

O devaneio poético em *A casa de Asterion* e *A escrita de Deus*: reflexões filosóficas na solidão de um cárcere

Clarissa Loureiro Marinho Barbosa*

Universidade de Pernambuco – UPE

Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz**

Universidade Federal de Sergipe – UFS

RESUMO

Este trabalho se propõe a estabelecer um estudo comparativo entre os contos *A escrita de Deus* e *A casa de Asterion*, a fim de se discutir como, em ambos, os protagonistas da narrativa vivenciam devaneios poéticos proporcionadores de reflexões filosóficas sobre os espaços que habitam. A intenção é que se compreenda como nesses textos borgeanos os personagens principais criam imagens poéticas que os levam a suavizar os lugares de opressão e de solidão em que se encontram. Para tanto, este trabalho fundamenta-se nas ideias de Gaston Bachelard sobre devaneio (1996) e espaço poético (1993), além da visão de Sandra Nitri (2015) sobre literatura comparada e de Tzvetan Todorov (1975) sobre literatura fantástica. Todas essas bases teóricas corroboram para que se compreenda como esses contos de Jorge Luís Borges fornecem imagens poéticas sobre a infinitude, as quais sejam possibilitadoras de reflexões poéticas sobre as possíveis relações existentes entre o sujeito e o Cosmo.

PALAVRAS-CHAVE: Devaneio. Espaço poético. Jorge Luís Borges. Infinitude.

ABSTRACT

This work proposes to establish a comparative study between the tales *The Writing of God* and *The House of Asterion* in order to discuss how in both works the protagonists of the narrative experience poetic daydreams that provide philosophical reflections on the spaces where they live. The intention is to understand how in these Borgean texts the main characters create poetic images that lead them to mitigate the harshness of the places of oppression and loneliness in which they find themselves. For this purpose, this study is based on the ideas of Gaston Bachelard on reverie (1996) and poetic space (1993), Sandra Nitri's (2015) view on comparative literature, and Tzvetan Todorov (1975) on fantastic literature. All of these theoretical foundations corroborate how these stories by Jorge Luís Borges provide poetic images about infinity, which enable poetic reflections on the possible relationships between the subject and the cosmos.

KEYWORDS: Daydream. Poetic Space. Jorge Luís Borges. Infinity.

Introdução

Este trabalho estabelece uma análise dos contos *A escrita de Deus* e *A casa de Asterion*, do livro *Aleph*, de Jorge Luis Borges, buscando observar como essas narrativas se identificam por apresentarem personagens cuja solidão é propiciadora de devaneios poéticos construtores de imagens poéticas suavizadoras de um espaço carcerário. Assim, analisa-se a relação Tzina-cam/prisão e Asterion/labirinto, para compreender como ambos ressignificam esses espaços em busca de lugares proporcionadores de reflexões filosóficas baseadas na relação sujeito/

* clarinha.nenm@hotmail.com

** cjejapiassu4@gmail.com

Recebido em 25/09/2020

Aprovado em 08/11/2020

mundo. A intenção é que as ideias de Gaston Bachelard sobre casa e devaneio poético contribuam para se entender como esses personagens se tornam sujeitos filosóficos criadores de respostas a suas angústias e provocações interiores, geradas pela ausência de um interlocutor, num lugar predominantemente opressor.

A fim de que as ideias de Bachelard sejam bem distribuídas nos contos contemplados, este trabalho se estruturou nos seguintes tópicos: O devaneio poético em *A escrita de Deus*: as imagens poéticas sobre linguagem divina segundo um encarcerado e *A casa* como espaço poético em *A casa de Asterion*: os devaneios poéticos do Minotauro dentro do labirinto. O primeiro tópico apresenta os devaneios poéticos de Tzinacan sobre a funcionalidade da linguagem de Deus para a resolução de suas frustrações. Já o segundo demonstra um novo Minotauro humanizado e sonhador, que cria devaneios poéticos transformadores do labirinto em sua casa como lugar de aconchego. Nesse sentido, os dois tópicos buscam criar personagens que se identificam por fazerem da solidão do cárcere um lugar promovedor de devaneios poéticos causadores de reflexões filosóficas destinadas a provocarem respostas acerca de dilemas existenciais próprios a indivíduos sobre o efeito do isolamento social.

Dessa forma, acredita-se que este trabalho pode provocar uma nova abordagem dos contos *A escrita de Deus* e *A casa de Asterion*, sendo interpretados como textos cuja criação de situações fantásticas está a serviço de uma reflexão filosófica acerca do lugar do sujeito no Cosmo, segundo o devaneio poético de indivíduos cuja solidão e cárcere conferem imagens poéticas sobre a importância de seu pequeno mundo no macromundo.

1. O devaneio poético em *A escrita de Deus*: as imagens poéticas de uma linguagem divina, segundo um encarcerado.

O conto *A escrita de Deus* desenha um “cárcere profundo e de pedra” (BORGES, 1985, p. 91) onde a convivência entre um velho mago sábio e um jaguar provoca um complexo de possíveis leituras. A primeira interpretação parte da premissa de que descobrir na pele manchada do jaguar uma ordenação de pontos e uma configuração de linhas é perscrutar a escrita de Deus. Mas, ao mesmo tempo, iludir-se com a magnitude de suas formas, perdendo-se no devaneio. Nessa interpretação, há, simultaneamente, uma afirmação e uma réplica do texto borgiano, pois é colocado em evidência um devaneio que se afasta de uma perspectiva psíquica e aproxima-se de uma abordagem filosófica. Segundo Gaston Bachelard (1996), o devaneio poético escuta uma polifonia de sentidos que a consciência poética pretende registrar. Nesse sentido, a imagem poética é “o germe do mundo, o germe de um universo imaginado pelo poeta” (BACHELARD, 1996, p. 1).

Na narrativa, o primeiro devaneio poético do sábio é o de fazer do jaguar uma imagem poética para pensar a escrita de Deus, enquanto a metáfora de um novo mundo, criado pelo mesmo mago para suavizar a solidão predominante em sua realidade de encarcerado. Assim,

na clausura do cárcere, condenado na vastidão do tempo à completa solidão, o personagem tem um único vestígio de existência: a figura de um jaguar que lhe aparece no efêmero instante de fugir da sombra. Apegado àquela forma inebriante de claridade, em que o vigor suplanta a claridade, o mago procura em suas linhas o sentido de Deus. Nessa interpretação do conto, reescreve-se o olhar do protagonista sobre o animal, a partir da dicotomia claro/escuro que é reverberada na relação entre a escuridão do presídio e a iluminação da presença da existência do jaguar, metaforizada na claridade de sua pele, destacando-se no espaço sombrio de uma prisão.

O jaguar, então, perde a sua função de fera homicida e, por isso, enclausurada, para ter seu sentido primordial revisitado segundo uma imagem poética que lhe acentue as virtudes de sua origem (BACHELARD, 1996). Para isso, Borges busca uma zona de contato entre o animal e Deus a partir de uma qualidade inerente ao divino, presente tanto no discurso bíblico judaico-cristão, como na teologia metafísica: o princípio da infinitude. Lembremos da passagem bíblica: “Se subir ao céu, lá tu estás; se fizer no inferno a minha cama, eis que tu ali estás também. Se tomar as asas da alva, se habitar nas extremidades do mar, até ali a tua mão me guiará e a tua destra me sustentará” (SALMOS 139:7-10). Logo, o que aproxima o jaguar de Deus é a descrição de uma existência onipotente e onisciente no fragmento do conto: “dizer o *tigre* é dizer os tigres que o geraram, os cervos e tartarugas que ele devorou, o pasto de que se alimentaram os cervos, a terra que foi mãe de pasto, o céu que deu luz à terra” (BORGES, 1985, p. 94).

A enumeração sequencial de existências dentro de uma única, rompe as fronteiras de tempo-espaco nas quais um sujeito vivente pode estar limitado, dando à imagem do felino a comunicabilidade de um outrem que pode ser e estar no e além do cárcere. O jaguar, portanto, consolida-se como uma imagem poética que “testemunha uma alma que descobre o seu mundo, o mundo onde ela gostaria de viver, onde ela é digna de viver” (BACHELARD, 1996, p. 15). Nessa perspectiva, o texto fornece brechas para ser reescrito segundo o ponto de vista de um Tzinacan, o qual imagina o animal como o símbolo de um logos, uma ordem secreta, reveladora do mundo, da coerência subjacente de todas as coisas. Dessa forma, a imagem poética do tigre confunde-se com o fogo como causa primal, arché, equilíbrio gerador, provocando no personagem “possibilidades de engrandecimento do ser” (BACHELARD, 1996, p. 8), próprias aos devaneios poéticos como hipóteses de vida que alargam a nossa vida (BACHELARD, 1996), quando nos permitimos recriar nossos próprios mundos interiores imagetivamente. Essa imagem poética da conjunção Deus/tigre provoca no personagem a sua variação, desdobrada em uma sequência de sonhos, cujo clímax é o devaneio poético referente a uma roda infinita, descrita no seguinte trecho:

Ocorreu uma união com a divindade, com o universo (não sei se essas palavras diferem). O êxtase não repete os seus símbolos, há quem tenha visto Deus num resplendor, há quem o tenha percebido numa espada ou num círculo rosa. Eu vi uma Roda altíssima, que não estava diante dos meus olhos, nem atrás, nem nos lados, mas em todas as partes, a um só tempo. Essa Roda estava feita de água, mas também de fogo e era (embora se visse a borda) infinita. Entretecidas, formavam todas as coisas que serão, que são e que foram e eu era um dos fios dessa trama total e Pedro de Alvarado que me atormentou, era o outro (BORGES, 1985, p. 95).

O trecho exprime um inicial prazer etéreo, semelhante a um flutuar sem peso, que conduz o personagem à fenomenologia da imaginação criadora (BACHELARD, 1996), em que uma imagem irradiante produz uma reflexão estética sobre a infinitude de Deus. Há, portanto, uma absorção do mundo real pelo imaginário que cria um quadro cuja extrema beleza provoca no mago um devaneio poético. Isso ocorre porque trata-se de um devaneio vivido por um homem solitário que possui o mundo por ele sonhado, tornando-se um sujeito pleno do devaneio. Segundo Bachelard (1996, p. 152), o “homem do devaneio e o mundo do seu devaneio estão muito próximos, tocam-se, compenetraram-se. Estão no mesmo plano de ser”. No seu estágio de encarceramento absoluto, o sábio vislumbra uma comunicação com Deus em que supere, não só a sua solidão, mas também a mágoa de ter sido torturado física e existencialmente por seu carrasco. E faz isso, criando uma imagem poética na qual ambos são ressignificados como fios humanos tecedores de uma mesma roda feita de água e de fogo. Nessa imagem poética, o visionário abre-se para o mundo e o mundo se abre para ele (BACHELARD, 1996). De modo que o “tempo já não tem ontem nem amanhã. O tempo é submergido na dupla profundidade do sonhador e do mundo” (BACHELARD, 1996, p. 152).

Nesse momento da narrativa, a linguagem do conto se aproxima da do realismo fantástico, pois forma-se uma situação insólita, cujos acontecimentos não podem ser explicados pelas leis do nosso mundo familiar (TODOROV, 1975). Essa circunstância gera no leitor a sensação de hesitação, oscilando entre a premissa de que a imagem da roda infinita é parte de uma sequência de imagens oníricas vivenciadas pelo personagem, ou se é, de fato, a execução da imagem de Deus, enquanto variação temática do conceito de infinitude existente na imagem do tigre. O certo é que em ambas interpretações a roda pode ser interpretada como uma alegoria, conjugando dois sentidos numa mesma palavra: o seu sentido primordial de objeto e o novo significado de lugar existencial de Deus que abarca todos os tempos e lugares. Assim, a linguagem fantástica se alimenta do devaneio poético, à medida que a personagem formula um cogito a partir de uma imagem poética, carregada de uma clareza de consciência (BACHELARD, 1996). O olhar do personagem sobre a roda não é só uma ação de percepção de uma imagem, mas também de compreensão do sentido existente além dela. Essa reflexão fenomenológica é sugerida no seguinte trecho:

Oh que felicidade entender, maior do que imaginar ou que sentir! Vi o universo e vi os íntimos desígnios do universo. Vi as origens narradas pelo livro Comum. Vi as montanhas que surgiram da água, vi os primeiros homens com seu bordão, vi os cães que lhes desfiaram os rostos. Vi o deus sem face que há por trás dos deuses. Vi infinitos processos que formavam uma só felicidade e, entendendo tudo, consegui também entender a escrita de Deus (BORGES, 1985, p. 95).

A felicidade existente no texto é uma alegria estética concebida pelo devaneio poético, à medida que a percepção do personagem está submetida ao deslumbramento imagético carregado de reflexões realizadas a partir de uma sequência de imagens que juntas compõem

a escrita de Deus. No texto, então, o pensamento é uma continuidade da imaginação poética, de modo que o sujeito do devaneio se constitui pelas imagens que ele suscita, vivenciando um despertar de um torpor que anuncia um cogito (BACHELARD, 1996). A compreensão da escrita de Deus é, portanto, o resultado da ligação do cogito do devaneio à representação das ações ocorridas na roda. Todas as imagens vistas/pensadas dentro dela são parte de uma continuidade de metáforas que juntas desvendam a linguagem de Deus. Destaca-se, nesse desdobramento imagético, a relevância do conceito de infinitude existente já na interpretação das linhas do jaguar. Nesse sentido, compreender a linguagem de Deus é, por si só, entender a simultaneidade de ações que se realizam no universo, desde a sua origem ao seu desenvolvimento, pautado nas relações existentes entre os seres com o próprio Deus. Conclui-se, então, que a infinitude se alimenta da concomitância de ações num único ponto.

Essa concepção se repete na imagem do Aleph, que intitula um conto homônimo da obra, enquanto metáfora do olho de Deus, onde tudo acontece simultânea e infinitamente, em uma sequência de imagens também estruturada pela repetição do termo “Vi”, carregado do sentido pensar/ entender. Destaca-se, nessa sequência, o seguinte fragmento: “vi a circulação do meu sangue escuro, vi a engrenagem do amor e a modificação da morte, vi o Aleph de todos os pontos, vi no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph e no Aleph a terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto e senti vertigem e chorei” (BORGES, 1985, p. 134). Nesse trecho, o devaneio poético possui a mesma função de projeção do eu do sujeito visionário sobre o objeto no qual se realizam as ações estruturantes da imagem poética. O sangue e as vísceras do personagem são a mesma matéria da terra e do rosto do outro que compõe o Aleph como metáfora do inconcebível universo (BORGES, 1985). Nesse sentido, a vertigem é a própria consciência do devaneio que leva a uma reflexão, desencadeadora da emoção. Chorar é a aceitação de que Deus/Universo não pode ser racionalizado por uma lógica humana que envolva a participação de um sujeito com individualidade estabelecida. Tanto que, em “A escrita de Deus”, Tzinacam, após compreender a linguagem de Deus, despessoaliza-se, sendo incapaz de pronunciar essa língua divina. Como se nota no trecho:

Bastaria dizê-lo para abolir este cárcere de pedra, para que o dia entrasse em minha noite, para ser jovem, para ser imortal, para que o tigre destruísse Álvaro, para afundar o punhal em peitos espanhóis, para reconstruir o império. Quarenta sílabas, quatorze palavras, eu, Tzinacam, regeria as terras que Montezuma regeu. Mas sei que nunca direi essas palavras, porque eu não me lembro de Tzinacam (BORGES, 1985, p. 96).

A enumeração de possíveis ações praticadas com a emissão do Verbo divino é negada pela inevitável anulação da individualidade do personagem diante da compreensão da linguagem de Deus. Isso se dá porque cada acontecimento possibilitado pela verbalização de Deus é baseado num desejo pessoal do mago, próprio à história de sua subjetividade, invalidada quando se permite ser Deus, compreendendo a sua linguagem. Nesse sentido, entender a escrita de

Deus é compreender a nulidade da história e da existência de cada indivíduo diante da complexidade do Absoluto. Assim, o esquecimento de Tzinacan de si mesmo é a sua consciência lúcida e humilde de que aquele, que pôde se sentir um dia Deus, não deve mais se preocupar consigo mesmo, uma vez que seus desejos, como o de todos os homens, são fugazes em relação à onipotência e à onisciência divina.

O texto, então, finda com uma lição pedagógica, já existente nos discursos teológicos orientais, de que o conhecimento de Deus está diretamente associado ao conhecimento humano sobre seu apequenamento no mundo. Por essa razão, no final de seu devaneio poético, o mago conclui sua reflexão com a seguinte afirmação: “Por isso não pronuncio a fórmula, por isso deixo que os dias me esqueçam, deitado na escuridão” (BORGES, 1985, p. 96). Essa fala conduz o leitor a uma segunda interpretação, contrária à primeira apresentada neste trabalho. Se, no início, o mago busca a claridade na pele do tigre, depois, na imagem da roda iluminada por fogo e água, no final do devaneio poético, ele aceita a escuridão e deita-se sobre ela. Ora, isso pode parecer um aparente paradoxo, mas não é.

A fenomenologia da imaginação proporciona uma análise das imagens que possibilita um conhecimento do mundo, resultante da instigação de pensamentos. Nessa perspectiva, conhecer e imaginar são concomitantes (BACHELARD, 1996), de modo que é necessário um inicial maravilhamento do sujeito do devaneio com as imagens poéticas do tigre e da roda, para que elas iluminem a sua consciência de que deve ser parte perpetuadora da escuridão. Assim, deitar-se sobre a escuridão é também aceitar-se como sujeito histórico que deve diluir-se até a solidária relação entre o Absoluto e a matéria, existente no discurso bíblico de origem do universo: “No princípio criou Deus o céu e a terra. E a terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo; e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas.” (GÊNESIS 1:1,2). Há, portanto, uma renovação do conceito de trevas que perde o sentido original de solidão de um cárcere e assume a condição de comunhão com Deus, existente quando toda subjetividade é anulada.

Dessa forma, constata-se que o conto *A escrita de Deus* propicia um estudo fenomenológico das imagens de Deus geradas por um devaneio poético, promovedor de uma renovação do espaço do cárcere, transitando da condição de lugar físico de aprisionamento do corpo para espaço poético de libertação do espírito. É nessa circunstância que o devaneio serve ao alcance da consciência plena. Assim, *A escrita de Deus* possui uma relação intertextual com a narrativa “*A casa de Asterion*”, à medida que ambos recriam imagens poéticas referentes à concepção de infinitude, havendo, contudo, perspectivas distintas sobre a concepção de espaço, o qual, em *A Casa de Asterion*, alcança a condição poética de casa existente no discurso filosófico de Bachelard, como será discutido no próximo tópico.

2. A casa como espaço poético em *A casa de Asterion*: os devaneios poéticos do Minotauro dentro do labirinto

O conto *A casa de Asterion* é uma escritura do mito do Minotauro, encontrado na obra *Metamorfoses*, de Ovídio. Considera-se que tal texto borgeano comporte-se como uma hipotética escritura-leitura dessa narrativa mítica, sendo, ao mesmo tempo, uma absorção e uma possível réplica desse texto anterior (NITRINI, 2015). Por isso, será discutido como o mito é alterado em função da constituição do devaneio poético de Asterion (Astério), no qual convivem duas visões da personagem sobre o labirinto: a exaltação do labirinto-casa como espaço poético, representativo de seu canto no mundo (BACHELARD, 1993) e, ao mesmo tempo, a sutil crítica a esse espaço grandioso, cuja solidão é lugar de apequenamento existencial.

Essas duas concepções filosóficas sobre a metafórica casa de Asterion divergem da interpretação dada por Ovídio ao labirinto nos versos: “o monstro híbrido de sua descendência/ Revelava o adultério de sua rainha/ Minos deu um jeito de esconder a criatura numa espécie de labirinto” (OVÍDIO, 2003, p. 161). Borges cria um personagem que constantemente quer convencer o leitor e a si mesmo que não vivencia uma situação de cárcere, porém vive numa casa cujas portas “estão sempre abertas para os homens e os animais” (BORGES, 1985, p. 51). Nesse sentido, o monstro híbrido ovidiano busca humanizar-se como anfitrião de um lar que sempre está à espera de convidados que venham desfazer seu cotidiano, marcado pela quietude e pela solidão. A necessidade de interlocutor é notada no início do monólogo de Asterion: “Sei que me acusam de soberba, e talvez de misantropia, e talvez de loucura” (BORGES, 1985, p. 51). Nessa proposição, está implícita a vontade do personagem de desfazer a impressão transmitida por sua imagem a pessoas que o julgam de fora do labirinto. Essa intenção será reafirmada, ao longo da narrativa, quando Asterion expuser a sua real essência, advinda de sua relação com o labirinto e os sentimentos gerados a partir desse vínculo.

O texto fornece pistas que alertam o leitor para uma solidão existencial de Asterion, própria a de um morador de uma casa cuja infinitude de cômodos provoca também uma infinitude de vozes interiores, num personagem cuja marca identitária é a carência de um interlocutor. Dessa forma, a casa apresentada no texto vai se tornando um espaço poético, ao passo que vai perdendo a sua finalidade original de paisagem e incorporando a sua função de imagem reveladora de um estado de alma (BACHELARD, 1993, p. 243). Nesse sentido, há uma refiguração do sentido de labirinto construído nos versos ovidianos: “Por conseguir montar com pedras/construções que confundiam o olho/ Com veredas e passagens sinuosas (...) Construiu aqueles inumeráveis corredores sinuosos, tão intrincados que mal ele conseguia achar uma saída” (OVÍDIO, 2003, p. 161). Embora o personagem descreva sua casa como um lugar sem “portas” e “sem fechaduras”, para reforçar seu discurso de liberdade, estes indícios físicos de um labirinto servem ao novo significado de labirinto-casa.

Trata-se de uma nova imagem poética de lar realizada por Asterion sobre o espaço onde vive, na qual o labirinto perde o seu sentido original de miragem dos olhos para se tornar

um “corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, 1993, p. 208). Isso acontece porque Asterion conhece cada compartimento do labirinto e cria hábitos particulares em cada um, vivendo um devaneio poético próprio a uma criança que cria casas imaginárias dentro de uma enorme casa, cuja intensa solidão se expressa no vazio de cada cômodo. Assim, o personagem participa de uma fenomenologia da imaginação, na qual produz imagens poéticas referentes às brincadeiras ocorridas dentro de um labirinto, como: corridas lúdicas dentro de galerias, jogos de esconde-esconde consigo mesmo, numa cisterna ou corredor, e a invenção de um outro Asterion-convidado, cuja semelhança com o personagem lhe fornece o sentimento de empatia, propiciador do desejo de conhecer a casa do Minotauro e, logo, sua intimidade.

Essas brincadeiras infantis criadas pelo personagem transformam os compartimentos do labirinto em lugares poéticos, denunciadores de “um grupo de hábitos orgânicos” (BACHELARD, 1993, p. 207), proporcionadores do sentido de casa natal fisicamente inscrita em seus moradores (BACHELARD, 1993). Por essa razão, acredita-se que Asterion crie um devaneio poético em que o labirinto se identifique com um grande palácio. Nesta morada imaginária, um homem-menino fantasia para sobreviver à sua própria solidão de filho abandonado, não só por conta do adultério praticado por sua mãe, mas por não caber nos paradigmas de normalidade, ditados por uma sociedade que execrava/execra sujeitos diferentes do padrão físico criado por ela.

Dessa forma, Borges ressignifica o labirinto, aproximando-o da imagem mítica do palácio de Cnossos, cujo desenho arquitetônico repleto de corredores e milhares de salas o fez ser associado “ao *labyrinthos*, enquanto construção cheia de sinuosidades e meandros (BRANDÃO, 2004, p. 55). Essa relação metafórica labirinto/castelo está mais em conformidade com a visão de abrigo/aconchego de labirinto reescrito, segundo o olhar de um excluído que procura nele o conforto irreconhecível em outros lugares por ele conhecidos. Tanto que, ao longo da narrativa, o leitor é provocado a ressignificar o conceito de aparente infinitude física do espaço, para lhe dar um novo significado filosófico. E essa mensagem fica mais evidente no seguinte trecho:

Não tenho pensado apenas nesses brinquedos; tenho meditado sobre a casa. Todas as partes da casa existem muitas vezes, qualquer lugar é outro lugar. Não há uma cisterna, um pátio, um bebedouro, um bebedouro, um pesebre, são quatorze (são infinitos), os pesebres, bebedouros, pátios, cisternas. A casa é do tamanho do mundo, ou melhor, mundo. Todavia, de tanto andar por pátios com uma cisterna e com poeirentas galerias de pedra cinzentas, alcancei a rua e vi o templo das Tochas e o mar. Não entendi isso até uma visão noturna me revelar que também são quatorze (são infinitos) os mares e os templos. Tudo existe muitas vezes, quatorze vezes, mas duas coisas não no mundo que parecem existir uma só vez: em cima, o intricado sol, embaixo, Asterion (BORGES, 1985, p. 53).

Nessa reflexão, a ligação afetiva dos brinquedos/cômodos é prolongada com a associação casa/infinito, sugerida pela multiplicação de suas partes, quatorze vezes. São quatorze as portas e as esquinas de um labirinto. Nesse sentido, Borges cria uma metáfora para a infini-

tude do labirinto, a qual se identifica com a da linguagem divina, existente no conto “A escrita de Deus”. Em ambos, há dois personagens cuja solidão é a mola propiciadora do devaneio poético e, por conseguinte, da compreensão da metáfora do número quatorze como símbolo do desdobramento do mundo em outros mundos numa progressão infinita. Assim, Asterion ressignifica a complicação da estruturação de um labirinto, interpretando as semelhanças de seus corredores, os quais parecem se repetir indefinidamente, como um espelhamento das repetições dos seres do Cosmo, que também parecem se desdobrar *ad infinitum*. É, portanto, uma reflexão filosófica que parte do princípio de que o labirinto se torna para o personagem o espaço poético da casa, enquanto representativa do verdadeiro Cosmo (BACHELARD, 1993). O que fica evidente na constatação de Asterion de que a sua casa é o próprio mundo.

Essa projeção do grande mundo sobre o pequeno mundo do protagonista é manifestada na continuidade das galerias para os mares e para os templos de tochas. Nesse sentido, Borges parece recriar a possível paisagem circundante ao Castelo Cnossos, a qual, possivelmente, Asterion se esforçava por avistar. No texto, o mar é a imagem absoluta das águas que cercam a ilha de Creta, e os templos de tochas são uma referência à condição de Minos como rei e sacerdote, cujo palácio também era lugar sagrado de sacrifício aos deuses (BRANDÃO, 2004). Asterion, portanto, multiplica esses espaços catorze vezes, como referências ao mundo que conhece. Com isso, cria uma ponte entre o mundo exterior e interior, numa sobreposição imagética em que as fronteiras entre realidade subjetiva e objetiva se dissolvem. Ocorre, então, a ressignificação do labirinto, que passa a ser uma criação interior do personagem, como uma substância que o afeta por dentro, de modo a instalar-se no seu organismo humano.

Nessa circunstância, Asterion transita da condição de sujeito vivente para a de ser labiríntico, dotado de alma e de mente labiríntica. Como é esclarecido na sua afirmação: “Talvez, eu tenha criado as estrelas e o sol e a enorme casa, mas não me lembro” (BORGES, 1985, p. 53). Nessa fala, está implícita a consciência do personagem de ser sujeito do devaneio, cuja imaginação trabalha para a constituição do espaço habitado como lugar de abrigo, cujos “apartamentos têm valores de onirismo consoante” (BACHELARD, 1993, p. 200). À vista disso, a casa de Asterion se forma por um sujeito submetido a um imaginário de encruzilhadas e de interseções que o permitem devanear poeticamente, usando a imaginação para construir “paredes” com sombras impalpáveis, reconfortando-se com ilusões de proteção ou, inversamente, tremendo ou duvidando das mais sólidas muralhas (BACHELARD, 1993). Portanto, Asterion transforma o labirinto em espaço poético da casa, pois vive a “sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos” (BACHELARD, 1993, p. 200).

É nessa condição de sonhador do lugar onde vive que Asterion humaniza-se e reescreve a sua própria história de monstro devorador de carne humana, relatada por Ovídio (2003, p. 161) nos versos: “Ai Minos trancou o Minotauro, e mandou alimentá-lo/ Duas vezes a cada nove anos, como tributo a Atenas/ A cujo sangue pertencia o jovem”. Nessa primeira versão do mito, o assassinato de Androgeu por Egeu, rei de Atenas, provoca uma guerra entre cidades e

monarcas, só sanada, provisoriamente, com a condição imposta por Minos de que fossem levados a Creta, a cada nove anos, “sete moças e sete rapazes, que seriam lançados ao Labirinto para servirem de pasto ao Minotauro” (BRANDÃO, 2004, p. 62). Contudo, no conto, Asterion dá uma nova interpretação para essas circunstâncias:

Cada nove anos, entram na casa nove homens para que eu os libere de todo o mal. Ouço seus passos ou sua voz no fundo da galeria de pedra e corro alegremente para buscá-los. A cerimônia dura poucos minutos. Um após outro caem sem que eu ensanguente as mãos. Onde caíram ficam e os cadáveres ajudam a distinguir uma galeria da outra. Ignoro quem sejam, mas sei que um deles, na hora da morte, profetizou que um dia vai chegar meu redentor (BORGES, 1985, p. 53).

Na fala do personagem, há o seu reconhecimento da existência de uma cerimônia cujas motivações e práticas lhe são desconhecidas. Segundo esse ponto de vista, Asterion parece ser o coadjuvante na história dos homicídios dos reféns dos labirintos míticos. Há, então, uma resignificação mítica em que Minos é, de fato, o sujeito dos sacrifícios, usando o filho deformado como pretexto para o seu próprio exercício de um ritual de prestação de contas a Zeus por suas atitudes (BRANDÃO, 2004). Borges, portanto, reinventa a relação criador e criatura presente na obra “Frankenstein”, de Mary Shelley, sugerindo que o “sacrifício” dos “catorze atenienses ao Minotauro simbolizaria um estado psíquico, à dominação perversa de Minos” (BRANDÃO, 2004, p. 64), o qual se vingaria do produto de seu adultério, projetando na imagem deformada do filho, os crimes executados pelo pai. Conclui-se, portanto, que Asterion é o bastardo rejeitado, o qual é, constantemente, gerado e concebido pelo pai como o monstro devorador dos reféns que compactuam com ele da maldição do labirinto.

Cada vítima, então, torna-se parte estruturante do labirinto como lugar do devaneio poético de Asterion, fazendo com que o labirinto alcance a função de uma casa poeticamente revisitada pelo personagem, à medida que dá a ela “dinamismos diferentes, dinamismos que frequentemente intervém, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro.” (BACHELARD, 1993, p. 201). Isso pode ser mais bem compreendido ao se avaliar que o labirinto torna-se o túmulo dos sacrificados, e que esses jazigos involuntários proporcionam modificações dentro do próprio labirinto, as quais acabam por dar particularidade a seus corredores, sendo eles transformados pelo olhar de Asterion em cômodos com identidade peculiares, capazes de serem interpretados pelo personagem como espaços reconfortantes.

A ligação entre cadáveres e galerias do labirinto contribui para o exercício do aprofundamento da intimidade do morador com a casa, sendo mais facilmente reconhecida como um canto seu no mundo, ou seja, grande berço (BACHELARD, 1993). Por conseguinte, cria-se uma solidariedade entre memória e imaginação no olhar do Asterion, que dá ao labirinto uma “elasticidade psicológica de uma imagem que nos comove a graus de profundidade insuspeitos” (BACHELARD, 1993, p. 201). O efeito acarretado no leitor é a compaixão pela humanidade, existente por trás da monstruosidade criada pelo mito. Gradativamente, a narrativa vai sugerindo

como o devaneio poético criado pelo personagem é resultado da sua necessidade de suavizar a angústia e a solidão de um indivíduo constantemente castigado pelo lugar que procura amar para sobreviver existencialmente. Esse sentimento é expresso mais abertamente quando, em meio a suas divagações sobre as vítimas dos sacrifícios, apresenta o momento epifânico de revelação de uma possível esperança de sair do labirinto. Como se nota no fragmento abaixo:

Ignoro quem sejam, mas sei que um deles, na hora da morte, profetizou que um dia vai chegar meu redentor. Desde então a solidão não mais me magoa, porque sei que meu redentor vive e que por fim se levantará do pó. Se meu ouvido alcançasse todos os rumores do mundo, eu perceberia seus passos. Oxalá me leve para um lugar com menos galerias e menos portas. Como será o meu redentor? – me pergunto. Será um touro ou um homem? Será talvez um touro com cara de homem? Ou será como eu? (BORGES, 1985, p. 53).

No fragmento, há uma reviravolta no monólogo de Asterion, o qual expõe a dolorosa realidade que subsiste ao predomínio do devaneio poético expresso pelo texto. O leitor, então, é apresentado a um novo devaneio do personagem, quando se apropria da fala desesperada de uma vítima diante de um monstro e lhe dá uma nova conotação de esperança, reveladora da necessidade de salvação de seu labirinto interior e exterior. Desvenda-se, portanto, um novo olhar de Asterion para fora do labirinto, sonhando com um mundo além do seu, proporcionado pela idealização de um redentor. Nesse momento da narrativa, Borges cria uma ironia em relação ao destino trágico do Minotauro, já que o personagem fantasia um redentor cujos traços zoomorfizados sejam uma zona de contato com seu aspecto, rejeitado pela sociedade. Mas, o que, de fato, encontra é o seu assassino.

O autor, então, fornece ao leitor as expectativas do Minotauro em relação a Teseu e, ao mesmo tempo, a sua reação de passividade diante do agressor, observada na única fala de Teseu existente no conto: “Acreditarás, Ariadne? – disse Teseu – O Minotauro apenas se defendeu” (BORGES, 1985, p. 54). Nesse fragmento, há a confirmação da desconstrução da imagem mítica de Asterion como uma aberração feroz e homicida, evidenciando a figura do homem híbrido que se defende do indivíduo que mais almejou conhecer, só tendo, no momento da morte, a triste consciência de sua fatídica condição de monstro para todos aqueles que adentrassem no seu labirinto. Assim, o conto mantém a função mítica de Teseu como um herói conclusivo de um ritual homicida, mas deixa implícita uma nova versão para o fim desse morticínio. O labirinto só tem a sua função física e existencial a partir da igual existência de Asterion. Quando ele morre, este lugar perde o sentido de pretexto para ritos sacrificiais e, sobretudo, dissipa-se a sua condição de lar, pois “todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa” (BACHELARD, 1993, p. 200).

Considerações Finais

Os contos analisados nesse trabalho se identificam por serem narrativas cuja solidão dos protagonistas em espaços opressivos proporciona devaneios poéticos reveladores de olhares filosóficos sobre o Cosmo, enquanto projeção de seus mundos particulares. Dessa forma, os textos dialogam por criarem imagens poéticas sobre a relação universo/infinito que exprimem o devaneio de personagens impregnadas do desejo pelo aconchego, seja na busca do Tzinacam prisioneiro por comunicação com Deus, seja na tentativa do Minotauro de transformar seu labirinto-cárcere no espaço poético da casa. Nos dois exemplos, há indivíduos que fantasiam para sobreviverem à angústia da ausência de um interlocutor, criando sujeitos oníricos com os quais almejam dialogar para vivenciarem maior necessidade humana: a necessidade do indivíduo de ser compreendido, nem que seja por seu maior adversário, metaforizado nas imagens do tigre e de Teseu.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BÍBLIA. Português. *A Bíblia de Jerusalém*. Nova edição rev. e ampl. São Paulo: Paulus, 1985.
- BORGES, Jorge Luís. *O Aleph*. Porto Alegre: Globo, 1985.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 2015.
- TODOROV, Tzvetan. *A introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- OVÍDIO, Públio. *Metamorfoses*. São Paulo: Madras, 2003.