

1784).

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro – dramaturgia, estética, semiologia*. (trad. Jaume Melendres, pref. Anne Ubersfeld). Barcelona/Buenos Aires/México, 1998.

POLIAKOV, Stéphane. *Anatoli Vassiliev, l'art de la composition*. (pref. Valérie Dréville). Paris: Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique. Actes Sud- Papiers, 2006.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. (trad. Andréa S.M. da Silva). São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SOUZA, Gilda de Mello e. "Pascal e Samuel Beckett", em *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

Recebido em 21/10/2009

Aprovado em 07/12/2009

## O MINOTAURO E SEU LABIRINTO: UMA LEITURA DA PEÇA *LOS REYES*, DE JULIO CORTÁZAR

Weverson Dadalto

Ufes

RESUMO: Julio Cortázar, em *Los Reyes*, peça teatral que inaugura sua obra literária, reescreve poeticamente o mito do Minotauro, promovendo mudanças significativas na caracterização dos personagens gregos e antecipando temas que desenvolverá posteriormente, tais como a tentativa de subversão do hábito, a atração por elementos estranhos à ordem cotidiana, a preocupação com a linguagem e a arte e o questionamento da noção de realidade. O Minotauro, reprimido pelos reis (os defensores da normalidade) e desejado por Ariadne (a figura feminina que simboliza a possibilidade de passagem para o novo), encerrado em um labirinto que representa o próprio mistério do homem e do mundo, deixa de ser, nessa peça, um monstro a ser evitado e torna-se símbolo da busca de liberdade e autenticidade.

PALAVRAS-CHAVE: Julio Cortázar. *Los Reyes*. Mito. Labirinto. Realidade.

RESUMEN: Julio Cortázar, en *Los Reyes*, pieza teatral que inaugura su obra literaria, reescribe poéticamente el mito del Minotauro, promoviendo cambios significativos en la caracterización de los personajes griegos y adelantando temas que desarrollará posteriormente, tales como la tentativa de subversión del hábito, la atracción por elementos extraños al orden cotidiano, la preocupación con el lenguaje y el arte y el cuestionamiento de la noción de realidad. El Minotauro, reprimido por los reyes (los defensores de la normalidad) y deseado por

Ariana (la figura femenina que simboliza la posibilidad de pasaje para el nuevo), encerrado en un laberinto que representa el propio misterio del hombre y del mundo, deja de ser, en esta pieza, un monstruo a ser evitado y se vuelve símbolo de la búsqueda de libertad y autenticidad.

PALABRAS CLAVE: Julio Cortázar. *Los Reyes*. Mito. Laberinto. Realidad.

A peça *Los Reyes*<sup>1</sup> é a primeira obra publicada por Julio Cortázar em seu próprio nome; antes, havia publicado apenas um livro de poemas sob o pseudônimo de Julio Denis. Nessa peça teatral, em que busca se aproximar da linguagem grandiloqüente das tragédias da Antigüidade Clássica, Cortázar já apresenta, de forma embrionária, alguns dos temas que depois serão desenvolvidos em sua grande produção literária, tanto nos contos quanto nos romances, tais como a necessidade de subverter o hábito cotidiano, o pensamento mítico, o labirinto, o duplo, a linguagem, a arte (sobretudo a música) e o jogo.

*Los Reyes* é uma reinvenção do mito grego do Minotauro, no qual Cortázar promove sutis, mas importantes, alterações. Conforme apresentado por Junito de Sousa Brandão (1995, p. 149-174) e Edith Hamilton (1942, p. 215-228), que compilam as fontes literárias gregas e romanas referentes a esse mito, a morte do Minotauro está inserida na série das façanhas realizadas por Teseu, herói ateniense filho de Egeu ou, segundo outras versões, filho do deus Posídon. Tendo vivido sua infância e juventude no sul da Grécia, o herói chega a Atenas, já com fama consolidada pela destruição de vários monstros, no momento em que essa cidade enviava a Minos, rei de Creta, um grupo de jovens que seriam entregues ao

Minotauro, conforme tributo imposto pelo rei cretense depois de uma vitória bélica sobre os atenienses. Teseu resolve integrar-se ao grupo para, dessa forma, penetrar no labirinto e matar o monstro, comprovando mais uma vez seu heroísmo. O Minotauro, por sua vez, era filho de Pasífae, esposa de Minos, e de um touro enviado por Posídon ao rei de Creta para ser sacrificado. Impressionado com a beleza do touro, Minos enganara o deus e sacrificara outro touro em seu lugar, o que despertou a ira do deus, que, vingando-se, fez com que a rainha sucumbisse a uma paixão avassaladora pelo animal. Dédalo, um engenheiro, possibilitou, com um artifício, a união sexual entre os dois, da qual nasceu o Minotauro, com corpo de homem e cabeça de touro. Para esconder esse monstro, Minos encomendara também a Dédalo um labirinto de onde era impossível sair; lá encerrara o Minotauro, que alimentava periodicamente com os jovens provenientes de Atenas. É nesse momento, então, que Teseu, membro do último grupo de atenienses, penetra no labirinto e mata o monstro. Para sair de lá é ajudado por Ariadne, primeira filha do casal real cretense, que, astuciosamente, lhe dera um fio que se desenrolava à medida que Teseu penetrava no labirinto, de forma que depois pudesse retornar. O herói, por quem Ariadne estava apaixonada, leva-a de Creta e, posteriormente, a abandona, antes de sua chegada a Atenas, onde, com a morte de Egeu, assume o trono, para, depois, continuar suas façanhas.

Cortázar explora tal enredo, mas o faz promovendo uma revisão nos papéis fundamentais de rei, herói, monstro e donzela. Na peça cortazariana, o Minotauro não é visto como um monstro mau, mas como o estranho que é segregado da sociedade, e, escondido no escuro labirinto, põe em questão a clareza da realidade externa. Ele, com a chegada de Teseu, entrega-se à morte voluntariamente, para que possa ressurgir no coração de cada

1 CORTÁZAR, 1995. Adiante, todas as citações serão feitas a partir dessa edição.

um que, pela arte, queira abrir-se a novas possibilidades de se relacionar com o mundo. Além disso, na obra de Cortázar, Ariadne não pretende salvar Teseu, o herói que só sabe de si próprio, o defensor da normalidade habitual; o que ela quer é dar ao Minotauro a oportunidade de sair do labirinto, para que com ele pudesse encontrar-se, uma vez que ela própria não tinha coragem de ir ao seu encontro. Ela é mais astuciosa do que imagina Teseu, porque não quer defendê-lo e ao sistema que ele representa, mas, pelo contrário, coloca em risco não só a vida do herói, mas também a realidade habitual baseada no poder repressor: ela quer libertar-se do hábito da clara realidade em que vive, retirando seu irmão, que admira, da obscuridade que o encerra. Minos, por sua vez, é o rei que não consegue dominar a si próprio, não é senhor de seus sonhos, de seus temores, e vê no Minotauro, que ocultou, a sua própria perversidade inadmitida, um duplo seu, parte integrante, mas arrancada do seu próprio ser (o próprio nome do Minotauro, “touro de Minos”, já carregava no mito grego essa referência). Teseu, parecido com Minos, deixa de ser herói por não ser capaz de refletir, por não aceitar o diferente de si próprio, por não ter sensibilidade ao outro; pelo contrário, só luta a favor de seu próprio prestígio e poder. O monstro passa, assim, a ser uma construção ideológica dos reis para salvaguardar sua visão de mundo e seu domínio sobre este. Mas aquele que é diferente, mesmo morto, volta a viver na arte e, mais uma modificação de Cortázar sobre o mito original, continuará a existir não apenas na música e na dança dos jovens que aprenderam a viver livre e alegremente dentro do labirinto (e que não eram, portanto, devorados), mas na profundidade recôndita do coração e dos sonhos de cada homem.

Cortázar reescreve poeticamente o mito em cinco cenas, nas quais põe os personagens a dialogarem e, ge-

ralmente, marca a oposição ou a semelhança entre eles. Assim, encontram-se Minos e Ariadne, na primeira cena, os reis Minos e Teseu, na segunda (a cena mais longa, que justifica o título da peça), Teseu e o Minotauro, na quarta, o Minotauro e um guitarrista, na quinta e última cena. A terceira cena, núcleo da obra, apresenta um monólogo de Ariadne, onde se desvela em grande parte o lugar de cada um dos personagens na nova trama imaginada por Cortázar.

O diálogo inicial entre Minos e Ariadne apresenta já o ambiente de opiniões e anseios contraditórios que permeia toda a peça. Minos, em sua primeira fala, manifesta a antítese entre a claridade exuberante do exterior contraposta às sombras que simulam o interior úmido e silencioso do labirinto. Ari Roitman observa que “o mundo de fora, banhado pelo sol radiante, é o mundo da ‘normalidade’ cotidiana, do intercâmbio tão humano de desejos e ambições” (2001, p. 11), oposto ao obscuro espaço dos sonhos e temores que o labirinto simboliza. O Minotauro, seu “legítimo habitante”, é “tortura” das noites de Minos, porque representa a ameaça à sua realidade bem estabelecida, onde está assegurado o poder de seu trono. Paradoxalmente, o Minotauro testemunha a força de Minos, uma vez que é por ele mantido encarcerado, mas também sua fraqueza, já que o rei não pode ser o senhor de seus próprios sonhos, e não pode garantir intimamente a legitimidade da ordem por ele defendida: “*Reinar en mí, oh última tarea de rey, oh imposible*” (p. 12). Minos entende que o Minotauro ecoa suas palavras de trás dos muros do labirinto; ele é um duplo incômodo, e, embora esteja escondido, sua existência continua a refletir os terrores dos labirintos interiores do inconsciente humano.

Ariadne, por sua vez, já no início da peça, apresenta um comportamento semelhante ao do seu irmão:

fala para si própria, manifesta sua solidão, sua incomformidade com o que já está preestabelecido e sua busca de encontro com o que é mais profundo em si mesma: “*Hablar es hablarse*” (p. 13), diz. Minos percebe essa semelhança entre os filhos de Pasífae, e a primeira coisa que lhe diz é: “*Vete sola, entonces*” (p. 13); adiante, é ainda mais explícito: “*Debí encerrarnos juntos*” (p. 21); a própria presença de Ariadne o perturba: “*Toda tú eres reproche*” (p. 21). Ela o incomoda, sobretudo, por inclinar-se a deixar de cumprir o papel social que lhe cabe e ir ao encontro daquele que vive no labirinto<sup>2</sup>. Por isso, Minos insiste em afirmar, por três vezes, que ela é “*hija de rey*”, a fim de submetê-la, e a mantém, de fato, do lado externo do labirinto, distante do Minotauro, como a própria Ariadne admite: “*Como la pared del pecho entre el negro corazón y el albo sol, el muro del arquitecto segmenta nuestros mundos*” (p. 21). A resignação em que ela se mantém não é completa, contudo, porque ela vive em sua própria constituição a separação entre Minos e o Minotauro: do primeiro, é filha; do segundo, é irmã. Ela teme penetrar no labirinto, ao mesmo tempo em que anseia por encontrar-se com o Minotauro, que lhe causa contraditoriamente medo e ternura. O paradoxo em que ela se encontra faz com que coloque em dúvida sua própria identidade, o que justifica suas palavras ao fim da cena: “*Ahora no sé quien soy*” (p. 23).

Ariadne sabe que o Minotauro, que ela considerava “*simples e calado*”<sup>3</sup>, era considerado um monstro

2 A vontade de Ariadne de aproximar-se definitivamente do Minotauro exprime um desejo incestuoso, mas que não se reduz ao erotismo físico: ela não quer apenas unir-se ao Minotauro, mas libertar a si própria por meio do encontro simbólico com o irmão. Isso a faria afastar-se de vez de Minos, já que ela assumiria os aspectos que o rei queria reprimir, tanto nela quanto nele mesmo.

3 O Minotauro era considerado calado por Ariadne porque

apenas por causa de uma construção ideológica de Minos, tecido com “*as teias da insônia*” do rei, fabricado por seus sonhos temerosos. O “*monstro*” é a representação do medo do estranho, do diferente, daquilo que foge aos esquemas do poder dominante; é uma imagem superposta ao Minotauro que ela conhecera antes de ser preso.

Na segunda cena, quando dialoga com Teseu, o próprio Minos reconhece: “*No es al cabeza de toro que entrego los atenienses; hay aquí un demonio que necesita alimento*” (p. 42); é para garantir seu poder sobre os outros povos, assim como para afirmar a si próprio o seu reinado, que Minos sustenta a imagem de um monstro destruidor. E é com o mesmo objetivo, de provar sua força, que Teseu deseja matá-lo. Os reis encontram, então, no Minotauro, tomado por ambos como um monstro perigoso, aquilo que os unifica: o mesmo desejo de poder, o mesmo medo do estranho, do que não corresponde ao que está determinado. Para Arriguicci Jr.: “*Minos e Teseu odeiam e temem o Minotauro, pelo obstáculo que ele pode representar à vontade de poder que os domina. [...] O medo do monstro vincula os reis*” (2003, p. 68). E ainda: “*O monstro é uma espécie de sócia dos reis. Significa uma ameaça à ordem de fora, ao esquema do poder, à rotina, pois convida à liberdade e ao risco, à rebelião*” (2003,

---

era introspectivo e compenetrado, preocupado muito mais consigo próprio do que com a sociedade que o rodeava. Minos havia percebido, contudo, que a própria existência do Minotauro e a impossibilidade absoluta de adaptá-lo aos padrões da normalidade cotidiana (o que podia fazer com Ariadne, por exemplo) falava por si própria. Assim, mesmo não lutando explicitamente contra a realidade defendida pelo rei (aqui é interessante a coincidência entre os termos *rei*, *real* e *realidade*), a própria existência do Minotauro era um testemunho contestatório dessa imposição cotidiana de valores e padrões de comportamento, assim como de certas formas de ver o mundo e relacionar-se com ele.

p. 69). Como já afirmado no início da peça, o rei pode mostrar seu poder aos outros, mas não consegue reinar sobre si mesmo, e luta contra sua própria perversidade. O papel de rei é então posto em questão: seu reinado não é completo porque não dá conta de si mesmo. É o próprio Minos quem questiona: “¿Llevamos el Minotauro en el corazón, en el recinto negro de la voluntad?” (p. 37). Aquilo que está dentro de si é projetado sobre o Minotauro; o monstro não é mais do que uma representação daquela que é uma parte obscura e temida dos próprios reis. Manter o poder sobre o Minotauro é tentar assumir o auto-controle, é eliminar o imprevisto, o inclassificável e incompreensível. Tanto Minos quanto Teseu encontram, portanto, no Minotauro o seu duplo, um duplo indesejável, que deve ser escondido, para um, ou eliminado, para outro.

Minos se opõe à morte do Minotauro; o quer vivo, para afirmar sua dominação. Teseu, ao contrário, precisa matá-lo para afirmar aquilo que entende ser seu heroísmo. Numa espécie de contrato, concordam que Teseu silenciará sobre a morte do monstro em troca da mão de Ariadne. Teseu, contudo, não pretende cumprir o prometido: encontra na proposta de Minos apenas uma estratégia para cumprir seus desígnios. Ele entende que ser herói é agir, destruir maniqueisticamente o que considera mau: todo ele é só ação, é “Teseo el matador”, nas palavras de Minos. O próprio Teseu concebe o homem como uma “máquina de poder” (p. 30), e se preocupa apenas em cumprir um “mandato” que lhe “viene de la estirpe” (p. 36). Sua conduta, contudo, irreflexiva e rotineira, diminui seu heroísmo, e lhe aproxima da monstruosidade, uma vez que não tem a grandeza de admitir outras possibilidades de ser diferentes daquela que encontrou para si próprio. Assim, Cortázar questiona o ideal do herói, e faz com o que o próprio Teseu, em sua irascibilidade,

se apresente na peça, ao leitor contemporâneo do mito, como uma espécie de monstro.

Ariadne representa o oposto a Teseu; ele percebe isso, e diz a Minos: “imita a esa virgen que adhiere a la pared misteriosa y nos contempla con mirada incierta y blanda, fuera del tiempo. Ve cómo coincide su túnica con la lejana réplica de aquellas columnas” (p. 31). Ele próprio, contudo, não é capaz de seguir o conselho dado a Minos, uma vez que não adere ao desejo de Ariadne de se identificar com o labirinto, de aceitá-lo e assemelhar-se a ele, mas permanece dentro do tempo do poder real (da realidade) que quer afirmar.

As palavras de Ariadne, sozinha, na terceira cena, enquanto Teseu e os outros jovens penetram no labirinto, seguros pelo fio por ela concedido, explicitam a identificação dela com o Minotauro: “Los hermanos parecen menos hombres y menos vivos, imágenes adheridas a la nuestra, apenas libres” (p. 52). Ao dizer, antiteticamente, que o irmão estava livre mesmo encerrado no labirinto, exprime seu próprio desejo de libertar-se dos padrões sociais a que estava submetida e entregar-se à vivência profunda de seus desejos interiores. Ela entende que o Minotauro não estava submetido a nada que não fosse do seu próprio mundo, do labirinto em que vivia; quer, então, deixar que a imagem que tem do irmão (o que ele representa para ela), tenha vazão em si mesma: também quer tornar-se livre. Por isso, ela pretende, com a sagacidade da entrega do fio a Teseu, cujo novelo se desenrola em suas mãos, salvar não ao suposto herói, que não lhe atraí por ser o defensor daquilo de que ela quer se libertar; quer libertar o irmão para que, simbolicamente, ela esteja definitivamente livre de tudo aquilo que a oprime, ou seja, para que ela não seja obrigada a cumprir o papel social que lhe é destinado, o de dama “filha de rei”, mas tornar-se finalmente “la hija de la reina” (p. 53), a filha da

desobediência e da entrega. Faz uma opção, portanto, para que possa compreender melhor seu próprio ser. A saída do Minotauro selaria o fim do próprio medo que ela sentia, seria sua redenção: “*¡Ven, hermano, ven, amante al fin! ¡Surge de la profundidad que nunca osé salvar, asoma desde la hondura que mi amor há derribado!*” (p. 53). Também o papel do herói e do monstro, confundidos por Cortázar, se tornam explícitos no monólogo de Ariadne. Teseu, ela considera, é só “*camino de ida*”, nada sabe sobre “*el amor a la libertad*” e é dominado pelo “*horror a lo distinto*” (p. 52). Pensando unicamente em seu triunfo, o herói se esvazia, perde sua atração, porque enxerga apenas um único caminho e pretende-se o único modelo a ser seguido. Embora seja capaz de olhar com ternura e admiração para a jovem, Teseu nada compreende do que há de mais profundo e sincero no coração humano; todo ele é superficialidade e obediência.

Não é o que se passa, de acordo com o que pensa Ariadne, com o Minotauro. Ele, surgido de uma desobediência cega de Pasífae, “*estaba envuelto en una existencia ajena a la del hombre*” (p. 52), sabia ser ele próprio e renomear, segundo sua própria sensibilidade, o mundo em que vivia, tornando-o mais simples e saboroso. Essencialmente contemplativo, ele era o senhor da linguagem, mas uma linguagem que se mistura ao mugido, a expressão pura de um sentimento intenso e interior. Ariadne, de fato, destaca a relação do irmão com a linguagem: o Minotauro, em seus monólogos, incompreensíveis aos guardas do palácio, a cada dia nomeava as ervas que comia com delícia e o mesmo fazia com os astros do céu que contemplava. Reordenando o espaço sonoro das palavras, ele reordenava cotidianamente sua visão da realidade e, pela recriação da linguagem, era capaz de continuamente recriar o mundo. Fazia, então, justamente o oposto do que faziam os reis, Minos e Teseu,

defensores da linguagem que mantinha a ordem (p. 35) e que se continham, conforme explicara Teseu, diante da “*peligrosa facilidad para encontrar palabras*” (p. 38).

Teseu, por isso, em seu encontro com o Minotauro na quarta cena, recusa-se a ouvi-lo e não quer conhecê-lo: “*No sé nada de ti: eso da fuerza a mi mano*” (p. 59), e diz-lhe que morto “*al menos estarás callado*” (p. 66). Reconhece, contudo, que não é ao Minotauro que mata, mas “*una vasta nube de palabras, un juego de espejos*” (p. 60) que constituem a imagem que faz dele. Ele quer destruir, portanto, não ao indivíduo em particular, mas ao perigo que a imagem dele, a de estranho à realidade cotidiana, representa. Recusar-se a ouvir, então, é ceder ao medo de se deixar convencer, de assemelhar-se por fim a ele, como acontecia com os jovens que antes eram inseridos no labirinto, que, não devorados pelo monstro como na narrativa mítica original, faziam-lhe companhia e com ele aprendiam as artes e os jogos. Teseu quer destruir uma idéia, a idéia de que possa haver algo diverso do que aqueles que detêm o poder defendem.

O Minotauro o compreende e diz saber que Teseu olha “*através*” dele e não diretamente para ele. Por isso, diz: “*Deberías golpear com uma fórmula, un ensalmo: con otra fábula*” (p. 60). Reprimindo pela força o diferente, Teseu faz com que o Minotauro continue vivo no coração de todos aqueles que sonham com outros mundos possíveis; que continue vivo porque ainda não foi aceito, não foi inserido no mundo da normalidade. Daí as palavras do Minotauro: “*sólo hay un medio para matar los monstruos: aceptarlos*” (p. 67). O Minotauro considera, então, a Teseu como o “*dador de la vida profunda*” (p. 67), porque, morto pela força e não pela aceitação, continuará sua existência habitando o sonho de todos os homens, mesmo daqueles que ainda se resignarão ou defenderão um sistema que uniformiza os indivíduos e

desconsidera a profundidade e especificidade de cada pessoa humana.

Teseu, contudo, entende que o Minotauro é seu duplo: “*Todavía somos iguales*” (p. 60). A covardia de que acusa o outro reside, parece, nele próprio, que não quer ver outras possibilidades de heroísmo além daquela a que estava destinado. Por isso, afirma Arrigucci Jr.: “Matar o duplo é matar a si mesmo, uma forma de empobrecimento, de automutilação” (2003, p. 70).

O Minotauro desiste da luta com Teseu, embora não tenha dúvida da superioridade de sua própria força, para alcançar uma liberdade maior do que aquela que já tinha no labirinto. Lá ele se sentia livre porque não era diferente, era “espécie e indivíduo”; a exterioridade seria o cárcere, uma vez que estaria sendo continuamente julgado e condenado por sua diferença em relação aos padrões socialmente aceitáveis. O Minotauro sabe que se entregar à morte é um ato de heroísmo muito maior do que aquele que Teseu julga alcançar; é um ato de heroísmo porque ele assim abriria mão de sua liberdade individual para tornar-se símbolo da liberdade que cada um pode alcançar ao assumir corajosamente seus desejos mais profundos, encobertos nas profundezas do coração humano. O irmão de Ariadne, assim, torna-se herói por desistir de sua existência única para tornar-se símbolo da possibilidade de encontro com o diferente, residente em todos aqueles que, como Ariadne, anseiam por olhar para aquilo que há de estranho e obscuro em si mesmos. Recusando sair do labirinto para encontrar Ariadne, que espera na outra ponta do fio, o Minotauro dá a ela a verdadeira liberdade; diz, referindo-se a ela: “*¡Yo soy tu esperanza! ¡Tú volverás a mí porque estaré instaurado, incitante y urgido, en tu donceller de sueño*” (p. 72). Nas palavras de Saúl Yurkievich, o Minotauro “*acepta ser ultimado por Teseo para eternizarse en el deseo de Ariana e instalar su laberinto en*

*la imaginación de cada hombre*” (2004, p. 282).

Mas não é apenas nos sonhos e na intimidade das pessoas que habitará o Minotauro, enquanto possibilidade de viver a autenticidade e a profundidade do labiríntico e incerto ser dos homens; ele sobreviverá na arte, uma forma de expressão desse sentimento de estranheza e liberdade para aqueles que são sensíveis ao mundo e, como o Minotauro, são inventores de novas linguagens. Por isso, a última cena da peça, inovação completa de Cortázar em relação à narrativa original do mito, apresenta o diálogo do Minotauro com um guitarrista, assistido pelos outros jovens que lá dentro viviam a arte e os jogos, tal como o próprio guitarrista e Nídia, a dançarina.

O guitarrista reverencia o Minotauro como o senhor dos jogos e amo do ritual. Enquanto a morte de seu mestre se aproxima, o guitarrista lamenta separar-se daquele que lhe ensinou, assim como a seus companheiros que viviam encerrados no labirinto, uma forma de vida que, manifestada na música, na dança, nas brincadeiras e no ritual, conduzira-lhe à maturidade de uma existência contemplativa e autêntica, superando, em suas palavras, “*la adolescencia temerosa que habíamos traído al laberinto*” (p. 78). Mas, para o Minotauro, sua morte física não deve ser chorada, porque, esquecido como indivíduo, ele passa a sobreviver na arte: “*Nydia sentirá crecerle un día la danza por los muslos, y a ti el mundo se te volverá sonido, y el ritmo os hallará a todos cara al sol y al júbilo – De este silencio em que me embarco descenderán las águilas*” (p. 78). Na arte, expressão mais profunda do homem, que ignora os padrões racionais ou sociais de comportamento, e nos sonhos dos homens, ou seja, na intimidade das coisas obscuras e ocultas que tornam mais rico e complexo o ser humano, a sobrevivência simbólica do Minotauro aponta para a possibilidade de “*un tiempo de agua libre, un tiempo donde nadie –*” (p. 80), como

deixam em aberto suas últimas palavras. De fato, morto o Minotauro, sentem-se livres o Citarista e Nydia, que não conseguem calar sua música e sua dança.

Davi Arrigucci Jr, mais uma vez, resume muito bem o sentido dado por Cortázar ao Minotauro:

Ser sem máscaras na sua declarada duplicidade, encarnação da própria liberdade encarcerada em nome dos interesses do mando ou do “deixa como está”, o Minotauro se transforma num espelho crítico que, de dentro do labirinto, a uma só vez, aponta a falsa consciência dos reis e reflete a realidade verdadeira, sob a luz aparente. Por isso, ao retornar na música, é como uma luz *que cega*. Livre, então, na arte, surge como a própria imagem da invenção mitopoética. [...] Manifestando-se na arte, o monstro, na multiplicidade de seus avatares, constitui o próprio princípio da desautomatização da percepção rotineira do mundo, um fator de estranhamento, capaz de nos dar uma visão imaculada da realidade” (2003, p. 71).

Mircea Eliade (2000, p. 141-165), tratando da sobrevivência e da camuflagem dos mitos, desde a Antigüidade até o mundo moderno, também pensou na permanência dos mitos nas artes, sobretudo na modernidade. Para ele, a idéia do artista maldito, a quem se pede que seja estranho, irreduzível, e que produza algo diferente do que está acostumada a sociedade em que vive, provocando-a, assim, audaciosamente, reflete uma forma de comportamento mítico (assim vivia Minotauro, encerrado por ser estranho e, ao mesmo tempo, senhor das artes e dos jogos). Alguns aspectos da arte moderna são, para Eliade,

formas de sobrevivência do pensamento mítico, dentre os quais figura, sobretudo, a “função redentora da ‘dificuldade’”, em que as obras representam mundos fechados e herméticos que escondem “um novo sentido, secreto, até então desconhecido, do Mundo e da existência humana” (p. 163); no caso da obra de Cortázar, podemos associar essa dificuldade redentora ao lugar do labirinto em que vive o artista, contraposto ao mundo da clareza normalizante da realidade externa. Além disso, Eliade destaca: a destruição das linguagens artísticas para que haja uma imersão no caos e uma subsequente recriação da linguagem equiparável a uma cosmogonia (o Minotauro era um inventor de linguagens e reordenador do espaço celeste e terrestre por meio da criação de novas nomenclaturas; este tema está presente, sobretudo, na produção posterior de Cortázar, mais explicitamente em *Rayuela*); o papel substitutivo do romance em relação às narrativas míticas (Cortázar promove, com *Los Reyes*, a transformação, assim como já faziam os dramaturgos gregos, de uma narrativa mítica em uma narrativa literária, em forma de peça teatral); a criação de histórias paradigmáticas (em *Los Reyes*, o questionamento do ideal de comportamento representado pelo herói, função que é transferida ao monstro, numa subversão dos ideais comuns de comportamento); e a “saída do tempo”, promovida pela leitura (saída do tempo cotidiano tão constantemente buscada por Cortázar, representada, nesta peça, não só pelos habitantes do labirinto, mas também por Ariadne, a virgem “fora do tempo” a que se refere Teseu; tal saída do tempo é idealizada não só para os personagens, mas para os leitores, que, além da entrega ao ato de ler o texto, são levados, pela identificação com os personagens tornados heróis pelo dramaturgo, a uma busca de identificação com o ideal de sair da temporalidade normalizante para ingressar em um tempo íntimo e ontologicamente signifi-



cativo). É possível encontrar, portanto, uma aplicação de parte da teoria de Eliade já na primeira obra de Cortázar. O tratamento de aspectos míticos inseridos no mundo contemporâneo será perceptível depois em outras obras de Cortázar, embora nem sempre com referências tão diretas às narrativas primitivas.

Além disso, há, em *Los Reyes*, uma manifestação embrionária de outros temas que serão desenvolvidos na produção posterior de Cortázar, não somente no nível temático, mas, sobretudo, no nível formal das obras literárias. O labirinto, por exemplo, tematizado em *Los Reyes*, é uma das constantes na literatura de Cortázar, assim como na obra de seu conterrâneo Jorge Luis Borges. Adriana Lins Precioso, em um artigo em que investiga a relação entre o mito do labirinto e a literatura, observa que “no texto literário, o labirinto pode ser incorporado com duas funções específicas: a primeira, no nível temático, reportando à imagem do mundo e da psique humana; a segunda, no nível textual, ressaltando os aspectos da estrutura e da escritura do texto” (2005, p. 75). Em *Los Reyes*, o labirinto aparece na primeira acepção; mais tarde, tomando como parâmetro, sobretudo, o romance mais conhecido de Cortázar, *Rayuela*, o labirinto simbolizará tanto o mundo das múltiplas escolhas dos personagens, representado pela cidade e suas ruas, assim como o mundo com suas infinitas possibilidades de espaços alternativos, quanto a estrutura textual, em que a narrativa se dispersa em infinitas possibilidades de combinação e opções a serem feitas pelo leitor, que percorre as encruzilhadas e monta seu próprio caminho de leitura.

Em *Rayuela*, ainda, o próprio protagonista, Horacio Oliveira, sente-se estranho e diferente, e erra pelas labirínticas ruas de Paris, assim como vaga pelos caminhos tortuosos de sua subjetividade, em busca de uma passagem que lhe dê acesso a uma nova realidade, que

lhe afaste do Grande Hábito em que ao homem comum é dado viver. Oliveira, nesse romance, encontra em Maga, personagem que representa seus desejos e aspirações, uma possibilidade de encontro com uma outra possibilidade de ser no mundo e, enquanto busca Maga, o que se faz por meio também da busca de uma narrativa que lhe sirva de expressão desse algo novo que procura, busca o fio condutor imaginário que lhe guie em seu labirinto. Embora não se possa estabelecer uma clara relação entre o Minotauro e Oliveira e entre Ariadne e Maga, é possível encontrar nos personagens dessa primeira obra, de forma embrionária, alguns traços significativos dos personagens que aparecerão depois em *Rayuela*, assim como se poderia encontrar muitas semelhanças entre os personagens de *Los Reyes* e de vários outros romances e contos do autor.

Mas não é apenas o labirinto que, em *Los Reyes*, antecipa problemas constantes da poética cortazariana. Chama a atenção, sobretudo, o tema do duplo. Em sua primeira obra, formam um duplo não apenas os reis Minos e Teseu, que se consideram “iguais”, mas os dois reis encontram no Minotauro um duplo incômodo, inaceitável e que por isso buscam, de alguma forma, separar de suas vidas. Na literatura posterior de Cortázar, o duplo é um tema tão constante que pode ser encontrado na maioria de seus contos e romances. Tomando mais uma vez *Rayuela* como paradigma, observa-se nesse romance um complexo jogo de vários duplos, em que os personagens espelham-se e encontram-se em outros; assim, observamos Oliveira e Traveler, Maga e Talita, embora ainda seja possível, de forma mais ampla, encontrar em Maga um duplo de todas as outras mulheres do romance, sobretudo das que mantiveram com Oliveira algum relacionamento amoroso, assim como Oliveira, a seu modo, serve de duplo, perfeito ou invertido, para diversos outros per-

sonagens dessa obra.

Também na preocupação com a linguagem, encontramos em *Los Reyes* um elemento importante em toda a criação literária cortazariana. O Minotauro, como visto acima, colocado como representação do poeta e do artista em geral, era um criador de linguagens, as quais, em sua meditação silenciosa e estranha ao mundo, nasciam de sua contemplação e da própria degustação do mundo. Também Cortázar, como escritor, era um perseguidor de novas formas de linguagem, mais próximas de uma realidade que fosse distinta daquela que já está preestabelecida e cristalizada na linguagem cotidiana e que apenas expressa uma forma de realidade considerada normal, excluindo assim outras possibilidades de encontro com o mundo. A busca de uma nova linguagem não tem para Cortázar, portanto, um valor em si mesma, mas é uma expressão da busca de um encontro diferente com o mundo e com os outros; modificar a linguagem é modificar-se, é modificar o mundo, encontrar-se com o diferente que está recalcado pelo Grande Hábito. Por isso, os personagens de Cortázar preocupam-se com essa questão; mais uma vez tomando *Rayuela* como parâmetro, basta lembrar a angústia de Oliveira com as palavras, essas “cadelas negras”, traidoras e dominadoras, ao impor ao homem a ordem vigente, assim como a preocupação de Morelli, o escritor-crítico de literatura, com a busca de um romance diferente, onde não só a estrutura como tudo o mais que constitui a obra literária deve ser aberto e permitir ao leitor tornar-se um cúmplice na elaboração de uma nova visão de mundo; uma literatura que permita ao leitor saltar para alcançar o céu simbólico do jogo da amarelinha. Vale citar, nesse sentido, as palavras de Morelli: “*Por lo que me toca, me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida em que algo de lo que escribo*

*debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo*” (CORTÁZAR, 1996, p. 359); outro exemplo encontra-se no que atribui Oliveira a Maga, em relação à linguagem:

*Y no le hablo con las palabras que sólo han servido para no entendernos, ahora que ya es tarde empiezo a elegir otras, las de ella, las envueltas en eso que ella comprende y que no tiene nombre, auras y tensiones que crisan el aire entre dos cuerpos o llena de polvo de oro una habitación o un verso* (CORTÁZAR, 1996, p. 87).

Outros pontos presentes em *Los Reyes* que depois se constituem traços importantes na literatura de Cortázar podem ser ainda percebidos no estranhamento do personagem em relação ao mundo em que vive, na valorização da música e dos jogos como formas alternativas e criadoras de contato com a realidade, na busca de caminhos ou de representantes simbólicos (no caso, o caminho do labirinto ou a ansiedade de Ariadne pelo encontro com o Minotauro) de outros mundos possíveis e na abertura ao fantástico (embora *Los Reyes* não possa ser considerada uma obra fantástica, guarda com esse tipo de literatura alguma relação), como tentativa de deixar irromper no mundo cotidiano outros elementos não percebidos ou recalcados pela linguagem ou pela defesa da normalidade cotidiana.

Jorge Luis Borges, apenas um ano antes da publicação de *Los Reyes* por Cortázar, havia publicado *A casa de Astérion*, conto em que, de forma muito semelhante à peça cortazariana, confere nova significação ao mito do Minotauro em seu labirinto. Nas duas obras, coincidem vários dos aspectos tratados acima: sobretudo, a temati-

zação do labirinto e a própria forma labiríntica da narrativa, mas, além desses, encontramos também no conto de Borges o tema do duplo, dos jogos e da solidão em que se insere voluntariamente aquele que é tido como diferente e a busca por caminhos que ofereçam significados diferentes à vida e à realidade.

No texto borgiano, Astérion (o Minotauro) encerra-se em sua casa (o labirinto) para viver em quietude e solidão por sua própria vontade. Astérion sabe como sair de lá e chega a fazê-lo uma vez, mas o horror que causa pelas diferenças que carrega em relação ao “vulgo” faz com que prefira viver em seu labirinto, certo de que é único: “duas coisas há no mundo que parecem existir uma única vez: em cima, o intricado sol; embaixo, Astérion” (BORGES, 1998, p. 633). No interior de seu próprio universo, simbolizado pelo labirinto, distrai-se com jogos que inventa e, sobretudo, com os diálogos com um outro Astérion (um duplo imaginário) que lhe vinha visitar e a quem mostrava a casa em suas infinitas sinuosidades e possibilidades. Esta casa, para Astérion, “é do tamanho do mundo, ou melhor, é o mundo” (p. 633), um mundo que ele ousa criar para si, e em que vive plenamente o sentimento de distinção em relação a todos os outros seres, que vivem fora, no exterior em que ele só percebe o medo, o horror e a violência contra o que não está de acordo com os padrões de normalidade. Também no conto de Borges, o Minotauro entende que a chegada de Teseu lhe traz a redenção. Narrado em primeira pessoa até quase o final, o conto introduz um narrador em terceira pessoa nos últimos parágrafos, nos quais Teseu relata a Ariadne que “o minotauro mal se defendeu” (p. 634).

Bella Jozef, que considera o labirinto, ao lado do espelho, um símbolo por excelência da obra borgiana, entende que a recriação literária do mito do Minotauro “sugere que a existência humana é uma peregrinação,

um itinerário errante, à procura de um centro, um segredo ou uma saída. Também insinua que o acesso ao núcleo da realidade não é linear, que devemos percorrer um caminho sinuoso, fatigante, e a cada momento enfrentar o risco de perder-nos” (1996, p. 121-123).

Embora haja divergências entre a peça de Cortázar e o conto de Borges, sobretudo no papel conferido a Ariadne, na referência ao rei e ao herói (quase ausentes em Borges) e na morte dos jovens que eram condenados a entrar no labirinto (que no conto de Borges morriam apenas ao ver Astérion, por não suportarem conviver com aquele que consideravam um monstro), o núcleo central das duas obras é muito próximo: o ser estranho, isolando-se do mundo, vive a profundidade lúdica de si próprio, certo de que sua morte física significará sua sobrevivência em outro plano, como mito, ou, no caso de Cortázar, como arte. Para ambos, o Minotauro, transformado de monstro a herói, é o símbolo de uma busca por uma existência diferente, mais autêntica e mais profunda.

Nos dois escritores, portanto, há uma valorização não só do símbolo mítico do labirinto, mas, e sobretudo, uma reconsideração da figura do Minotauro, cuja monstruosidade é repensada como uma consequência da separação de uma sociedade que não aceita o estranho, mas, pelo contrário, pretende submeter todos a padrões formais de comportamento, expressos em normas, valores e, sobretudo, na linguagem. Ambos resgatam o valor da vida contemplativa e questionadora do interior do labirinto (este, presente em cada coração de homem, para Cortázar, e a própria imagem do universo, para Borges), oposta à clareza superficial e enganosa do mundo exterior. Cortázar o faz, sobretudo, repensando o valor da arte e de seu próprio lugar de escritor, assim como o de leitor, promovendo um questionamento da realidade uniformizante e simplificadora que rodeia a ambos.

Cortázar, mais tarde, retoma, de forma mais complexa, essa questão. A oposição ao Grande Hábito, como o chamava, e o sentimento de isolamento diante do mundo, o qual quer transformar, deixando irromper nele os elementos fantásticos ou transformando a linguagem que o emoldura, podem ser considerados aspectos muito importantes de sua produção literária, que depois aprofunda o tema do indivíduo estranho encerrado em seu labirinto, apresentado em sua primeira narrativa literária.

## REFERÊNCIAS

---

ARRIGUCCI Jr., Davi. *O escorpião enalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BORGES, Jorge Luis. A casa de Astérion. In: *Obras Completas*. Vol. 1. São Paulo: Globo, 1998. p. 632-634.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol. III. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. 2. ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

CORTÁZAR, Julio. *Los Reyes*. 5. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. 5. ed. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2000.

HAMILTON, Edith. *A mitologia*. 4. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1942.

JOZEF, Bella. *Jorge Luis Borges*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1996.

PRECIOSO, Adriana Lins. O mito do Labirinto e o Percurso até a Cidade Moderna. In: RAMOS, Celeste (org.). *Mitos: perspectivas e representações*. Campinas: Alínea, 2005. p. 75-84.

ROITMAN, Ari. Prefácio. In: CORTÁZAR, Júlio. *Os Reis*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

SOLA, Graciela. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.

YURKIEVICH, Saúl. *Julio Cortázar: mundos e modos*. Buenos Aires: Edhasa, 2004.

Recebido em 20/10/2009

Aprovado em 07/12/2009