

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. *The open: man and animal*. California: Stanford University Press, 2004.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

BATAILLE, Georges. *Erotism: death and sensuality*. San Francisco: City Lights, 2006.

_____. *História do Olho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. *A ilusão vital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. Campinas, SP: Papirus, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, vol. 1*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES, Jorge Luis. *El libro de los seres imaginarios*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

BORGES, Jorge Luis. *Um ensaio autobiográfico*. São Paulo: Globo, 2000.

BORGES, Jorge Luis. *Antología Personal*. Buenos Aires: Sur, 1961.

_____. *Obras Completas II*. Buenos Aires: Emecé, 2007.

_____. *Obras Completas I*. Buenos Aires: Emecé, 2007.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega* vol. I. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

_____. *Mitologia grega* vol. II. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

_____. *Mitologia grega* vol. III. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

BRETON, André. *Manifesto do surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CORTÁZAR, Julio. *Os Reis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____. *Bestiário*. São Paulo: Círculo do Livro, 1951.

CHARNEY, Leo. SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. (org.) São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Massachusetts: MIT Press, 1992.

CARROLL, Lewis. *Alice's adventures in wonderland & Throug the looking-glass*. London: Wordsworth Editions, 1993.

CARROLL, Lewis. *The illustrated Lewis Carroll*. London: Jupiter Books, 1978.

DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol.3*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

ECO, Umberto. *História de feiúra*. (org.). Rio de Janeiro: Record, 2007.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura: na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Massachusetts: The MIT Press, 1996.

GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

GIRAR, René. *O bode expiatório*. São Paulo: Paulus, 2004.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of presence: what meaning cannot convey*. California: Stanford University Press, 2004.

HEMINGWAY, Ernest. *The complete short stories of Ernest Hemingway*. New York: Scribner, 2003.

_____. *Death in the Afternoon*. New York: Scribner, 1960.

KEVLES, Bettyann Holtzmann. *Naked to the bone: medical imaging in the twentieth century*. New Jersey: Rutgers University Press, 1998.

KIFFER, Ana. *Antonin Artaud: uma poética do pensamento*. Galicia: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2003.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

LEIRIS, Michel. *Espelho da tauromaquia*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

_____. *A idade viril: precedido por Da literature enquanto tauromaquia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MIRANDA, José A. Bragança de. *Corpo e imagem*. Lisboa: Vega, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

OLINTO, Heidrun Krieger. SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Literatura e imagem*. (org.). Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2005.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SHELLEY, Mary. STOKER, Bram. STEVENSON, Robert Louis. *Frankenstein, Drácula, o medico e o monstro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Vega, 1999.

TZVETAN, Todorov. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Apêndice 1

Hemingway e as Touradas

A presença de Ernest Hemingway no escopo desse trabalho pode parecer estranha, mas é inevitável e essencial. Hemingway se volta com obstinação quase compulsiva para o tema da tauromaquia.

Assim como Andre Masson, Hemingway luta na Primeira Guerra e é ferido, permanecendo longo tempo na Itália, hospitalizado. Após retornar para os EUA e trabalhar como repórter, é enviado novamente para Europa para cobrir a guerra civil espanhola e assiste a sua primeira tourada em 1923.

Hemingway vai às touradas, entre outros motivos, por causa da guerra ou, melhor, por causa do vazio deixado pelo fim da guerra. Se, para Michel Leiris, as touradas possuem algo de catártico, para Hemingway é uma forma de entrar em contato com os impulsos violentos, participar de um espetáculo real no qual a violência, a morte, o sangue se conjugam em um acontecimento permitido, possível, no qual o caráter visceral e as tensões do “esporte” tauromáquico colocam o homem em contato consigo mesmo. Ele escreve no primeiro capítulo de *Death in the Afternoon*:

The only place where you could see life and death, i.e., violent death now that the wars were over, was in the bull ring and I wanted very much to go to Spain where I could study it (HEMINGWAY, 1932, p. 2).

As Touradas formam uma espécie de obsessão literária para Hemingway, que passa longo período na Espanha, imerso nesse universo, e escreve *Death in the Afternoon*, em 1932. O livro é um extenso tratado documental sobre as touradas, no qual Hemingway analisa minuciosamente seus personagens reais, as

idades, localizações, os touros, os investimentos afetivos, etc. As fotografias presentes no livro dão a dimensão plástica das touradas no início do século XX, a violência e intensidade do jogo – assim como a beleza, o espetáculo visual e visceral que conquista o escritor norte-americano.

No prefácio de *The complete short stories of Ernest Hemingway*, Charles Scribner Jr. escreve sobre a intensidade da primeira experiência de Hemingway em uma tourada:

From the moment the first Bull burst into the ring he was overwhelmed by the experience and left the scene a lifelong fan. For him the spectacle of a man pitted against a wild bull was a tragedy rather than a sport (SCRIBNER, 2003, p. xviii).

As corridas espanholas constituem um dos únicos lugares de violência, risco e tensões reais após a primeira guerra mundial, da qual Hemingway é repórter. Jornalista, ele acredita haver a necessidade de um lugar de catarse, um lugar no qual a violência, a tensão e o risco possam ser experimentados uma vez mais, mesmo que como espectador – que não deixa de ser a função de Hemingway tanto na Guerra quanto nas Touradas. É esse caráter de tragédia das Touradas que o fascina – esse aspecto deslocada a Tourada para uma categoria especial de acontecimentos, que Leiris escreve em *Espelho da Tauromaquia*.

Ele realiza seu ofício com perfeição quase obsessiva.

Um episódio narrado, quase de passagem, conta a história de três irmãos e um touro. Esse episódio é ilustrativo do aspecto que estamos tratando no trabalho, a relação visceral do homem com o touro.

Uma das formas de lutar contra um Touro, na Espanha da década de 20 e 30, era um acontecimento chamado *capeas*, uma forma ilegal de tourada na qual um touro é liberado numa arena improvisada e os aspirantes a toureiros investem contra o animal. É uma forma primitiva e selvagem de tourada que nada tem a ver com os rituais das touradas oficiais.

Em uma dessas *capeas*, um Touro matou um menino cigano de dezesseis anos. Os irmãos, um menino e uma menina, seguiram o Touro durante dois anos, não tentando nada contra o animal – que era um “performer” muito valorizado, e por isso sempre muito bem cuidado. Quando as *capeas* foram abolidas pelo governo, o dono do Touro mandou o animal para um abatedouro, uma vez que o Touro estava ficando velho. O casal de irmãos pede permissão, então, para matar o animal.

This was granted and he started in by digging out both the bull's eyes while the bull was in his cage, and spitting carefully into the sockets, then after killing him by severing the spinal marrow between the neck vertebrae with a dagger, he experienced some difficulty in this, he asked permission to cut off the bull's testicles, which being granted, he and his sister built a small fire at the edge of the dusty street outside the slaughter-house and roasted the two glands on sticks and when they were done, ate them. They then turned their backs on the slaughter-house and went away along the road and out of town (HEMINGWAY, 1932, p. 25).

Nesse episódio real estão presentes os traços sacrificiais que perpassam *História do Olho e Espelho da Tauromaquia*, a lógica da ingestão dos testículos do Touro como lugar que guarda a força e potência do animal – sua energia, mana. Os olhos e os testículos encontram-se interligados através de uma relação plástica, de substituição e destruição, emasculação do Touro – a destruição é através da anulação da visibilidade.

É o mesmo movimento que Simone realiza quando vai a uma Tourada em Madrid: ela pede os testículo de um Touro morto – sacrificado – e morde um deles; o sangue sacrificial exerce sobre ela um poder de ruptura e deslocamento tão intenso que a leva a sentar-se sobre um dos testículos, realizando assim um ato sexual com o Touro; ao mesmo tempo, Granero, o toureiro, tem um de seus olhos arrancados por outro Touro.

Outro conto bastante sintomático da relação engendrada nas Touradas entre lugar de verdade e ficção, realização do impossível e tensão entre vida e morte é o conto “The Capital of the World”. Hemingway narra o trajeto de um menino chamado Paco, que sai do seu pobre vilarejo e vai trabalhar como garçom em Madrid, na pensão Luarca, lugar onde os matadores de touro se hospedam e moram. Paco nutre o desejo de se tornar matador e sua visão é seletiva, voltada

apenas para essa obsessão: ele só enxerga os matadores, apesar de outras pessoas freqüentarem a pensão – Paco possui uma espécie de desvio visual e enxerga através de um filtro: só vê o objeto de sua compulsão.

Uma noite, na cozinha, Paco começa a fingir uma luta com um touro imaginário, usando um guardanapo como capa. Enrique, o rapaz que lava as louças, vê a farsa e embarca no delírio de Paco, mas sempre trazendo Paco de volta à realidade da cozinha da pensão, falando sobre a violência e a força do Touro, como os chifres cortam como facas etc.

Paco, então, decide provar para Enrique que pode ser um bom matador e os dois montam uma espécie de falsa tourada na sala de jantar da pensão Luarca.

Enrique faz às vezes de Touro, amarrando facas nos pés de uma cadeira e posicionando a mesma como a cabeça do Touro. Quando Enrique investe contra Paco, a visibilidade de Paco é alternada, e ele enxerga a farsa como realidade.

Running with head down Enrique came toward him and Paco swung the apron just ahead of the knife blade as it passed close in front of his belly and as it went by it was, to him, the real horn, white-tipped, black, smooth, and as Enrique passed him and turned to rush again it was the hot, blood-flanked mass of the bull that thudded by, then turned like a cat and came again as he swung the cape slowly. Then the bull turned and came again, as he watched the onrushing point, he stepped his left foot two inches too far forward and the knife did not pass, but had slipped in as easily as into a wineskin and there was a hot scalding rush above and around the sudden inner rigidity of steel and Enrique shouting (HEMINGWAY, 1932, p. 37).

Hemingway constrói um duplo entre Real e Ficção através da visão de Paco, estabelecendo o delírio como verdade e um touro falso adquire status de real e mata o pretense toureiro. A narrativa aceita o Touro real enquanto Paco está imerso na farsa; o narrador se refere ao touro falso como um touro real, descrevendo os movimentos do corpo do animal e os passes de Paco como se estivesse narrando uma tourada.

“The Capital of the World” ilustra como os movimentos do olhar na narrativa acerca da tauromaquia oscilam entre dualidades, entre pólos opostos que convergem na Arena, no delírio, na fantasia. Nesse conto Hemingway estabelece dois pólos que acabam por se misturar e produzir um resultado fatal e real: a vida e a morte, o touro invisível – fantasioso, falso – mata de verdade Paco, que existe na esfera do visível; é o investimento de Paco em Enrique que produz o efeito de realidade fatal.

No livro *Death in the Afternoon* Hemingway apresenta diversas fotografias de Touradas – algumas ilustram a edição brasileira do livro *Espelho da Tauromaquia*, de Michel Leiris. Abaixo, a fotografia da morte de Granero, o toureiro ao qual Bataille se refere em *História do Olho*.



Manuel Granero killed in the Madrid ring

Apêndice 2

Aparição do Minotauro na Divina Comédia

É também importante notar aqui, e só porque Borges cita de passagem em o *Livro dos Seres Imaginários*, que em Dante a representação do Minotauro é invertida: é um corpo de Touro e a cabeça de Homem, o que não o torna menos monstruoso ou cruel – talvez essa imagem seja pior do que a clássica conhecida.

Dante, que conocía las palabras de los antiguos pero no sus monedas y monumentos, imagino al Minotauro com cabeza de hombre y cuerpo de toro (Infierno, XII, 1-30) (BORGES, 1967, p. 156).

Pode-se pensar que a viagem de Dante é da ordem do surrealismo, do delírio: a alma que se desprende do corpo e vaga por cenários místicos (ou mágicos), cenários que remetem à estrutura do mundo invisível da Religião Católica e que não são – não podem ser – visitados no Real, enquanto o corpo está vivo; ou seja, são cenários que remetem à morte; lugares do outro mundo.

O Minotauro, em Dante, é cego de ira – a questão da cegueira emerge, para posteriormente surgir em Picasso, livre da ira talvez, cego por não estar mais no Labirinto ou por constituir uma exceção, um deslocamento em uma narrativa que não corresponde à sua própria gênese. Em Dante, o Minotauro é uma criatura do Inferno, do sétimo círculo, que corresponde a Violência e Bestialidade e é derrotado com palavras por Virgílio – desde suas aparições mais remotas o Minotauro é um monstro que, em seu corpo, trava o embate em o ficcional o real, um monstro de palavras.

A presença do Minotauro no Inferno, no círculo de Violência e Bestialidade é sintomática de um *revisionismo* católico do mito ou das figuras das religiões pagãs. O “crime”, na verdade, não é do Minotauro em si e sim de Pasífae, que se deita com um Touro – que tem relações sexuais com um Touro, incapaz de controlar seus impulsos, o desejo urgente. Como uma espécie de Cristo invertido,

o Minotauro carrega em seu corpo marcas de vítima, por ser o produto de uma traição dupla.

Em vida a punição do Minotauro é a prisão no Labirinto, mas é um aprisionamento estranho – político, claro – mas duplo: mesmo preso ele recebe a alimentação que o satisfaz, os jovens virgens de Atenas; mesmo preso ele é tratado com “certa” dignidade de um semi-príncipe – ou talvez mais do que isso: Minos constrói tal arquitetura para prender o Minotauro porque esse representa ameaças diversas, e uma delas é ser filho de uma rainha e de um touro sagrado – que pode ser pensado como Dionísio – ou seja, o Minotauro é uma espécie de semi-deus, monstro transitório de dois mundos.

Em Dante, o Minotauro, morto e novamente aprisionado no Inferno, aguarda o retorno de Teseu para se vingar, para vingar sua morte – aparentemente, apenas o retorno de Teseu o libertaria.

Estabelecer um paralelo entre Minotauro e Cristo é, de certa forma, inverter alguns paradigmas produzidos na Idade Média, onde, na verdade, Teseu remete à figura do Salvador, por libertar seu povo da tirania de Minos e do Minotauro; Teseu desce ao Inferno (Labirinto) e aniquila o monstro de chifres vermelhos, metade homem metade touro – há correntes históricas que acreditam que os chifres nas representações de Lúcifer são herança do Minotauro e de Dionísio; em geral do Touro, uma vez que os deuses se utilizavam muito dessa forma para aparecer para mulheres mortais.

Representar o Minotauro no Inferno também desloca o monstro – talvez um primeiro e sem pretensão deslocamento – do lugar de besta irracional, absolutamente animal: no Inferno, o Minotauro possui uma espécie de consciência, de conhecimento, mesmo cego pela raiva: o desejo de vingança, de perseguir quem o matou em vida; em algum nível espera-se que ele reconheça Teseu – é no discurso de Virgílio que o reconhecimento é frustrado, através da poesia o monstro é, temporariamente, afastado, mas Virgílio fala:

Gritou-lhe o Mestre: “É vã essa tua fobia;
crês que aqui esteja o príncipe de Atenas
que te deu morte na outra moradia?”

Vai embora, besta, que este veio apenas
(e tua irmã não é quem o mentoreia)
pra conhecer aqui as vossas penas”.

Apêndice 3

Alice e o Minotauro

Nem sempre as coisas saem como a gente espera.

Para ele, um monstro em todos os sentidos, as coisas deram errado em um nível crônico, quase doentio.

Estar ciente da própria situação pode ser, em muitos aspectos, uma maldição – daquelas sem saída, daquelas maldições gregas das quais só se escapa cedendo.

Sua mãe cedera a um desejo terrível, um desejo incontrolável – desejo sem origem, algo que surgiu em seu coração como um câncer e que a matou, porque nenhuma mulher dá luz a um monstro e sai ileso.

Ele foi usado.

A aparência que destoava de todas as outras, o reflexo insuportável e o corpo improvável – o pai, cego de ira, ciúmes e culpa, mandou construir o impossível – a pior prisão, a mais cínica e imprevisível; o pai mandou construir o Labirinto.

Ele foi usado.

Cegaram seus estranhos olhos com uma venda negra e, fingindo uma brincadeira infantil, o fizeram seguir para dentro da prisão – tenho todas as portas e nenhuma saída, ele pensou; talvez seu primeiro pensamento articulado no interior daquelas paredes: tenho todas as portas e nenhuma saída.

Você pode sobreviver a muitas coisas.

O corpo não conhece limites quando se trata de sobrevivência; todo o resto é deixado de fora e o corpo assume uma postura animal, instintiva, e faz o que tem que ser feito.

Muitas vezes, depois, quando a consciência retorna e saímos do estado de loucura e entorpecimento, sentimos vergonha ou culpa, mas o mantra é sempre o mesmo: eu tive que fazer. Não havia mais nada.

O primeiro grupo que entrou – ele não lembra quando, o tempo é uma questão estranha e quase sem importância dentro do Labirinto – o primeiro grupo marcou o ponto de início.

São duas espécies de tempos distintos: o nosso e o dele. O nosso tempo é marcado por divisões exatas, pelo trabalho, pela televisão, pela morte e pelo nascimento, por papéis e telas de cristais líquidos; o tempo dele é marcado por paredes em curvas, galerias intermináveis, sol e mais sol, noites e mais noites; ele não sabe quantas horas passaram, quanto tempo esperou por alguém que não apareceu e quantas ligações não foram atendidas; ele conhece o único tempo eterno da espera vazia: o não esperar.

Até que a fome surge, aos poucos, de dentro, corroendo todo o corpo – porque o corpo dele é cruelmente humano, cruelmente exigente; o corpo dele precisa, e não se diz não aos desejos do corpo – e sobre essa incapacidade de negar ele sabe muito bem: é genética, ele pensa.

A fome se transforma em um monstro – outro monstro dentro de um monstro – e apaga, lenta, o que ele é; devagar e violenta, a fome o transforma em outra espécie de monstro.

O primeiro grupo que entrou avançou devagar pelo Labirinto, em fila, de mãos dadas, alguns choravam, outros carregavam velas; todos de branco, imaculados e assustados.

Ele, sempre perdido, os ouvia e seu corpo trovejava: tudo tingido de um vermelho horrível: a visão da fome, a cor da fúria – e eles se encontraram em um pátio de pedras.

Ele rugiu.

Alguns correram, outros caíram no chão de joelhos, poucos avançaram contra – no final restou apenas ele, saciado, e os restos: sangue, ossos, órgãos e vísceras; os olhos, ele admitia secretamente para si mesmo, no sono pesado após a refeição terrível, os olhos ele comia com prazer e fúria, na esperança de enxergar alguma coisa do outro lado; os olhos, ele admitia nos sonhos, eram como pequenos orgasmos.

E depois, ao acordar assustado, repetia: não havia mais nada.

Eu faço o que tenho que fazer.

No final das contas a matemática era muito simples: era ele ou eles; e o Minotauro, Asteriόν, filho de uma Rainha e um Touro Sagrado, escolhia sobreviver.

Qualquer Alice remete a si mesma.

Qualquer Alice tem um pé no delírio, no sonho.

Ela gosta de dormir porque é uma maneira de escapar de tudo – das esperas terríveis, das ligações insistentes, das ausências das presenças desejadas; ela dorme porque é o que melhor sabe fazer: deitar em qualquer canto confortável, fechar os olhos e dormir.

Quando tem sorte, Alice sonha.

Quando a falta de sorte dá as caras, Alice visita seus piores pesadelos.

E, muito de vez em quando, ela se encontra em um lugar que não é nem sonho, nem pesadelo e muito menos realidade.

De vez em quando Alice se encontra em um lugar que é tudo ao mesmo tempo, um lugar onde a vida toca as coisas mais improváveis e os animais possuem senso de existência, um lugar onde o único objetivo é enlouquecer os visitantes; Freud, ela havia lido uma vez, chamaria esse lugar de estado de vigília. Alice não acha que é assim.

Alice acha que esse lugar é a loucura em si, o corpo da insanidade – o interior do corpo, com meandros labirínticos, horrores por todos os cantos, alucinações que se materializam. Alice chama esse lugar de País das Maravilhas.

O Minotauro chama de Casa.

Ela estava em casa e a luminosidade que entrava pela janela anunciava que não era de manhã e que não amanheceria tão cedo.

Deitada na cama, o cobertor vermelho sobre o corpo e o quarto, uma espécie de prisão afetiva particular, cheio de sombras.

Ela pensava apenas na sensação do cobertor pesado sobre o corpo, o calor que começava a ficar excessivo – estaria o tempo mudando? – a sensação da lã na pele; sensação estranha, nervosa e pegajosa e, ao mesmo tempo, sentia um desejo de se deixar afundar naquele quente mundo vermelho, que parecia tão perigoso a aconchegante, convidativo à morte.

Cobriu-se até a cabeça, fazendo para si mesma um ambiente de penumbra vermelha, abafado – a camisola azul sobressaindo – e então, de repente, estava afundando em vermelho – afundando em um vermelho espesso, horrivelmente quente, como um bolo orgânico de lã, respirando lentamente e a tragando para o fundo.

Como eu vou respirar?, ela pensou, afundando sempre e sempre, sua visão transformada em uma mancha vermelha.

Ela teve que atravessar o túnel engatinhando.

O lugar era muito apertado, paredes vermelhas, da mesma substância de antes – que não era mais lã e sim uma espécie de carne, como se ela estivesse dentro de um corpo que respirava com dificuldade – as paredes tocando seu corpo e deixando manchas vermelhas; a única coisa que ela podia fazer era seguir em frente, não havia espaço para voltar e Alice desconfiava de que voltar seria pior do que ir em frente.

Então ela fez a única coisa que poderia fazer.

Seguiu durante algum tempo até começar a ver, lá na frente, um ponto de luz – uma luz amarela de um brilho estranho, meio doente.

A única coisa que ela podia fazer, como em muitas situações que nunca foram narradas, era ir em direção a luz.

A luz atravessava um buraco muito pequeno, através do qual passavam apenas dois dedos.

Alice forçou – tinha que atravessar – e o buraco, a fresta, cedeu e se abriu com a facilidade de um corpo que se abre, um corpo podre que cede ao menor dos esforços.

Primeiro a cabeça, ela pensou, se a cabeça passar, o resto do corpo passa.

E então ela se encontrou em duas situações simultâneas e desagradáveis: invadida por um sol horrível e quente demais; deitada de lado numa poça de uma substância vermelha e pegajosa – sangue, ela pensou, deus, estou numa poça de sangue!

Alice tentou se levantar, escorregou, e caiu.

Tentou mais uma vez, dizendo para si mesma ficar calma, e dessa vez conseguiu.

Olhou ao redor: estava em um lugar que não era exatamente um lugar e sim um acúmulo de ruínas, fragmentos que deveriam ser coisas, pedaços, restos, cadáveres em decomposição – o lugar tinha o aspecto dos lugares destruídos: a sensação de resto, índice de alguma coisa, pedaços e mais pedaços – cada vez

mais estranho, ela pensou, e pisou fora da poça de sangue, os pés descalços, úmidos na terra seca.

Havia uma porta, uma única porta, imensa, de mármore, com uma inscrição em outra língua – uma língua morta, ela pensou, a língua das pessoas que moravam aqui quando aqui ainda era algum lugar.

Havia apenas essa porta e Alice, que sempre faz o que tem que ser feito, entrou, sem saber, no Labirinto.

Ele a ouviu entrar.

Há peculiaridades em ser um monstro, e uma delas é a capacidade de ouvir tudo.

Ele a ouviu entrar.

Ouviu os passos leves e hesitantes atravessarem a porta e ergueu a cabeça na direção do som.

Sozinha, ele pensou, ela está sozinha.

Resolveu avançar.

A fome rosnava, ainda lenta, ainda permitindo que ele fosse ele mesmo e não o Outro.

Era hora de ir em frente.

Pela primeira vez em muito tempo, em muito do *seu* tempo, sentiu os próprios passos hesitarem, os pés avançarem com cautela desconhecida.

Mas avançou mesmo assim na direção do som dos passos dela.

Ela avançava lenta, seguindo curvas e galerias, retas intermináveis, o sol cada vez mais quente, a visão avermelhada e a fome – ela não sabia de onde vinha essa fome estranha, algo que surgira dentro do seu corpo como um pequeno monstro vermelho e denso.

Eles se encontraram em uma curva, paredes manchadas de sol, musgo e sangue.

Ela parou, sem sentir medo – sentiu apenas uma leve surpresa, um ínfimo parar da respiração na garganta, como se seu corpo parasse por um instante e retornasse à vida, ao sol.

Ela repara duas coisas ao mesmo tempo: a altura descomunal e os olhos negros e pequenos, diferentes de todos os olhos que ela já viu – porque não são olhos humanos, ela pensa.

E os chifres, estranhos e imponentes, despontando das têmporas em direção ao sol, chifres sépia, ela pensa, tentando colocar uma cor, como uma fotografia...

Ele repara apenas em uma coisa: é o ser mais lindo que já viu.

Eles se movem como em uma dança lenta e calculada; a camisola manchada de sangue balança com o corpo de Alice; ele abaixa a cabeça e avança, sombras alongadas sob o sol intenso, os dois corpos terrivelmente próximos, ela sente o cheiro dele, o cheiro do próprio tempo e da insanidade, o cheiro de tudo que não existe; ele cheira, as narinas de Touro dilatando, soltando a respiração quente de dentro do seu corpo na pele dela – ela tem o cheiro do outro lado, do exterior, o cheiro da liberdade.

Ele avança e ela coloca as mãos sobre o lugar onde a cabeça de Touro encontra com o corpo do Homem; o lugar onde a espinha começa; o lugar onde a impossibilidade se torna possível – e então ela se deixa ir, porque os dois fazem a única coisa que há para fazer; é a única forma de saciar essa fome, ela pensa.

É a única forma.

Os dois estão deitados – ela com a cabeça sobre ele. As mãos humanas mexem nos cabelos, o sol sempre quente, os corpos misturados.

Ela ouve um ruído dentro do corpo dele – a fome, ela pensa, e os dois se olham.

A fome, ele pensa, avança com violência agora.

A fome que o transforma em monstro, a fome que o cega.

Ela vê alguma coisa mudar no olhar; alguma coisa adquiri um brilho doente, amarelo, outra espécie de desejo – ela levanta e se afasta, sentindo subitamente um terror tão profundo que seu corpo não suporta – ela se afasta e ele se levanta, imenso sob o sol; ela está sob a sombra dele, os chifres – e ela sabe que não há saída, que não como escapar – seus olhos estão presos no olhar dele.

Ele já está consumido e emite um som horrível, gutural, que ressoa no corpo de Alice, parada contra uma das paredes curvas do Labirinto.

Ele avança com a cabeça baixa e ela, em um gesto rápido, preciso e violento, arranca os próprios olhos e estende a mão aberta, os olhos brilhando sob o sol e o sangue escorrendo entre os dedos.

Eu teria parado, ele repete para si mesmo, eu teria parado.

Mas é sempre tarde demais, e um dos imensos chifres está dentro do corpo dela, atravessando o coração.

Os olhos escorrem da mão de Alice, ainda estendida, e caem no chão do Labirinto.

Apêndice 4

O Minotauro enquanto Gesto

No livro *Profanações*, de Giorgio Agamben, publicado no Brasil pela editora Boitempo, em 2007, há o ensaio “O autor como gesto”, no qual Agamben, partindo da homônima conferência de Foucault, “O que é um autor?”, elabora suas próprias idéias acerca do tema. A relevância de colocar no mesmo lugar a idéia de presença e ausência do escritor ao lado da figura do Minotauro surge a partir da percepção de que o Minotauro é mais do que uma entidade mitológica; ele é um conceito, uma idéia, um ponto de convergência de forças que administra a presença e a ausência no mesmo lugar.

Como situar o Minotauro na lógica da função-autor, de Foucault?

É necessário ter em mente que o Minotauro é uma figura dupla, convergência de forças no mesmo corpo – vida e morte, visível e invisível, interior e exterior. Agamben escreve, sobre Foucault:

No caso da literatura – sugere ele – não se trata tanto da expressão de um sujeito quanto da abertura de um espaço no qual o sujeito que escreve não pára de desaparecer: “a marca do autor está unicamente na singularidade da sua ausência.” (AGAMBEN, 2007, p.55)

O primeiro link aqui é com Bataille e sua declaração: “escrevo para apagar meu nome.”

O desejo em direção ao apagamento, à diluição da identidade configura uma problemática entre os autores abordados, o Minotauro e a idéia de que o autor escreve na intenção de se apagar, renegar o nome ao mesmo tempo que, exatamente nesse gesto de se apagar, é onde ele mais se torna presente. Agamben escreve: O mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irredutível necessidade (AGAMBEN, 2007).

O traço do autor se dá exatamente na capacidade de se inscrever em um espaço vazio, “ocupar o lugar de um morto”, ou seja, a presença e ausência do autor, do sujeito que escreve, se estabelece na medida em que ele consegue se furtar ao texto e estar presente ao mesmo tempo, num estranho jogo de presença e ausência.

Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que, exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central (AGAMBEN, 2007).

O autor se expressa através de uma ausência – o gesto de uma ausência que instala um vazio central na obra, no texto; através dessa ótica, estabelecemos o seguinte: uma obra literária é como uma espécie de Labirinto produzido pelo autor; o Labirinto, enquanto estrutura, enquanto texto, constitui esse espaço “no qual o sujeito que escreve não pára de desaparecer”, a medida que ele avança, que ele escreve, se perde, desaparece, apaga seu próprio nome – deixa de ser.

Agamben se refere também ao texto de Foucault *A vida dos homens infames*, no qual, segundo Agamben e o próprio Foucault, vidas reais estavam em jogo nesses textos – ou seja, através da palavra, da escrita, a vida ou a morte eram decididas; o texto entra, radicalmente, como uma espécie de “chifre de touro”, abrindo uma ferida no corpo real e no corpo do texto. Colocar a vida em jogo através da Literatura é um movimento tenso e violento que engendra se colocar no lugar da morte – na arena da tourada, no Labirinto, em *Wonderland*, qualquer lugar que desafia o corpo e a realidade e apaga a identidade; qualquer lugar em que seja possível produzir a função-autor através da “singularidade de sua ausência”.

É essa singularidade que vemos em Leiris, Bataille, Borges e Cortázar – através da produção de subjetividades que correspondem ao nome próprio e realizam, ao mesmo tempo, um movimento de afastamento, uma vez que se afastam do autor como sujeito real, como uma espécie de trapaça. Leiris e Bataille ao realizarem exegese autobiográfica através de artifícios, ficcionalização das experiências reais,

criando um movimento duplo de presença e ausência; o relato funciona como autobiografia e se furta a esse estatuto, deslizando entre ficção e realidade.

Borges e Cortázar através do fantástico e dos elementos – rastros – pessoais mascarados através do texto, da palavra, inserindo na morte – no vazio, no Labirinto – suas próprias vidas, se colocando em risco através do texto. Agamben conclui, assertivamente: Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontra a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irreducibilidade a ela (AGAMBEN, 2007).

O Minotauro, a *função-Minotauro*, é um gesto – é uma inscrição no vazio, a ausência no Labirinto; o jogo é estabelecido quando o monstro é tido como um reflexo, alteridade – ele só se faz presente mediante a presença do autor porque é o mesmo corpo; o Minotauro é a presença dos restos, das singularidades que sobram quando o autor é apagado, removido; o Minotauro é o que resta de Bataille quando ele se apaga em *História do Olho*; é o corpo em *A Idade Viril*; o monstro cego em Borges e a desorganização do Real em Cortázar.

O Minotauro é Lewis Carroll e as reorganizações da realidade em delírio e não-senso; é o corpo incorpóreo através do qual o autor se *presentifica* – através da sua própria ausência, se colocando em jogo, em risco – exposto ao monstro e sendo o próprio monstro mata a si mesmo.