

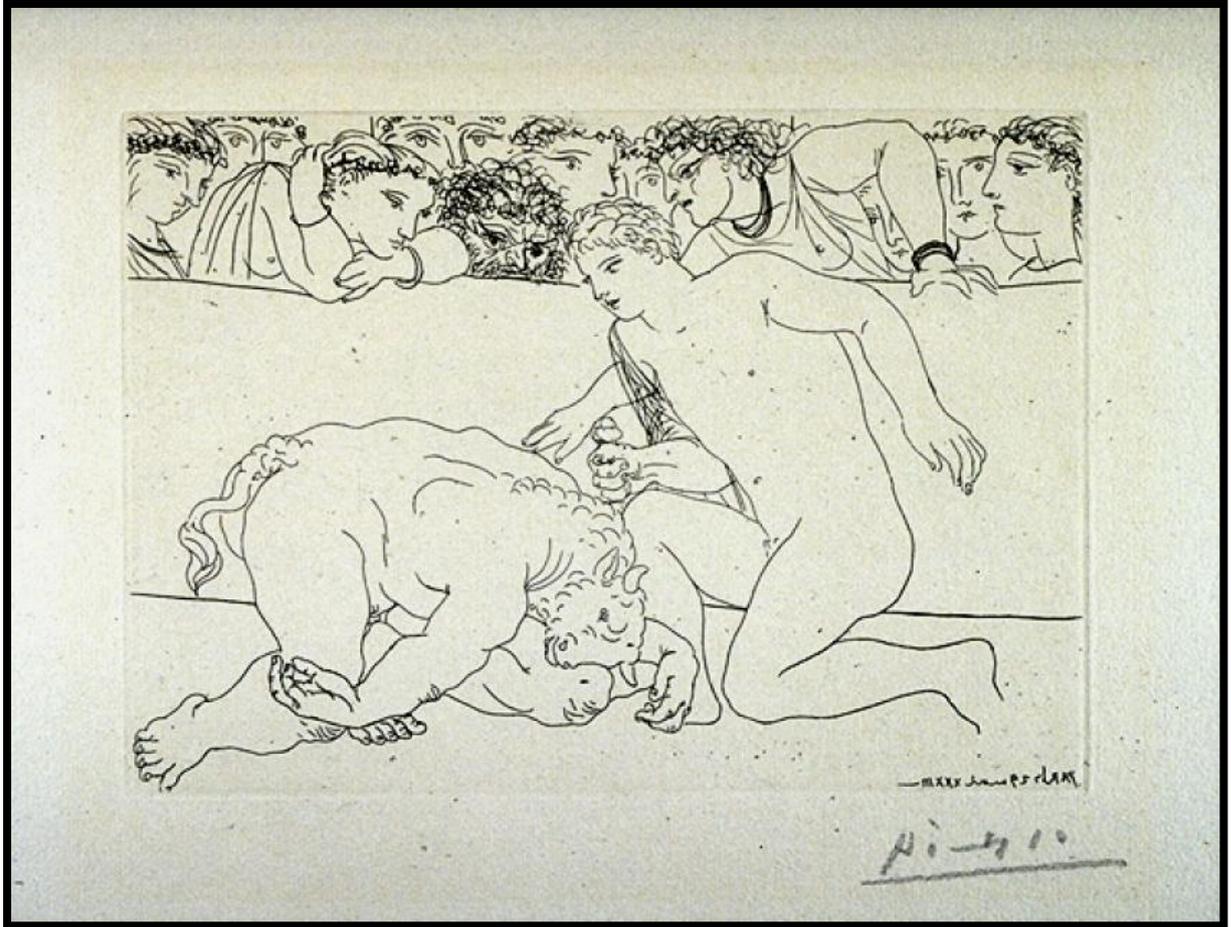
6

Borges, Cortázar e o Minotauro

O Surrealismo liberta o Minotauro.

Através de um estranho fio de Ariadne o movimento o retira do Labirinto.

Nas ilustrações de Picasso, o Minotauro migra de um lugar de violência e monstruosidade para um lugar doméstico e *erotizado* – nessas ilustrações o Minotauro é representado, como visto, com um corpo poderoso e forte, e uma cabeça de Touro frágil, pequena para o corpo. Em uma das ilustrações da série, Picasso representa o Minotauro numa espécie de Arena de Tourada, agonizando; o Minotauro tratado como uma espécie de Touro, sua morte transformada em espetáculo público e cruel; o terrível monstro de Creta, para Picasso, não passa de um animal dócil e frágil, injustiçado.



Pablo Picasso, Minotauro moribundo, 1933.

Parece ser desse lugar de fragilidade e cegueira que os escritores argentinos Jorge Luis Borges e Julio Cortázar iniciam seus projetos de representações acerca do tema.

Jorge Luis Borges, nascido em 1899, em Buenos Aires, tem seu primeiro livro, *Fervor de Buenos Aires*, publicado em 1923; um livro de poesias. Anos mais tarde, com uma produção mais amadurecida, ele publica o que vem a ser um dos pilares da literatura borgiana – forte exemplo de sua poética e universo – *El Aleph*, publicado em 1949. Nesse livro Borges publica o célebre conto que dá o nome da capa, sobre o ponto que contém todas as coisas do Universo; no mesmo livro há também o conto “Los dos reyes y los dos laberintos”, no qual Borges opõe duas idéias de Labirinto: um construído pelo homem, de bronze, portas e escadas, curvas e esquinas, construído para fazer o mais bravo dos homens não entrar; uma obra descrita da seguinte maneira: Esa obra era un escándalo, porque la confusión y la maravilla son operaciones propias de Dios y no de los hombres (BORGES, 1949).

O outro Labirinto, em oposição, é nada mais que o Deserto, um labirinto sem portas e escadas, sem muros e sem galerias. A disputa de Labirintos é travada entre dois reis. O terceiro conto que nos interessa – e esse com peso maior – é “La casa de Asterión”, breve narrativa em primeira pessoa, na qual Borges empresta voz ao Minotauro. A citação precedente ao conto é a seguinte: Y la reina dio a luz um hijo que se llamó Asterión. Apolodoro: Biblioteca, III, I.

Aqui vemos Borges realizar uma tarefa de extrema ousadia: incorporar o monstro do Labirinto, conferindo voz e identidade ao informe.

No mesmo ano Julio Cortázar publica o livro *Los Reyes*, no qual ele revisita, em um texto em forma de poema dramático, o mito do Minotauro. Como curiosa e estranha semelhança, a segunda metade da década de 40, na Argentina, testemunhou a ascensão ao poder do coronel Juan Domingo Péron (ROITMAN, 2001) e experimentou intensa euforia populista. Ari Roitman aponta, no prefácio da edição brasileira de *Os Reis*:

Profundamente antiperonistas – Borges por suas tendências políticas elitistas, Cortázar pelas suas, democráticas e esquerdizantes –, ambos os escritores parecem identificar-se com a figura do Minotauro, condenado a viver na reclusão solitária de um frio labirinto. Ambos sentem-se estranhos, patuscos e deslocados em meio à febre das massas exaltadas (ROITMAN, 2001, p.9).

O cenário político na Argentina pode servir de pano de fundo para pensar a coincidência de dois autores contemporâneos abordarem a mesma temática quase na mesma hora; há também, nessa coincidência, algo da ordem de um estranho *Zeitgeist*, fazendo emergir na escrita dos dois autores os mais intensos universos fantásticos da literatura argentina. O Minotauro e o Labirinto não surgem apenas como temática política e metáfora afetiva de deslocamento; surge como símbolo primeiro e singular de toda uma temática porvir; a Literatura dos dois autores transita em um Labirinto estranho, povoado de espelhos, presenças e ausência, forças opostas que ocupam o mesmo lugar – ou todos os lugares, como é o caso do famoso ponto Aleph, do conto de Borges. Em Borges e Cortázar tudo é labiríntico: os caminhos, os discursos, os lugares, as personagens: tudo parece estar investido da experiência do Labirinto. Junito Brandão aponta sobre o caráter político do mito: “No seu conjunto, o mito do Minotauro simboliza a luta espiritual contra a repressão” (BRANDÃO, 1991, p. 64).

Além da política há também a questão da formação: os dois autores – Borges principalmente – se formam lendo os clássicos, visitando os mitos, se inspirando em Dante, Cervantes, Poe, Thorne, Keats, entre outros. Os fantasmas clássicos, os reflexos da formação, ressurgem na produção literária dos dois. Abordar o Minotauro, então, no mesmo momento, é uma questão de coincidência e também de inevitabilidade, assim como parece ter sido para o Surrealismo. Em seus labirintos pessoais de referências, Borges e Cortázar se deparam com um monstro da ordem da palavra, um monstro que existe na fala: o Minotauro não é visto, há apenas um discurso sobre ele; ele permanece escondido no Labirinto e seu corpo é construído de palavras, idéias, falas. Assim, Borges e Cortázar adotam essa criatura, produzem um corpo, emprestam voz: essas novas representações do Minotauro como uma criatura da Literatura Fantástica, como um elemento estranho invisível introduzem, em Borges, o ponto de vista do próprio monstro;

em Cortázar, a subversão do mito, do clássico, abrindo feridas na idéia de um Minotauro monstruoso e irracional, devorador de jovens; os dois autores fazem emergir uma figura do Minotauro consciente.

O Minotauro transita entre dois lugares mais ou menos específicos: o lugar do monstro, do discurso monstruoso sobre o corpo; essa fala se cola sobre um corpo sem referências, uma “nuvem de palavras”: o Minotauro não é visível, ninguém do lado de fora sabe *realmente* o que se passa no interior do Labirinto; a experiência do Labirinto é destinada a poucos escolhidos – ou condenados – vítimas oferecidas ao Minotauro para que ele se alimente. Dessas vítimas não há depoimento, elas não retornam, não saem do Labirinto. Do lado de fora o Minotauro é o monstro do Labirinto. O outro lugar é o lugar interno, o discurso do Minotauro sobre ele mesmo, sua percepção sobre seu corpo, sua existência. Mais uma vez o Minotauro incorpora questões sobre os lugares opostos e os discursos sobre esses lugares e suas tangências.

O duplo, no caso do mito e do Minotauro, é um elemento recorrente. Borges aponta, no seu livro-catálogo *Seres Imaginários*, que:

El culto del toro y de la doble hacha (cuyo nombre era labrys, que luego pudo dar <<laberinto>>) era típico de las religiones prehelénicas, que celebraban Tauromaquias sagradas (BORGES, 1967, p. 156).

O duplo aparece como o machado duplo, os chifres duplos; o Labirinto é uma estrutura dupla, lugar de transições, revelações. O Labirinto, o monstro meio homem meio touro, a produção de lugares que desafiam a lógica do Real, as narrativas labirínticas e oníricas de Borges e Cortázar respondem, em certo nível, a heranças surrealistas, ajudando a substanciar a produção literária calcada no realismo fantástico. Abordar o tema do Minotauro, no caso dos dois autores, é um exercício de aproximação com a mitologia, devido a uma formação clássica e a leitura dos mitos, e é também um exercício de aproximação pessoal e afetivo: o Minotauro é o duplo de Borges e de Cortázar – e talvez de todo escritor: ele é o

ser que administra dois corpos em um; misantropo, que joga o tempo todo com o destino de si próprio e dos outros.

6.1.

Uma Ariadne cortazariana

Para escapar é necessário desfazer: desfazer o novelo, desfazer a escrita, desfazer o Eu. Julio Cortázar escreve através de desconstrução e da destruição. Davi Arrigucci Jr., no livro sobre Julio Cortázar *O Escorpião Encalacrado*, aponta para certa herança surrealista latente em Cortázar.

Se a mulher representa uma espécie de obsessão no Surrealismo, e nunca aparece em estado natural, no empreendimento de Cortázar de recontar o mito do Minotauro a figura da mulher, representada por Ariadne, engendra, em sua constituição, aspectos herdados de Pasífae e do Surrealismo, assim como uma subversão pontual em relação ao mito original: em Cortázar, Ariadne é apaixonada pelo meio-irmão e o truque de entregar a Teseu o novelo é, na verdade, para mostrar ao Minotauro a saída de sua prisão. Ariadne espera que, através das “palavras da sombra”, o Minotauro perceba que o novelo é destinado a ele e não a Teseu:

Organizei então as palavras da sombra: “Se falares com ele, diz-lhe que esta linha foi Ariadne quem te deu.” Afastou-se sem mais perguntas, certo da minha soberba, pronto para satisfazê-la. “Se falares com ele, diz-lhe que esta linha foi Ariadne quem te deu...” Minotauro, cabeça de purpúreos relâmpagos, vê como ele te leva a libertação, como põe a chave entre as mãos que o reduzirão a pedaços! (CORTÁZAR, 1949, p. 57)

Sendo assim, Cortázar toca, através de Ariadne, acontecimentos da ordem do “tabu”, como o incesto – situação na qual a mulher administra duas forças no mesmo corpo: a paixão pelo que não pode ter (pelo que não deve ter) e a

impossibilidade de realizar; essa impossibilidade, no caso do mito, é crônico, uma vez que os dois se encontram separados pelo Labirinto. É apenas por esse impedimento físico que o encontro entre os dois não se realiza.

Em Leiris e Bataille – principalmente em Bataille – a experiência da mulher é marcada pela violência e pelo erotismo, pela pulsão e desejo de uma forma explícita, desenfreada, rasgada – Simone, por exemplo, não conhece limites ou os ignora; qualquer espécie de censura é afastada. O desejo da Ariadne cortazariana é relacionado com a morte e a destruição de Teseu e não do Minotauro; seus impulsos e desejos são análogos aos de Simone em *História do Olho* e sua relação com o Touro é da intensidade das relações de *Espelho da Tauromaquia*. Ariadne se reflete no Minotauro e deseja o monstro, o diferente, o elemento estranho; Ariadne é a Alma em estado puro, reativa.

Cortázar produz jogos de sentidos, personagens que jogam com o discurso, com a palavra em risco – a palavra constrói ou destrói, cega ou explode; o meio-termo é lugar não comum e sim de tensões, lugar de jogos, onde as personagens se encontram, fatalmente, consigo mesmas.

Ariadne é, ao mesmo tempo, mãe, irmã, amante – carrega no corpo a marca indelével de ser filha da rainha prostituída; Ariadne não escapa ao seu destino. Ela constitui uma dos espelhos em *Los Reyes*: é a superfície externa enquanto seu irmão, o Minotauro, é a profundidade do reflexo.

Teseu não encontra a saída por si mesmo – ela lhe é dada por Ariadne.

A construção de Ariadne, em Cortázar, inverte o papel da mulher no mito original, uma inversão lógica e sintomática. Deleuze e Nietzsche apontam que Ariadne corresponde à alma pura, *Ânima*, estado de reação – ou seja, Ariadne reage às forças com as quais se conecta e se comunica. Deleuze escreve:

Enquanto Ariadne ama Teseu, ela participa desse empreendimento de negação da vida. Sob suas falsas aparências de afirmação, Teseu – o modelo – é o poder de negar, o Espírito de negação, o grande escroque (DELEUZE, 1990, p. 116).

Em Cortázar encontramos uma Ariadne já apaixonada pelo Touro/Minotauro, já em conexão com as forças de afirmação da vida, as forças que libertam e aliviam, segundo Deleuze. A Ariadne de Cortázar deseja, de início, a libertação do homem-touro, da afirmação da vida, mas não consegue realizar, não possui o impulso de entrar no Labirinto – é nesse jogo que Cortázar estabelece a produção de situações fatais: a impossibilidade de entrar no Labirinto gera um jogo confuso de palavras que derrota o monstro, na forma da espada de Teseu; Ariadne, impedida por muros e sob o peso do Homem, não se move, apenas espera.

Ela vê através de Teseu – o herói que carrega o fardo, ou como Cortázar coloca, sem criatividade, sem profundidade. Ariadne se interessa pelo poeta, pelo diferente, que é o Minotauro, o que foge à regra e as convenções.

Ariadne administra o artifício, o truque para sair, para a liberdade – mas um truque que falha pela falta de comunicação, pelo mal entendido, pelo excesso de interpretações; na versão de Cortázar para o mito tudo é mal interpretado ou interpretado em excesso: as experiências subjetivas são sobrepostas às intenções verdadeiras. Ariadne entrega o novelo a Teseu na esperança de retirar o Minotauro de dentro do Labirinto, esperando que o Minotauro vença Teseu e saia, para que ela possa se entregar ao seu objeto de desejo. O Minotauro, por sua vez também apaixonado por Ariadne, supõe que ela tenha se apaixonado por Teseu. Assim, o novelo, em Cortázar, é a morte do Minotauro; ele se deixar matar por supor que Ariadne não o deseja. Em geral, em Cortázar, as mulheres guardam sempre algum segredo e desfiam novos próprios, de experiências próprias no desenrolar da trama. Ariadne, que Nietzsche coloca ao lado da figura da aranha – que tece a teia – não revela a ninguém sua intenção de libertar o monstro; na verdade, essa intenção encontra-se no fim do novelo, mas é tarde demais quando o novelo chega ao fim.

A construção de Ariadne se dá ao redor do novelo. Ela é a fala, o discurso sobre si mesma e sobre seu desejo. O Minotauro se estrutura sobre dualismos, oposições: homem e animal, razão e loucura, interior e exterior, vida e morte. Ariadne é o fio que leva de uma ponta a outra; o fio que mostra a saída do Labirinto, que até então ficava com as conotações consideradas negativas das dualidades: o Labirinto é o lugar do animal, da loucura, das experiências interiores, da morte – é o lugar onde o homem se perde definitivamente; o Labirinto é o abismo e Ariadne é a única que sabe como sair; sua passividade, no entanto, é marcante: ela não entra no Labirinto, escolhe o exílio, escolhe ficar do lado de fora e colocar o destino nas mãos do Herói, nas mãos de Teseu, que recusa o monstro. De acordo com Davi Arrigucci Jr., Teseu entra no Labirinto para encontrar o monstro, imagem de alteridade, Outro por excelência; ao encontrá-lo, ao invés de aceitar sua imagem, a recusa e aniquila o Minotauro. Ariadne enxerga através de Teseu, além dos muros, ouve os ecos do meio irmão.

Em seu diálogo com Minos, Ariadne apenas fala com o pai para se ouvir melhor. “Falar é falar-se”, ela fala ao redor de si mesma, sobre suas experiências, suas percepções, seu desejo. Ariadne vive através do discurso que se desenrola como o fio do novelo e produz novos Labirintos. “Saber uma coisa não é como escutá-la. Saber sem palavras, a própria coisa aderida ao coração, abriga-nos de sua imagem como um escudo”, Ariadne fala do desejo puro, sem nome e sem imagem, algo que não pode ser nomeado e por isso não possui referente; a proteção contra a imagem é, de certa forma, a proteção contra a monstruosidade e a capacidade de aceitar o monstro, o Minotauro, o Touro; em Cortázar, os reis – Minos e Teseu constroem a imagem do Minotauro-monstro através da palavra. Ainda no diálogo entre Minos e Ariadne, Minos fala: “Há alguém por trás. Como em todo espelho, alguém que sabe e espera” (CORTÁZAR, 2001, p.21).

O Labirinto funciona como um espelho e dentro, no cerne, o monstro que avança lentamente e em silêncio para atravessar a superfície.

A lógica do Touro/Minotauro como função de espelho, inversão ou reversão do Real, está na identificação de Cortázar com o Minotauro, quando o autor inverte a situação do mito original e transforma o monstro não em herói e sim em

uma espécie de vítima, de prisioneiro político. Como prisioneiro político – seja numa Argentina populista pré-ditadura ou em uma monarquia de um rei tirano – o Minotauro vive em exílio.

6.2.

O Minotauro e a Casa Tomada

O conto “A Casa Tomada”, apresentado no livro *Bestiário*, de 1951, é o primeiro conto publicado de Cortázar, no primeiro livro assinado pelo autor, nome próprio na capa. Davi Arigucci escreve que foi o primeiro conto que Cortázar mostrou a Borges. *Bestiário* possui muito dessa herança surrealista de Cortázar: é um livro que trabalha, em quase todos os contos, as relações entre o homem e o animal.

“A Casa Tomada” pode ser pensado como um análogo ao mito do Minotauro, espécie de reinterpretação muito pessoal do mito. No conto verifica-se a repetição de situações presentes no mito e em *Los Reyes*, como o Labirinto, a presença monstruosa, uma ausência fantasmática e uma imagem obscura de alteridade.

Cortázar retoma o tema de casas monstruosas e animais fantásticos – no conto “Cefaléia” ele nos introduz as *mancúspias*, animais inventados por ele. E volta o tema das relações intensas com animais provocando reações físicas, como na passagem que ele descreve uma pessoa que é *Aconitum*:

Não nos sentimos bem. Um de nós é *Aconitum*, quer dizer, deve medicar-se com acônito em altas diluições se, por exemplo, o medo lhe causa vertigem. Acônito é uma violenta tormenta, que passa logo. De que outro modo descrever o contra-ataque a uma ansiedade que nasce de qualquer insignificância, do nada. Uma mulher encontra um cachorro e começa a sentir-se violentamente enjoada (CORTÁZAR, 1951, p. 56).

A criação das *mancúspias* como animais híbridos – que misturam características de outros animais, pelos e plumas, e possuem hábitos estranhamente humanos, pode ser pensado paralelamente com o tema do primeiro livro, o monstro que engendra homem e animal no mesmo corpo – talvez o primeiro monstro a possuir essa espécie de corporificação.

Em *Bestiário*, Cortázar escreve o conto “A Casa Tomada”, no qual uma casa é lenta e silenciosamente invadida, tomada por alguma presença – é como ir se recolhendo num Labirinto, a ausência de espaço ou excesso tornando-se opressiva, até que o casal abandona a casa. A incerteza acerca dos acontecimentos – não se sabe o que avança dentro da casa, o que a ocupa – é também a incerteza de percorrer o Labirinto sem a certeza do monstro que o habita; Teseu não conhece o Minotauro, não ouve o monstro e não o interessa.

O conto “Circe” apresenta também uma referência à mitologia grega e as misturas homem e animal, assim como o conto “Carta a uma senhorita em Paris”, no qual a personagem vomita coelhinhos. *Bestiário* trata de uma categoria especial de acontecimentos, acontecimentos que se referem a relações mais profundas entre o Homem e o Animal, como esse animais – coelhos, insetos, tigres, *mancúspias* – afetam o ser humano e o desestabilizam de uma forma simples e cruel; como a aceitação desses animais e desses acontecimentos é trivial e horrível ao mesmo tempo.

“A Casa Tomada” é sintomático e referente ao mito do Minotauro; a casa na qual o casal de irmãos vive grande, monstruosa e labiríntica; o único gesto de Irene, a irmã, é o tricotar sem razão aparente, sem objetivo; os dois vivem em paz e harmonia até o dia em que a sala é invadida por barulhos, ruídos – alguma presença se instala e então eles ficam restritos a uma parte da casa, que logo em seguida é também tomada.

A presença de uma ausência que se expande remete ao jogo labiríntico; a casa é tomada da mesma forma que o Labirinto é invadido; dessa vez, no entanto, o novelo de lã – o fio de Ariadne – não serve como forma de saída, como fio de

fuga porque toda a ação se dá dentro da casa – dentro do Labirinto do qual eles são forçados a sair.

O que acontece entre *Os Reis* e “A Casa Tomada” são pontos de tangências não circunstanciais. Se o Labirinto surge como recorrência na obra de Cortázar, sua primeira aparição é em *Os Reis*. Em seguida, em “A Casa Tomada”, a descrição da casa onde os irmãos moram:

Lembro-me bem da divisão da casa. A sala de jantar, uma peça com gobelinos, a biblioteca e três quartos grandes ficavam na parte mais afastada (...). Só um corredor, com sua maciça porta de carvalho, separava essa parte da ala dianteira, onde havia um banheiro, a cozinha, nossos quartos de dormir e o living central, ao que se comunicavam os quartos e o corredor. Entrava-se na casa por um saguão com azulejos de majólica, e a porta-persiana dava para o living. De maneira que se entrava pelo saguão, abria-se a porta-persiana e chegava-se ao living; tinha-se, dos lados, as portas dos nossos quartos, e à frente o corredor que levava à parte mais afastada; seguindo pelo corredor chegava-se à porta de carvalho, e mais adiante iniciava-se o outro lado da casa, ou então se podia virar à esquerda, justamente antes da porta, e seguir por um corredor mais estreito, que levava à cozinha e ao banheiro. Quando a porta estava aberta, percebia-se que a casa era muito grande; caso contrário, dava a impressão de um apartamento dos que se constroem agora, apenas para que a gente se mexa... (CORTÁZAR, 1951, p. 11).

A casa possui aspecto labiríntico, corredores estreitos que levam aos mesmos lugares, e porta que alteram a dimensão da casa; há possibilidade de virar à esquerda ou à direita, de tomar esse ou aquele rumo, quartos que se comunicam, toda uma estrutura labiríntica.

A Casa, assim como o Labirinto, funciona como uma prisão. Os irmãos raramente saem da Casa, não se casaram, não se fala em amigos ou vida externa: os dois são prisioneiros das paredes da casa.

Às vezes chegamos a pensar que foi ela [a casa] que não nos deixou casar. Irene recusou dois pretendentes sem motivo maior, eu vi morrer María Esther antes que chegássemos a nos comprometer. Entramos nos quarenta nos com a inexprimível idéia de que o nosso, simples e silencioso matrimônio de irmãos, era o fim necessário da genealogia fundada pelos bisavôs em nossa casa (CORTÁZAR, 1951, p. 10).

Outros pontos de tangência: Irene e o irmão podem ser pensados como Ariadne e o Minotauro, que são irmãos e Cortázar, em *Os Reis*, escreve entre os dois uma relação de amor.

Irene e Ariadne se equivalem. Enquanto Ariadne entrega nas mãos de Teseu a chave de saída, Irene, em “A Casa Tomada”, se constrói ao redor ou entre os novelos de lã; ela apenas tece, numa espera vazia quase como a de Penélope; o narrador não sabe o motivo pelo qual ela tanto tricota, mas Irene tricota coisas necessárias; sua produção não é voltada para uma espécie de salvação e sim para uma manutenção das coisas: Irene tricota para manter as coisas do jeito que elas são. Os dois momentos em que ela pára de tricotar são os momentos em que a casa é invadida.

Ariadne utiliza o novelo – o desfazer o novelo – para a sua salvação e a do Minotauro, seu meio-irmão. Dar forma ao novelo é manter as coisas, organizar o informe, é o gesto de Irene: enquanto ela tricota, a casa não é invadida – a tomada da casa está associada, na verdade, ao irmão, que ouve os barulhos e comunica a Irene que a casa foi tomada; então, ela pára de tricotar.

Desfazer o novelo, renunciar o dar forma, é uma espécie de anarquia e inversão da ordem; ao desfazer o novelo, Teseu encontra o monstro e Ariadne se perde, sua estratégia falha. De um jeito ou de outro a presença do novelo, nessas duas narrativas de Cortázar, está associada ao trágico, a perda; o novelo leva à morte, ao fim.

Na segunda tomada da casa, Irene foge com um novelo nas mãos – da mesma forma que Ariadne segura o novelo enquanto Teseu adentra o Labirinto para matar o Minotauro.

Tomaram esta parte – disse Irene. O tricô descia de suas mãos e os fios iam até a porta-persiana e se perdiam por debaixo dela. Quando viu que os novelos haviam ficado do outro lado, largou o tricô sem olhá-lo (CORTÁZAR, 1951, p. 16)

E em *Os Reis*:

O novelo já está miúdo e gira velocíssimo. Do labirinto eleva-se uma sonoridade de poço, de tambores surdos. Passos, gritos, ecos de luta, tudo se confunde no murmúrio uniforme de mar espesso. (...) O novelo está imóvel. Ó destino! (CORTÁZAR, 1949, p. 57).

Tanto Ariadne quanto Irene apenas ouvem os ruídos do outro lado; elas não vêem a ação, a luta, a invasão; a relação das personagens com o mundo (interior e exterior; no caso do Minotauro, Ariadne possui uma relação platônica com o Labirinto; no caso de Irene, sua relação é duplamente interior: ela vive dentro da casa, sua única interação com o exterior é através do irmão; e o tricô é um movimento de interiorização, de internalização); a relação das mulheres com os outros lugares se dá através do que ouvem e não do que vêem.

Nem Irene nem a Ariadne de Cortázar conseguem escapar do destino; Ariadne não liberta o Minotauro e vai com Teseu; Irene, não que esteja envolvida em impedir que a casa seja tomada, mas mesmo todo o seu “tricotar” não impede que a casa seja tomada e ela e o irmão tenham que deixar a casa.

Talvez *A Casa Tomada* apresente um outro desfecho; talvez a presença que avança e toma da conta seja uma espécie de “Teseu”, uma força que se alastra, conquista e domina; de certa forma, Teseu conquista o Labirinto: ele entra, derrota o monstro, e sai. Em “A Casa Tomada”, os irmãos são forçados a abandonar a casa, prisão afetiva; talvez a possibilidade de uma “porta dos fundos” no Labirinto: saída estratégica que poderia ter salvo o Minotauro. Tanto em *Os Reis* quanto em “A Casa Tomada” – ou em todo o Bestiário – a saída seja através da morte efetiva ou simbólica.

6.3.

Borges, Asterión e o Labirinto

Asterión é o nome do Minotauro, nome de “batismo” raramente usado ou mencionado. Dar nome a um monstro é, de certa forma, conferir alguma espécie de realidade, corpo e presença – o que não possui nome nem identidade é mais facilmente excluído e destruído.

Borges produz extensamente durante sua vida, escrevendo quase compulsivamente enquanto perde a visão. O fantástico, em Borges, assume mais o caráter do *estranho* enquanto desvios do cotidiano: os elementos fantásticos, os acontecimentos não explodem ou irrompem: eles apenas estão, como o mundo fosse organizado através de dicotomias estranhas que sempre estiveram presentes; em Borges o estranho é uma distorção, uma torção do Real, como um reflexo em um antigo espelho, manchado e envelhecido, no qual pensamos ver outras coisas além de nós mesmos.

É interessante pensar que o Labirinto e o Minotauro constituem figuras que trabalham com o dualismo visível/invisível; figuras que estão ligadas a questões de visibilidade. Se em Cortázar trabalhar com essas figuras é um movimento de afirmação do nome próprio, em Borges trabalhar com o Labirinto e o Minotauro é uma questão quase de sobrevivência; é achar o caminho de saída toda vez que a narrativa adentra no Labirinto, errando cegamente como o Minotauro Surrealista.

Borges revisita mais o Labirinto do que o Minotauro e é o único a chamar o monstro pelo nome próprio: *Asterión*. Há um respeito, uma dignidade na construção do Minotauro borgiano, uma mistura complexa entre diversos componentes que formam a criatura metade touro metade homem, investido de uma consciência terrivelmente clara sobre a morte, sobre seu destino, sobre o Outro que irá matá-lo; ao mesmo tempo é uma criatura que brinca pelo Labirinto, joga consigo mesmo – jogos violentos e pesados que talvez remetam às intensidades destrutivas do Touro em Leiris e Bataille. Uma das brincadeiras

consiste em se jogar de terraços: “Hay azoteas desde las que me dejo caer, hasta ensangrentarme” (BORGES, 1949, p. 684).

No poema “El Laberinto”, publicado no livro *Elogio de la Sombra*, de 1969, Borges estabelece o vínculo sobre a questão de alteridade e duplicidade no mito do Minotauro – a função de espelho – Minotauro e Teseu funcionando como Vida e Morte, Visível e Invisível:

Sé que en la sombra hay Otro, cuya suerte
 es fatigar las largas soledades
 que tejen y destejen este Hades
 y ansiar mi sangre y devorar mi muerte.
 Nos buscamos los dos. Ojalá fuera
 éste el último día de la espera (BORGES, 1969).

6.4.

O Minotauro e o Duplo

Borges exclui completamente os outros elementos: Teseu, Ariadne, Minos – Teseu aparece meramente como uma sombra ou *um* outro, no final do conto. De resto, só importa o Minotauro: ele é a estrutura que marca, sobre a qual Borges infere; praticamente toda a escrita de Borges se dá no limite entre o Real e o Ficcional, deslizando de um pólo para o outro, mesclando os elementos até que não seja possível separá-los. Borges constrói narrativas misturando o real e o imaginário, estabelecendo tensões entre os dois campos, criando um lugar confuso, produzindo no leitor certo desconforto – o leitor-espectador não sabe onde está ou no que acreditar – mas há aqui uma divergência pontual: Borges sempre se volta para autores clássicos, para as grandes narrativas, para a

construção e desconstrução do Real enquanto estado sólido e cristalizado; Borges produz superfícies por onde o Real desliza, produzindo efeitos de realidades: nunca se sabe onde se está em Borges, se o terreno é seguro, e mesmo que seja por alguma linhas, logo se revela um terreno pantanoso, no qual pode-se afundar em qualquer passo em falso – Borges constitui um lugar de tangências com o abissal, com as imagens perturbadoras e desorganizadoras das profundezas. E esse lugar é o Labirinto. É no seu mais íntimo interior que Asterión toma conhecimento da sua morte e a espera, com certa paz e tranqüilidade.

É sintomático Borges inserir o conto “La Casa de Asterión” no livro *El Aleph*; sintomático talvez de toda a sua literatura: as narrativas que tangenciam o Real, a realidade, através de diversos pontos; nesse conto Borges dá voz e espessura ao Minotauro, a narrativa acontece de dentro do Labirinto, de dentro do monstro; é através dos olhos de Asterión que é narrada sua própria existência. *El Aleph* trata de acontecimentos especiais, acontecimentos que se dão na beira do abismo entre a loucura e a sanidade, entre o possível e o impossível – é na fissura entre essas duas palavras que Borges produz.

No início do conto, Asterión declara: “Sé que me acusan de soberbia, y talvez de misantropía, tal vez de locura” (BORGES, 1949, p. 683). Borges parece emprestar sua própria voz ao Minotauro, falar através dele; quando o conto é publicado, a cegueira já se encontra avançada em Borges. Voltar ao tema do Labirinto e do Minotauro é uma espécie de viagem interior: a cegueira é também um movimento de internalização, de olhar para dentro, assim como é a lógica do Labirinto e do seu habitante, cujo olhar volta-se sempre para as paredes, os pátios e as galerias do Labirinto. Borges e o Minotauro são prisioneiros de suas próprias limitações – assim como o Minotauro e o Labirinto se associam ao olhar cego do pai de Bataille.

As narrativas borgianas apontam para espelhos do Real, do que poderia ter sido, de como poderia ter sido isso ou aquilo tivesse o caminho seguido sido outro – apontam para possibilidades, outras configurações. O Labirinto engendra exatamente essa lógica e o Minotauro é o ser que trilha todos os caminhos possíveis, todas as bifurcações; ele é o senhor do Labirinto, conhece a casa e a

apresenta ao outro, e ainda assim é capaz de se perder – o Minotauro de Borges, no conto, possui algo da ordem da loucura também, como se jogar de terraços até sangrar ou fingir um outro Asteri3n, simular um duplo, s3o elementos da loucura; e a loucura 3 apresentada na primeira frase do conto, na qual o Minotauro lista as acusa33es irris3rias sobre ele: soberba, misantropia, loucura. Ele n3o as nega, apenas as declara irris3rias.

A loucura, no Minotauro de Borges, 3 um espelho da sua condi33o de viver no Labirinto; n3o um espelho e sim um sintoma, algo inevit3vel: o habitante do Labirinto lida com todas as possibilidades ao mesmo tempo; o Labirinto 3 uma esp3cie de Aleph: um ponto que cont3m todo o universo. Habitando nessa casa monstruosa, o Minotauro talvez veja todos os espelhos do planeta e nenhum o reflita.

Jos3 Gil, no livro *Monstros*, aponta para o lugar de alteridade do monstro:

3 por isso que as diferentes formas do Outro tendem para a monstruosidade: contrariamente ao animal e aos deuses, o monstro assinala o limite <<interno>> da humanidade do homem (GIL, 1994, p. 17)

3 nesse limite que Borges constr3i o seu Minotauro.

Em Borges o Minotauro tamb3m perde refer3ncias de quem 3, do que criou – ele apenas sabe, em determinado momento, depois de “libertar” um dos homens do mal, que seu redentor vir3, e passa a aguardar com certa ansiedade por isso. A espera da morte. Mas 3 uma espera tranqüila, uma vez que 3, ao mesmo tempo, a morte e a liberdade – a 3nica sa3da poss3vel para o Minotauro 3 atrav3s da Morte.

Todo est3 muchas veces, catorce veces, pero dos cosas hay en el mundo que parecen estar una sola vez: arriba, el intrincado sol; abajo, Asteri3n. Quiz3 yo he creado las estrellas y el sol e la enorme casa, pero ya no me acuerdo (BORGES, 1949, p. 684).

A repetição cíclica das coisas, das galerias, dos terraços, dos pátios, dos nove homens que entram a cada nove anos é, para o Minotauro, a certeza do retorno – talvez do eterno retorno – e sua singularidade, seu ponto de referência fixo, e sua própria existência e o sol, as coisas que não se repetem, que não possuem duplos.

A perda de referências acerca da identidade e do corpo – de como será seu redentor, se parecido com ele ou o inverso – se dá devido ao isolamento: não há espelhos, não há discurso além do seu próprio; para Asterión, os homens que entram no Labirinto possuem alguma espécie de ‘mal’, algo do qual ele liberta.

O discurso do louco, de acordo com Foucault, é um discurso do Outro, palavras perigosas que acordam uma existência frágil, na beira de um abismo – ou de um Labirinto – para o qual alguma atração irresistível nos arrasta. O Minotauro é então o Outro, a alteridade radical dentro do Labirinto, que engendra, corporifica a loucura, a bestialidade e o humano; é da sua cabeça de Touro, no lugar da cabeça do Homem, que nascem as imagens acerca da vida e da morte, do bem e do mal; é no fio do machado duplo que a organização do mundo se estrutura, em fino equilíbrio apontado para a Morte, para o desfazer da realidade; Asterión, do seu universo singular e fatal, administra as fronteiras entre possível e impossível.

Ele é nada mais do que um Espelho – o Espelho mais intenso de todos.

6.5.

As Diferenças Sintomáticas

O Minotauro borgiano do conto “A Casa de Asterión” não é um prisioneiro; está dentro do Labirinto por ser sua casa, seu universo; e por uma experiência fracassada de aceitação externa. Ele insiste que não há uma porta fechada. Asterión narra sua tentativa de sair, de chegar aos portões do Labirinto:

Por lo demás, algún atardecer he pisado la calle; si antes de la noche volvi, lo hice por el temor que me infundieron las caras de la plebe, caras descoloridas y aplanadas, como la mano abierta. Ya se había puesto el sol, pero el desvalido llanto de un niño y las toscas plegarias de la grey dijeron que me habían reconocido. La gente oraba, huía, se prosternaba; unos se encaramaban al estilóbato del templo de las Hachas, otros juntaban piedras (BORGES, 1949, p. 683).

Asterión conhece o caminho dentro do Labirinto, sabe chegar aos portões e as reações traumáticas do povo de Creta fazem com que ele retorne e aguarde.

Em Cortázar, o Minotauro é efetivamente um prisioneiro: ele não conhece a saída, sente falta do sol e da água – em Borges, Asterión brinca dentro do Labirinto, numa atmosfera lúdica; o Minotauro de Cortázar possui esse aspecto lúdico através de outro ângulo: os jovens o chamam de senhor dos jogos. Em Cortázar o Minotauro se deixa morrer por um mal entendido, por achar que Ariadne está apaixonada por Teseu e lhe entregou a saída do Labirinto; em Borges, o Minotauro aceita a morte porque é a liberdade.

Em Cortázar, no diálogo entre Teseu e o Minotauro:

Estou decidido. De uma repentina separação de águas no fundo, a liberdade final se adianta na lâmina que nasce de teu punho. (...) Não compreendes que te estou pedindo que me mates, que te estou pedindo a vida? (CORTÁZAR, 1949, p. 70).

Na verdade, a morte se torna, também para o Minotauro de Cortázar – o Cabeça de Touro – uma espécie de liberdade: ele finalmente deixará o Labirinto.

E em Borges, quando Asterión aprende sobre seu redentor:

Ignoro quiénes son, pero sé que uno de ellos profetizo, em la hora de su muerte, que alguna vez llegaría mi redentor. Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el povo. Si mi oído alcanzara todos los rumores del mundo, yo percibiría sus pasos. Ojalá me lleve a un lugar com menos galerías y menos puertas (BORGES, 1949, p. 685).

Em Borges e em Cortázar o Minotauro está cansado de sua existência dentro do eterno Labirinto; o monstro anseia por liberdade, mesmo que a liberdade seja através da morte, do sacrifício final. Para o Minotauro borgiano a morte só é possível através do seu redentor, aquele que vai realizar o gesto de sacrificá-lo; o libertando. O Minotauro cartazariano se entrega ao sacrifício, deixa-se matar, abaixa a cabeça para que Teseu faça o ferimento fatal; em Cortázar a morte do Minotauro é ainda mais próxima dos rituais de sacrifício.

Os dois monstros são revisitados com o carinho e atenção de infâncias mergulhadas nos clássicos, sem entender porque os monstros, a alteridade radical de nós mesmo, devem sempre morrer nas mãos de heróis vazios.

O Minotauro se estrutura, então, sob dualismos, oposições: é o corpo que engendra, como dito, o possível e o impossível, a bestialidade e o humano, a vida e a morte; loucura e razão; o Minotauro é exatamente o ponto de tangência dessas oposições, como Arrigucci escreve:

A figura monstruosa do Minotauro, dúplice em si mesma, adquire, portanto, nessa reinvenção que joga com variantes do mito clássico, atribuindo-lhe valores contraditórios, uma força simbólica muito ambígua e, por isso mesmo, de largo raio de ação (ARRIGUCCI, 2003, p. 70).

Para Borges e Cortázar, entrar em contato com o Minotauro é entender a própria monstruosidade, ser íntimo das deformações – talvez a única saída do labirinto. Como o Minotauro de Cortázar diz a Teseu: Olha, só um meio para matar os monstros: aceitá-los (CORTÁZAR, 1949, p. 70).