

ARIADNE E O INSÓLITO LABIRINTO DA CIDADE FICTIVA

Prof^a. Dr^a. Paula Vera-Bustamante
Universidade de São Paulo – USP

Resumo: Um dos paradigmas da Cidade Fictiva – entendida como a cidade que nasce da criação literária – é Cnossos com seu labirinto, que transpõe o limite entre o ficcional e o real ao sair dos relatos épicos de Homero para ser redescoberta pela História no final do século XIX, quando o mito adquire uma dimensão histórica e a História, por sua vez, ganha uma dimensão poética. Juntamente com o labirinto, vemos surgir Ariadne como manifestação de *Asynithisto*, a “nobreza incomum” aristotélica que busca a salvação dos homens, para, finalmente, analisarmos o aspecto insólito do labirinto na novela *La Ciudad Está Triste*, escrita pelo chileno Ramón Díaz Eterovic nos últimos anos da ditadura de Pinochet.

Palavras-chave: mito do labirinto, cidade fictiva, Ariadne, *La Ciudad Está Triste*, Ramón Díaz Eterovic.

ARIADNE AND THE UNUSUAL LABYRINTH OF THE FICTIVE CITY

Abstract: One of the paradigms of the Fictive City – understood as the city born from a literary creation – is Cnossos with its labyrinth, which crosses the boundary between the fictional and the real when it comes out of the epic narratives of Homer to be rediscovered by the History in the end of the 20th century, when the myth acquires a historical dimension and the History, in turn, gains a poetical dimension. Along with the labyrinth, we see Ariadne arising as a manifestation of *Asynithisto*, the aristotelian “unusual nobility” that seeks the human salvation, to finally analyze the uncommon aspect of the labyrinth in the novel *La Ciudad Está Triste*, wrote by the Chilean Ramón Díaz Eterovic in the last years of the Pinochet dictatorship.

Keywords: labyrinth mith, fictive city, Ariadne, *La Ciudad Está Triste*, Ramón Díaz Eterovic.

1. Uma viagem pelo labirinto literário

A fascinação pelo labirinto acompanha a literatura desde os primórdios das criações ficcionais, com diversas imagens e significados. Podemos reconhecer o labirinto como *metáfora de uma prisão* em *Vida de Teseu*, de Plutarco; como *metáfora do inferno*, a entrada para o *hades*, na epopeia *Eneida*, de Virgílio, que em seu Livro VI apresenta “o assombroso edifício onde não é possível deixar de perder-se”¹; como *metáfora da aporia* no *Eutidemo* (219 b), de Platão, em que o labirinto é “um tipo de raciocínio que, com a pretensão de levar

¹ VIRGILIO, 1948, p. 132. Tradução nossa.

a uma conclusão, acaba levando, na verdade, ao ponto de partida”², ou ainda como *metáfora de “extravio interior”* e questionamento do “real” em *Hamlet*, de Shakespeare. Hamlet, ao saber que seu tio Cláudio é o assassino de seu pai – e também que sua mãe, Gertrudes, era sua amante –, mergulha no labirinto das dúvidas, das visões torturantes e dos desejos de vingar a morte do pai.

Esse labirinto de questionamentos se transforma em uma crucial *metáfora da metaficção*, em que Hamlet, assim como um ator “dentro de uma fábula ou em uma ficção”³, imagina como castigar os culpados por meio de uma representação da morte de seu pai. Shakespeare usa assim a metaficção para demonstrar a culpabilidade de Cláudio e a traição de Gertrudes. É uma tragédia dentro de outra como desfecho deste labirinto ominoso, em que a arte é a via de escape para transcender a dor e a angústia da existência.

Encontramos outra referência fundamental do labirinto como metaficção no capítulo sexto (parte I) de *Don Quijote de la Mancha*, quando o padre e o barbeiro, fazendo o escrutínio dos livros de Dom Quixote, descobrem o romance *La Galatea*, do próprio Cervantes. Ante isso, o padre diz: “Há muitos anos que esse Cervantes é grande amigo meu, e sei que é mais versado em desgraças do que em versos.”⁴ É a primeira vez que o leitor descobre que o autor do *Quijote* tem amigos criados por ele mesmo.

A metaficção fica ainda mais atraente quando a aventura de Dom Quixote é interrompida no capítulo oitavo, no momento decisivo do combate com o vizcaíno, porque o narrador simplesmente não tem a continuação da história, passando a narrar sua própria aventura em busca do texto. Cervantes nos tira do mundo de Dom Quixote para transportar-nos ao mundo do narrador, que insiste em que a vida do fidalgo cavaleiro não é mais que uma *fantasia* causada pelo desvario de tanto ler “novelas de cavalaria”.

Se nos romances de cavalaria os narradores eram oniscientes, heterodiegéticos, com Cervantes o narrador apresenta traços homodiegéticos, transformando-se em um narrador personagem que rivaliza com Dom Quixote,

² Platão foi um dos primeiros filósofos a considerar o labirinto como parte de um processo racional inextrincável, dando uma dimensão filosófica a um elemento tradicionalmente mítico e simbólico. PLATÃO *apud* COLLI, 1994, p. 23.

³ SHAKESPEARE, 1969, pp. 96-97. Tradução nossa.

⁴ CERVANTES, 1998, p. 27. Tradução nossa.

ironizando sua figura, retórica e até seus ideais. Essa transformação do narrador marca o nascimento do romance moderno como gênero.

Uma vez retomada a narração, e após vencer a batalha com o vizcaíno, Dom Quixote revela o sentido desse labirinto metaficcional ao refletir sobre suas aventuras: “Esta aventura e as semelhantes a esta não são aventuras de ínsulas, mas de *encruzilhadas*, nas quais não se ganha outra coisa a não ser quebrar a cabeça ou ficar com uma orelha a menos.”⁵

Destaco a palavra “encruzilhada” pelo caráter de extravio que representa, relacionando-se por isso com o labirinto. Nos dois casos, o sujeito tem de escolher um dos caminhos à frente, sem saber qual é o correto para encontrar a saída e ter sucesso em sua aventura. Ambos são ciladas que representam *enigmas* para o homem. No *Quixote*, a encruzilhada se dá na junção entre a ficção e a metaficção, indo além da oposição entre ficção e realidade.

Mas uma das mais fascinantes imagens do labirinto que nossa memória literária nos traz é a da mítica Cnossos: a cidade fictiva⁶ do Ocidente que emergiu das ruínas e da narração homérica para demonstrar sua realidade histórica.

2. Cnossos: a assombrosa cidade-labirinto

Cnossos, a herdeira da civilização babilônica e egípcia, permaneceu por séculos como uma cidade meramente mítica. Sua existência se limitava aos relatos de Homero na *Ilíada* e às referências de Tucídides como a cidade palaciana do rei Minos que tinha a fama de ser um intrincado labirinto, até que Minos Kolakairinos e Arthur Evans recolheram, no final do século XIX, essa tradição literária e comprovaram sua existência no campo científico. Tal como fizera o alemão Heirich Schielemann, que, após estudar os relatos épicos de Homero, dedicou-se à árdua tarefa de encontrar a lendária Cidade de Troia.

⁵ CERVANTES, 1998, p. 37. Tradução nossa.

⁶ A cidade fictiva busca responder ao fenômeno da construção da cidade na literatura. É um referente emprestado da realidade concreta; é uma ficcionalização e, ao mesmo tempo, é uma *possibilidade* da cidade real; em alguns casos é até mesmo um mundo possível fantástico, como as cidades narradas por Marco Polo a Kublai Khan em *As Cidades Invisíveis*. Mas a cidade fictiva também *pode vir a ser* uma cidade real concreta, como no caso da mítica Cnossos. VERA-BUSTAMANTE, 2007, p. 11-12; 414-415.

Em 1878, Kolakairinos iniciou escavações no Monte Kephala, descobrindo uma construção retangular que, em sua ala oeste, abrigava um depósito de vasos de cerâmica, conhecidos como *pithoi*. Esta seria a primeira descoberta sobre a existência de Cnossos e seu famoso palácio⁷, o que provocaria uma frenética disputa para descobrir os tesouros da antiga cidade.

Em 1894, o inglês Evans iniciou novas escavações no Monte Kephala, e disse: “Explorei o sítio do palácio de Minos (...). Senti que (...) estava no centro de todas as lendas da Grécia Antiga.”⁸

Evans e Schliemann romperam com o cânone histórico-científico de sua época, caracterizada pelo positivismo, que não aceitava a veracidade dos relatos de Homero. Mas tanto Schliemann quanto Evans trabalharam com os textos literários helênicos para descobrir as civilizações micênica e minoica, respectivamente. Para eles, a literatura primitiva do Ocidente era a própria história científica do mundo antigo, o que gerou ceticismo e rejeição na segunda metade do século XIX. Apesar da resistência, o mito de Cnossos foi se transformando lentamente em realidade ante o mundo, que via com perplexidade como emergência de suas ruínas essa estrutura incomum da cidade palaciana, demonstrando ao descrente homem de fim de século que o labirinto não existiu apenas nos relatos da Antiguidade.

Em 1900, Evans e sua equipe retomaram as escavações no vale de Cnossos e iniciaram a ansiada reconstrução do palácio, que teria sido erguido por volta do século XIV a.C. Uma das descobertas notáveis foi a de um afresco que ilustrava, segundo Evans, o salão de dança (*choros*) que Dédalo teria feito para a princesa Ariadne. O *choros* estava traçado como os meandros do labirinto, comprovando que o mito descrito por Homero tinha mesmo alguma veracidade. Versos da *Ilíada* contam que Hefesto fez um escudo para Aquiles, e uma das imagens nele gravadas era a pista de dança de Ariadne.

[Hefesto] fez uma dança como a que Dédalo concebeu na vasta Cnossos como presente para Ariadne, a das lindas tranças. Mancebos e donzelas de rico dote, com as mãos dadas,

⁷ Em 1900, Kolakairinos editou seus descobrimentos, revelando que no Monte Kephala se encontrava o mítico palácio de Minos. Ver: MACGILLIVRAY, 2002, p. 119.

⁸ Cit. Em: MACGILLIVRAY, 2002, p. 154-155.

divertiam-se dançando (...). Muita gente rodeava o baile e se deliciava em contemplá-lo.⁹

Outra descoberta importante foi sobre a origem da palavra *labirinto*, associada a uma divindade feminina. Trata-se do Disco de Festós (*Phaistos*), descoberto em 1908 pelo arqueólogo Luigi Pernier, em que se lê a inscrição *Dapuritojo Potinija*, traduzida como “O Labirinto da Senhora”.¹⁰ Para Augusto Sarrocchi, no entanto, o termo provém do egípcio, da necrópole construída para o Faraó Amenemhat III, da XII dinastia (c.1860-1814 a.C.): uma pirâmide chamada de *LAPI/RO/HUNT* (Templo à Entrada do Lago), de onde surge a raiz do nome grego *Labirinthos*.¹¹

Na segunda metade do século XX, quando se decifrou a escrita Linear B, começou a se desvendar a verdadeira história da civilização cretense, que, para surpresa do mundo científico, era matriarcal. Um dos achados de Evans, o anel de Isotapa, mostra o poder feminino na religião e na política, com a imagem de uma deusa reverenciada por um homem, evidenciando que este ficava relegado à função de sacerdote. Na Sala do Trono do Palácio havia uma série de afrescos que revelavam também o predomínio feminino, tanto na arte de montar touros (*taurokhatapsia*) quanto na detenção do poder, o que faz pensar até na possibilidade de que o famoso rei Minos fosse, na verdade, uma rainha.¹² Outro afresco mostra o elo com o Culto Micênico à Deusa-Mãe, que em Cnossos estava representado por Reia, a mãe de Zeus e sua salvadora.

Evans descobriu, em 1903, no Santuário Central do Palácio de Cnossos, duas estátuas de ouro e pedras preciosas, dedicadas ao culto da Deusa-Mãe: uma *Deusa Serpente* junto a uma estátua de menor tamanho, uma *Devota Feminina* (sem a cabeça e o braço esquerdo) que segurava um cordão trançado na mão direita levantada, associado ao mágico fio de Ariadne. A Deusa Serpente era a deusa da natureza, “de quem *Ariadne Aphroditê* é uma transformação posterior”.¹³ Evans acreditava que Ariadne era a encarnação da deusa primitiva de Creta, considerada a geradora da vida, a “senhora do labirinto”

⁹ HOMERO, Canto XVIII, 590-593.

¹⁰ Cf: VERA-BUSTAMANTE, 2007, p. 57-58.

¹¹ Augusto Sarrocchi explica – citando Plínio – que o labirinto grego imitou a construção da necrópole do faraó, chamada de labirinto de Arsinoe, “que não chegava à centésima parte da grandeza do egípcio”. SARROCHI, 1998, p. 113-114.

¹² Cf: MACGILLIVRAY, 2002, p. 307.

¹³ MACGILLIVRAY, 2002, p. 270.

e a dominadora do Caos, mas Ariadne será principalmente um símbolo do Amor. Considerada na mitologia grega a formadora do herói, ela é a mulher que ama e é abandonada na ilha de Naxos, mas é abençoada com o amor de Dionísio e, pela graça de Zeus, obtém a imortalidade, transformando-se na primeira Deusa do Amor do Ocidente.

3. Ariadne e os prodígios do labirinto

Muitas histórias extraordinárias cercam o mito do labirinto de Cnossos. Uma delas é a de Apolodoro, presente em sua célebre *Biblioteca* (3.1.3)¹⁴, segundo a qual o rei Minos, filho de Zeus e Europa, para governar Creta, precisou convencer seus opositores de que ele tinha a graça dos deuses. Para provar, pediu a Poseidon um sinal. O deus aceitou, com a condição de que Minos sacrificasse esse sinal em sua honra. E fez surgir das águas um formoso touro branco que maravilhou toda a cidade. Era tal sua formosura que Minos não conseguiu sacrificá-lo, faltando com sua palavra. Poseidon, com raiva pela afronta, decidiu vingar-se de Minos, enfeitando a rainha de Cnossos para que se apaixonasse perdidamente pelo touro. Desesperada por esse amor arrebatador, Pasífae procurou um habilidoso arquiteto ateniense, Dédalo, para que a ajudasse a satisfazer sua paixão com o touro. Dédalo, então, construiu uma vaca de madeira revestida de couro para que a rainha se unisse ao touro. Foi dessa insólita *hierogamia* que nasceu Asterion, o Minotauro, metade touro e metade homem.¹⁵ Minos, enfurecido, mandou Dédalo construir uma prisão para o monstro. Dédalo arquitetou então o edifício mais tortuoso que pôde imaginar.

Plutarco, em *Vida de Teseu* (XV-XVII), conta que Minos, ao saber que seu filho Andrógeu havia sido morto à traição em Ática, declarou a guerra. O rei Egeu, sem poder se defender por causa da peste que assolara Atenas, ofereceu um tributo: a cada nove anos enviaria sete mancebos e sete donzelas como alimento para o Minotauro. “As fábulas trágicas nos dão a entender que [os

¹⁴ APOLODORO, 1921, p. 305.

¹⁵ Essa hierogamia tem dupla conotação: é insólita, por seu aspecto chocante, e maravilhosa, por desafiar as leis da natureza e da razão. Tzvetan Todorov explica que esse mundo de acontecimentos sobrenaturais se aceita como possível dentro do gênero maravilhoso. Trata-se de uma hierogamia espantosa e impossível, mas, paradoxalmente, torna-se possível pelo fato de ser “maravilhosa”. TODOROV, 1981, p. 122.

jovens] eram no Labirinto despedaçados pelo Minotauro, ou que, perdidos em seus rodeios, e não podendo encontrar a saída, ali pereciam.”¹⁶

Chegado o grande ano (completados os nove anos), Teseu, filho de Etra e Egeu, escolheu ser parte do tributo de Atenas. Ao chegar a Creta com o restante dos jovens, Ariadne se enamora ao vê-lo – e antes que Teseu ingresse no labirinto, entrega-lhe um novelo de fios dourados, feito por Dédalo. Teseu entra no labirinto com a “linha luminosa” e mata o Minotauro. Mas, ao deixar Creta, rapta a princesa para abandoná-la depois na Ilha de Naxos.

Já Homero explica no Canto XVIII da *Ilíada* que no labirinto se fazia uma dança ritual – no *choros* que Dédalo construiu para Ariadne. Por isso, tanto o *choros* quanto o labirinto eram complemento de um lugar sagrado, onde se celebrava, com danças, a Deusa-Mãe – cuja encarnação era Ariadne.

Finalmente, Filácoro não acreditava na existência do Minotauro, e sim em que Minos celebrava combates em memória de seu filho Andrógeu. O labirinto era uma prisão para guardar o troféu: os sete moços e as sete donzelas. Conta Filácoro que se destacava em Creta um general chamado Tauro, o favorito para ganhar a contenda. Minos desconfiava que Tauro tivesse um romance com sua esposa, Pasífae. Sobre isso, Plutarco comenta:

Era o costume em Creta que também as mulheres presenciassem os combates, e assistindo a este, Ariadne se apaixonou à primeira vista de Teseu, e se maravilhou ao ver que vencida a todos. Contenta também Minos com que houvesse vencido e humilhado Tauro, entregou a Teseu os mancebos, e levantou o tributo a Atenas.¹⁷

O labirinto, seja como templo, prisão ou desafio ao entendimento, pertence à esfera do sagrado, manifestado tanto na engenhosidade de Dédalo – que foi capaz de transformar a matéria informe em Criação através dos seus atos cosmogônicos (o *choros* e o labirinto) – quanto na divindade da princesa de Cnossos, protetora da vida e salvadora da humanidade.

¹⁶ PLUTARCO, 1960, p. 28-30.

¹⁷ PLUTARCO, 1960, p. 32-37.

Ariadne é uma manifestação de *Asynithisto*, essa nobreza incomum que Aristóteles buscava na criação poética (*Poética* 1458 a, 18-23).¹⁸ Ela é essencialmente um símbolo da virtude da alma que, com seu infinito amor, salva o herói e Cnossos do resquício do Caos que significava o labirinto. Pois sair dele era o triunfo da vida, a renovação da existência. E, por seu sofrimento – devido ao abandono de Teseu –, deu uma nova oportunidade à humanidade, ao conquistar o amor de Dionísio. Essa hierogamia estabeleceu uma nova aliança entre os deuses e os homens¹⁹, pois a união sagrada de Ariadne e Dionísio garantia a fertilidade da terra, a prosperidade do povo cretense e a salvação dos homens.

4. O insólito labirinto da cidade fictiva em *La ciudad está triste*

As cidades pré-modernas eram consideradas no mundo arcaico uma repetição do ato cosmogônico de fundação e dominação do caos. Por isso, Cnossos e seu labirinto representavam o lugar sagrado, o centro da criação. O que será que ocorre, porém, com as cidades que se caracterizam pelos meandros intermináveis, mas perderam o vínculo com o sagrado?

A partir da revolução industrial, a cidade se transforma no cenário predileto para experimentar o labirinto. Se antes as florestas, os mosteiros e os castelos eram os lugares de extravio, a partir de 1820 as cidades assumem as novas características do labirinto: experiências de conhecimento e contemplação, mas também de estranhezas, perigos e perdas. No século XX, após as guerras mundiais, esse labirinto se transforma em um extravio existencial, que se agrava com o tempo, pelo crescimento desmedido das cidades – as quais, no final do século XX, já são megalópoles, gigantescos Minotauros capazes de devorar quem nelas vive. O habitante, sem mais escolha que vagar no labirinto, reflete a atmosfera de desencanto da cidade contraditória, fragmentada e pós-

¹⁸ Aristóteles definiu o *insólito* como *Asynithisto* na *Poética*. Ele via duas formas de construir metáforas na poesia, uma por meio de *kyrion* (comum) e outra – mais importante – pelo *Asynithisto* (insólito), que buscava o que chamou de “nobreza incomum na poesia”, que é tudo que se afasta do vulgar e comum, para lograr a virtude na *poesis*. ARISTÓTELES *apud* KARAGIANNIS, 2005, p. 37.

¹⁹ Para Nietzsche, essa união sagrada é a realização do Eterno Retorno, a afirmação da vida e do ser que vive. É dessa *hierogamia* que surgirá, para o filósofo alemão, o super-homem, o filho de Ariadne e Dionísio. NIETZSCHE *apud* DELEUZE, 1995, p. 23.

moderna.²⁰ Ainda assim, ele poderá ter a possibilidade de conhecer e contemplar a beleza oculta da metrópole, graças ao fio sutil de Ariadne que permanece intacto nos lugares onde há vínculo com a memória das cidades sagradas.

Um dos relatos que conjuga as características do labirinto de Cnossos com as da cidade pós-moderna é a novela *La Ciudad Está Triste*, do chileno Ramón Díaz Eterovic, publicada em 1987, nos últimos anos da ditadura de Pinochet, em uma Santiago fictiva violenta e represiva. Desde as primeiras linhas do texto, somos situados em uma densa atmosfera de frio e solidão para apresentar-nos Heredia, o detetive particular que enfrenta o submundo da cidade, dominada pelas forças do regime militar.²¹ Heredia, amigo dos romances policiais, vaga pela cidade à procura de respostas, enquanto testemunha as atrocidades cometidas pelos semideuses uniformizados e toda sua instituição de corrupção e abusos.

Díaz Eterovic apresenta um mundo estranho²² que, embora ficcionalizado, permite reconhecer de imediato sua procedência – como reflexo de um período histórico de ruptura para a sociedade chilena –, em um discurso que conjuga o real e o ficcional, tal como no mito de Cnossos, mostrando que o histórico e o literário, também neste caso, caminham de mãos dadas.

Na porta do escritório de Heredia há uma placa com a inscrição “investigações legais”, da época em que estudava leis e acreditava na Justiça, mas agora sabe que esta se move “amparada pela cumplicidade do dinheiro e do silêncio”²³. Certo dia triste, de inverno, chega ao escritório Marcela Rojas, uma desesperada jovem cuja irmã mais nova havia desaparecido. Sem muito interesse em investigar o caso, Heredia aceita entrar no “labirinto de Marcela” para elucidar o mistério: onde está Beatriz Rojas? Sobre ela, só se sabe que tinha um namorado, uma amiga chamada Teresa e cursava medicina.

²⁰ Compreendo por pós-moderno o conceito de Bernardo Subercaseaux como atmosfera de negação ou desencanto a respeito de esquemas passados. Também corresponde a uma atmosfera de mudança de fim de século, a uma perspectiva de trânsito ou de “dobradilha entre um século e outro”. Cf: SUBERCASEAUX, 1991, p. 311-312.

²¹ Segundo Ana María Amar Sánchez, o único sujeito legal na narrativa policial do pós-golpe, na América do Sul, é o detetive, porque ele está ciente da ausência de justiça e do resguardo da ilegalidade pelo Estado, o que o impulsiona a querer restabelecer a justiça com as próprias mãos. AMAR SÁNCHEZ apud GARCÍA CORALES; PINO, 2002, p. 61.

²² O estranho, segundo Todorov, relaciona-se com acontecimentos chocantes, insólitos e inquietantes que, mesmo tendo uma explicação racional, causam incomodidade, inquietude e estranheza no receptor, seja ele personagem ou leitor. TODOROV, 1981, p. 35.

²³ DÍAZ ETEROVIC, 2000, p. 10.

Marcela, personagem inédita para a literatura chilena, representa um setor da sociedade gravemente afetado pelas violações dos direitos humanos na ditadura (1973-1990).²⁴ Ela se lança na desesperada busca da irmã pelos meandros do labirinto: em hospitais, necrotérios e na polícia. Já o detetive começa a investigação de modo pusilânime, primeiro nas agências de viagens, para saber se a jovem tinha fugido com o namorado. Mas tudo indicava que Beatriz ainda estava na cidade. Teresa conta ao detetive que a jovem guardava documentos políticos, que pediu que fossem destruídos. Ele constata então que não era um simples sumiço. Beatriz tinha vínculos com Fernando Leppe, colega de faculdade que abraçava a causa do partido proibido, o comunista, e fora detido dias antes por policiais na faculdade. O olhar cético de Heredia revela a incerteza gerada pelo caos após o golpe militar. Ele sabia que “algo andava mal e não tinha outra possibilidade a não ser seguir examinando o galinheiro até descobrir a galinha dos ovos podres”.²⁵

Ator e testemunha, Heredia, por meio de suas andanças pela cidade sitiada, mostra-nos a impotência e o abandono em que se encontravam seus habitantes. Por isso, para o detetive não existe (pelo menos, não ainda) uma saída para esse insólito labirinto de terror e extinção. Todos, afinal, eram prisioneiros no labirinto, assim como a cidade, que com sua paisagem cinza e fria evidenciava a dor e frustração por não ser livre. “Olhei em volta e não havia ninguém. A cidade segue triste, pensei, e cuspi ao chão minha pena.”²⁶

A única saída era enfrentar o Minotauro, representado pelos pavorosos agentes do Serviço Secreto de Segurança,²⁷ e enfrentar a si mesmo, como um homem desencantado que só nos bares e na bebida encontrava algum refúgio. “Era um ébrio com um caso a investigar, e embora ninguém se importasse, isso me fazia feliz.”²⁸ Assim como o fazia feliz ler o gênero *noir* e ganhar apostando nos cavalos, o que praticamente sustentava sua vida.

²⁴ O escritor chileno Poli Délano analisa a figura de Marcela como o retrato de muitas mulheres que, procurando seus familiares desaparecidos, tiveram de perambular por “labirintos infernais de um regime impiedoso que não hesita quando se trata de calar as vozes opositoras”. DÉLANO, 1997, p. 19.

²⁵ DÍAZ ETEROVIC, 2000, p. 32.

²⁶ DÍAZ ETEROVIC, 2000, p. 20.

²⁷ Referência aos serviços de inteligência do regime e à polícia secreta da ditadura de Augusto Pinochet, o CNI e a DINA, respectivamente.

²⁸ DÍAZ ETEROVIC, 2000, p. 20.

Heredia estava perdido em um mundo de sordidez, como todos na cidade, mas mesmo nesse labirinto de misérias o brilho de Ariadne se manifesta: enquanto esperava o resultado das corridas, o detetive viu Andrea dançando no “café de espetáculos”. Andrea, como tantas outras jovens, prostituía-se sem esperar muito da vida: “Precisava de um emprego para viver e o único que havia conseguido era um pouco da merda que a cidade joga para os que não têm poder nem influências.”²⁹ Eles se encontram na marginalidade da cidade para anestesiar a carga da solidão e do desamor.

Marcela e Andrea são manifestações de Ariadne: Marcela é quem impulsiona o herói a entrar no labirinto da ditadura e Andrea é a protetora de Heredia, desse Teseu às avessas.

O detetive soube que Leppe fora sequestrado com uma jovem chamada América. Heredia conclui que América e Beatriz eram a mesma pessoa. O leitor, então, é levado para além da história do desaparecimento de Beatriz, para a história do nosso continente, marcado pelo sofrimento com as ditaduras do século XX. Heredia diz:

A palavra política soava com frequência, e embora essas coisas cada dia me interessem menos, nem por isso deixo de perceber o que acontece a meu redor; e às vezes quando matam alguém no beco sujo onde moro, por mais que não queira, tenho de aspirar o cheiro nauseabundo dos criminosos.³⁰

O ritual de Heredia era ir todas as noites ao bar Zíngaro para encontrar seu amigo Pony Herrera, conhecido da hípica, que tinha excelentes contatos nas rodas onde se moviam os agentes da ditadura. Mas também contava com Dagoberto Solís, oficial de investigações. Solís e Herrera eram os coadjuvantes na aventura do herói. Ambos encarnam o fio de Ariadne para que Heredia descubra pistas sobre Beatriz e desafie, assim, o poder do Minotauro e seus serviços de inteligência.

Díaz Eterovic usa as ferramentas da linguagem, como a metáfora, a alegoria e a ironia, para denunciar os abusos da ditadura. A metáfora aparece no texto, por exemplo, para estabelecer uma relação direta entre um bairro de Santiago e o poder militar. O autor faz um trocadilho com o bairro que o Heredia

²⁹ DÍAZ ETEROVIC, 2000, p. 27.

³⁰ DÍAZ ETEROVIC, 2000, p. 32.

narrador chama de *Pronunciamento* para ironizar, ao mesmo tempo, um bairro de classe alta de Santiago, Providencia, e a denominação que os militares deram ao golpe de 11 de setembro de 1973, “pronunciamento militar”. A alegoria era o recurso da época para se referir à ditadura de modo figurado e evitar cair nas ciladas do “touro” que dominava a cidade. “[Procu]ro deixar passar outro dia sem fazer muito esforço para que se note minha presença. Já há muitos na roda que querem matar o touro e muitos mais que nem chegam a se instalar na plateia.”³¹

O touro, além de simbolizar no discurso de Heredia o poder militar que domina toda a cidade, é o elo com o Minotauro mitológico que ameaça o herói Teseu. No texto de Díaz Eterovic, o Minotauro-ditadura ameaça a vida de seus habitantes subjugados que, como Heredia, tentam sobreviver na escuridão da noite e na clandestinidade dos bares.

E ninguém podia evitar que o monstro fizesse mais uma vítima: Leppe. “Encontrado cadáver em sítio abandonado”³², dizia uma nota num canto da primeira página de um jornal popular, sem dar o nome. Ao ler a notícia, Heredia logo pensou em Leppe e telefonou para Solís para confirmar seu faro. Foi ao local e viu o corpo: Leppe tinha sido torturado e degolado. O detetive sabia que ninguém diria a verdade, a imprensa e a polícia dariam outra versão para o crime. Ele estava sozinho contra o Minotauro na luta para encontrar Beatriz. Mas ele não tinha dúvida, Beatriz também estava morta.

O labirinto era cada vez mais repressivo. Nem Heredia escapou à violência: foi espancado por agentes do Serviço de Segurança, o que, em vez de amedrontá-lo, deu-lhe mais força para esclarecer o crime e encontrar o corpo de Beatriz. Era uma questão de humanidade, mesmo com a insistência de Solís para que saísse do labirinto. Heredia enfrentaria o Minotauro, nem que para isso perdesse a vida, pois precisava crer que podia punir os criminosos.

Pony Herrera conseguiu rastrear os homens que sequestraram Leppe e Beatriz. Mas logo foi morto pelo Serviço Secreto no banheiro sujo do Zíngaro. Heredia o encontrou sentado no vaso sanitário, ainda com o jornal das corridas na mão. Mesmo morto, Herrera conseguiu revelar o enigma. No jornal estavam os nomes dos culpados e o local-chave: Maragaño, Beltrán e La Candela. Lavinia,

³¹ DÍAZ ETEROVIC, 2000, p. 9.

³² DÍAZ ETEROVIC, 2000, p. 37.

prostituta de La Candela, disse a Heredia que Beatriz foi torturada e morta na clínica clandestina do Dr. Beltrán, por ordem do chefe do Serviço Secreto: Maragaño, um dos “caras que estão com a merda até o pescoço (...). Bombas contra políticos de oposição, degolamentos, tortura de estudantes e assassinato de jornalistas são suas ocupações favoritas”.³³

Pouco depois, a imprensa noticiou que havia aparecido um corpo no rio: era o de Beatriz. “Crianças que estavam brincando na beira do rio se surpreenderam ao cruzar com um tronco e uma perna que se presumia que pertencessem ao corpo de uma jovem. Assustadas, as crianças avisaram seus pais e estes, a polícia, que se dedicava (...) a sondar o rio em busca dos pedaços do cadáver que faltavam.”³⁴ A crueza chocante da linguagem mostra como conviviam nessa cidade sitiada inocentes, vítimas e culpados.

Heredia quis acertar contas com Beltrán, mas este acabou morto pelos agentes. Antes, porém, contou que Maragaño e seus homens tinham se excedido na tortura de Beatriz: “Explodiram-na dentro de um escritório público, simulando que ela era parte de um fracassado atentado extremista.”³⁵

A simulação era outra artimanha da ditadura, que sempre manipulava a verdade sobre os desaparecidos políticos, com a ajuda da imprensa que ficcionalizava as notícias. Disse Solís:

Inventaram uma história que sairá amanhã nas primeiras páginas dos jornais. A jovem precisava abortar, procurou Beltrán e este falhou no procedimento. O médico decidiu fazê-la sumir. (...) A polícia soube (...) e, ao ir detê-lo, o médico opôs resistência e matou três funcionários antes de morrer. Bonita história!³⁶

Os últimos fios da meada levam Heredia até Maragaño no Quatro Dedos, um luxuoso prostíbulo do bairro *Pronunciamento*, onde se reunia a cúpula do Serviço Secreto. O detetive irrompe no local e inicia a *débâcle*. Heredia, tal como Teseu, estava sozinho contra o Minotauro, mas no momento-chave o fio de Ariadne o livrou da morte ao aparecer Solís, que, sem sua insígnia da polícia, explode a

³³ DÍAZ ETEROVIC, 2000, p. 50-51.

³⁴ DÍAZ ETEROVIC, 2000, p. 55. As referências à realidade da história do Chile na ditadura são pontuais e, não por acaso, um desses fatos foi a descoberta de muitos corpos no Rio Mapocho (que cruza a cidade de Santiago), cemitério clandestino nos tempos da repressão.

³⁵ DÍAZ ETEROVIC, 2000, p. 59.

³⁶ DÍAZ ETEROVIC, 2000, p. 67.

base-prostíbulo, e tudo vira um inferno. Assim, o clímax da obra nos permite sonhar com o fim do regime de terror, pois o fogo, como renovador, permite a instauração de um mundo novo, “livre da morte, da decomposição e da corrupção, um mundo de vida eterna”.³⁷

Verificamos, portanto, que o insólito do labirinto em *La Ciudad Está Triste* está dado por duas correntes que nele convergem: por sua relação *maravilhosa* com o mito de Cnossos e Ariadne, e pela estranheza que causa a alegoria como forma narrativa de uma época traumática, em que o sentido figurado era a única via para denunciar os atropelos da ditadura. Por meio do uso da “metáfora contínua”, como explica Todorov, revela-se a intenção de falar de algo além do que está expressado no enunciado.³⁸ Essa alegoria de *La Ciudad Está Triste* surge nas reflexões que o detetive faz ao observar a realidade que o rodeia, relacionando durante toda a história o labirinto e o Minotauro com a ditadura e a opressão.

Díaz Etérovic conclui que o homem vivendo em uma ditadura deixa de habitar a superfície luminosa da terra, no limite com o céu, para perambular entre bares e ruas do submundo, sempre oculto nas sombras da noite, tentando não ser notado, pois aquele que for detectado pela máquina destrutiva do regime sairá da proteção da escuridão, do subsolo do anonimato, para terminar como Leppe e Beatriz. Nessa necessidade de permanecer como um homem clandestino se manifesta o labirinto cidadão fictivo. Este labirinto, ao mesmo tempo em que faz o detetive se deparar com situações chocantes, obriga-o a ser um habitante invisível para não ser notado pelo Minotauro.

Referências

APOLODORO. *The Library*. London: Harvard University Press, William Heinemann Ltd., 1921.

ARISTÓTELES. *Poética*. Edição trilingue. Madrid: Gredos, 1974.

CERVANTES, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Parte I. Valencia: Alfredo Ortells, 1998.

COLLI, G. *El Nacimiento de la Filosofía*. Barcelona: Tusquest, 1994.

³⁷ Cf: ELIADE, 1992, p. 108-109.

³⁸ TODOROV, 1981, p. 46.

DELEUZE, Gilles. *El Misterio de Ariadna*. Cuadernos de Filosofía, nº 41. Buenos Aires: Abril de 1995.

DÉLANO, Poli. “Díaz Eterovic en la narrativa chilena actual”. Em: Punto Final, nº 396, Santiago, 30 de maio de 1997.

DÍAZ ETEROVIC, Ramón. *La ciudad está triste*. 2ª. Santiago: LOM, 2000.

ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.

GARCÍA CORALES, Guillermo e PINO, Miriam. *Poder y crimen en la narrativa chilena contemporánea – (Las novelas de Heredia)*. Santiago: Mosquito Editores, 2002.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Difel, 1961.

KARAGIANNIS, Stylianos. *La evasión de Dédalo*. Tese. Granada: Universidad de Granada, 2005.

MACGILLIVRAY, Joseph A. *Minotauro: Sir Arthur Evans e a arqueologia de um mito*. Trad. Luiz Antonio Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2002.

PLUTARCO. “Vida de Teseu”. Em: *Antologia de vidas célebres*. São Paulo: Logos, 1960.

SARROCCHI, Augusto. “El laberinto y la literatura”. Em: Revista Signos, Vol. 31, nº 43-44, Valparaíso, 1998.

SHAKESPEARE, William. *Obras inmortales*. Madrid: EDAF, 1969.

SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia, literatura y sociedad. Ensayos de hermenéutica cultural*. Santiago: Documentas, Ceneca, Cesoc, 1991.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia Editora, 1981.

VERA-BUSTAMANTE, Paula. *A cidade fictiva: visões e mundos da cidade em contos brasileiros, chilenos e portugueses*. Tese. São Paulo: USP, 2007.

VIRGILIO. *La Eneida*. Buenos Aires: José Ballesta Editor, 1948.

Paula Vera-Bustamante é licenciada em Lengua y Literatura Hispánicas pela Universidad de Chile (UCHILE) e Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP). A autora pesquisa o que define como “*A cidade fictiva*”, a cidade surgida da criação estética literária. Tradutora, roteirista e escritora de contos infanto-juvenis em língua castelhana, como *La Noche de Mi Cumpleaños* e *Cuando Llega Navidad*.