

# O MINOTAURO e OS LABIRINTOS CONTEMPORÂNEOS\*

Gonçalo Vilas-Boas  
Universidade do Porto

*Qui n'a pas son Minotaure?*  
Marguerite Yourcenar

## 1. Objectivo deste estudo

>>

O labirinto é um dos mitos mais tratados ao longo dos tempos, quer no seu todo, quer em ligação com alguns dos seus mitemas constituintes, nomeadamente Dédalo, Minotauro e Ícaro, representando, respectivamente, o construtor, o prisioneiro e o fugitivo. Neste espaço tratarei somente alguns aspectos ligados ao Minotauro, exemplificado em três textos recentes: *The Minotaur takes a cigarette break* (2000) do norte-americano Steven Sherrill, *Das Versteck des Minotaurs* [O esconderijo do Minotauro] (2001) da alemã Undine Gruenter (1952-2003) e *Le soufflé du Minotaure* (2002) da francesa Anne Parlange.

## 2. Reflexões preliminares sobre os mitos

A origem dos mitos que atravessam a história da humanidade é raramente conhecida. O que chegou até hoje são “textos mitológicos”, como diz Duméziel, estabelecidos em datas muito posteriores à sua origem e baseados em versões transmitidas oralmente. Na época da passagem a textos mitológicos, já os mitos terão perdido as suas funções originais, pois foram sendo acrescentados, truncados durante o percurso oral que poderá ter durado séculos. Pierre Brunel parte do mito como “langage préexistant au texte, mais diffus dans le texte, est l’un de ces

textes qui fonctionnent en lui” (Brunel, 1992: 61) para defender três momentos distintos no percurso de um mito: o nascimento [émergence], a flexibilidade [flexibilité] e a irradiação [irradiation] (*vide idem*, 72-86). Wunenburger defende que o mito é um modo específico de actividade intelectual e linguística “qui sert de canal d’exposition d’un sens, qui ne trouve pas dans la raison digitale, analytique et abstraite, de moyen d’expression adéquat” (Wunenburger, 1994: 51). Calame define o mito como “le résultat d’un processus symbolique opérant à partir de la réalité empirique et de préconstruits conceptuels propres à une culture donnée” (*apud* Deremetz, 1994: 27). Ou ainda Jan Assmann: “Mythos ist der (vorzugsweise narrative) Bezug auf die Vergangenheit, der von dort Licht auf die Gegenwart und Zukunft fallen läßt” [O mito é a referência (preferencialmente narrativa) ao passado, que a partir dali lança luz ao presente e ao futuro] (Assmann, 2003: 280). A definição de Deremetz é um bom ponto de partida para a abordagem que pretendo fazer:

le mythe littéraire serait [...] à considérer comme **préconstruit culturel** dont le **schématisme** convient à la représentation d’une grande diversité de situations empiriques.  
(Deremetz, 1994: 31)

Destas definições e de tantas outras que poderíamos apresentar, salienta-se especialmente o carácter textual do mito em geral. Assim, o mito, como qualquer texto, funciona dentro de determinados contextos variáveis, sendo então de concluir que funciona diferentemente segundo os contextos de re-construção e de recepção.

Os textos mitológicos podem, segundo André Siganos, dividir-se em “mitos literários” e “mitos literarizados”: os primeiros são “un récit fermement structuré, symboliquement surdéterminé, d’inspiration métaphysique (voire sacrée) représentant le syntagme de base d’un ou plusieurs textes fondateurs”. Será também um mito literário aquele que é criado na própria

literatura, por exemplo, o mito de Don Juan. O mito literarizado é aquele que “reprend lui-même une création collective orale archaïque décantée par le temps”. Siganos apresenta o mito do Minotauro como exemplo deste tipo (*vide* Siganos, 1993: 32). Trata-se de um mito que antecede o texto literário propriamente dito, mas que consegue sobreviver através dele.

O mito (literário e literarizado) é sempre um pré-construído cultural, que funciona nos mesmos moldes que tantos outros, isto é, como um elemento da identidade cultural, quer colectiva, quer individual.

O mito literário ou literarizado poderá ser analisado segundo três planos sucessivos, como defende Deremetz: 1) o plano da sua inscrição numa obra; 2) o plano do seu lugar no conjunto dos campos culturais de uma época, isto é, num plano sincrónico; 3) finalmente, num plano histórico ou diacrónico, o das suas utilizações sucessivas, onde aparece “comme instrument fondateur d’une tradition et d’une continuité culturelle” (Deremetz, 1994: 31). Neste sentido, uma questão interessante é saber em que condições é que um mito é re-utilizado: quem, quando e porquê alguém os utiliza, sabendo nós que os contextos se modificam constantemente, o que implica que o mito mantenha uma carga simbólica aberta, ainda que respeitando minimamente a matriz do pré-construído. O poeta americano Donald Platt pergunta-se no primeiro verso do poema “Killing the Minotaur”: “Why must we keep reliving the old myths?”, para afirmar algumas estrofes depois: “We give the old myths our new breath” (Platt, 2002: 62, 64). Os mitos literarizados e os literários não deixam, portanto, de ser uma memória, uma vez que se inscrevem numa linha de permanente actualização, numa relação de diálogo entre o passado e o presente. Os diferentes textos re-utilizam o mito ou partes dele em ligação intensa ou ténue com o hipotexto, podendo a função simbólica não se perder completamente, ainda que possa aparecer mais difusa.

Deste modo, o mito é somente uma matéria disponível para a construção textual, é, nas palavras de Thibault-Schaefer,

>>

“redutível e extensível”, mas sempre ancorado na memória colectiva (Thibault-Schaefer, 1994: 55). Interessar-me-á aqui sobretudo o aproveitamento da matéria diegética do mito e não tanto as suas relações de tipo etnográfico, antropológico ou psicanalítico, ainda que estas dimensões acabem por estar sempre presentes, de um ou de outro modo.

### 3. O mitema do Minotauro

#### 3.1. Origem do mitema

248>249

Começarei por um brevíssimo apanhado diacrónico do mitema do Minotauro. Não se conhecendo o texto fundador do mito do labirinto e dos seus mitemas, é importante estabelecer o ponto de partida para o seu desenvolvimento e actual recepção. Antes de mais é preciso ter em conta que existem diversas fontes para o labirinto minóico e a figura do ser híbrido que é o Minotauro, Asterius ou Asterion de seu nome. Os textos de Ovídio serviram de hipotexto do mito durante muitos séculos, mas ele próprio baseia-se em Apolodoro, ainda que já houvesse referências em Homero, Eurípides, Isócrato e Platão (*vide* Kern, 1999; Graves, 1981; Siganos, 1993: 51). O facto de alguns dos gregos utilizarem expressões do género de “Conta-se”, mostra que eles estão a ter em conta textos (escritos ou orais) mais antigos.

O labirinto e o Minotauro fizeram parte integrante de um tipo de discurso negativo. O Minotauro era visto como uma representação e uma demonização do lado animal que há em nós, que os homens da luz querem combater, daí a referência, em algumas variantes do mito, à figura de Teseu como portadora de uma coroa luminosa e não do célebre fio de Ariane, assim como certas comparações medievais entre Teseu e Cristo.

Há outra explicação possível para a origem desta lenda. É sabido que os cretenses teriam duvidado da existência do Minotauro e mesmo do labirinto (cf. Graves, 1967: 273), o que implica que o discurso sobre um perigoso Minotauro já circulava na Creta minóica. Até hoje não se encontraram vestígios de qual-

quer labirinto em Cnossos, mas sim de um labiríntico palácio, onde eventualmente se situaria uma prisão e um espaço onde se preparariam os jovens para os jogos fúnebres em honra de Androgeu; alguns desses jovens atenienses seriam sacrificados, outros obrigados a perigosíssimas acrobacias em cima dos touros, vindo muitos a morrer (há moedas representando esse espectáculo), e ainda outros oferecidos como escravos aos vencedores. Segundo uma versão, Teseu teria lutado com o célebre e temido general minóico Tauros e terá saído vitorioso. Este general terá tido relações com Pasifae, das quais terá nascido um filho. O Minotauro não tinha a função de matar e comer os jovens, porque não passava de um inofensivo prisioneiro bastardo, que, podendo fazer sombra à casa real, interessava afastar do trono. Teseu teria sido convidado para o matar, recebendo em troca Ariane. O Minotauro torna-se num elemento do discurso do poder com a finalidade de amedrontar os inimigos, internos e externos. Há ainda outra versão, em que, após renhida luta (ou não), Teseu traz o Minotauro preso e leva-o para Atenas para ser exibido ao público. As variantes não se esgotam nestas!

>>

O labirinto pode ainda ser visto, não como um espaço fechado, mas como o local da "dança dos groux", onde o Minotauro (o próprio rei ou um príncipe com máscara de touro) fazia as suas danças rituais, na presença dos jovens, e que Teseu aprendera em Cnossos (cf. Kern, 1999: 26s.).

A propósito desta relação Minotauro-touro, Sarah Morris refere o facto de haver na arte grega e cretense representações de lutas de heróis com seres híbridos: mas não serão esses seres representações de deuses na forma de touros ou pessoas com máscaras de touro, eventualmente em lutas ou danças rituais? (Morris, 1992: 184 e Graves, 1981: 94.). A própria génese do Minotauro parece provir da fusão e conseqüente "nacionalização" de histórias e mitos do Médio Oriente (cf. Morris, 1992: 186).

É preciso ter em conta que em Creta a tauromaquia tinha uma enorme importância, pelo que no palácio havia vários símbolos ligados ao touro em honra de Zeus. Sabe-se que Zeus,

sob forma de touro, abordara Europa, dando origem à dinastia minóica. A criação da figura tauromáquica estaria assim desde o início em consonância com a cultura minóica.

250>251

Temos assim dois tipos de discurso sobre o Minotauro: o da história mitológica, que existe como tal, com os seus elementos constitutivos imutáveis e que está na base de muitos textos até hoje, incluindo os de carácter psicanalítico; tal discurso é recepcionado como o “verdadeiro” por ser a versão que dominou e que marcou a caracterização do Minotauro violento, devorador do/a/s jovens atenienses (e não só) e que possuiu as características a que se refere Siganos (*vide supra*); e outro, lendário, o do discurso político do Rei Minos e depois utilizado por Teseu, em que o Minotauro é uma figura de “papão”, que serve para amedrontar os outros, o que permite uma leitura política e não mitológica, baseada em documentos de várias ordens e fazendo intervir dados históricos e diferentes variantes da narrativa.<sup>1</sup>

No primeiro tipo de discurso, o mitológico, o Minotauro é criado pelo discurso do narrador (servindo-se de discursos diversos); no outro, é construído no discurso em segundo grau (o de Minos) e integrado na narrativa primeira. Neste poderá, contudo, esconder-se um Minotauro não violento, mas não referido explicitamente no texto primeiro. Este Minotauro será retomado nalguns textos contemporâneos, mas trata-se de uma construção actual, baseada em interpretações possíveis do não-dito de alguns textos. O que devemos reter é que a figura de Minotauro que domina o nosso imaginário é a de um monstro forte, violento e ameaçador, é esse que mantém viva a figura. A da vítima, surge sobretudo em narrativas onde Ariane tem um papel dominante, em narrativas interessadas na perspectiva da mulher.

Comum aos dois tipos de discursos, Casteins diz:

Le labyrinthe a agi comme une machine grossissante: d'un avorton jeté dans une oubliette centrale, la gigantesque construction a fait un monstre redoutable ... et redouté jusqu'à ce que Thésée supprime le croquemitaine ... en disant la vérité (Casteins, 1994: 32).

### 3.2. Alguns desenvolvimentos do mitema<sup>2</sup>

As referências ao Minotauro até ao século XIX aparecem sobretudo ligadas às aventuras de Dédalo e de Teseu. Na Idade Média, numa obra intitulada *Ovidio Moralizado* (ca. 1300), o Minotauro simboliza o anjo caído por orgulho e Teseu é o salvador, tal como Cristo. Durante largos séculos só aparecem menções esporádicas à figura. Por exemplo, no século XIII, Erbsdorf de Hereford diz que o Minotauro é um monstro libertado do seu mito, vivendo tranquilamente algures no Médio Oriente. No século XVI e XVII aparecem em Espanha alguns textos onde aparece esta figura, servindo-se aliás essencialmente da fonte ovidiana. No século XIX, o Minotauro serve para caracterizar negativamente alguns políticos, como Robespierre. Isto é, ao longo dos tempos manteve-se a imagem do mal, ligado à morte. Mas também houve uma bagatelização do nome: "minotaurisar" era um dos muitos verbos utilizados como sinónimo de cometer adultério. Na Inglaterra, Lord Byron e Swinborne começam a questionar a natureza do monstro. Nietzsche será dos primeiros a dar uma interpretação diferente: o Minotauro simboliza um outro saber, que só se atinge quando se caminha em sua direcção e não seguindo o fio de Ariane em direcção à saída (cf. Nietzsche, 1980: 602).

É sobretudo no século XX que ele aparece como figura importante e não só na sombra de Teseu ou Dédalo, nomeadamente em França. Em *Potomak*, de Cocteau, o Minotauro é visto como "un joli monstre". Fraigneau escreve em 1934 um texto em que tudo é apresentado na perspectiva do Minotauro e não dos vitoriosos ou poderosos. Ele é belo, parecido com Teseu (lembremo-nos que ele talvez não fosse um ser híbrido, mas filho de relações ilícitas entre o general Tauros e Pasiphae). Não mata vítimas e não combate Teseu. Gide, em *Thésée*, põe na boca de Teseu a frase: "le monstre était beau". Albert Skira fundou em 1933 a revista *Minotaure*, tendo-se esta figura tornado símbolo da modernidade, ligada à pesquisa surrealista, condu-

>>

cente a uma "beauté convulsive" [beleza convulsiva] (Peyronnie, 1988: 1029). O primeiro número da revista trazia na capa um desenho de Picasso da sua série minotáurica. Para este pintor, o Minotauro viria a tornar-se uma espécie de *alter ego*, representando a força erótica e a virilidade.

Marguerite Yourcenar publica em 1963 a peça *Qui n'a pas son Minotaure?*, um divertimento sagrado em dez cenas, acompanhado de um longo ensaio: "Aspects d'une légende et histoire d'une pièce". Em ambos os textos a ideia central é a de que Teseu não se dá conta que o Minotauro está dentro de si: Teseu questiona a necessidade da morte do monstro: "Le tuer, soit, mais pour qu'il renaisse. Qu'il y ait jusqu'à la fin des temps assez de monstres pour susciter des héros, et assez de héros pour se défaire des monstres" (Yourcenar, 1971: 191). Ariane dirá: "À chacun son Minotaure" (*idem*, 223).

Na peça em um acto *Le Minotaure* (1967), de Marcel Aymé, o Minotauro é a marca de um tractor que figura na sala de estar de Gérard como objecto estético e que lhe lembra o campo, para grande escândalo da mulher. Mas esta acaba por o achar belo e impede que seja retirado. Trata-se aqui de um novo conceito de beleza. Nesse *happening*, o casal, a criada e algumas visitas encenam cenas da história minóica, que se misturam com o presente cénico.

Nos EUA alguns autores voltam-se para a figura do Minotauro: Thomas Burnett Swann (1928-1976) publica *The Minotaur Trilogy* (*Cry Silver Bells* (1977), *The Forest of Forever* (1971) e *Day of the Minotaur* (1966)), no âmbito da literatura fantástica.<sup>3</sup> Aqui o Minotauro não é um indivíduo, mas uma raça em extinção. Só restam dois exemplares e no fim da trilogia existe só um. Os homens receiam-no e querem matá-lo, uma vez que ele é um impedimento para a invasão da floresta sagrada, apesar de o leitor saber como ele é bom. São feitas várias ligações a Creta, mantendo-se assim algumas ténues relações com a história original. Anaïs Nin (1903-1977) publica em 1961 o romance *Seduction of the Minotaur*: Lillian abandona

os EUA e vai para uma ilha para poder fugir do seu labirinto. Mas encontra-o de novo na ilha, não lhe pode fugir, porque ele – e também o monstro que o habita – faz parte dela. Só quando o aceita é que se pode considerar vitoriosa.<sup>4</sup>

Nesta breve síntese histórica não se poderá esquecer a balada *Minotaurus* e do ensaio “Dramaturgie des Labyrinths”, do suíço Friedrich Dürrenmatt (1921-1990). No ensaio, o autor analisa a evolução da sua relação com o labirinto e o Minotauro, desde o protesto contra o próprio nascimento até a identificação com Dédalo, que cria o labirinto a partir da própria essência do Minotauro (*vide* Dürrenmatt, 1990: 70-86). Na balada, o autor cede a perspectiva essencialmente ao Minotauro, num processo de aprendizagem do Outro. O texto é marcado pela dança, primeiro da alegria, depois do terror. Os homens que matam o monstro fazem-no para se salvar e não por maldade: esta reside algures no discurso do poder. O Minotauro é violento, mas estruturalmente bom. A violência é despoletada por forças exteriores que invadem o seu território.<sup>5</sup> Um outro autor de língua alemã, da então R.D.A., Heinz Zander (1939-), escreve o romance *Das sanfte Labyrinth* (1984): trata-se de uma viagem interiorizada à relação entre Teseu e Ariane, num palco contemporâneo, numa ilha mediterrânea, ligando-se assim o mito do labirinto ao tema do amor. O papel do Minotauro não é muito relevante, só existe em função dos outros dois. A dimensão mitológica é dada na narração que a avó faz do mito, usando, aliás, variantes muito diferentes. A avó insere o Minotauro na panóplia de seres híbridos, não o apresentando como mau, uma vez que faz parte da sua essência comer carne humana. O labirinto é construído por Dédalo, porque o Minotauro, preso numa cadeia, começa a definhar. Com o labirinto ganha mais espaço, sente muita liberdade de movimento, sente-se ele próprio, com um espaço próprio, até à chegada de Teseu. O que se passa na luta entre os dois ninguém sabe: “Ele nada narrou” [Theseus hat nichts davon erzählt] (Zander, 1984: 45). Importante é uma informação da avó: “O homem animal e o

>>

labirinto tornaram-se num só ser” [Tiermensch und Labyrinth waren ein Wesen geworden] (*idem*, 42). Esta narrativa da avó serve de pano de fundo à acção principal, que acompanha a construção de um labirinto verdadeiro na ilha (o labirinto aparece no texto quer com essa designação quer como “Irrgarten”). Esta história da avó é, em conjunto com o título, uma importante instrução de leitura. O romance é acompanhado de desenhos do autor, incluindo os de Minotauro, Teseu, Ariane, Minos, e as figuras do presente narrativo. Essa dimensão concede importância às figuras mitológicas.<sup>6</sup>

254>255

Este mito pode também servir fins políticos. Penso no livro de poemas de Georg Maurer (1907-1971), eminente poeta da R.D.A., *Lob der Venus*, um ciclo de poemas que tematiza o amor: um dos ciclos, constituído por seis poemas, é dedicado ao Minotauro. O monstro aparece aqui simbolizando a ameaça que a política pode representar face ao amor e à beleza: “O sujeito lírico quer ser como Teseu e Perseu para combater o poder de destruição” [das lyrische Subjekt möchte wie Theseus und Perseus die Mächte der Zerstörung bekämpfen] (Riedel, 2000: 341). Pede então ajuda a Vénus: “Oh que Vénus me conduza como a Teseu/ me conceda o coração e o fio de Ariane” [O möchte Venus mich wie Theseus lenken,/ mir Ariadnes Herz und Faden schenken]. Maurer utiliza a imagem do monstro devorador; só que hoje a parte superior do monstro já não é visível, no meio de uma retórica que se pode considerar enganosa: “Doch heute mit des Friedens Redeblyme/ ist ganz bedeckt des Mörders kalte Brüste” [Mas hoje com as palavras floreadas da paz/ o frio peito do monstro fica todo coberto].<sup>7</sup>

Refiram-se ainda dois textos de língua espanhola: o misterioso texto “La casa de Asterion” de Jorge Luis Borges e o romance *Los reyes* de Cortázar, que utiliza o motivo para falar de questões de poder. Neste último texto, Ariane espera que o Minotauro vença Teseu, usando depois o fio para encontrar a saída, após o ter derrotado. Mas recusa lutar, pois não quer entrar nos jogos do poder.

Podemos ver pela apresentação de alguns desenvolvimentos textuais do mitema do Minotauro, que este é, muitas vezes, um dos elementos do caos que representa o labirinto. A sua figura ecoa através de muitos textos literários, pois a literatura tem a função de guardar o lado catastrófico e caótico da história.

O Minotauro serve também para ilustrar a imagem arquetípica da sombra, o arquétipo do mal que reside nos homens (aqui poderíamos estabelecer um paralelo com o Dr. Hyde e o Dr. Jekyll, do célebre romance de Stevenson). Como é sabido, na teoria junguiana, um mito deste tipo tem um efeito compensatório, pois representa, de uma certa maneira, a vitória sobre o mal (cf. Walker, 2002: 96; Jung, 1990: 93-95). O lado compensatório está na identificação com Teseu, o herói, que vence o lado caótico do homem.

Como nota Brunel, sempre houve a utilização dos mitos reduzidos a alguns traços, mas na maior parte das vezes surgem com poder significativo de irradiação nos textos em que se inserem (Brunel, 1992: 82). Siganos defende que para se poder falar do mito do Minotauro é necessária a presença dos seus três elementos constitutivos: a monstruosidade daquele ser híbrido; a devoração violenta e ritual dos jovens; o encarceramento no labirinto (Siganos, 1993: 63). Se a utilização tradicional tem em conta estes factores, em alguns textos dos séculos XX e XXI nota-se um afastamento desse núcleo constitutivo, enquanto noutros há a inserção em novos contextos.

O mito tem uma grande capacidade generativa (Wunenburger, 1994: 39), pois é a partir dele que muitas outras narrativas são produzidas, o que pode provocar um afastamento da raiz. Muitos autores não se atêm à função que lhe é atribuída pela psicanálise ou por discursos moralisadores anteriores. Partem não do mito, mas da história.<sup>8</sup>

O mitema do Minotauro continua a ser, portanto, objecto de escrita por autores que mantêm viva a história original, mesmo que introduzindo momentos imaginativos. Outros haverá que preferem escrever textos "mitocríticos" (na acepção

>>

de Manfred Schmeling (Schmeling, 1987: 57-66)): isto é, partem do texto base questionando-o, modificando-o, construindo uma outra arquitectura narrativa. Se os primeiros são hoje essencialmente textos de divulgação, os segundos são literariamente mais relevantes, porque são re-construções, ainda que utilizando parte dos mesmos materiais.

### 3.3. Análise de três romances contemporâneos

256>257

Depois de ter apresentado, no ponto anterior, alguns desenvolvimentos do mitema do Minotauro, irei analisar três textos recentes, onde a palavra Minotauro aparece no título, mas servindo estratégias muito diferentes: *The Minotaur takes a cigarette break* de Steven Sherrill, *Das Versteck des Minotauros* [O esconderijo do Minotauro] de Undine Gruenter e *Le souffle du Minotaure* (2002) de Anne Parlange. Comum aos três textos é a relativa independência face ao mito do labirinto. Embora utilizando a carga simbólica tradicional, os três textos desconstroem o mito, como ele chegou até hoje, não deixando de o manter vivo. Irei analisar algumas constantes nesses romances e também as razões para um afastamento do mito inicial.

Só no primeiro o Minotauro é a figura principal; no segundo há a utilização do mitema como uma espécie de *mise en abyme* da acção principal e no terceiro o Minotauro não aparece senão em referências esporádicas, mas com um enquadramento simbólico suficiente para se perceber a imagem negativa conotada com a figura.

Steven Sherrill, professor de literatura numa universidade norte-americana, escreveu essencialmente poesia. *The Minotaur takes a cigarette break* é o seu primeiro romance. A figura do Minotauro escapou do labirinto há cinco mil anos e agora vive como nómada. Seguimos o seu trajecto, durante duas semanas, numa pequena cidade da Carolina do Norte: é cozinheiro e tem muito jeito para arranjar carros, ainda que por

vezes tenha dificuldade em "arrumar" a sua cabeça de touro. O Minotauro – M, como lhe chamam os colegas – aparece-nos assim com um efeito de estranhamento, pelo contraste com a figura que conhecemos. Curioso é também ninguém aparentemente se importar muito com o facto, para além de pequenas atitudes racistas, por exemplo, num certo mal-estar dos clientes do restaurante, quando é o Minotauro a trinchar a carne ou na reacção de um grupo de jovens. Está perfeitamente integrado na sociedade americana, vivendo num parque de roulottes, com boas relações de vizinhança. Tem um carro velho, um Vega de 1975, nada o impede de sair daquele lugar, a não ser o emprego, e, no fundo, a amizade que nutre por alguns dos colegas de trabalho, sobretudo por Kelly, empregada de mesa do restaurante. O espaço não é propriamente labiríntico, embora os lugares abertos que frequenta possam ser apreendidos pela figura como fechados na sua estrutura.

>>

Interessa-me sobretudo ver as relações com a história matricial: já vimos que o romance se afasta em alguns dos seus constituintes, mas, apesar disso, apela para o mito e para a sua funcionalidade dentro da tradição ocidental. Neste aspecto, o texto resolve a questão da ligação transtextual sobretudo em *intermezzos* poéticos que constituem pequenos capítulos, apresentados em itálicos. A ligação parece artificial a nível diegético, uma vez que a figura central não se recorda desse longínquo passado, estando a transmissão dessa informação a cargo exclusivo do narrador autoral. Há várias marcas temporais que estabelecem a ponte entre o passado e o presente, como expressões do tipo "a long time ago", "five thousand years ago":

Having lived for five thousand years, having begun in the convoluted belly of deceit and slept the endless night of the Labyrinth, having eaten rock and bone and, ultimately, crow, the Minotaur is no stranger to pain. (Sherrill, 2003: 131)

O Minotauro já se tinha esquecido da dieta que era servida de sete em sete anos, "he ravenously devoured all that was

given to him, then waited anxiously for the next distant feeding" (*idem*, 63).

M tinha felizmente perdido a memória ("The Minotaur himself is blessed with poor memory" (*idem*, 237)), o que o impossibilita de ter um passado consciente. A narrativa situa-se substancialmente no presente. Do passado parece trazer só a cabeça, facto que aliás não questiona. A ligação ao terror é praticamente inexistente: apenas uma vez magoa sem querer um colega, pois as cozinhas modernas não estão preparadas para cozinheiros com cabeça de touro! Após uma cena amorosa com Kelly, provoca um breve caos. Rapidamente regressa a ordem, sem que haja necessidade de um Teseu herói. A ordem é por fim restabelecida e o romance fecha-se com uma possível aproximação do Minotauro de Kelly, sem o leitor poder saber como é que uma tal relação se poderá manter por muito tempo.

Um ponto central do romance é a solidão: o Minotauro é agora um humano, apesar da sua fala ser muito elementar, resumindo-se praticamente a sons como "Unnh?", "Hmmm", "Unn". Há um mínimo de comunicação possível, mas não o suficiente para ultrapassar as necessidades do dia a dia.

O narrador estabelece uma ligação que justifica a utilização desta figura milenar: o sangue quase humano do Minotauro "carries with it, through the monster's veins, the weighty, necessary, terrible stuff of human existence: fear, wonder, hope, wickedness, love" (*idem*, 99). É a humanização do monstro ou, se quisermos, a domesticação da figura. O narrador tem, contudo, o cuidado de manter viva a ideia do Minotauro multiseular: logo no prólogo apresenta a história, seguindo a variante de que Teseu levava o monstro para Atenas. No capítulo 4, apresenta a árvore geneológica do Minotauro, produto do caos e de Eros. No capítulo 10 é-nos apresentado um seu sonho, onde domina a ideia do lamento, terminando com uma fala dirigida a Pasiphae: "Think of me, Pasiphae, in your moment of cramped ecstasy" (*idem*, 100). No capítulo 15, noutra sonho, o Minotauro vê-se como um zigote, numa regressão

ao estado embrionário. No capítulo 21, o Minotauro percorre o alfabeto romano com termos não só do mundo bovino, mas de outros relacionados com a sua vida. Finalmente, no capítulo 26, estabelece-se a relação deste filho bastardo com a mãe.

Mary Stewart, numa recensão de um jornal americano, refere que o Minotauro e Kelly são metáforas dos homens, enquanto outro crítico, Adam Dunn, vê a utilização desta figura pelo autor como um espelho do absurdo da vida moderna. O Minotauro é o monstro que todos temos em nós, mas que conseguimos manter escondido e dominado. Deste modo, podemos perguntar-nos se Sherrill não quer mostrar que mesmo na sociedade pacífica de uma pequena cidade americana, apesar da aparência bem comportada, pode existir encoberta essa dimensão inconsciente colectiva, que poderá entrar em erupção em qualquer momento. Não é isso que acontece no romance, porque talvez a sociedade tenha pouca memória ou porque a domesticação já está tão aperfeiçoada que já não são precisos Teseus ou outros heróis para repor a ordem. No fundo, este não é propriamente um romance sobre a figura mitológica, mas sobre a necessidade de carinho, de sonho, da luta contra a solidão. Introduzindo uma figura fantástico-mitológica, Sherrill aproveita assim partes do mito para questionar o homem do presente, afirmando que todos temos um passado, uma história, ainda que não nos lembremos dele. Desse modo, o passado não constitui uma parte substancial da identidade da figura central, pois esta vive quase exclusivamente no presente.

>>

O segundo romance *Das Versteck des Minotauros* é da autoria de Undine Gruenter. Tendo vivido em Paris, situa-se na encruzilhada da literatura alemã e francesa, mas também dos movimentos culturais de outras esferas linguísticas que marcam a cena cultural francesa e europeia. O labirinto é um dos seus temas preferidos, como se vê em dois títulos dos três romances que escreveu: *Vertreibung aus dem Labyrinth* [Expulsão do labirinto] (1992) e *Das Versteck des Minotauros*. Se o primeiro título aponta para o texto

bíblico, o segundo, o único que aqui analisarei, aponta claramente para o texto mitológico. Apesar de este romance ser rico em pontes transtextuais, limitar-me-ei a estudar as partes que dizem respeito ao Minotauro, o que implica falar de todo o romance, mas com um enfoque especial. Na capa figura uma das água-fortes de Picasso sobre o Minotauro, da "suite Vollard", que pode funcionar como instrução de leitura: aquela figura não está ligada a uma visão negativa do monstro, mas na sequência da interpretação da figura como um "jolie monstre".

260>261

A acção passa-se em Paris, na "Cité des Platanes"<sup>9</sup>, um complexo habitacional em Montmartre, com uma porteira portuguesa, onde vivem, entre outros, artistas, homossexuais, japoneses e marginais: na vitrine onde se afixam avisos para os condóminos começam a aparecer textos anónimos, que perturbam a vida de alguns habitantes, ao ponto de contratarem um detective para descobrirem o autor desse grave atentado contra a ordem estabelecida. Por aqui já se pode adivinhar que o romance policial também será alvo de paródia. A personagem principal é Luis Gonzáles,<sup>10</sup> um autor ligado a correntes estéticas próximas de Aragon, Buñuel, Borges, Cortázar. É autor de uma vasta obra, entre os quais o romance *Schwarze Spiegel im Labyrinth*, título que lembra o de Borges, publicado na Alemanha em 1961 com o título *Der schwarze Spiegel* ou o de Arno Schmidt *Schwarze Spiegel*, de 1951. A sua escrita é fragmentária: tal como a estrutura do romance de Gruenter, pois os 32 textos anónimos não constituem uma sequência textual. A acção limita-se a momentos das vidas de diferentes habitantes da "Cité des Platanes" e à pesquisa detectivesca à procura do autor anónimo dos textos. É fácil perceber que o espaço urbano em questão é labiríntico, encerra em si outros dois labirintos, o das caves e o dos sótãos, inserido no grande labirinto que é a metrópole francesa. "O narrador compraz-se, aliás, em descrever o labiríntico bairro boémio que circunda aquele espaço fechado" (Simões, 2003: 191). O labirinto aparece, desse modo, em diferentes níveis. De modo directo ou indirecto: no título,

na narração, na hiponarração, no espaço urbano apresentado e representado.

Os textos inseridos na vitrine são, como refere Enno Stahl, formas de rebeldia contra o *status quo*, contra a normalidade burguesa. São paródias de textos mitológicos, fábulas, lendas, inspirados na prática surrealista dos "cadavres exquis", mas mantendo fortes ligações com o presente, podendo ser vistos como formas de *mise en abyme*. O primeiro e o último remetem para o Minotauro mitológico, enquadrando assim toda a acção. Para dar mais força a essa presença, o Minotauro será frequentemente referido pela instância narradora, que é predominantemente autoral. >>

Irei percorrer brevemente essas referências, seguindo a ordem da sua aparição no romance. A primeira é no texto anónimo inicial, portanto a um nível de narração em segunda instância. Nesse texto, intitulado «Miniaturen, Minotauren», o seu autor não utiliza a matriz tradicional, mas variantes não dominantes. Em primeiro lugar — e isto é essencial — considera que a violência não reside no Minotauro, mas no Rei Minos, origem de todo o mal. O Minotauro é visto como uma miniatura, sem ser perigoso. Mas repare-se que o título não refere um Minotauro no singular, mas no plural, o que permite uma interpretação de ordem psicanalítica, apontando também para a afirmação de Ariane na peça de Yourcenar, anteriormente citada. Questiona-se na peça se o Minotauro era canibalesco. Ariane convence-o a comer erva e ele gosta — isto é, há um processo de afastamento do desenho tradicional da figura. O título do romance aponta para um esconderijo: estará o Minotauro escondido no texto? No leitor? Se está escondido é por que continua vivo: Ariane liberta-o do labirinto, enquanto Teseu, o cobarde, regressa a Atenas com os jovens, sem dizer que foi Ariane quem os salvou. Reza a história que Teseu abandonou Ariane na ilha de Naxos, mas a realidade, nesta versão, é outra: ela consegue convencer os marinheiros que levavam o Minotauro para ser vendido numa feira a deixarem-nos na ilha

(mantendo-se o leitor neste labirinto de variantes sem saber em qual acreditar). Enfim Ariane conhece não só Dioniso, mas também Ulisses, Nestor, Telémaco, Aragon, Richard Strauss (que “concebeu” *Ariadne auf Naxos*, com a ajuda de Hugo von Hofmannsthal, autor do libreto), além de “psicanalistas, investigadores de labirintos e um grupo de poetas que queriam actualizar o mito [...]” [Sie empfing Psychoanalytiker, Labyrinthforscher und eine Gruppe von Poeten, die den Mythos aktualisieren wollten] (Gruenter, 2001: 8).

Esta primeira miniatura, que começa logo na segunda página do romance, não pode deixar de fornecer instruções de leitura, pistas fragmentárias, nomeadamente sobre quem é o Minotauro e onde se poderá ele esconder. E se a intriga policial se resolve, o enigma não.

Ao longo do romance, a narradora do texto principal vai introduzindo referências ao labirinto, ao Minotauro e a outras figuras do mito. O labirinto aparece como um espaço vazio: não só o de Cnossos, mas também o do filme de Kubrick – *Shining* – ou os das gravuras “Carceri”, de Piranesi (*idem*, 11). Vazio e extremamente aberto, para permitir a dupla desorientação: a de um espaço fechado e a de um espaço muito aberto, sem pontos de referência, tão ou mais desorientador que o primeiro. Também o símbolo “Minotauro” é desorientador, pois muitos “Minotauros” não são mais do que máscaras, que alguns usam diariamente para os seus fins. A narradora diz:

Denn der Vergleich von Psychotherapie, Beichte, Kriminal-Verhör, medizinischer Anamnese mit dem Monstrum des Minotaurus ist – das wissen wir alle – poetische Übertreibung. (*idem*, 78)

[Pois a comparação da psicoterapia, da confissão, do interrogatório policial, da anamnese medicinal com o monstro Minotauro é – todos sabemos isso – um exagero poético.]

Ligado a esta afirmação está a referência à revista surrealista *Minotaure* (*idem*, 96) e as afirmações de carácter poetológico

ligadas ao labirinto e às fronteiras, com os nomes de autores como James Joyce, Franz Kafka, Jorge Luis Borges (*idem*, 111).

O texto nº 15, intitulado "Aus der Asche" [Da cinza] (*idem*, 85s.), baseado no campo semântico da queda, nomeia os diferentes intervenientes do mito, agora em decadência: Ícaro cai, o rei vagueia pelas ruínas de Cnossos, o Minotauro, esse canibal que comia vítimas políticas, liberta-se do labirinto pela morte na luta com Teseu ou será que seguiu Teseu, tal como Ariane? Certo é que Ícaro caiu e Minos também.

As referências ao labirinto vão oscilando entre as que apontam para a literatura, actividade também ela considerada canibalesca e vampiresca (*vide idem*, 157) e as que apontam para o espaço. Neste aspecto, o labirinto é definido como não tendo guardas, bastando a ideia do monstro invisível para afastar estranhos. Um espaço deste tipo tem que ser habitado (mesmo quando caracterizado pelo vazio) e só é labiríntico se alguém o percepcionar desse modo. Para o Minotauro do mito, o labirinto não é sentido como tal, contrariamente a Dédalo e Ariane e aos 'de fora'. É o discurso recorrente que constitui a verdadeira guarda, tal como bastava o discurso de Minos sobre o monstro para inspirar medo. Também o tempo pode ser matéria labiríntica, numa aparente repetição de estruturas: Monsieur Brouke, uma das figuras textuais, não deixa de relacionar a queda de Cnossos com a Guerra do Golfo e o Minotauro com os terroristas (*idem*, 137).

O enigma do texto parece resolvido com a descoberta do corpo de alguém que aparenta ter-se suicidado (mas como se pode ter suicidado tendo as mãos e os pés atados e estando metido numa banheira?), não sem deixar de encenar esse acto, afixando na porta entreaberta uma imagem de um touro estripado, com as letras que quase formam a expressão DER TRAUM DES MINOTAUROS [O sonho do Minotauro, *idem*, 178], escritas com a mesma máquina das Miniaturas.

Num dos sonhos relatados no romance, González vê a *Bíblia do Minotauro*, num quarto de uma casa labiríntica, para a

>>

qual ele tem uma chave. Esse labirinto está cheio de referências literárias, passando por Lampedusa, D'Annunzio, Jary.

O romance termina com a miniatura nº 32. Quem a pôs lá? O suspeito estava morto! Mas, afinal, não se trata de um autor, mas de um grupo autodenominado *Porte Libre* ou *Cave Blanche* ou *MUR ROUGE*, seguidor de práticas surrealistas, visando agora o autor Luis Gonzalés, cujos textos antigos são agora re-expostos ou parodiados. "Ao longo do romance, de forma directa ou indirecta, a personagem González é associada à figura do Minotauro" (Simões, 2003: 193). O romance acaba abertamente: não há um Minotauro, mas muitos, não há um autor, mas muitos.

264 > 265

A utilização do labirinto por este grupo parece ter a ver com uma "tradição" iniciática, aqui utilizada de modo destrutivo, pois a sua utilização relaciona-se com a destruição, não do mundo dos iniciantes (a iniciação é a passagem de um mundo para outro, abandonando o primeiro), mas da sociedade digamos minóica, que representa a ordem da "farta e pançuda burguesia" [satte und fettbäuchige Bourgeoisie] (Gruenter, 2001: 180). Este labirinto não tem fim. Assim, mais textos poderão aparecer. Na miniatura final, volta-se a resumir, em sete pontos, a história mitológica, para depois se dizer que o psicanalista estava a escrever um texto: *Miniatura dos Desejos, Minotauros no Labirinto* [*Miniatur der Begierden, Minotauren im Labyrinth*] (Gruenter, 2001: 187).

Trata-se de um romance onde reina a paródia: como poderia um tal texto não ser ele próprio um labirinto? No final de contas o Minotauro continua escondido. O labirinto, onde ele se esconde, não é só um local de terror e de medo existencial, é também uma força que provoca acção, que amedronta o sistema e a burguesia estabelecida. Poderemos ver neste romance um exemplo do que Schmeling apelidou de "paradoxo dedálico": por um lado, o narrador cria dedalicamente um labirinto (um duplo labirinto, o da história e o do discurso), mas, ao mesmo tempo, fica prisioneiro dele (*vide* Schmeling, 1995:

253, 256), que provoca uma necessidade de libertação, de fuga. O caos do labirinto, contudo, acaba enquadrado por uma história mitológica, o que lhe dá, portanto, um enquadramento de sentido, mesmo que este pareça, por vezes, querer fugir. Utilizando na construção deste esconderijo do Minotauro um pré-construído – um labirinto, obviamente –, o narrador não poderá deixar de ficar preso. E quem está preso tenta fugir: a prisão é condição da liberdade. Dédalo construiu não só o labirinto, mas também as asas para dele fugir em direcção à liberdade. E nós, leitores, sabemos que o(s) Minotauro(s) continua(m) escondido(s), dentro e fora de nós. Porque há tantos Minotauros quantos labirintos!

>>

O romance de Anne Parlange, *Le souffle du Minotaure*, assenta em pressupostos narrativos completamente distintos. O Minotauro simboliza aqui uma atitude da figura masculina, Louis, emigrante jugoslavo em Genebra, a trabalhar numa grande empresa farmacêutica, que sufoca, com o seu egoísmo e obsessão, a personagem feminina, Catherine, uma francesa a trabalhar na Cruz Vermelha naquela cidade suíça. O texto segue a relação conflituosa entre os dois, primeiro em Genebra, depois em Paris, passando pela Itália. Ele é imprevisível, no fundo só se ama a si próprio e não gosta que lhe façam frente. E como Catherine o enfrenta, a relação oscila entre momentos muito dóceis e outros de grande violência, sobretudo psicológica. É uma figura do tipo Jekyll/ Hyde, oscilando entre a bondade e a monstruosidade. O lado mau é provocado pelos ciúmes, quando sente que não domina o objecto amado, quando este se revolta. Daí Catherine sonhar com um espaço sem Minotauros (Parlange, 2002: 84). Mas a violência não deixa de exercer um certo fascínio:

Les violents ont quelque chose d'exceptionnel. Ils fascinent parce qu'ils osent s'affranchir de la loi commune. Ce sont des rebelles. Leur brutalité fait surgir du fond de la nuit des forces très anciennes, oubliées, qui les illuminent de l'éclat sombre des révoltés. Ce sont des élus, des révélateurs. (*idem*, 75)

Louis é visto pelos outros como violento, um bruto, um déspota. O leitor conseguirá confirmar este ponto de vista, mas também ver para além da máscara: trata-se de um inseguro, que teve de lutar pela vida para chegar onde chegou. Catherine acusa-o de ser um duplo, um triplo, um quádruplo (*idem*, 194), tantas são as máscaras que usa contra ela e usou contra a mulher que a antecedeu e com a que lhe sucedeu, Carmen. No último capítulo lê-se: "Carmen fut mangée en quelques mois. Ses os ne produisirent qu'un léger craquement sous les dents du Minotaure" (*idem*, 323) O Minotauro serve assim para representar uma relação pretensamente "canibalesca" e brutal. Não há aqui uma reescrita do mito, mas a sua utilização, partindo do pressuposto que o leitor concretiza a alusão. Parlange utiliza o Minotauro, como poderia ter escolhido outra figura que simbolizasse o mesmo. Neste romance, de carácter muito psicológico, a imagem do Minotauro para caracterizar o homem resulta sobretudo na apresentação da imagem arquetípica da sombra. Não nos estamos a mover no terreno do mitológico, mas do simbólico.<sup>11</sup> Neste romance o excesso do positivo, do sedutor, faz aumentar, através do contraste, o lado oposto. No fim, quando Pierre, o filho de ambos se emancipa, Catherine pode sair definitivamente do labirinto, após fugas "dans l'enfilade sèche et brûlante des corridors du palais, flairant les pièges, les déjouant, y tombant, se relevant" (*ibidem*). O labirinto — pessoal ou colectivo — é algo, afinal, contra o que se pode lutar. Catherine, tal como Teseu, vence aquele Minotauro.

Feita a análise dos três romances, vemos que a figura do Minotauro assume valores diferentes. Em Sherrill, o Minotauro simboliza o diferente e a solidão, mas também a ausência de memória, de história, por parte da figura, o que não quer dizer que o lado violento esteja ausente — ele está latente, dada as constantes referências ao passado sanguinolento do Minotauro minóico. Em Gruenter, ele é uma força plural, motor da acção e que se mantém escondido, ligado essencialmente à produção

artística, não invalidando a violência da figura titular, só que convertida em força criadora. Finalmente, em Parlange, simboliza-se a obsessão destrutiva do homem, implicando a presença de um Minotauro em cada indivíduo, que pode estar adormecido.

Após uma fase essencialmente negativa da figura, o século XX vê aparecer a problematização do discurso em que se baseia o mitema, tornando-se mais construtivo.

Teseu ao enfrentar o Minotauro acaba por ver no Outro a sua imagem invertida, uma imagem-espelho (Peyronie, 1988: 1031). É precisamente este aspecto que parece interessar muitos autores contemporâneos.

>>

Isto prova a tese de Brunel: o mito do labirinto é flexível e continua a ter grande poder de irradiação, quer interna, como elemento textual, quer externa, no domínio da sua recepção. Utilizado como texto mitológico ou somente como símbolo, o mito não deixa de estar presente, mesmo que não sejam utilizados todos os elementos narrativos constituintes de modo explícito (dos textos analisados, no fundo só Gruenter o faz). Basta nomear para convocar o mitema, que poderá funcionar de modo mais ou menos eficaz, segundo as estratégias textuais utilizadas.

A utilização diferenciada do mitema depende das condições textuais, que se vão alterando. O que podemos ver é que estes mitos revisitados fazem parte da identidade cultural colectiva ocidental, que também se baseia em imagens, elementos de memória. Através dos mitos, o homem olha-se ao espelho e é-lhe dada a oportunidade de se redescobrir, de se lembrar, a nível individual e colectivo. A cada um o seu Minotauro! <<

## NOTAS

---

\* Este estudo foi elaborado no âmbito do projecto "Literatura e Identidades", do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Unidade I&D financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação (POCTI), do Quadro de Apoio III.

[1] Na peça de Marguerite Yourcenar *Qui n'a pas son Minotaure?*, Teseu diz a Ariane: "Ne me rappelez pas cette fiction inventée par la propagande athénienne, cette histoire imbécile où je me suis engagé malgré moi. Vous me semblez trop éclairée pour croire aux monstres" (Yourcenar, 1971: 221).

[2] Nesta síntese baseio-me sobretudo no artigo "Minotaure" de Peyronie.

[3] Também Richard A. Knaak, outro escritor americano de literatura fantástica, escreve *Night of blood*, o primeiro de uma trilogia sobre as guerras da raça dos minotauros.

[4] Para os textos de língua francesa e espanhola ver, além de Peyronie, o estudo de Siganos.

[5] Gonçalo Vilas-Boas, "Os afectos no labirinto: O mundo labiríntico de Dürrenmatt".

[6] Poderia ainda referir o romance *Die Opfer des Minotaurus. Ein philosophischer Roman*, de Claudia Bernardoni (2002). Aqui as vítimas do Minotauro são os refugiados em Berlim.

[7] Cabe aqui referir o poema "Der Minotaurus" da austríaca Betty Paoli (aliás Barbara Elisabeth Glück, 1814-1894), uma defensora crítica dos direitos da mulher, nomeadamente no campo da educação. O poema começa com a apresentação da história mitológica. Já na segunda estrofe refere que o morto ressuscitou e continua a exigir o tributo da nossa carne e do nosso sangue, não mais no labirinto escuro, mas no meio de nós. Hoje já não se chama Minotauro, mas Miséria ("Elend"), que domina a Europa. Vemos que aqui o mito é transposto para a crítica social e política.

[8] Não terei em conta textos de ficção científica ou *thriller*, onde o nome de Minotauro aparece praticamente sem ligações à matriz mítica, aparecendo no título, como no romance de tipo techno-aventureiro, *The Minotaur* de Stephen Coonts, ligado a questões de armamento; ou no do israelita Binyamin Tammunz, também intitulado *Minotaur*, ligando-se aqui o tema das relações amorosas ao da literatura com agentes secretos, neste caso da Mossad. Noutros textos, o Minotauro serve para exprimir situações políticas, como, por exemplo, no livro de René Pélissier *La colonie du Minotaure. Nationalismes et révoltes en Angola (1926-1961)* (1978).

[9] Gruenter viveu em Paris num complexo habitacional com aquele nome e na mesma localidade (vide Simões, 2003: 185).

[10] Luis tem um filho com o nome de Julio. Estes nomes poderão remeter para o artista espanhol Julio Gonzáles (1876-1942), que colaborou com Picasso entre 1928 e 1931. Participou em algumas das exposições de *Les amis de Montmartre*.

[11] Poder-se-ia comparar esta utilização do mito com a que faz o poeta britânico Ted Hughes (1930-1998), que utiliza o Minotauro ("the horned") para expressar as suas emoções relativas às relações destruidoras que manteve com a sua mulher, Sylvia Plath.

## BIBLIOGRAFIA ∨

### A. Textos

Aymé, Marcel (1998), *Le Minotaure, précédé de La Convention Belzébir et de Consommation*, Paris, Gallimard.

Dürrenmatt, Friedrich (1989), *Minotaurus. Eine Ballade*, Zürich, Diogenes.

Gide, André (2001), *Thésée*, Paris, Gallimard.

Gruenter, Undine (2001), *Das Versteck des Minotauros*, München/Wien, Hanser.

Maurer, Georg (1956), *Lob der Venus*, Berlin, Verlag der Nationen. >>

Nin, Anaïs (1989), *Seduction of the Minotaur*, Athens (USA), Swallow Press/Ohio University Press.

Parlange, Anne (2002), *Le Souffle du Minotaure*, Paris, Buchet/Chastel.

Platt, Donald (2002), "Kill the Minotaur", *The Southern Review*, Winter 2002, Vol. 38, Issue 1, 62-66.

Sherrill, Steven (2003), *The Minotaur takes a cigarette break*, Edinburgh, Canongate.

Swann, Thomas Burnett (1996), *The Minotaur Trilogy*, Seattle, Mathew D. Hargreaves.

Yourcenar, Marguerite (2001), *Théâtre II: Électre ou la chute des masques; Le mystère d'Alceste; Qui n'a pas son Minotaure?*, Paris, Gallimard.

Zander, Heinz (1984), *Das sanfte Labyrinth*, Berlin, Hinstorff.

### B. Crítica

Assmann, Jan (2003), "Mythomotorik der Erinnerung", in Wilfried Barner, Anke Detken, Jörg Wesche (Hrsg.), *Texte zur modernen Mythentheorie*, Stuttgart, Reclam, 280-286.

Brunel, Pierre (1992), *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF.

Canteins, Jean (1994), *Dédale et ses Oeuvres*, Paris, Maisonneuve & Larose.

Deremetz, Alain (1994), "Petite histoire des définitions du mythe: le mythe, un concept ou un nom?", in Pierre Gazier (ed.), *Mythe et Création*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 15-32.

Dunn, Adam (2003), "Sex and the single Minotaur", in <http://cnn.entertainment.printthis.clickability.com>.

Dürrenmatt, Friedrich (1990), *Stoffe I*, Zürich, Diogenes.

Graves, Robert (1967), *Les mythes grecques*, trad. Mounir Hafez, Paris, Fayard.

-- (1987), *Greek myths. Illustrated edition*, London, Penguin.

Huet-Brichard, Marie-Catherine (2001), *Littérature et Mythe*, Paris, Hachette.

Jung, C. G. (1990), *Grundwerk. Band 2: Archetyp und Unbewußtes*, Olten und Freiburg/Br., Walter.

Kern, Hermann (1999), *Labyrinthe*, München, Prestel.

Köhler, Andrea (2001), "Das versteckte Herz. Undine Gruenters Ausflug ins Labyrinth des Minotaurus", in *Neue Zürcher Zeitung*, 9.10.

Maurer, Georg (1956), *Lob der Venus*, Berlin, Verlag der Nationen.

Morris, Sarah P. (1995), *Daidalos and the origins of greek art*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.

Nietzsche, Friedrich (1980), *Sämtliche Werke* (ed. Por Giorgio Colli e M. Martini), München, dtv/de Gruyter: Band 13: *Nachgelassene Fragmente*.

Peyronie, André (1988), "Labyrinthe" e "Le Minotaure", in Pierre Brunel, *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, pp.884-921 e 1024-1032.

Riedel, Volker (2000), *Antikrezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart*, Stuttgart/Weimar, Metzler.

Schmeling, Manfred (1987), *Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell*, Frankfurt am Main, Athenäum.

-- (1995), "Der Erzähler im Labyrinth. Mythos, Moderne und Intertextualität", in Evangelos Konstantinou, *Europäischer Philhellenismus. Antike griechische Motive in der heutigen europäischen Literatur*, Frankfurt am Main et alii, Peter Lang, 251-269.

Siganos, André (1993), *Le Minotaure et son Mythe*, Paris, PUF.

Simões, Maria Helena Horta (2003), "Labirinto(s) na "Cité" dos artistas. *Das Versteck des Minotauros* de Undine Gruenter", in *A Poética da Cidade*, Lisboa, Edições Colibri/ Centro de Estudos Alemães e Europeus, 185-195.

Stahl, Enno (2001), "Undine Gruenter. Ein Porträt der Schriftstellerin", in [www.satt.org](http://www.satt.org)

Stewart, May B. (2002), "Review: The Minotaur takes a cigarette break", in [www.curledup.com/minotaur.htm](http://www.curledup.com/minotaur.htm)

Vilas-Boas (2002), "Os afectos do labirinto: o mundo labiríntico de Dürrenmatt", *Cadernos de Literatura Comparada*, 5/2002, 51-70. >>

Walker, Steven F. (2002), *Jung and the Jungians on myth. An introduction*, New York/London, Routledge.

Wunenberger, Jean-Jacques (1994), "Principes d'une imagination mytho-poétique", in Pierre Cazier (Ed.), *Mythe et Création*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 33-52.