

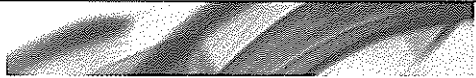


CADERNOS DE LITERATURA COMPARADA

5

07/2002

∨
CONTEXTOS DE MODERNIDADE



TÍTULO

Cadernos de Literatura Comparada - 5
Julho 2002

PUBLICAÇÃO

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa
da Faculdade de Letras do Porto

CONSELHO CONSULTIVO

Daniel-Henri Pageaux
Maria Helena Buescu
Maria Irene Ramalho
Peter Schnyder
Raymond Trousson

ORGANIZADORES DO PRESENTE NÚMERO

Isménia de Sousa
Maria de Lurdes Morgado Sampaio

SECRETARIADO

Marinela Freitas

DESIGN GRÁFICO

Atelier João Nunes

EDITOR

Granito, Editores e Livreiros, Lda Porto

DEPÓSITO LEGAL n.º 186007/02

ISSN: 1645-1112

IMPRESSÃO

Portcom

OS AFECTOS
NO LABIRINTO:
O MUNDO
LABIRÍNTICO
DE DÜRRENMATT¹

Gonçalo Vilas-Boas
Universidade do Porto

Sem a ousadia da ficção, o caminho que leva ao conhecimento não é transitável.

F. Dürrenmatt, *Labyrinth*, 161.

A Literatura ocupa-se fundamentalmente dos seres humanos e estes existem sempre num tempo e num espaço que os condicionam. Já foi objecto de estudo em muitos domínios o quanto a dimensão espacial pode influenciar o ser humano, ou seja, em que medida a qualidade do espaço actua sobre a qualidade dos afectos. A Literatura ilustra-o das mais variadas maneiras. Pensemos, por exemplo, em Kafka, para quem as difíceis condições de habitação no seu espaço doméstico constituíram motivo de enorme sofrimento, tematizado posteriormente em *Die Verwandlung* (A Metamorfose).

>>

Gostaria de me debruçar aqui sobre dois textos de Dürrenmatt que abordam o tema do labirinto: *Die Stadt* (A cidade) e *Minotaurus* (Minotauro)². As minhas análises circunscrevem-se ao tema acima anunciado e, não aspirando a uma interpretação exaustiva dos dois textos, deixam, por esse motivo, de fora uma multiplicidade de aspectos.

Desde criança que o tema do labirinto é familiar a Dürrenmatt, começando nas histórias que o pai lhe contava e passando pelas suas próprias experiências juvenis na cidade de Berna até à interpretação dürrenmattiana do mundo como labirinto. Na medida em que o autor se dedicou a esta temática durante toda a sua vida, é óbvio que a mesma sofreu constantes revisões. Todavia, está sempre presente a ideia de disforia, de caos, de pânico, de incerteza que se articula com o "conceito camusiano de absurdo como categoria fulcral para a compreen-

são dos textos de Dürrenmatt” (Rusterholz, 1996: 93). Literariamente, o tema é também uma constante: pensemos, por exemplo, na peça inédita *Komödie* (Comédia) de 1943, na narrativa *Die Stadt* (A cidade) de 1947, na balada *Minotaurus* (Minotauro) de 1985, na novela *Der Auftrag oder Vom Beobachten des Beobachters der Beobachter* (A Missão ou Da observação do observador dos observadores, tradução portuguesa de Fernando Ribeiro, Lisboa, 1989) de 1986 ou no romance *Durcheinandertal* (Vale da confusão) de 1989. Mas também em peças de teatro como *Es steht geschrieben* (Está escrito) de 1947, *Die Ehe des Herrn Mississippi* (O casamento do senhor Mississippi) de 1952, *Der Besuch der alten Dame* (A visita da velha senhora) de 1956, *Die Physiker* (Os físicos) de 1962 encontramos personagens que são “retratos do ser humano no labirinto, onde esbraveja o Minotauro”, como observou Arnold (Arnold, 1980: 34).

Dürrenmatt expôs a sua análise do tema em *Dramaturgie des Labyrinths* (Dramaturgia do labirinto), do qual existem duas versões: uma de 1978 e outra de 1990 em *Winterkrieg in Tibet* (Guerra de Inverno no Tibete, L: 70-86). Na primeira versão, o autor fala-nos da sua tentativa de pensar o labirinto como modelo do mundo: “O mundo, tal como eu o vivenciei, controlava-o por meio de um contra-mundo por mim inventado” (“*Dramaturgie des Labyrinths*”, primeira versão, 1978, 1984, p. 1). Na segunda versão, a forma verbal *kontrollierte*, no imperfeito, cede o lugar a *konfrontiere*, no presente. Ou seja, o autor abandona a dimensão narrativa, substituindo-a pela contemporaneidade do seu pensamento.

O caos é controlado no discurso, mas isso funciona apenas para o autor e, em certos casos, também para o leitor, trata-se de um modo de apreender o mundo, mas não de actuar sobre ele, o que é inacessível à Literatura.

A imagem converte-se numa alegoria, não certamente uma alegoria que fornece explicações unilaterais, mas uma alegoria que explora integralmente o campo das explicações possíveis (Rusterholz, 1996: 92).

Dürrenmatt pensa dramaturgicamente: para ele, a questão não é

o mundo e o ser humano em termos gerais (...). Pensar dramaturgicamente significa: reflectir sobre o mundo com os mesmos meios que um dramaturgo utiliza nas suas peças, mas também usando os recursos de um épico nas suas obras, ou seja, com o auxílio de histórias, episódios, imagens total ou parcialmente inventadas. A ficção deve reflectir o mundo real. (Burkard, 1991: 126)

Poder-se-ia acrescentar que pensar dramaturgicamente significa ver o mundo como teatro, onde domina o caos, o imprevisível. A arte permite um distanciamento que torna possível uma melhor compreensão do mundo. Exactamente como as imagens: Dürrenmatt pensa de uma forma imagética, se assim o podemos dizer. Em última instância, significa tentar tornar compreensível a incompreensibilidade (*vide* diálogo com Raddatz, *Die Zeit*, 16.8.1985). Sendo que o mundo se torna cada vez mais incompreensível, é também cada vez mais difícil pensá-lo, mesmo de forma dramaturgica. O mundo labiríntico tem que ser representado através de labirintos textuais. Procura-se, de facto, um sentido, mas ele escapa permanentemente e isto porque, segundo Dürrenmatt, ele pura e simplesmente não existe. E, de novo, o pensamento dramaturgico: trata-se de

>>

um pensamento incarnado em personagens, nas suas posições comportamentais. Se as personagens forem definidas como atitude mental, são em certa medida abordadas a partir do exterior, de posições supra-pessoais, por exemplo da ética. O domínio do essencial-existencial passa, nesse caso, para segundo plano. (Keller, 1999: 66)

Dürrenmatt nunca se aproxima do fecho de uma visão, quer seja a do labirinto, ou a de Prometeu.³ Busca constantemente novas soluções para o labirinto.⁴ Daí que seja tão interes-

sante ler os *Stoffe* (Temas) para poder seguir a evolução do seu pensamento. O autor vê-se como prisioneiro no labirinto, tanto da própria imagem dentro dele como também um “prisioneiro de um pensamento problemático em imagens” (*Idem*, 64).

Labirintos existem desde há muito: pelo menos desde o período neolítico (*vide* Kern, 1999: 22). A imagem do labirinto e a sua história, tal como a conhecemos hoje, são, provavelmente, originárias de Creta. Esboçemos um pequeno resumo, segundo Hermann Kern: movimentos migratórios levaram as ideias de labirinto até outras regiões. É provável que na sua origem esteja uma dança cujas marcações talvez fossem desenhadas no solo. A visão de conjunto só se obtinha de um plano superior, por meio de uma linha vertical de cima para baixo. Fiquemos por Creta: o mais certo é não ter aí existido qualquer labirinto, quer como construção quer como caverna. Já Plutarco dizia, citando Filodoro, “o labirinto não seria senão um cárcere que, para além disso, nada tinha de maléfico” (*apud* Kern, 1999: 43). Talvez o labirinto fosse o próprio palácio de Cnossos, onde o Minotauro estava fechado à chave. Ou, quem sabe, apenas uma forma de dança, provavelmente de carácter iniciático (*vide* Kern, 1999: 26). Esta cadeia de dançarinos movia-se até a um ponto central e depois recuava: “No centro dá-se a morte e o renascimento” (Kern, 1999: 27). Tratava-se da dança dos *grous*, também chamada dança de Teseu, em que as circunvoluções do labirinto eram executadas por passos de dança.

Pouco importa se existiu ou não um labirinto: o que é facto é que existe um fundamento literário. Este fundamento tem origem na transmissão narrativa, ou seja, na tradição oral. Não há documentação precisa, nem ruínas de um labirinto (pelo menos que tenham chegado até aos nossos dias). A transmissão narrativa influenciou tanto autores como artistas da Antiga Grécia e de Roma. Alguns julgam ser o labirinto uma caverna, o que nos faz pensar em Platão e na sua alegoria da caverna. Outros vêem-no antes como um construção, fechada em cima, estando portanto o labirinto mergulhado no escuro (a

escuridão como elemento constitutivo do labirinto). Outros, ainda, pensam que não era fechada na parte superior, mas cercada de altos muros, de modo a impossibilitar a fuga do Minotauro. O facto de Dédalo, juntamente com Ícaro, ter podido fugir por via aérea reforça esta hipótese.

Dürrenmatt conhece seguramente as múltiplas variantes: na sua obra, encontramos igualmente diversas concepções do labirinto. Em *Die Stadt*, tanto nos aparece aberto, como completamente fechado e escuro. Pelo contrário, em *Minotaurus*, onde o sol, a lua e os pássaros desempenham um papel activo, surge-nos como espaço verticalmente aberto. Em *Der Auftrag*, a dimensão labiríntica encontra-se sobretudo na estrutura do texto e da acção, nomeadamente na estrutura do acto de observar, mesmo se, no final, o mundo mítico acaba por ter acesso ao mundo novelístico pela figura interposta de Polifemo. Em *Durcheinandertal*, a dimensão caótica situa-se no “feixe de histórias sem nexos e numa história que se tanto enreda como se desenvolve sem interrupção” (Rusterholz, 1996: 99). O labirinto assume ainda a forma de um manicómio, como acontece nas comédias *Die Physiker* e *Achterloo*.⁵ Só na balada é que o autor utiliza directamente a matriz literária, sujeitando-a, no entanto, a modificações. Dürrenmatt recupera a história segundo a tradição ocidental, mesmo sabendo que estão em jogo meros elementos literários e não históricos. Daí a liberdade com que o tema é abordado e a diversidade de atitudes de Dürrenmatt.

Tradicionalmente, o labirinto é visto como símbolo de defesa contra estranhos, mas também como símbolo do imperscrutável. A princípio, Dürrenmatt identifica-se com o Minotauro como símbolo do protesto primordial contra o próprio nascimento; depois, “com aqueles que foram condenados a viver no labirinto e dilacerados pelo Minotauro ou se dilaceraram entre si imaginando que ele existia” (L: 83); finalmente identifica-se

>>

com Dédalo, que criou o labirinto, pois cada tentativa de controlar o mundo, de o configurar, representa uma tentativa de criar um contra-mundo, no qual o mundo que se pretende configurar se enreda como o Minotauro no labirinto. (L: 83)

56>57

O Labirinto funciona como imagem da ambiguidade, na medida em que Dürrenmatt vê esse espaço como uma metáfora, o que implica, à partida, uma polissemia. (*vide Idem*, 72). Citando de novo "Dramaturgie des Labyrinths": "Que a Dédalo tenha ocorrido a ideia de um labirinto e não de uma prisão vulgar, deve, por conseguinte, ter a sua razão no próprio ser do Minotauro" (L: 75). Isto significa que o conteúdo (o Minotauro) é a razão por que foi escolhida uma certa forma. Esta depende, assim, do que se entende por Minotauro. Será que ele simboliza a morte? Uma mera ideia? Em qualquer dos casos, representa um centro, uma meta que procuramos evitar mas que, inevitavelmente, vai ao nosso encontro.

A ideia de labirinto está presente em diversos espaços: pode-se dizer – se assim o quisermos interpretar – que, como símbolo da Morte, o Minotauro está sempre presente, mesmo quando não é apresentado como personagem. A morte encontra-se em todas as obras de Dürrenmatt acima referidas.

As estruturas espaciais são, na sua maioria, construídas como polaridades: aberto/fechado; horizontal/vertical; em cima/em baixo; pequeno/grande; claro/escuro, e assim por diante. As personagens têm de se orientar, ou seja, ao fazerem a experiência do espaço, este é apreendido da sua perspectiva (ou da que o narrador lhe quer atribuir). Há uma relação estreita entre as qualidades do espaço, a disposição das personagens e os sentimentos destas. Já em *Komödie* o espaço labiríntico é importante para o escritor. Num prólogo à peça, este escreve: "converter o espaço em palavra" (*apud* Arnold, 1980: 32). Em *Der Mitmacher* (O colaborante) de 1976, encontramos estas palavras que prolongam as reflexões da peça primeiro referida: "E chegou-se então ao entendimento de que a vida sem espaço

acaba em nada” (*apud* Arnold, 1980: 42), ou seja, o ser humano tem de criar um espaço para si próprio, o espaço da liberdade, na medida em que a sociedade lhe nega esse espaço.

O labirinto é sempre representado de forma negativa por aqueles que falam acerca dele. Mas o que é importante é ter sempre presentes as palavras do autor: “O labirinto não é (...) algo que cresceu na natureza, mas sim um artefacto. Ou seja, é já uma imagem de qualquer coisa” (*apud* Kreuzer, 1982: 32). O labirinto é o lugar do ser isolado, onde cada um está diante de si próprio:

É que só existe um único Minotauro. Para mim, aí se encontra também o conceito kierkgaardiano do indivíduo que nunca se consegue encontrar consigo próprio. No fundo, está-se sempre sozinho e encerrado em si mesmo. (*apud* Haller, 1990: 101)⁶

Mas, o labirinto significa mais do que o ser isolado. Como espaço fechado, do qual é difícil evadir-se (só o conseguiram Teseu, Dédalo e Ícaro e, obviamente, Ariadne), é também um lugar sem memória, sem passado, portanto sem tempo. A dimensão espacial é fortemente estreitada, a dimensão temporal dissipa-se na consciência. O Minotauro mal se recorda da sua juventude, n' *A cidade* raramente encontramos quaisquer momentos do passado do narrador que estão absolutamente ausentes na última parte da narrativa, o labirinto-prisão. Destituído de memória, o ser humano perde uma das suas características identitárias:

A dimensão labiríntica pertence ao mundo do ser humano. (...) O ser humano vivencia o mundo como labirinto, porque nele busca e tem que buscar um sentido, mas nunca o encontra, nem pode encontrá-lo, porque não existe. (Burkard, 1991: 65)

>>

Ou seja, pensar o mundo pode querer dizer: pensar um labirinto. Mas, tal como Dürrenmatt, podemos também ver o labirinto como representação dos limites do pensamento (*vide* Haller, 1990: 103). Em "Dramaturgia de um Rebelde: Prometeu", diz-nos o autor: "O individuo isolado é também o limitado" (G: 36). Aquele que aí se encontra, não pode fugir, a não ser que se trate de uma das raras excepções: "É que o prisioneiro no labirinto não ousa abandoná-lo, porque não ousa averiguar a verdade: serei prisioneiro ou guarda deste labirinto" (*apud* Kreuzer, 1982: 36).

Um labirinto é um lugar, um "espaço vivido, (...) com conotações, valências, normas próprias e um significado simbólico" (Michel, 1997: viii ss.). O seu ocupante encara-o como "espaço vital". Tais espaços vitais estão "carregados de significado e, desse modo, desempenham um papel na definição do nosso comportamento social – na maioria das vezes, sem que isso necessite de uma legitimação" (*Idem*, xi).

O ser humano tem que se orientar e agir no espaço.⁷ Mas para aí agir, tem, de certo modo, que efectuar uma cartografia pessoal desse "aí", apropriar-se de uma espécie de espaço cognitivo, tomar subjectivamente posse do espaço real. O espaço tem uma linguagem própria que o eu tem de dominar, para que possa ter lugar uma interacção entre espaço e "apropriador".

Sendo espaços fechados, os labirintos têm poucas relações com outros espaços fora de si próprios, a não ser que seus ocupantes se possam lembrar de espaços anteriores, lançando assim uma ponte. Porém, a insegurança e o medo dificultam esta actividade.

Concentremo-nos agora nos dois textos e procuremos determinar em que medida o espaço condiciona aqueles que aí se encontram.

Die Stadt tem três partes principais: a chegada à cidade, a rebelião e a prisão. O eu-narrador vem para a cidade para ter uma vida melhor. Vista das colinas, a cidade é bonita ("espan-tosa beleza", S: 109), mas quanto mais ele se aproxima dela,

mais angustiado se sente: sobre a cidade paira “uma neblina venenosa que aniquilava os gérmenes da vida e me obrigava a uma luta fatigante para conseguir respirar” (*Ibidem*). É-se inclinado a pensar n’ *O processo* de Kafka relativamente a este e a outros passos da narrativa, como é, por exemplo, o caso da prisão ou das autoridades invisíveis. O eu sente-se acossado pela cidade. “Não se instala qualquer relação de confiança, embora o narrador procure refúgio” (Burkard, 1991: 71). Começa a efectuar uma cartografia pessoal da cidade, a fim de ter uma imagem cognitiva do espaço onde se encontra e dele se apropriar. De início, pode causar estranheza ao leitor a forma como a estrutura temporal é representada: trata-se de uma representação acronológica. Desde elementos de tempos muito recuados, quando ainda existia pena de morte e os condenados eram arrastados pelas ruas, em que os produtos ainda eram levados para o mercado em carroças puxadas por vacas, até à presença de carcaças de automóveis, todos estes traços de épocas distintas integram o presente do eu-narrador e transmitem uma sensação temporal vagamente desconfortável. “Os edifícios eram imutáveis e sem marcas epocais”, diz o eu-narrador (S: 110). “As ruas não são como as das outras cidades, isto é esquinadas, mas sim direitas e apontando todas na mesma direcção, conduzindo, deste modo, ao infinito” (*Ibidem*). O espaço é assim apreendido como realidade negativa. Acresce que as pessoas têm de andar curvadas por causa das arcadas que restringem o campo de visão. Os habitantes parecem ser desconfiados, taciturnos (e portanto solitários). Daí que existam inúmeras seitas, cuja função não é revelada: não deixam, porém, de ser vistas como um sinal negativo. A cidade parece ter um rosto vazio, o que faz com que não pareça indicada como local de refúgio, mesmo se ninguém morre à fome, não existe desemprego, não há pobres nem ricos. Mas também não se ouvem rir as crianças.

O quarto do narrador serve de espaço contrastante: é o seu refúgio privado, visto que a cidade não dispõe dessa função, tal como seria seu desejo. É, nas palavras do narrador, “a caver-

>>

na segura, onde nos podemos recolher, mesmo que seja só para dormir” (S: 112). Nem sequer o edifício, onde está o seu apartamento, lhe pode servir de refúgio, uma vez que é habitado exclusivamente por forasteiros que “não costumam conviver uns com os outros” (*Ibidem*). Ao contrário da prisão, sobre a qual nada sabe ao certo, apenas rumores, o seu quarto é um lugar onde pode pintar e redigir contra a cidade inúteis panfletos que de modo algum irá enviar, o que não obsta a que escrever seja em si mesmo uma actividade que o gratifica. A cidade, ditatorial e burocrática (*vide* Whitton, 1990: 19), mostra claramente as limitações do indivíduo (*vide* também Brandner, 1993: 141). O eu parece estar inseguro, porque tudo é demasiado vago para permitir uma orientação no espaço. O próprio exercício do poder parece funcionar autonomamente sem rostos visíveis de poderosos.

A rebelião, mais ou menos organizada pelo carvoeiro ébrio, que só ganha força durante a marcha que entra na cidade, passa despercebida às autoridades. Estão demasiado seguras de si, para ter de recear seja o que for. Apenas um louco com uma bandeira e que grita horripelantemente: a massa retrocede, uma vez que o carvoeiro e o louco, na sequência de uma luta, se despenham no abismo. O eu toma parte, mas de forma meramente accidental, mais como espectador que é engolido pela manifestação. A rebelião não tem qualquer objectivo: não passa de um protesto contra as ruins condições de vida. As urbanizações-dormitório e as condições em que as pessoas vivem são vistas como indignas do ser humano. “Tudo parece ter sido revolvido e estar à espera de renovação” (Brandner, 1993: 141) – contrastando fortemente com a “vista de uma tal majestade” (S: 119), sendo esta vista a perspectiva da massa ao olhar para a cidade de baixo para cima. Tudo parece construído de molde a cada pessoa ficar simplesmente entregue a si própria, logo que lhe seja atribuído um lugar. De resto, a cidade dá apenas a conhecer um rosto vazio, de pedra. O que traz consigo uma grande insegurança, fundada na não-resposta das autoridades urbanas enquanto pontos de referência.

Esta incerteza, encontramos-la igualmente na parte relativa à prisão.⁸ O lugar é visto como "confuso": novamente um factor de insegurança, criado pela percepção do espaço. É aí que o narrador entra em funções como guarda. É conduzido até ao local por uma jovem, uma espécie de Ariadne, que o faz penetrar até ao interior, mas ao contrário do que acontece no mito com Teseu, não o ajuda igualmente a sair de lá. Sussurra "palavras de uma indecência assustadora" ao ouvido do eu (S: 126). No caminho descendente, encontra três velhas⁹ que bebem chá, jogam às cartas e devoram bolos: elas são o único rosto das autoridades que o narrador encontra. A única coisa que aprende é que prisioneiros e guardas são muito semelhantes e, como a vigilância se tem de efectuar secretamente, é impossível identificar estes últimos de forma inequívoca.

>>

Começa aqui um novo processo de cartografia: o espaço é fechado e escuro, por conseguinte, dele estão praticamente ausentes quaisquer linhas verticais. Como está escuro, mal se consegue ver seja o que for e registar pontos de referência. Poder-se-ia dizer, com Brandner, que tudo se passa na alma do narrador (Brandner, 1993: 142). Decerto que só nele é possível buscar o momento cognitivo, mas existe simultaneamente um espaço real onde o "eu" se encontra.

A jovem Ariadne desaparece. A porta não está fechada à chave e todos podem sair, tendo, no entanto, que passar sempre pelas três velhas. Mas ninguém o faz. A fase do mapeamento é também uma fase de grande insegurança: anda às apalpatelas pelo espaço, sem alcançar uma visão nítida. É acometido de dúvidas. Contudo, atreve-se a ocupar o espaço, uma vez que é um guarda. Mas só o vazio lhe responde, mesmo sabendo ele que outras pessoas se encontram no mesmo espaço. Fica ansioso, invade-o uma profunda "insegurança" (S: 135) porque, de repente, já não sabe se é um guarda ou um prisioneiro (S: 133, 139, 144). Deveria ver-se o mapeamento como algo que instila segurança. Mas, para o narrador, ela não parece ser possível. Num espaço tão desconhecido tudo é imprevisível e, portanto,

inseguro. Ele tem que se corrigir em permanência, mas não está seguro de as correcções estarem certas. A própria suspeita de se tratar meramente de uma imagem sua reflectida é uma variante possível (na balada este motivo é tratado de forma mais desenvolvida). Quem é afinal o outro que não aparece? É um prisioneiro ou um guarda como ele? É um outro ou só uma imagem no espelho? A situação dificulta-lhe a possibilidade de ser “eu”, não obstante o seu esforço. E a diferença entre guarda e prisioneiro é tão diminuta que o “eu” fala de “nós” (S: 144) — o que representa uma implantação na estrutura colectiva. É essa a questão platónica na alegoria da caverna, a diferença entre “parecer” e “ser” (Cf. Whitton, 1990: 20). As diferenças não serão visíveis do exterior, mas situam-se no plano da confiança, mesmo que por detrás esteja o medo e não a fé, como diz o narrador (S: 144). É assim que a narrativa termina com um fim absolutamente em aberto: “Eu devia imaginar uma outra disposição dos guardas. Eu devia...” (S: 145).¹⁰ Tal como no labirinto se é obrigado a andar em círculo, assim se processam os raciocínios do narrador. Vistas as coisas deste modo, pensar é também uma actividade labiríntica.¹¹

Dürrenmatt escreve a este propósito: “Na prisão, só é possível especular sobre ela; não se pode ajuizar de modo científico” (T: 126). O “eu” não se atreve a dar o passo, pois pensa exactamente nos mesmos termos que caracterizam a “lenda do porteiro” de Kafka:

Porém ele não se atreve a dar os poucos passos (...). Ele tenta perscrutar o mundo por meio do pensamento puro, esboçar a tentativa de um plano geral; e irá constantemente renovar as suas tentativas, sempre com novas especulações, porque nem quer reconhecer a impossibilidade da sua empresa, nem se atreve a sair. (T: 126)

É lícito dizer que as estruturas espaciais contribuem para esta irresolução. Durante a rebelião, detectamos sobretudo linhas horizontais, mas também verticais — de cima para baixo

– para o abismo. O olhar para cima (na direcção da catedral, etc.) acontece, de facto, em sentido inverso, ou seja, o olhar é tão majestático (de cima para baixo, portanto), que só pode ser visto em contraste com a miséria dos que se rebelam, isto é, dos que olham de baixo para cima. Pelo contrário, na parte relativa à prisão, só deparamos com linhas horizontais, mas exactamente na escuridão desestabilizadora. Por conseguinte, este espaço não é percepcionável como um todo, impossibilitando ao ser humano qualquer sensação de bem-estar. A insegurança contribui consideravelmente para alguns aspectos particulares dos afectos que o homem dirige contra si próprio e contra os outros. Dürrenmatt imaginou uma continuação: o eu decide-se todavia a agir e, portanto, a utilizar a porta de saída. Mas, em vez de dar com a escada que lhe é familiar, só consegue encontrar mais corredores, inúmeros corredores e recantos, todos idênticos ao primeiro (T: 127). Objectivamente, ser prisioneiro ou guarda, já não é um factor decisivo.

Ocupemo-nos agora da balada *Minotaurus*. Trata-se novamente de mais uma visão do labirinto que não é directamente apresentada na “Dramaturgia” onde se coloca a possibilidade de o Minotauro jamais ter existido, sendo apenas uma crença de muitos habitantes de Creta. O autor utiliza aqui a alegada matriz intertextual.¹² “Exigir racionalidade aos mitos é tão insano como procurá-los na realidade do período pré-histórico ou ainda mais antigo que se vislumbra por detrás dos mitos” (G: 7). Daí que, perante os mitos, o autor se sinta livre para mostrar o mundo afectivo das personagens.

Só que, em vez da perspectiva de Teseu, único evadido que podia dar testemunho, o narrador utiliza aqui a perspectiva dominante do Minotauro. Mas, não dispondo este de qualquer tipo de capacidade linguística, a instância narrativa oferece-lhe a sua própria fala, de molde a que a vida afectiva desta criatura se possa exprimir. O relato feito por Teseu obedece a uma determinada perspectiva que ninguém pode questionar. Mas Teseu age de forma política e a sua narrativa insere-se na luta

>>

pelo poder: daí que a sua credibilidade possa seguramente ser posta em causa. O Minotauro, ou a criatura, tal como é designada no início da balada, não dispõe de grande memória e mal se consegue lembrar do seu passado; assim, vive apenas o presente destituído de passado. É logo aí que começam os seus problemas de identidade. Trata-se também da história de uma rebelião, mas sobretudo da aquisição de uma identidade. Neste texto, o espaço do labirinto está aberto na parte superior, de modo a que o sol e a lua possam desempenhar o seu papel (e não podemos esquecer que o Minotauro é também de origem divina, por via dos seus pais: Minos era filho de Zeus e Europa; Pasifae, filha de Hélios, ou Sol, era tida como deusa lunar). No entanto, o olhar do Minotauro raramente se dirige para o céu, é antes dominado pelas linhas horizontais, nomeadamente a procura do Outro. Aqui, a dominar as linhas verticais, encontramos os pássaros e o Sol/a Lua. Certamente que os olhares de Dédalo se exerciam noutras direcções, preparando-se para levar a cabo a sua fuga e a de Ícaro.

O pequeno espaço onde decorre a acção é imensamente ampliado pelos espelhos. Mas é um "vasto-espaço-em-aparência". Keller comenta: "O labirinto está construído de modo a provocar a ilusão. Cria o simulacro de uma imensidão, mas, por outro lado, os seus muros impõe-lhe limites" (Keller, 1999: 74). Na sua maneira de ver, o Minotauro encontra-se numa "situação-de-simulacro". O texto marca o facto através da obsessiva repetição do *leitmotiv* imagem reflectida, quase sempre no plural. O espaço e o outro são apenas elementos fictícios, lembrando o mundo das sombras de Platão. Este jogo de espelhos não pode deixar de remeter também para o mito de Narciso, também ele à procura da sua identidade no reflexo. Nesta balada, através de um difícil processo, o Minotauro aprende a conhecer o outro. O que lhe vai custar a morte, a ele que é o Outro absoluto e que, por isso mesmo, representa um perigo para a sociedade, na perspectiva desta.

Acompanhemos este processo de autoconhecimento. No

início do texto, o Minotauro encontra-se completamente só, mas tem a sensação de estar entre iguais (não sabe que são apenas imagens reflectidas). Parece satisfeito, porque não tem qualquer termo de comparação. Só a chegada da rapariga altera a situação. O seu olhar e os seus sentidos começam a notar que há mais alguma coisa para além de minotauros. A sua alegria é tão grande, que ele dança o "Já-não-estar-só", pois também existe o outro. Pouco a pouco vai notando como a rapariga é fisicamente diferente, harmoniosa, mas também cálida, por oposição às imagens dos outros seres iguais a ele. Como não tem consciência das suas forças, mata a rapariga em plena dança da alegria e do erotismo. A cena da dança é dotada de grande plasticidade, mas não deixa de estar presente um elemento opressivo, dado o contraste dos movimentos que expressam as sensações de ambos:

>>

Ele dançava o seu ser disforme / e ela a sua beleza / ele dançava a sua alegria / por a ter encontrado a ela, e ela dançava o medo / de por ele ter sido encontrada / ele dançava a sua salvação e ela o seu destino, ele dançava o seu / desejo e ela dançava a sua curiosidade, ele dançava / a sua aproximação, ela dançava o seu afastamento /, ele dançava a sua penetração, ela dançava o seu enlace. (M: 18ss.)

Este primeiro encontro termina com o grito dela e um sonho funciona como interlúdio: ele sonha com a rapariga, tendo agora algo de que se pode recordar.

Então surge o rapaz e de novo a alegria do encontro com o outro. Justamente agora que as suas imagens reflectidas o traíram e desapareceram (o sol, a roda não permite nenhum reflexo). A par de muitas semelhanças, vê alterações no outro, ao compará-lo com o primeiro encontro. Também aqui dança a sua alegria (só assim consegue exprimir as suas emoções, visto que não dispõe de razão nem sabe falar). O Minotauro dança, o jovem salta: "Ele era ainda pura jovialidade, afabilidade, leveza, ternura" (M: 26). Mas o jovem acomete-o com a espada. O

Minotauro apercebe-se de que os outros talvez não sejam benignos. A sua alegria não tarda a converter-se em ódio. Aprende a ver no outro um inimigo, é forçado a ficar sozinho consigo próprio. Todo o grupo julga que ele está morto e dança em seu redor; ele, porém, sente-se ameaçado por estes seres diferentes, repentinamente tão numerosos e mata-os a todos (“uma confusão mole de corpos brancos” (M: 33). A sua fúria volta-se também contra os outros minotauros por o terem abandonaram e destrói os espelhos, ou seja, as imagens fictícias.

Mas surge de novo um outro, desta vez um ser como ele. Não consegue identificar a máscara, não sabe de que se trata. E de novo

66>67

longos uivos, mugidos e urros de alegria por já não ser o caso isolado, a um tempo excluído e incluído por haver um segundo minotauro, não apenas o seu eu, mas também um tu. (M: 50)

Nova dança (“ele dançou o ser dual” [*Ibidem*]) até que Teseus o mata à traição.

Só através do outro o Minotauro pode adquirir a sua identidade, não através de imagens de si próprio. Por essa razão, tem de destruir o espelho, tem de alterar o contexto espacial – isto é a sua relação com o espaço – para alcançar a sua verdade. Tem de chegar por si próprio à reflexão, não se pode basear em imagens aparentes, mesmo que estes processos sejam inconscientes, uma vez que não possui qualquer consciência. Tem de destruir o auto-retrato baseado nas imagens reflectidas, para se encontrar a si próprio. São etapas do “processo de conhecimento ‘minotáurico’ no interior do labirinto” (Burkard, 1991: 275).

O Minotauro não domina o espaço, mesmo que assim possa parecer. O domínio do espaço prende-se também com o seu processo identitário “a partir de uma criatura pré-consciente até ao Minotauro” (Rusterholz, 1996: 94), e isso espelha-se nitidamente no próprio texto. É assim que até ao apare-

cimento da rapariga, a designação utilizada é “a criatura” e, depois, Minotauro.

O espaço que Dédalo criou para ele deveria evitar a auto-descoberta, pretendendo-se justamente que a criatura vivesse num mundo de aparências. Dédalo, o Leonardo da Vinci da mitologia, como Dürrenmatt o apelida, actua aqui ao serviço dos poderosos. Deste ponto de vista, pode-se detectar igualmente uma dimensão política, embora seja mais claramente visível em “Dramaturgie” do que na balada. Naquele espaço dedálico, o Minotauro nunca poderá encontrar um genuíno espaço vital, pois não poderá concretizar uma das forças arquetípicas do Homem: o encontro com o “tu”, o que, aqui, é impedido por forças exteriores, “minóicas”. A euforia aparente nos diversos momentos de dança é posta em causa pela brutal realidade. O problema é que ele não consegue estabelecer qualquer comunicação. O jovem envergonha-se da sua acção, vê a alegria no outro, mas tem que levar a sua missão até ao fim. Do ponto de vista do Minotauro, a disforia é provocada pelos humanos; da perspectiva do jovem é, pelo contrário, a presença do Minotauro que constitui o elemento disfórico. O leitor identifica-se emocionalmente com o Minotauro, não com os seus iguais, mesmo se a actuação humana é compreensível. Esta apoia-se apenas em elementos falsos, em rumores acerca do perigo que este “animal-vegetariano” representa. O que é, mais uma vez, um discurso político dos detentores do poder.

>>

Precisamente como em *Die Stadt*, o espaço labiríntico é aqui negativo, enganoso, dificultando os afectos das personagens. O pensar e o agir são por ele condicionados. O guarda não consegue converter o seu labirinto numa dimensão positiva; para o Minotauro, o labirinto torna-se letal. Aparentemente, guarda e Minotauro não têm qualquer espaço para si, nem conseguem criar “um espaço através do espírito”. Ambos estão limitados pelo espaço e pela situação. O que limita o contacto com os outros. Também limitados no pensamento e nas emoções. <<

NOTAS

[1] Este trabalho foi possível devido ao patrocínio do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras do Porto, no âmbito do projecto "Literatura e Identidades", Unidade I&D, financiada pela Fundação para a Ciência e para a Tecnologia, no âmbito do programa POCTI. Este texto tem por base uma comunicação feita no Congresso "Sentimente, Gefühle, Empfindungen: Zur Geschichte und Literatur des Affektiven von 1770 bis heute", Dublin, 1 a 3 de Julho de 2001. Este texto foi traduzido por Maria Antónia Amarante.

[2] Os seguintes textos de Dürrenmatt são referidos pelas iniciais seguintes: S - *Die Stadt*; M - *Minotaurus*; L - *Labyrinth*; T - *Turmbau*; G - *Gedankenfuge*.

[3] Dürrenmatt tem igualmente uma *Dramaturgie eines Rebellen: Prometheus* (Dramaturgia de um rebelde: Prometeu) de 1981, 1992 (in G: 7-42), uma *Dramaturgie der Vorstellungskraft* (Dramaturgia da imaginação/capacidade de imaginar*) de 1978, 1992 (in G: 87-105), uma *Dramaturgie des Publikums* e *Dramaturgie des Durchfalls* (ambas em *Theater: Essays und Reden*).

[4] Ver, por exemplo, T, p. 61: "... só uma abordagem me seduz, a abordagem de tentar constantemente sem nunca atingir a meta, a margem".

[5] "O manicómio é uma outra metáfora do labirinto". E Dürrenmatt continua: "O manicómio é o labirinto onde não o procuramos" (*apud* Kreuzer, 1982: 38-39).

[6] Pode-se ler igualmente em "Dramaturgia do Labirinto": "Que (o Minotauro) não pudesse sentir esta felicidade, ficava a dever-se à sua situação existencial de caso absolutamente único" (L: 81).

[7] Ramin fala de orientação no espaço e acção no espaço (Ramin, 1994: 11).

[8] Também na peça *Der Mitmacher* o espaço dramaturgicamente se situa nos domínios subterrâneos, onde as figuras são representadas como seres únicos, a comunicação é difícil e predominam os monólogos.

[9] Whitton pergunta-se se estas mulheres não poderão ser associadas às Parcas (Whitton, 1990: 19).

[10] O autor refere-se a esta narrativa dizendo que se trata de uma auto-representação: "Receio a resposta" (T: 127).

[11] Whitton alude a Kierkegaard: é o "salto patético" da "prisão do pensamento" para a "liberdade da fé" (Whitton, 1990: 20).

[12] Cf. o que Dürrenmatt escreveu acerca de Prometeu: "Como os mitos se contradizem, volto a apresentar uma variante mais lógica do que a corrente". E "os mitos são intemporais, conseguem sempre irromper na nossa época ou retirar-se dela. Terem, ou não, algum significado, é algo que excede a sua credibilidade ou até a sua existência: depende tão-só de nos reencontrarmos, ou não, nesses mitos" (G: 7 e 35).

BIBLIOGRAFIA ∨

a. Dürrenmatt, Friedrich:

- *Die Stadt* (1980), Zúrique, Arche.
- *Minotaurus: Eine Ballade* (1989), Zúrique, Diogenes, (debebe 21792).
- "Dramaturgie des Labyrinths" (1984) in *Text+ Kritik*, 56, Múnique, pp. 1-7.
- *Labyrinth: Stoffe I-III* (1990), Zúrique, Diogenes.
- *Turmbau: Stoffe IV-IX* (1990), Zúrique, Diogenes.
- *Gedankenfuge* (1992), Zúrique, Diogenes.

b. Geral

Alami, Maritan (1994), *Die Bildlichkeit bei Friedrich Dürrenmatt: Computergestützte Analyse und Interpretation mythologischer und psychologischer Bezüge*, Colónia et al., Böhlau Verlag. >>

Arnold, Heinz Ludwig (1980), "Theater als Abbild der labyrinthischen Welt: Versuch über den Dramatiker Dürrenmatt", in *Text+Kritik* 50/51, Múnique, pp. 32-42.

Brandner, Veronique (1993), *Der andere Dürrenmatt*, Francoforte et al., Peter Lang.

Burkard, Martin (1991), *Dürrenmatt und das Absurde: Gestalt und Wandlung des Labyrinthischen in seinem Werk*, Berna et al., Peter Lang.

Haller, Michel (ed.) (1990), *Friedrich Dürrenmatt: Über die Grenzen*, Zúrique, pendo.

Keller, Otto (1996), "Die Erlösertat des Theseus im Labyrinth und die Zusätze Friedrich Dürrenmatts zur antiken Sage: Zu Friedrich Dürrenmatts *Dramaturgie des Labyrinths*", in *Quarto* 7/1996, Berna, pp. 104-110.

— (1999), *Dürrenmatts Kritik des abenländischen Denkens*, Berna et al., Peter Lang.

Kern, Hermann (1999), *Labyrinthe*, Múnique, Prestel Verlag, 4ª edição.

Kreuzer, Franz (1982), *Die Welt als Labyrinth: Die Unsicherheit unserer Wirklichkeit*, Viena, Franz Deuticke.

Michel, Paul (ed.) (1997), *Symbolik von Ort und Raum*, Berna et al., Peter Lang.

Ramin, Andreas (1994), *Symbolische Raumorientierung und kulturelle Identität: Leitlinien und Entwicklungen in erzählenden Texten vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, Munique, Iudicium.

Rusterholz, Peter (1996), "Durchgänge durchs Labyrinth: Minotaurus – Der Auftrag – Durcheinandertal", in *Quarto7* (1996), Berna, pp. 92-103.

Whitton, Kenneth S. (1990), *Dürrenmatt: Reinterpretation in Retrospect*, Oxford et al., Berg.