

Escrever sobre o corpo , percorrer o labirinto, dançar sobre o deserto

Ana Rita Nicoliello Lara Leite
Universidade Federal de Minas Gerais
anarita.nicoliello@gmail.com

O mito grego da aventura de Teseu no labirinto de Cnosos nos fornece muitos elementos simbólicos para pensarmos o gesto filosófico de escrever sobre o tema do corpo. Pretendo, nesse artigo, explorar alguns desses símbolos: 1) a topografia do labirinto como imagem pictórica do próprio corpo; 2) o fio de Ariadne como símbolo de uma metodologia cartográfica, necessária a uma pesquisa que afirma o caráter interdisciplinar, polivalente e paradoxal de seu domínio, e assume que a linha de pensamento é traçada no próprio ato de percorrer o terreno; 3) a figura de Astério, o Minotauro, como o que dá a pensar o processo de subjetivação em seus dois sentidos – o assujeitamento e a individuação, ambos operados sobre o território corporal do sujeito; 4) por fim, a figura feminina de Ariadne, a partir da qual o espaço do labirinto se transforma num espaço para dança, atividade que libera o corpo e o sujeito em sua potência criativa e, ao mesmo tempo, instaura o comum.

Palavras-chave: corpo, labirinto, cartografia, subjetividade, dança.

Introdução

Diz o mito grego que Teseu, filho do rei de Atenas, partiu a Cnosos para salvar seu povo do mortal tributo estipulado pelo rei de Creta, Minos, em decorrência do assassinato de seu filho Androgeu. A cada nove anos, Atenas deveria enviar à capital de Creta uma embarcação com sete rapazes e sete donzelas para serem oferecidos em sacrifício ao temível Minotauro, monstro aprisionado no labirinto construído por Dédalo, “o arquiteto das confusões”¹ O alimento regular era necessário para que o monstro não aterrorizasse a cidade, garantindo a Minos um governo tranquilo e a afirmação de seu poder, não só sobre o povo de Creta, mas também sobre toda a Grécia.

Teseu, que não queria ver seu povo sujeitado às leis de outra cidade, partiu numa dessas embarcações, oferecendo-se em sacrifício na certeza de que, uma vez que entrasse no labirinto, poderia derrotar o Minotauro, provar o seu poder, libertar o povo de Atenas e restabelecer sua soberania no cenário geopolítico. O único problema, no entanto, era a saída: como não se perder? Como sair do labirinto, ostentando o corpo morto do Minotauro? Fuga como a condição do sucesso, apresentação do corpo morto como consagração e prova da vitória.

1FEITOSA, Charles. “Labirintos: corpo e memória nos textos autobiográficos de Nietzsche”. In LINS, Daniel e GADELHA, Sylvio. **Nietzsche e Deleuze: que pode um corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002, p. 52.

A solução vem do amor e da astúcia de uma mulher, Ariadne, princesa de Cnossos, filha de Minos e meia-irmã do monstro. Ariadne entregou a Teseu um novelo em troca da promessa de casamento. Teseu deveria amarrá-lo à entrada e desenrolar o fio até o encontro fatal. O trajeto marcado pelo fio lhe indicaria o caminho de saída, a linha da fuga.

Esse mito grego nos fornece muitos elementos simbólicos para pensarmos sobre o gesto filosófico de escrever sobre o tema do corpo. Pretendo, nesse artigo, explorar algum desses elementos, articulando o plano das imagens fornecida pelo mito a um plano conceitual, para defender que escrever sobre o corpo é *percorrer e traçar* uma linha possível sobre o labirinto.

1 O labirinto: o corpo e suas ambivalências

Há inúmeras possibilidades de entrada no tema do corpo. A biologia nos permite compreender suas organizações, mecanismos e funcionamentos; a medicina, suas desorganizações e os tratamentos de seu mal funcionamento; a psicanálise, as projeções e fantasmas que nele se inscrevem; as ciências sociais, os mitos e narrativas que o enquadram. Mas de todos os objetos das ciências, o corpo é o mais próximo dos cientistas e, por isso, o mais difícil de se apreender, já que é justamente o lugar no qual o dualismo da epistemologia clássica – sujeito e objeto – não opera tão bem, o que implica, também, no desmantelamento de tantos outros dualismos, como corpo e mente, vida e morte, eu e outro, interno e externo, visível e invisível.

Tanto na tentativa de colocá-lo exclusivamente na posição de polo objetivo quanto na de polo subjetivo da relação epistemológica clássica, o corpo acaba sendo tomado por algo que não é. Considerado como mero objeto de conhecimento, distante do sujeito, o corpo se torna cadáver, perde sua *anima*, sua vida – seja pelo corte literal necessário para dissecar e investigar o interior do corpo, seja pela lógica da especialização, que delimita sempre campos parciais e desconectados de análise. Considerado como expressão material de um sujeito unificado, o que lhe confere poder de agência, de relação e de expressão, entra em jogo a complexa relação interno-externo, eu-outro, visível-invisível bem descrita pela psicanálise em termos de imagem espectral: só formamos a noção de que *somos* nosso corpo, por inteiro, a partir de imagens que nos são dadas do exterior², principalmente a imagem do espelho. O corpo de carne e osso é tomado como imagem do sujeito.

O corpo não se cola exatamente, portanto, nem ao sujeito nem ao objeto. Ele é esse ser ambíguo, *nosso* ser ambíguo, ambivalente, paradoxal. O corpo, essa “topia implacável”, isso que situa um sujeito no tempo e no espaço, que lhe confere materialidade, objetividade de uma posição topográfica, geográfica e história, é, ao mesmo tempo, um sem-lugar, o “ponto zero do mundo”, já

2 Sobre a imagem espectral, cf. BERNARD, Michel. **O Corpo**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.

que é desse não-lugar que todo lugar se faz possível, é do corpo que partem todas as perspectivas, é em torno do corpo que o mundo se dispõe e se organiza. Nesse sentido, o corpo não é topia, mas utopia³.

Dizer que o corpo é utópico significa justamente afirmar a ambivalência da experiência somática: o corpo localiza e posiciona o sujeito no tempo e no espaço, mas é também um sem-lugar; o corpo é o que limita o sujeito em sua unidade física, mas também o que o coloca em relação ao que lhe é distinto; o corpo é materialidade concreta de carne e osso, mas também imagem povoada de fantasmas inconscientes e mitos sociais; o corpo é um sistemático organismo, mas também um povoamento desorganizado de células, fluxos e passagens; o corpo é vida e exaltação das potências de vida, mas também o que nos inscreve no tempo, na finitude e na morte.

Se pretendemos saber algo sobre o corpo, afinal, “não é preciso ver contradição onde há ambiguidade”⁴ e reconhecer a “vocação interdisciplinar dos estudos sobre o corpo”⁵, explorando a potência das ambivalências, as múltiplas entradas como possibilidade de criação de um pensamento rizomático a respeito da experiência somática. Um pensamento que não colonize o corpo, que não simplifique e reduza suas complexidades a modelos lógicos e epistêmicos transcendentais, estruturas arborescentes, genealógicas, hierárquicas, e que, dessa forma, não contribua para reiterar a ideologia ocidental dominante de controle e docilização dos corpos.

É por isso que falar e escrever sobre o corpo é sempre percorrer o caminho do labirinto. Primeiro, porque o próprio corpo é labirinto. Veias, artérias, neurônios e suas infinitas ramificações, zonas de contato, poros, brônquios, bronquíolos, as reentrâncias do cérebro e dos intestinos. Os fluxos do desejo, do sangue, das imagens, dos fantasmas, do pensamento, das projeções alheias, dos papéis sociais. Ação do tempo, modificação, transformação, do embrião aos órgãos, rugas na superfície da pele, impressão digital. O corpo é esse labirinto de multiplicidades.

Segundo porque pensar sobre o corpo envolve os seguintes paradoxos: quando penso sobre o corpo em geral, é sempre por meio de meu corpo que o faço. No humano, o pensar é uma virtualidade que emerge do funcionamento orgânico cerebral, mas que não se confunde ou se limita às sinapses nervosas. Pensar é uma *ação* do corpo, uma misteriosa ação intraorgânica que cria, no espaço interior do corpo, uma dimensão não-orgânica, ideal, mental. O pensamento é projetado do interior do corpo ao exterior por meio também de um *gesto* do corpo, numa forma linguística: a fala ou a escrita. Quando compartilhado, o pensamento coletivo se sedimenta em formas culturais. A cultura, por sua

3 FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2013, p. 7 e 14, respectivamente.

4 CARDIM, Lenadro Neves. **Corpo**. São Paulo: Globo, 2009, p. 103.

5 GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio d'água, 1997, p. 8.

vez, essa “segunda natureza”, delimita contextualmente para um sujeito o que o corpo é, a cultura lhe diz, do exterior, o que significa *ser e ter* um corpo.

Pensar sobre o corpo, portanto, é sempre um movimento de idas e vindas, de mergulhos e flutuações, de becos sem saída e encruzilhadas: movimentos típicos dos labirintos. E um labirinto *convoca* o corpo, pois para resolver o seu enigma é preciso percorrê-lo, não basta sobrevoá-lo. Como não se perder, então?

2 A linha: cartografia como método

É preciso um fio. Ariadne. É preciso entrar nesse terreno com alguma ferramenta que permita, ao mesmo tempo, flexibilidade e mobilidade de exploração exigida pela própria natureza do tema, mas com a garantia de linhas de coerência para o pensamento, que possam lhe conferir, no mínimo, alguma consistência, densidade e volume. Fio menos de vigilância que de prudência, e, principalmente, de “combate contra o esquecimento”⁶.

Foi em Deleuze e Guattari, e também em seus aliados brasileiros dos estudos da subjetividade, que encontramos uma abordagem metodológica válida a uma pesquisa filosófica que não teme, mas que inclusive busca, entradas e saídas de labirintos. “A manifestação da Filosofia não é o bom senso, mas o paradoxo”, disse Deleuze, uma vez⁷. Junto com Guattari, pensam, no texto que abre o primeiro volume dos Mil Platôs, o *princípio da cartografia* como uma das características do que chamam de rizoma ou de pensamento rizomático. Para nossos propósitos, podemos pensar que o labirinto de múltiplas entradas é uma espécie de rizoma⁸ – *composto apenas de linhas*, e não de pontos ou posições como numa estrutura arborescente – e que o melhor método para explorar esse terreno é o cartográfico, *pelo qual uma* exploração teórica é também uma exploração prática, performativa das linhas possíveis.

Na apresentação do livro *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*, Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia⁹ entendem que uma pesquisa cartográfica é aquela que se compromete com a gênese da realidade, e não apenas a sua ilusória representação, no sentido de admitir a diversidade como matéria do pensamento e carne do texto. O método cartográfico é um *ethos* da pesquisa que se compromete em trabalhar com o mínimo de hierarquias possíveis, o mínimo de totalizações, porque atua numa política cognitiva

6 FEITOSA, op. cit., p. 56.

7 DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2º ed, 2006, p. 320. Essa ideia também é expressa em DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2003; e DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

8 Como sugere FEITOSA, op. cit..

9 PASSOS, Eduardo, KASTRUP, Virgínia, ESCÓSSIA, Liliana (orgs). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2020.

construtivista¹⁰. Isso exige abertura aos rearranjos do pensamento que se operam no percurso, no decurso da pesquisa, justamente porque obedecem a movimentos da própria matéria, no terreno, no campo. Nesse sentido, a pesquisa que se pretende realizar num *encontro* com a realidade deve evitar o enrijecimento do pensamento em estruturas definidas antes mesmo de se começar a caminhar pelo terreno, já que assim não se conhece nada novo, apenas se re-conhece.

Na base do pensamento cartográfico está o entendimento da realidade e do terreno como plano de composição ou de consistência de elementos heterogêneos com funções heterogêneas, sendo o pensamento convocado a acompanhar o “engendramento daquilo que ele pensa”¹¹. Assim, o pesquisador se compromete, se insere e se implica, realiza um traçado singular sobre o plano da pesquisa, um traçado que decorre da sua experiência, e das conexões, factuais e simbólicas, que estabelece ao longo de seu estudo. Ele assume o seu lugar, no interior da pesquisa, ao invés de pretender falar de lugar nenhum, ou dos céus, esse lugar abstrato de onde se analisa sem se misturar. O que dá consistência ao conteúdo do que afirma, portanto, é o modo como acessa, relaciona e compõe o que acessa e experimenta.

O percurso sobre o tema do corpo nunca explora a totalidade do terreno, nem unifica o traçado numa imagem completa, que pode ser tomada em sobrevoo. O desenho do percurso é apenas um rastro, uma espécie de mapa traçado pelo próprio caminhar: uma apresentação e não uma representação; uma performance escrita. Deleuze e Guattari lembram que um mapa é sempre questão de performance, porque está sempre voltado a uma exploração ancorada no real, no terreno¹². “O mapa exprime a identidade entre o percurso e o percorrido. Confunde-se com seu objeto quando o próprio objeto é movimento”¹³.

O método cartográfico permite realizar o que Michel Bernard chamou de vocação eminentemente ética e metafísica de toda reflexão sobre o corpo: “ela proclama um valor, indica uma conduta a seguir e determina a realidade da nossa condição de homem”¹⁴ e de mulher. Não podemos dizer sobre o corpo sem implicar as dimensões ética e metafísica, pois é o corpo justamente o modo

10 Cf. KASTRUP, Virgínia. **O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo**. In Revista Psicologia & Sociedade, 19(1): 15-22, jan/abr. 2007, p. 15-16: “Chamamos de política cognitiva um tipo de atitude ou de relação encarnada, no sentido em que não é consciente, que se estabelece com o conhecimento, com o mundo e consigo mesmo. Tomar o mundo como fornecendo informações prontas para serem apreendidas é uma política cognitiva realista; tomá-lo como uma invenção, como engendrado conjuntamente com o agente do conhecimento, é um outro tipo de política, que denominamos construtivista. Neste sentido, realismo e construtivismo não são apenas posições epistemológicas abstratas, mas constituem atitudes investigativas diversas, reveladas, conforme veremos, em diferentes atitudes atencionais”.

11 PASSOS, Eduardo, KASTRUP, Virgínia, ESCÓSSIA, Liliana (orgs), op. cit, p. 10.

12 DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 1. Tradução: Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995, p. 22.

13 DELEUZE, Gilles. «O que as crianças dizem». In **Crítica e Clínica**. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2011, p. 83.

14 BERNARD, op. cit., p. 12-13.

humano de agência e existência. Dizer o corpo é sempre dizer sobre modos de agir e de ser, é sempre criar uma imagem do que o corpo é e deve ser, do que somos ou devemos ser. Gosto de pensar que essa imagem é um mapa, e não um decalque, porque a imagem-mapa se ancora em uma experimentação real. Para nós, uma experimentação real é condição para a criação de uma ética e de uma metafísica que não coloque o corpo numa posição subalterna: não dizer *sobre* o corpo, afinal, mas escutar o que o próprio corpo nos diz, e só então elaborar os conceitos.

Voltando à simbologia do mito do labirinto, o método cartográfico é aqui simbolizado pelo fio de Ariadne, o fio que permite ao pesquisador ou à pesquisadora se orientar pelo terreno sem se perder (demais): ele/a não sabe exatamente onde vai e nem o que encontrará pela frente, mas tem nas mãos uma linha de prudência que lhe permite desenrolar sua linha de pensamento, uma linha que quase nunca é reta, mas que indica direções, principalmente a da fuga.

3 O Minotauro: figura singular do labirinto

Dentro do labirinto, está o Minotauro, Astério, touro celeste ou touro solar – metade homem, metade touro, nascido do ventre de Pasífae, de seu amor inatural e de sua luxúria aberrante pelo Touro Branco de Poseidon, que Minos, seu marido, recusou-se a sacrificar. Diz o mito que Dédalo, o famoso artesão, compadeceu-se de Pasífae e lhe construiu uma vaca oca de madeira, onde poderia se alojar para consumir seu amor sob os carvalhos nos pastos de Cnossos. Desse amor monstruoso, nasceu Astério, vergonha de Minos, símbolo da anormalidade e da aberração de um desejo feminino. Dédalo foi, então, convocado para remediar a confusão que ajudou a criar: construiu um esconderijo para o Minotauro, uma prisão que impedisse o testemunho ocular dessa vergonha.

O que representa o terrível Minotauro, afinal, numa simbologia em que o corpo é o próprio labirinto? O que é que o corpo esconde, em suas entranhas, em suas profundezas? Seria preciso recorrer talvez à Freud e às suas teorias psicanalíticas sobre o inconsciente, sobre a libido e sobre as pulsões, para compreender o que afinal está por trás ou por dentro do corpo, essa caixa de Pandora que a qualquer momento pode ser aberta, num acesso de loucura? Uma pulsão de morte, de destruição, profundidade devoradora de um corpo sem órgãos?

Na peça *Os Reis*, de Julio Cortázar, todavia, o Minotauro é uma resignada criatura condenada a viver na reclusão solitária da prisão. Cortázar disse, numa entrevista:

Teseu, o herói, é um indivíduo sem imaginação, que está ali com uma espada na mão para matar os monstros que são a exceção ao convencional. O Minotauro é o poeta, o ser diferente dos outros. Por isso o encerraram, porque representa um perigo para a ordem estabelecida¹⁵.

15 CORTÁZAR, Julio. *Os Reis*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 9.

O que cria um monstro, para Cortázar, é a não aceitação de sua diferença radical. O Minotauro não representa, por sua natureza, nenhum mal em si, mas a sua excepcionalidade, sua singularidade exemplar – ele é o único de sua espécie –, sua simples existência enquanto singular ameaça o *status quo*, porque põe em questão o que significa ser “normal”. Minos e Teseu, os reis, com seus requintes de crueldade e sua sede de poder, não são menos monstros que Astério. Mas a monstruosidade dos heróis é transfigurada em normalidade, e mesmo em virtude, no espaço solar do fora. Como disse Deleuze, “o homem sublime ou superior [o herói] vence os monstros, expõe os enigmas, porém ignora o enigma e o monstro que ele próprio é”¹⁶.

O preço a se pagar para esconder e esquecer do monstro é a necessidade de se construir uma fortaleza, uma prisão¹⁷, um espaço tenebroso do dentro com suas “entranhas sem saída”. À falsa segurança do senso comum – o fora – se opõe o lugar das forças primordiais, irracionais, animais, simbolizadas pelo Minotauro. O corpo, o labirinto, é então a zona de batalha entre essas forças opostas. Ariadne pergunta a Minos “Quem o tornou feroz? Teus sonhos.”¹⁸

O labirinto só se define pelo fora. Ele existe como fronteira, como zona de batalha: relação do corpo com a política, com a geopolítica, portanto. O labirinto é o *locus* do exercício do poder, poder de contensão e de controle do corpo, de ocultamento, não só do Minotauro, das pulsões irracionais, mas também de Minos. Segundo o mitólogo Robert Graves, em algumas versões do mito, o labirinto é descrito como o próprio palácio de Cnossos, morada do próprio rei e de toda sua família real¹⁹. Essa imbricada relação dialética entre o rei e o monstro aparece claramente numa reflexão de Minos no conto de Cortázar “meus sonhos entram no labirinto, lá estou só e despido, por vezes com o cetro que se vai dobrando em meu punho. E tu te adiantas, enorme e doce, enorme e livre. Ó sonhos em que não sou mais o senhor!”²⁰

O Minotauro é o duplo terrível do rei, sua face monstruosa que quer ocultar. Na peça de Cortázar, Ariadne pergunta a Minos “tens medo do eco?”, dessa voz que lhe devolve o que se diz, o que se é? Nas palavras de Roitman, comentando a peça:

O libreto é claro: o Minotauro, em vida, constitui um perigo permanente. Sua morte, contudo, arrastaria inevitavelmente Minos e Teseu, pois nos mitos – tanto quanto na vida – não se apagam impunemente os ecos e os espelhos;

16 DELEUZE, Gilles. «Mistério de Ariadne segundo Nietzsche». In *Crítica e Clínica*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2011, p. 115.

17 “O palácio do Dédalo nasceu com a múltipla função de prisão e templo. Mas a principal função do labirinto era a de servir de ‘lugar de esquecimento’; esconder o monstro dos olhos alheios e assim encobrir a vergonha de Minos”. In FEITOSA, op. cit., p. 50.

18 CORTÁZAR, op. cit., p. 27.

19 GRAVES, Robert. *O Grande Livro dos Mitos Gregos*. Tradução: Fernando Klabin. São Paulo: Ediouro, 2008, p. 350, 88.g; p. 353, 88.8

20 CORTÁZAR, op. cit., p. 20.

quando isso ocorre, a voz e a imagem que lhes deram origem se esvaziam de conteúdo, perdem nitidez, contraste, definição. Ao aniquilar o ‘irmão-animal’ que intimamente os constitui, os reis devem sacrificar algo de si (...) Teseu, dispondo-se a sacrificar o monstro, assegura com seu ato a sobrevivência deste, seja no interior de seus próprios pesadelos reais (...) seja no discurso coletivo, na fala das pessoas comuns²¹.

Mas é interessante como a resignação de Astério explicita uma sabedoria muito mais aguda. Ele sente que pertence ao labirinto, porque se trata do único lugar onde ele pode ser, simplesmente, existir enquanto singular, e não enquanto tipo de uma categoria em que ele próprio não se reconhece. Ele não teme o labirinto, fez de sua prisão a sua morada. A vitória sobre Teseu – totalmente possível, se estivesse disposto a lutar – não lhe interessa, pois sair do labirinto significaria penetrar no cárcere da identidade, da identificação como monstro:

Aqui eu era espécie e indivíduo, cessava minha monstruosa discrepância. Só volto à dupla condição animal quando me olhas. A sós sou um ser de traçado harmonioso; se decidisse recusar-te a minha morte, travaríamos uma batalha estranha, tu contra o monstro, eu te olhando combater uma imagem que não reconheço como minha²².

Astério diz a Teseu: “só há um meio para matar monstros: aceitá-los”²³. O Minotauro deseja o esquecimento, pois só assim é livre para ser singular. Pela sua perspectiva, o labirinto simboliza o caminho para si ou o processo de individuação: a fórmula espacial de iniciação a um rito²⁴, rito de se tornar o que é, singularidade que se exprime pelo e no seu corpo “anormal”.

4 Ariadne: a astuta dançarina

E Ariadne? E sua astúcia, “coisa de mulher”? Ela diz de Teseu: “porque todo ele é caminho de ida. Nada sabe de espera noturna, do combate salobríssimo entre o amor à liberdade, ó habitante destes muros!, e o horror ao diferente, ao que não é imediato e possível e sancionado”²⁵. Ao contrário de Teseu, Ariadne, sacerdotisa da Lua, é iniciada nas artes dos fios e dos duplos sentidos das linhas. Sua ação não é direta, imediata, linha reta. Ela joga a isca, prende a presa, tece a espera. Não é como Penélope, que espera tecendo, numa passividade sufocante. Ariadne não espera simplesmente a volta do amado, ela lhe fornece os meios, ela lhe dá condições de voltar. Ela prende Teseu em uma arapuca, como uma aranha que prende a presa em seu labirinto de fios.

21 ROITMAN, Ari. *in* CORTÁZAR, op. cit., p. 13.

22 CORTÁZAR, op. cit., p. 67.

23 CORTÁZAR, op. cit., p. 70.

24 Sobre a relação entre labirinto e rito, *cf.* KERN, Hermann. **Through the Labyrinth: Designs and Meanings Over 5,000 Years**. London: Prestel, 2000.

25 CORTÁZAR, op. cit., p. 56.

Teseu, contudo, foge do labirinto, de Ariadne. Ele usa o novelo e depois abandona Ariadne na praia de Naxos. Mas não teria ela tido um destino melhor, mais alegre e divertido, ao ser recuperada por Dionísio, dançando, cantando, bebendo vinho²⁶, do que sofrendo por um herói vaidoso que está sempre arriscando a vida? Teseu é um “homem superior”, no sentido nietzschiano, com seu “espírito de gravidade, pesadume, gosto em carregar fardos, desprezo pela terra [Teseu nem grego era] impotência para rir e brincar, empreendimento de vingança”, “homem no lugar de Deus”.²⁷

Deleuze, na análise desse triângulo amoroso, identifica Dionísio ao Touro, colocando Teseu na posição do camelo que carrega os valores morais, mesmo heroicos, em vez de criar valores para si, que façam de sua vida leve e afirmativa. O Touro-Dionísio, ao contrário, é uma besta singular, que afirma, com sua existência, a potência de sua própria vida. Ariadne, ligada a Teseu, é toda ressentimento. Ela puxa o fio da moralidade, auxiliando o herói a matar o Touro, que encarna a potência da afirmação. Abandonada por Teseu, ela vê Dionísio se aproximar, o além-do-homem, além-do-herói, “afirmação pura e múltipla, (...) ele nada carrega, não se encarrega de nada, mas alivia tudo o que vive. Sabe fazer aquilo que o homem superior não sabe: rir, brincar, dançar, isto é, afirmar”. É por isso que “todos os símbolos de Ariadne mudam de sentido quando são referidos a Dionísio, em vez de serem deformados por Teseu.”²⁸

Mas por que pensar em Ariadne sempre em relação a algum desses homens? Será por isso seu destino trágico, que reforça a sua relação com os fios? Ariadne se enforcou, como as bonecas de Dédalo, que tanto lhe encantaram em vida, bonecas de membros articulados, que se punham a dançar quando eram presas nas árvores por um fio amarrado à cabeça.²⁹

Ariadne gostava de dançar e ver dançar os corpos das bonecas articuladas, muito antes de encontrar Dionísio. Numa terceira versão do mito, o labirinto de Cnossos é descrito como um espaço

26 A relação entre Ariadne e o culto do vinho não diz respeito apenas ao seu casamento com Dionísio. Ela também era irmã de Deucalião, conhecido como marinheiro do vinho novo. Graves indica que ela era mãe de várias tribos seguidoras do culto do vinho e que também era cultuada como deusa da fertilidade. Cf. GRAVES, op. cit., p. 170, 38.3.

27 DELEUZE, «Mistério de Ariadne segundo Nietzsche», in op. cit., p. 114. Ele continua: “sabe-se que, em Nietzsche, a teoria do homem superior é uma crítica que se propõe denunciar a mistificação mais profunda ou perigosa do humanismo. O homem superior pretende levar a humanidade ao acabamento. (...) Mas na verdade o homem, mesmo superior, não sabe em absoluto o que significa afirmar. Ele apresenta da afirmação uma caricatura, um disfarce ridículos. Acredita que afirmar é carregar, assumir, suportar uma prova, encarregar-se de um fardo. Avalia a positividade conforme o peso daquilo que carrega: confunde a afirmação com o esforço de seus músculos tensos.

28 DELEUZE, «Mistério de Ariadne segundo Nietzsche», in op. cit., p. 117-118.

29 Graves indica as referências históricas do mito: Em Petsofa, em Creta, descobriu-se um depósito de cabeças e membros humanos feitos de argila, cada um dos quais com um buraco por onde se podia passar uma corda. Fixados a troncos de madeira, eles poderiam muito bem ter sido parte das bonecas articuladas de Dédalo e ter representado a deusa da fertilidade. Elas talvez tenham sido utilizadas para serem penduradas em árvores frutíferas, com os membros balançando ao sabor do vento, a fim de garantir uma boa colheita. Uma dessas bonecas é retratada pendurada em uma árvore frutífera no famoso anel de ouro do Tesouro da Acrópole de Micenas. O culto da árvore é tema de várias obras de arte minóicas, e diz-se que Ariadne, a deusa cretense, se enforcou (Disputa de Homero e Hesíodo 14), como a Erígone ática (vide 79.a). Ártemis Enforcada, que tinha um santuário em Condiléia, na Arcádia (Pausânias: VIII. 23.6), e Helena das Árvores, que tinha um santuário em Rodes e que teria sido enforcada por Polixo (Pausânias: III. 19.10) podem ser variações da mesma deusa. Cf. GRAVES, op. cit., p. 354, 88.10.

aberto, fora do palácio, ocupado por um pátio para a dança, com um pavimento em mosaico de formas labirínticas, utilizado para guiar os dançarinos que participavam do baile erótico de primavera, uma dança ritual cujo modelo apareceu no País de Gales, nordeste da Rússia, Itália, Tróia e até na Bretanha. Homero descreve o labirinto de Cnossos, na *Iliada*, como um “local de dança para a ruiva Ariadne”. E Graves destaca que

A origem desse desenho, também chamado de labirinto, parece ter sido o tradicional labirinto de matagal utilizado para atrair as perdizes até um de seus machos, fechado dentro de uma jaula no centro, e que emitia clamores amorosos, desafiava outros machos ou reclamava alimento; e certamente os dançarinos imitavam o êxtase dos perdigões claudicantes ao executar sua dança amorosa (...), embora seu destino fosse o de serem golpeados na cabeça pelo caçador (ecclesiasticus XI. 30)³⁰.

Aparentemente, Teseu também aprendeu uma tal dança, em Cnossos, e, segundo Graves, quando realizou essa dança com seus companheiros, “foi a primeira vez que homens e mulheres dançaram juntos”. O mitólogo também destaca que “em alguns labirintos, os bailarinos seguram uma corda que os ajuda a manter a distância correta e a executar os passos sem errar; é possível que isso tenha dado origem à história do novelo”³¹.

A relação entre a dança e o labirinto também aparece na peça de Cortázar, mas era o Minotauro quem fazia nascer de seus pés o ritmo que embalava a cítara e as dançarinas atenienses que não eram comidas no interior do labirinto. Perto da morte, o Minotauro pede ao citarista que toque e o conto termina justamente com a dança de Nydia, em homenagem ao amigo morto.

Nessa versão do mito, o labirinto é musical: é labirinto da orelha – esse órgão do equilíbrio – que faz dançar. O labirinto é o espaço onde se dança e simboliza, portanto, uma liberação criativa do corpo por meio de uma dança que ritualiza um amor impessoal, não-romântico, não-abominável. Simboliza também uma espécie de indiferença social pelos reis e pelos monstros, pois no pátio de mosaico, espaço aberto e sem paredes, todos se juntam para celebrar, comungar a tradição, fazer compromisso com o sagrado e produzir o comum. O labirinto aqui é justamente o espaço do comum, conjurado por meio da dança ritualística, em que homens e mulheres, embalados em um devir-animal, criavam um movimento comum.

Conclusão

Escolhi, aqui, pensar o tema do corpo a partir de algumas imagens simbólicas fornecidas pelo mito grego da aventura de Teseu em Cnossos. A primeira imagem é a do corpo como o próprio

30 GRAVES, op. cit., p. 353, 88.8; p. 407, 98.2.

31 GRAVES, op. cit., p. 405, 98.u; p. 408 98.4, respectivamente.

labirinto, um labirinto de multiplicidades, com múltiplas entradas. Invocar essa imagem é assumir o caráter interdisciplinar, ambíguo e paradoxal da pesquisa sobre o corpo, e também assumir o risco de se perder, já que para empreendê-la, é preciso percorrer o terreno do labirinto, traçar em sua superfície a linha do pensamento. O método dessa pesquisa é cartográfico, simbolizado pelo fio de Ariadne: embora a cartografia permita percorrer o terreno da pesquisa de um modo menos engessado, é o que garante o traçado do mapa como rastro e o que indica a linha da fuga.

Se o corpo é o labirinto, o Minotauro é a figura que nos ajuda a pensar a respeito do que, afinal, *habita* o corpo. Tentei desconstruir, a partir da peça *Os Reis*, de Julio Cortázar, a imagem de que o Minotauro é o monstro terrível enclausurado nessa prisão-labirinto-corpo, aquilo que deve ser escondido para ser controlado. O Minotauro é Astério, tem nome próprio, é a figura singular que habita o labirinto, que faz do labirinto sua morada e a extensão de seu corpo exemplar. A partir da figura de Astério, podemos pensar o labirinto como *locus* do processo de subjetivação, em seus dois sentidos contrários: por um lado, o assujeitamento, o corpo-labirinto como terreno sobre o qual se inscrevem as relações de poder; por outro, a individuação, o corpo-labirinto como fronteira, como espaço próprio, sobre o qual um sujeito se autodetermina, se constitui enquanto singularidade.

Por fim, a figura feminina de Ariadne, a astuta dançarina, quando liberada das forças masculinas que a assombram, permite pensarmos o corpo-labirinto em um sentido musical, como espaço de liberdade e de construção do comum, espaço de dança. A dança é a atividade que libera os gestos do corpo, potencializando os processos de individuação e, ao mesmo tempo, aproximando os indivíduos num espaço para a produção do comum. Na dança, as dualidades entre o dentro e o fora, o individual e o comum, o rei e o monstro, o feminino e o masculino, perdem o sentido.

Para finalizar, dentre as diversas representações pictóricas do labirinto, talvez a que represente melhor o corpo seja a do deserto de Borges. Nunca a do labirinto unilinear ou polilinear, nos quais há apenas um caminho possível do centro à saída, uma espécie de charada ou enigma que, uma vez resolvido, põe fim à aventura. O labirinto desértico é aquele “onde não há escadas a subir, nem portas a forçar, ou galerias fatigantes a percorrer, ou muros que bloqueiam o passo.”³² É aquele das dunas moventes, da aglutinação de sedimentos cambiantes, onde a poeira dança e o vento faz sinfonia. Aqui, corremos mais risco de perdermos o fio na areia, mas ganhamos a possibilidade de topar sem querer com as populações nômades, desconhecidas, que ocupam o espaço do deserto e povoam o espaço do corpo, deixando traços efêmeros por onde pisam. Corpo como espaço desértico, onde se inscrevem as forças nômades que nos constituem enquanto singularidades.

32 BORGES, Jorge Luiz. “Os dois reis e os dois labirintos”. In **O Aleph**. Tradução: Flávio José Cardozo. Rio de Janeiro: ed. Globo, 1986 p. 108.

Referências

- BERNARD, Michel. **O Corpo**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.
- BORGES, Jorge Luiz. “Os dois reis e os dois labirintos”. In **O Aleph**. Tradução: Flávio José Cardozo. Rio de Janeiro: ed. Globo, 1986, p. 107-108.
- CARDIM, Lenadro Neves. **Corpo**. São Paulo: Globo, 2009.
- CORTÁZAR, Julio. **Os Reis**. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2º ed, 2006.
- _____. **Lógica do sentido**. Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. **Crítica e Clínica**. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 1. Tradução: Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- _____. **O que é a filosofia?** Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 1997.
- FEITOSA, Charles. “Labirintos: corpo e memória nos textos autobiográficos de Nietzsche”. In LINS, Daniel e GADELHA, Sylvio. **Nietzsche e Deleuze: que pode um corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.
- GRAVES, Robert. **O Grande Livro dos Mitos Gregos**. Tradução: Fernando Klabin. São Paulo: Ediouro, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2013.
- GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio d’água, 1997.
- KASTRUP, Virgínia. **O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo**. In Revista Psicologia & Sociedade, 19(1): 15-22, jan/abr. 2007.
- KERN, Hermann. **Through the Labyrinth: Designs and Meanings Over 5,000 Years**. London: Prestel, 2000.
- PASSOS, Eduardo, KASTRUP, Virgínia, ESCÓSSIA, Liliana (orgs). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2020.