [...]” (BIDISHA, 1998, p. 120), com isso, esperava que seu irmão agisse em sua defesa, como fez Orestes, irmão de Electra, entretanto, o irmão lan se esquivava do assunto frisando, “Um amigo meu está fazendo um filme chamado *O Sonho de Electra*” (BIDISHA, 1998, p. 120), é como se ele dissesse a ela que isso não passa de algo inventado, que é somente uma ilusão.

Se fazem presentes, ainda, várias referências intertextuais da obra contemporânea em relação a simbologias mencionadas nas versões clássicas, como a água, os sonhos, o cisne, etc., e de alguns nomes específicos, como o nome da Loja em alusão à cidade de Argos da Grécia antiga e Cassandra, personagem da tragédia grega.

Se na tragédia de *Electra* ou, em geral, nas tragédias clássicas, a violência aparenta ser uma atitude primitiva, um ato de selvageria, brutal ou até mesmo animalesco. Em *O Sonho de Electra*, as atitudes humanas continuam a adquirir aspectos de selvageria, ou melhor, alguns personagens são caracterizados como animais, como por exemplo, na descrição de Juliane, “Seu rosto era pálido era triangular e de traços marcantes, como uma máscara da morte; seus cabelos, pretos encobreados como os pelos de um *pitbull*, caíam lisos pela nuca”. (BIDISHA, 1998, p. 18). Ou na descrição de Ian:

Seu corpo era vigoroso. Vinte e sete anos de idade, forte: ancas de búfalo, braços macios com pele de pantera, o peito largo como de um alazão, uma espinha de Jibóia. Mas tudo se escondia por baixo de uma gordura de bebê, como as pernas, que pareciam dois rolos de fazer pastéis, e seu rosto, coberto com camadas e camadas de pele. Seus pulsões, com tendões flexíveis de gato, eram amortecidos por uma bola de carne branca e mole; seus olhos, que eram azul-acinzentados e às vezes verde-alga. Estavam rodeados e aprisionados pela carne flácida de seu rosto. Era um chato, porém educado; as pessoas muitas vezes se perguntavam se ele pensava ou não – se tinha consciência de si mesmo. (BIDISHA, 1998, p. 20).

Na descrição do pai de Pale, o qual compara a um tubarão, por acreditar ela imaginar que ele deveria possuir um sangue nobre, um sangue azul, igual a pele de

um deste animal, sendo penetrante como broca de furar diamante, como o de um adolescente (BIDISHA, 1998, p. 94), na descrição de Will, etc. No entanto, Pale é descrita como uma boneca, “[...] seu corpo era assexuado, com os cabelos negros e os olhos sem expressão, os peitos intocados e os quadris achatados, faziam-na parecer uma bonequinha de madeira de mola pulando de uma minúscula casa de bonecas”. (BIDISHA, 1998, p. 13). Até mesmo em sua descrição, a adolescente é apresentada como objeto. A cidade de Londres é personificada a cada momento, como se representasse a vida em si, “O norte de Londres estava oprimido” (BIDISHA, 1998, p. 81), ou “Londres inteira está curvada e estremecida, com as nádegas despidas recebendo açoites de fogo de sol. Junho tem sido uma avalanche de dias abafados e sufocantes [...]” (BIDISHA, 1998, p. 207), e “Enquanto o norte de Londres está na cama de beliche [...] Kensington reluz branca e serena, com sua calma passiva de bebê adormecido”. (BIDISHA, 1998, p. 207). Enquanto a cidade é personificada, simulando estar viva, os seres humanos recebem características animais e, no caso da protagonista, objetificada, sem vida, em benefício do uso e desuso.

Diante dessas análises, busca-se não apenas observar as referências, mas o sentido do texto emprestado, o sentido do texto que se empresta e o sentido que circula entre eles. E o mito na multiplicidade de suas versões ou na retomada de aspectos simbólicos do mesmo, mantém seus traços perenes:

[...] repousando sobre um patrimônio coletivo, os mitos fundadores ou a sabedoria das nações, a tragédia ou os gêneros moralistas desenvolvem uma narrativa ou dão uma lição que não muda. Ao mesmo tempo porque a literatura é transmissão, mas também porque acarreta a retomada, a adaptação de um mesmo assunto a um público diferente. E do mesmo modo que um novo amor faz nascer a lembrança do antigo, a literatura nova faz nascer a lembrança da literatura. (SAMOYVAULT, 2008, p. 75).

Ainda, como nos apresenta Samoyault, “Não só o passado é sempre reutilizável, mas a relação na qual ele entra permanentemente obriga-o a ser considerado sem cessar em função do novo” (SAMOYVAULT, 2008, p. 127) e, considerando o seu passado, que “Assim, a literatura se faz juiz dela mesma, assume uma vocação de comentário ou crítica pelo viés da retomada: juiz da literatura passada [...] mas juiz também de sua prática atual que pode ser

comparada com outras”. (SAMOYAULT, 2008, p. 126). Ao retomar o mito de Electra, a obra de Bidisha, não somente realiza uma crítica às produções artísticas, incluindo a literária, na atualidade, como também irá trazer a literatura passada para colocá-la em discussão, sendo que, “muitas coisas que tomávamos como certas por serem “naturais” e fazerem parte do senso comum (como o relacionamento palavra/mundo) devem ser examinados com grande cuidado. (HUTCHEON, 1991, p. 201). Além do mais, de acordo com Hutcheon:

Os discursos pós-modernos inserem e depois contestam nossas tradicionais garantias de conhecimento, por meio da revelação de suas lacunas ou sinuosidades. Eles não sugerem nenhum acesso privilegiado à realidade. O real existe (e existiu), mas nossa compreensão a seu respeito é sempre condicionada pelos discursos, por nossas diferentes maneiras de falar sobre ele. (HUTCHEON, 1991, p. 201).

E, assim, entre as retomadas intertextuais, as citações explícitas, implícitas, a ironia, a paródia, o pastiche, a alusão, a referência, ao recorrer-se à memória literária, o texto circula em movimento, entre o que está dado ao novo, ao novo entrelaçamento das palavras, com outros sentidos e significados, a literatura vai constituindo-se:

A máquina literária pode efetuar todas as permutações, com um material dado; mas o resultado poético será o efeito particular de uma destas permutações, sobre o homem dotado de uma consciência e de um inconsciente; sobre a sociedade, sobre o homem histórico será o choque que se produz somente quando ao redor da máquina que escreve, existe uma sociedade com seus fantasmas ocultos. (CALVINO, 1977, p. 78).

Os fantasmas ocultos do ser humano irão aparecer de algum modo, ou em seus sonhos, nos mitos, nas artes, na poesia, na literatura, no romance, etc., representados ou constituídos pelo imaginário do homem.

CONCLUSÃO

Alguns conceitos são fundamentais, sempre tiveram um papel relevante na construção de textos contemporâneos: um, o próprio conceito de mito, e o outro, o conceito de tragédia. Esses dois conceitos centrais, ao nosso ver, são aqueles que podem possibilitar uma compreensão do mito de Electra num contexto mais amplo do que uma mera história narrada. Assim, objetivou-se comparar a tragédia grega com a narrativa ficcional de Bidisha, possibilitando, dessa forma, um enfoque do mito de Electra na contemporaneidade.

O trabalho de cunho bibliográfico e com base em leituras teóricas sobre o mito de Electra apresentado nos tragediógrafos gregos, de maneira especial em relação à obra *Electra*, de Sófocles, *Coéforas*, de Ésquilo e *Electra*, de Eurípedes, e, com base em estudos sobre intertextualidade, buscou-se identificar como o mito de Electra encontra-se presente na narrativa de Bidisha, denominado de *O Sonho de Electra*, uma obra contemporânea publicada em 1997.

Constata-se que, em *O sonho de Electra*, a personagem principal, Pale, não possui irmãos, não comete matricídio, nem seu desejo é reprimido ao relacionar-se fisicamente com seu próprio pai, atendendo o desejo de ambos, consumando o ato sexual. Assim a narrativa, por sua vez, causa estranheza em uma cultura na qual o incesto é condenável, causando grande impacto ao público. Muito provável que, ao tratar deste assunto, os autores clássicos chocaram seu público e, conforme afirma Nuñez, foi a predileção do público sobre a maldição dos Atridas que tornou possível a multiplicação dos manuscritos destes textos e suas sucessivas reencenações (2000, p. 19), assim, o mito sobreviveu e continua a ser reinventado na literatura contemporânea.

Constata-se, contudo, que nas distintas personagens, seja nos teatros gregos, em *Electra* de Sófocles, de Eurípedes e *Órestia* de Ésquilo, ou em Pale,

na literatura de Bidisha, sem exceção, ocorre uma passividade, uma submissão designada ao comando masculino sobre seus corpos. Reflexo do construto cultural determinado historicamente, mantendo vivos símbolos e dilemas como o mito grego. As identidades em questão, em especial a feminina, é construída por uma representação imaginária contextualizada em um universo patriarcal apesar das mudanças ocorridas durante os séculos em vigência.

Observa-se, ainda, na narrativa clássica, uma existência determinada pelo destino, marcada pela presença dos deuses desde o nascimento até a morte, no qual “O indivíduo passava pelas fases segundo padrões predeterminados: infância, ritos de passagem, profissão, casamento, criação dos filhos, velhice, doença e morte”. (BERGER; LUCKMANN, 2004, p. 58). Ao contrário, o sujeito pós-moderno fragmentado, plural, descentrado, possui maior dificuldade em encontrar a sua referência pessoal ou sentimento de pertencimento. Segundo Berger e Luckmann (2004), a existência determinada pelo destino é trocada por uma série de decisões, gerando assim, a perda de auto evidência em consequência de uma crise de sentidos.

Berger e Luckmann, ponderam que a ausência de uma instituição reguladora, como a figura materna (em *O Sonho de Electra*), teria de fato influência nos possíveis atos apresentados nas obras:

A identidade pessoal da criança se forma ao perceber o reflexo de seu comportamento das pessoas que estão mais próximas. Por isso, uma determinada coerência no agir dessas pessoas é o pressuposto mais importante para o desenvolvimento de certa forma imperturbável da pessoa. Não se verificando este pressuposto, aumento a possibilidades de surgirem crises subjetivas. (2004, p. 77).

Em *O sonho de Electra*, não há uma disputa entre mulheres, já que a protagonista é órfã desde seus três anos de idade e a representação da imagem feminina é produzida por outro viés. Há um questionamento da condição feminina nessa obra, portanto não é meramente uma reprodução ou reinvenção do enredo original. Existe algo muito além, algo mais complexo, nesse romance ocorre uma subversão da dinâmica clássica do mito, uma contestação ou questionamento deste, assim como há também críticas às produções artísticas atuais, tanto no cinema, quanto na música, além da própria literatura.

Contudo, a percepção dessa intertextualidade far-se-á conforme a sensibilidade do receptor, decorrentes de vários fatores, como relata Nuñez, “O que pode variar é a sensibilidade do leitor à repetição. Tal sensibilidade existe evidentemente em função da cultura e da memória de cada época, mas também, das preocupações formais de seus escritores”. (NUÑEZ, 2000, p. 7). Deste modo, é possível afirmar que, de acordo com essa sensibilidade, o leitor irá decodificar os signos e os significados presentes no texto, podendo assim, observar o jogo intertextual.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. Poética. In: *Os Pensadores*. Trad. e comentário de Eudoro de Souza. São Paulo: abril, 1973.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BANDYOPADHYAY, Bidisha. *O Sonho de Electra*. Trad. Lídia Cavalcante Luther. São Paulo: Scipione, 1998.
- BARROS, Marcelo. *La condición femenina*. Buenos Aires: Grama Ediciones, 2011.
- BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *Modernidade, Pluralismo e Crise de Sentido: A orientação do homem moderno*. Trad. ORTH, Edgar. Petrópolis - RJ: Vozes, 2004.
- BORGES, Jorge Luis. A poesia. In: _____. *Obras completas de Jorge Luís Borges*. Vol. 3. São Paulo: Globo, 1999.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência*. São Paulo. Companhia das Letras, 2002.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.
- BRASÍLIA. Lei nº 11.340 - Presidência da República. Congresso Nacional. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11340.htm. Acesso em: 03 fev 2016.
- CALVINO, Italo. A combinatória e o mito na arte da narrativa. In: *O mito na atualidade*. CALVINO, Italo et al. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 75-80.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. Org. FILHO, Ozíris Borges. São Paulo: Ática, 2004.
- COUTINHO, Eduardo F. Literatura comparada: reflexões sobre uma disciplina acadêmica. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 2006, n. 8, p. 41-57.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. SILVA, V. C. et al.; SUSSEKIND, C. (Org). 26. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- CRUZ, Antonio Donizeti da. *O universo imaginário e o fazer poético de Helena Kolody*. Cascavel: Edunioeste, 2012.
- DOWDEN, Ken. *Os usos da mitologia grega*. Campinas/São Paulo: 1994.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Portugal, Edições 70, 1993.

_____. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Trad. GODINHO, Hélder. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Campos do Imaginário*. Trad. REIS, Maria João Batalha. Lisboa: Portugal, Instituto Piaget, 1996.

_____. *Mito e Sociedade: a mitanálise e a sociologia das profundezas*. Trad. JÚDICE, Nuno. Edições A Regra do Jogo, Ensaios n.7, 1983.

ELIADE, Mircea. *O prestígio do mito cosmogônico*. In: *DIÓGENES*, Brasília, Editora da Universidade de Brasília, n. 7, 1984, p. 5-6.

_____. *A imaginação simbólica*. Trad. BRITO, Carlos Aboim. 6. ed. Lisboa – Portugal: edições 70, 1993.

_____. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. 6. ed., São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *O sagrado e o profano*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

ÉSQUILO. *Coéforas*. In: *Oréstia*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ESTRADA, Berta Lucía Estrada. Breve história de La literatura occidental y latino-americana y su rol pedagógico. In: *Jornada Internacional de Estudos Linguísticos e Literários*. 15. ed. Marechal Cândido Rondon, 2012.

EURÍPEDES. *Electra*. In: *Teatro grego*. Trad. Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: São Paulo: Porto Alegre, Jackson, v. XXII, s.d.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Aurélio: dicionário da língua portuguesa*. 4. ed. Curitiba: Positivo, 2009.

GOODY, Jack. Do oral ao escrito: um avanço antropológico na atividade de contar histórias. In: *O mito, o ritual e o oral*. Trad. JOSCELYNE, Vera. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012, p. 110-141.

HALBERTSTADT-FREUD. *Electra versus Édipo*. *Psychê*. Trad. MARKUSHOWER, Susan. São Paulo; jan - jun. 2006, Ano 10, n. 17, p. 31-54.

HÉRITIER, Françoise. *Família*. GIL, Fernando (Coord.) Edição Portuguesa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997, p. 81-94.

_____. *Incesto*. GIL, Fernando (Coord.) Edição Portuguesa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997, p. 95-124.

HOLLAENDER, Arnon; SANDERS, Sidney. *The Landmark Dictionary*. 4. ed. São Paulo: Moderna, 2008.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Poétique* revista da teoria e análise literárias. Trad. ROCHA, Clara Cabbé. Coimbra, 1979.

KURY, Mario da Gama. *Electra*. SÓFOCLE. In: *Os persas/ Ésquilo/ Electra/ Sófocles. Hécuba/ Eurípedes*. Trad. Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, comentários.

LÉVI-STRAUSS. *O olhar distanciado*. Trad. Carmen de Carvalho. São Paulo: Edições 70, 1983.

LOTTERMANN, Clarice. Sonhos: Portas para o Imaginário. In: *Literatura e poéticas do imaginário*. CRUZ, Antonio Donizeti; LIMA, Maria de Fátima Gonçalves (Org.). Cascavel: Edunioeste, 2012.

MILIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 1987.

NUÑEZ, Carlinda Pate. *Electra ou uma constelação de sentidos*. Goiânia. UCG, 2000.

ORSBONE, Amy (Ed.) et al. *O livro da psicologia*. Trad. HERMETO, Clara M.; MARTINS, Ana L. São Paulo: Globo, 2012.

PAZ, Octavio. Poesia e Poema. In: _____. *O Arco e a lira*: Trad. SAVARY, Olga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 15-58.

PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2005.

SAMOYULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. NITRINI, Sandra. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SILVA, Luiz Carlos Mangia. *O masculino e o feminino no epigrama grego: estudo dos livros 5 e 12 da Antologia Palatina*. São Paulo; Unesp, 2011.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. Trad. SILVA, Tomaz Tadeu da. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SIQUEIRA, Joelma Santana; GOMES, Cavalcante Elaine. Reflexão sobre Espaço e Romance Reflection on Space and Romance. v. 10, n. 2, (2010) p. 31-41.

SÓFOCLES. *Electra*. In: *Os persas/ Ésquilo/ Electra/ Sófocles. Hécuba/ Eurípedes*. Trad. Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

SÓFOCLES, EURÍPEDES. *Electra* (s). Trad. e comentários VIEIRA, Trajano. São

Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

SOUSA, Eudoro de. *História e Mito*. Brasília: Universidade de Brasília, 1981.

SNELL, Bruno. *A descoberta do espírito*. Lisboa; Rio de Janeiro, Edições 70, 1992.

STRONGOLI, Maria Thereza de Queiroz Guimarães. Encontros com Gilbert Durand Cartas, Depoimentos e Reflexões sobre o Imaginário *In: Ritmos do imaginário*, Org. PITTA, Danielle Perin Rocha. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2005.

TACCONI, Maria del Carmen. *Mito, cultura y literatura*. In: *Jornada Internacional de Estudos Linguísticos e Literários*, 15.ed. 2012, Marechal Cândido Rondon.

THIS, Bernard. Incesto, adultério, escrita. In: *O mito na atualidade*. THIS, Bernard et al. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 41-74.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VIEIRA, Trajano. *Electra(s)*. In: SÓFOCLES, EURÍPEDES. Trad. e comentários Trajano Vieira. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, comentários.

WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In: _____. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. FEIST, Hildegard. São Paulo; Companhia das letras, 1990, p. 11-33.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O Imaginário*. Trad. GONÇALVES, Maria Stela. São Paulo: Loyola, 2007.

ZILBERMAN, Regina. *Fundamentos do texto literário I*. Curitiba: IESDE Brasil S.A, 2009. 140 p.

ANEXO I

Reproduzo aqui, de forma fiel, o que relatou a autora Bidisha Bandyophadyay, de maneira significativa, precisa e clara, avaliando a sua própria obra na atualidade, explicando o que a levou a escrever o livro e como foi a sua aceitação pública:

(...) I was Reading ot of Greek tragedy when I wrote it. I was 15 and 16 when I wrote the novel, and was very interested in the way that youn gwomen are portrayed, and how they discover their sexuality. But I also wanted to invert and subvert the dynamic that wesee in the Greek tragedies - Electra, in the originals, is some how in competition with her mother and is depicted as in love with her father. In my novel the opposite happens: the central character's mother is dead and her father is an abusive man; the central character's relations with the other men in the book is also abusive. She has beauty, but she has no agency or control, and her feeling of being sexually powerful is an illusion: the men are the one swith power, control, experience, self-knowledge, resources, careers, freedom. Ultimately the main 'game' is actually between the different men - a 'homosocial' and patriarchal situation in which the Young woman becomes colateral damage. Ultimately, for me, the novel is about child abuse – about taking advantage of innocence and about the gap that is left when there are no strong women in a situation guiding and supporting the young central character. I am not saying, of course, that all Young women are victims; but I am saying that abuser swill look specifically for those who are vulnerable and excluded. So I do notthing the Electra complex as Freud define ditisinnateor 'natural' but is a product of a patriarchal society: women are encultured to regard them selves as sexual properties and objects whose only relationis to men, and to judge and compete with other women, and to see men (even their own fathers) as authority figures and figures of desire and worship who can only be communicated with in a sexualised way. I think this is unnatural and false: hence Electra's Dream.

I signed the deal for the publication of the novel at the age of 16. I had already been a journalist (art, design, culture) for various magazines since the age of 14, and I think the publishers liked the fresh approach and directness of the language. However, when the book was published, many critics were surprised by its dark

subject matter and very adult themes. Ultimately, it is an adults' book. In my subsequent fiction I realise that there is a common theme: I am interested by the way adults betray children and perpetrators act with impunity, and also the way we live in a very brutal world, full of cruelty and abuse, that none the less has the appearance of sophistication and civilisation". (BANDYOPADHYAY)³¹.

(...) Eu lia muita tragédia Grega quando o escrevi. Eu tinha entre 15 e 16 anos quando escrevi o romance, e estava muito interessada no modo como jovens mulheres são retratadas, e em como elas descobrem sua sexualidade. Mas também gostaria de inverter e subverter a dinâmica que percebemos na tragédia Grega – Electra, nos originais, se encontra, de alguma forma, em competição com sua mãe e é retratada como apaixonada por seu pai. Em meu romance, o oposto ocorre: a mãe da personagem principal está morta e seu pai é um homem abusivo; a relação da personagem principal com os outros homens no livro também é abusiva. Ela possui beleza, mas não possui poder ou controle, e seu sentimento sobre ser sexualmente vigorosa é ilusório: os homens são aqueles com o poder, controle, experiência, autoconhecimento, recursos, carreiras, liberdade. Enfim, o 'jogo' principal é na verdade entre os diferentes homens – uma situação 'homo social' e patriarcal, na qual a jovem se transforma apenas em um dano colateral. Afinal de contas, em minha opinião, o romance trata de abuso infantil – sobre tirar vantagem da inocência e sobre a lacuna que é deixada quando não existem mulheres fortes em determinada situação, guiando e apoiando a personagem central. Não estou afirmando, evidentemente, que todas as jovens mulheres são vítimas; mas sim, dizendo que os violadores procurarão exatamente por aquelas que são vulneráveis e excluídas. Portanto, não creio que o complexo de Electra, como definido por Freud, seja inato ou 'natural', mas sim, um produto da sociedade patriarcal: as mulheres são inculturadas a se considerarem como objetos e propriedades sexuais cuja única relação é em função dos homens. Julgar e competir com outras mulheres e considerar os homens (até mesmo os seus próprios pais) como figuras autoritárias e figuras de desejo e adoração, a quem só pode se comunicar de uma maneira

³¹ BANDYOPADHYAY, Bidisha. Re: Searhorses. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <claudianeprass@yahoo.com.br> em 08 de agosto 2013.

sexualizada. Acredito que isso seja antinatural e falso: conseqüentemente, o Sonho de Electra.

Assinei o contrato de publicação do romance aos 16 anos. Eu já havia sido jornalista (de arte, design, cultura) em várias revistas desde os 14 anos, acredito que os editores apreciaram a abordagem diferenciada e a clareza da linguagem. No entanto, quando o livro fora publicado, muitos críticos ficaram surpresos com o assunto sombrio e seus temas adultos. Afinal de contas, é um livro para adultos. Em minha ficção posterior, percebi que existe um tema em comum: interesse-me em como os adultos retratam as crianças, como os perpetradores agem com impunidade e, também, o modo como vivemos num mundo brutalizado, repleto de crueldade e abuso, que, todavia, possui a aparência de sofisticação e de mundo civilizado. (BANDYOPADHYAY)³².

³² Tradução: Bruno Weber, mestre em Estudos Literários, professor de Língua Inglesa, Alemã e respectivas Literaturas. Tradutor de Língua Inglesa e Alemã.

ANEXO II

RESUMO DO LIVRO “O SONHO DE ELECTRA”, DE BIDISHA BANDYOPADHYAY (1998)

Pale é uma adolescente de 15 anos, mora no subúrbio de Londres, estudante do colegial, está prestes a ingressar no segundo grau, entretanto, necessita passar pelos testes de nivelamento chamados de GCSE, obrigatórios na Inglaterra. Sentia-se desintegrada do mundo dos adultos, frágil como uma boneca de porcelana, ansiava por quebrar a linha divisória imaginária para integrar esse universo ao qual, ainda, não pertencia. Para isso, precisava passar pelo ritual ou rito de passagem da adolescência para a vida adulta, “quebrando sua fina cortina de tule”.

O ex-jornalista e diretor de cinema, Will Corrinda, 38 anos, por quem se apaixonara, representava uma oportunidade para romper essa incógnita frustrante, instigada pela curiosidade e pelo desejo físico, a garota mantém sua primeira relação amorosa íntima com o personagem. Porém, decepciona-se com seu parceiro, pois, muito distante de algo próximo ao romântico ou desejado por ela, o ato tornar-se-á uma lembrança negra em sua memória. Marcada pela decepção, sofrimento e arrependimento espera nunca mais recordar-se desse dia. Sentindo-se frustrada em relação a seu primeiro namorado, busca novos relacionamentos, envolvendo-se com o compositor Juliane, amigo de Will. Posteriormente, deixa-se seduzir por seu próprio pai Valium, um advogado devoto ao trabalho, atraente e sedutor, ao qual admira e o vê apenas como companheiro. Ambos possuem um caso consentido, afinal, seus primeiros pretendentes, Will e Juliane, não eram muito mais jovens que seu progenitor.

Num contexto de discurso pós-moderno, a autora descreve a rotina da adolescente, narrando emoções vivenciadas por ela, seus dilemas, frustrações e paixões. A narrativa apresenta uma personagem deslocada, confusa, sem rumo, com identidade fragmentada, sem referências fixas, que vai se deixando levar pelos acontecimentos, sem dar importância a seus atos ou às consequências destes, e

assim, de aluna exemplar, passa a faltar aulas, dispersa não consegue se organizar, nem produzir algo.

Os fatos marcantes desta trajetória ocorreram basicamente antes e depois da estreia do filme, também intitulado *O Sonho de Electra*, iniciando-se com o ritual de passagem ou de iniciação à vida adulta e, depois da estréia, ocorre a descoberta de sua gravidez, muito provavelmente, fruto de incesto, além de a garota não obter êxito em seus exames escolares. Já Will, alcança seu almejado sucesso com sua produção fílmica. Ian, outro personagem da história, torna-se um profissional bem sucedido na área de relações públicas, enquanto sua irmã Sofhie, engravida após voltar a morar com o marido agressivo, tornando-se ainda mais dependente, financeira e psicologicamente, deste. Juliane, por sua vez, possui um final trágico.

ANEXO III

TRADUÇÃO DO PREFÁCIO DO LIVRO NA VERSÃO ORIGINAL (1997), SEM AUTORIA

O Sonho de Electra

Sozinha em Londres? Deseja um amor? Deseja uma vida? Antes de tudo, faça amizades. Você poderia conhecer o litoral, visitar Groucho, escalar o Oxo, ainda assim você não encontraria o que está procurando. Porque você está procurando no lugar errado...

Todos estão procurando. Will, sedutor, cineasta, sensual, frequenta muitas festas, contudo, não tem amigos. Talvez, apenas dois, seu amigo mais antigo, Juliane, é uma pessoa reclusa, não produtiva, um compositor misantrópico que vive isolado; seu novo amigo Ian, se refugia no alto do Piccadilly quando as luzes estão enfraquecidas. Mas, quando os antigos e novos amigos se encontram, uma transformação ocorre no local. Enquanto isso, Will encontra casualmente uma adolescente Pale, uma linda e precoce estudante com um comportamento que mexe com ele e o deixa estarrecido. Esse sentimento é contagioso. Novos amanheceres para todos. Porém, como todo amanhecer se vai, a antiga e perigosa cidade se torna bela, onde todos não se cansam de procurar, e quando chega a hora de retornar para casa você encontra todo o aconchego e intimidade que jamais desejou...

O Sonho de Electra acena através dos sonhos e pesadelos desta representação urbana com o maior estilo. É uma estreia notavelmente madura, com uma imagem brilhante e observação aguçada, de um notável trabalho de uma nova escritora Britânica.³³

³³ Tradução realizada pela professora Doutora Nelza Mara Pallu, docente em de Língua Inglesa e Literatura Inglesa da Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE.

ANEXO IV

seahorses

Lonely in London? Want a lover? Want a life? First, get the friends. You can do Coast, you can do the Groucho, you can go up the Oxo, but you won't find what you're looking for. Because you're looking in the wrong place. . .

They're all looking. Will, suave, predatory, cinematic, has lots of sex, goes to loads of parties, but has no friends. Well, just two. His Old Friend, Juliane, is a reclusive, unproductive, misanthropic composer living out in the Green Belt; his New Friend, Ian, skulks around the Top end of the Piccadilly line with sights lowered. But when Friends Old and New come together, a transformation takes place. Meanwhile Will falls over and for a teenage waif, Pale, a pretty, precocious schoolgirl with attitude who shakes him out of his torpor and into feeling. And the feeling proves infectious. New dawns rise for all. But as dawn fades the dirty old town finds pretty much everyone tired of looking, always looking, when back at home lies all the comfort and closeness you could ever desire. . .

Seahorses bobs through the dreams and nightmares of this urban pageant with the utmost panache. It is a remarkably confident and mature debut, rich in bright imagery and sharp observation, from a noteworthy new British writer.

BIDISHA is currently at Oxford University, having already made her mark as a writer for the *NME*, *Dazed & Confused* and *The Big Issue* by the age of 16. This is her first novel.

PREFÁCIO DO LIVRO NA VERSÃO ORIGINAL (1997), SEM AUTORIA

ANEXO V

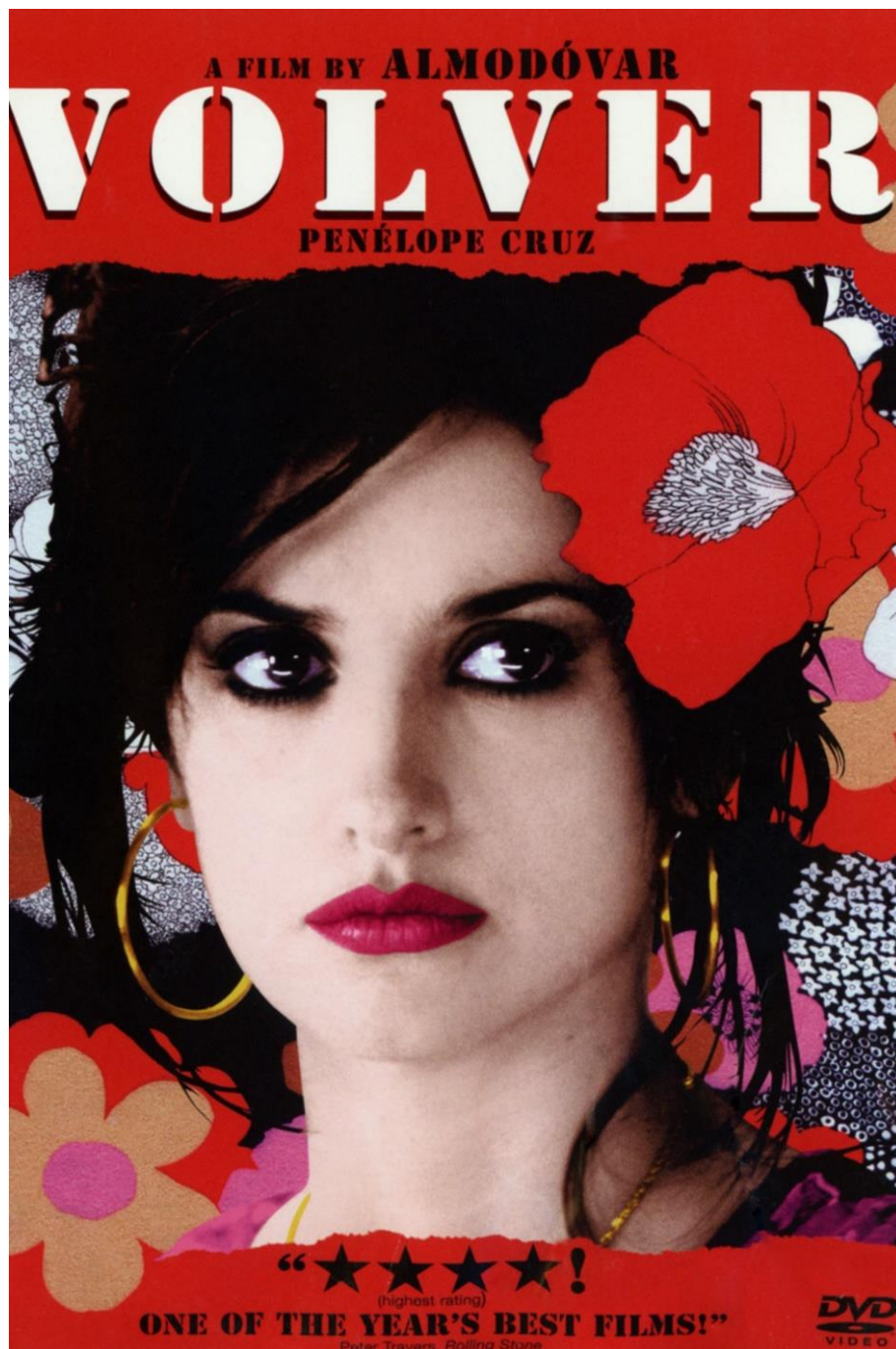


Imagem da capa do filme "Volver", de Pedro Almadóvar, citado na introdução.