



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

DANIELLA AMARAL TAVARES

**DE MINOTAURO A ASTERION:
TRANSMUTAÇÕES DO PRISIONEIRO DO LABIRINTO ENTRE OS
SÉCULOS XIV E XX**

Salvador
2018

DANIELLA AMARAL TAVARES

**DE MINOTAURO A ASTERION:
TRANSMUTAÇÕES DO PRISIONEIRO DO LABIRINTO ENTRE OS
SÉCULOS XIV E XX**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura, do Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Literatura e Cultura.

Orientadora: **Profa. Dra. Marlene Holzhausen**

Salvador
2018

FICHA CATALOGRÁFICA

**DE MINOTAURO A ASTERION:
TRANSMUTAÇÕES DO PRISIONEIRO DO LABIRINTO ENTRE OS
SÉCULOS XIV E XX**

DANIELLA AMARAL TAVARES

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Literatura e Cultura, tendo sido julgado pela Banca Examinadora formada pelos professores:

Aprovada em: 16/02/2018

Profa. Dra. Marlene Holzhausen – Orientadora, UFBA

Profa. Dra. Elizabeth Santos Ramos, UFBA

Prof. Dr. José Amarante Santos Sobrinho, UFBA

Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire, UFBA

Profa. Dra. Tereza Pereira do Carmo, UFBA

Para o meu pequeno Aurélio.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Wanilda e José Tavares, meu amor e gratidão, minha saudade que não acaba.

Ao meu Aurélio e minha família.

À Profa. Dra. Marlene Holzhausen, por ter atravessado mais de quatro mil anos comigo.

À Profa. Dra. Elizabeth Santos Ramos, por ter guiado o meu começo na Pós-graduação e pelo incentivo constante.

À Profa. Dra. Mirella Vieira Lima, pelos conhecimentos que acompanharam este trabalho.

Ao professor Julio Lopes, pelas orientações valiosas, numa disciplina que amo.

Aos professores Tadeu Andrade, Renata Reis, Leonardo Vieira, Vinícius Agres e Ticiano Lacerda. Obrigada por me apresentarem à linguagem dos deuses.

Às colegas Fernanda Pedrecal e Adriana Azevedo, que fizeram o Minotauro falar um inglês tão bonito.

A Wellington, pelo apoio literário.

A todos da Secretaria da Pós, pelo carinho e dedicação.

Aos amigos que estiveram ao meu lado.

À Mah, por tanto.

À madrinha Nossa Senhora Sant'Ana e ao padrinho São Jerônimo, padroeiros desta tese.

À Fapesb, que viabilizou esta pesquisa através da concessão da bolsa para o doutorado.

*Num tempo muito antigo, nos braços de sua mãe,
o Minotauro acreditava ser um homem.*

Fátima Díez-Platas

RESUMO

Esta tese contempla o estudo de cinco releituras sobre a figura tradicional do Minotauro, presentes nas seguintes produções: o Canto XII do *Inferno* (século XIV), de Dante Alighieri; o esboço a óleo *Dédalo e o Minotauro* (1636), de Peter Paul Rubens; a ilustração de Gustave Doré para o *Inferno* dantesco, intitulada *O Minotauro* (1861); o texto infanto-juvenil *O Minotauro* (1939), de Monteiro Lobato, e o conto “A Casa de Asterion” (1949), de Jorge Luis Borges. Com isto, objetiva-se analisar como o uso, seja da estilização, ou da paródia, aproximou o Minotauro do que a Antiguidade concebe como natureza humana e o afastou dos seus elementos constitutivos tradicionais. Para tanto, são tomados como balizadores, a taxonomia de Gérard Genette sobre as relações intertextuais, os estudos sobre a paródia e estilização em Sant’Anna, Hutcheon e Bakhtin e, uma vez que a análise dos diálogos entre literatura e imagem é mediada pelos contextos histórico-culturais e questões ideológicas, considera-se igualmente a noção de tradução intersemiótica, a partir de Jakobson, e as discussões de Lefevere e Even-Zohar acerca das reescrituras e seus contextos de produção. A partir desta pesquisa, observou-se que, sendo o Minotauro um ser de fronteira entre o humano e o não humano, suas transformações perpetuam sua instabilidade, assim como a possibilidade, peculiar aos personagens míticos, de serem múltiplos, sem perderem de todo a conexão com suas fontes mais remotas.

PALAVRAS-CHAVE: Minotauro; Monstro; Releitura; Dante; Rubens; Doré; Lobato; Borges.

ABSTRACT

The thesis enquires into the study of the classical Minotaur and its reinterpretations in five different productions: the Canto XII of *Inferno* (14th century), by Dante Alighieri; the sketch named *Daedalus and the Minotaur* (1636), oil on canvas by Peter Paul Rubens; the artwork painted by Gustave Doré for Dante's *Inferno*, *The Minotaur* (1861); Monteiro Lobato's text for children, also *The Minotaur* (1939), and the short story "A Casa de Asterion" (1949), written by Jorge Luis Borges. The study aims to analyze in which ways the use of either stylization or parody brought the Minotaur closer to what it was envisioned by antiquity as human nature and rejected its traditional constituent elements. Hence the taxonomy of Gérard Genette is used as a reference to transtextuality, along with Sant'Anna's, Hutcheon and Bakhtin studies on stylization, and parody. Since literature and image are correlated, the analysis is embedded in historical and cultural contexts, as well as ideological questions, Jakobson's ideas on semiotic translation are mentioned, additionally the analysis of Lefevere and Even-Zohar on rewritings and its production contexts are also used. This research indicates that The Minotaur is a being in the borderline between what is human and non-human, therefore, its transformations preserve its instability, along with the unique characteristic of being multiple without failing to keep its connection with a distant origin, as all the mythical creatures do.

KEYWORDS: Minotaur; Monster; Reinterpretation; Dante; Rubens; Doré; Lobato; Borges.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|----|
| Figura 1 – Hércules e Cérbero: pintura vermelha em cerâmica ática (circa 520-510 a.C.) - Museu do Louvre (Paris)..... | 22 |
| Figura 2 – Detalhe da figura da Medusa. Pintura vermelha em cerâmica ática (circa 490 a.C.) – Coleções Estatais de Antiguidades (Munique)..... | 31 |
| Figura 3 – Sereia portando uma lira: estátua funerária (330 - 320 a.C.) – Museu Arqueológico Nacional de Atenas..... | 32 |
| Figura 4 – Deusa Atena e a cabeça da Medusa: detalhe de pintura vermelha em cerâmica ática (circa 525 a.C.) – Coleção de Antiguidades de Berlim (Museus Altes e Pergamon)..... | 36 |
| Figura 5 – Luta entre lápita e Centauro: detalhe de escultura proveniente do Partenon (447-438 a.C.) - Museu da Acrópole de Atenas..... | 38 |
| Figura 6 – Polifemo, Ulisses e seus companheiros: detalhe de pintura negra em cerâmica proto-ática (circa 650 a.C.) - Museu Arqueológico de Elêusis..... | 41 |
| Figura 7 – Quimera: pintura vermelha em cerâmica (circa 350-340 a.C.) - Museu do Louvre (Paris)..... | 42 |
| Figura 8 – Esfinge: detalhe de pintura vermelha em cerâmica ática (circa 510 a.C.) - Museu de Belas Artes (Boston)..... | 43 |
| Figura 9 – Cila: figura em bronze (circa séc IV a.C.) - Museu Arqueológico Nacional de Atenas..... | 44 |
| Figura 10 – Afrodite, Pã e Eros: grupo em mármore (circa 100 a.C.) - Museu Arqueológico Nacional de Atenas..... | 46 |
| Figura 11 – Medusa, Perseu e a deusa Atena: detalhe de pintura vermelha em cerâmica ática (circa 450 a.C.) – Museu Metropolitan (Nova York)..... | 48 |
| Figura 12 – Adornos do palácio de Cnossos..... | 62 |
| Figura 13 – Infância do Minotauro: cerâmica etrusca com pintura do estilo de “figura vermelha” (circa século IV a.C.) - Biblioteca Nacional da França (Paris)..... | 64 |
| Figura 14 – Dédalo, Pasífae e a vaca de madeira: afresco romano (século I d.C.) – Casa dei Vetti (Pompeia)..... | 65 |
| Figura 15 – Dédalo, Pasífae e a vaca de madeira: mosaico romano (circa século II a.C.) – Museu de Mosaicos de Zeugma (Gaziantep)..... | 65 |
| Figura 16 – Os feitos de Teseu: copa ática com pintura do estilo “figura vermelha” (circa século V a.C.) – Museu Britânico (Londres)..... | 68 |

| | |
|---|-----|
| Figura 17 – Teseu e o Minotauro: stamnos policromado de origem siciliana (circa século VII a.C.) – Museu do Louvre (Paris) | 69 |
| Figura 18 – Teseu e o Minotauro: verso de espelho etrusco em bronze (circa século IV a.C.) - Coleções Estatais de Antiguidades (Munique)..... | 70 |
| Figura 19 – Teseu e o Minotauro: cerâmica ática com pintura no estilo “figura negra” (circa século VI a.C.) – Coleções Estatais de Antiguidades (Munique)..... | 70 |
| Figura 20 – Teseu e o Minotauro: cerâmica ática com pintura no estilo “figura negra” (circa século VI a.C.) - Coleções Estatais de Antiguidades (Munique) | 71 |
| Figura 21 – Minotauro: skyphos ático com pintura no estilo “figura vermelha” (circa século V a.C.) – Museu Metropolitano de Arte (Nova York) | 71 |
| Figura 22 – Teseu e o Minotauro: stamnos ático com pintura no estilo “figura vermelha” – (circa século V a.C.) – Museu Britânico (Londres)..... | 72 |
| Figura 23 – Teseu e o Minotauro: mosaico policromado de origem africana (circa século IV d.C.) - Museu Nacional do Bardo (Túnis)..... | 73 |
| Figura 24 – Teseu e o Minotauro: mosaico policromado do período imperial romano [s.d.] – Museu Arqueológico Nacional (Nápoles) | 73 |
| Figura 25 – Teseu vitorioso: afresco de Pompeia (circa século I d.C.) – Museu Arqueológico Nacional (Nápoles)..... | 74 |
| Figura 26 – Teseu e o Minotauro: mosaico de Pompeia [s.d.] – Museu Arqueológico Nacional (Nápoles) | 75 |
| Figura 27 – O Minotauro no labirinto: mosaico policromado (circa século III d.C.) – “Casa das Fontes” (Conímbriga)..... | 76 |
| Figura 28 – Teseu e o Minotauro no labirinto: mosaico policromado (circa século I d.C.) – Villa de la via Cadolini (Cremona)..... | 76 |
| Figura 29 – “Copa de Aison”: cerâmica ática com pintura do estilo de “figura vermelha” (circa século V a.C.) – Museu Arqueológico Nacional (Madrid) | 77 |
| Figura 30 – Estrutura do Inferno dantesco | 81 |
| Figura 31 – O Casamento de Peleu e Tétis: Peter Paul Rubens (1636), esboço a óleo – Instituto de Artes de Chicago (Chicago) | 100 |
| Figura 32 – Aracne e Minerva: Peter Paul Rubens (1636-1637), esboço a óleo – Museu de Belas Artes da Virgínia (Richmond) | 101 |
| Figura 33 – O Nascimento de Vênus: Peter Paul Rubens (1636-1637), esboço a óleo – Museus Reais de Belas Artes da Bélgica (Bruxelas) | 102 |

| | |
|---|-----|
| Figura 34 – Dédalo e o Minotauro: Peter Paul Rubens (1636), esboço a óleo – Museu de Belas Artes de La Coruña (La Coruña)..... | 103 |
| Figura 35 – Alegoria da Guerra: Peter Paul Rubens (circa 1639), pintura a óleo – Palácio Pitti (Florença)..... | 105 |
| Figura 36 – Vênus e Marte: Sandro Botticelli (circa 1485), pintura a óleo – Galeria Nacional (Londres) | 105 |
| Figura 37 – Os Amores dos Centauros: Peter Paul Rubens (circa 1635), pintura a óleo – Museu Calouste- Gulbenkian (Lisboa)..... | 107 |
| Figura 38 – Liber Floridus: Lambert de St Omer (séc. XII), ilustração – Universidade de Gante (Gante) | 108 |
| Figura 39 – Emblematum libri II: Alciato (1556), gravação de Bernard Salomon (Lyon).... | 109 |
| Figura 40 – Emblematum liber: Alciato (1531), gravação atribuída a Hans Schäufelein e baseada em Jörg Breu (Augsburgo) | 110 |
| Figura 41 – Emblemata: Alciato (1621), gravador não identificado (Pádua) | 110 |
| Figura 42 – Teseu, Ariadne e o Minotauro: Virgil Solis (1563), reprodução de xilogravura – Metamorphoses Illustratae..... | 111 |
| Figura 43 – Teseu e o Minotauro: Antonio Tempesta (século XVII), xilogravura – Museu de Belas Artes (São Francisco) | 112 |
| Figura 44 – Teseu e o Minotauro: Mestre dos Cassoni Campana (século XVI), pintura – Museu do Petit Palais (Avignon)..... | 113 |
| Figura 45 – Teseu, Ariadne e o labirinto: atribuída a Baccio Baldini (circa 1460-1470), gravação – Museu Britânico (Londres)..... | 115 |
| Figura 46 – Círculo dos Violentos (detalhe): Sandro Botticelli (1480-1495), ilustração..... | 121 |
| Figura 47 – José se revela aos seus irmãos: Paul Gustave Doré (1865-1866), gravura | 122 |
| Figura 48 – Os egípcios tragados pelo Mar Vermelho: Paul Gustave Doré e Adolphe F. Pannemaker (1865-1866), gravura | 123 |
| Figura 49 – A morte de Sansão: Paul Gustave Doré (1865-1866), gravura..... | 123 |
| Figura 50 – A destruição do Leviatã: Paul Gustave Doré e Héliodore Pisan (1865-1866), gravura..... | 124 |
| Figura 51 e Figura 52 – Satã e a queda dos anjos: Paul Gustave Doré (1866), gravuras..... | 125 |
| Figura 53 e Figura 54 – Cérbero; Plutão e Virgílio: Paul Gustave Doré e Adolphe F. Pannemaker (1861), gravuras | 125 |
| Figura 55 – O Minotauro: Paul Gustave Doré (1861), gravura..... | 127 |

| | |
|--|-----|
| Figura 56 – O Minotauro: William Blake (1824-1827), gravura – Museus de Arte de Harvard (Cambridge)..... | 128 |
| Figura 57 – Círculo dos Violentos (detalhe): Sandro Botticelli (1480-1495), ilustração..... | 128 |
| Figura 58 – O Minotauro: atribuída a Baccio Baldini (circa 1484-1487), gravação – Museu Britânico (Londres)..... | 129 |
| Figura 59 – As Fúrias: Paul Gustave Doré (1861), gravura | 130 |
| Figura 60 – Minos: Paul Gustave Doré (1861), gravura | 131 |
| Figura 61 – O Minotauro no labirinto: J. U. Campos (1903-1972) e André Le Blanc (1921-1998), ilustração | 147 |
| Figura 62 – Ilustrações de capa das edições de O Minotauro - Editora Nacional e Editora Brasiliense. | 147 |
| Figura 63 – Ilustrações de capa das edições de O Minotauro - Editora Brasiliense e Editora Globo. | 148 |
| Figura 64 – O Minotauro comendo bolinhos: J. U. Campos e André Le Blanc, ilustração ... | 149 |
| Figura 65 – Pedrinho e Emília encontram Tia Nastácia - J. U. Campos e André Le Blanc, ilustração..... | 153 |
| Figura 66 – Capa para a 1ª ed. da Minotaure: Pablo Picasso (1933), ilustração – Guggenheim (Madrid)..... | 158 |
| Figura 67 – Suite Vollard: Pablo Picasso (1930-1937), gravuras – ICO (Madrid)..... | 159 |
| Figura 68 – O Minotauro: George Frederick Watts (1885), pintura a óleo – Galeria Tate (Londres) | 161 |

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| INTRODUÇÃO | 14 |
| 1 MONSTROS: ENTRE O HOMEM E A FERA | 19 |
| 1.1 MORADA | 21 |
| 1.2 PROVENIÊNCIA E FUNÇÕES | 29 |
| 1.3 APARÊNCIA, COMPORTAMENTO E ANTROPOFAGIA | 37 |
| 2 MINOTAUROS CANÔNICOS | 50 |
| 2.1 NARRATIVAS VERBAIS: ASTÉRION E MINOTAURO | 51 |
| 2.1.1 O monstro | 52 |
| 2.1.2 O antropófago | 58 |
| 2.1.3 O labirinto e seu prisioneiro | 60 |
| 2.2 NARRATIVAS VISUAIS: MAIS TOURO DO QUE HOMEM | 63 |
| 2.2.1 O monstro e sua imagem | 67 |
| 2.2.2 A antropofagia sugerida | 72 |
| 2.2.3 O labirinto e seu prisioneiro | 75 |
| 3 DANTE E O MONSTRO ATORMENTADO | 79 |
| 3.1 O POETA E SEU POEMA | 79 |
| 3.2 A <i>COMÉDIA</i> E A ANTIGUIDADE RESSIGNIFICADA | 82 |
| 3.3 O MINOTAURO NO CÍRCULO DOS VIOLENTOS: ESTILIZAÇÃO E BESTIALIDADE..... | 89 |
| 4 RUBENS E A CRIATURA DE DÉDALO | 98 |
| 4.1 O ARTISTA: CONTEXTO E RELAÇÕES COM A ANTIGUIDADE..... | 99 |
| 4.2 O MINOTAURO CONHECE O LABIRINTO: ESTILIZAÇÃO E SERENIDADE..... | 103 |
| 5 DORÉ E SEU MONSTRO DANTESCO | 118 |
| 5.1 O ARTISTA, SEU CONTEXTO E O TEMPO MÍTICO RESSIGNIFICADO | 119 |
| 5.2 O MINOTAURO NO LIMIAR DOS VIOLENTOS: ESTILIZAÇÃO E AFLIÇÃO..... | 126 |
| 6 LOBATO E O MONSTRO GULOSO | 135 |
| 6.1 O AUTOR, SEU CONTEXTO E A ANTIGUIDADE PARA UM JOVEM PÚBLICO..... | 136 |
| 6.2 O MINOTAURO NO <i>SÍTIO</i> E OS BOLINHOS DE NASTÁCIA | 146 |
| 7 BORGES E O SOLITÁRIO BIFORME | 156 |
| 7.1 O AUTOR, SEU CONTEXTO E O MINOTAURO DO COMEÇO DO SÉCULO XX..... | 156 |
| 7.2 ASTERION E SUA CASA INFINITA | 161 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 171 |
| REFERÊNCIAS | 178 |

INTRODUÇÃO

A figura mítica do Minotauro, monstro híbrido de touro e homem, é uma referência constante para inúmeras representações, tanto na literatura quanto nas artes visuais e audiovisuais, desde os tempos mais remotos.

Assim como ocorre a todos os personagens míticos, os relatos mais antigos sobre esta criatura remontam à tradição oral que, por sua vez, foi ressignificada pelo discurso literário e iconográfico da Antiguidade Clássica¹. Apesar das narrativas provenientes das fontes tradicionais apontarem para diferentes caminhos, há uma versão mais corrente do mito do Minotauro que pode ser encontrada tanto em poetas e mitógrafos quanto em cronistas greco-romanos.

Conta esta história que Minos, filho de Zeus e Europa, pediu aos deuses uma prova do seu direito ao trono da ilha de Creta, sendo atendido por Poseidon², que lhe enviou um belíssimo touro branco, para ser sacrificado, como agradecimento. No entanto, o rei não honrou o acordo e Poseidon despertou em Pasífae, esposa de Minos, uma paixão incontrolável pelo animal. Com ele, a rainha gerou um híbrido chamado Asterion, mas que, por fim, ficou conhecido como Minotauro – criatura aprisionada, desde seu nascimento, num labirinto construído pelo arquiteto Dédalo e alimentada de carne humana. Para isso, Minos exigia que a cidade de Atenas lhe enviasse, periodicamente, um certo número de rapazes e moças para serem devorados, e este tributo se devia à vingança da morte do seu filho, o príncipe Androgeu, pelas mãos dos atenienses. Um dia, o príncipe Teseu partiu rumo à Creta, a fim de matar o Minotauro e livrar sua cidade do castigo. Graças a um novelo dado por Ariadne, filha do rei, Teseu saiu do labirinto, após matar o monstro. Em seguida, ele fugiu com a princesa, que, por sua vez, foi deixada numa ilha deserta, chamada Naxos.

Na literatura da Antiguidade, a ação de Teseu contra o Minotauro é encarada como justa, afinal ele é o ser odiado que devora inocentes e leva Atenas ao desespero e ao luto. Sua origem é igualmente vista como detestável: para Virgílio (*Aen.*, VI, 20-28), ele é o fruto da paixão desprezível de Pasífae; já em Sêneca (*Phaedr.*, 684), é o híbrido infame, nascido da “luxúria vergonhosa” da rainha.

¹ De maneira geral, considera-se que a expressão “Antiguidade Clássica” nomeia um vasto período, compreendido entre o século IX a.C., que abarca o surgimento das cidades gregas e da poesia homérica, e o século V d.C. marcado pela queda do Império Romano no Ocidente (FUNARI, 2002, p. 140-143).

² Deus do mar e das tempestades, Poseidon é irmão de Zeus, o governante do Céu e da Terra, e tem um temperamento vingativo e agressivo (GRIMAL, 1993, p. 389-391).

Desse modo, observamos que, em sua maioria, os textos antigos relacionam o Minotauro a um discurso negativo (VILAS-BOAS, 2003, p. 248) que, associado à sua concepção, tomada como criminosa, não deixam dúvidas quanto à necessidade de exterminá-lo. Também identificamos que a forma atribuída a ele, uma cabeça de touro sobre um corpo humano, foi uma constante até a Idade Média, período a partir do qual sua aparência foi transformada por inúmeras releituras iconográficas (DÍEZ-PLATAS, 2005, p. 149-151).

Segundo Fátima Díez-Platas (2005, p. 146), em acordo com a tradição, a representação do homem com cabeça de touro anulava o melhor da condição humana e potencializava o lado bestial do filho de Pasífae, já que ele vive à mercê de sua irracionalidade, por ter herdado uma cabeça de animal. Desta forma, quando o Minotauro experimenta novas configurações físicas a partir da Idade Média, ele também adquire novas atitudes e percorre outros caminhos, para além do labirinto de Creta.

Esta tese está organizada em sete capítulos e, partindo dos principais atributos da figura tradicional do Minotauro, estuda as transformações realizadas por cinco produções, concebidas entre os séculos XIV e XX, que envolvem o discurso literário e o imagético, bem como transitam entre a estilização e a paródia. São elas: o Canto XII do *Inferno* (século XIV), de Dante Alighieri; o esboço a óleo *Dédalo e o Minotauro* (1636), de Peter Paul Rubens; a ilustração de Gustave Doré para o *Inferno* dantesco, intitulada *O Minotauro* (1861); o texto infanto-juvenil *O Minotauro* (1939), de Monteiro Lobato, e o conto “A Casa de Asterion” (1949), de Jorge Luis Borges.

Como este ser é fortemente marcado pela sua aparência, julgamos apropriado analisar, ao lado de três obras literárias, as duas representações iconográficas citadas. Assim, no caso de Rubens, temos um Minotauro incomum aos olhos contemporâneos e, em Doré, a criatura em sua forma consagrada, numa das mais famosas séries de ilustrações para a *Comédia* – gravações que, segundo veremos no Capítulo 5, antecederam o contato de muitos leitores com o poema de Dante. Em consonância com Kappler (1994, p. 9), que diz ser o monstro algo “essencialmente visual”, apresentamos também, nos capítulos 1 e 2, paralelos entre a literatura e as imagens greco-romanas, tanto no que se refere ao Minotauro, quanto a outros monstros mitológicos. Sobre estas relações, acrescenta o autor que: “[...] Essas duas formas de expressão inspiram-se mutuamente e não é concebível falar do monstro sem apresentar sua imagem.” (KAPPLER, 1994, p. 9).

Com nossa pesquisa, visamos demonstrar que os distanciamentos, em maior ou menor grau, realizados sobre as características do Minotauro, aproximam gradativamente este personagem da natureza humana, tal como esta é concebida pela Antiguidade e, para

estreitarmos o foco do nosso estudo, tomamos por base os três elementos constitutivos do monstro de Creta, elencados no estudo de André Siganos (1993, p. 63): a monstruosidade, a devoração das vítimas atenienses e o aprisionamento no labirinto.

Dada a importância do primeiro aspecto, discutimos no Capítulo 1 questões associadas aos monstros pela Antiguidade Clássica e, sem pretender abarcar estes personagens tão heterogêneos em sua totalidade, percorremos os espaços onde habitam, suas origens e papéis, assim como aparência e ações, o que inclui o hábito de comer carne humana, comum a muitos deles. Para tanto, utilizamos estudos contemporâneos sobre a teratologia no mundo antigo e textos inscritos dentro do pensamento dito pagão, que não deixou de temer e apreciar este divertimento da natureza (KAPPLER, 1994, p. 16) e da imaginação que é o monstro. Em nosso percurso pelos lugares imaginários da mitologia e das crônicas de viagens, pontuamos também o papel das decisões divinas sobre os monstros, bem como sua ligação com o que é tido pelo mundo greco-romano como bárbaro e distante, afinal, o "[...] monstro é o que vem de *alhures* [...]" (KAPPLER, 1994, p. 174, grifo do autor) e com o Minotauro não é diferente.

No Capítulo 2 enfocamos a representação mais corrente do Minotauro na literatura e iconografia greco-romana, norteados pelos três aspectos integrantes da sua figura, a fim de que, a partir destas referências, que funcionam como um texto de partida, possamos discutir as transmutações presentes em nosso *corpus*.

Vale notar que, além de reunirmos os discursos acerca das questões mais comumente ligadas a este personagem, mencionamos outras, que apontam para facetas menos conhecidas – sobretudo as que se referem a tempos mais remotos, quando o Minotauro, assim como sua mãe, eram tidos como sagrados (YOURCENAR, 1963, p. 157). Outro aspecto importante apresentado neste momento e que será retomado no decorrer da tese, é a concepção da natureza humana, segundo o pensamento greco-romano, pois é a partir desses parâmetros que discutimos as aproximações e afastamentos dos nossos cinco Minotauros, do que pertence aos monstros e aos homens.

O terceiro capítulo trata da releitura dantesca do Canto XII do *Inferno*. Nele, temos um Minotauro guardião do círculo onde os violentos estão encerrados e que se enfurece ao ver Dante e Virgílio, pois julga que Teseu seria um deles. A atitude de rancor e autoflagelação conferida pelo poeta italiano, no final da Idade Média, acrescenta algo de humano a esta figura, antes movida unicamente pela ânsia antropofágica. Neste texto, visto sob o viés da estilização, também é dada ao monstro a capacidade de compreender a linguagem humana e, apesar do seu comportamento ainda ser agressivo, notamos certos afastamentos sobre a

representação tradicional, que não se restringem ao abismo infernal, a nova morada do Minotauro.

No Capítulo 4 discutimos a estilização realizada por Rubens em seu esboço intitulado *Dédalo e o Minotauro* (1636), que traz este personagem fora do labirinto e ao lado do famoso arquiteto. Este trabalho integrou uma série de quadros encomendada pelo rei espanhol Felipe IV, que deveria se basear nas *Metamorfoses* ovidianas, mas foi além das suas narrativas, pois novas situações foram criadas pelo pintor, em conjunto com as mudanças sobre os personagens do poema. Com corpo taurino e um tranquilo rosto de homem, o Minotauro rubeniano difere bastante do monstro tradicional, especialmente do ponto de vista imagético. No entanto, esta divergência não configura uma paródia, uma vez que Rubens baseava-se na iconografia compreendida entre a Idade Média e sua contemporaneidade e não na referência imagética pagã, então desconhecida pela Europa cristã (DÍEZ-PLATAS, 2005, p. 141).

O quinto capítulo retoma o guardião do Sétimo Círculo, através da gravação de Doré (1861) para o *Inferno*. Assim como Dante, o gravador estiliza o personagem canônico, ao retratá-lo em seu desespero, diante do poeta confundido com Teseu. Concebido com a forma pagã, agora recuperada, a criatura de Doré aparece vulnerável, apesar de sua corpulência, e a rudeza de sua morada se assemelha a ele e seu antigo labirinto. Apesar de ser um paratexto, entre aqueles criados para a *Divina Comédia*, a ilustração é analisada sob a ótica de sua relação com a representação greco-romana, com a qual se alinha mais que se afasta, o que desperta mais familiaridade com o monstro temido, do que estranhamento.

No Capítulo 6, o Minotauro é recriado de modo bem-humorado por Lobato, que transforma o antropófago num vegetariano, o prisioneiro num morador e a fera num indolente. Abordado por nossa pesquisa de mestrado (TAVARES, 2013), o livro *O Minotauro* (1939) foi estudado ao lado de sua adaptação televisiva homônima (1978) e é retomado aqui especificamente na análise da paródia sobre o personagem do híbrido de Creta, que deixara a ilha para invadir um casamento celebrado no Brasil (LOBATO, 1965d, p. 182). Sem deixar de ser um monstro com corpo humano e cabeça de touro, ou de viver no labirinto, ele se afasta de tal modo de sua natureza bestial, que se torna inofensivo e sequer atenta para a presença dos seus visitantes.

O sétimo e último capítulo é voltado para outra paródia, presente no conto borgiano “A Casa de Asterion” (1949). Nele, o autor argentino recupera o primeiro nome do personagem e, entre ausências e acréscimos sobre a composição canônica, ele é transmutado numa espécie de filósofo que se aparta dos homens, não porque seja um prisioneiro, mas por

temê-los e desprezá-los. Por meio de sua voz, enfim ouvida, Asterion nos fala de sua mãe e das suas brincadeiras solitárias, enquanto espera por seu “libertador”. Através de suas divagações, vemos os seus aspectos tradicionais serem subvertidos, ainda que Borges não lance mão do humor para isto.

Para embasarmos nossa pesquisa, utilizamos como referenciais os estudos sobre as relações intertextuais, especialmente em Genette (2010), os desdobramentos destas na estilização e paródia em Sant’Anna (2002), Hutcheon (1985) e Bakhtin (2010), bem como as relações entre as reescrituras e seus contextos de produção, vistas em Lefevere (2007) e Even-Zohar (1990). Em nosso aporte teórico, consideramos igualmente a noção de tradução intersemiótica, delineada por Jakobson (2001), uma vez que são fundamentais para a nossa análise os diálogos entre a literatura e as imagens, sejam eles provenientes da Antiguidade, ou dos que permeiam as recriações do nosso *corpus*.

Nele, encontramos um monstro que, do inferno medieval de Dante ao labirinto infinito de Borges, é traduzido por sete séculos pela escrita e imagem, e que não guarda a mesma aparência ou caráter e, por fim, desconhece sua condição de monstro (BORGES, 1992, p. 55).

Acrescentamos ainda que as diversas transformações sobre o Minotauro canônico, compostas a partir de escolhas estéticas heterogêneas, também são influenciadas pelas convicções pessoais dos seus autores, bem como pelos aspectos histórico-culturais, o que inclui o alinhamento com estilos artísticos e questões ideológicas. Deste modo, trazemos estudos específicos sobre os contextos nos quais esta figura foi reconfigurada e perpetuada.

1 MONSTROS: ENTRE O HOMEM E A FERA

"O seio da Terra gera maravilhas e medo também.
Das profundezas do mar surgem os monstros;
Raios brilham no furor das tempestades
E delas brotam coisas mortais.
Formas desconhecidas e aladas carregam o horror em suas asas;
E nos seus passos, a morte e as tormentas indomáveis,
Das quais falam as línguas dos homens³."
(AESCH., *Ch.*, I Estásimo, tradução nossa).

Personagem habitual das narrativas míticas e dos relatos de viajantes, o monstro⁴ da Antiguidade Clássica exerce papéis tão diversos quanto o são a sua aparência, origens e ações. Habitante de terras distantes, com frequência localizadas além do mundo conhecido e limitado por contornos reais ou imaginários (HARTOG, 2014, p. 64), o monstro que assombra o mundo antigo é, em geral, visto como parte da realidade, ainda que de uma realidade igualmente espantosa (DEL PRIORE, 2000, p. 15).

Enquanto os mitógrafos dão conta de monstros derrotados em suas moradas longínquas por deuses e heróis, historiadores e cronistas assombram-se com os que vivem nos confins da terra, em meio a uma natureza exuberante, rica em especiarias, animais admiráveis e tesouros (HEROD., *Hist.*, III, 102-116). Deste modo, os próprios historiadores, a exemplo de Heródoto (*circa* 484 a.C. - 425 a.C.) e Ctésias de Cnido (*circa* séc. V a.C.) incorporam os relatos míticos em seus textos, mesclando-os com fatos raramente vivenciados por eles, ou colhidos junto a terceiros, que, por sua vez, se valem de um imaginário comum para colorir seus supostos testemunhos (NICHOLS, 2008, p. 43). Conforme aponta Mary Del Priore, em seu livro *Esquecidos por Deus*,

Os cronistas e viajantes afirmavam, mão sobre o coração, ser verdade o que diziam. Em nome da experiência pessoal? Raramente. Com frequência, em nome da experiência de outrem, de alguém digno de fé, de quem se ouvira uma história “de verdade” sobre monstros e monstregos. Vivia-se num mundo de “mais ou menos”, de ouvir dizer. (2000, p. 15).

Apesar da diversidade de suas formas e modos de agir, podemos considerar alguns aspectos comuns aos monstros, além da sua predileção por habitar lugares remotos. Segundo

³ “*Many and marvellous the things of fear / Earth's breast doth bear; / And the sea's lap with many monsters teems, And windy levin-bolts and meteor gleams / Breed many deadly things – Unknown and flying forms, with fear upon their wings, / And in their tread is death; / And rushing whirlwinds, of whose blasting breath / Man's tongue can tell.*” (AESCH., *Ch.*, I *Stasimon*).

⁴ Mary Del Priore (2000, p. 23) comenta que os monstros tinham algo a “mostrar”. Assim, eles “[...] mostravam (*monstra = monstrare*), manifestavam (*ostenta = ostentare*), prediziam (*portenta = pra-ostendere*) e anunciavam (*prodigia = pro-dicere*) [...]”

Raymond Bloch, em sua obra *Os prodígios na Antiguidade Clássica*⁵ (1963), os monstros são, como qualquer prodígio, o resultado de uma manifestação abrupta do elemento sagrado no mundo (1963, p. 2). Vale ressaltar que, além de incluir o monstro da Antiguidade na categoria dos prodígios, ao lado de fenômenos climáticos e astronômicos (todos decorrentes da intervenção divina), o autor considera este ser como aquele que é “[...] sobre-humano, humano ou animal, contrário às leis da natureza por conta do seu nascimento, do lugar onde vive e do seu aspecto incomum⁶.” (1963, p. 16, tradução nossa).

Sendo assim, a existência dos monstros é vinculada à vontade dos deuses e se presta às finalidades mais diversas: como instrumentos dos castigos infligidos aos homens, a exemplo da Esfinge (APOLLOD., *Bibl.*, III, 5.8), como guardiões de tesouros (OVID., *Met.*, VII, 149-156), como motivo para a glória dos heróis civilizadores, a exemplo de Hércules⁷ e Perseu (GRIMAL, 1993, p. 205-221, 371-372), e mesmo como prova do imenso poder divino (BLOCH, 1963, p. 9).

Vale pontuar que seres como a Hidra de Lerna, serpente de múltiplas cabeças, morta por Hércules (APOLLOD., *Bibl.*, II, 5.2), e a Quimera, híbrido de leão, dragão e cabra, derrotada por Belerofonte (HOM., *Il.*, VI, 180-185), também pertencem a estirpes divinas, conforme aponta Hesíodo (*circa* séc. VIII a.C.) em sua *Teogonia*. Para este autor grego, há uma vasta família de monstros cuja origem remonta à união entre dois deuses primordiais, anteriores à geração dos deuses olímpicos, conhecidos como Pontos, o Mar, e Geia, a Terra (*Teog.*, 233-239). Em meio à sua variada descendência, encontramos entidades vingadoras, como as Harpias (*Teog.*, 265-269); seres gigantesco como o dragão Tífon (*Teog.*, 820-835); irmãos assustadores, como a Hidra de Lerna, Cérbero (cão de guarda do Hades⁸), o cão Orto e seu primo tricéfalo Gérion (*Teog.*, 287-318), assim como matrizes de outros portentos, como a Medusa, mãe do gigante Crisaor e do cavalo alado Pégaso (*Teog.*, 278-286). O próprio Minotauro está entre os que têm ascendência divina, embora não pertença à prole de Pontos e Geia (APOLLOD., *Bibl.* III, 1.2-1.4). Sobre este fato, é preciso lembrar que o Minotauro teria sido uma divindade em narrativas muito remotas, ao lado de sua irmã Ariadne e sua mãe, Pasífae, conforme aponta Marguerite Yourcenar: “Sabemos que muito antes de ser o resultado

⁵ *Les prodiges dans l'Antiquité Classique* (1963).

⁶ “[...] *surhumain, humain ou animal, contraire aux lois de la nature par sa naissance, le milieu où il vit, son aspect insolite.*” (BLOCH, 1963, p. 16).

⁷ Utilizamos aqui o nome grego do herói conhecido pelos romanos como Hércules. Este procedimento foi igualmente adotado em relação aos nomes dos deuses e demais heróis mitológicos.

⁸ O termo “Hades” designava tanto o mundo subterrâneo, destinado às almas dos mortos, quanto o nome do temido soberano deste lugar, cujo significado é “o Invisível” (GRIMAL, 1993, p. 189-190).

escandaloso de um adultério bestial, o sacratíssimo Minotauro foi, durante séculos, uma divindade⁹.” (1963, p. 157, tradução nossa).

Apesar dos textos antigos comumente caracterizarem os monstros como criaturas ferozes, é possível encontrar algumas exceções: entre os Centauros, híbridos de homem e cavalo, representados como desordeiros e violentos, há os sábios Folo e Quíron (APOLLOD., *Bibl.*, II, 5.4), assim como entre os que são meio humanos, meio serpentes, há reis justos, como Cécrops e Ericônio (APOLLOD., *Bibl.*, III, 14.1-14.6). Nessa medida, percebemos a dificuldade em fixar o monstro dentro de um padrão, seja relacionado à sua origem e forma, funções, ou mesmo comportamento, ainda que épocas posteriores à Antiguidade, como o final da Idade Média e parte do Renascimento tenham atribuído a ele toda sorte de conotações negativas e ligações estreitas com as ações demoníacas (DEL PRIORE, 2000, p. 34).

A fim de relacionar o monstro com os elementos que constituem o Minotauro canônico – sua condição monstruosa, sua antropofagia e seu encarceramento no labirinto – (SIGANOS, 1993, p. 63), tomamos como guia uma pergunta: O que define um monstro?

Para nos aproximarmos destes seres ambíguos, comecemos pelos lugares onde eles vivem.

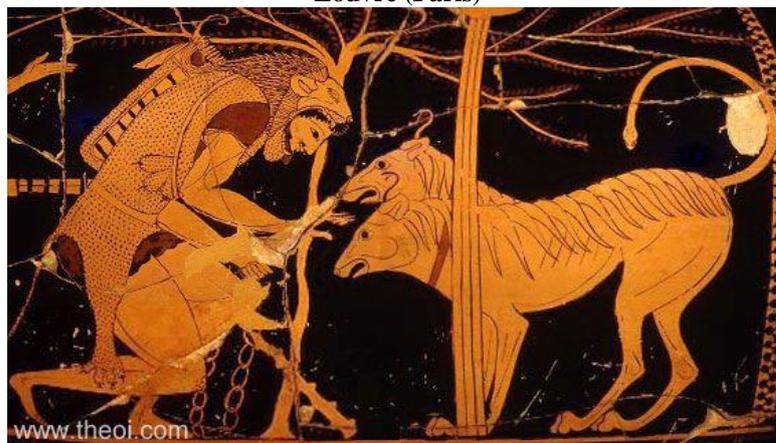
1.1 MORADA

Ao partir para executar seus doze trabalhos, uma longa sequência de aventuras impostas pela ciumenta deusa Hera¹⁰, o herói tebano Hércules empreende uma jornada repleta de criaturas fantásticas, cuja morada está situada em regiões distantes da sua terra natal, ou inacessíveis aos mortais comuns (APOLLOD., *Bibl.*, II, 5.1-5.12). Para enfrentar seres como a Hidra, o rei Gérion, ou mesmo conseguir os pomos de ouro das Hespérides, Hércules atravessa pântanos, montanhas, mares perigosos e chega a atingir a fronteira do reino de Hades, onde captura o cão Cérbero (ver figura 1).

⁹ “*Nous savons qu’avant d’être le scandaleux produit d’un adultère bestial, le très saint Minotaure a pendant des siècles, été dieu.*” (YOURCENAR, 1963, p. 157).

¹⁰ Hera, irmã e esposa legítima de Zeus, perseguia implacavelmente suas rivais, assim como os bastardos do marido. Entre os filhos de Zeus, um dos mais odiados pela deusa é Hércules, cujos trabalhos eram tão arriscados que poderiam resultar em sua morte (GRIMAL, 1993, p. 204-205). No entanto, o herói cumpriu a missão com sucesso e isso, além de ampliar sua fama, contribuiu para os planos de Zeus em ordenar o mundo (CLAY, 2003, p. 150-155).

Figura 1 – Hércules e Cérbero: pintura vermelha em cerâmica ática (circa 520-510 a.C.) - Museu do Louvre (Paris)



Fonte: <<http://www.theoi.com/Gallery/M12.2.html>>
Acesso em: 25 jun. 2015.

No entanto, a dificuldade em alcançar seus oponentes não é um desafio reservado apenas a este semideus, uma vez que o mesmo ocorre com outros heróis, a exemplo de Perseu, Jasão e Ulisses. Para matar a Medusa, Perseu empreende uma viagem arriscada, até chegar a uma caverna recôndita, cercada de estátuas (OVID., *Met.*, IV, 770-786); por sua vez, Jasão realiza uma longa travessia até aportar na remota Cólquida, reino oriental onde vive a princesa Medeia, que ajuda o herói a vencer um dragão, guardião do velocino de ouro (OVID., *Met.*, VII, 1-156). Em sua *Odisseia*, Homero (circa IX a.C.) nos conta que Ulisses, também conhecido como Odisseu, é forçado a navegar por dez anos através de mares desconhecidos, onde enfrenta Ciclopes, gigantes antropófagos e monstros marinhos, todos eles habitantes de lugares espantosos, repletos de perigos, assim como de uma natureza deslumbrante e mulheres sedutoras, como a ninfa Calipso (*Od.*, V) e a feiticeira Circe (*Od.*, X).

Por sua vez, os relatos de cronistas, com sua evidente predileção pela teratologia, nos falam de lugares situados principalmente num oriente fabuloso, que abriga uma cornucópia de maravilhas como a Mantícora, os Ciápodes, os Arimaspes, os Grifos, além de seres com dimensões anormais, como Pigmeus e formigas gigantes. Neste mundo também há espaço para homens que causam espanto nos cronistas, a exemplo de Heródoto, que assim se refere aos etíopes: “Dizem que os etíopes são, de todos os homens, os de maior estatura e de mais bela compleição física, tendo também costumes diferentes dos outros povos. Entre eles, o mais digno de usar a coroa é o que apresenta maior altura e força proporcional ao seu porte.” (*Hist.*, III, 20). Ao dar continuidade ao seu relato, o autor assegura que, além de se destacarem por sua beleza, os etíopes alcançam uma notável longevidade, e ainda desfrutam de uma

extraordinária abundância de metais preciosos: entre eles, o ouro seria um recurso tão comum que seus prisioneiros eram atados a correntes feitas com este metal (*Hist.*, III, 23-24).

Após o seu passeio pela Etiópia, terra que “[...] estende-se do ocidente da Arábia para o sul, sendo o último dos países habitados.” (*Hist.*, III, 114), Heródoto volta-se para o extremo norte da Europa, cujas jazidas de ouro são disputadas entre os Grifos, híbridos de leão e águia, e criaturas de um só olho, os Arimaspes¹¹ (*Hist.*, III, 116). Antes de prosseguir com suas narrativas, agora em direção à Ásia, o autor grego afirma: “De qualquer maneira, parece que os extremos da terra encerram o que há de mais belo e raro no mundo.” (*Hist.*, III, 116).

Segundo François Hartog, em seu *O Espelho de Heródoto*, é numa região ambígua, que ora faz parte da Ásia, ora da Europa, que o historiador grego localiza os citas (2014, p. 58-73), descendentes de Hércules e da mulher-serpente Equidna¹². Dentro da “geografia mítica” (HARTOG, 2014, p. 64), traçada por Heródoto, encontramos estes homens brutais, que desprezam a vida urbana e se deliciam com uma espécie de coalhada, preparada por escravos, cujos olhos são vazados para que melhor se dediquem ao seu trabalho (*Hist.*, IV, 2; 46). Este reino, cujos limites não se fixam, pois se reconfiguram à medida que seus habitantes se deslocam (HARTOG, 2014, p. 72-73), possui peculiaridades que diferem do mundo familiar aos gregos: com um inverno extremamente rigoroso, um verão castigado por chuvas fortes, além de outros fatores que se apresentam de modo diferente e mesmo inverso ao que ocorre na Grécia, o clima desta terra se comporta de um modo tão bizarro quanto os que lá vivem. Diz Heródoto acerca deste assunto:

[...] o Inverno é tão rude, e o frio tão intenso, pelo espaço de oito meses, que espalhando-se água pela terra não se faz lama, senão quando se acende fogo. O próprio mar gela, assim como o Bósforo Cimeriano; e os Citas da Quersonésia passam com seus exércitos sobre o gelo, conduzindo carroças, para irem ao país dos Sindas. O Inverno mantém-se intenso durante oito meses, sendo que os outros quatro últimos meses também são frios. O Inverno nessas paragens é, aliás, muito diverso do dos outros países. Chove tão pouco durante a estação, que se pode dizer ser ela de completa seca; e no Verão não cessa de chover. Não troveja na época em que costuma trovejar em outros lugares; mas as trovoadas são muito frequentes no Verão; e se as

¹¹ Heródoto esclarece que, em língua cita, *arima* significa “um”, enquanto *spu* significa “olho” (*Hist.*, IV, 27). Os Arimaspes têm, portanto, uma descrição semelhante à dos gigantes Ciclopes, mencionados na *Odisseia* (HOM., IX) e na *Teogonia* (HES., 139-146), embora o historiador grego não faça referências à estatura dos primeiros.

¹² Segundo a *Teogonia* de Hesíodo, Equidna é filha de Ceto e Fórcis e neta do Mar e Terra. O autor relata que ela é uma divindade “[...] metade Ninfa, de face delicada e olhos vivazes, e metade serpente monstruosa, imensa e terrível [...]” (*Teog.*, 295-305). Entre os seus amantes, está o herói Hércules, com quem ela concebe Agatirso, Gênolo e Cíntio, sendo este último, tido como o mais forte dos três irmãos e o primeiro ancestral do povo cita (HEROD., *Hist.*, IV, 9-10).

ouvem no Inverno, encaram o fato como algo fenomenal. O mesmo se dá com os tremores de terra. (*Hist.*, IV, 28).

Até mesmo a fauna é estranhamente afetada pelo clima extremo destes lugares pouco conhecidos, acrescenta o historiador, com a devida fundamentação na *Odisseia*:

Penso que é o rigor do frio que impede os bois de ter ali chifres. Homero mostra-se de acordo comigo quando, na *Odisseia*, fala nestes termos: “E a Líbia, onde os cornos vêm prontamente aos cordeiros”; o que é exato, pois nos países quentes os cornos crescem cedo nos animais, e onde o frio é violento, nem chegam a nascer [...] (*Hist.*, IV, 29).

É na mesma Líbia, região de localização tão imprecisa quanto a Etiópia e Índia¹³, que Heródoto situa os Cinocéfalos, homens com cabeça de cachorro, os Acéfalos, de olhos no peito, bem como outros não menos espantosos, que comem répteis, e entendem os gritos dos morcegos (*Hist.*, IV, 183-191).

Neste lugar desolado e quente, cercado por montanhas de sal, o autor também encontra os Atlantes, um povo singelo que “[...] não come nenhuma espécie de ser vivo e nunca sonha.” (*Hist.*, IV, 184) e prossegue com seu relato marcado pela presença do deserto, ora como invólucro de territórios esparsamente habitados, ora como rota de bárbaros nômades. No entanto, é preciso notar que o deserto também figura nos confins gelados, como a terra da Cítia (HARTOG, 2014, p. 53), lugar tido como remoto mesmo pelos deuses. É para lá que Zeus envia o titã Prometeu para ser aprisionado por Hefestos, o deus ferreiro, que declara: “Aqui estamos nós, neste lugar remoto, marchando num deserto pelo chão da Cítia onde nenhuma criatura humana vive.” (AESCH., *Pr.*, 1-5).

O distanciamento da civilização, peculiar a estes espaços vazios, também caracteriza os que, por vezes, transitam através deles. Em acordo com Hartog (2014, p. 53-54), havia inúmeros provérbios em circulação no mundo grego acerca do isolamento do povo cita, noção frequentemente ligada ao comportamento rude dos seus habitantes, localizados nas margens do mundo.

Entretanto, ainda que afastado dos espaços que os autores antigos chamam de civilizados¹⁴, o monstro, ser estranho cercado por uma natureza e vizinhos tão espantosos quanto ele, não vive apenas em desertos: entre suas habitações mais comuns estão as

¹³ Em sua dissertação sobre a obra de Ctésias, Andrew Nichols afirma que alguns autores não diferenciavam a Índia da Etiópia, chegando a fazer com que sua fauna, flora e mesmo seus monstros, vivessem entre as duas regiões (NICHOLS, 2008, p. 219-220).

¹⁴ No prefácio do primeiro volume da sua obra *Vidas Paralelas*, o historiador grego Plutarco comenta que muitos geógrafos localizam as terras ainda desconhecidas nas extremidades dos seus mapas, anotando ao lado de alguns deles: “‘Além daqui existem apenas areais estéreis, infestados de bestas selvagens’, ou a ‘Cítia gelada’ ou ‘um mar glacial’.” (*Thes.*, I).

cavernas, as florestas e bosques, as águas e, mais raramente, as construções.

É nas entranhas da terra¹⁵ que habitam¹⁶ seres com características de serpentes, como a Medusa, Equidna e Tífon. A primeira estaria numa gruta guardada por florestas (OVID., *Met.*, IV, 776-779); a segunda, no país dos citas (HEROD., *Hist.*, IV, 9), ou dos árimos, para Hesíodo (*Teog.*, 295-305); enquanto que o violento Tífon estaria encerrado nas profundezas do vulcão Etna (APOLLOD., *Bibl.*, I, 6.3), ou, segundo a *Ilíada*, sob a terra dos árimos (HOM., *Il.*, II, 783).

Na *Odisseia*, as cavernas também são morada dos Ciclopes, gigantes com um olho na testa que vivem numa ilha aprazível onde “[...] nada semeiam com as mãos nem aram a terra; mas tudo cresce e dá fruto sem arar ou plantar o solo: trigo, aveia, cevada [...]” (HOM., *Od.*, IX, 107-110). Este entorno exuberante, que caracteriza as ilhas deste texto, é, conforme apontamos, uma característica recorrente das terras habitadas por monstros e povos bárbaros.

Por sua vez, em sua narrativa sobre uma Índia tão mítica quanto as ilhas homéricas, Ctésias dá conta de fontes milagrosas, recursos e alimentos em profusão e habitantes notavelmente saudáveis e longevos (NICHOLS, 2008, p. 44). Vale notar que a mesma menção à longevidade e saúde em abundância, desfrutadas nestes lugares remotos, é feita pelo romano Plínio, o Velho (23 d.C. – 79 d.C.) em seu *História Natural* (VII, 2), texto que vai dos relatos científicos aos fabulosos, do mesmo modo que o fazem Ctésias e Heródoto.

Para além das habitações ocultas, há também criaturas estranhas em florestas e bosques, locais igualmente afastados dos ambientes urbanos. Segundo Heródoto, nas florestas que recobrem regiões montanhosas como a dos Líbios lavradores “[...] encontram-se serpentes de tamanho descomunal, leões, elefantes, ursos, áspides, burros com chifres¹⁷ [...] Vêm-se também ali homens e mulheres selvagens e uma multidão de monstros fabulosos. (HEROD., *Hist.*, IV, 191).

¹⁵ Ainda nas profundezas da mãe Terra, no Tártaro, lugar mais profundo concebido pela *Teogonia*, vivem os Hecatônquiros, gigantes de cem braços, que ali estão desde a grande batalha entre os deuses e os titãs (HES., *Teog.*, 729-735). Diz a *Teogonia*, numa bela passagem sobre este abismo, temido até mesmo pelos deuses: “Uma bigorna de bronze, precipitada do céu, cai durante nove noites e nove dias, chegando à terra somente no décimo dia. Da mesma forma, da terra ao tenebroso Tártaro, uma bigorna de bronze cai durante nove noites e nove dias, e apenas no décimo dia atinge o Tártaro, que é cercado por um muro de bronze. Em sua entrada, ao redor, três vezes a noite verte sua escuridão, e acima crescem as raízes da terra e do mar infecundo.” (HES., *Teog.*, 722-728).

¹⁶ Entre as narrativas greco-romanas, é comum encontrarmos monstros-serpentes que vivem no interior da terra. Uma possível explicação para isso está no fato de que muitos destes seres descendem da Terra (HES., *Teog.*, 270-305), cujas entranhas, sob forma de fendas e grutas, abrigam sua imensa prole.

¹⁷ Os burros com chifres são também mencionados por Ctésias em seu texto *Indika* e, em acordo com Nichols (2008, p. 215-216), seriam possivelmente uma representação equivocada dos rinocerontes.

De acordo com Plínio, após a terra dos citas canibais, há florestas habitadas por feras e homens cujos pés são virados para trás e que são incapazes de viver em outro clima, exceto o da sua terra natal, devendo, portanto, permanecer isolados no seu vale remoto, situado no Himalaia (*N. H.*, VII, 2). Dando prosseguimento ao seu relato que, assim como os textos gregos, relaciona a terra estrangeira a um cenário onde se reúnem monstros, feras e povos bárbaros, Plínio fala dos *choromandae*, uma tribo da Índia cujos membros têm dentes de cachorro e comunicam-se através de gritos medonhos (*N. H.*, VII, 2).

À semelhança dos cronistas, os mitógrafos elegem as regiões silvestres como abrigo de criaturas monstruosas, como a Esfinge, os turbulentos Centauros, os Sátiros¹⁸, híbridos de homem e bode, além de flagelos como leões, javalis e aves descomunais – estes últimos presentes nos trabalhos de Hércules (APOLLOD., *Bibl.*, II, 5.1-5.12). Nestes espaços estão igualmente monstros guardiões, como os dragões que vigiam, respectivamente, o velocino de ouro, furtado pelo herói Jasão num bosque sagrado (OVID., *Met.*, VII, 149-156) e as maçãs douradas do bosque das Hespérides, colhidas por Hércules em seu décimo primeiro trabalho (APOLLOD., *Bibl.*, II, 5.11).

Este semideus, que atravessa os mundos dos vivos e dos mortos, também enfrenta animais que habitam as águas, como é o caso da Hidra, criatura de múltiplas cabeças de serpentes, que provoca uma enorme devastação ao redor dos pântanos de Lerna, local onde ela se refugia (APOLLOD., *Bibl.*, II, 5.2).

Nas águas também se escondem a criatura derrotada por Perseu (APOLLOD., *Bibl.*, II, 4.3) e as temidas Cila e Caríbdis, seres vorazes que povoam mares remotos e causam grandes perdas a Ulisses (HOM., *Od.*, XII, 245-261; 429-446). Este herói, pouco antes das aventuras com as personagens citadas, encontra as lendárias Sereias¹⁹, que o teriam levado à morte se ele não estivesse amarrado ao mastro do seu navio, pois “Quem delas se acercar [...] ao lado desse homem nunca a mulher nem os filhos estarão para se regozijarem com o seu regresso; mas as Sereias o enfeitiçam com seu límpido canto [...]” (HOM., *Od.*, XII, 41-44).

¹⁸ Além dos Sátiros serem frequentemente retratados como habitantes das florestas, há notícias de que eles também viviam em ilhas remotas, como as citadas pelo geógrafo e cronista Pausânias (*circa* 115-180 d.C.), as Satíriades (*Desc. Gr.*, I, 23.5-23.6). Por seu lado, Plínio observa que há relatos acerca da existência de Sátiros nas montanhas da Índia, embora ele creia que estes seres, descritos como extremamente velozes e ágeis, pertençam a uma espécie de macaco (*N. H.*, VII, 2).

¹⁹ As Sereias da mitologia grega (também chamadas de Sirenes, ou Sirenas) são seres alados, híbridos de mulher e pássaro, que encantavam os marinheiros com o seu canto irresistível, devorando-os depois que estes se lançavam dos navios e se despedaçavam contra os rochedos (GRIMAL, 1993, p. 421). Já na Alemanha, existe uma figura semelhante, a Lorelei, mulher da cintura para cima e peixe da cintura para baixo, que atrai, com seu canto, os homens para a morte nas águas. Segundo Olavo Bilac (1996, p. 1019), a personagem do folclore brasileiro conhecida como Iara, ou Mãe d'Água, tem o mesmo comportamento que a entidade germânica, podendo, no entanto, apresentar-se como mulher, ou homem, da cintura para cima.

Uma vez que os monstros, assim como aqueles chamados de bárbaros, são afastados do que os textos greco-romanos tomam por civilização, é compreensível que habitem espaços disponíveis na natureza e, muito raramente, em construções, pois estas são incompatíveis com a animalidade atribuída a eles. É possível, no entanto, apontarmos duas exceções entre estes personagens normalmente integrantes da natureza e postos à distância dos limites urbanos: é o caso dos Lestrigões e do Minotauro.

No Canto X da *Odisseia*, Ulisses narra ao rei Alcínoo a sua arriscada passagem pela ilha que é pátria dos Lestrigões, onde “[...] não se viam trabalhos de bois ou de homens [...]” (*Od.*, X, 98), mas se notavam sinais claros de organização política e urbana. Em seu relato, o herói fala de uma cidade e de um palácio suntuoso, onde mora o rei Antífates, que, no momento da chegada dos gregos, estava com os seus súditos na ágora (*Od.*, X, 81-114) – local de reuniões dos cidadãos, bastante familiar aos espaços urbanos dos gregos.

Apesar dos Lestrigões se aproximarem em tantos aspectos do modelo grego de civilidade, eles também divergem significativamente da condição reconhecida como humana, por terem uma força descomunal, além de atacarem e devorarem os homens que porventura aportem em sua ilha (*Od.*, X, 115-125). Vale notar que os Lestrigões, estando a meio caminho entre a civilização e a barbárie, são monstros tão terríveis quanto os Ciclopes: se, por um lado, ao contrário dos Ciclopes, vivem em moradas bem construídas e sob as leis de um rei, por outro se aproximam destes últimos, devido ao seu espantoso porte físico, bem como por serem antropófagos. O caso do Minotauro também é uma exceção à separação da urbe, imposta pela teratologia da Antiguidade, uma vez que ele é encerrado, desde o seu nascimento, num labirinto na ilha de Creta, concebido pelo arquiteto Dédalo, por ordem do rei Minos (OVID., *Met.*, VIII, 157-168). Perturbador como o seu prisioneiro, o labirinto de Creta é cuidadosamente planejado para impedir a fuga dos que são levados para lá, a fim de serem devorados pelo Minotauro, assim como funciona, em conjunto com o seu hóspede, como uma ferramenta de poder para o soberano de Creta. Retratado com a crueldade geralmente atribuída aos governantes estrangeiros, especialmente os reis orientais, Minos, que por sua ferocidade é comparado ao próprio pai do Minotauro por Ovídio (*Met.*, VIII, 136-137), reina sobre uma ilha temida, na qual ergue o seu palácio, Cnossos²⁰, sob o qual ordena a construção do labirinto, onde oculta o Minotauro (PAUSAN., *Desc. Gr.*, I, 27.10).

²⁰ Fortaleza governada pelo rei Minos, Cnossos é citada por diversos autores da Antiguidade, entre eles Homero. Na *Ilíada*, ele menciona Cnossos em sua descrição das imagens gravadas no escudo do herói Aquiles. Na mesma passagem, o poeta grego atribui a sua construção ao arquiteto ateniense Dédalo (HOM., *Il.*, XVIII, 590-605).

Inserido no âmago desta boneca russa mitológica, o monstro de Creta vive, sem o saber, abaixo de um palácio suntuoso, habitado, em acordo com a *Ilíada*, por belos e jovens dançarinos, ricamente vestidos (HOM., *Il.*, XVIII, 590-605) – uma descrição próxima ao que se dá nos Cantos VII e VIII da *Odisseia*, em sua narrativa sobre o palácio de Alcínoo, rei da ilha dos feáceos. Longe de ser uma coincidência, a opulência presente nos dois textos, é um traço marcante das terras estrangeiras, especialmente das ilhas míticas, locais tão isolados quanto os desertos da Líbia e Cítia (visitados pela imaginação de Heródoto) e a Índia de Ctésias.

Segundo Kappler, as ilhas são lugares “[...] onde o maravilhoso existe por si mesmo, fora das leis comuns e num regime próprio [...]” (1994, p. 36), estando entre os palcos preferidos dos acontecimentos míticos. Ainda em acordo com o autor, é compreensível que os gregos tenham situado tantas narrativas em ilhas, uma vez que estas povoam largamente as águas do Mediterrâneo, sendo “[...] os lugares prediletos para as aventuras humanas e divinas mais notáveis.” (1994, p. 37). Acrescente-se a isto o fato de que ilhas do Mediterrâneo Oriental, como é o caso de Creta, eram cercadas por uma aura especialmente exótica, já que oscilavam “[...] no imaginário grego, entre a condição helênica e a ‘bárbara’ – leia-se oriental –, pois sua fundação, população, dialeto, mitos e tradições religiosas misturavam traços de ambas as culturas.” (PIRENNE-DELFORGE apud RAGUSA, 2001, p. 115).

Ter em conta o aspecto do isolamento, não apenas das ilhas, mas dos demais lugares onde os monstros habitam, é essencial para darmos contornos mais definidos ao nosso caminho em busca da caracterização do monstro. Assim, em acordo com a nossa breve exposição, este ser posto à margem da convivência humana é também alocado em espaços marginais²¹, conforme vemos em Kappler:

É raro que o maravilhoso exista nos limites de nosso horizonte; na maioria das vezes ele nasce fora do alcance do olhar. É por isso que as “extremidades” da terra são fecundas, sejam elas regiões polares, periféricas ou simplesmente terras misteriosas, inexploradas, *nos confins da terra conhecida*. (KAPPLER, 1994, p. 39, grifos do autor).

²¹ Esta situação fronteira se estende para a Idade Média, não somente no que tange às narrativas de viagem e à “geografia mítica” (HARTOG, 2014, p. 64), mas também ao próprio espaço físico dedicado à inscrição dos textos. Em seu *A História da Feiúra*, Umberto Eco informa que os monstros dos textos medievais eram desenhados nas margens das páginas, em lugares conhecidos como *marginalia* (2014, p. 113).

Distante do olhar dos narradores e perto de tudo que se apresenta como exótico, deslumbrante e perigoso, encontramos o monstro, que tanto se esquia de ser fixado num espaço quanto de ser encerrado numa caracterização específica.

1.2 PROVENIÊNCIA E FUNÇÕES

Com sua existência ligada à participação divina (BLOCH, 1963, p. 2), ou simplesmente vinculada à continuidade natural de sua espécie, os monstros tanto têm suas origens traçadas por mitógrafos e poetas quanto não contam com esclarecimentos relevantes acerca da sua proveniência.

Filhos de divindades primordiais, monstruosas ou não, filhos de deuses com entidades ligadas à natureza (como as ninfas), frutos de uniões bizarras, ou de castigos divinos, os monstros mitológicos podem ser mortais ou imortais, assim como frequentemente devem a sua existência e mesmo o seu fim aos planos divinos.

Os Ciclopes, por exemplo, têm origens e funções distintas: segundo Hesíodo (*Teog.*, 139-146; 501-506), seriam filhos de Urano (o Céu) e de Geia (a Terra), tendo se tornado artesãos exímios²² e fabricado as armas de Zeus. Já na *Odisseia*, surgem como um povo de gigantes com um só olho – as mesmas características apresentadas por Hesíodo, mas sem que haja menção específica aos seus ascendentes, com exceção de Polifemo, filho de Poseidon e da ninfa Toosa (GRIMAL, 1993, p. 86, 384). Por fim, há ainda os Ciclopes construtores, citados por Apolodoro (*Bibl.*, II, 2.1) e Pausânias (*Desc. Gr.*, II, 16.5; II, 20.7; II, 25-8) – embora sua origem também não seja comentada, são considerados responsáveis por construções imensas, empreendidas em tempos remotos. Enquanto isso, os gigantes Cem-Braços (Hecatônquiros), irmãos dos Ciclopes hesiódicos, cumprem a tarefa de vigiar os Titãs, prisioneiros das profundezas do Tártaro, por ordem de Zeus (APOLLOD., *Bibl.*, I, 2.1).

Sobre os Centauros, há também diferentes versões a respeito da sua origem e papéis. Entre aqueles representados como mestres e companheiros de heróis, estão Folo e Quíron – ambos filhos de divindades (GRIMAL, 1993, p. 176, 403). Há igualmente os Centauros que descendem de um par estranho: o mortal Íxion e uma nuvem modelada por Zeus com a forma de sua esposa, a deusa Hera. O motivo do engano se deve ao fato de que Zeus, tendo descoberto que Íxion havia se enamorado de Hera, enviou a este Néfele, uma réplica da deusa,

²² Para certos mitógrafos, estes Ciclopes habitam o interior dos vulcões sicilianos, onde mantém suas forjas enormes, cujo brilho é visto quando estas formações entram em atividade (GRIMAL, 1993, p. 86).

a fim de colocar à prova a insolência do mortal. O resultado desta união, tomada como sacrílega, foi Centauro, o ancestral dos híbridos de homem e cavalo, ou mesmo, em algumas versões, de toda a raça dos Centauros (GRIMAL, 1993, p. 256). Nessa medida, além de carregar a marca da transgressão dos seus antepassados, como é o caso do Minotauro, os Centauros enfrentam com frequência, heróis como Hércules (APOLLOD., *Bibl.*, II, 5.4) e Teseu (OVID., *Met.*, XII, 227-360), sendo invariavelmente massacrados.

Segundo afirmamos, há numerosos monstros entre as proles dos deuses, cujos papéis se dividem entre ampliar os feitos dos heróis civilizadores, guardar lugares sagrados e mesmo serem instrumentos de vingança. Uma narrativa que reúne estas três funções é a saga que envolve os doze trabalhos de Hércules. No decorrer desta história, encontramos entre os seres de linhagem divina, anteriores à raça dos heróis²³, a Hidra de Lerna, o Leão da Némeia, o cão Ortro, Géron, o dragão Ládon e Cérbero, todos descendentes da Terra e Mar (Pontos), e que, apesar de sua origem imortal, são mortais e exterminados pelo herói, à exceção de Cérbero. Notamos que estes seres tanto castigam os que vivem por perto de seus antros, é o caso da Hidra e do Leão, como podem ser guardiões: Ortro é o cão pastor do gado do seu tio, Géron, enquanto Cérbero e Ládon vigiam, respectivamente, os portões do Hades e o jardim sagrado das Hespérides, lugar onde crescem os pomos de ouro (GRIMAL, 1993, p. 205-221). Ao lado de Ládon, há também outros dragões que desempenham a mesma função e são derrotados por heróis: no mito de Cadmo, há um dragão, filho de Ares, morto ao lado de uma fonte dedicada a este deus (APOLLOD., *Bibl.*, III, 4.1); já no mito de Jasão, temos um outro dragão, cuja origem não é citada, e que nunca dorme. A ele cabe vigiar o velocino de ouro, guardado num bosque igualmente dedicado a Ares (OVID., *Met.*, VII, 149-156).

Outros seres que pertencem à enorme família de Terra e Mar também são encarregados de servir aos propósitos dos deuses: há as Harpias, “servas de Zeus”, subjugadas pelos argonautas (GRIMAL, 1993, p. 192); há a Esfinge, flagelo enviado por Hera para punir a cidade de Tebas (APOLLOD., *Bibl.*, III, 5.8), e há também uma amante do deus Poseidon, Medusa (ver figura 2), que petrifica os que cruzam com o seu olhar e é decapitada por Perseu (APOLLOD., *Bibl.*, II, 4.2). Curiosamente, Medusa desempenha seus papéis mais significativos após sua morte: do seu pescoço cortado saem o gigante Crisaor e o magnífico cavalo alado Pégaso, futuro companheiro de Belerofonte (APOLLOD., *Bibl.*, II, 3.2; 4.2) e

²³ Segundo Jenny Clay (2003, p. 150-151), os monstros da linhagem do Mar e Terra fazem parte de um conjunto de forças desordenadas e selvagens, que povoam os tempos mais primitivos do Cosmos hesiódico. Com a vitória da geração dos deuses Olímpicos, sob o comando de Zeus, estes personagens, oriundos de tradições muito antigas, são derrotados pela prole dos heróis, gerados através das uniões entre deuses e mortais.

servo de Zeus (HES., *Teog.*, 278-286). Além disso, após a aventura de Perseu, a deusa Atena, protetora do herói, fixa a cabeça da Górgona²⁴ no centro do seu escudo (APOLLOD., *Bibl.*, II, 4.3).

Figura 2 – Detalhe da figura da Medusa. Pintura vermelha em cerâmica ática (circa 490 a.C.) – Coleções Estatais de Antiguidades (Munique)



Fonte: <<http://www.theoi.com/Gallery/P23.1B.html>>
Acesso em: 25 jun. 2015

Ainda sobre a prole da Terra, temos a filha desta com Poseidon, a imortal Caríbdis, que, após devorar parte do rebanho de Hércules, é transformada por Zeus num portento que engole grandes porções de água do mar, arrastando com o turbilhão provocado as naus que navegam próximas ao seu antro (GRIMAL, 1993, p. 74). Apesar de Caríbdis não ter suas ações manipuladas pelos deuses, ela se torna um monstro devido à ira divina, à semelhança de sua vizinha, Cila, outrora amada por deuses marinhos e odiada por deusas como Circe e Anfitrite (GRIMAL, 1993, p. 88-89).

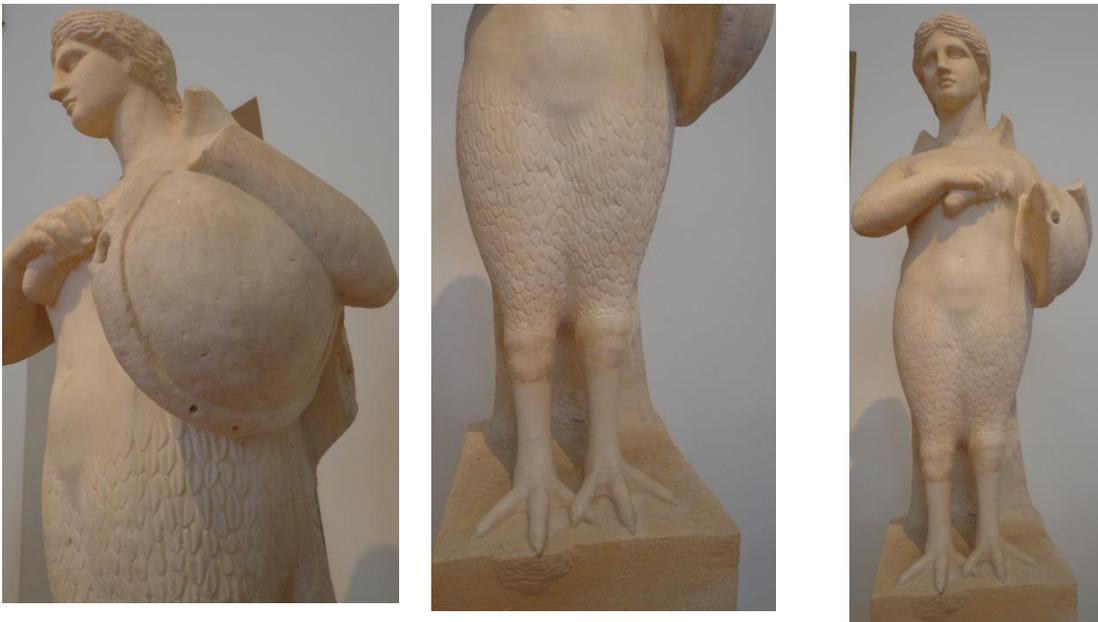
Entre os monstros, cujas origens são apresentadas de modos diversos, estão Cila, que, na *Odisseia*, vive à distância do “voo de uma flecha” de Caríbdis (HOM., *Od.*, XII, 102), as Sereias e os Sátiros – estes últimos retratados como entidades (gênios) da natureza que exercem funções variadas. Personagem mortal para Ovídio, ou de linhagem divina, segundo outros poetas, Cila foi amada pelo deus Glauco e, por isto, transformada numa criatura medonha por Circe, apaixonada por Glauco (OVID., *Met.*, XIV, 11-67). Em narrativas

²⁴ O nome “Górgona” era uma outra designação da Medusa. Segundo a *Teogonia* de Hesíodo (*Teog.*, 270-277), ela tinha outras duas irmãs, Esteno e Euríale, também chamadas de Górgonas, mas que, ao contrário dela, seriam imortais.

similares, Cila também é vítima dos ciúmes divinos: ora ela é amada por Poseidon e punida por Circe, a pedido de Anfitrite (esposa de Poseidon), ora ela é apaixonada por Glauco e, por recusar a aproximação de Poseidon, sofre com a sua vingança (GRIMAL, 1993, p. 89).

Filhas do deus-rio Aqueloo com duas das Musas, ou deste com mortais; filhas do deus marinho Fórcis, ou mesmo nascidas do sangue de Aqueloo, derramado por Hércules (GRIMAL, 1993, p. 421), as Sereias tanto aparecem como punidas pela deusa Deméter (OVID., *Met.*, V, 551-563), quanto são úteis para evidenciar, com sua derrota, a grande astúcia de Jasão e Ulisses, cujas naus são as únicas a se salvarem do seu canto. Segundo certas tradições fúnebres, elas também são encarregadas de acompanhar e cantar para as almas dos bem-aventurados (GRIMAL, 1993, p. 421), o que justifica a sua ampla representação em sarcófagos na Antiguidade, como temos na figura 3. Ainda sobre estas entidades aladas²⁵, lembramos que suas derrotas se devem, respectivamente, às interferências divinas, como o auxílio de Hera a Jasão e seus argonautas (APOLLOD., *Bibl.* I, 9.25) e os conselhos de Circe ao seu amante Odisseu (HOM., *Od.*, XII, 39-58) – fatos que, somados à proveniência das Sereias, nos remetem a uma afirmação de Kappler: “[...] o monstro mantém com a divindade conexões diretas ou indiretas.” (1994, p. 305).

Figura 3 – Sereia portando uma lira: estátua funerária (330 - 320 a.C.) – Museu Arqueológico Nacional de Atenas



Fonte: A autora

²⁵ De modo diverso à conhecida representação que mescla uma forma mulher a um peixe, da cintura para baixo, as Sereias da mitologia grega são em parte mulheres e em parte aves.

Dentro desta perspectiva, também estão os Sátiros, por vezes chamados de Silenos. Companheiros de deuses e ninfas, eles têm suas origens citadas em diversas narrativas, estando, em geral, presentes no cortejo de Dionísio, deus do vinho (GRIMAL, 1993, p. 413). Para alguns narradores, Sileno não seria uma denominação genérica destes seres, mas um conselheiro sábio, filho de Pã (outro Sátiro), ou mesmo do deus Hermes, e teria gerado o Centauro Folo com uma ninfa (GRIMAL, 1993, p. 418). Pã, por seu turno, é uma divindade pastoril, filha de Hermes com a ninfa Dríope, em acordo com o *Hino Homérico*²⁶ a Pã, e este, apesar de despertar horror em sua mãe, por causa de sua aparência, alegra os deuses com sua música, especialmente Dionísio ([HOMERO], 35-46). Outras tradições dão ainda conta que Pã seria filho de Hermes e Penélope, esposa de Ulisses, ou mesmo o resultado de múltiplas uniões entre esta e todos os pretendentes que teriam ocorrido ao seu palácio na ausência do herói (GRIMAL, 1993, p. 345-346) – versões certamente surpreendentes, tendo em vista a proverbial fidelidade de Penélope. Há também o Sátiro Mársias, que se torna um flautista exímio, tendo a audácia de competir com o deus Apolo e sua lira. Uma vez vencedor da contenda, o deus pune a insolência deste personagem com extrema crueldade: segundo *As Metamorfoses*, ele foi esfolado vivo, diante dos gritos desesperados de pastores, sátiros e ninfas, cujas lágrimas copiosamente derramadas, formaram um rio, que recebeu o nome do infeliz Mársias (OVID., *Met.*, VI, 383-400).

Quanto aos relatos dos cronistas aqui elencados, não há neles menções específicas quanto às origens das hordas de monstros que transitam entre os espaços a eles destinados. Tanto Heródoto quanto Ctésias, Plínio e Pausânias falam de famílias de monstros e, em poucos casos, de uma figura apenas, sem informar sobre sua ascendência. Em geral, quando um portento é mencionado isoladamente, ele está associado a uma narrativa mítica, como a do Minotauro, ou da Esfinge, ou mesmo à situações especiais, em geral ligadas à vontade divina, como é o caso dos presságios. Segundo comenta Raymond Bloch, acerca dos prodígios na Antiguidade Clássica:

²⁶ Os chamados “Hinos Homéricos”, totalizam trinta e três poemas compostos em épocas bastante distintas, sendo tradicionalmente atribuídos ao lendário poeta Homero, por se assemelharem às suas composições, tanto do ponto de vista da linguagem quanto do estilo e temática abordada (MASSI, 2006, p. 10-14).

Certamente, o atributo premonitório do prodígio varia conforme os povos: aqui o prodígio é um importante presságio, que desvela todo um momento futuro, lá, ao contrário, é apenas o sinal da cólera divina, solicitando dos homens uma maior reverência para com os deuses e a realização de novos sacrifícios²⁷. (BLOCH, 1963, p. 2, tradução nossa).

Deste modo, a punição divina justificaria não apenas o surgimento dos monstros míticos, mas também de quaisquer concepções consideradas monstruosas, a exemplo dos hermafroditas, cuja aparência se desviava dos padrões de normalidade, por ser considerada nociva à comunidade. A presença dos hermafroditas despertava reações violentas, especialmente entre os etruscos e romanos, conforme constatamos no trecho a seguir:

Todos aqueles marcados por deformações raras, todos os monstros do âmbito animal e humano eram associados, segundo a consciência etrusca, a entes perigosos, imundícies vivas a perambular pela cidade, arriscada de ser infectada por conta de sua presença. Portanto, se a natureza se esqueceu de suas próprias leis, os poderes divinos tiveram o cuidado de marcar estes seres como anormais. Era preciso, portanto, expulsá-los das comunidades, eliminando-os da maneira mais rápida e radical. Na Etrúria, e mais tarde, em Roma, os hermafroditas eram aprisionados vivos num recipiente lacrado e lançados em alto mar: deste modo, todo o contato destes seres impuros com os homens, e mesmo com a terra, era evitado²⁸. (BLOCH, 1963, p. 73, tradução nossa).

A eliminação daqueles que se desviam da ideia vigente de normalidade, também tem espaço entre sociedades gregas arcaicas, segundo o relato do bizantino Tzetzes, citado por Jacques Derrida. Em seu *A Farmácia de Platão*, (2005, p. 79-80) o autor informa que, quando alguma calamidade caía sobre a cidade de Atenas, era costume alimentar fartamente certos indivíduos, escolhidos entre os habitantes mais feios da cidade, para, em seguida, espancá-los até a morte. Com isso, acreditava-se que o flagelado purificaria os sofrimentos da cidade, ao acalmar a cólera do deus responsável pelo castigo. Observamos que, à semelhança do relato apresentado acerca dos etruscos e romanos, o sacrificado tinha seus restos mortais igualmente afastados do ambiente urbano. Deste modo, suas cinzas eram espalhadas ao vento e sobre o mar, de modo a concluir o ritual de purificação. Derrida ressalta ainda o caráter contraditório

²⁷ “*Et certes, la valeur divinatoire du prodige varie suivant les peuples: ici le prodige est un présage d’importance qui dévoile tout un pan de l’avenir, là c’est, au contraire, seulement le signe de la colère divine, enjoignant à l’homme une révérence plus attentive à l’égard des Dieux et de nouveaux sacrifices.*” (BLOCH, 1963, p. 2).

²⁸ “*Tous les êtres atteints de difformités rares, tous les monstres des domaines animal et humaine représentaient pour la conscience étrusque des êtres dangereux, des souillures vivantes pour la cité qui risquait d’en être infectée. Car, si la nature oubliait ainsi ses propres lois, c’est que les puissances divines avaient pris soin de marquer eux-mêmes ces êtres anormaux. Aussi fallait-il les expulser au plus tôt de la société des hommes, les en retrancher de la manière la plus rapide et la plus radicale. En Étrurie, et plus tard à Rome, les hermaphrodites étaient emprisonnés vivants dans un cercueil et jetés en haute mer: ainsi tout contact des êtres impurs avec les hommes e même avec la terre était-il évité.*” (BLOCH, 1963, p. 73).

destes “bodes expiatórios”, identificados pelo autor como “*pharmakós*”²⁹, assim como registra a importância e a extensão da prática do seu sacrifício:

Benéfico enquanto cura – e por isso venerado, cercado de cuidados – maléfico enquanto encarna as potências do mal – e por isso temido, cercado de precauções. Angustiante e apaguizador. Sagrado e maldito [...] A prática ritual, que tinha lugar em Abdera, em Thrace, em Marselha etc. reproduzia-se *todos os anos* em Atenas. E ainda no século V, Aristófanes e Lísias fazem claras alusões a isso. (DERRIDA, 2005, p. 80, grifos do autor).

A ambiguidade das funções atribuídas a estes indivíduos, tomados como desvios da natureza e marcados pelos deuses, mas também necessários ao bem estar da sociedade (após os rituais de expurgo), encontra paralelos com a própria mitologia, cujos personagens, como a Medusa e o Minotauro, se configuram como monstros devido a um castigo divino, ou a uma sucessão de castigos, ainda que estas punições não estejam ligadas a quaisquer faltas cometidas por eles – ao menos em acordo com a visão contemporânea acerca da culpa.

Segundo nos conta *As Metamorfoses*, Medusa foi uma jovem deslumbrante e de cabeleira magnífica, que atraía a atenção de incontáveis pretendentes. Entre eles, estava um deus conhecido por sua brutalidade, Poseidon, que a violentou dentro do templo de Atena. Furiosa com a ofensa (involuntária, por parte de Medusa), a deusa Atena transformou a jovem num monstro, cuja cabeça foi coberta de serpentes. Ao final desta narrativa, o poeta romano recorda que a deusa, criadora daquele ser repugnante, passou a ostentar a cabeça da Górgona em sua armadura, para afugentar os seus inimigos (OVID., *Met.*, IV, 794-803). O destino de Medusa, portanto, vai além da contribuição para a glória do algoz Perseu, ou mesmo de ser a matriarca de uma família de portentos, conforme dissemos anteriormente. A bela e invejada jovem, que concebeu dois filhos sagrados através de uma união violenta, é amaldiçoada com uma transformação que a torna, simultaneamente, um monstro e um amuleto poderoso, cuja face está na panóplia dos guerreiros gregos e também da deusa Atena (WILK, 2000, p. 145-160), conforme temos na figura 4, a seguir:

²⁹ Em meio à diversas considerações sobre sua etimologia, Derrida (2005, p. 79) associa a palavra grega “*pharmakós*” às figuras dos envenenadores e feiticeiros, que tanto poderiam ser portadores do mal e da morte, quanto da cura.

Figura 4 – Deusa Atena e a cabeça da Medusa: detalhe de pintura vermelha em cerâmica ática (circa 525 a.C.) – Coleção de Antiguidades de Berlim (Museus Altes e Pergamon)



Fonte: <<http://www.theoi.com/Gallery/K5.5B.html>>
Acesso em: 25 jun. 2015

Tão temida por seu aspecto quanto necessária à vitória, esta personagem maldita (que se mantém assim após sua morte), é tão responsável por sua sina, aos olhos contemporâneos, quanto o próprio Minotauro. Em acordo com a Introdução desta tese, o Minotauro deve seu nascimento³⁰ à vingança de Poseidon contra o Rei Minos, cuja esposa, tomada pela loucura infligida pelo deus, apaixonara-se pelo touro sagrado. A sua forma híbrida, a condenação ao labirinto, sua ferocidade antropofágica e, por fim, a morte pelas mãos de Teseu, estão alinhadas às consequências das uniões transgressoras, seja nas narrativas míticas ou nos relatos históricos. Assim como ocorre a todos os estigmatizados aqui citados, não é posta em discussão a sua responsabilidade pelas penas infligidas, uma vez que o simples desagrado à vontade divina é motivo suficiente para que toda sorte de desgraças recaia sobre um dado indivíduo. Deste modo, o Minotauro, que exerce as funções de instrumento da revanche de Poseidon, algoz dos desafetos de Minos e símbolo da vitória ateniense sobre a bárbara civilização cretense, é tão desprezível quanto útil, ainda que as versões mais longínquas sobre a sua origem, apontem para o campo sagrado – mas guardemos estas reflexões para o próximo capítulo.

³⁰ Conforme o referido no Capítulo 2, alguns autores afirmam que o Minotauro também seria parte de uma vingança da deusa Afrodite contra a família de Pasífae, que descende do Sol.

1.3 APARÊNCIA, COMPORTAMENTO E ANTROPOFAGIA

No livro XII de *As Metamorfoses*, Ovídio narra o combate brutal entre heróis e Centauros, que, embriagados, decidem arrebatam as mulheres presentes nas bodas do rei Piríto, governante dos lápitas³¹, povo que habitava a Tessália mitológica. Diante da tentativa de violação de Hipodâmia, noiva de Piríto, Teseu inicia a luta contra os monstros, sendo auxiliado por outros companheiros, que usam a habilidade e as armas de bronze contra a força descomunal e a estupidez dos Centauros, cujas armas são rudimentares (OVID., *Met.*, XII, 210-521). De porte assombroso, afeitos à violência, luxuriosos e maus bebedores, os Centauros de Ovídio se assemelham, em aparência e comportamento aos seus “irmãos de duplo corpo” (OVID., *Met.*, XII, 240) de outras narrativas: em Apolodoro (*Bibl.*, II, 7.6) e nas *Fábulas* de Higino (64 a.C.- 17 d.C.), temos o turbulento Nesso, que escapara de um massacre praticado por Hércules e é morto num momento posterior, ao tentar violar Dejanira, esposa do herói (*Fab.*, XXXIV); na *Odisseia*, há Êurito, o “mais feroz dos ferozes Centauros” (OVID., *Met.*, XII, 219), que “[...] quando chegou junto aos lápitas e quando o vinho lhe tirou o juízo, enlouqueceu e praticou atos terríveis.” (HOM., *Od.*, XXI, 297-298); Apolodoro também fala de Ânquio, Ágrion e Élato, que, juntamente com seus irmãos, atacam a morada do Centauro Folo, atraídos pelo cheiro do vinho que este ofertara a Hércules, seu hóspede (*Bibl.*, II, 5.4).

Seja na literatura, ou na iconografia greco-romana, representações como as dos Centauros, a exemplo da figura 5, se repetem, com poucas variações. Ou seja, tanto eles quanto a maioria dos monstros são comumente agressivos e pouco inteligentes, de aspecto aterrador, dotados de enorme força física (ou outra característica que os tornem ameaçadores) e que cultivam hábitos alimentares repugnantes. No entanto, as mesmas fontes nos trazem outras representações destes personagens que, por vezes, se desviam do que se costuma atribuir aos monstros.

³¹ Piríto era filho do rei Íxion (APOLLOD., *Bibl.*, I, 8.2) e, portanto, meio-irmão dos Centauros, seres que, conforme vimos, descendem da união entre Íxion e Néfele, a nuvem modelada por Zeus.

Figura 5 – Luta entre lápita e Centauro: detalhe de escultura proveniente do Partenon (447-438 a.C.) - Museu da Acrópole de Atenas



Fonte: A autora

Em suas *Metamorfoses*, Ovídio fala de um casal inusitado, os Centauros Cílaro e Hilónome, cujo último momento de ternura contrasta com a brutalidade do combate, narrado em pormenores. Em meio a uma contenda que envolve crânios despedaçados e golpes que evisceram os monstros, temos a figura de Cílaro³², cobiçado pelas fêmeas de sua raça, e conquistado pelo amor de Hilónome, a “[...] fêmea mais deslumbrante entre aqueles seres meio-animais [...]” (OVID., *Met.*, XII, 210-406). Monstros apaixonados, eles encontram a morte juntos, mesmo sem terem motivado o conflito – um dardo fere mortalmente Cílaro, enquanto que Hilónome “[...] encosta os lábios aos lábios dele e procura travar a alma que foge.” e, por fim, atira-se sobre a arma cravada no seu esposo, tombando sobre ele (OVID., *Met.*, XII, 419-428).

Outros, como Folo e Quíron “[...] o mais justos dos Centauros.”, (HOM., *Il.*, XI, 832) também diferem dos demais, seja por seu aspecto sereno, sua origem divina ou seu temperamento cordial. No entanto, mesmo diferentes dos seus irmãos violentos, eles mantêm

³² Ovídio (*Met.*, XII, 395-401) apresenta este ser em pormenores de beleza: “A barba despontava e era da cor do ouro, e da cor do ouro os seus cabelos caíam dos ombros até meio das omoplatas; no rosto, um vigor encantador; a nuca, os ombros, as mãos, o peito e tudo aquilo que nele humano era, assemelhavam-se às estátuas aplaudidas de um escultor. A sua parte equina era irrepreensível, não inferior à humana: dá-lhe pescoço e cabeça, e seria digno de Castor.”.

o hábito de viver em cavernas e comer carne crua, segundo informam Ovídio (*Met.*, II, 630) e Apolodoro (*Bibl.*, II, 5.4).

Longe de ser uma predileção restrita aos Centauros, a ingestão de carne crua existe entre outros seres monstruosos, assim como entre os povos bárbaros, podendo ou não relacionar-se à presença de outros fatores, como a aparência terrível, comportamento agressivo e o consumo de carne humana. A mulher-serpente Equidna, por exemplo, tem “[...] face delicada e olhos vivazes [...]” (HES., *Teog.*, 298) e, apesar de se alimentar do mesmo modo que os Centauros, não inclui a carne humana em sua dieta – ao contrário da fiera de antropófagos que se sucedem na *Odisseia*. No referido texto, todos os monstros apresentados, exceto as Sereias, devoram os companheiros de Ulisses, imediatamente após capturá-los. Deste modo, o Ciclope Polifemo que “[...] não se assemelhava a quem se alimente de pão, mas antes ao cume cheio de arvoredos [...]” (HOM., *Od.*, IX, 190-191), despedaça e devora marinheiros, crus, com a mesma sofreguidão com que bebe leite (HOM., *Od.*, IX, 289-297) e embriaga-se de vinho puro (HOM., *Od.*, IX, 347-374).

Vale lembrar que as preferências de Polifemo o aproximam, mais uma vez, dos povos bárbaros: em seu *O espelho de Heródoto*, Hartog (2014, p. 201-205) recorda que os etíopes, os citas³³ e os masságetas, à semelhança dos monstros citados, bebem leite e embriagam-se com facilidade, assim como o fazem os Centauros, já que não diluem o vinho em água³⁴: “Leite e vinho puro são, pois, duas bebidas que, simultaneamente, podem conotar um selvagem.”, afirma Hartog (2014, p. 205). Além disso, tanto os Ciclopes quanto diversos povos bárbaros não conhecem o pão³⁵ e alimentam-se exclusivamente de carne (nem sempre cozida) e, por vezes dos próprios parentes³⁶, como observa Heródoto acerca dos masságetas, que viviam à leste do Mar Cáspio (*Hist.*, I, 204), dos padeus, habitantes do leste da Índia

³³ Entre muitas observações sobre os citas, Heródoto diz que eles bebem o sangue do primeiro guerreiro que abatem num combate (*Hist.*, IV, 64). Além disto, utilizam os crânios dos parentes próximos e dos inimigos mais fortes, como taças (guardadas com grande orgulho), bem como transformam a pele arrancada dos adversários em matéria-prima para suas selas e bainhas para suas aljavas (*Hist.*, IV, 64). Por sua vez, Plínio, o Velho também se refere aos citas, classificando-os como antropófagos, ao lado dos Lestrigões e Ciclopes (*N. H.*, VII, 2).

³⁴ O consumo de vinho puro é tido como perigoso em muitos textos, pois levaria os homens à loucura, conforme pontuam Heródoto (*Hist.*, VI, 84) e Platão no seu *As Leis* (I). Deste modo, a menção à correta mistura do vinho com a água é marcada nos banquetes narrados por Homero e demonstra a civilidade dos comensais, conforme vemos neste trecho da *Odisseia*: “Quando surgia a ocasião para beberem o rubro vinho, doce como o mel, enchia-se uma taça à qual se misturavam vinte de água [...]” (*Od.*, IX, 208-210).

³⁵ Heródoto nos traz o suposto registro do contato entre emissários do rei da Pérsia e o rei da Etiópia que, ao saber da existência e do modo de preparo do pão, refere-se a este alimento com um grande desprezo: para o soberano, a baixa longevidade dos persas estaria, portanto, explicada, uma vez que estes se alimentavam de esterco. (*Hist.*, III, 22).

³⁶ Para o autor, a ingestão da carne humana entre estes povos obedece a algumas regras: enquanto os masságetas matam e devoram os entes idosos (*Hist.*, I, 216), os padeus fazem o mesmo com os seus parentes doentes, sejam eles homens ou mulheres (III, 99), enquanto os issédons consomem a carne dos familiares falecidos, misturada às partes de gado abatido (IV, 26).

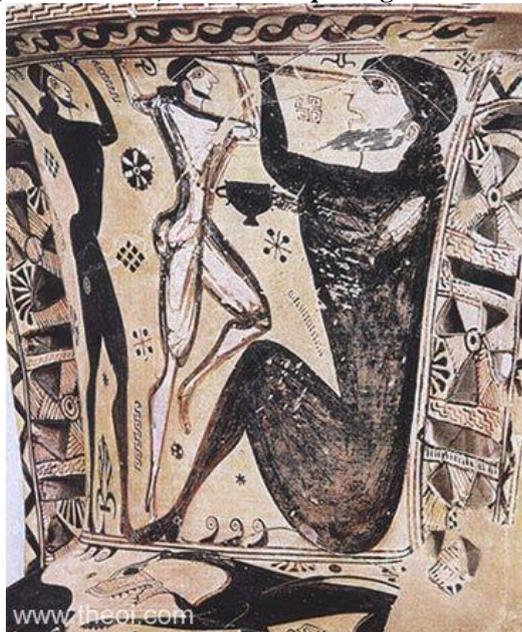
(*Hist.*, III, 99) e dos issédons, vizinhos dos lendários Arimaspes e dos Grifos caçadores de ouro (*Hist.*, IV, 26, 27). Esta prática, ainda que motivada por tradições culturais, é notadamente vista como repugnante pelo mundo greco-romano³⁷ e, segundo Kappler (1994, p. 316), faz com que seu praticante seja tomado como um monstro, ainda que tenha feições totalmente humanas.

Isto nos leva a uma outra ideia acerca do monstro: “[...] ele é um ser que se desvia *mais ou menos* da norma e tudo está na maneira como se aprecia este desvio.” (KAPPLER, 1994, p. 303, grifos do autor). Nessa medida, estes desvios podem se caracterizar pela presença de elementos que, apresentados isoladamente, ou combinados, tornam o personagem em questão *mais*, ou *menos*, aberrante. Seres como as formigas gigantes e os Pigmeus de Heródoto e Ctésias, assim como os Lestrigões da *Odisseia*, são vistos como portentos, porque possuem dimensões anormais e, no caso dos Lestrigões, há ainda o mau hábito de comerem os viajantes que encontram (HOM., *Od.*, X, 110-120). Por sua vez, o hibridismo, a ausência ou excesso de membros, somados a uma linguagem estranha e comportamentos vistos como incivilizados, são desvios ainda maiores, que pertencem aos monstros mais populares.

Entre os enormes Hecatônquiros e os Ciclopes, há, respectivamente, excesso e falta, já que os primeiros contam com cem braços e cinquenta cabeças, enquanto os outros têm um olho no meio da testa e, no caso do Ciclope Polifemo, (que não pertence às obedientes linhagens dos artesãos e construtores) nota-se uma mescla de barbárie e ternura que divertiu gerações. Enquanto, em Homero, Polifemo (ver figura 6) blasfema abertamente contra os deuses (*Od.*, IX, 275-278), em Ovídio temos um “[...] ser cruel, horrendo até para os próprios bosques [...]” (*Met.*, XIII, 759-760) e é apaixonado pela nereida Galatéia.

³⁷ Num episódio que envolve a invasão de Tebas por sete chefes gregos, conta-se que o etólio Tideu, protegido de Atena, estava de tal modo enfurecido que, ao receber a cabeça cortada do tebano Melanipo, quebrou o crânio deste e comeu o seu cérebro. Horrorizada com o gesto, Atena desiste de conceder a imortalidade a Tideu e abandona-o no campo de batalha (APOLLOD., *Bibl.*, III, 6.8).

Figura 6 – Polifemo³⁸, Ulisses e seus companheiros: detalhe de pintura negra em cerâmica proto-ática (circa 650 a.C.) - Museu Arqueológico de Elêusis



Fonte: <<http://www.theoi.com/Gallery/L8.7.html>>
Acesso em: 23 jun. 2015

Em nome deste amor não correspondido, ele abandona seus rebanhos e seus impulsos antropofágicos, pois “Agora cuidas do teu aspecto, agora cuidas de ficar atraente, Polifemo, agora penteias o cabelo espetado com um ancinho, e já te encanta desbastar a barba hirsuta, com uma foice, e ver na água o reflexo das feições ferozes, e ensaiar olhares.” (OVID., *Met.*, XIII, 764-767) e derrama-se em canções apaixonadas, oferecendo à sua amada queijo, leite e animais selvagens, enquanto ameaça esquarterar seu rival, Ácis (OVID., *Met.*, XIII, 789-865).

A ausência de membros, a combinação inusitada deles, assim como o hibridismo, também estão nos relatos dos cronistas. Heródoto (*Hist.*, IV, 27; 191) e Plínio (*N. H.*, VII, 2), falam de maravilhas, como os Cinocéfalos, homens com cabeça de cachorro, cuja fala se resume a latidos; além dos Blêmios (chamados por Heródoto de Acéfalos), seres sem cabeça e com olhos no peito e dos Arimaspes, que, assim como os Ciclopes, possuem apenas um olho. Entre os portentos de Plínio também estão os Andróginos, que combinam características de ambos os sexos (*N. H.*, VII, 3), os Astomi, criaturas sem boca que se alimentam de odores, os *Choromandae*, homens com dentes de cão e linguagem terrível, e os Ciápodes, dotados de apenas uma perna e um pé enorme (usado como guarda-sol) que, segundo o autor romano,

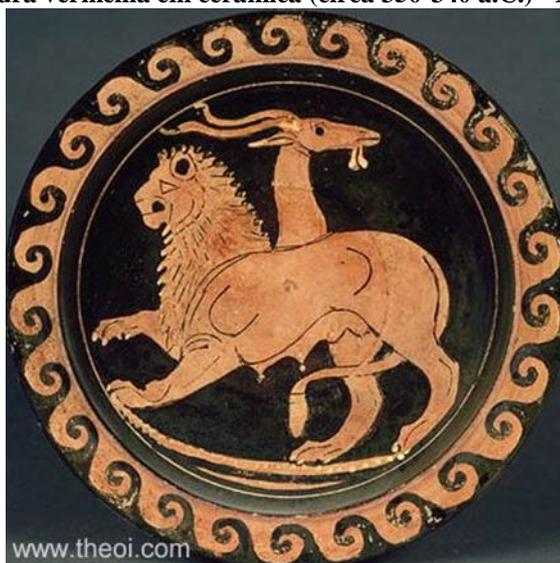
³⁸ Talvez devido à dificuldade em representar lateralmente esta figura, que possui apenas um olho, não fica claro, de imediato, que se trata de um Ciclope. No entanto, a imagem traz outros elementos que identificam os personagens envolvidos na cena descrita no Canto IX, da *Odisséia*, como o tamanho gigantesco de Polifemo, a taça com a qual ele é embebedado por Ulisses e o momento em que este herói cega o monstro, auxiliado por seus companheiros (HOM., *Od.*, IX, 380-395).

figuram no texto de Ctésias sobre a Índia (*N. H.*, VII, 2).

Os híbridos de animais também estão nestes textos, a exemplo da Mantícora, ávida por carne humana, que é citada por Plínio (*N. H.*, VIII, 45) e descrita por Ctésias (NICHOLS, 2008, p. 117) como de cor avermelhada, com corpo de leão, cauda de escorpião, feições humanas e cintilantes olhos azuis³⁹. De sua boca, preenchida por três fileiras de dentes, saem sons estranhos (Plínio afirma que ela imita a voz humana) e sua agilidade é notável, o que a torna ainda mais perigosa. A descrição da Mantícora, bem como do seu comportamento, nos remete a outros híbridos, cuja ferocidade cresce à medida que estes se afastam do que é tomado como normal.

Deste modo, a Quimera (ver figura 7), um prodígio oriental, surge como um mosaico ameaçador: “Ela é de raça divina – não pertence à dos homens: à frente tem forma de leão, atrás de dragão, no meio de cabra; seu sopro é a fúria terrível do fogo ardente.” (HOM., *Il.*, VI, 180-182).

Figura 7 – Quimera: pintura vermelha em cerâmica (circa 350-340 a.C.) - Museu do Louvre (Paris)



Fonte: <<http://www.theoi.com/Gallery/M14.3.html>>
Acesso em: 16 jun. 2015

Seu irmão, Cérbero, não menos assustador, com suas três cabeças, cauda de dragão e torso povoado de serpentes (APOLLOD., *Bibl.*, II, 5.12), é um carnívoro cruel⁴⁰ e, ainda que tenha as atitudes e o aspecto de um guardião inflexível, este porteiro do Hades se deixa comover pelo canto de Orfeu, que desce a este reino em busca de sua amada Eurídice

³⁹ Segundo o historiador Pausânias, a Mantícora seria apenas um tigre, animal muito temido pelos indianos (*Desc. Gr.*, IX, 21.4).

⁴⁰ Esta característica alimentar nos soa um tanto estranha, uma vez que Cérbero lida mais com as entidades incorpóreas que descem ao Hades do que com os poucos humanos que se aventuram por lá.

(GRIMAL, 1993, p. 83). A reação de Cérbero, que descumpru suas funções, rendido diante da beleza da música, parece nos mostrar, portanto, que ao mesmo tempo em que a fusão de partes de seres diferentes produz um ente terrível, também pode criar figuras que guardam uma complexidade surpreendente: “O monstro, produto de uma combinatória de formas, não é apenas o fruto malsão de um amor pervertido pelo quebra-cabeça.”, recorda Kappler (1994, p. 261).

De fato, especialmente entre os híbridos femininos, verificamos que um monstro não é apenas uma combinação de agressividade e estupidez, uma vez que alguns deles são capazes de atrair e enredar suas vítimas. Estes seres, a exemplo da eloquente Esfinge, das “doutas Sereias” (OVID., *Met.*, V, 555), ou mesmo de Cila, mesclam às suas feições femininas, partes de animais selvagens e unem a um comportamento feroz, uma sensibilidade aguçada. Com rosto e busto de mulher, corpo de leão e asas de águia, a Esfinge (ver figura 8) é conhecida por propor enigmas aos viajantes que se dirigem a Tebas e devorar os que não conseguem decifrá-los (APOLLOD., *Bibl.*, III, 5.8).

Derrotada por Édipo e ferida em seu orgulho, ela se suicida, atirando-se de um rochedo – atitude também adotada pelas Sereias, “[...] elas que a todos os homens enfeitiçam, todo que as alcançar.” (HOM., *Od.*, XII, 39-40). Sobre este episódio, Grimal (1993, p. 421) afirma que, frustradas por não terem conseguido ludibriar os tripulantes de Ulisses, elas se lançaram ao mar, após a passagem do navio do herói.

Figura 8 – Esfinge: detalhe de pintura vermelha em cerâmica ática (circa 510 a.C.) - Museu de Belas Artes (Boston)



Fonte: <<http://www.theoi.com/Gallery/M18.1.html>>
Acesso em: 10 jun. 2015

Nessa medida, estas personagens, que tanto se distanciam dos seres brutais da *Odisseia* e dos que povoam os trabalhos de Hércules, reúnem em si as habilidades intelectuais e a suscetibilidade (peculiares à natureza humana), bem como a avidez e a antropofagia, aspectos próprios da natureza monstruosa. Suas ambiguidades, longe de pertencerem apenas a elas, também estão nos “bons” Centauros, nos rompantes de ternura de Polifemo, assim como na delicadeza de Equidna, a híbrida (HES., *Teog.*, 295-305) amante de Hércules (HEROD., *Hist.*, IV, 9-10).

Por sua vez, a infeliz Cila (ver figura 9), amaldiçoada por sua beleza, é castigada com uma aparência terrível e atrai os navegantes com um latido de cachorrinho, para devorá-los (HOM., *Od.*, XII, 85-87). Seu novo aspecto é assim descrito por Ovídio:

Chega Cila; Já mergulhara nas águas até meio do ventre quando vê as ancas desfigurarem-se com monstruosos cães a ladrar. De início, não acreditando que aquilo eram partes do seu corpo, foge e tenta afastá-los, e tem medo dos focinhos ferozes dos cães. Mas, ao fugir deles, arrasta-os consigo, e quando busca as partes do corpo, as pernas, as coxas e pés, no seu lugar descobre mandíbulas como aquelas de Cérbero. Ergue-se sobre cães raivosos, e sob o ventre proeminente e virilhas truncadas mantém dominados os dorsos das feras. (*Met.*, XIV, 59-67).

Figura 9 – Cila: figura em bronze (circa séc IV a.C.) - Museu Arqueológico Nacional de Atenas



Fonte: A autora

Deste modo, mesmo horrorizada com a sua transformação, a figura de *As Metamorfoses* parece não ter escolha ao atacar os que se aproximam do seu covil, pois está fadada a obedecer à sua parte não humana. Sua aflição, no entanto, não aparece em Homero (*Od.*, XII, 245-261), ou em Higino (*Fab.*, CXXV), autores que se concentram na voracidade

com que ela ataca suas vítimas.

Os excessos ligados a Cila também figuram na caracterização de outros monstros, como os Centauros e Sátiros, não por acaso retratados como animais da cintura para baixo. Enquanto os Centauros promovem desordens, por sua propensão à embriaguez e à violação de mulheres, os Sátiros também são luxuriosos e apreciadores do vinho, embora também apareçam como músicos, brincalhões, além de amantes das ninfas, conforme narra o *Hino Homérico a Afrodite* ([HOMERO], *Ven.*, I, 262-263). Sátiros como Pã e Sileno estão nas narrativas de Hermes e Dionísio e desfrutam dos prazeres que mencionamos, sendo descritos como disformes e pândegos (GRIMAL, 1993, p. 345-346, 418). Em seu *Hino Homérico a Pã*, o poeta assim descreve este filho de Hermes: “[...] pés de bode, dois chifres, amante do ruído e que, pelos campos cheios de árvores, anda para lá e para cá com as ninfas habituadas a dançar.” ([HOMERO], *Fau.*, 2-4). Mais adiante, ele completa: “[...] ao voltar da caça, e somente à noite, ele emite sons, tocando em sua flauta uma doce canção; certamente, não poderia ultrapassá-lo em melodia, a ave que, na florescente primavera, entre as folhas, externa seu lamento com um doce canto.” ([HOMERO], *Fau.*, 14-18).

Largamente presente na iconografia, a lascívia dos Sátiros (ver figura 10) também é abordada por Pausânias, que se refere às ilhas chamadas de Satiriádes. Nesta região, viviam seres similares aos homens, de pelo avermelhado e caudas longas que, “Ao avistarem seus visitantes, acorreram para a embarcação sem gritar e atacaram as mulheres à bordo. Amedrontados, os marinheiros lançaram uma mulher estrangeira à ilha, que foi ultrajada pelos Sátiros, não apenas das formas usuais, mas das maneiras mais aviltantes⁴¹.” (*Desc. Gr.*, I, 23.6, tradução nossa).

⁴¹ “As soon as they caught sight of their visitors, they ran down to the ship without uttering a cry and assaulted the women in the ship. At last the sailors in fear cast a foreign woman on to the island. Her the Satyrs outraged not only in the usual way, but also in a most shocking manner.” (PAUSAN., *Desc. Gr.*, I, 23.6).

Figura 10 – Afrodite, Pã e Eros: grupo em mármore (circa 100 a.C.) - Museu Arqueológico Nacional de Atenas



Fonte: A autora

Esta carga de condutas impróprias atribuídas aos monstros estende-se, em acordo com Kappler (1994, p. 48), não apenas às perversões, mas também à linguagem, ou mesmo à ausência dela e isto se aplicaria especialmente aos que vivem nas citadas “bordas do mundo”. Mais adiante, este autor afirma, a partir dos textos de Santo Agostinho⁴² (354 d.C. - 430 d. C) que “[...] em grande parte é a linguagem, enquanto manifestação do pensamento, da razão, que decide sobre a natureza humana e moral dos monstros.” (KAPPLER, 1994, p. 316).

Assim, muitos personagens de dupla natureza, como os Centauros e os Ciclopes, são marcados por uma fala grosseira, ou mesmo têm uma linguagem incompreensível, como os Cinocéfalos e *Choromandae*, que, respectivamente, latem e emitem gritos horríveis, e os Astomi, que vivem em silêncio, pois não têm boca.

Para Plutarco, os Sátiros também possuíam uma linguagem ininteligível, próxima aos sons emitidos pelos animais. Em seu *Vidas Paralelas*, o autor narra um episódio, supostamente vivido pelo cônsul romano Sila:

É fama que ali se capturou um sátiro adormecido, muito parecido com os que os pintores e escultores representam. Levaram-no a Sila, que lhe perguntou quem ele era por intermédio de diversos intérpretes. Sem nada

⁴² Teólogo versado no pensamento greco-romano, Santo Agostinho discorre, em seu *A Cidade de Deus* (XVI, 8.1), sobre a provável existência dos monstros. Ao citar os Cinocéfalos, cujo corpo é humano até o pescoço (assim como o do Minotauro) ele afirma que estes seres são mais animais do que homens, por conta de sua cabeça de cão e dos latidos que emitem, no lugar da voz humana.

responder de inteligível, emitiu com esforço um som rude, a meio caminho entre o nitrido do cavalo e o balido do bode. Sila, horrorizado, voltou o rosto como a um espetáculo ímpio. (PLUT., *Sulla*, XXVII).

A linguagem desconcertante é também um traço atribuído aos bárbaros, quase sempre mais próximos dos monstros que do homem civilizado. Segundo Umberto Eco (2014, p. 185), a própria expressão “bárbaro” teria relação com o balbucio, substituto de uma linguagem articulada, atribuído a aqueles que não se expressavam em grego. Acerca deste tema, Heródoto (*Hist.*, IV, 183) acrescenta que povos como os trogloditas-etíopes, tomados como comedores de serpentes e lagartos, além de usarem uma língua totalmente desconhecida, são capazes de compreender os guinchos dos morcegos.

Como podemos perceber, a situação de fronteira à qual estão fadados os híbridos, dificulta o estabelecimento de classificações estáveis, pois tanto sua aparência, quanto sua conduta varia consideravelmente e se mostra, não raro, surpreendente. A própria ideia de que os monstros são marcados pela deformidade, não se aplica, como vimos desde o início deste tópico, a todos os casos: “Pode acontecer que um monstro se distinga pela beleza [...]”, nos recorda Kappler (1994, p. 310) e, de fato, se chamamos de monstros aqueles que combinam naturezas diversas, é justo incluímos neste rol o cavalo alado Pégaso (APOLLOD., *Bibl.*, II, 4.2). Este híbrido belíssimo é companheiro do herói Belerofonte e, sendo filho de Medusa, é tio de uma sucessão de assombros. Apesar de ser parte de uma família tão feroz, ele é obediente aos deuses e consagrado a fontes e cidades (GRIMAL, 1993, p. 360).

Outros personagens biformes, como o casal formado por Cílaro e Hilónome, têm uma descrição tão graciosa e um temperamento tão nobre, que em nada devem aos heróis e heroínas míticos. Mesmo a sua parte equina é dotada de uma formosura singular e seu fim demonstra o amor profundo que um nutria pelo outro (OVID., *Met.*, XII, 393-428).

Entre os membros mais remotos da realeza ateniense, também encontramos híbridos justos, como Cécrops e Erictônio, cujas metades superiores do corpo eram humanas e as inferiores, de serpente. Filho da Terra, Cécrops foi um rei pacífico, tendo ensinado a escrita e a arte de construir cidades aos homens (GRIMAL, 1993, p. 79). Igualmente nascido da Terra, Erictônio governou com sabedoria, tendo concebido as Panatenéias, festas em honra à deusa Atena (APOLLOD., *Bibl.*, III, 14.6).

Lembramos também que há seres híbridos cuja primeira natureza, antes de sua transformação, é notavelmente bela – é o caso de Cila, cobiçada por deuses do mar (GRIMAL, 1993, p. 89), bem como de Medusa (ver figura 11), que foi favorecida pelo artista, não sendo representada com um rosto disforme e cabeleira de serpentes. Curiosamente, ao

relatar o encontro entre Poseidon e Medusa, Hesíodo não narra este momento com violência, como o faz Ovídio, mas sim, descreve-o com delicadeza, afirmando que “Medusa se deitou em um campo macio, dentre as flores da primavera, com aquele de cabeleira azul [...]” (HES., *Teog.*, 278-286).

Figura 11 – Medusa, Perseu e a deusa Atena⁴³: detalhe de pintura vermelha em cerâmica ática (circa 450 a.C.) – Museu Metropolitan (Nova York)



Fonte: < <http://www.theoi.com/Gallery/P23.6.html> >
Acesso em: 10 jun. 2015

Por sua vez, o Minotauro, herdeiro da estranha combinação das características de homem e touro, não aparece, na maioria dos autores, como repugnante, ou belo, exceto em Sêneca que se espanta com seu “hórrido rosto” (*Phaedr.*, 687-691). As breves menções dos textos à sua figura abordam, na maior parte, sua natureza híbrida e sua antropofagia, entre outros fatos conhecidos, como a prisão no labirinto e, por fim, a derrota pelas mãos de Teseu.

Sua representação mais popular, a do homem com cabeça de touro, o coloca numa condição ainda mais feroz que a dos Centauros e Sátiros, já que ele não é governado por uma mente humana, mas sim pela irracionalidade herdada do seu pai. Como veremos no próximo capítulo, esta forma se estende amplamente para a iconografia, resultando em narrativas visuais que, em geral, se voltam para o instante em que o Minotauro é morto pelo herói

⁴³ Ao contrário das representações mais comuns, que retratam Medusa como uma criatura de rosto disforme, esta imagem nos mostra a Górgona como uma bela jovem adormecida, pouco antes de ser decapitada por Perseu.

ateniense.

Monstro temido, ao qual não é concedida uma linguagem articulada, o filho de Pasífae é motivo de vergonha⁴⁴, mas também um instrumento político, usado por Minos para subjugar Atenas e demonstrar o poder de Creta e, de modo diverso a outros personagens, não consta que ele teve aventuras amorosas. O Minotauro canônico é, na verdade, um monstro solitário e os autores nos levam a crer que é também comedido em sua alimentação, afinal, manter-se com uma dieta tão escassa é algo notável (OVID., *Met.*, VIII, 169-171), mesmo para uma criatura mitológica.

Por fim, se retornarmos para a pergunta proposta no início deste capítulo, “o que define um monstro?”, supomos que o Minotauro é uma síntese dos aspectos e ambiguidades aqui apresentadas (ainda que não esgotadas) sobre os portentos. Como veremos a seguir, apesar de ter tanto em comum com os monstros da Antiguidade, o Minotauro é cercado de características peculiares apenas a ele – o que certamente aumenta a sua solidão.

⁴⁴ A difamada união entre a rainha e o touro teria um significado sagrado na remota civilização minoica (SIGANOS, 1993, p. 49) e não a conotação que tanto afetou a figura do Minotauro, bem como da sua mãe.

2 MINOTAUROS CANÔNICOS

“[...] o homem metade touro e o touro metade homem⁴⁵ [...]”
(OVID., *Ars.*, II, 24, tradução nossa).

Híbrido, devorador de carne humana e habitante de um lugar apavorante, o Minotauro da Antiguidade não é apenas um monstro por excelência, como vimos no capítulo anterior, mas uma espécie de “bicho-papão⁴⁶” por excelência.

Filho bastardo da rainha de Creta, é o ser com cabeça de touro e corpo de homem, chamado por Apolodoro (*Bibl.*, III,1.4), a princípio, de Asterion. Já na remota civilização minoica, nasce de uma divindade lunar e acredita-se que tenha sido cultuado como um deus (YOURCENAR, 1963, p. 157). Ele não é citado por Homero⁴⁷ e, em Hesíodo, é o filho poderoso do rei Minos e da rainha Pasífae (FERREIRA, 2008, p. 29. Para Eurípides (*circa* século V a.C.), sua existência comprova o crime da louca Pasífae na peça desaparecida *As Cretenses* (Fr. 472e K), cujos fragmentos restantes mostram uma mulher diferente da adúltera infame dos textos antigos. O Minotauro, estrangeiro inimigo e fruto de uma relação monstruosa, igualmente se converte num general cretense, amante de Pasífae (PLUT., *Thes.*, XIX), ou apenas num homem, filho da rainha com Tauro, comandante da frota de Minos (VILAS-BOAS, 2003, p. 249). Ele é a “besta desalmada” de Plutarco (*Thes.*, XV) e também, assim nos recorda Ovídio⁴⁸ (2003, p. 71-74, 131), o irmão da pérfida Fedra e da infeliz Ariadne.

Diante de concepções tão diferentes, notamos que o Minotauro que conhecemos, cuja história e aparência parecem tão bem definidas, é apenas uma, entre as incontáveis reescrituras desta figura mítica, não necessariamente má ou boa, nem sempre monstruosa, ou devoradora de carne humana.

Sua imagem mais comum, a de um homem com cabeça de touro, talvez seja a

⁴⁵ “[...] *Semibovemque virum semivirumque bovem* [...]” (OVID, *Ars.*, II, 24).

⁴⁶ Diversas culturas possuem lendas de monstros devoradores, cuja presença é evocada para assustar as crianças. No Brasil eles são, sobretudo, conhecidos como “bicho-papão” ou “tutu” e entre povos ibéricos, chamados de “coca” e “manjaléu” (HOUAISS, 2001, p. 2121). Na mitologia grega há a Lâmia, que rouba e devora bebês, por inveja das mães, pois quando ela era bela e jovem, todos os filhos que concebera de Zeus foram mortos pela deusa Hera. Deste modo, a Lâmia se tornou um monstro, invocado pelas amas gregas para acalmar crianças malcomportadas (GRIMAL, 1993, p. 265-266). Este recurso, de eficácia discutível, ainda está em voga em nossos dias, naturalmente sob a forma de outros “papões”.

⁴⁷ Na *Ilíada*, o poeta refere-se ao palácio de Cnossos, assim como a Dédalo, Ariadne (*Il.*, XVIII, 590-605) e Minos (*Il.*, XIII, 450; XIV, 322). Homero também cita Minos e Teseu na *Odisseia* (*Od.*, XI, 322, 568), mas não fala do Minotauro.

⁴⁸ Esta tese utiliza a tradução em prosa das *Cartas de Amor*, ou *Heroides*. Assim, as referências remetem às páginas da edição em português e não aos versos, habitualmente utilizados nas citações dos textos clássicos.

primeira a surgir em nossas lembranças, embora não seja possível determinar com clareza de onde ela procede. Mesmo que pudéssemos recordar a primeira imagem do Minotauro que se apresentou aos nossos olhos, devemos lembrar que o nosso “texto-Minotauro” foi alimentado por inúmeros hipotextos, ou textos anteriores (GENETTE, 2010, p. 16), que tanto são compostos por referências literárias quanto iconográficas e audiovisuais.

Se não é possível determinarmos exatamente quando e de que modo um personagem mítico entrou em nossas vidas, talvez seja ainda mais difícil buscar o seu texto de partida (ou texto de origem, segundo o senso comum). Na verdade, esta jornada labiríntica, permeada por incontáveis lacunas, seria uma tarefa impossível.

Conforme aponta Michel Foucault (2011, p. 15-18), o começo de um acontecimento é atravessado por toda sorte de descontinuidades, o que faz com que o genealogista encare não a imagem intocada da origem, mas sim a desordem e as rasuras que se sobrepõem às narrativas. Deste modo, se queremos discorrer sobre o personagem Minotauro, não devemos nos lançar a uma busca incerta pela sua origem, já que este “começo” está diluído e fragmentado no tempo. Portanto, elegemos a representação mais corrente desta figura, que apresentamos a partir de elementos comuns às narrativas greco-romanas – isto servirá como ponto de partida para o estudo do nosso *corpus*, a partir do próximo capítulo.

Vale pontuar que, ao lado desta representação canônica, citaremos aspectos que diferem dela, mas que também integram releituras da Antiguidade. Julgamos que este contraponto é importante, pois evidencia a diversidade de olhares sobre esta figura que se recusa a aceitar a homogeneidade, a começar por sua forma.

Para tanto, relacionaremos este percurso aos três elementos constitutivos do Minotauro: a monstruosidade, a antropofagia e a prisão no labirinto (SIGANOS, 1993, p. 63), localizando-os a princípio na literatura e depois na iconografia greco-romana.

2.1 NARRATIVAS VERBAIS: ASTÉRION E MINOTAURO

Palavra derivada do grego *mythos*, que significa fala ou narrativa (BURKERT, 2001, p. 17), o mito carrega elementos da tradição cultural a partir da qual ele se origina. Por sua vez, as incontáveis versões de um mito se adequam não apenas às escolhas dos seus narradores, mas ao lugar de fala destes e, além disto, ao meio utilizado, seja ele oral, literário ou iconográfico.

Nascidos da tradição oral, os mitos greco-romanos encontram nas narrativas literárias seus mais numerosos veículos de ressignificação e também de perpetuação. Deste modo,

personagens como Minos, Teseu e o Minotauro, apesar de serem constantemente reconfigurados, guardam, desde os tempos mais remotos, certos traços que permitem seu reconhecimento. No caso do Minotauro, sua condição monstruosa é o primeiro elemento a ser evocado e é dela que se ocupam muitos textos onde ele habita. Passemos, portanto, à identificação deste aspecto, quase sempre referido com brevidade e assombro, assim como precedido pelo crime da rainha Pasífae.

2.1.1 O monstro

Na maioria dos textos que apresentam a forma mais conhecida do Minotauro, encontramos a menção à sua concepção, via de regra, tomada como aberrante. Isto, como vimos no capítulo anterior, justificaria a condição bizarra deste personagem. Deste modo, mesmo com uma mãe de origem divina, cujo nome é associado à Lua⁴⁹ (PAUSAN., *Desc. Gr.*, III, 26.1) e de um pai belíssimo, tão especial a ponto de ser consagrado a Poseidon (DIOD. SIC., *Bibl. Hist.*, IV, 77.2), o Minotauro não tem traços de nobreza, ou beleza. Pelo contrário, sua aparência, comportamento e incapacidade de falar, aspectos peculiares aos monstros, contrastam com a figura de Teseu.

Este herói civilizador, príncipe de grande beleza, segundo Diodoro Sículo (*Bibl. Hist.* IV, 61.4), que encarna a “equação de valores aristocrática”, proposta por Nietzsche (2013, p. 23), “[...] bom = nobre = poderoso = belo = feliz = caro aos deuses [...]”, é não somente um contraponto ao filho grotesco de Pasífae, mas também representante de uma jovem civilização que subjuga outra, mais antiga⁵⁰ e odiada, assim como é odiado o seu monstro de estimação. Além disto, enquanto o Minotauro pertence a uma estirpe anterior aos deuses olímpicos, seu oponente tem como suposto pai Poseidon (PLUT., *Thes.*, VI), deus de uma geração mais jovem que, por meio de batalhas e manobras políticas, toma o lugar da anterior (HES., *Teog.*, 617-868).

Segundo abordamos no Capítulo 1, o pertencimento a linhagens divinas remotas é

⁴⁹ Pausânias afirma que havia na região da Lacônia um santuário dedicado à Ino-Pasífae, ornamentado com estátuas desta divindade e do Sol, seu pai. Neste lugar havia igualmente um oráculo, em cujo espaço as pessoas podiam receber revelações da deusa durante o sono (*Desc. Gr.*, III, 26.1).

⁵⁰ A lendária civilização minoica garantiu à Creta a hegemonia sobre o mar Egeu até a invasão dos aqueus por volta do século XV a.C. Este povo, que dominou toda a Grécia desde então, eliminou o domínio cretense e absorveu muitos dos seus aspectos culturais, entre eles a escrita, formas poéticas e musicais, entre outras expressões artísticas (CARVALHO, 2010, p. 272). Segundo Yourcenar (1963, p. 158), o surgimento da figura do Minotauro nas narrativas da Antiguidade revela o trabalho, a séculos de distância, da imaginação grega sobre o incompreendido e desaparecido mundo cretense.

um aspecto compartilhado com outros portentos, entre eles a Medusa e a Quimera, assim como é comum que eles sejam eliminados pelos descendentes dos mesmos deuses que eclipsaram seus ancestrais. Neste jogo de sobreposições de uma tradição sobre outra e também da coexistência delas, o Minotauro passa de uma condição, outrora privilegiada, a outra, condenável, que se perpetua na literatura greco-romana. Deste modo, temos, num fragmento do *Catálogo das Mulheres*, esta alusão à Pasífae e seu bebê: “Ela, grávida de Minos, deu à luz um filho robusto, maravilha de se ver: igual ao do homem se estendia o corpo até aos pés, mas para cima erguia-se uma cabeça de touro.” (HES., fr. 145 Merkelbach-West⁵¹).

Dez séculos depois, Pausânias (*Desc. Gr.*, II, 31.1) também atribuiu a Minos e não ao touro, a paternidade do Minotauro, o que demonstra que nem todos os textos representam este personagem como fruto de um adultério bestial. Vale notar que este cronista, assim como Apolodoro (*Bibl.*, III,1.4), cita o primeiro nome deste personagem, Asterion, *Ἀστερίων*, “o estrelado”, (BRANDÃO, 2000a, p. 131), o mesmo usado pelo antigo rei de Creta e pai adotivo de Minos, antes da alcunha mais corrente do monstro, *Μινώταυρος*, “touro de Minos” (*Desc. Gr.*, III, 18.10-16).

De fato, a maioria dos autores aqui presentes mantém em seus relatos os demais traços e acontecimentos que habitualmente cercam este personagem; no entanto, certas diferenças apontadas, como a ascendência duplamente nobre, vista em Hesíodo e Pausânias, assim como o nome humano que este autor e Apolodoro atribuem ao monstro, mostram que ele foi associado, em dados momentos, às suas características sagradas, cujas narrativas-fonte se perderam no tempo. Desta forma, se na distante cultura minoica tanto ele quanto sua mãe⁵² e seu pai, o touro⁵³, seriam objeto de veneração, na literatura greco-romana ele é um ser odiado e que deveria ser morto.

Nas referidas narrativas, esta condição, decorrente da paixão condenada de Pasífae, também estava ligada à vontade dos deuses, segundo vimos no capítulo anterior: por pertencer à estirpe do Sol, juntamente com sua mãe e as irmãs, Ariadne e Fedra, o Minotauro está marcado pela maldição de Afrodite, deusa que, nas palavras de Fedra “[...] por ódio ao Sol e

⁵¹ A tradução deste fragmento encontra-se no estudo de Ferreira (2008, p. 29).

⁵² Em seu *Dicionário Mítico-Etimológico*, Brandão afirma que enquanto Pasífae era a lua cheia, o Minotauro era um avatar da lua, cujo crescente se assemelha aos chifres do touro (2000b, p. 218).

⁵³ Para Siganos (1993, p. 49), o acasalamento da rainha, sob o simulacro de vaca, com o touro sagrado, eram representados em Creta pela união do rei-sacerdote e da Grande Sacerdotisa, que portavam, respectivamente, uma máscara de touro e os chifres de uma vaca. Este ritual ocorreria no momento em que o ano lunar e solar coincidiam e visava a renovação da vida e da natureza. Para Ferreira (2008, p. 25), o touro simbolizava o poder divino e era estreitamente associado aos reis da antiga cultura minoica.

à sua estirpe, vinga em nós as cadeias que a prenderam e a Marte⁵⁴. A toda a geração de Febo⁵⁵ cobre de apodos: puro amor não sentem as filhas de Minos: junta-se-lhe o crime.” (SENEC., *Phaedr.*, 124-128). A este castigo é somado o infligido por Poseidon sobre Minos, que é punido com a evidente prova da traição de sua esposa: “Agora, o opróbrio da família crescera: estava à vista de todos, pela estranheza do monstro biforme, o imundo adultério da mãe.” (OVID., *Met.*, VIII, 155-156). Portanto, mesmo sem ser o causador da ira dos deuses, o Minotauro é duplamente castigado por eles, tanto quanto por dois mortais: Minos, que o aprisiona desde o nascimento e Teseu, que o executa, encerrando assim uma existência tão carente de acontecimentos.

Ironicamente, mesmo com tantos familiares atormentados por amores destrutivos, este personagem é casto (ao menos ele se salva dos encantos de Afrodite). Na literatura da Antiguidade não há notícias de que ele tivesse amantes, como vimos ocorrer aos Centauros e Sátiros, ou que tenha composto poemas apaixonados, como Polifemo (OVID., *Met.*, XIII, 789-869). Talvez a cabeça de touro tenha limitado devaneios como estes e a avidez pela refeição, que tanto demorava a acontecer, impedisse que ele se ocupasse com algo além de sua sobrevivência.

Certos amores de sua estirpe foram além do sofrimento pessoal e se tornaram célebres pelo seu caráter imoral: Pasífae, chamada de criminosa em Ovídio (*Ars.*, II, 23) e julgada num tribunal instituído por Minos em Eurípedes (*Cret.*, Fr. 472e K), é afligida por uma paixão antinatural, segundo Higino (*Fab.*, XL). Já Sêneca, que tanto culpava as mulheres desta família, chama a ela e Fedra de monstruosas (*Phaedr.*, 687-691). De pouco adianta a condescendência de Virgílio (*Ecl.* VI, 41), que qualifica a rainha de louca e infeliz: Pasífae, assim como Medeia, sua sobrinha, e sua filha Fedra, chocam por se lançarem desenfreadamente a relações condenáveis. Sua loucura não a redime, assim como a insanidade não atenuaria a culpa lançada sobre Medeia e Fedra, ambas célebres pelas tragédias que nomearam. Ao fim e ao cabo, além de chamadas de bárbaras, como o Minotauro, estas mulheres vingativas divergem abertamente das virtudes valorizadas no mundo greco-romano, e, com isto, não cessam de oscilar entre a monstruosidade e o dolo na literatura – fatos que as aproximam ainda mais do seu parente quase humano.

⁵⁴ Marte é a forma romana do deus da guerra Ares, amante de Afrodite, deusa do amor. Conta Homero (*Od.*, VIII, 295-364) que esta deusa recebeu Ares em sua casa na ausência do marido, o deus artesão Hefestos. Este, alertado pelo Sol, construiu uma armadilha para prender os dois amantes e expô-los ao ridículo. Desde então, Afrodite nutre um ódio profundo pelo Sol, cuja família ela castigou duramente.

⁵⁵ Febo, “o brilhante” (GRIMAL, 1993, p. 167), citado pelo romano Sêneca, é um dos epítetos de Apolo, deus que na mitologia romana funde-se com a figura de Helios, o Sol (BRANDÃO, 2000a, p. 89, 2000b, p. 509).

Ser essencialmente divergente da natureza humana, a começar por seu hibridismo, o Minotauro não tem consciência dos seus atos, já que é governado pela cabeça de um animal. Como foi dito acerca de outros híbridos, aqueles que têm uma mente humana mesclada a um corpo não humano, podem optar por uma natureza mais branda, como os Centauros Folo e Quíron, ou mesmo serem eternamente atormentados, como Cila.

É importante observar que enquanto certos textos identificam claramente a composição de cabeça de touro e corpo de homem, outros não fazem o mesmo e limitam-se a falar apenas da dupla natureza do personagem – fato que amplia as possibilidades de representá-lo imageticamente, num momento posterior à Antiguidade Clássica.

Um dos registros mais antigos a abordar a forma do Minotauro, o *Catálogo das Mulheres*, composto por volta de VIII a.C, fala da imagem tradicional do monstro: “[...] igual ao do homem se estendia o corpo até aos pés, mas para cima erguia-se uma cabeça de touro.” (HES., *Cat.*, fr. 145 Merkelbach-West). De modo idêntico, assim o descrevem o romano Higino (*Fab.*, XL) e os gregos Diodoro Sículo (*Bibl. Hist.* IV, 77.3) e Apolodoro (*Bibl.*, III, 1.4).

Posteriormente, o modo como se organiza o hibridismo do monstro não é explicitado por diversos autores, que apenas aludem à combinação do humano com o animal. Em *A Arte de Amar* temos, num trecho sobre os amores de Pasífae: “[...] enganado pela imagem de uma vaca de madeira, o rei da manada fez com ela amor e, através do seu filho, a ancestralidade foi traída⁵⁶.” (OVID., *Ars.*, I, 325, tradução nossa). No mesmo texto, vemos que Dédalo aprisionou um monstro metade homem e metade touro (OVID., *Ars.*, II, 24), sem que fosse dito onde está cada parte. Esta reduzida preocupação de Ovídio com uma descrição mais acurada teria, em acordo com Díez-Platas ([s.d.], p. 13), influenciado autores romanos posteriores, que a referida autora afirma terem “borrado” a imagem do Minotauro – conforme veremos a seguir. Ela também supõe que, uma vez que as narrativas deste poeta se mantiveram presentes na Europa cristã, funcionaram como hipotextos para a iconografia medieval e renascentista, que reconfiguraram a imagem tradicional do Minotauro.

Contemporâneo de Ovídio, Virgílio (70 a.C. – 19 a.C.) informa que o Minotauro é o biforme mestiço de Pasífae, “[...] pecaminoso produto de paixão execrável.” (*Aen.*, VI, 20-28), enquanto Sêneca (*Phaedr.*, 687-691) cita laconicamente o “ambíguo filho” da rainha. Por sua vez, Plutarco (*Thes.*, XV) declara apenas que este híbrido é produto da natureza do

⁵⁶ “[...] deceived by the image of a cow of maple wood, the king of the herd performed with her the act of love, and by the offspring was the sire betrayed.” (OVID., *Ars.*, I, 325).

homem e do touro, antes de prosseguir com seu relato sobre Teseu.

Pausânias (*Desc. Gr.*, I, 24.1) é ainda mais impreciso, pois ao referir-se ao “touro de Minos”, oscila entre defini-lo como homem e “besta da natureza” e credita esta informação aos relatos “mais confiáveis” que ouviu.

Esta hesitante figura, inserida num relato sobre a cidade de Atenas, causa pouca comoção no cronista, que não resiste em comentar que as mulheres do seu tempo concebiam criaturas bem mais extraordinárias que o rebento de Pasífae.

Conforme abordaremos ao tratar sobre a iconografia, a eventual ausência de descrições literárias mais específicas, como a de Pausânias ou dos autores romanos, não impediu que a forma do Minotauro se mantivesse estável no decorrer da Antiguidade: seu hibridismo, resultado do que Díez-Platas chama de “genética mitológica” ([s.d], p. 1), é o aspecto mais comum nas narrativas, mas não o único. Nos relatos que via de regra priorizam as histórias de Teseu, Dédalo e Minos, pouco se diz sobre o Minotauro – além da sua concepção escandalosa, os resultados desta apontam para sua forma estranha, sua prisão e antropofagia e, por fim, sua morte.

No entanto, mesmo em meio a informações tão sucintas e fragmentadas (afinal, ele é apenas mais uma vitória no caminho de um herói) há outros pontos que marcam a sua natureza não inteiramente humana. Para melhor discorreremos sobre eles, cotejaremos estes aspectos com aqueles que, na Antiguidade Clássica, cercam a natureza humana. Vale lembrar que esta concepção pertence ao período de VI a.C. a VI d.C., conforme ressalta Vaz (1998, p. 25).

A natureza humana, amplamente discutida pela filosofia da Antiguidade, se define a partir de dois traços interdependentes: o homem é um animal capaz de falar e discorrer (*zôon logikón*) e o homem é um animal político (*zôon politikón*). Por sua vez, estas propriedades se manifestam tanto nas atividades da contemplação (*theoria*) quanto no agir moral e político (*práxis*) (VAZ, 1998, p. 27). Diógenes de Apolônia (490 a.C. - 425 a.C.), um dos primeiros a escrever sobre estes temas, afirma que a contemplação, própria do nosso olhar voltado para o alto, tanto nos diferencia favoravelmente dos outros animais quanto evidencia nosso sentimento de reverência diante do cosmos. Além disto, ele observa a habilidade humana em produzir artefatos, assim como a primazia da linguagem, consequência do pensamento. Deste modo, a natureza do homem se manifestaria em sua cultura através de suas ações (VAZ, 1998, p. 27, 30-31) – sendo algo que naturalmente se vincula à interação social.

A qualificação do ser humano como portador de capacidade dialógica, também está no pensamento de Sócrates (*circa* 469 a.C.- 399 a.C.), que tanto discorreu sobre “as coisas

humanas”. Em consonância com este filósofo, Aristóteles (circa 384 a.C.- 322 a.C.) entende que a racionalidade e o discurso distinguem os homens na natureza. Nessa medida, a razão se volta para três alvos: a contemplação (*theoría*), a ação (*práxis*) e a fabricação (*poíesis*), que correspondem, respectivamente, à busca pelo conhecimento da verdade das coisas, a busca do bem e da excelência do indivíduo e sua comunidade, assim como as artes que produzem objetos e atuam sobre a linguagem. A vida em comum na cidade, própria da existência ético-política e ideal para Aristóteles, é consequência do homem como “animal racional” e também a sua expressão. Um outro ponto discutido pelo filósofo é voltado para atributos inatos, como paixão e desejo – esta questão integraliza a concepção aristotélica do que é humano, algo que, por sua vez, se estende para além do mundo grego (VAZ, 1998, p. 34-42).

Comparadas a estes aspectos, as características do Minotauro continuam a divergir destes ou mesmo se ausentarem, a começar pela fala. Ele não pode ser compreendido, pois sua cabeça obedece à natureza do seu pai e sua boca, em acordo com Sêneca (*Phaedr.* 1170-1171) “enche de mugidos” o labirinto. Uma vez que é destituído de razão e linguagem inteligível, bem como da capacidade sutil de contemplar o alto (problema agravado por sua prisão), ele não age com ponderação ou temor, é solitário (algo comum aos monstros) e, obviamente, não estabelece relações sociais (seus jovens visitantes não voltaram para declarar o contrário). Além de não interagir com os homens, ao contrário dos Centauros e Sátiros, o Minotauro também não conhece a busca pelo conhecimento e aperfeiçoamento pessoal e muito menos pela produção do que quer que seja.

Em acordo com Díez-Platas ([s.d.], p. 11), o castigo de ter uma mente taurina associada a um corpo de homem, repleto de possibilidades, o impediu de se aproximar da natureza humana como ocorreu com o Centauro Quíron. Segundo vimos, tanto este personagem como Folo convivem amigavelmente com humanos e agem de modo condizente com o ideal greco-romano: Quíron, mestre de heróis, leciona música e medicina, assim como artes bélicas (APOLLOD., *Bibl.*, III, 10.3), enquanto Folo, anfitrião cordial e reverente aos deuses (DIOD. SIC., *Bibl. Hist.* IV, 12.3), tem uma propensão à contemplação que o leva à morte⁵⁷.

Ainda no âmbito de suas restrições intelectuais, o filho de Pasífae nada realiza, mesmo que desempenhe papéis de certo modo involuntários: ele é tanto instrumento da

⁵⁷ Diodoro Sículo (*Bibl. Hist.* IV, 12.8) fala sobre a civilidade de Folo, que sepultara os companheiros mortos por Hércules – gesto que custa a vida do Centauro, já que ele se feriu com as flechas envenenadas do herói. Por sua vez, Apolodoro (*Bibl.*, II, 5.4) observa que Folo ficou admirado com o poder da ponta de uma flecha, diante de um ser tão grande e forte. Deste modo, ele ficou tão absorto em elucubrações, que deixou a arma cair sobre sua pata, o que lhe provocou uma ferida mortal.

vingança divina quanto executor da dívida de Atenas e símbolo da vitória desta cidade contra Minos. No entanto, estas funções não dependem de habilidades intelectuais ou manuais, algo que mais uma vez afasta o Minotauro do que é próprio aos homens, assim como a certos monstros. Conforme vimos, seres com a mente humana, como os Ciclopes, são construtores, artesãos e pastores; híbridos como os Sátiros e as Sereias são músicos exímios; enquanto a antropófaga Esfinge usa da inteligência para propor enigmas aos viajantes que cruzam seu caminho.

No plano das paixões, que para Aristóteles⁵⁸ nos dão tantas alegrias e tormentos, o Minotauro figura com um despojamento monástico: ele nada aspira ou teme, não sofre ou se contenta com afetos e prazeres, não busca vinganças, nem persegue rivais ou amores. Ele apenas vive dentro das restrições extremas a ele impostas: num espaço finito, oculto da convivência humana e com uma alimentação escassa.

Nascido de uma vingança de Poseidon, ele é derrotado por um suposto filho de Poseidon e tudo nele é fragmentado ou ausente: semi-homem e semitouro, amaldiçoado por Afrodite, sem ter conhecido o amor, bastardo morto por um bastardo⁵⁹, membro segregado de uma família ilustre, solitário, inábil, irracional e emudecido.

2.1.2 O antropófago

O Minotauro é um homem com cabeça de touro, cujo pasto é carne humana, alimento inaceitável para um grego e impossível a um touro. Segundo elemento constitutivo deste personagem (SIGANOS, 1993, p. 63), a antropofagia imposta a ele se mantém até a sua morte e é um aspecto constante nos textos tradicionais. Por outro lado, o número de vítimas atiradas ao labirinto, bem como a periodicidade em que isto ocorre, diverge de um texto para o outro.

Apolodoro (*Bibl.*, III.15.8), o mais generoso, lhe envia sete rapazes e sete moças anualmente, enquanto Higino (*Fab.*, XLI) e Virgílio (*Aen.*, VI, 20-28) reduzem o número para sete jovens a cada ano, sem identificar a qual gênero eles pertencem. Por sua vez, Diodoro Sículo (*Bibl. Hist.*, IV, 61.3) e Plutarco (*Thes.*, XV; XVI) informam que somente a cada nove

⁵⁸ “Entendo por paixões os apetites: a cólera, o medo, a audácia, a inveja, a alegria, a amizade, o ódio, o desejo, o ciúme, a compaixão e, de modo geral, as que são acompanhadas de prazer ou de dor; (...) (ARIST., *Eth. N.*, 1105b, 22-24).”

⁵⁹ Na noite em que Teseu foi concebido, sua mãe teve relações com o rei Egeu, que viajava de volta para Atenas, e com o deus Poseidon (APOLLOD., *Bibl.*, III, 15.7).

anos⁶⁰ o monstro recebia quatorze jovens, de ambos os sexos. Neste ponto Plutarco expande o destino comumente dado aos atenienses para outras possibilidades. Para o autor, eles morreriam de fome após buscarem em vão a saída do labirinto, ou mesmo seriam mantidos lá para serem entregues como prêmio numa competição fúnebre, consagrada a Androgeu, filho de Minos⁶¹. O vencedor do primeiro concurso foi Tauro, um comandante cretense que, apesar de não ser antropófago, era muito cruel com os jovens. Plutarco também apresenta uma versão de Aristóteles que inocenta o Minotauro: nela, os atenienses envelheceriam servindo aos seus senhores em Creta.

Mais uma vez lacônico quanto ao monstro, Ovídio (*Met.*, VIII, 170) afirma que este se alimentou com o sangue ateniense, após o terrível sorteio que se dava a cada nove anos. A brevidade de Ovídio é seguida por Pausânias (*Desc. Gr.*, I, 27.10), que fala de sete donzelas e sete rapazes cobrados por Creta, sem informar quando isto acontecia.

Apesar de tantas variações, seja em relação ao número de vítimas, seja a respeito de quando elas eram levadas ao labirinto, notamos que estas informações denotam a presença constante de limites à existência deste personagem. Enquanto os Ciclopes e Lestrigões transitam livremente em suas ilhas, alimentando-se de todos os homens que querem, a vida do Minotauro é, desde seu nascimento, controlada por Minos, que se vale da antropofagia que produziu como arma contra seus inimigos do continente.

Observamos que os autores antigos não questionam se o comportamento do monstro de Creta seria diferente se lhe fossem dadas outras escolhas e tampouco lhe oferecem outras alternativas. Ao passo que o Ciclope Polifemo se farta de leite, vinho e de viajantes (*HOM.*, *Od.*, IX, 289-374), o Minotauro só conhece o que recebe esparsamente, para ser caçado e devorado cru. Um vez que é um “bicho-papão” clássico, não há qualquer refinamento em sua alimentação – como já informamos, nem mesmo os “bons Centauros” cozinham seu alimento.

⁶⁰ Casadiegos (2003, p. 24) informa que o sacrifício ocorrido a cada nove anos coincidia, para alguns, com a cerimônia de renovação do poder de Minos, num altar de Zeus, localizado numa caverna cretense. Para outros autores, o ritual se daria todos os anos, na caverna dedicada a Zeus, de quem o soberano receberia orientações para governar.

⁶¹ Segundo informamos na Introdução desta tese, o tributo pago a Minos se deve à morte do seu filho Androgeu, creditada aos atenienses. Deste modo, Plutarco associa a entrega dos jovens como prêmio da disputa em honra do príncipe assassinado.

Nesta medida, ao se apossar do tributo dado a Minos, ele cumpre fielmente o papel de devorador, próprio dos monstros (KAPPLER, 1994, p. 398), assim como de executor da dívida de Atenas. Com a sua morte pelas mãos de um príncipe ateniense, cumpre-se o acordo feito após a morte do príncipe bárbaro e a carnificina chega ao fim.

Encarada como uma aberração pela Antiguidade Clássica, a antropofagia do Minotauro é, assim como seu hibridismo, uma extensão do comportamento repugnante de sua mãe e sua prova mais terrível. Para conter a ferocidade deste personagem, Minos o encerra no labirinto, lugar que afasta de todos a vergonha do rei e que será percorrido no próximo tópico.

2.1.3 O labirinto e seu prisioneiro

Na literatura da Antiguidade Clássica, o labirinto de Creta é o espaço que a tudo oculta: o Minotauro, as vítimas anônimas, o feito heroico de Teseu, assim como Ícaro e seu pai, Dédalo⁶², o criador desta prisão.

Apolodoro (*Bibl.*, III, 1.4) conta que Minos ordenou a sua construção em obediência às recomendações de oráculos, mas é evidente que o soberano utiliza o labirinto para encerrar a todos que odeia. Deste modo, o primeiro hóspede do lugar é o ser que simultaneamente representa o adultério de Pasífae e o castigo de Poseidon contra a insolência do rei. Após receber esta criatura inconveniente, o labirinto é respectivamente ocupado pelos jovens de Atenas e, depois, pelo seu príncipe, que arrebatou do soberano de Creta sua hegemonia e duas de suas filhas⁶³. Por fim, chegam o arquiteto e seu filho, que de lá escapam como se fossem pássaros (APOLLON., *Bibl.*, E.1.12).

Para a fúria de Minos, seu poder é arruinado pelos filhos da mesma cidade onde pereceu seu herdeiro e, ironicamente, esta derrota se deve à fidelidade do ateniense Dédalo à família real. Em obediência à Pasífae, ele fabricou o invólucro de madeira e couro que simula uma vaca e esconde a rainha – desta fraude apresentada ao touro de Poseidon, nasce o “touro de Minos”, que é posto numa obra mais elaborada, a “[...] casa complexíssima, de aposentos nas trevas.” (OVID., *Met.*, VIII, 158).

⁶² Notamos que “Dédalo” é também a palavra que tanto designa labirinto, quanto o cruzamento confuso de direções (HOUAISS, 2001, p. 923).

⁶³ Após escapar do labirinto, Teseu foge de Creta com Ariadne, a quem abandona. Tempos depois, ele desposa a princesa Fedra (PLUT., *Thes.*, XX; XXVIII).

Hábil em enfrentar sua criação, Dédalo atende à princesa Ariadne, dando a ela um novelo a ser desenrolado por Teseu, desde a entrada até o ponto mais remoto onde está o monstro, que ali é golpeado até a morte. Por conta de sua colaboração, o arquiteto é aprisionado no labirinto, mas graças às asas que fabrica com penas e cera, ele voa para longe do cativeiro, junto com seu filho (APOLLOD., *Bibl.*, E.1.8-12).

Nessa medida, do início ao fim de sua vida, o monstro está ligado a Dédalo e ao labirinto, espaço que integra o terceiro aspecto essencial do Minotauro (SIGANOS, 1993, p. 63) – a reclusão em seu interior. Criações do mesmo artífice e derrotadas por ele, labirinto e Minotauro partilham de qualidades assustadoras, como vemos a seguir: “Feito para guardar este ser monstruoso, a história conta que o labirinto foi construído por Dédalo. Suas passagens eram tão sinuosas que aqueles que não o conheciam, tinham dificuldade em encontrar a saída⁶⁴ [...]” (DIOD. SIC., *Bibl. Hist.* IV, 77.4, tradução nossa). Já para Higino (*Fab.*, XL), esta saída era impossível de ser descoberta – o que, cedo ou tarde, levaria os prisioneiros à morte, seja pela fome, ou pelas mãos do monstro.

Ovídio também considera este lugar sem luz, “muralha de mil voltas” (2003, p. 129) de onde ninguém escapa, tão apavorante quanto seu hóspede:

[...] Dédalo encarrega-se da obra, baralha os sinais e faz o olhar enganar-se em retorcidas curvas e contracurvas de corredores sem conta. Tal como na Frígia o Meandro nas límpidas águas se diverte fluindo e refluindo num deslizar que confunde, e, correndo ao encontro de si próprio, contempla a água que há-de vir, e, voltando-se ora para a nascente, ora para o mar aberto, empurra a sua corrente sem rumo certo, assim enche Dédalo os inumeráveis corredores de equívocos. (*Met.*, VIII, 159-167).

A escuridão e os enganos constam igualmente nas descrições de Apolodoro (*Bibl.*, III, 1.4) e Virgílio (*Aen.*, V, 588-591), que aponta a confusão experimentada pelos que buscam a saída através de caminhos estreitos e confusos. As sinuosidades que caracterizam o recinto também figuram em Homero, sob o aspecto de uma antiga dança, gravada por Hefestos no escudo de Aquiles (*Il.*, XVIII, 590-605), assim como em Plutarco (*Thes.*, XXI), que fala de passos executados por Teseu em seu retorno vitorioso, que “[...] imitavam as curvas e ângulos do labirinto, num ritmo de movimentos alternantes e circulares.”

⁶⁴ “As a place in which to keep this monstrous thing Daedalus, the story goes, built a labyrinth, the passage-ways of which were so winding that those unfamiliar with them had difficulty in making their way out [...]” (DIOD. SIC., *Bibl. Hist.* IV, 77.4).

Este autor também traz informações diferentes, vindas dos cretenses⁶⁵: o labirinto para eles seria apenas uma prisão inexpugnável, que, segundo apontamos, guardava os atenienses a serem dados como escravos no concurso em honra a Androgeu (PLUT., *Thes.*, XVI).

Devoradora como o seu hóspede, a prisão está ligada ao poder de Minos, por estar localizada dentro do seu palácio (PAUSAN., *Desc. Gr.*, I, 27.10). Em acordo com evidências arqueológicas, este era adornado com um conhecido símbolo da realeza minoica: o *labrys*, machado de dois gumes, palavra de possível origem lídia que teria nomeado o labirinto, ou “casa do machado de dois gumes” (FERREIRA, 2008, p. 27). A forma deste emblema está na figura 12, a seguir, em conjunto com a cabeça de touro, igualmente associada aos soberanos de Creta.

Figura 12 – Adornos do palácio de Cnossos



Fonte: Ferreira (2008, p. 27)

⁶⁵ Assim como Plutarco, Casadiegos (2003, p. 9) aponta outras configurações e funções para este local. Uma delas é considerar como o próprio labirinto, Cnossos, palácio minoico repleto de andares e câmaras de tamanhos diferentes. Outra proposta deste autor é que as inúmeras cavernas desta ilha, cuja estrutura é complexa, teriam guardado prisioneiros e vítimas de sacrifícios em tempos remotos. Uma vertente diversa considera este lugar um templo onde se dariam os cultos aos deuses da cultura minoica. Estes rituais seriam comandados por sacerdotisas, aludidas pelo epíteto *Potiniya dapuritojo*, “A Senhora do Labirinto” (FERREIRA, 2008, p. 17).

Neste lugar de onde a saída é impossível, o filho de Pasífae é condenado ao encarceramento perpétuo, findado com sua pena de morte. Na literatura não consta que o monstro tenha tentado escapar de lá, assim como se sabe que nenhuma vítima, salvo Teseu, escapou do seu ataque. Mas, já que, com exceção de Teseu e seus companheiros, bem como de Dédalo e Ícaro, todos que lá entraram, nunca mais foram vistos (o que inclui o Minotauro), vale questionar como eles viveram e morreram por lá. Conforme veremos mais tarde, em Lobato (1939) e Borges (1949), o personagem destas releituras não se interessava em eliminar os hóspedes de sua casa, onde vivia de um modo diferente do planejado por Minos.

Mais assertiva, a iconografia assegura a morte do “touro de Minos”, levando-o, por vezes, para fora do labirinto, o que difere um pouco dos autores greco-romanos. Conforme abordaremos nos próximos capítulos, este procedimento muda à medida que o tempo avança e a literatura recria a configuração tradicional do Minotauro. Entretanto, por ora, permaneçamos na Antiguidade, para abordar as representações visuais deste personagem.

2.2 NARRATIVAS VISUAIS: MAIS TOURO DO QUE HOMEM

No gabinete de medalhas da Biblioteca Nacional da França, há uma taça singular, que apresenta dois personagens numa situação incomum (ver figura 13). Nela, um menino com cabeça de touro recebe os cuidados de uma mulher ricamente vestida e adornada. Com a mão pousada sobre o joelho desta, ele não demonstra qualquer agressividade, nem é ameaçado sob aspecto algum. Esta obra, descoberta em Vulci, uma antiga cidade etrusca, põe em cena a figura de Pasífae e seu pequeno Minotauro, num momento que seria prosaico, não fosse ela a rainha difamada por seu adultério bestial e ele o rebento condenado à solidão e à monstruosidade.

Figura 13 – Infância do Minotauro: cerâmica etrusca com pintura do estilo de “figura vermelha” (circa século IV a.C.) - Biblioteca Nacional da França (Paris)



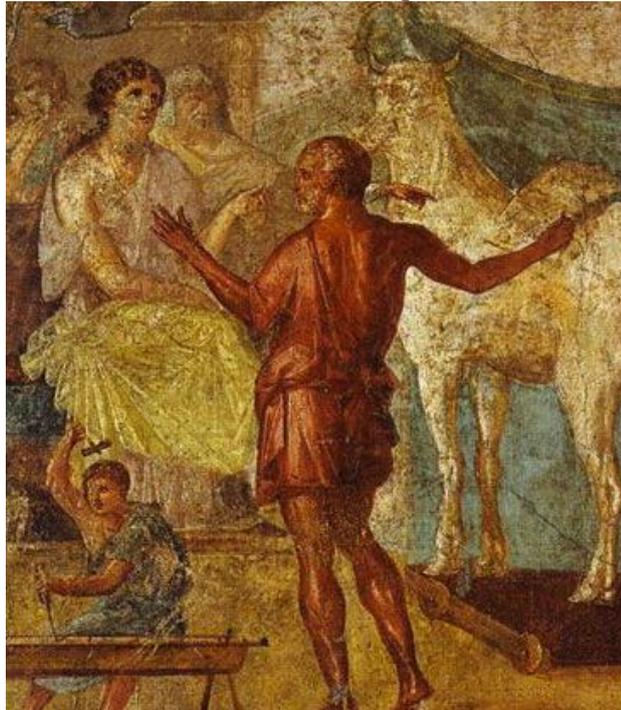
Fonte:

<<http://medaillesetantiques.bnf.fr/ws/catalogue/app/collection/record/ark:/12148/c33gbdj15>>
Acesso em: 18 dez. 2016

Deste modo, esta mãe que afaga o filho, constitui um raro momento, deslocado da representação literária mais comum, a desvairada que deseja seduzir um animal – como temos nas figuras 14 e 15, que representam o momento em que Dédalo mostra à Pasífae o simulacro de vaca, construído para consumir o desejo da rainha. Por sua vez, na taça da figura 13, o Minotauro está bastante à vontade no começo de sua vida, afastado dos aspectos que o definem. Afinal, apesar de sua condição híbrida, ele não é uma ameaça nesta imagem, nem está preso no labirinto.

Para Susan Woodford (2003, p. 133), esta obra fazia parte de um contexto que ressignificava a figura dos monstros, até então retratados com características assustadoras. A partir do final século V a.C., prossegue a autora, seres como os Centauros e a Medusa surgem por vezes de forma mais amena, ainda que coexistam com as representações grotescas usuais. Neste processo de humanização, adotado por certos artistas, está o Minotauro, cuja infância também aparece nas *Cretenses* de Eurípides e em sarcófagos etruscos que representam cenas deste texto (WOODFORD, 2003, p. 138-139).

Figura 14 – Dédalo, Pasífae e a vaca de madeira: afresco romano (século I d.C.) – Casa dei Vetti (Pompeia)



Fonte: <<http://www.theoi.com/Gallery/F44.1.html>>
Acesso em: 25 dez. 2016

Figura 15 – Dédalo, Pasífae e a vaca de madeira: mosaico romano (circa século II a.C.) – Museu de Mosaicos de Zeugma (Gaziantep)



Fonte: <<http://www.theoi.com/Gallery/Z45.8.html>>
Acesso em: 01 jan. 2017

Notamos que, embora a arte romana tenha retomado mais tarde a representação canônica deste personagem, temos no diálogo entre os fragmentos perdidos de Eurípides e a arte etrusca um momento de ruptura com a visão tradicional sobre o Minotauro. Esta escolha,

que se acentua a partir da Idade Média, não apenas se afasta dos elementos constitutivos deste ser, mas também acrescenta a ele um pouco da humanidade negada à sua cabeça de touro, conforme veremos no decorrer desta pesquisa.

Ao lado destas representações menos usuais do Minotauro, há as mais tradicionais, que são o nosso foco e das quais trata este tópico, voltado para a recriação das narrativas verbais pelas narrativas visuais da Antiguidade. Hoje definida como tradução intersemiótica⁶⁶, ou transmutação (JAKOBSON, 2001, p. 65), esta operação partia tanto de textos literários quanto de uma variada tradição oral, que, por sua vez, também alimentara a literatura. Deste modo, a iconografia nem sempre trazia elementos da literatura (WOODFORD, 2003, p. 10), não apenas por se basear em outras formas de narrativas, mas também por conta das particularidades dos meios visuais.

Esta impossibilidade de equivalência, que para Jakobson (2001, p. 65) existe em todas as práticas tradutórias⁶⁷, ocorre porque as operações de tradução envolvem interpretação e recodificação – o que, no caso da tradução intersemiótica, segundo este autor, requer sistemas de signos necessariamente diferentes dos usados pelo texto fonte.

Acerca da interpretação e da conseqüente inviabilidade da preservação do discurso de partida, comenta o autor: “Desde que haja interpretação, emerge o princípio da complementaridade, promovendo a interação do instrumento de observação e da coisa observada” (JAKOBSON, 2001, p. 15). Nesta medida, as perdas e os ganhos, inerentes a todo processo tradutório, incluindo a transposição intersemiótica (STAM, 2006, p. 27), nos levam a pautá-la, necessariamente, a partir da transformação e não por meio da tradicional expectativa de subordinação ao hipotexto. Sobre isto, afirma Julio Plaza (2010, p. 109):

A operação de passagem da linguagem de um meio para outro implica em consciência tradutora capaz de perscrutar não apenas os meandros da natureza do novo suporte, seu potencial e limites, mas, a partir disso, dar o salto qualitativo, isto é, passar da mera reprodução para a produção.

⁶⁶ Contemporaneamente, o conceito de tradução intersemiótica que, no passado, remetia às relações entre signos verbais e signos não verbais (JAKOBSON, 2001, p. 65), estende-se para diálogos, que podem ou não envolver o texto verbal, como a tradução de uma pintura pelo cinema, de um roteiro cinematográfico para a literatura, desta para os *games*, da música para o teatro, entre outras transformações que, por sua vez, geram diversas definições.

⁶⁷ Em seu livro *Linguística e Comunicação*, o linguista russo Roman Jakobson (2001, p. 64-65) classifica a prática da tradução a partir de três maneiras diferentes de interpretar os signos verbais: a tradução intralingual, ou reformulação, que consiste na interpretação destes por outros da mesma língua; a tradução interlingual, ou “propriamente dita”, que envolve a interpretação dos signos verbais de uma dada língua por outra e a tradução intersemiótica, definida como a “[...] interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”.

Outros fatores, como questões estéticas e ideológicas influenciam as escolhas das recriações intersemióticas. Além delas, há também as citadas particularidades e limitações de cada meio (que podem ampliar, ou condensar sensivelmente uma narrativa), questão comentada por Plaza (2010, p. 109):

A transposição de um signo estético num meio determinado para um outro meio tecnológico deve obedecer aos recursos normativos (signos de lei) do novo suporte, seus sistemas de notação. Não parece ser outra coisa que Gombrich pretendeu expressar quando afirma: “O artista não pode traduzir mais do que seu meio é capaz de traduzir.” Assim, todo suporte declara e impõe suas leis que contornam a mensagem.

Conforme comentamos, a iconografia tradicional do Minotauro pode nos “contar” sobre este personagem, em maior ou menor medida, a depender do meio que utiliza: afrescos, pinturas em cerâmica, mosaicos, ou esculturas.

Para darmos continuidade a esta discussão, retomaremos os elementos que constituem esta figura mítica, agora aplicados às representações visuais da Antiguidade Clássica.

2.2.1 O monstro e sua imagem

Assim como na literatura, a iconografia do Minotauro também é centrada em dois momentos específicos: o primeiro e menos frequente é a sua concepção maldita, auxiliada por Dédalo e aludida anteriormente, nas figuras 14 e 15 – um afresco de Pompeia e um mosaico de Zeugma. O segundo momento, mais predominante, é a sua execução por Teseu. Uma vez que este foi o grande herói de Atenas⁶⁸, suas façanhas foram amplamente retratadas, conforme exemplificado na figura 16, em cujo centro está a luta contra o seu oponente mais famoso.

Estes rivais, cujos destinos estão entrelaçados em toda sorte de imagens, sendo estas populares na cerâmica ática até o século VI a.C. (GANTZ, 1996, p. 266), também conheceram seus tempos de apagamento. Para Woodford, quando a importância de Teseu decaiu, após o séc. V a.C., escasseiam simultaneamente as suas representações visuais, ao lado das imagens do “touro de Minos”. Estas só reaparecerão mais significativamente a partir do século I a.C, quando serão retomadas pela arte decorativa romana (WOODFORD, 2003, p. 139-140).

⁶⁸ A cidade de Atenas, importante polo cultural da Antiguidade, faz parte da região da Ática, famosa por suas obras em cerâmica e que respondia por uma considerável produção de representações do Minotauro (FERREIRA, 2008, p. 33).

Figura 16 – Os feitos de Teseu: copa ática com pintura do estilo “figura vermelha” (circa século V a.C.) – Museu Britânico (Londres).



Fonte:

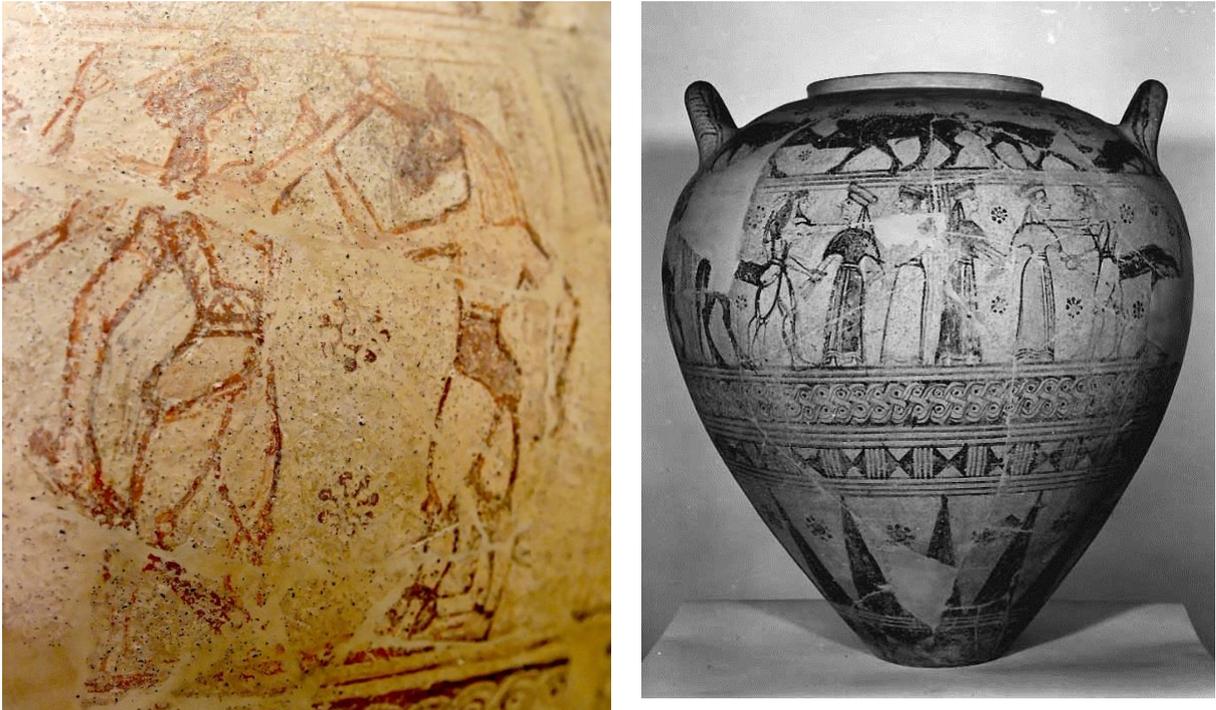
<http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=32367001&objectId=399270&partId=1>

Acesso em: 10 dez. 2016

Mas antes de abordar este momento, recuemos no tempo, até uma representação em cerâmica datada do século VII a.C., (ver figura 17), para encontramos a mesma forma atribuída pela literatura ao Minotauro, em contraste com Teseu. Diante da cena em questão, podemos imaginar que ela é o último instante de vida do monstro.

Este utensílio, conhecido como *stamnos*, traz uma das representações mais antigas do híbrido de Creta e nela notamos algumas constantes, já identificadas nas narrativas verbais: a combinação da fragilidade humana com a inteligência limitada do touro (WOODFORD, 2003, p. 137); a onipresença de Teseu ao lado do Minotauro e a superioridade do herói diante do seu oponente, seja em relação à habilidade, ou à vantagem de portar armas.

Figura 17 – Teseu e o Minotauro: *stamnos* policromado de origem siciliana (circa século VII a.C.) – Museu do Louvre (Paris)



Fontes: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theseus_Minotaur_Louvre_CA3837.jpg>
 <http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=5838>
 Acesso em: 16 dez. 2016

Notamos que o corpo semi-humano, apresentado nesta obra, assim como no espelho em bronze da figura 18, pouco difere do de Teseu. No entanto, o mesmo não ocorre com outras imagens que, por vezes, utilizam características incomuns à espécie humana. Nas figuras 19 e 20, onde lemos “Minotauros” e “Teseus”, temos um corpo inteiramente coberto de pequenas incisões que lembram pelos, ou mesmo escamas, sendo que nas figuras 19 e 21, ele também tem uma cauda de touro. Deste modo, em acordo ao exposto no capítulo anterior, as pinturas se alinham tanto com os excessos e mesclas de elementos, comuns aos monstros, quanto demonstram o contraste com a figura imberbe e harmoniosa do herói.

Figura 18 – Teseu e o Minotauro: verso de espelho etrusco em bronze (circa século IV a.C.) - Coleções Estatais de Antiguidades (Munique).



Fonte: <<http://www.limc-france.fr/objet/14898>>
Acesso em: 19 dez. 2016

Figura 19 – Teseu e o Minotauro: cerâmica ática com pintura no estilo “figura negra” (circa século VI a.C.) – Coleções Estatais de Antiguidades (Munique)



Fonte: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/artifact?name=Toledo%201958.70&object=Vase>>
Acesso em: 16 dez. 2016

Figura 20 – Teseu e o Minotauro: cerâmica ática com pintura no estilo “figura negra” (circa século VI a.C.) - Coleções Estatais de Antiguidades (Munique)



Fonte: Woodford (2003, p. 21)

Outro ponto, citado e evidente, é a inferioridade do monstro diante do seu rival, devido às suas limitações intelectuais e de recursos materiais. Assim como outros monstros mitológicos, ele dispõe de força, mas sua natureza não humana não tem capacidade fabricar ou manejar armas. Segundo vimos neste capítulo, suas possibilidades são poucas, pois ele se defende inabilmente com as mãos, ou com pedras (ver figuras 21 e 22), certamente abundantes em sua morada.

Figura 21 – Minotauro: *skyphos* ático com pintura no estilo “figura vermelha” (circa século V a.C.) – Museu Metropolitano de Arte (Nova York)



Fonte: < <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/244858>>
Acesso em: 20 dez. 2016

Figura 22 – Teseu e o Minotauro: *stamnos* ático com pintura no estilo “figura vermelha” – (circa século V a.C.) – Museu Britânico (Londres)



Fonte: < <http://www.theoi.com/Gallery/T34.1.html>>
Acesso em: 8 dez. 2016

Observamos também uma outra particularidade, atribuída pelos artistas ao antropófago de Creta, antes de passarmos ao segundo aspecto constitutivo: conforme podemos notar nas imagens apresentadas, ele se mostra muito mais um monstro assustado, que assustador (WOODFORD, 2003, p. 20).

2.2.2 A antropofagia sugerida

Tão presente na literatura acerca do Minotauro, o hábito de alimentar-se de carne humana é, em geral, aludido na sua iconografia, na qual a ferocidade é mais sugerida do que evidenciada. Mesmo constatando que o monstro tem um porte físico semelhante ao de Teseu, como na figura 23, observa-se que sua brutalidade raramente é exercida em suas representações visuais.

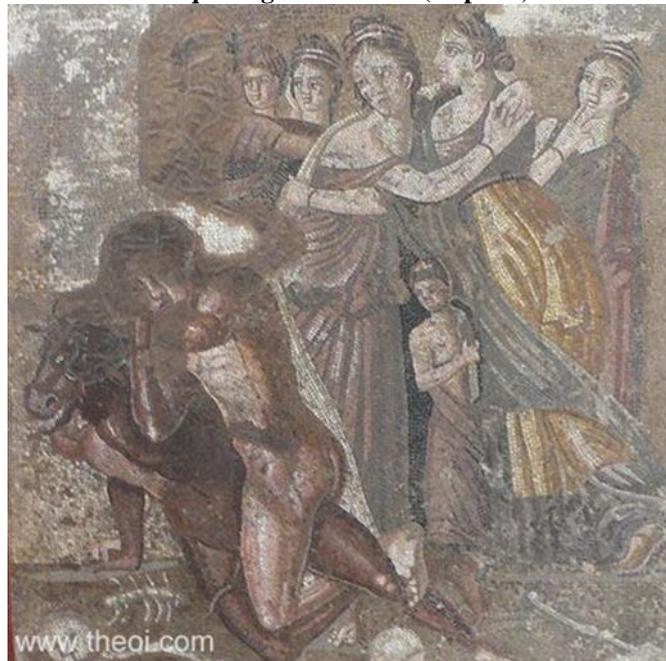
Desta forma, os mosaicos das figuras 23 e 24, que respectivamente trazem pedaços de corpos e ossos espalhados ao redor do monstro, são criações menos frequentes que as demais, que priorizam a vida e a salvação das vítimas, ao invés do seu devoramento.

Figura 23 – Teseu e o Minotauro: mosaico policromado de origem africana (circa século IV d.C.) - Museu Nacional do Bardo (Túnis)



Fonte: <<http://www.limc-france.fr/objet/1599>>
Acesso em: 12 dez. 2016

Figura 24 – Teseu e o Minotauro: mosaico policromado do período imperial romano [s.d.] – Museu Arqueológico Nacional (Nápoles)

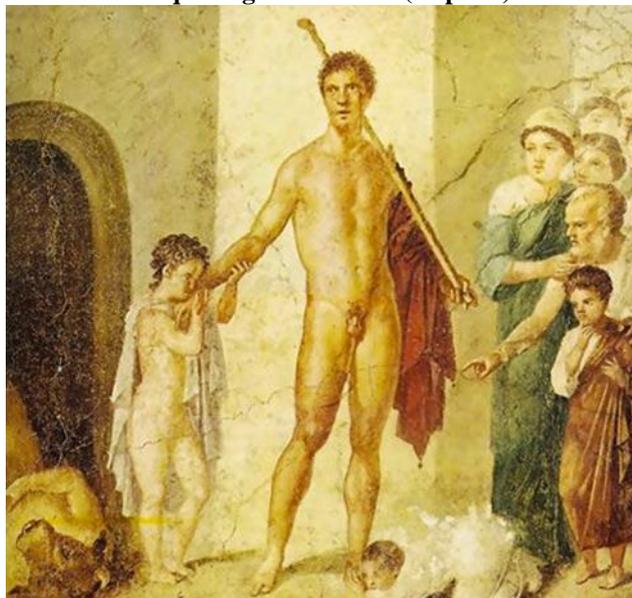


Fonte: <<http://www.theoi.com/Gallery/Z45.4.html>>
Acesso em: 8 dez. 2016

Um exemplo em consonância com esta última escolha está na figura 25, onde encontramos todas as vítimas em segurança, enquanto seu algoz jaz no limiar do labirinto. Acerca deste afresco, vale notar a alegria dos atenienses enviados pela última vez à Creta, mas

que voltarão ao seu lar, pois cessara o tributo de sangue imposto por Minos.

Figura 25 – Teseu vitorioso: afresco de Pompeia (circa século I d.C.) – Museu Arqueológico Nacional (Nápoles)



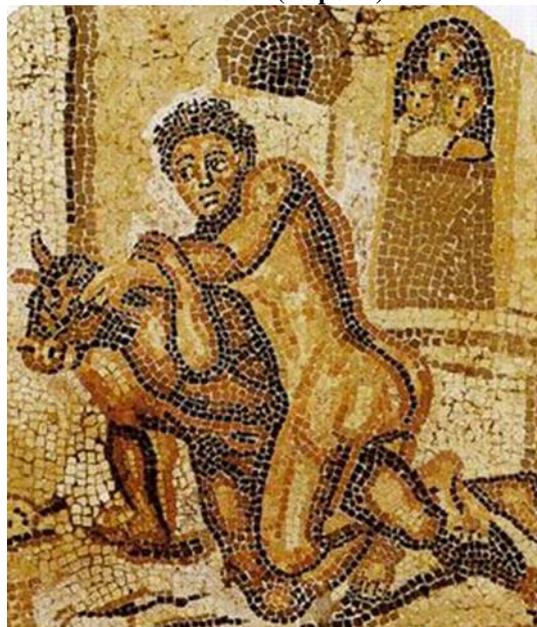
Fonte: <<http://www.theoi.com/Gallery/F45.1.html>>
Acesso em: 20 dez. 2016

De modo diverso ao adotado pela literatura antiga, nota-se que o afresco acima não retrata apenas adolescentes, mas inclui adultos e crianças, felizes pelo triunfo do herói civilizador. Releituras como estas, que traziam novos elementos aos hipotextos verbais eram comuns entre os artistas, que “[...] expressavam suas interpretações pessoais, adicionando, modificando ou excluindo certos elementos. Mesmo inovações sutis podiam ser notáveis se colocadas num pano de fundo convencional⁶⁹.” (WOODFORD, 2003, p. 11, tradução nossa). Um outro exemplo, notado em meio às imagens elencadas, refere-se à forma como Teseu executa o Minotauro. Assim, suas armas vão da espada, à clava (arma associada a este herói), foice e mesmo as próprias mãos, sendo este último recurso alinhado com a tradição. Em acordo com ela, os atenienses embarcados para a ilha de Minos não podiam portar nenhuma “arma guerreira” (PLUT., *Thes.*, XVII).

O mesmo se dá com o mosaico pompeiano da figura 26, que traz os momentos finais do Minotauro, assistidos pelos que seriam devorados, mas que foram salvos pelo herói ateniense.

⁶⁹ “Artists could express their personal interpretations by adding, changing or deleting certain elements. Even quite subtle innovations could be striking if placed against a conventional background.” (WOODFORD, 2003, p. 11).

Figura 26 – Teseu e o Minotauro: mosaico de Pompeia [s.d.] – Museu Arqueológico Nacional (Nápoles)



Fonte: <<http://www.theoi.com/Gallery/Z45.3.html>>
Acesso em: 20 dez. 2016

Em meio às refeições escassas e uma derradeira e frustrada tentativa de se alimentar, o prisioneiro do labirinto também se afasta, em sua iconografia, da tendência humana em manter relações sociais (VAZ, 1998, p. 27), já que sua necessidade de sobrevivência, guiada por uma mente taurina, não lhe permitem esta atitude. Com isto, seus breves encontros são sempre os últimos, sejam para os homens, ou para ele, por fim.

2.2.3 O labirinto e seu prisioneiro

Mesmo sendo um elemento externo ao Minotauro, vimos que o labirinto é fundamental à construção canônica deste personagem (SIGANOS, 1993, p. 63) e, por isto, está em muitas das suas releituras visuais. É no labirinto que ele aguarda por suas vítimas e por seu fim; sendo assim, este lugar é mostrado, total ou parcialmente, emoldurando a vida do monstro.

Assim, num mosaico da cidade romana de Conímbriga, em Portugal (ver figura 27), a imagem, cujos caminhos angulosos cercam uma cabeça de touro, não deixa dúvidas sobre o que representa, mesmo contendo tão poucas informações.

Figura 27 – O Minotauro no labirinto: mosaico policromado (circa século III d.C.) – “Casa das Fontes” (Conímbriga)

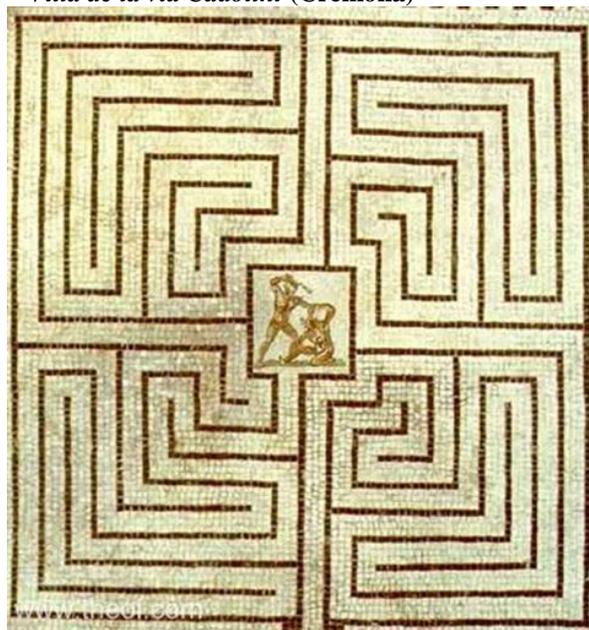


Fonte: <<https://throughjillseyes.wordpress.com/2013/05/22/conimbriga-portugal-3rd-century-roman-mosaic-labyrinth-2-with-minotaur/>>
Acesso em: 30 dez. 2016

Mais expandido que esta obra, o mosaico de Túnis, mostrado anteriormente, na figura 23, traz uma construção mais ampla, que sintetiza a existência da criatura: o centro guarda os restos da refeição do Minotauro, ao lado de seu último instante de vida.

O cenário da sua morte também se repete no piso de uma antiga *villa* em Cremona (ver figura 28). Nesta composição, igualmente organizada, estão o herói a desferir o golpe fatal, enquanto o monstro tenta defender-se desajeitadamente, mais uma vez.

Figura 28 – Teseu e o Minotauro no labirinto: mosaico policromado (circa século I d.C.) – Villa de la via Cadolini (Cremona)



Fonte: <<http://www.theoi.com/Gallery/Z45.2.html>>
Acesso em: 01 jan. 2017

Fora do âmago desta prisão, outra representação comum é a sua saída, lugar vedado ao Minotauro em vida, mas finalmente alcançado pelo seu corpo inerte que, arrastado por Teseu, aparece em duas cerâmicas áticas⁷⁰, segundo consta nas figuras 16 e 29, assim como jaz na porta do afresco pompeiano, visto na figura 25.

Figura 29 – “Copa de Aison”: cerâmica ática com pintura do estilo de “figura vermelha” (circa século V a.C.) – Museu Arqueológico Nacional (Madrid)



Fonte: <<http://www.man.es/man/coleccion/catalogo-cronologico/grecia/aison.html>>
Acesso em: 10 dez. 2016

Em todas estas releituras, notamos que ele nunca está totalmente fora do labirinto, lugar que o ocultara durante toda sua existência e do qual não se afasta por inteiro. Como vimos, era preciso que o símbolo da vergonha real fosse expulso do convívio humano, até o fim dos seus dias e, para isto, coube a ele uma prisão intransponível. Nesta medida, a impossibilidade de separar o Minotauro da sua morada decorre da necessidade de invisibilizá-lo:

O problema final da figura do Minotauro é a evidente lembrança da culpa. Uma figura e uma culpa que devem ser escondidas, afastada dos olhares, e Dédalo será encarregado de fazer desaparecer esta imagem dentro de uma

⁷⁰ Em sua análise iconográfica sobre a derrota do Minotauro, Gantz (1996, p. 268) observa que estas entradas retratam o labirinto como um templo, cujo pórtico, ornado com colunas, sugere uma estrutura complexa e subterrânea.

criação arquitetônica, tão peculiar e maravilhosamente portentosa, como o próprio hóspede ao qual ela se destina: o labirinto. E, assim, Asterion se tornará, na verdade e *strictu sensu*, um ser invisível⁷¹. (DÍEZ-PLATAS, 2005, p. 147, tradução nossa).

Habitante de uma terra bárbara e rica, ele é castigado por faltas que não cometeu, cabendo à sua figura um corpo vil e em desequilíbrio (DÍEZ-PLATAS, 2005, p. 146-147), assim como um cárcere torturante. Herdeiro da natureza selvagem de um touro e antropófago, por imposição, ele é o prisioneiro devorador de prisioneiros que nunca conheceu a liberdade e, apesar de ser neto do Sol e filho de uma rainha poderosa (APOLLOD., *Bibl.*, I, 9.1; III, 1.2), o Minotauro é morto como o são a maioria dos monstros: pelas mãos dos heróis que, por meio dos seus feitos, eliminam não apenas o medo e a desordem, para dar espaço à civilização, mas também, e talvez, narrativas bem mais antigas que as suas.

Por fim, sendo uma criatura cuja natureza é a fronteira entre o humano e o animal, não lhe é estranho este limiar entre o cárcere e a liberdade nunca alcançada. Ao que nos parece, somente quando descansa no colo de sua mãe, o Minotauro está livre do labirinto.

⁷¹ “El problema final de la figura del Minotauro es el recuerdo patente de la culpa. Una figura y una culpa que se hace necesario ocultar, quitar de la vista, y Dédalo será el encargado de hacer desaparecer la imagen dentro de una creación arquitectónica tan singular y maravillosamente monstruosa como el propio inquilino al que le está destinada: el laberinto. Y así, Asterio se convertirá en realidad en un ser invisible, *sensu stricto*.” (DÍEZ-PLATAS, 2005, p. 147).

3 DANTE E O MONSTRO ATORMENTADO

“À beira do talude derruído, o desdouro de Creta se estirava, que foi na falsa vaca concebido.” (ALIGHIERI, *Inf.*, XII, 11-13).

Na Idade Média, entre os diversos textos que recriaram o Minotauro, está a monumental *Divina Comédia*⁷², poema tomado como síntese da cultura medieval (DISTANTE, 2014, p. 7-8), onde Dante Alighieri (1265-1321) colocou lado a lado narrativas pagãs e cristãs, mescladas aos seus desafetos e amores mais sublimes.

Dividida em três livros, *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*, a narrativa conta a jornada de um Dante literário, que, acompanhado pelo poeta romano Virgílio, atravessa os três mundos além-vida para encontrar sua redenção e rever Beatriz Portinari (1266-1290), o grande amor de sua juventude. No entanto, muito antes de rever sua amada, Dante conhecera os horrores do Inferno e, com eles, inúmeros monstros que, apesar de sua origem pagã, prestam serviços neste mundo cristão: entre eles está o Minotauro, uma criatura horrível e feroz, que guarda a entrada do Sétimo Círculo do lugar (ALIGHIERI, *Inf.*, XII).

Dada a grande influência da *Comédia* sobre criações que atravessaram tantos séculos e alcançaram a contemporaneidade, iniciamos com o Minotauro dantesco o nosso estudo sobre as ressignificações desta figura entre os séculos XIV e XX. Assim como outros entes míticos, dispostos pelos nove círculos infernais, este personagem agora faz parte de uma grande equipe que vigia, transporta e castiga eternamente as almas culpadas, todas escolhidas segundo o julgamento de Dante.

3.1 O POETA E SEU POEMA

Nascido Durante Alighieri, mas depois conhecido como Dante (DURANT, 1967 p. 944), este poeta e político florentino, toma como guia da sua viagem literária o poeta romano Virgílio, cuja *Eneida*, composta no século I a.C., é uma importante fonte para a *Comédia* e cujos conselhos o protegerão através do Inferno⁷³ e até o último nível do Purgatório. Como

⁷² Na verdade, Dante nomeou seu poema como *Comédia*, justificando a escolha pelo fato dela ter um final feliz e por ser escrita num estilo humilde, acessível aos mais simplórios (AUERBACH, 2012, p. 16-17). Apenas tempos mais tarde, por decisão de editores, influenciados por Boccaccio, ela ganharia o nome de *Divina Comédia* (DISTANTE, 2014, p. 7).

⁷³ Esclarecemos que, uma vez que os lugares concebidos por Dante também nomeiam os três livros, faremos a distinção entre eles através da presença ou ausência do itálico, respectivamente, para os títulos e para os referidos espaços.

este é o limite a partir do qual não é permitido o acesso dos pagãos, é também o lugar de despedida dos dois autores: dali Dante será confiado à Beatriz e, depois, a S. Bernardo, que irão conduzi-lo pelas esferas celestes, no Paraíso.

Antes de conduzir, no poema, o seu admirador de volta ao caminho verdadeiro (ALIGHIERI, *Pur.*, XXX, 130), Beatriz aparecera a ele quando ambos tinham nove anos, reaparecera nove anos depois, tendo falecido aos 24 anos, sem nunca lhe ter dirigido a palavra. Movido pelo amor jamais expresso, Dante dedicara a esta jovem, apelidada *Bice*, prosa e poesia em seu *Vida Nova*, antes de transformá-la numa epítome de virtudes e beleza luminosa na *Comédia* (DURANT, 1967, p. 944-960).

É apenas ali, entre o final do Purgatório e a Rosa Mística do Paraíso, que ela fala com o poeta, como nunca acontecera em vida. Segundo Borges, estes momentos justificam todo o imenso esforço do autor com sua narrativa. Como observa delicadamente o escritor argentino, todos os tormentos e assombros vistos por Alighieri nos mundos do além, existiram apenas para “[...] intercalar alguns encontros com a irrecuperável Beatriz [...] um sorriso e uma voz, que ele sabe perdidos, são o que importa.” (BORGES, 2011, p. 58-59).

Assim como na sua vida de exilado⁷⁴, Dante terá percorrido, ao final de seu texto, um penoso caminho, regido pelo número três em sua forma e conteúdo: cada livro tem 33 cantos, que, contando com o prólogo do *Inferno*, perfazem 100 e são compostos em tercetos de decassílabos rimados.

Neste percurso, cuja estrutura remete à Santíssima Trindade (DURANT, 1967, p. 951), o poeta desce os nove círculos do Inferno⁷⁵, cujos suplícios obedecem a uma escala crescente, relacionada aos crimes cometidos em vida; sobe os nove níveis do Purgatório, que não poupa castigos aos pecadores⁷⁶ e, finalmente, após reencontrar Beatriz, em toda sua formosura e severidade (ALIGHIERI, *Pur.*, XXX, 31-145), ele ascende às nove esferas do

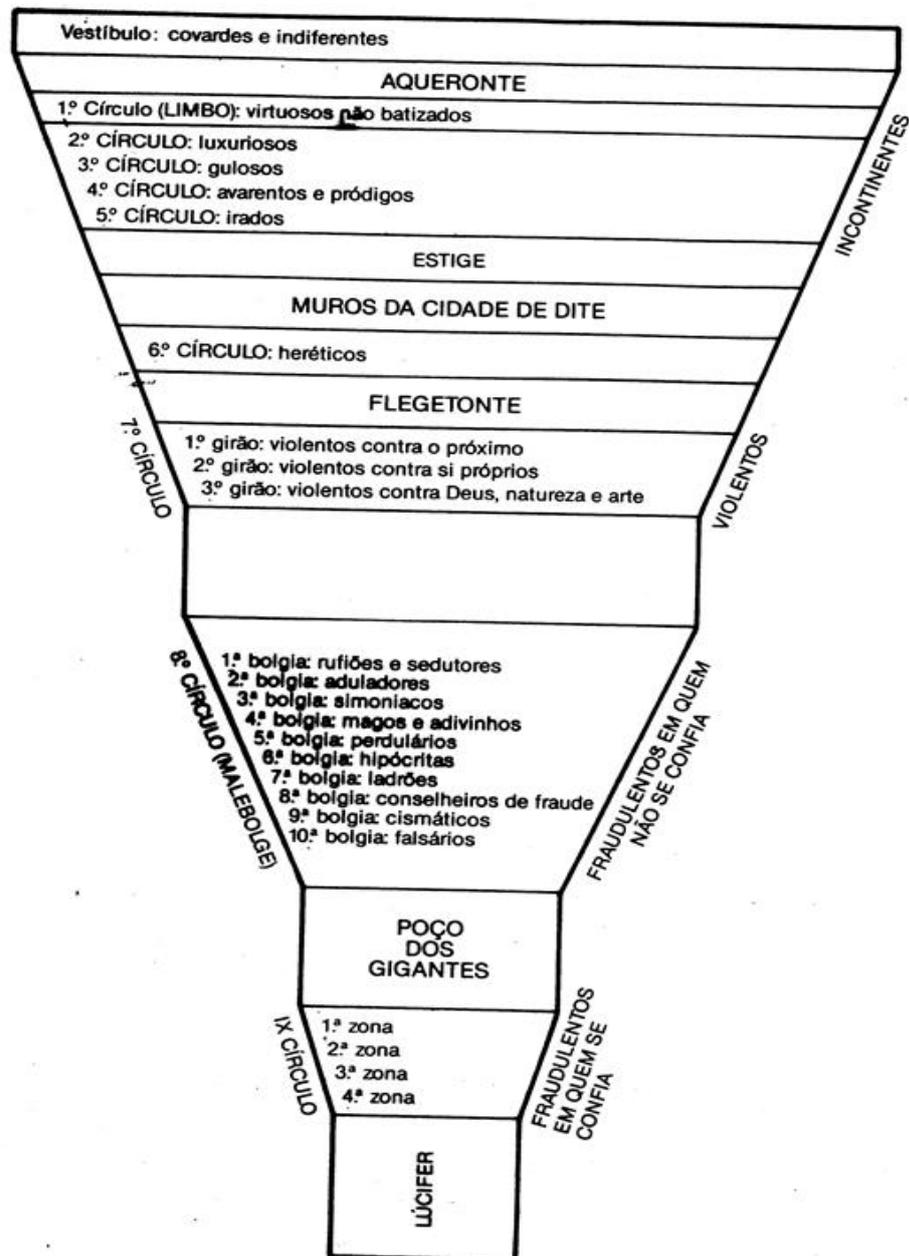
⁷⁴ Expulso de Florença em 1302, por causa de graves conflitos políticos, Dante vagou pela Itália pelo resto da vida e nunca mais retornou à sua terra natal, tendo falecido em Ravena, em 1321 (DURANT, 1967, p. 947-950).

⁷⁵ É notável como Dante concebe o Inferno como um túnel de horrores incomparáveis: “[...] abismos tenebrosos entre gigantescas tochas escuras; pântanos, lagos e rios que exalam vapores fétidos; tempestades de chuva, neve, granizo e tições acesos, ventos uivantes e frio petrificador; corpos torturados, rostos contorcendo-se e gritos e gemidos de gelar o sangue.” (DURANT, 1967, p. 954). Este lugar é também cortado por três rios, cujas nascentes afluem do mundo pagão: o Aqueronte, que dá acesso ao Limbo, primeiro círculo do Inferno (ALIGHIERI, *Inf.*, III, 78); o Estige, em cuja lama os irados estão mergulhados (ALIGHIERI, *Inf.*, VII, 106-111); e o Flegetonte, o rio de sangue onde fervem os violentos contra o próximo (ALIGHIERI, *Inf.*, XII, 47-48).

⁷⁶ Tanto no Inferno quanto no Purgatório há castigos proporcionais aos pecados praticados e estes obedecem à hierarquia cristã de valores. A diferença entre os dois lugares consiste na possibilidade de redenção. Enquanto os prisioneiros do Inferno nunca abandonarão seus sofrimentos, as almas do Purgatório podem, à custa de penitências e muita paciência, ascender ao Paraíso (ROCHA, 1999, p. 2).

Paraíso (ver figura 30).

Figura 30 – Estrutura do Inferno dantesco



Fonte: Mason (1987, p. 56)

Nada mais desejado, desde a infância do poeta, e ao menos alcançado na sua ficção. Todavia, sem saber ainda que veria novamente a sua amada, Dante está, a princípio, numa selva escura, afastado dos bons caminhos da vida. Encurralado por feras, ele encontra Virgílio que, em obediência às ordens superiores, vai ao prólogo do *Inferno* para socorrê-lo (ALIGHIERI, *Inf.*, I, 1-136). Como vimos, este romano é uma escolha querida a Alighieri, que, por conta do seu amor à *Eneida* virgiliana, o elege como mestre no Inferno e no Purgatório. Conforme observa Will Durant (1967, p. 944), “Que outro estudante amou tanto

um clássico a ponto de acompanhar seu autor através do inferno?”.

Deste modo, antes de prosseguirmos com a peregrinação de Dante e seu encontro com o Minotauro, discutiremos o diálogo entre estes autores, bem como entre narrativas da Antiguidade e a *Comédia*.

3.2 A COMÉDIA E A ANTIGUIDADE RESSIGNIFICADA

No Canto VI da sua *Eneida*, Virgílio concebera a descida do herói troiano Eneas ao reino dos mortos, governado pelo deus Plutão (Hades, para os gregos). Para o autor romano, nascido na cultura pagã, este mundo não é apenas lugar de suplícios eternos, como o Inferno⁷⁷ cristão, mas destino comum a todas as almas – sejam elas honestas ou criminosas. Lá, todos são imparcialmente julgados por Mínos (VIRG., *Aen.*, VI, 432), o rei insultado, que em nossos capítulos anteriores destinara o Minotauro ao labirinto e agora lida com atribuições burocráticas.

No reino de Plutão, Eneas encontra, a princípio, as personificações das aflições, um punhado de monstros e Caronte⁷⁸, o barqueiro incansável que transporta as almas tanto no mundo pagão quanto no dantesco (ALIGHIERI, *Inf.*, III, 82). Em seguida, após adormecer o cão Cérbero, ele vê as almas de crianças e suicidas, assim como os que sofreram por amores trágicos⁷⁹ e os heróis tombados em combate. Daí, há uma bifurcação, cuja via à direita conduz à morada do soberano e aos “Campos Elísios” e, à esquerda, ao temido Tártaro, onde os criminosos são castigados. Nesta fortaleza descomunal, cercada por um rio de fogo, o Flegetonte, o herói encontra a Hidra de Lerna e as Fúrias⁸⁰ (VIRG., *Aen.*, VI, 555-576), todas a trabalharem para piorar a vida eterna dos condenados.

⁷⁷ Derivada do latim *inferus*, esta palavra significa “inferior”, ou “que está abaixo” (QUEIROZ, 1959, p. 168). Na *Eneida*, entre outras designações, Virgílio chama o mundo das almas de Averno e de “moradias inanes de Dite” (VIRG., *Aen.*, VI, 201; 269).

⁷⁸ A descrição do barqueiro nas duas obras é bastante próxima. Na *Eneida*, ele é sujo, andrajoso, tem uma barba grisalha e olhar faiscante de ódio (VIRG., *Aen.*, VI, 299-304). Por sua vez, a *Divina Comédia* o retrata como um velho barbudo, irado e de olhos em brasa (ALIGHIERI, *Inf.*, III, 94-99). O caminho por onde é desempenhado o seu ofício também se repete: é através do rio Aqueronte que ele faz a travessia dos mortos, cujo itinerário não conhece retorno.

⁷⁹ Pasífae e Fedra, respectivamente mãe e irmã do Minotauro, estão neste espaço intermediário, chamado por Virgílio de Campos Lugentes, ou “Campos da Tristeza” (VIRG., *Aen.*, VI, 441-448).

⁸⁰ Estas entidades romanas, associadas às Erínias gregas, são figuras vingadoras muito antigas, em geral apresentadas como três irmãs monstruosas, que habitam as profundezas do mundo inferior (GRIMAL, 1993, p. 147).

É no Tártaro, lugar mais profundo da Terra, (HES., *Teog.*, 722-728) onde está Teseu, igualmente citado por Dante, assim como os ímpios e também

Quem aos irmãos nutriu ódio no rápido curso da vida, os próprios pais agrediu, mal cuidaram das causas dos clientes⁸¹; ou, grandemente egoístas, juntaram tesouros quantiosos, sem repartir com os parentes a sua riqueza – e são tantos! – quem no adultério morreu, os sequazes da guerra impiedosa contra seus próprios senhores, agora, ali mesmo encerrados, a punição os aguarda. (VIRG., *Aen.*, VI, 608-615).

Após deixar este espaço, o troiano consagra uma oferenda a Plutão e sua esposa Prosérpina (Perséfone, para os gregos) e entra nos Campos Elísios, em busca de seu pai, Anquises. Ali, às margens do Letes, o rio do esquecimento que também corre no Purgatório dantesco, pai e filho conversam e tentam se abraçar, mas sem sucesso (VIRG., *Aen.*, VI, 700-702).

Este momento frustrado, que repete o gesto de Ulisses e sua falecida mãe no Hades (HOM., *Od.*, XI, 204-209), denota o diálogo com Homero e também é retomado pela *Comédia* (ALIGHIERI, *Pur.*, II, 79-81), para a qual voltamos, já que o restante do texto virgiliano não tem relação direta com propósito deste capítulo.

Além da *Eneida*, o contato da *Divina Comédia* com outras fontes greco-romanas, e também cristãs, é revelado tanto na estrutura dos três mundos além-vida quanto na escolha dos personagens e nos acontecimentos do texto.

Entre as referências pagãs da obra, que não se limitam à Antiguidade, o poeta florentino literalmente acolheu autores e personagens gregos, romanos e da cultura árabe, (DISTANTE, 2014, p. 8-9). Um belo exemplo disto está no Limbo que, apesar de estar no Primeiro Círculo do Inferno (ver figura 30), não é terra de martírios, mas de suspiros, pois seus habitantes são os virtuosos que morreram sem batismo e, por desconhecerem o Deus único, lamentam-se tanto (ALIGHIERI, *Inf.*, IV, 34-42). Em meio a estas almas, engenhosamente salvas de maiores problemas, Dante e Virgílio encontram Homero, “poeta soberano”, assim como Horácio, Ovídio e Lucano.

Saudado por seus colegas de ofício, Alighieri é amavelmente recebido e declara, com justa e pequena modéstia que, entre os cinco mestres, foi “o sexto entre tanto saber.” (ALIGHIERI, *Inf.*, IV, 22-102).

⁸¹ Virgílio utiliza um termo do seu tempo, *clienti*, para designar aqueles que dependiam dos seus protetores, ou patronos (VIRG., 2014, p. 419, nota do tradutor). Esta atualização das fontes míticas é também vista nas *Metamorfoses* de Ovídio. Conforme aponta Calvino, o autor recria a morada dos deuses, o Olimpo, atualizando-o na Roma do seu tempo, tanto do ponto de vista arquitetônico quanto urbanístico, social e religioso: os deuses ovidianos, assim como os cidadãos romanos, prestam culto às antigas divindades domésticas (CALVINO, 2007, p. 31).

Ao transitar neste cenário que mescla passado mítico e histórico, o poeta atribui a ele aspectos amenos e também contemporâneos seus: em meio a campos verdes e um regato sereno, ele idealizara um “nobre castelo”, defendido por sete muros, por onde circulam César, assim como os heróis Heitor e Eneias, entre outros antepassados dos romanos. Mais adiante, há uma feira de cientistas e filósofos e, assim que o limite deste pequeno paraíso não cristão é ultrapassado, cessa a luz e anuncia-se a dor (ALIGHIERI, *Inf.*, IV, 103-151). A partir dali, tudo é escuridão e sofrimento.

Se no início da descida aos círculos infernais, o autor anunciara seus afetos pagãos, ao longo do seu percurso ele mantém contato com diversas obras, que partem de épocas distintas. Como isto ocorre de formas heterogêneas, nos interessam, principalmente, os momentos em que ele ressignifica a mitologia grega e romana, que serão relacionados, no próximo tópico, à figura do Minotauro. Para tanto, consideramos aspectos como intertextualidade, contexto e suas relações com as reescrituras, bem como os afastamentos e aproximações sobre o texto de partida, pois eles envolvem tanto a releitura de Dante quanto as demais realizadas pelo *corpus* desta tese.

Ao assimilar as narrativas tradicionais, como é o caso do Canto VI da *Eneida*, o autor florentino permite que o seu texto coexista com o virgiliano, como ocorreria a um antigo *palimpsesto*, termo que se refere ao diálogo entre uma dada escritura e outras tantas, que lhes são anteriores: “Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo.” (GENETTE, 2010, p. 3).

Já que sobre um *palimpsesto* não há apenas um texto disposto de modo homogêneo sobre outro, mas discursos diferentes que se sobrepõem num mesmo espaço, cabe discutir sobre os processos que o constituem.

Em seu livro *A Intertextualidade*, Tiphaine Samoyault afirma que o conceito de dialogismo delineado por Bakhtin encara o discurso textual como território de “[...] troca entre pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir dos anteriores.” (2008, p. 18). A partir do trabalho de Bakhtin, é introduzido o termo intertextualidade, caracterizado por Julia Kristeva como o encontro de conteúdos de outros enunciados, produzidos em diferentes épocas, num dado discurso (apud SAMOYULT, 2008, p. 15).

O texto, conforme temos em Dante, é visto então como um “mosaico de citações” (SAMOYULT, 2008, p. 16) e traz numerosos enunciados, assimilados e transformados, cuja procedência nem sempre é anunciada, ou percebida pelo público. Esta presença de narrativas

anteriores sobre outras, posteriores, é inevitável, segundo Srdjan Smajić, ainda que ocorra de modo difuso. Para este autor, “Todos os textos são fantasmagóricos porque, como espectros eles estão simultaneamente presentes e ausentes, aqui e acolá, como matéria e ilusão⁸² [...]” (SMAJIĆ, 2010, p. 15, tradução nossa).

Deste modo, o abraço que Dante tenta dar em seu amigo, o músico Casella, no Canto II do *Purgatório*⁸³, remete às três vezes em que Eneias tenta abraçar seu pai e “[...] três vezes a sombra inaneamente apertada das mãos se lhe escapa, tal como aura ligeira ao passar ou o roçar ao de leve num sonho.” (VIRG., *Aen.*, VI, 700-702). Por sua vez, os dois cantos também se assemelham ao momento em que o Ulisses, da *Odisseia*, desce ao reino dos mortos e lá encontra sua mãe, Anticleia. Diz o herói, comovido com o momento: “[...] ponderando no coração, pretendi então abraçar a alma da minha mãe falecida. Três vezes me lancei para ela, dizendo-me o espírito que a abraçasse! Três vezes ela se evolou dos meus braços como sombra ou sonho [...]” (HOM., *Od.*, XI, 204-208).

O diálogo entre os autores pagãos e Dante se repete acerca de Minos, conhecido como rei de Creta (ver Capítulos 1 e 2), mas que, em diversos poemas, se tornaria também juiz no mundo dos mortos. Em Homero, ele aparece coberto de glórias e com um cetro de ouro nas mãos, a decidir o destino dos homens (*Od.*, XI, 568-571). Na *Eneida*, o personagem é o “presidente do corpo de sombras mudas” e inquire a todos sobre suas ações (VIRG., *Aen.*, VI, 432). Na *Comédia*, no entanto, o rei é transmutado num juiz, híbrido de homem e serpente, que profere sua sentença cingindo o próprio corpo com sua cauda monstruosa: o número de voltas da cauda corresponde ao número de círculos que as almas danadas irão descer (ALIGHIERI, *Inf.*, V, 4-12).

Este personagem, apesar de exaltado por Homero, é qualificado pelo autor como homem de “pernicioso pensamento” (HOM., *Od.*, XI, 321-322) e seu caráter sombrio, associado ao seu posto no mundo inferior, são assimilados por Dante, que o recria assim como a Plutão. Este último, outrora um deus temido, é transformado no zelador feroz do Quarto Círculo que, repreendido por Virgílio, dá passagem aos dois poetas. Diz Virgílio, com uma insolência garantida pelo Deus cristão: “Cala, lobo maldito, e em ti mesmo consome o teu rancor; nossa descida aqui não é sem fito: assim se quer no alto onde Miguel opôs vingança ao soberbo delito.” (ALIGHIERI, *Inf.*, VII, 1-15).

⁸² “All texts are ghostly because, like ghosts, they are at once present and absent, here and elsewhere, material and phantasmic [...]” (SMAJIĆ, 2010, p. 15).

⁸³ “Ó sombras vãs, fora o falaz efeito! Três vezes à sua volta as mãos juntei, e tantas as volvi para o meu peito.” (ALIGHIERI, *Pur.*, II, 79-81).

As relações que envolvem as narrativas citadas também podem ser vistas a partir do conceito de “transtextualidade”, ou tudo que põe um dado texto em relação evidente ou secreta com outros (GENETTE, 2010, p. 11). Esta abordagem, em acordo com Robert Stam, se articula igualmente com o pensamento de Kristeva, ao priorizar a inesgotável permutação entre os discursos, sem pautar-se na ideia de “fidelidade” de um texto posterior a um texto anterior (STAM, 2006, p. 21). Como nota-se em Dante, estas trocas envolvem, especialmente, a transformação dos textos anteriores.

Composta de cinco relações transtextuais, a taxonomia proposta por Genette desdobra-se em “intertextualidade”, “paratextualidade”, “metatextualidade”, “arquitextualidade” e “hipertextualidade”. Destas categorias, trabalharemos com as duas primeiras e a última, a hipertextualidade (GENETTE, 2010, p. 12-16).

Tomada por Genette de modo mais restrito que em Kristeva, a intertextualidade é definida como a relação de copresença entre dois ou mais textos ou, mais especificamente, a presença de um texto em outro através da citação, plágio, ou da alusão (GENETTE, 2010, p. 12). Esta categoria, assim como as demais propostas, aponta para uma coexistência de discursos dentro do âmbito literário e pode se estender a outros sistemas semióticos, como os audiovisuais (STAM, 2006, p. 29) e as iconografias – meios que fazem parte desta pesquisa.

Deste modo, notamos que é comum ao poeta florentino utilizar a alusão, menos explícita e literal que a citação e o plágio. De acordo com Genette, a alusão se constitui como “[...] um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete [...]” (2010, p. 12). Amplamente presente na literatura, esta forma intertextual é observada no Canto XXIV do *Purgatório*, que tomaremos como exemplo.

No sexto giro da montanha do Purgatório, os poetas encontram os culpados de gula, que agora, magérrimos, se apinham embaixo de uma árvore carregada de frutos. Próximo à cena, Dante vê que eles tentam agarrar os alimentos desesperadamente, mas a árvore não permite que eles sejam apanhados. Em seguida, ele diz que “Logo se foi a turba insatisfeita, e nós chegamos à árvore bela que tanto rogo e lágrima rejeita.” (ALIGHIERI, *Pur.*, XXIV, 103-114).

Uma cena semelhante a esta encontra-se na punição infligida ao sacrílego Tântalo, que no Tártaro homérico é mantido quase submerso dentro de um lago, enquanto cobiça os frutos de um pomar, suspensos sobre ele (HOM., *Od.*, XI, 582-592). O mesmo suplício aparece em Ovídio (*Met.*, IV, 457-460) que, à maneira de Homero, posiciona este castigo entre os de Tício e Sísifo.

Tântalo, que em vida tentara enganar os deuses, ofertando-lhes a carne do próprio filho, agora sofre de sede e fome eternas, pois tudo que ele deseja lhe escapa das mãos (APOLLOD., *Bibl.*, E.2.1-2.3).

É evidente que não podemos atribuir, com precisão, a ligação da *Comédia* com Homero ou Ovídio, já que, a natureza da alusão é a retomada de um ou mais textos anteriores de modo velado. Além disto, como estes são acontecimentos míticos, trata-se de narrativas que atravessaram os séculos pertencendo a todos os que as recriam, sejam eles Homero, Ovídio ou mesmo Dante. No entanto, da mesma forma que Alighieri acolhe os poetas pagãos em seu Limbo, aventamos que ele tenha feito o mesmo com seus relatos, o que inclui as torturas, tão familiares à Antiguidade e agora aplicadas no Inferno e Purgatório.

A segunda categoria, a paratextualidade, aponta para a relação entre o texto literário e os elementos que o “cercam”, a exemplo dos títulos, subtítulos, epígrafes, prefácios, notas, ilustrações e capa (GENETTE, 2010, p. 13). Como ela não cabe ao estudo deste tópico, mas a outras ressignificações contempladas nesta tese, a enfocaremos posteriormente, nos Capítulos 5 e 6.

Por fim, tratemos da hipertextualidade, prática definida por Genette como sinônima da que ocorre num *palimpsesto* (GENETTE, 2010, p. 5). Tomada como a categoria mais relevante, ela consiste na relação de derivação entre um dado texto, o hipertexto, e um texto anterior, o hipotexto, por meio da transformação ou da imitação (GENETTE, 2010, p. 16-17), sem que necessariamente o hipotexto seja citado. Como exemplo desta operação, o autor fala da proveniência de duas narrativas diferentes a partir da *Odisseia* homérica: a *Eneida*, de Virgílio, e *Ulisses*, de Joyce (GENETTE, 2010, p. 16-17).

Conforme notamos, a *Eneida* é também hipotexto para Dante, que, ao retomá-la, faz o mesmo com as fontes de Virgílio (BLOOM, 2001, p. 19-20). Deste modo, quando Dante fala de Ulisses no Canto XXVI do *Inferno*, ele o coloca em paralelo com o troiano Eneias, herói presente tanto em Homero quanto em Virgílio. No entanto, ao mesmo tempo em que existe o contato com a *Odisseia* e a *Eneida*, os personagens em questão não são mais os mesmos na *Comédia*, pois nela, enquanto o grego Ulisses é o traidor presunçoso que morre por desafiar a divindade, o troiano é o portador da “garbosa semente” dos romanos, que conhece seu limites (ALIGHIERI, *Inf.*, XXVI, 55-142). Vale notar que, no momento em que Dante inquire sobre o destino do grego, ele não fala diretamente com este herói, como observa Auerbach, mas sim por intermédio de seu mestre. Então, “[...] vestido de chamas, Odisseus relata sua última aventura [...]” a Virgílio, “[...] o poeta antigo que cantou os heróis gregos [...]” (AUERBACH, 1997, p. 187), que adverte seu discípulo sobre o possível desdém de

Ulisses (ALIGHIERI, *Inf.*, XXVI, 73-75).

Analogamente, supomos que, para estar com Homero, seja no Limbo, ou no Canto XXVI do *Inferno*, talvez Dante apreciasse fazê-lo na companhia do poeta romano.

Neste movimento incessante, que permite a sobrevivência de uma obra por meio de suas reescrituras, sejam verbais ou imagéticas, a *Comédia* é também hipotexto para inúmeras obras, como o *Paraíso Perdido*, de Milton, (BLOOM, 2001, p. 19-20), assim como em textos infantojuvenis e adaptações audiovisuais.

Particularmente importantes para esta pesquisa, as operações transformadoras dos hipertextos não se dão ao acaso, sendo orientadas por diversos fatores, incluindo aqueles externos ao autor, mas que influenciam, direta ou indiretamente, o olhar sobre suas fontes. Deste modo, em acordo com Robert Stam, as reescrituras não apenas evidenciam as particularidades contextuais dos hipotextos, mas também se comunicam com a cultura e o momento onde se inserem:

Os textos evoluem sobre o que Bakhtin chama de “o grande tempo” e freqüentemente eles passam por “voltas” surpreendentes. “Cada era”, escreve Bakhtin, “reacentua as obras [do passado] de sua própria maneira. A vida histórica de trabalhos clássicos é de fato o processo ininterrupto de sua reacentuação.” (STAM, 2006, p. 48).

Sendo a reescritura uma operação que põe em contato textos e culturas distintas – o que imprime ao novo discurso a chamada “a cor dos tempos⁸⁴” (HUGO, 2010, p. 70) – é preciso considerar os aspectos contextuais que conduzem às transformações empreendidas pela *Comédia* sobre o Minotauro, bem como a natureza destas mudanças. Estes aspectos, sejam eles coercitivos ou incentivadores, serão abordados principalmente a partir dos estudos de Itamar Even-Zohar (1990) e André Lefevere (2007).

Com isto em vista, abordaremos no próximo tópico a resignificação da figura do Minotauro no poema em questão, por meio da estilização, efeito de linguagem analisado em acordo com Sant’Anna (2002) e Bakhtin (2010).

⁸⁴ Em seu *Do Grotesco e do Sublime*, Hugo (2010, p. 70) afirma que as criações devem estar profundamente impregnadas da “cor local” ou “cor dos tempos”. A expressão “cor local” é comentada em nota como associada à literatura no período do romantismo, sendo vista como “[...] uma modificação de imagens, de pensamentos, de sentimentos, de maneiras de dizer exclusivamente próprias de tal estado da natureza humana, e de tal momento da civilização que ao poeta agrada reproduzir.”

3.3 O MINOTAURO NO CÍRCULO DOS VIOLENTOS: ESTILIZAÇÃO E BESTIALIDADE

Tendo feito de si um viajante em seus mundos literários, Dante alcança um despenhadeiro, tão medonho como seu vigilante, o monstro de Creta. Este é o começo do Círculo dos Violentos, no Canto XII, cujos horrores nada devem aos demais que se empilham no túnel infernal. Como em todo o Inferno, suas torturas são compatíveis aos crimes cometidos e se dividem por três giros (ver figura 30).

O primeiro deles é banhado pelo Flegetonte, rio de sangue fervente que é transposto da *Eneida* para cozer “[...] os réus de violentar seu semelhante.” (ALIGHIERI, *Inf.*, XII, 48). No segundo, suicidas e perdulários são respectivamente punidos, transformados em arvoredos espinhosos⁸⁵, atormentados pelas Harpias⁸⁶, ou dilacerados por cadelas famintas (ALIGHIERI, *Inf.*, XIII, 1-129). Por fim, o terceiro giro encerra um areal que arde sob uma chuva de fogo. Nele estão os violentos contra Deus e a natureza: blasfemos, usurários e sodomitas (ALIGHIERI, *Inf.*, XIV, 13-72; XV, 16-114).

No limiar deste círculo, os dois poetas param por instantes e tentam desviar os olhos da figura que está ali. Transposto para a função de guardião, após sua morte, o Minotauro se move pelo local em ruínas e exala hostilidade ao avistar os dois personagens. Virgílio supõe que o monstro age assim por equívoco, pois acreditaria estar diante do seu grande rival, em acordo com texto fonte, em italiano: “Talvez tu acredites que aqui esteja o *duque* de Atenas, que no mundo trouxe a morte a ti⁸⁷?” (ALIGHIERI, *Inf.*, XII, 16-18, tradução e grifo nossos).

⁸⁵ Este momento reencena um episódio da narrativa de Eneias que, numa praia da Trácia, tenta arrancar os ramos de uma árvore, que sangra e geme devido ao gesto do herói: trata-se de um príncipe troiano, ali transformado juntamente com as lanças que o assassinaram (VIRG., *Aen.*, III, 25-57).

⁸⁶ Mencionadas no Capítulo 1 e tão antigas como as Fúrias, as Harpias são híbridos de mulher e pássaro. Na Antiguidade, elas tanto estão nas aventuras dos argonautas, citadas na *Eneida* (VIRG., *Aen.*, III, 210-258), quanto fazem parte deste mesmo poema, cujo canto é referido pelo Virgílio dantesco (ALIGHIERI, *Inf.*, XIII, 10-12).

⁸⁷ “*Forse tu credi che qui sia 'l duca d'Atene, che sú nel mondo la morte ti porse?*” (ALIGHIERI, *Inf.*, XII, 16-18).

Com a mesma autoridade com a qual afugentara Plutão no Canto VII, o romano ordena que o Minotauro abra passagem, pois Dante não está ali guiado pela irmã do monstro, ou seja, ele sugere que não se trata de Teseu. A criatura então cede ao comando, mas o faz obedecendo à sua natureza animal: “Como o touro que enfim se desenleia após o golpe mortal o colher, e tentando escapar só cambaleia, assim o Minotauro eu vi fazer.” (ALIGHIERI, *Inf.*, XII, 22-25).

Diante desta reação, Virgílio acha prudente sair depressa daquele lugar (ALIGHIERI, *Inf.*, XII, 26-33), que é duplamente perigoso, pois além de ameaçar desabar, abriga um ser tão selvagem. Dali os poetas caminham para o vale onde corre o Flegentonte e lá avistam outros funcionários do Sétimo Círculo, os Centauros, “[...] com suas setas como usavam no mundo ao ir pra caça.” (ALIGHIERI, *Inf.*, XII, 56-57).

Com estas armas, eles atingem todos os que se erguem mais do que deveriam do sangue fervente (ALIGHIERI, *Inf.*, XII, 73-75) e, assim, acentuam o quadro de enorme violência que compõe este canto.

Não é por acaso que o Minotauro também faz parte deste cenário. Sendo uma fera temida, cabe a ele intimidar quem se aproxime do seu posto. No entanto, não é possível estabelecer com este personagem uma comunicação adequada, assim como foi feito com os Centauros, que compreendem e falam com seus interlocutores, agindo do mesmo modo que nos hipotextos da Antiguidade. O Minotauro infernal, assim como o tradicional, não articula linguagem alguma, embora entenda as ordens de Virgílio – fato que o afasta ligeiramente das características estudadas no capítulo anterior.

Nesta medida, Dante realiza com este ente o mesmo que é feito com outros personagens e narrativas pagãs e cristãs⁸⁸, conferindo a todos as suas escolhas, mediadas por suas crenças e contexto dentro do qual é produzido o poema. Este diálogo entre culturas, chamado por Burke (2009, p. 9-14) de tradução cultural, ocorre tanto nas traduções interlinguais e intersemióticas quanto nas recriações verbais. Acerca desta questão, ressaltamos que a atualização de textos anteriores na Comédia, contribuiu, naquele momento, para a dinamização do sistema literário dentro do qual ela foi produzida. Esta expressão, usada por Even-Zohar (1990) em seu estudo sobre as traduções, será aqui aplicada às reescrituras de modo mais abrangente, não necessariamente no âmbito interlingual.

⁸⁸ O Plutão do Canto VII é uma besta que diz coisas incompreensíveis, como: “*Pape Satan, Pape Satan, aleppe*” (ALIGHIERI, *Inf.*, VII, 1-14) – algo comum aos bárbaros e monstros, como vimos no Capítulo 1. Do mesmo modo, o personagem Nemrod, saído do *Antigo Testamento*, agora é um gigante cuja “fera boca” grunhe palavras tão estranhas quanto aquelas ditas pelo deus pagão: “*Raphael may amech zabi almi*” (ALIGHIERI, *Inf.*, XXXI, 67-78).

Partindo do modelo proposto pelo autor, observamos que as reescrituras estão inseridas numa estrutura ampla, chamada de polissistema, ou um conjunto de sistemas composto por textos literários e extraliterários que existem numa dada cultura e que são influenciados por outros sistemas semióticos, como a cultura, política e sociedade (MARTINS, 2002, p. 36-37).

Esta teoria, que não prioriza a ideia tradicional de fidelidade ao texto de partida, mas o papel inovador das traduções, considera que elas contribuem para a introdução de novas métricas, técnicas e linguagem poética⁸⁹. Sobre esta abordagem, que se volta para as condições que operam no polo receptor e confere um determinado *status* ao novo texto (MARTINS, 2002, p. 38), comenta o teórico israelense:

E mesmo a questão acerca do que é uma obra traduzida não pode ser respondida, *a priori*, em termos de uma situação a-histórica ou não contextualizada: isto deve ser determinado a partir das operações que governam o polissistema. Vista sob este aspecto, a tradução não é mais um fenômeno cuja natureza e limites são dados de uma vez por todas, mas uma atividade que depende das relações dentro de um dado sistema cultural⁹⁰. (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 51, tradução nossa).

Portanto, assim como as traduções interlinguais, as demais recriações mediadas pelo contexto cultural jogam com aproximações e acréscimos sobre suas fontes, assim como Dante o faz com o Minotauro e o *game Dante's Inferno*⁹¹ realiza com o próprio Dante e sua obra. Esta releitura contemporânea, longe de “ameaçar” o texto dantesco, amplia o seu alcance junto a públicos que, cada vez mais receptivos ao uso das mídias audiovisuais, conhecem os textos canônicos por meio de adaptações que convertem o texto literário para outros sistemas de signos. Para o público do século XXI, descobrir Dante através de diversas narrativas é tão válido quanto foi para os leitores da *Comédia* a recepção dos mitos greco-romanos. Em ambos os casos, narrativas e personagens se mantêm continuamente vivos e presentes nas mais diferentes culturas, agindo sobre suas produções e pensamento.

⁸⁹ Como exemplo, Martins menciona as traduções alemãs de Homero, realizadas por Johann Heinrich Voss, que fizeram do verso hexâmetro a métrica mais utilizada no período clássico da literatura alemã (MARTINS, 2002, p. 37-38).

⁹⁰ “*And even the question of what is a translated work cannot be answered a priori in terms of an a-historical out-of-context idealized state: it must be determined on the grounds of the operations governing the polysystem. Seen from this point of view, translation is no longer a phenomenon whose nature and borders are given once and for all, but an activity dependent on the relations within a certain cultural system.*” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 51).

⁹¹ Neste jogo digital, Dante não é um poeta, mas um cavaleiro cruzado que busca salvar a alma de sua amada Beatriz (BARBOSA JR; CHAUVIN, 2014, p. 55), personagem que, na *Comédia*, habita o Paraíso (mas passeia pelo Purgatório) e, portanto, não busca por redenção.

Este papel renovador, operado pela reescritura, “[...] força motriz por trás da evolução literária [...]” (LEFEVERE, 2007, p. 14), é comentado pelo belga André Lefevere, que afirma: “O leitor não-profissional mais frequentemente deixa de ler a literatura tal como ela foi escrita por seus autores, mas a lê reescrita por seus reescritores.” (2007, p. 18). O autor observa ainda que isto vale para todas as formas de reescritura, o que inclui as adaptações não literárias (2007, p. 24), cujas peculiaridades demandam reconfigurações ainda mais profundas sobre o texto-fonte, conforme verificamos nas obras iconográficas.

Um exemplo dentre as releituras efetuadas no Canto XII, que associamos à adequação ao sistema cultural, é o uso da expressão “duque de Atenas”, para falar do herói Teseu, que, segundo vimos, era um príncipe na Atenas mítica. Sem ter seu nome mencionado pelo poeta, mas aludido tanto neste verso quanto no que remete ao novelo de Ariadne (ALIGHIERI, *Inf.*, XII, 16-20), Teseu recebe uma denominação estranha à Antiguidade⁹², mas comum à nobreza medieval. Uma vez que este era um dos mais altos títulos nobiliárquicos⁹³ (HOUAISS, 2001, p. 1090), na Itália onde Dante viveu, ele fazia parte das referências do público deste poeta, sendo adequada a mudança efetuada.

Observamos que tanto estas ressignificações quanto as próximas a serem discutidas, serão aqui abordadas a partir do conceito de estilização, que vinculamos aos aspectos constitutivos da figura do Minotauro: a condição monstruosa, a antropofagia e o encarceramento no labirinto (SIGANOS, 1993, p. 63). Uma vez que a citada prática intertextual está vinculada a um contexto específico, abordaremos esta relação a partir das forças que influenciam a recriação deste personagem por Dante.

A monstruosidade é a primeira característica que salta aos olhos, já no começo do Canto XII. Naquela ruína horrível vive uma criatura medonha e feroz, a desonra da sua terra natal e filho de uma adúltera infame⁹⁴ (ALIGHIERI, *Inf.*, XII, 1-13). Como foi notado anteriormente, a aparência do Minotauro, a infâmia atrelada à sua concepção e seu comportamento já bastariam para a Antiguidade defini-lo como monstro e, aliado a isto, há também a incapacidade de se comunicar como homem. Conforme também pontuamos, todas estas características se repetem em Dante, exceto uma: embora ele não se expresse através da

⁹² O título de duque começou a ser usado no final do Império Romano, para designar os comandantes militares das províncias (HOUAISS, 2001, p. 1090).

⁹³ Vale pontuar que o “duque Teseu” reaparece, algumas décadas depois nos *Contos de Canterbury* (CHAUCER, [S.d.], p. 48) e três séculos mais tarde, na comédia *Sonho de Uma Noite de Verão* (SHAKESPEARE, 2004, p. 15).

⁹⁴ Em seu *Nove ensaios dantescos*, Borges informa que, em acordo com Iacopo di Dante, filho do poeta, a *Divina Comédia* exprime, alegoricamente, as três maneiras de ser da humanidade: o *Inferno* representa o vício; no Purgatório temos a passagem do vício à virtude; enquanto a perfeição humana está no Paraíso (BORGES, 2011, p. 13). Deste modo, é natural que o filho monstruoso da rainha viciosa esteja encerrado no primeiro livro da trilogia.

fala dos humanos, ele compreende a sua linguagem.

Apesar da capacidade de compreender os interlocutores não ter sido, a rigor, mencionada nos textos-fonte, talvez ela não fosse viável, pois o Minotauro da Antiguidade é governado por uma cabeça de touro que o impossibilita de falar, discorrer, contemplar o mundo em que vive e agir do ponto de vista moral e político. Como vimos no Capítulo 2, estes impedimentos afastam-no do que a Antiguidade Clássica considerava próprio da natureza humana.

Estas pequenas diferenças, a compreensão e obediência às ordens, assim como outras introduzidas pela *Comédia*, apontam para o uso da estilização em Dante.

Para Sant'Anna (2002, p. 38), as aproximações e afastamentos estabelecidos com o texto-fonte ocorrem a partir de uma gradação, que vai do “desvio⁹⁵ mínimo”, da paráfrase, passando por um afastamento maior, encontrado na estilização, e que alcança um “desvio total” na paródia. Ele afirma que, enquanto a paráfrase e a estilização fazem parte de uma prática intertextual voltada para a semelhança, a paródia situa-se no eixo das diferenças, já que inverte os significados do texto parodiado (SANT'ANNA, 2002, p. 47-48).

No entanto, ao contrário da paródia, a estilização envolve o alinhamento dos dois planos e, mesmo que se mantenha próxima ao texto de partida, ela lhe proporciona inovações, mas sem ainda inverter seu sentido (SANT'ANNA, 2002, p. 13, 39).

Vista por Bakhtin (2010, p. 221-222) como espaço de fusão de vozes, a estilização alinha-se com a fala do “outro” e permite a manutenção ideológica do seu conteúdo, ao mesmo tempo em que marca a presença da “voz” do reescritor. Localizado a meio caminho entre a paráfrase e a paródia, este efeito de linguagem dinamiza o discurso estilizado (SANT'ANNA, 2002, p. 28) e nos parece ser uma constante na *Comédia*.

Nela, o autor lança mão de personagens de diversas proveniências, mantendo os aspectos que os identificam, sem deixar de atribuir-lhes novas características e atitudes. Sobre esta questão, Auerbach comenta que o poeta “[...] foi capaz de penetrar em cada um dos seus personagens sem deixar de ser Dante. Foi capaz de falar nas suas mil vozes, e, não obstante, o que se ouve é sempre a voz de Dante.” (AUERBACH, 1997, p. 117).

Nesta medida, a estilização está na recriação de cada um dos elementos que compõem o Minotauro infernal, a começar pela compreensão e obediência às ordens de Virgílio, cuja autoridade é concedida por Dante e pela cultura cristã medieval. Esta influência

⁹⁵ Esclarecemos que não atribuímos ao termo “desvio” uma conotação pejorativa, ou que exprima a necessidade de subordinação ao texto anterior. Nosso intuito é empregá-lo, em acordo com Sant'Anna, com o significado de mudança de direção, ou mesmo afastamento, em maior ou menor grau.

contextual é citada por Lefevere, que comenta a importância que Virgílio tem para o pensamento cristão no Medievo. Para o autor, o poeta romano foi elevado à categoria de profeta, graças à sua anunciação de uma “divina criança”, que pertenceria à família do imperador Augusto, mas foi erroneamente interpretada como Cristo (LEFEVERE, 2007, p. 46), conforme temos a seguir: “Ele portará a dádiva da vida divina, verá heróis em meio aos deuses e será visto por eles. Ele governará o mundo para o qual o valor de seu pai trouxe a paz⁹⁶.” (VIRGIL, *Ecl.*, IV, 11, tradução nossa).

Com este aval, somado ao de Beatriz, Virgílio submete outros monstros, como Cérbero, o que reafirma a estilização sobre as narrativas greco-romanas, pois enquanto na sua *Eneida*, o guardião do Hades é adormecido com um bolo de mel (VIRG., *Aen.*, VI, 420-423), no *Inferno* o poeta romano atira terra às três bocas famintas (ALIGHIERI, *Inf.*, VI, 25-27).

Quanto à forma do monstro, vimos que ela permanece assustadora, embora não seja descrita pelo poeta florentino, apesar de Borges acreditar no contrário⁹⁷. Já sua existência desprezível, em consonância especialmente com as fontes romanas, está ligada ao crime de Pasífae. Com isto, no *Inferno* é dito que ele “[...] foi na falsa vaca concebido.” (ALIGHIERI, *Inf.*, XII, 13), assim como o nome da rainha é invocado quando surgem os luxuriosos no Purgatório: “Na vaca entra Pasífae [...] pra que o tourinho à sua luxúria corra” (ALIGHIERI, *Pur.*, XXVI, 41-42).

Bestial como a criatura do labirinto e os Centauros do Canto XII, o Minotauro deste mundo é um violento que guarda as almas violentas e tem uma natureza dupla, assim como seus colegas arqueiros. Mediados pela estilização, estes paralelos são comuns no *Inferno*, conforme consta nos episódios que envolvem Cérbero e o Centauro Nesso. O primeiro, um cão tricéfalo, que cede à gula desde os tempos de Eneias (VIRG., *Aen.*, VI, 419-425), vigia o Círculo dos Gulosos e recebe qualidades que multiplicam sua monstruosidade famélica: uma barba asquerosa, “[...] olhos escarlate, grosso o ventre e as garras aguçadas co’as quais as almas fere [...]” (ALIGHIERI, *Inf.*, VI, 16-18). O segundo personagem, que está nas aventuras de Hércules, repete no Círculo dos Violentos a sua função de transportar passageiros. Assim, se nos trabalhos de Hércules, Nesso leva a esposa do herói através de um

⁹⁶ “He shall have the gift of divine life, shall see heroes mingled with gods, and shall himself be seen by them, and shall rule the world to which his father’s prowess brought peace.” (VIRGIL, *Ecl.*, IV, 11).

⁹⁷ Em *O livro dos seres imaginários*, diz Borges (2017, p. 145-146): “Dante, que conhecia as palavras dos antigos mas não suas moedas e monumentos, imaginou o Minotauro com cabeça de homem e corpo de touro.”, no entanto, mesmo cientes que contestar Borges valeria um castigo dantesco, pontuamos que, apesar desta configuração ser semelhante a imagens medievais e renascentistas do monstro (DÍEZ-PLATAS, [s.d], p. 15), ela não está em momento algum do texto do Canto XII do *Inferno*.

rio (APOLLOD., *Bibl.*, II, 7.6), agora este Centauro vadeia o Flegetonte com Dante na garupa (ALIGHIERI, *Inf.*, XII, 97-139).

A alternância entre repetições e leves variações sobre o Minotauro canônico também está nos acréscimos que, embora não o aproximem ainda da natureza humana, o afastam levemente da “besta desalmada” dos mitógrafos (PLUT., *Thes.*, XV). Isto é constatado no momento em que ele vê os dois poetas e, tomado de rancor, se machuca incontrolavelmente (ALIGHIERI, *Inf.*, XII, 14-21).

Como sabemos, nenhum personagem do *Inferno*, por mais perigoso que seja, pode ameaçar os dois poetas. Diante deste limite dado pelo autor cristão aos personagens pagãos, a criatura, cuja morte não atenuara a sua agressividade⁹⁸, volta sua ira sobre si mesmo.

Todavia estas operações não envolvem apenas a obra de Dante. Observamos que, na Idade Média, os mesmos recursos existem na obra anônima *Ovídio Moralizado*, texto amplamente reelaborado e ilustrado entre os séculos XIV e XVI (FORMIGONI, 2011, p. 13) e que recria, sob a ótica cristã, *As Metamorfozes* ovidianas. Com isto, assinala o estudo de Elza Formigoni (2011, p. 7), diversas referências pagãs são convertidas para o contexto cristão, tanto no discurso verbal quanto no imagético.

Analisadas por Lefevere, as pressões contextuais sobre as reescrituras englobam as estruturas de poder, internas e externas ao sistema literário. Aos fatores externos, o autor dá o nome de mecenato, ou patronagem, e considera que incentivam ou limitam o trabalho dos reescritores, que “[...] adaptam, manipulam até um certo ponto os originais com os quais eles trabalham, normalmente para adequá-los à corrente, ou a uma das correntes ideológica ou poetológica dominante de sua época.” (LEFEVERE, 2007, p. 23, 33-34). Ele acrescenta ainda que o mecenato tanto pode ser exercido por pessoas, como reis e aristocratas, ou por grupos e organizações, como a Igreja, classes sociais ou correntes políticas (LEFEVERE, 2007, p. 35).

Pelo que sabemos, Dante viveu sua existência de exilado sob a proteção de diversos mecenas, como *Can Grande Della Scalla*, senhor de Verona, a quem fora dedicado o *Paraíso* (MASON, 1987, p. 45).

Portanto, na jornada pela redenção de sua alma, o poeta domestica, em nome de suas convicções e do pensamento cristão medieval, um monstro que outrora só se submetera a um rei e fora morto por um príncipe.

⁹⁸ Em seu *Introdução aos Estudos Literários*, Erich Auerbach comenta que, ao contrário do que ocorre nos textos greco-romanos e medievais, nenhuma das almas encontradas na *Comédia* tem sua natureza alterada pela morte. Pelo contrário: “[...] toda a força de seus sentimentos e instintos se exalam em suas palavras e gestos, extremamente concentrados, tão pessoais e ainda mais fortes que os de homens vivos.” (AUERBACH, 2015, 208-209).

Um outro aspecto, ressignificado por Dante, é a antropofagia do Minotauro. Ela certamente não era desconhecida ao autor do *Inferno*, já que seu guia a enunciara indiretamente, na *Eneida*, quando Eneias aporta em Cumas e encontra a história do monstro, esculpida por Dédalo no templo de Apolo: “Nas belas portas a morte de Andrógeo gravou e o destino – quão infelizes! – dos pobres Cecrópidas⁹⁹, todos os anos tendo de dar sete filhos.” (VIRG., *Aen.*, VI, 20-28). No Capítulo 2, vimos também que outro romano, Ovídio (*Met.*, VIII, 170), também fala desta característica, enquanto Homero nada diz, pois sequer cita a existência do antropófago de Creta em seus textos.

No entanto, o hábito deste personagem de comer carne humana não existe no *Inferno*. A rigor, aventamos que ele não precisaria de alimento, pois está morto (ALIGHIERI, *Inf.*, XII, 18) e esta condição ao menos o livra do seu mau costume. No entanto, no percurso do Purgatório, o autor afirma que os mortos também sentem fome e emagrecem, pois a sua alma herda do corpo características que se mantêm após a vida (ALIGHIERI, *Pur.*, XXV, 37-106).

No *Ovídio Moralizado*, que é posterior à *Comédia*, temos uma menção à possível antropofagia do Minotauro em sua prisão no reino inferior, pois ele teria sido um anjo que se voltou contra Deus. Contrariado com suas criaturas, o Senhor lançou este ser no Inferno e decidiu que enviaria os homens como pasto da “[...] besta chifruda e orgulhosa, que vive na infernal gaiola.” Não obstante, Deus então mandou à Terra seu filho Teseu-Jesus, que nos salvou daqueles horrores (PEYRONIE, 1997, p. 646).

Diferente do Ovídio medieval, o Minotauro de Dante não é um condenado, mas um serviçal de Lúcifer – este sim, alguém bem alimentado, pois mastiga eternamente Judas Iscariotes, Bruto e Cássio (ALIGHIERI, *Inf.*, XXXIV, 61-67). Sendo assim, cabe ao “desdouro de Creta” apenas cumprir sua função, sem nenhum privilégio em troca. Neste novo espaço, a ausência da antropofagia mais uma vez evidencia a voz do autor florentino sobre suas fontes, contudo, sem desvincular ainda a criatura de sua natureza bestial.

Diante deste estado, ainda longe do que as fontes pagãs consideravam humano, talvez se justifique o fato de o Minotauro parecer devorar a si mesmo: “Quando nos viu, suas próprias mãos mordida como quem pela raiva é sucumbido.” (ALIGHIERI, *Inf.*, XII, 14-15).

⁹⁹ Este epíteto se refere aos atenienses, pois, em tempos remotos, sua pátria chamava-se Cecrópia, em honra ao rei mítico Cécrops (APOLLOD., *Bibl.*, III, 14.1).

Por fim, passemos ao labirinto, último aspecto integrante do personagem, do qual ele foi deslocado.

Morto por Teseu, o monstro é transposto para um outro lugar, a passagem semidestruída que agora é seu lar. Neste espaço infernal, a criação mítica de Dédalo é evocada quando Virgílio afirma que não está ali o matador do monstro, em sua “outra moradia”, e também quando alude a Ariadne e seu novelo (ALIGHIERI, *Inf.*, XII, 16-20). À primeira vista, trata-se de lugares diferentes, inseridos em contextos diversos – um na Creta mítica e pagã; outro, no Inferno cristão medieval. O primeiro foi construído por ordem de um rei ultrajado; o segundo existe desde o começo dos tempos, em nome do “[...] supremo saber e do primo amor.” (ALIGHIERI, *Inf.*, III, 6).

No entanto, o labirinto e a nova morada do Minotauro também têm semelhanças e, por meio delas, os textos greco-romanos se entrelaçam com a reescritura de Dante, a começar por seus acessos: ambos são respectivamente controlados pelo mesmo personagem, Minos, o rei que cobra à Atenas seu tributo de sangue e o juiz monstruoso que destina os culpados aos suplícios que eles merecem.

Outro ponto de contato é que estes são lugares de onde não se pode sair. Da “outra moradia”, a cretense, ninguém poderia escapar, exceto através dos engenhos de Dédalo: as asas e o novelo. Sobre esta prisão, Ovídio diz que sua porta era inacessível e “[...] jamais por alguém trilhada [...]” (*Met.*, VIII, 172-173). Por sua vez, a habitação dantesca do monstro também só autoriza a entrada, mas nunca a saída e a inscrição gravada no portal do Inferno não deixa dúvidas: “Deixai toda esperança, ó vós que entrais.” (ALIGHIERI, *Inf.*, III, 9). A exceção a esta regra também existe e está no momento em que Cristo resgatou seus escolhidos do Limbo (ALIGHIERI, *Inf.*, IV, 52-63).

A identificação entre os dois lugares e seu habitante também é notável: como vimos, o labirinto é tão monstruoso e ameaçador quanto seu prisioneiro e ambos devem sua existência e derrota a Dédalo. Enquanto isto, a *Comédia* nos diz que a visão do abismo e do seu guardião despertavam o mesmo horror (ALIGHIERI, *Inf.*, XII, 1-3).

Se o labirinto e o precipício infernal espelham a figura do Minotauro, eles também mantêm cativo este ser que, na iconografia greco-romana, no máximo alcançara a porta de sua prisão, após a derrota por Teseu (ver Capítulo 2).

Personagem de fronteira entre o homem e a besta, ele repete sua presença em dois limiares, após sua morte: nas imagens da Antiguidade, ele jazia no umbral que não permitia retorno; já no mundo dos mortos dantesco, o Minotauro está preso a uma passagem de onde ninguém nunca sairá, nem mesmo ele.

4 RUBENS E A CRIATURA DE DÉDALO

“Então Dédalos construiu um labirinto cuja saída era impossível de ser descoberta e lá foi confinado o Minotauro¹⁰⁰”. (HYG., *Fab.*, XL, tradução nossa).

Por volta de 1636, o pintor barroco Peter Paul Rubens (1577-1640) recebera a maior encomenda de sua carreira. Por ordem de Felipe IV, rei da Espanha, ele deveria executar mais de 60 pinturas destinadas ao novo pavilhão de caça real, o *Torre de la Parada*. Destas obras, 41 partiriam das *Metamorfoses* de Ovídio¹⁰¹ (ALPERS, 1971, p. 21-30, 78), autor cuja popularidade originara não apenas seu hipertexto cristão, o *Ovídio Moralizado*, mas também ilustrações para esta releitura e para o texto fonte romano.

Um ano e meio após a encomenda, Rubens e sua equipe entregaram suas criações que, ao lado das obras de outros artistas, como Velázquez (1599-1660), adornaram o pavilhão do rei. Entre estes trabalhos estava uma pintura, hoje desaparecida, que retrata o Minotauro ao lado de Dédalos, a contemplar o labirinto. Podemos imaginar como ela foi, a partir do seu esboço de 1636, hoje exposto do Museu de Belas Artes de *La Coruña*, na Espanha. Nele, temos um Minotauro que difere do apresentado pela Antiguidade, analisado no Capítulo 2, mas que se alinha com aquele retratado imagetivamente por séculos, entre a Idade Média e a Renascença. No capítulo anterior, vimos que Dante não descreve a forma do seu Minotauro, embora os artistas medievais não o tenham esquecido e, como veremos, suas ressignificações alcançaram o barroco flamengo.

Propomos que as três tradições (greco-romana, medieval e renascentista) coexistem no esboço de Rubens e que ele, movido pela sua atitude de enfatizar a humanização das figuras míticas (ALPERS, 1971, p. 146), fez o mesmo com seu Minotauro.

¹⁰⁰ “Then Daedalus made for the Minotaur a labyrinth with an undiscoverable exit in which it was confined.” (HYG., *Fab.*, XL).

¹⁰¹ Segundo o detalhado estudo da professora Svetlana Alpers (1971, p. 107) para a série da *Torre de la Parada*, a presença das telas com temas ovidianos proporcionara ao pavilhão do rei o frescor e um ar peculiar de “entretenimento licencioso” – aspectos adequados aos prazeres de uma casa no campo. Para ela, a série é também conhecida por incluir mais de 50 esboços executados por Rubens. Além de trazerem o traço objetivo e rápido do mestre em sua maturidade, eles se alinham com a estética das edições ilustradas de Ovídio e do tom, adotado pelo poeta, em sua representação das paixões divinas. (ALPERS, 1971, p. 21)

4.1 O ARTISTA: CONTEXTO E RELAÇÕES COM A ANTIGUIDADE

Nascido em Siegen e educado em Antuérpia, Rubens recebeu uma formação dentro dos padrões do seu tempo, que valorizava a religião católica, o aprendizado do latim, assim como o apreço pela literatura e cultura grega e latina. Como diplomata e artista, ele trabalhou para patronos poderosos (ALPERS, 1995, p. 1, 49), tendo retratado cenas e figuras contemporâneas suas, além de passagens católicas e pagãs com tamanha dramaticidade e amplitude que foi chamado por Delacroix de “Homero dos Pintores” (ALPERS, 1971, p. 173)

Com um grande interesse na mitologia, Rubens travou desde cedo contato com a tradição das ilustrações de Ovídio, que serviram de fonte para quadros como o *Banquete de Aqueloo*, obra da juventude do artista (ALPERS, 1971, p. 93), situada fora da série da *Torre de la Parada*.

Tão populares quanto o texto ovidiano, suas traduções imagéticas (muitas delas, gravações) funcionavam como um importante acesso ao poema romano, contribuindo para criar e perpetuar a sua imagem junto ao público europeu. Quanto ao trabalho do pavilhão real, Alpers (1971, p. 95-98) informa que metade das obras encomendadas e relacionadas às *Metamorfoses*, derivam de gravações para o texto romano, especialmente uma francesa e outra alemã, do século XVI, além do trabalho de Antonio Tempesta (1555-1630), no século XVII. A autora observa ainda que Rubens concebera cenas aludidas por Ovídio, mas que não são especificamente narradas por este, nem constam nas ilustrações do seu poema. Segundo abordaremos posteriormente, estas ilustrações adequaram ao seu contexto certos aspectos dos personagens e paisagens, como é o caso de Ariadne, retratada como uma dama renascentista e não como uma princesa minoica.

Estes fatos nos levam aos comentários de Lefevere sobre como as reescrituras podem coexistir com seus textos de partida e, com isto, garantir seu prestígio e perenidade:

No passado, assim como no presente, reescritores criaram imagens de um escritor, de uma obra, de um período, de um gênero e, às vezes, de toda uma literatura. Essas imagens existiam ao lado das originais com as quais elas competiam, mas as imagens sempre tenderam a alcançar mais pessoas do que a original correspondente e, assim, certamente o fazem hoje. (LEFEVERE, 2007, p. 18-19).

No caso de Rubens, ao mesmo tempo em que ele reinterpreta e expande hipotextos da Antiguidade e contemporâneos seus, o faz utilizando aspectos técnicos, próprios da arte do seu contexto, assim como imprime a sua “voz” aos quadros que concebe. Aqui não nos referimos apenas às habilidades técnicas do artista, mas à singularidade do seu olhar sobre os

dramas retratados – neles também estão os deuses, aos quais concede paixões e gestos mais prosaicos que divinos. Sendo um leitor atento de Ovídio, o pintor compartilha com este uma visão humana e mesmo cômica sobre seus personagens, pois, à semelhança do poeta romano, ele “[...] encara os homens com simpatia e tolerância, tendo percebido a vida como uma comédia, no sentido mais completo do termo, mais do que uma tragédia¹⁰².” (ALPERS, 1971, p. 80, 154-155, tradução nossa).

Com isso, no esboço do *Casamento de Peleu e Tétis*¹⁰³ (ver figura 31), é enfatizada a confusão instaurada pela presença do pomo de ouro, ou “pomo da discórdia¹⁰⁴”, dedicado à “deusa mais bela” – fato que desloca toda a atenção dos deuses para a disputa, em detrimento dos noivos, que assistem à cena com apreensão.

Figura 31 – O Casamento de Peleu e Tétis: Peter Paul Rubens (1636), esboço a óleo – Instituto de Artes de Chicago (Chicago)



Fonte: < http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/59956?search_no=1&index=6>
Acesso em: 25 fev. 2017.

¹⁰² “[...] he viewed man with sympathy and broadmindedness and perceived life as a comedy in the fullest sense of the word rather than as a tragedy.” (ALPERS, 1971, p. 154-155).

¹⁰³ A tela com a composição final para *Casamento de Peleu e Tétis* foi realizada por Jacob Jordaens, que trabalhava para o estúdio de Rubens. Atualmente, ela encontra-se no Museu do Prado, como verifica-se no link a seguir: <<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/marriage-of-peleus-and-thetis/1e6c1c65-360e-43fb-beb5-fe1f655c6af0?searchid=396c84e8-7597-8beb-0fd4-a37d6d20c283>>. Acesso em: 26 fev. 2017.

¹⁰⁴ Inserido na narrativa do casamento do herói Peleu e da deusa Tétis, o episódio do pomo envolve a vingança da deusa da Discórdia que, por não ter sido convidada para a festa, lança o fruto cobiçado entre as deusas Atena, Hera e Afrodite. Nele estava escrito “para a mais bela” e esta provocação atçou a vaidade das deusas, ao mesmo tempo em que encheu os deuses de temores, pois ninguém queria se comprometer com o julgamento. Por fim, decide-se que um mortal, o príncipe troiano Páris deveria resolver a disputa. Este concedeu o pomo a Afrodite, escolha que mais tarde traria como consequência a Guerra de Troia (HYG., *Fab.*, XCII).

Ao abordar temas mais pungentes, como o castigo de deuses sobre mortais, representado no esboço da tela *Aracne e Minerva*¹⁰⁵ (ver figura 32), Rubens se afasta do humor para recriar uma passagem das *Metamorfoses* (OVID., *Met.*, VI, 5-145) que traz a disputa entre a deusa Minerva (Atena para os gregos) e Aracne, ambas exímias bordadeiras. Como vemos a seguir, ele enfatiza a atitude da deusa, que desfere sua vingança contra a mortal (ALPERS, 1971, p. 156, 178-179). De modo diverso do seu hipotexto literário, o pintor não representa a metamorfose da mortal em aranha, nem assinala a legitimidade da punição, justificada pelo orgulho desmedido da bordadeira. Sem alinhar-se com os ilustradores, que também priorizaram a transformação, seu foco é outro: a ira de uma figura poderosa sobre outra, indefesa, que ousou mostrar os enganos dos deuses contra os mortais. Como vemos na imagem, a bordadeira representara o rapto de Europa por Zeus transformado em touro: uma das cenas ovidianas que, retomada por Rubens, assinala como o destino dos homens é governado por deuses, igualmente sujeitos às paixões mais baixas.

Figura 32 – *Aracne e Minerva*: Peter Paul Rubens (1636-1637), esboço a óleo – Museu de Belas Artes da Virgínia (Richmond)



Fonte: <<https://vmfa.museum/collections/art/pallas-arachne/>>
Acesso em: 22 fev. 2017.

No entanto, a interpretação do pintor sobre as figuras míticas não se limitava aos seus aspectos menos abonadores. Ao analisarmos *Dédalo e o Minotauro*, veremos que ao mesmo tempo em que a série da *Torre* traduz os sentimentos mais ternos, ela também põe em cena ações prosaicas. Deste modo, enquanto nesta tela o monstro e Dédalo estão amistosamente

¹⁰⁵ Destinada ao *Torre de la Parada*, a tela com a composição final para *Aracne e Minerva* foi perdida (ALPERS, 1971, p. 178).

lado a lado, no esboço para *O Nascimento de Vênus*¹⁰⁶ (Afrodite para os gregos), a deusa sai do mar mais preocupada com seus cabelos encharcados, do que com a glória a ela dedicada (ver figura 33).

Segundo Alpers (1971, p. 146-147), o pintor não parodiou o nascimento da deusa, mas deu a ela um caráter ao mesmo tempo divino e humano: ao sair da água cercada de deidades que celebram a sua vinda, ela é a imortal que, mesmo consciente da importância daquele momento, concentra-se em torcer seus cabelos, como faria qualquer mulher. Como nota-se com esta obra, o olhar do mestre flamengo sobre os mitos nunca deixou de expandir-se e inovar-se – mesmo em sua maturidade, ele aprimorava continuamente sua habilidade como intérprete dos discursos que recriava (GEORGIEVSKA-SHINE; SILVER, 2014, p. 2).

Figura 33 – *O Nascimento de Vênus*: Peter Paul Rubens (1636-1637), esboço a óleo – Museus Reais de Belas Artes da Bélgica (Bruxelas)



Fonte: Alpers (1971, ilustração 188)

Estes pormenores também fazem parte das criações rubenianas para a série da *Torre*: em todas elas, os hipotextos do artista não foram contraditos, como ocorreria no caso de uma paródia, mas alinhados às pinturas, ao mesmo tempo em que a presença do seu criador se impõe.

¹⁰⁶ A tela com a composição final para *O Nascimento de Vênus* foi realizada por Cornelius de Vos, que trabalhava para o estúdio de Rubens. Atualmente, esta encontra-se no Museu do Prado, como pode-se verificar no link a seguir: <<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-birth-of-venus/d367b968-ddac-4d7d-8f2e-be5cd959e203>>. Acesso em: 26 fev. 2017.

Deste modo, do conflito burlesco instaurado pelo pomo, ao despeito da deusa que desfigura sua oponente e mesmo ao gesto de vaidade de Vênus, temos fatos não necessariamente frisados pelos textos da Antiguidade, mas que ganharam expansão e proeminência nas mãos de Rubens. Conforme observaremos, o mesmo se dá com *Dédalo e o Minotauro*, no qual o artista barroco representa o artífice ateniense e duas de suas criações.

Voltada mais uma vez para a estilização da figura do Minotauro, nossa análise envolve, além dos hipotextos verbais da Antiguidade, a iconografia que veiculou uma imagem do monstro pouco conhecida nos dias atuais. Para tanto, mantemos o aporte usado no Capítulo 3 e discutimos as relações do pintor com seu contexto e o mecenato (ou patronagem), termo utilizado por Lefevere (2007, p. 34). Ao fim e ao cabo, apesar de Rubens lançar mão de uma operação também presente em Dante, encontraremos na transmutação do artista flamengo um Minotauro mais próximo do humano e, por enquanto, longe do seu destino final.

4.2 O MINOTAURO CONHECE O LABIRINTO: ESTILIZAÇÃO E SERENIDADE

Na pequena tela de 25,8 x 16,5 cm, abrigada no Museu de Belas Artes de *La Coruña*, temos um momento bastante intrigante aos olhos contemporâneos (ver figura 34).

Figura 34 – *Dédalo e o Minotauro*: Peter Paul Rubens (1636), esboço a óleo – Museu de Belas Artes de La Coruña (La Coruña).



Fonte: <<http://museobelasartescoruna.xunta.gal/index.php?id=412&idc=4093>>
Acesso em: 25 mar. 2017.

Nele, o arquiteto e inventor Dédalo, que tem no cinto um compasso e um esquadro, mostra a sua nova criação ao Minotauro. Esta composição bastaria para causar surpresa, uma vez que, até onde sabemos, este encontro, amigável e fora do labirinto, seria inédito na literatura e iconografia. Mas há ainda um outro ponto notável: a forma do monstro, aqui recriado como um touro com rosto humano, encimado por chifres. Sua expressão não demonstra qualquer agressividade e poderíamos aventar que, de certa forma, ele se assemelha a Dédalo.

Executado por Rubens, em conjunto com outras dezenas de esboços a óleo para a série da *Torre de la Parada, Dédalo e o Minotauro* servira de modelo para a composição final, realizada por Cornelius de Vos (1584-1651) e atualmente desaparecida¹⁰⁷ (DÍEZ-PLATAS, [s.d.], p. 1-2). Assim como a maioria das obras para a *Torre*, este trabalho deveria partir do texto ovidiano, a fim de seguir o desejo do rei Felipe IV, principal mecenas de Rubens nos últimos anos do artista (ALPERS, 1971, p. 21). No entanto, sabemos que a cena em questão não existe em Ovídio, apesar dos dois personagens estarem nas *Metamorfoses*¹⁰⁸.

Como vimos, o poeta mencionara brevemente, em seu livro VIII, a figura do monstro e esta fora colocada em segundo plano, em meio a outras mais proeminentes, como Minos, Teseu e Ariadne. Dédalo também está no poema e é referido acerca da construção do labirinto e da fuga de Creta com Ícaro (OVID., *Met.*, VIII, 159-235). No entanto, em nenhum momento há o encontro do arquiteto com o Minotauro e em instante algum a criatura é situada fora de sua prisão.

Segundo Clüver (2006, p. 142), é comum que certas pinturas abordem a “matéria literária” e não passagens específicas. Além disto, ele afirma que a literatura é necessariamente mediada pela interpretação em sua passagem para outro sistema semiótico, como a pintura (CLÜVER, 2006, p. 117-118). Nessa medida, a recriação do Minotauro pelo pintor barroco utiliza elementos conhecidos para mostrar um acontecimento novo. Acerca desta relação com o poeta romano, Georgievska-Shine e Silver (2014, p. 3) pontuam que Rubens não necessariamente traduz o discurso de Ovídio, mas a ênfase deste sobre a qualidade antropomórfica das emoções e ações de figuras não humanas.

¹⁰⁷ Saqueado e incendiado por tropas austríacas no século XVIII, o pavilhão real perdeu diversas de suas obras (ALPERS, 1971, p. 23, 42) e sua estrutura não resistiu ao tempo, tendo desaparecido por completo (GEORGIEVSKA-SHINE; SILVER, 2014, p. 2).

¹⁰⁸ Alpers (1971, p. 151) sugere que, naquele contexto, o termo “ovidiano” poderia ser apenas um sinônimo para mitológico. Isto explicaria porque tantas obras chamadas “ovidianas”, fossem elas criações de Rubens ou de outros artistas, retrataram cenas que não estão em Ovídio.

Esta constatação está igualmente em Woodford (1983, p. 54), num estudo sobre duas pinturas, respectivamente de Botticelli (1445-1510) e do próprio Rubens. Apesar destes mestres retratarem as divindades Marte (Ares para os gregos) e Vênus, eles não partiram de passagens literárias, mas utilizaram os referidos personagens para criar alegorias: enquanto o artista flamengo localizou os dois deuses numa alegoria da guerra¹⁰⁹ (ver figura 35), Botticelli concebeu Marte adormecido, com seu ímpeto violento apaguiçado por sua amante, a deusa do Amor (ver figura 36).

Figura 35 – Alegoria da Guerra: Peter Paul Rubens (circa 1639), pintura a óleo – Palácio Pitti (Florença)



Fonte: < <https://www.studyblue.com/notes/n/midterm/deck/16787565>>
Acesso em: 15 mai. 2017.

Figura 36 – Vênus e Marte: Sandro Botticelli (circa 1485), pintura a óleo – Galeria Nacional (Londres)



Fonte: < <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/sandro-botticelli-venus-and-mars>>
Acesso em: 15 mai. 2017.

¹⁰⁹ O artista comentara a referida tela numa carta, cujo trecho é citado por Woodford (1983, p. 48-49): nela, Rubens esclarece que Marte, cercado pela Peste e Fome e impellido pela Fúria avança, alheio às súplicas de Vênus e seus pequenos companheiros, ameaçando a fecundidade e a procriação, representadas pelas mães e seus bebês, assim como por Europa, vestida de negro e em desespero. Ele sugere ainda que esta alegoria remete à sua contemporaneidade, constantemente ameaçada com as aflições das guerras.

A seguir, vamos tratar do esboço de *La Coruña*, retomando os três aspectos que orientam a nossa análise sobre a figura do Minotauro, bem como os fatores envolvidos na recriação de Rubens. Começamos pela condição monstruosa.

Como em Ovídio, a monstruosidade do Minotauro permanece evidente, pois parte dele é de um touro e parte de um homem. No entanto, sua porção humana não está no corpo e seu corpo não é mais governado por uma mente bestial. Nem mesmo a sua expressão é enfurecida, como é descrito por Dante, ou amedrontada, como na iconografia antiga.

Ainda que visto lateralmente, percebe-se que seu rosto, amadurecido por uma grande barba, é sereno e atento ao que lhe mostra Dédalo. Por sua atitude corporal, podemos supor que ele entende o que lhe diz o arquiteto e, assim como em Dante, isto o distancia de uma limitação comum aos monstros da Antiguidade, a incapacidade de compreensão da linguagem dos homens. Entretanto, diferente do monstro dantesco, é possível que sua cabeça parcialmente humana também articule uma fala compreensível, algo que estreitaria a relação com seu criador. Este aspecto é particularmente caro a Rubens.

Segundo Díez-Platas ([s.d.], p. 19), a referida cena está em acordo com o tratamento dado pelo pintor aos personagens mitológicos, encarados sob um ponto de vista mais humano e que explora as relações entre eles. Esta afirmação é ratificada por Alpers (1971, p. 146-147), quando ela diz que em Rubens, especialmente nos esboços da série da *Torre*, até os deuses são humanos. Observamos que isto se estende para todas as figuras representadas, sejam elas imortais, monstros, heróis ou trabalhadores comuns, como Dédalo. Todos são perpassados pelo mesmo olhar em suas ações, que flutuam entre o “[...] ciúme, orgulho, raiva, tristeza e tantas disposições de ânimo e variações do amor¹¹⁰.” (ALPERS, 1971, p. 146, tradução nossa).

Um exemplo desta perspectiva está no quadro *Os amores dos Centauros* (ver figura 37), que retrata os monstros em sua forma tradicional. No entanto, ao invés de indicar apenas a violência, o artista também direciona o ímpeto dos personagens para a esfera erótica. Nesta pintura, dois pares de Centauros estão envolvidos em circunstâncias diferentes, pois enquanto o par do primeiro plano está numa situação consentida, o segundo envolve uma investida brutal, algo comum a estes seres, assim como aos Sátiros (ver Capítulo 1).

¹¹⁰ “[...] *jealousy, pride, anger, sorrow, and many moods and varieties of love.*” (ALPERS, 1971, p. 146).

Figura 37 – *Os Amores dos Centauros*: Peter Paul Rubens (circa 1635), pintura a óleo – Museu Calouste-Gulbenkian (Lisboa)



Fonte: <http://www.wikiwand.com/fr/Pierre_Paul_Rubens>
Acesso em: 27 mar. 2017.

Sem apagar a animalidade destas figuras, o artista expõe a atração sexual mútua, um ponto igualmente ressaltado por Ovídio (*Met.*, XII, 416-418) em sua delicada descrição do amor entre os Centauros Cílaro e Hilónome. Sobre este acontecimento literário, constata-se que ele é raro, não apenas por apresentar o amor numa narrativa sobre estes monstros, mas também por falar de Centauros fêmeas (ver Capítulo 1).

Em consonância com o poeta, mas sem abordar o episódio de Cílaro e Hilónome e sim a “matéria literária” ovidiana, Rubens recria os dois aspectos citados acima, o que aponta para uma estilização sobre a figura dos Centauros, assim como é feito com o Minotauro no esboço para a *Torre*.

De fato, o Minotauro rubeninano difere de sua imagem mais corrente em nossa contemporaneidade, mas é necessário notar que, segundo Díez-Platas ([s.d.], p. 20-21) o acesso à iconografia da Antiguidade ainda era bastante escasso no século XVII. A figura do homem com cabeça de touro ressurgiria apenas a partir do século XVIII, após a recuperação arqueológica das fontes visuais da Antiguidade (DÍEZ-PLATAS, 2005, p. 141).

Por outro lado, havia naquele contexto a circulação de certos hipotextos literários, sobretudo os latinos, que, segundo pontuamos no Capítulo 2, não eram precisos quanto à forma do monstro. Qualificações atribuídas ao Minotauro, herdadas deste tempo, como híbrido, mestiço, biforme, ser metade touro e metade homem, atravessaram a Idade Média e a Renascença, deixando a imaginação aberta a diversas possibilidades de representações. Estas traduziram a forma do filho de Pasífae em imagens diferentes da sua imagem consagrada e

cremos que muitas delas funcionaram como hipotextos para o artista flamengo. Deste modo, a combinação de corpo de touro e cabeça de homem, realizada por Rubens, apesar de estranha aos nossos olhos e à Antiguidade Clássica, era adequada ao seu contexto, assim como aos séculos de experimentações iconográficas que o precederam (DÍEZ-PLATAS, [s.d.], p. 14-18).

Para Díez-Platas ([s.d.], p. 14), como o mundo medieval perdera o contato com a iconografia pagã, passara a utilizar a figura do Centauro (mais claramente descrita pela literatura) como modelo para o Minotauro. Assim, na enciclopédia *Liber Floridus* (ou *Livro das Flores*), do século XII, este personagem aparece como um touro da cintura para baixo e homem daí para cima. A representação deste livro, atribuído ao clérigo Lambert de St-Omer (1061-1125), não dispensa os chifres e a presença do labirinto, como temos a seguir (ver figura 38).

Figura 38 – *Liber Floridus*: Lambert de St Omer (séc. XII), ilustração – Universidade de Gante (Gante)



Fonte: <<http://lib.ugent.be/viewer/archive.ugent.be%3A018970A2-B1E8-11DF-A2E0-A70579F64438#c=0&m=0&s=0&cv=21&r=0&xywh=-2611%2C-1%2C16534%2C9280>>
Acesso em: 30 mar. 2017.

Já na Renascença, duas tradições convergem para a construção da imagem híbrida do Minotauro. Em acordo com a autora, a primeira é a das *Emblemata*¹¹¹, livros cujas ilustrações estão individualmente associadas a um mote e um texto breve, sendo estas composições, em geral, de cunho moral ou religioso; e a segunda, a das ilustrações para as *Metamorfoses*

¹¹¹ De origem latina, este é o plural para os livros de emblemas.

(DÍEZ-PLATAS, [s.d.], p. 16).

Muito popular na Europa entre os séculos XVI e XVII, a tradição das *Emblemata* deriva do trabalho de Andrea Alciato (1492-1550), que publicou o primeiro livro deste gênero, em cujos textos estava o “Emblema XII”, associado ao Minotauro. Este era intitulado “*Non vulganda consilia*” (“Segredos não devem ser divulgados”) e trazia a inscrição:

A falange Romana leva para a batalha uma cena pintada do monstro aprisionado por Dédalo no labirinto de Cnossos, com sua entrada oculta, sombria escuridão e sinais de arrogância que brilham do touro meio humano, o Minotauro. Isto nos aconselha de que as deliberações secretas dos líderes devem permanecer em segredo. Descoberto, um estratagema prejudica seu autor¹¹². (ALCIATI, XII, tradução nossa).

Em conjunto com este epigrama, veiculado nas reimpressões de Alciato, muitas gravações deste personagem mítico foram utilizadas e nelas notamos que as recombinações ora o aproximam dos Centauros (ver figura 39), ora dos Sátiros, (ver figura 40), ou mesmo do touro com rosto humano (ver figura 41), mas não da sua forma canônica.

Figura 39 – *Emblematum libri II*: Alciato (1556), gravação de Bernard Salomon (Lyon)



Fonte: < <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/picturae.php?id=A56a008> >
Acesso em: 20 mar. 2017.

¹¹² “The Roman phalanx carries into battle a painted scene of the monster which Dedalus had imprisoned within the labyrinth of Cnossos, with its hidden entrance and shadowy darkness, and signs of arrogance shine forth from the half-human bull [the Minotaur]. These advise us that the secret deliberations of the leaders must remain secret; detected, a cunning trick harms its author.” (ALCIATI, XII).

Figura 40 – *Emblematum liber*: Alciato (1531), gravação atribuída a Hans Schäufelein e baseada em Jörg Breu (Augsburgo)



Fonte: <<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/emblem.php?id=A31b008>>
Acesso em: 20 mar. 2017

Figura 41 – *Emblemata*: Alciato (1621), gravador não identificado (Pádua)



Fonte: <<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/picturae.php?id=A21a012>>
Acesso em: 20 mar. 2017

Assim, as ilustrações para as *Metamorfoses*, que trazem uma imagem mais próxima dos Centauros, percorreram a Renascença e alcançaram o contexto de Rubens, que conheceu o trabalho de Bernard Salomon (1506-1561) e Virgil de Solis (1514-1562), ambos gravadores das *Emblemata* e do poema de Ovídio (DÍEZ-PLATAS, [s.d.], p. 5, 16).

Em sua pesquisa sobre a série da *Torre*, Alpers (1971, p. 80-86) aponta que as gravações de Bernard Salomon para a edição de Lyon das *Metamorfoses*, em 1557, foram de importância fundamental para a iconografia ovidiana nos séculos XVI e XVII, o que inclui a obra de Solis (ver figura 42), que copiara as imagens de Salomon para a edição de Frankfurt, do referido texto. No entanto, em seu diálogo com Salomon, Rubens vai além da simples cópia – segundo a autora, ele modificara os hipotextos visuais, refinando-os (ALPERS, 1971, p. 82).

Figura 42 – Teseu, Ariadne e o Minotauro: Virgil Solis (1563), reprodução de xilogravura – *Metamorphoses Illustratae*



Fonte: <<http://ovid.lib.virginia.edu/spren/OVIM220.html>>
Acesso em: 22 mar. 2017.

O trabalho de Antonio Tempesta (1555-1630), era igualmente familiar ao mestre flamengo (ALPERS, 1971, p. 88) e, como temos na figura 43, também vê o Minotauro como um Centauro agressivo, sem que lhe falte a clava, também presente na gravação de Salomon (ver figura 39): esta é uma arma tida como primitiva, mas que na mitologia grega e romana pertencia, de fato, a Teseu (PLUT., *Thes.*, VIII).

Figura 43 – Teseu e o Minotauro: Antonio Tempesta (século XVII), xilogravura – Museu de Belas Artes (São Francisco)



Fonte: < <https://art.famsf.org/antonio-tempesta/minotaurum-theseus-vincit-theseus-and-minotaur-pl-74-series-ovid%E2%80%99s-metamorphoses> >

Acesso em: 22 mar. 2017.

Nesta medida, propomos que nos diálogos intersemióticos empreendidos por Rubens, a estilização do monstro em sua forma e comportamento, remete tanto à contemporaneidade do pintor quanto às experimentações da Renascença e Medievo e à ambiguidade denotada pelos textos greco-romanos, no caso da forma. Neste jogo de “familiaridade com novidade” (HUTCHEON, 2011, p. 158), o artista se afastou da representação próxima ao Centauro e, ao retomar a imagem medieval do touro com rosto humano, acrescentou-lhe peculiaridades que o aproximaram ainda mais da natureza humana.

Neste momento com Dédalo, o Minotauro observa sua nova morada e isto é bastante singular, pois foi dada ao monstro a capacidade da contemplação, algo que, segundo vimos no Capítulo 2, é, para a Antiguidade, próprio da natureza humana. Ainda em acordo com esta perspectiva, vemos que ele pode entender a linguagem do artesão, que talvez consiga se comunicar e que possui, pela primeira vez, um amigo.

Diferente da literatura pagã e das ilustrações de Ovídio, o Minotauro não está em confronto com Teseu, como é visto em Tempesta (ver figura 43) e na figura 44. Na verdade, Rubens opta por não posicionar o personagem ao lado de um herói¹¹³, algo já representado largamente, mas do seu criador (DÍEZ-PLATAS, [s.d.], p. 7-8), um homem que não porta armas, mas seus instrumentos de trabalho.

¹¹³ Alpers (1971, p. 155) afirma que Rubens, assim como Ovídio nas *Metamorfoses*, evitava abordar as ações heroicas. Assim, tanto a série da *Torre* quanto o poema romano são, para ela, anti-heroicos em sua estética e no desenvolvimento dos acontecimentos.

Se à primeira vista o Minotauro rubeniano nos parece tão afastado do que foi consagrado pela Antiguidade, vemos que ele também é cercado de aspectos tradicionais, sobretudo os enunciados por Ovídio: ele é de fato um híbrido, cuja natureza é em parte humana e em parte de touro, sua prisão foi concebida por Dédalo e presume-se que há um motivo para seu encarceramento.

Sobre este motivo, que remete à menção tradicional sobre a vergonha e o castigo de Minos, propomos que ele é inferido, pois Dédalo executa seu trabalho sob as ordens do rei (OVID., *Met.*, VIII, 159-168) – assim como Rubens trabalha para o prazer de um rei.

Do mesmo modo, o monstro de Rubens se assemelha e se afasta da criatura do *Liber Floridus*, assim como daquele das *Emblemata* e das *Metamorfoses*, pois o artista repete a possibilidade, sugerida pela iconografia que ele conheceu, do monstro pensar e se expressar como um humano. Por outro lado, Rubens oculta sua agressividade e o afasta do seu algoz.

Em relação ao segundo fator constitutivo do Minotauro, sua antropofagia, propomos que ela não é mostrada na tela de *La Coruña*. Como vimos, este é um aspecto vinculado a muitos monstros da Antiguidade e enunciado brevemente, mas claramente por Ovídio (*Met.*, VIII, 170). Por outro lado, na iconografia anterior à Rubens, o hábito do monstro de comer carne humana também não é explicitado, mas pode ser deduzido.

Deste modo, a imagem de Teseu, em certas obras, assim como a presença dos jovens atenienses na pintura do Mestre dos Cassoni Campana (ver figura 44) alude ao tributo de sangue a ser oferecido ao Minotauro. Como é visto na figura abaixo, temos uma narrativa contextualizada na estética renascentista, envolvendo o envio dos jovens à Creta, o encontro de Teseu com Ariadne e a luta com o Minotauro, entre outras aventuras do herói. Nela, o monstro não surge abertamente como uma ameaça aos jovens, mas como é potencialmente perigoso a eles, deve ser morto.

Figura 44 – Teseu e o Minotauro: Mestre dos Cassoni Campana (século XVI), pintura – Museu do *Petit Palais* (Avignon)



Fonte: <<http://www.petit-palais.org/musee/fr/voir-la-collection-les-peintures-italiennes/thesee-et-le-minotaure/>>. Acesso em: 22 mar. 2017.

Notamos que a gravação de Virgil Solis (ver figura 42) também insinua o sacrifício ateniense, uma vez que ela mostra o Minotauro no centro de sua morada, atacando uma figura humana, que parece em desvantagem. Ao fundo da imagem há embarcações, que remetem ao navio do tributo, periodicamente enviado à Creta.

Inerente às traduções imagéticas medievais e renascentistas, a presença da cabeça humana neste ser pode ser pouco compatível com a antropofagia, embora isto não fosse um empecilho para predadores como a Esfinge e as Sereias (ver Capítulo 1). Ao contrário destas, o Minotauro rubeniano não demonstra qualquer voracidade, nem em sua parte humana, nem em sua parte animal.

A omissão do segundo elemento definidor do personagem, operação que também o alinha com a natureza humana, sugere o uso da estilização e não da paródia, já que a falta de referência à antropofagia não marca necessariamente a adoção de um hábito alimentar totalmente diferente, como é o caso do Minotauro de Lobato, um vegetariano que será estudado mais tarde.

Por fim, chegamos ao terceiro aspecto, a reclusão no labirinto, para o qual o híbrido de Creta olha atentamente. Recém-criado por Dédalo, o labirinto figura parcialmente no esboço, assim como o rosto do seu iminente hóspede. Como foi dito nesta pesquisa, labirinto e Minotauro compartilham suas origens nas mãos do mesmo homem, pois sem a vaca artificial de Dédalo, o monstro não existiria e sem esta concepção engendrada, não haveria a vergonha de Minos, nem a ordem da construção da prisão.

Como ainda estamos no campo das similaridades, próprio da estilização (SANT'ANNA, 2002, p. 47), vemos que o lugar segue a estrutura intrincada descrita nos textos da Antiguidade, inclusive nas *Metamorfoses* (ver Capítulo 2), que enfatiza as curvas do labirinto, comparando seus movimentos aos do rio Meandro (OVID., *Met.*, VIII, 162-166). Esta forma sinuosa prossegue nas imagens pós-Antiguidade, incluindo o *Liber Floridus*, e nas que encenam o combate com Teseu, segundo temos na iconografia vista até aqui e na gravação da figura 45. Já nas *Emblemata*, não encontramos recriações visuais deste lugar, embora seu discurso verbal mencione uma entrada oculta e a profunda escuridão, aspectos ligados à função atribuída por estes textos ao labirinto, que é preservação do segredo.

Quanto ao mestre flamengo, ele prefere não repetir integralmente o texto canônico, mas fundir duas orientações semânticas (não discordantes) em sua reescritura – procedimento comentado por Bakhtin (2010, p. 217) acerca do discurso estilizado. Para tanto, ele cria um labirinto com formas retas, iniciado por uma porta de entrada, em parte apresentada. Sobre esta escolha, Held (1980, p. 269) observa que a edificação rubeniana tem um traçado

palaciano, o que inclui um portão largo e planta quadrada. Assim como nas *Emblemata*, o lugar irá encerrar um segredo de Estado, cujos olhos atentos seguem a direção apontada pelo arquiteto.

Figura 45 – Teseu, Ariadne e o labirinto: atribuída a Baccio Baldini (circa 1460-1470), gravação – Museu Britânico (Londres)



Fonte:

<http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=855967001&objectId=755989&partId=1>.
Acesso em: 25 mar. 2017

Assim como nas narrativas míticas, o monstro e sua prisão estão ligados como irmãos e o estreitamento deste vínculo está em vias de acontecer. Apresentados de perfil, os rostos do criador do labirinto e sua criatura cultivam barba e compartilham traços parecidos. Da mesma forma que ocorre com a construção, nada é mostrado em sua totalidade: o Minotauro está de costas, Dédalo de lado e sua mais nova invenção surge entre os espaços deixados pelos dois personagens.

Esta edificação obscura e oblíqua, novamente demonstra a releitura estilizada dos fatores constitutivos do Minotauro: ainda que seu arquiteto seja o mesmo e apesar do seu traçado (agora reto) manter os enganos descritos pela literatura antiga, o labirinto está vazio, ainda não percorrido pelo híbrido bastardo, pelas vítimas atenienses, por Teseu e por Dédalo, que um dia será prisioneiro da sua criação. Notamos, em consonância com Bakhtin (2010, p. 222) e Sant'Anna (2002, p. 13; 26), que o caráter duplo, próprio do efeito de linguagem em

questão, será mais evidente ao público, a depender da familiaridade deste com os hipotextos rubenianos e isto vale para os outros princípios constitutivos, aqui discutidos.

Talvez o fato de o labirinto não ter sua fachada mostrada articule-se com a maior ênfase dada por Rubens aos personagens do que sobre elementos externos – isto é notado no destaque conferido a Dédalo e seu companheiro. Acerca deste ponto, tanto Georgievska-Shine e Silver (2014, p. 2) quanto Alpers (1971, p. 96, 99) declaram que a valorização das figuras e não do fundo é característica da série da *Torre*. Segundo os autores, as correspondências trocadas com o rei da Espanha¹¹⁴ comprovam que o pintor argumentava com seu patrono em favor de suas escolhas, que não eram usuais dentro da tradição de pinturas para aquele tipo de edificação. Eles também pontuam que não há registros de um programa específico para as criações do artista, acerca das *Metamorfozes* ou de suas ilustrações, e que a liberdade concedida para selecionar e reelaborar temas míticos, levava a criações singulares como *Dédalo e o Minotauro*.

Observamos que as particularidades deste esboço, cuja composição difere do que é esperado para uma casa de campo real, apontam para uma ruptura com as normas prescritas pelo sistema no qual Rubens se inseria. Esta conduta, que envolve a interpretação inovadora dos hipotextos e a concepção de obras que não se encaixam no discurso dominante, é analisada por Lefevere (2007, p. 32) em seu texto sobre as relações entre o sistema literário e o mecenato e pode ser aplicada aqui ao sistema artístico europeu seiscentista. Assim, propomos que Rubens, assim como Shakespeare, autor comentado por Lefevere (2007, p. 31-34), buscava equilibrar suas inovações com a adequação à vontade da patronagem, que podia estimular ou coibir o seu trabalho.

Nesta “exceção iconográfica” (DÍEZ-PLATAS, [s.d.], p. 9), para onde convergem o discurso verbal pagão, ao lado de séculos de iconografias pós-Antiguidade, tudo aparece levemente deslocado de seus hipotextos, conforme ocorre na estilização. Assim, o Minotauro não repete a figura do Centauro, como seria esperado; é mais touro do que homem, se tomamos como referência apenas a sua constituição física; porém, mais humano que um touro, pois pensa e sente como os humanos.

¹¹⁴ Alpers (1971, p. 35-36, 99) informa que o rei espanhol expressava os seus desejos quanto à iconografia da *Torre* e estes estão documentados nas informações trocadas entre o pintor e o Cardeal-Infante Ferdinand, irmão do rei e governador de Flandres. Nesta correspondência encontram-se exigências quanto às paisagens dos quadros, assim como é ordenado que certos trabalhos fossem refeitos. A autora comenta que em alguns momentos, tendo concordado com as diretrizes sobre as paisagens, Rubens sugeria incluir personagens em meio a elas, pedido que parece ter sido acolhido pelo irmão de Felipe IV. Quanto às representações míticas, não se sabe com exatidão como o patrono do artista queria que elas fossem tratadas.

Sua representação visual greco-romana ainda não era conhecida no período Barroco; portanto, nada foi retomado dela na tela de *La Coruña*. No lugar do comportamento brutal, há a contemplação do monstro diante do seu destino. Sua antropofagia não é enunciada e sua existência no labirinto ainda está por vir. Após abandonar a luz do dia, privilégio concedido por Rubens, e penetrar na sua prisão, muito se pode esperar do bastardo da rainha: violência, desespero, ou talvez resignação. Conforme veremos, ao menos em Borges ele age deste último modo.

De Dédalo, sabe-se que fizera o que lhe fora ordenado e que tanto ele como Rubens, seu criador, cumpriam as ordens de reis poderosos. Como artistas que são, um e outro deixam a porta deste limiar aberta, seja aos olhos do seu Minotauro, seja aos nossos olhos e, também, à nossa imaginação.

5 DORÉ E SEU MONSTRO DANTESCO

“Como o touro que enfim se desenleia após o golpe mortal o colher, e tentando escapar só cambaleia, assim o Minotauro eu vi fazer.” (ALIGHIERI, *Inf.*, XII, 22-25).

Mais de cinco séculos após a sua concepção, a *Divina Comédia* foi reimaginada por Gustave Doré (1832-1883), um dos maiores ilustradores do século XIX, que trouxe o Minotauro de volta à sua forma greco-romana.

Ao longo de 11 anos, Doré e sua equipe traduziram em imagens os três mundos de Dante, cujo poema seria consumido pelo público burguês do século XIX, ávido por possuir obras consagradas, agora editadas em larga escala (AUDEH, 2010, p. 130). Como veremos, o trabalho deste artista não apenas contribuiu para a perpetuação de textos canônicos, mas também foi referência fundamental para gerações de leitores em sua fruição destas narrativas.

O caso da *Comédia* não foi diferente. Nela, Doré colocou em cena as maravilhas e horrores do além-vida de modo tão contundente, que há quem confesse ter conhecido este poema através das referidas ilustrações (GHIRARDI, 2011, p. 7). Para Dante, foram criadas 135 gravuras, sendo 75 para o *Inferno*, 42 para o *Purgatório* e 18 para o *Paraíso*¹¹⁵ (LANSING, 2010, p. 318), uma proporção que sugere a predileção do artista em revelar mais as danações do mundo inferior que o percurso da redenção: de fato, as representações do *Purgatório* e *Paraíso*, somadas, não superam as produzidas para o *Inferno*.

Para este lugar, o gravador francês recriou os cenários de pesadelo descritos por Dante, evidenciando as aflições de todos os que estão ali – dos culpados aos monstros pagãos e estes, representados em sua forma tradicional, garantem o cumprimento das penas concebidas pelo amor divino (ALIGHIERI, *Inf.*, III, 6). Nessa medida, ao trazer o Minotauro de volta ao Canto XII do *Inferno*, Doré também o faz em consonância com a forma consagrada pela Antiguidade, bem como encerra esta criatura dentro dos mesmos limites impostos por Dante.

Este alinhamento, que prolonga a estilização da figura do Minotauro, presente na *Comédia*, será discutido neste capítulo.

¹¹⁵ Assim como procedemos no Capítulo 3, faremos a distinção entre os mundos da *Comédia* e seus livros, respectivamente, através da ausência ou presença do itálico.

5.1 O ARTISTA, SEU CONTEXTO E O TEMPO MÍTICO RESSIGNIFICADO

Natural de Estrasburgo, Paul Gustave Doré é conhecido por ilustrar livros monumentais como a *Bíblia* (1865-1866), *O Paraíso Perdido* (1866), *D. Quixote* (1863) e a *Divina Comédia* (1861). No entanto, suas habilidades também se estenderam à pintura e escultura e sua assombrosa produtividade somente foi interrompida com sua morte, quando deixara incompleto um trabalho para Shakespeare (THE DORÉ ILLUSTRATIONS FOR DANTE'S..., 2016, p. V).

Suas obras para a *Comédia* são, ao lado dos trabalhos de Botticelli e William Blake (1757-1827), as mais celebradas para este poema e eram as favoritas do artista. Conta-se ainda que estas gravações serviram, com frequência, como fontes para outros trabalhos seus e de sua equipe, que chegou a empregar em torno de 40 gravadores, entre os quais estavam Héliodore Pisan (1822-1890), Adolphe F. Pannemaker (1822-1900) e Paul Jonnard (1840-1902). Ao contrário dos primeiros trabalhos de Doré, que começara como caricaturista, sua iconografia para Dante não é marcada pelo satírico ou grotesco, mas por cenas teatrais e ambientes imensos, por vezes perturbadores, especialmente no *Inferno* e *Purgatório* (THE DORÉ ILLUSTRATIONS FOR DANTE'S..., 2016, V). Sobre esta atmosfera, comentou o escritor Théophile Gautier (1811-1872):

O que nos surpreende, desde o primeiro relance das ilustrações dantescas de Gustave Doré é a atmosfera na qual estas cenas ocorrem [...] e que não têm relação alguma com nosso mundo terrestre. O artista inventou a atmosfera do inferno, as montanhas subterrâneas, as paisagens mais profundas, a atmosfera sombria onde o sol nunca brilha, mas é iluminado pelas reverberações do fogo central [...]. As primeiras imagens que fazem a transição da realidade para o sonho, deste mundo conhecido para o outro, são, de certo modo, terrestres; Pouco a pouco se obscurecem e ganham o caráter de uma visão da qual não se escapa, até o retorno de Dante à superfície da Terra¹¹⁶. (AUDEH, 2010, p. 148-149, tradução nossa).

Vale notar que estes paratextos, hoje tão associados ao texto de Dante, a princípio não encontraram apoio para sua publicação, cujos volumes seriam inacessíveis ao público, em

¹¹⁶ “What hits you at first glance of these dantesque illustrations of Gustave Doré is the atmosphere in which these scenes take place [...] and which have no relationship to our terrestrial world. The artist has invented the atmosphere of hell, the subterranean mountains, the lower landscapes, the gloomy atmosphere where sun has never shined and that is lit by the reverberations of the central fire. [...] The first plates that make the transition from reality to dream, from this world here to the other, are still somewhat earthly; little by little they darken and take on the character of a vision that cannot be escaped until Dante's return to the surface of the earth.” (AUDEH, 2010, p. 148-149).

acordo com os editores. Com isto, o artista custeou sozinho as despesas de impressão do *Inferno* e, graças ao sucesso rapidamente alcançado, seu principal editor, Louis Hachette (1800-1864), decidiu financiar o *Purgatório* e o *Paraíso* (TATAR, 2004, p. 304).

Integrante das categorias transtextuais citadas por Genette, o paratexto é uma produção, verbal ou não, que acompanha um texto e que permite sua recepção e consumo (GENETTE, 2009, p. 9). Conforme o referido no Capítulo 3, entre os paratextos estão, por exemplo, o título da obra, seu prefácio e notas, bem como sua composição de capa e gravuras. É este último aspecto que enfatizamos no estudo desta releitura do século XIX para o personagem do Minotauro.

Como sabemos, há um grande hiato temporal entre o poema medieval e as gravações de Doré. Este intervalo comporta diferenças contextuais, ideológicas e estéticas entre seus sistemas culturais, o que também inclui a relação destes com as estruturas de poder que controlavam a produção e circulação de ideias em seu tempo. (LEFEVERE, 2007, p. 23, 33-34).

Deste modo, ao ilustrar a obra de Dante, o artista conduziu o seu trabalho não apenas por conta de suas preferências estéticas¹¹⁷, mas também devido a fatores externos a elas. Sobre esta atualização do texto-fonte por meio do paratexto, afirma Genette: “Os caminhos e meios do paratexto não cessam de modificar-se conforme as épocas, as culturas, os gêneros, os autores, as obras, as edições de uma mesma obra [...]” (GENETTE, 2009, p. 11).

Acerca disto observarmos que, comparando as ilustrações de Doré com as de Botticelli, vemos que este último retrata um Virgílio mais semelhante a um sábio oriental que a um poeta romano (ver figura 46), enquanto Doré caracteriza o poeta de modo mais próximo do século I a.C., como mostra a figura 53, que retrata Virgílio domando a fúria do cão Cérbero. Sem entrarmos em comparações entre a arte da Renascença e a do século de Doré, propomos que há uma maior familiaridade deste artista com a iconografia da Antiguidade (ROSE, 2016, p. VII), algo diferente da experiência de Botticelli.

¹¹⁷ De modo diverso a outros ilustradores, contemporâneos seus, Doré tinha o poder de financiar alguns dos seus trabalhos, de escolher quais cenas ele retrataria e como isto poderia acontecer (COLE, 1994, p. 105). Com isto, relacionamos este fato ao estudo de Lefevere (2007, p. 34-35), acerca dos fatores de controle operantes num sistema literário. Nele, o autor afirma que o mecenato também é exercido por editores, que controlam tanto o conteúdo do que será publicado quanto os recursos para este fim. Uma vez que Doré detinha o prestígio, a habilidade e mesmo o dinheiro para, por vezes, atuar fora das restrições do mecenato, suas criações também se beneficiavam desta liberdade.

Ao contrário do que vimos no contexto rubeniano, a Europa do século XIX vivia intensamente sua redescoberta do passado e, com isto, maravilhava-se com os achados arqueológicos que inspiravam artistas e escritores. Este mergulho no passado, comumente idealizado, como a Cartago de Flaubert (1821-1880), em *Salammbô* ([s.d.], p. 2-5), permeou profundamente os trabalhos de Doré, como podemos observar nos cenários grandiosos da Bíblia e no figurino dos seus personagens.

Figura 46 – *Círculo dos Violentos* (detalhe): Sandro Botticelli (1480-1495), ilustração



Fonte: <http://www.worldofdante.org/gallery_botticelli.html>
Acesso em: 27 mai. 2017.

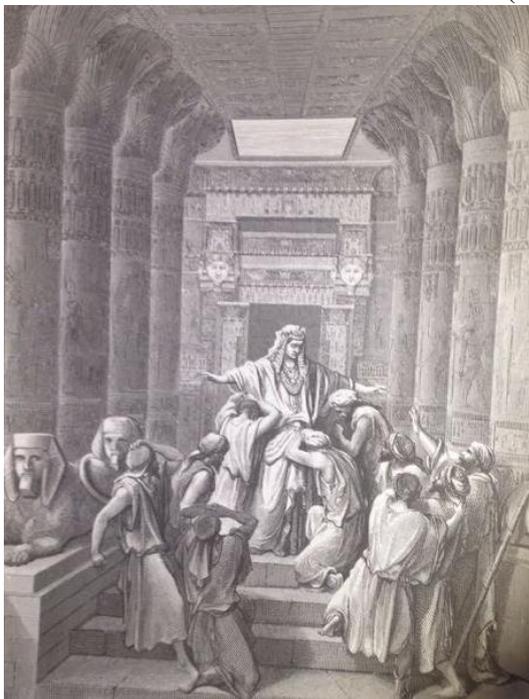
Segundo afirma Millicent Rose (2016, p. VII), Doré criava a partir das suntuosas coleções orientais transportadas para o Louvre, assim como tinha acesso às gravuras e fotografias do Oriente Médio, então disponíveis.

Assim, na figura 47, que representa o encontro de José com seus irmãos, no Egito (*Gn.*, 45: 1, 15), temos a profusão de ornamentos e hieróglifos, em meio a uma arquitetura redescoberta. Nota-se também que suas vestimentas pretendem reproduzir os hábitos orientais de um tempo remoto e, embora certos críticos admirassem o “realismo” das referidas gravações para a Bíblia, outros acusavam-nas de excessivamente “teatrais”. Neste ponto, Rose (2016, p. VII) considera que, embora os profissionais das belas artes e da literatura daquele tempo buscassem as fontes históricas, suas recriações do passado produziam, de fato, “dramas de época” e não uma “realidade” histórica.

Ainda assim, estes novos paratextos da *Bíblia* se aproximaram, ao seu modo “realista”, do mundo pré-cristão de forma bastante diversa da Idade Média e mesmo da Renascença. Como vimos no capítulo anterior, as obras destes períodos retratavam

acontecimentos e personagens, em acordo com sua contemporaneidade, fossem eles históricos ou míticos.

Figura 47 – José se revela aos seus irmãos: Paul Gustave Doré (1865-1866), gravura



Fonte: The Doré Bible..., (2016, p. 28)

Outra questão importante, vista igualmente no trabalho para Dante, é a influência das gravações de Doré sobre a formação de todo um imaginário acerca da *Bíblia*: o exotismo dos seus personagens, paisagens, palácios e animais, bem como suas catástrofes, foram além das leituras domésticas e alcançaram, décadas depois, o cinema de Cecil B. DeMille (1881-1959).

Diz a pesquisadora Elsa Maria Mendes (2012, p. 126), que DeMille orientava seu diretor de fotografia a estudar a luz nos vários planos dos trabalhos de Doré, além da pintura de Rubens e Rembrandt. Entretanto, a presença do artista francês, no cinema deste director, vai muito além da fotografia.

Como exemplos, na figura 48 temos a composição da cena em que o exército do faraó é engolfado pelo Mar Vermelho (*Ex.*, 14: 27, 28) e na figura 49 as construções, mostradas em larga escala, com seus ornamentos zoomórficos, assim como a destruição do templo filisteu pelas mãos de Sansão (*Jz.*, 16: 29, 30) – todos estes são elementos entrevistados em *Os Dez Mandamentos* (1956) e *Sansão e Dalila* (1949).

Figura 48 – Os egípcios tragados pelo Mar Vermelho: Paul Gustave Doré e Adolphe F. Pannemaker (1865-1866), gravura



Fonte: The Doré Bible..., (2016, p. 37)

Figura 49 – A morte de Sansão: Paul Gustave Doré (1865-1866), gravura



Fonte: The Doré Bible..., (2016, p. 66)

Além de se estender sobre o cinema, o trabalho de Doré também foi hipotexto para outras mídias, o que é igualmente marcante quando se trata do poema de Dante, conforme afirma Audeh:

[...] devemos notar que as ilustrações de Dante por Doré não apenas desfrutaram sucesso comercial e de crítica, mas também influenciaram artistas contemporâneos e posteriores, que buscaram ilustrar ou interpretar a *Comédia*. Esta influência pode ser percebida não apenas no nível da cultura popular (em subsequentes edições ilustradas, versões fílmicas e mesmo em histórias em quadrinhos), mas também no campo das belas artes, como a

pintura e escultura. Além disto, o trabalho de Doré, especialmente sua iconografia para Dante, estiveram envolvidos na complexa matriz de questões relacionadas ao desenvolvimento do modernismo. Com o trabalho de Doré foram evidenciadas questões como identidade nacional, mudanças nas estruturas socioeconômicas, o enfraquecimento da tradição acadêmica nas artes e a presença, cada vez mais expressiva, do gosto popular na produção e no consumo de bens culturais¹¹⁸ (2010, p. 126, tradução nossa).

Ao reinterpretarem mundos míticos como os da *Bíblia*, de Milton, ou de Dante, Doré e seu estúdio também davam forma às figuras não humanas que habitam estes textos, a exemplo do Leviatã (ver figura 50), citado em *Isaías* (27: 1); Satã e seus anjos caídos, vistos nas figuras 51 e 52, feitas para o *Paraíso Perdido* (MILTON, IV, 73-4; I, 44-5); além de Cérbero e Plutão (ver figuras 53 e 54).

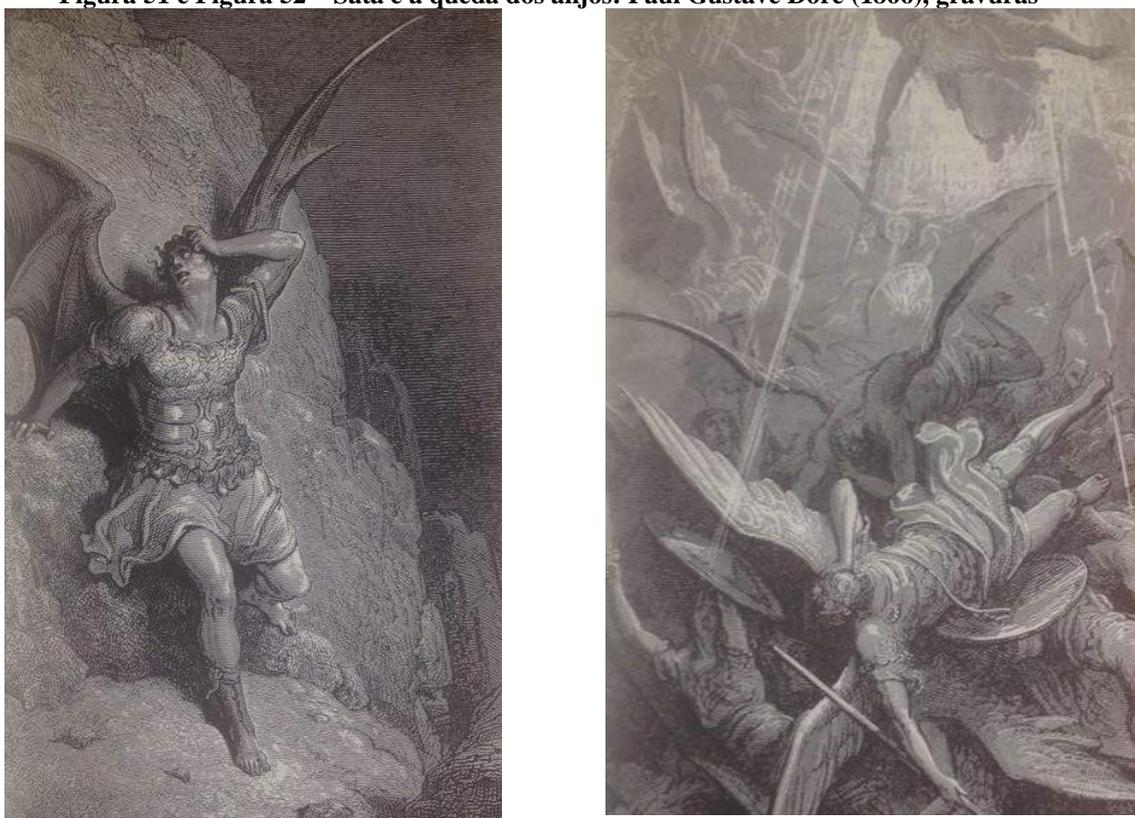
Figura 50 – A destruição do Leviatã: Paul Gustave Doré e Héliodore Pisan (1865-1866), gravura



Fonte: The Doré Bible... (2016, p. 128)

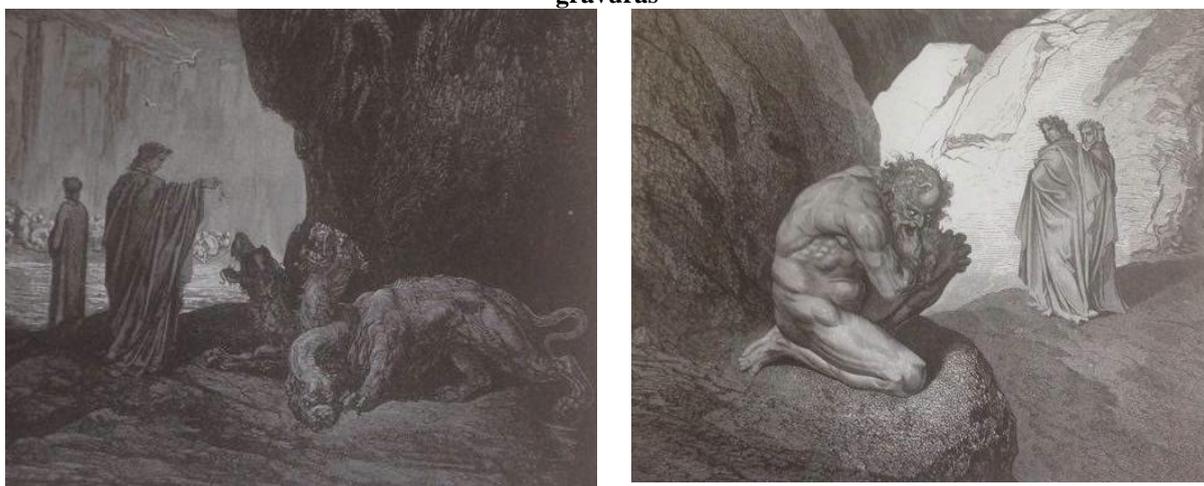
¹¹⁸ [...] it should be noted that Doré's Dante illustrations not only enjoyed critical and commercial success, but also influenced contemporaneous and later artists who sought to illustrate or interpret the *Commedia*. The influence can be seen not only at the level of popular culture (subsequent illustrated editions, film versions, and even comic books), but also in the realm of beaux-arts painting and sculpture. Further, Doré's work, and his Dante imagery in particular, shared in the complex matrix of issues that was the development of modernism. With Doré's work arose questions of national identity, changes in socio-economic structures of society, and the loosening grip of academic tradition in the arts and concurrent rise of popular taste as an engine cultural production and consumption (AUDEH, 2010, p. 126).

Figura 51 e Figura 52 – Satã e a queda dos anjos: Paul Gustave Doré (1866), gravuras



Fonte: Milton (2016, p. 35, 259)

Figura 53 e Figura 54 – Cérbero; Plutão e Virgílio: Paul Gustave Doré e Adolphe F. Pannemaker (1861), gravuras



Fonte: The Doré Illustrations for Dante's... (2016, p. 19, 21)

Mesmo procedentes de narrativas distintas, criaturas como estas guardam semelhanças entre si: todas são retratadas como temíveis e, mesmo assim, se submetem à autoridade do Deus cristão, ou de seus enviados. Como veremos mais adiante, o Minotauro de Doré, ao lado de outros monstros do *Inferno*, também se prostra diante da autoridade de Virgílio, assegurada pelo equívoco cristão (ver Capítulo 3) e pelo apreço de Dante.

Considerando que Doré tinha grande liberdade em selecionar quais momentos do texto seriam ilustrados, observa-se que frequentemente optava por retratar seus monstros, sobretudo no *Inferno*, por meio de imagens que indicassem não o seu poder, mas suas fragilidades e derrotas. Deste modo, os paratextos para a *Bíblia* e o *Paraíso Perdido*, priorizam, respectivamente, o instante em que o grande “Dragão do mar”, conhecido por Leviatã, é derrotado pela espada de Javé (*Is.*, 27: 1), do mesmo modo que é recriada para Milton a expulsão de legiões de anjos rebeldes e do seu líder pelos anjos do Senhor. Por fim, se descermos até o Terceiro Círculo do Inferno de Doré, lá encontramos o tricéfalo Cérbero, retratado na figura 53, que não é representado a esfolar as almas gulosas (ALIGHIERI, *Inf.*, VI, 16-18), mas a sofrer com os indigestos bolos de terra lançados por Virgílio (ALIGHIERI, *Inf.*, VI, 28-33). Do mesmo modo, no círculo posterior, o artista retrata Plutão (ver figura 54), outrora um deus e senhor de Cérbero, mas agora um gigante repugnante e vigia do Quarto Círculo, que é paralisado pelas ordens superiores, trazidas por Virgílio (ALIGHIERI, *Inf.*, VII, 1-15).

Ao penetrarmos ainda mais os abismos infernais, chegamos ao Sétimo Círculo, cuja primeira ilustração nos mostra a “infâmia de Creta” em sua forma mais conhecida. Apesar do aspecto próprio da Antiguidade, sua atitude não é familiar a ela, pois segue o relato de Dante no Canto XII e este alinhamento com o poeta florentino permanece por toda a cena.

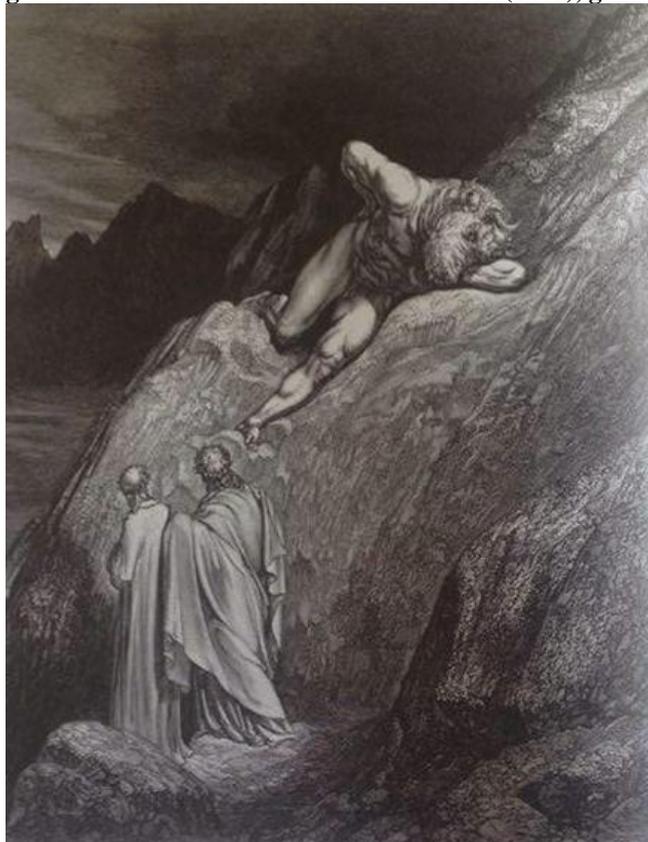
No próximo tópico, trataremos desta questão, especificamente voltada para a figura tradicional do Minotauro e, como este foi ressignificado em Dante por meio da estilização, prosseguiremos com este recurso em Gustave Doré. Para tanto, manteremos o aporte teórico dos dois últimos capítulos, aplicado à releitura dos elementos constitutivos deste personagem.

Ressaltamos, de antemão, que ao analisarmos a criação do artista francês, enfocaremos sua estilização sobre o personagem canônico do Minotauro. Em outras palavras, não se trata de uma estilização empreendida por Doré sobre o texto dantesco, mas sobre os hipotextos da Antiguidade, tanto os literários, como os imagéticos.

5.2 O MINOTAURO NO LIMIAR DOS VIOLENTOS: ESTILIZAÇÃO E AFLIÇÃO

Em meio à escuridão profunda do Círculo dos Violentos, Dante e Virgílio movem-se cautelosamente, abaixo da criatura que parece petrificada num maciço rochoso. Como temos na figura 55, o Minotauro reage bruscamente à passagem dos dois poetas, pois acreditava ter diante de si o seu algoz, Teseu (ALIGHIERI, *Inf.*, XII, 1-18).

Figura 55 – O Minotauro: Paul Gustave Doré (1861), gravura



Fonte: The Doré Illustrations for Dante's... (2016, p. 32)

Este momento foi retratado em outros paratextos para Dante, a exemplo do trabalho de Blake (ver figura 56), décadas antes do ilustrador francês, e de Botticelli (ver figura 57), no século XV. As duas ilustrações trazem, guardadas suas diferenças estéticas, um ser em consonância com a tradição medieval e renascentista, abordada no capítulo anterior.

Em Botticelli, temos um Minotauro semelhante a um Centauro, enquanto Blake mescla a composição do Centauro a uma cabeça que é híbrida de touro e homem. No entanto, a representação de Doré resgata a imagem do homem com cabeça de touro e, diferente dos pintores citados, traduz o monstro de Dante num instante diferente.

Para discorrermos sobre esta gravação, começemos pelos fatores que cercam o primeiro aspecto constitutivo deste personagem mítico – a sua condição monstruosa.

Figura 56 – O Minotauro: William Blake (1824-1827), gravura – Museus de Arte de Harvard (Cambridge)



Fonte:< <http://www.harvardartmuseums.org/art/297950>>
Acesso em: 27 mai. 2017.

Figura 57 – Círculo dos Violentos (detalhe): Sandro Botticelli (1480-1495), ilustração



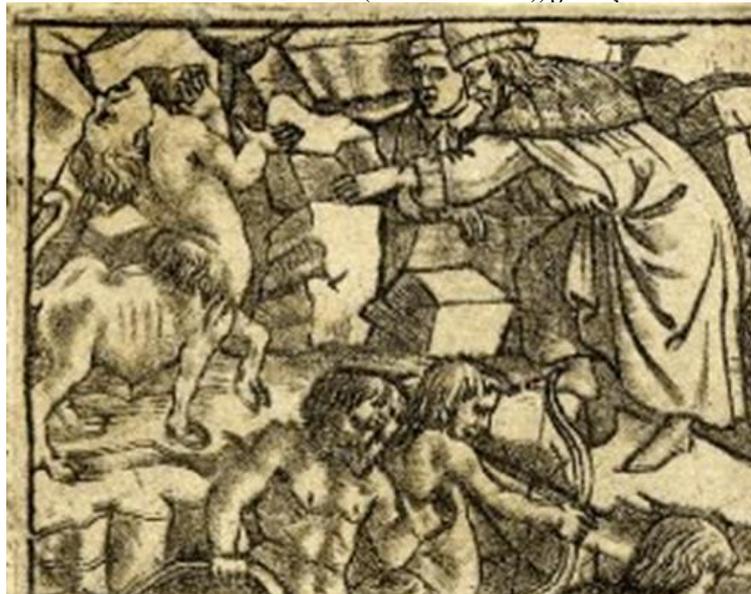
Fonte:<http://www.worldofdante.org/gallery_botticelli.html>
Acesso em: 27 mai. 2017

A princípio, constata-se que seu corpo enorme e musculoso denota o excesso e o hibridismo, características peculiares a muitos monstros (ver Capítulo 1). Já a sua bestialidade, presente em Dante, é amenizada na ilustração de Doré, uma vez que o monstro não corcoveia como um touro, ação que fora informada pelo poeta (ALIGHIERI, *Inf.*, XII, 22-27) e repetida em Blake, Botticelli e mesmo em Baldini, a quem é atribuída uma ilustração para o *Inferno*, no século XV (ver figura 58).

Ao contrário, o Minotauro do referido paratexto está imóvel em sua angústia e tão absorto nela, que seu olhar não recai sobre os viajantes do Inferno.

Segundo já pontuamos, o filho da rainha tivera sua agressividade contida pelas ordens de Virgílio e isto se repetiu com outras criaturas que trabalham no Inferno. Além disto, ao lado de alguns colegas seus, ele também foi vítima de sofrimentos, como o são as Fúrias, as irmãs monstruosas que se flagelam no Canto IX (ALIGHIERI, *Inf.*, IX, 46-51).

Figura 58 – O Minotauro: atribuída a Baccio Baldini (circa 1484-1487), gravação – Museu Britânico (Londres)



Fonte: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=758577&partId=1&people=95867&peoA=95867-1-7&page=1>
Acesso em: 30 mar. 2017.

Conforme temos na figura 59, o ilustrador francês representa as referidas entidades com seus corpos contorcidos e rostos ocultos entre os braços e, apesar deste fato ser um acontecimento descrito por Dante, aventamos que o artista usou da sua liberdade para se ater a um momento que envolve as aflições destas personagens, assim como ocorrera ao Minotauro, Cérbero e Plutão.

Diferente dos seus predecessores, Doré representara na *Comédia* diversas figuras pagãs sob o viés dos sentimentos que estas experimentavam – o que se articula com a perspectiva do Romantismo, que valorizava a ênfase nas emoções e na subjetividade (RODRIGUES, 2014, p. 123).

Figura 59 – As Fúrias: Paul Gustave Doré (1861), gravura



Fonte: The Doré Illustrations for Dante's... (2016, p. 27)

Tanto na gravação para as Fúrias, quanto na figura 55, concebida para o Minotauro, nota-se que os dois poetas estão de costas, enquanto todas as inquietações se concentram na figura retorcida do homem-touro e, diferente do que ocorria na iconografia antiga (ver Capítulo 2), este fato é o foco da cena. Ainda que a arte greco-romana tenha atribuído ao monstro sentimentos como o medo, propomos que isto era uma questão secundária, pois importava mais à arte da Antiguidade a vitória de Teseu do que a aflição do seu oponente. Somada a este estado, temos a submissão deste híbrido feroz às ordens superiores: “[...] nesta ruína à qual guardião se guinda aquela ira bestial eu apaguei.” (ALIGHIERI, *Inf.*, XII, 32-33), diz Dante-Virgílio. Esta atitude também está contida na atitude corporal do Minotauro de Doré, que a tudo reprime para conceder passagem aos viajantes.

Sabemos que a obediência, assim como os sentimentos profundos, não pertenciam a este personagem na Antiguidade. Portanto, no diálogo com seus hipotextos, Doré se afasta e se aproxima dos aspectos que definem a monstruosidade do bastardo de Pasífae, sem divergir integralmente deles. Ao mesmo tempo em que sua ilustração repete o hibridismo do Minotauro, a forma gigantesca apresentada difere da iconografia greco-romana, que quase sempre traz um corpo proporcional ao de Teseu.

As proporções avantajadas, aliás, não são exclusivas desta criatura. No Inferno de Doré, Minos e Plutão também são enormes – talvez para ressaltar as naturezas não humanas que Dante concebeu. Como vemos na figura 60, além de gigante, Minos é um híbrido.

Figura 60 – *Minos*: Paul Gustave Doré (1861), gravura



Fonte: The Doré Illustrations for Dante's... (2016, p. 13)

A ferocidade latente também está na estilização realizada por Doré, mas no discurso da Antiguidade Clássica, especialmente no literário, ela é explícita. Outro elemento presente neste paratexto é a compreensão da linguagem verbal, por parte do monstro. Este fato é igualmente mostrado em Blake e Botticelli, ainda que estes priorizem a reação violenta do monstro, diante da advertência de Virgílio. Já em Doré, a fera permanece prostrada diante dos autores.

Por fim, como tantos monstros, o Minotauro está sozinho e seus contatos com as almas envolvem breves interações, o que faz do episódio do Canto XII uma novidade para ele, pois envolve um passante vivo, o Dante literário, personagem que surpreendera não apenas este monstro, mas outros colegas seus.

O segundo aspecto a ser considerado é a antropofagia, mas não há referência a ela na ilustração. Embora mostre o porte avantajado do Minotauro, característica herdada do corpo terreno, Doré não recria seus hábitos alimentares, pois isto não é mencionado na *Comédia*. Diferente de outros personagens infernais, como Cérbero, ele sequer ataca alguém para aplacar sua fome ou mesmo seu rancor. No lugar disto, Doré retrata a ferocidade contra si mesmo. Do mesmo modo que em Dante, o artista não desvinculou totalmente a criatura de sua natureza bestial, mas fez sua ressignificação apagar a antropofagia do monstro, o que se

distancia dos seus hipotextos. Segundo temos em Sant'Anna (2002, p. 26), este hiato seria percebido em maior ou menor grau pelo leitor, a partir das suas referências.

Passemos agora ao terceiro aspecto ligado ao Minotauro, o seu encarceramento no labirinto.

Em nosso estudo sobre este personagem em Dante, notamos a identificação entre o labirinto mítico e a passagem infernal, onde agora está encerrado o Minotauro. Estes, além de serem lugares inexpugnáveis, cujos acessos são controlados por Minos, também são apresentados como tão ameaçadores quanto seu habitante. Deste modo, considerando este último paralelo, propomos que, ao transpor o Minotauro dantesco para as imagens do *Inferno*, Doré também traduz a relação profunda entre este prisioneiro e suas prisões, mimetizando sobre o corpo do monstro os tons, o relevo e a rigidez da passagem do Círculo dos Violentos.

Talvez mediado pelo ideal romântico, que funde o estado de alma do indivíduo à natureza ao seu redor, o artista tenha impregnado a nova morada do Minotauro com a disposição sombria deste ser. Sabe-se que cenários como este eram comuns em Doré e isto é visto nas ilustrações para o *Inferno*, livro para o qual ele dedicara mais imagens do que ao menos sombrio *Purgatório* e o luminoso *Paraíso*.

Mesmo quando produzia para livros infantis, este artista não abandonava a perspectiva gótico-romântica do seu sistema cultural e concebia, segundo Tatar (2004, p. 364) “atalhos tortuosos, desfiladeiros abismais, vastos castelos varridos por correntes de ar [...]”. Em acordo com esta autora, notamos que os personagens, tantas vezes engolidos por paisagens e vegetação gigantescas, revelam o que muitos de nós só encontramos quando penetramos o mundo dos sonhos. É neste mundo, perturbador como a prisão concebida por Dédalo, que Doré fixa o Minotauro.

Criticado por Émile Zola (1840-1902), que declarava que seu conterrâneo ocupava-se mais com paisagens de sua imaginação, distantes do realismo abraçado pelo referido autor (RODRIGUES, 2014, p. 65), Doré recria, neste momento congelado, a incessante angústia do Minotauro, sempre preso à dureza dos espaços que o oprimem.

Agora não se trata mais das paredes da prisão de Creta, mas das superfícies que recobrem um lugar de castigos, o qual não poupa nem mesmo seus guardiões e algozes. Neste lugar, assim como nos demais cenários criados para a *Comédia*, o gravador maneja habilmente seu diálogo com o poema, ao lado da transmutação dos hipotextos antigos pelo seu discurso imagético. Assim, a voz de Doré e a das criações da Antiguidade apontam para uma mesma direção, ação referida por Bakhtin (2010, p. 221-222) sobre a estilização – os limites sempre impostos ao filho de Pasífae.

Assim como o labirinto de Creta, a escarpa de rochas onde está o Minotauro é lugar de solidão e de passagens efêmeras. Deste modo, por um lado estão os jovens atenienses que, de tempos em tempos penetram o lugar para nunca mais retornar, pois serão devorados. Ou mesmo há Teseu, Dédalo e Ícaro, que, respectivamente, entram na prisão para de lá sair por meio de artifícios – o novelo de Ariadne e as asas de penas e cera. Por outro lado, temos neste círculo infernal, a passagem das almas violentas, que, sem demora, se dirigem para suas penas eternas. Neste ponto, a estilização empreendida por Dante se mescla com aquela operada por Doré, e mencionar isto é, confessamos, irresistível.

Como pontua Audeh, a *Comédia* ilustrada por Doré combina a intensidade do poema com a habilidade do artista de tal modo, que sobre ela assim se expressou um crítico do século XIX: “[...] somos levados a crer que a concepção e a interpretação partilham a mesma fonte e que Dante e Gustave Doré se comunicam por conversas ocultas e solenes. Este é o segredo deste Inferno sulcado por tantas almas, percorrido e explorado por eles, em todos os sentidos¹¹⁹” (AUDEH, 2010, p. 130-131, tradução nossa).

Neste trajeto palmilhado pelos poetas italianos e também pelo Dante autor, em companhia do seu ilustrador, notamos mais uma aproximação com a literatura pagã, especialmente uma tragédia de Ésquilo: é conhecida a história do titã Prometeu, que devido a desavenças com Zeus, rei dos deuses, é preso a uma montanha na cordilheira do Cáucaso. Para isto, diz o autor grego que Zeus ordenou ao deus artífice Hefestos que Prometeu tivesse um prego atravessado ao peito e um cinto de bronze atado aos flancos (AESCH., *Pr.*, 87-96) e, assim como Dédalo obedeceu ao rei Minos com a construção do labirinto, Hefestos cumprira sua tarefa. Tal qual uma divindade (seu Deus Cristão), quando Dante posta o Minotauro à beira do “talude derruído” (ALIGHIERI, *Inf.*, XII, 11-13) por toda a eternidade, ele também o faz condenando e redimindo quem bem entende – haja vista todos os pagãos queridos que são salvos dos horrores do Inferno e todos os cristãos que padecem eternamente, não apenas por serem pecadores, mas também desafetos do autor.

Ao recriar o lugar onde está o monstro, Doré submete-o a uma alma humana, como é descrito no poema, mas também o faz atirando o Minotauro ao chão, como um dia isto ocorreu pelas mãos de um homem, o herói Teseu. Portanto, a presença das duas “vozes”, a do gravador francês, ao lado da referência greco-romana, nos mostra, apesar das diferenças estéticas e de cenários, orientações semânticas não divergentes, conforme pontua Bakhtin

¹¹⁹ “[...] we are inclined to believe that the conception and the interpretation come from the same source, that Dante and Gustave Doré are communicating by occult and solemn conversations the secret of this Hell plowed by their souls, traveled, explored by them in every sense.” (AUDEH, 2010, p. 130-131).

(2010, p. 217).

Mais uma vez, sem ter cometido crimes, ele é guardião do mesmo lugar onde está encerrado e isolado do convívio com outros seres. Ali, sua natureza, nunca inteiramente humana, se aproxima cada vez mais do que também é humano: ele sofre e sua forma corpulenta se dobra ao que não pode dominar. Sem ameaçar a ninguém, ouve e acata ordens superiores e, mais uma vez preso, agora pertence à montanha infernal, que se confunde com seu corpo.

Assim como Hefestos o fez com o titã amigo dos homens¹²⁰, Doré atou o monstro à pedra e a esta, como disse o Poder à Prometeu (AESCH., *Pr.*, 83), o Minotauro ficará preso para sempre.

¹²⁰ Segundo Hesíodo (*Teog.*, 521-570), o titã Prometeu, filho de Jápeto e Clímene, tentou enganar a Zeus para dar aos homens o fogo e a melhor porção dos sacrifícios. Furioso com a ofensa, o rei dos deuses ordenou que o titã fosse castigado para sempre. No entanto, após muitos sofrimentos, ele foi salvo por Hércules, filho de Zeus, com a anuência deste.

6 LOBATO E O MONSTRO GULOSO

“O trigo venceu a ferocidade do monstro de guampas.”
(LOBATO, 1965e, p. 217).

Na primeira metade do século XX, o brasileiro Monteiro Lobato levou ao público infanto-juvenil histórias e personagens de diversos contextos, ressignificando narrativas pouco difundidas até então e que, segundo ele, eram fundamentais para a formação cultural do público nacional (LOBATO, 1982, p. 87-89).

Para tornar palatáveis textos distantes da realidade brasileira, um recurso adotado por este autor, editor e tradutor¹²¹ foi o uso do humor e, em muitos casos, Lobato o associou à paródia, efeito de linguagem transgressor como sua boneca Emília. Desta forma, deuses, heróis e monstros, além de figuras do folclore brasileiro e estrelas de Hollywood, foram ressignificados e, ao lado dos personagens lobatianos, viveram aventuras permeadas pela comicidade, para o deleite dos jovens leitores.

Entre estas histórias, estão os acontecimentos do casamento de Branca de Neve com o Príncipe Codadade, no sítio de D. Benta – uma festa interrompida pelo ataque dos monstros míticos, que decidiram arruinar o evento, por não terem sido convidados. Com isso, em meio à confusão instaurada, a cozinheira Tia Nastácia desapareceu, enquanto comandava uma imensa equipe, responsável por um grande banquete. Ao final da invasão, constatou-se que ela fora levada por um dos monstros, o que deixou a todos desolados (LOBATO, 1965d, p. 182).

Este fato, relatado no final do livro *O Picapau Amarelo* (1939), só se esclarecerá num texto posterior, *O Minotauro* (1939), que revela o autor do sequestro. Neste livro, outras questões também serão apresentadas e trazem uma nova luz sobre este personagem mítico, visto como ameaçador até mesmo por Nastácia, que, sem o saber, o transforma num ser completamente inofensivo (LOBATO, 1965e, p. 227), rompendo com a ideia de violência, em geral atribuída ao Minotauro.

Neste capítulo propomos que, movido por sua convicção de entreter, educar e também de combater, ao seu modo, a brutalidade que se instaurava em sua realidade, Lobato recriou o Minotauro por meio da paródia e, através dela, o monstro conheceu a felicidade nos bolinhos que também encantaram São Jorge (LOBATO, 1965b, p. 139).

¹²¹ Em acordo com Nelly Coelho (2010, p. 253), entre as dezenas de autores que Lobato traduziu estão Rudyard Kipling, Eleanor Porter, Mark Twain, Andersen, Perrault, Conan Doyle, Ernest Hemingway, H. G. Wells e Bertrand Russel.

6.1 O AUTOR, SEU CONTEXTO E A ANTIGUIDADE PARA UM JOVEM PÚBLICO

Nascido José Renato Monteiro Lobato na cidade de Taubaté, em 1882, o autor passou a se chamar José Bento aos 11 anos. Voluntarioso desde cedo, ele ficara encantado pela bengala do seu pai, que trazia gravada “JBML” em seu castão e, por isto, mudou o próprio nome para poder usá-la (LAJOLO, 2000, p. 12).

Advogado e promotor na juventude, Lobato foi múltiplo como sua obra literária: fazendeiro, tradutor, adido comercial, editor e empresário, sem nunca ter abandonado outros dois ofícios, o de pintor, menos conhecido, e o de escritor (LAJOLO, 2000, p. 16-67). Tendo colaborado em jornais, desde os tempos de estudante, ele lançou livros, a princípio voltados para os adultos, e alcançou seus primeiros sucessos editoriais com títulos como *O Saci Pererê: resultado de um inquérito* (1918) e *Urupês* (1918). No entanto, segundo confessara ao amigo Godofredo Rangel, com quem partilhou quatro décadas de correspondências, Lobato iniciou a concepção de livros para crianças, ao mesmo tempo em que buscava textos que complementassem a educação dos seus filhos:

As fábulas em português que conheço, em geral traduções de La Fontaine, são pequenas moitas de amora-do-mato – espinhentas e impenetráveis. Que é que nossas crianças podem ler? Não vejo nada [...] É de tal pobreza e tão besta a nossa literatura infantil que nada acho para a iniciação dos meus filhos. (LOBATO, 2010, p. 370).

Em acordo com Nelly N. Coelho (2010, p. 247), autores como Julia Lopes, João Kopke e Olavo Bilac, já haviam publicado para os jovens brasileiros antes de Lobato. No entanto, acrescenta Campos (1986, p. 124), coube ao autor paulista o pioneirismo em veicular, entre outros elementos inovadores, o questionamento, a desmitificação da autoridade e o anti-etnocentrismo.

Em sua série *Sítio*¹²² *do Picapau Amarelo*, em meio a aventuras que iam da exploração do passado, do passeio por narrativas nacionais e de outros povos, bem como a viagens para outros mundos, Lobato também levou aos seus leitores narrativas da mitologia grega e estas apareceram, especialmente, no momento em que o mundo mergulhava na Segunda Guerra Mundial.

Embora a Antiguidade Clássica participe dos acontecimentos do *Sítio* desde seus primeiros volumes, a exemplo de *História do mundo para as crianças* (1933), foi na última

¹²² Uma vez que a expressão “Sítio do Picapau Amarelo” designa tanto a propriedade de Dona Benta quanto o título da série literária, faremos a distinção através da ausência ou presença do itálico, respectivamente, para o lugar onde vivem os personagens e o título da série.

fase da série que Lobato se concentrou em ressignificar personagens e textos da mitologia grega. Neste momento, a obra infanto-juvenil de Lobato é identificada por Penteadó (1997, p. 179) como voltada para a fantasia e encontra sua maturidade mais plena. É neste período em que o autor confessa seu desprezo pelo mundo em que vive: “O homem me repugna [...] são monstros de estupidez e crueldade. Quero morrer. Quero ver-me em outro mundo, ou em outra condição. Já vivi muito neste circo romano e não suporto mais.” (LOBATO, 1982, p. 108).

Somados às perdas sucessivas, que envolveram tanto seus negócios editoriais como a campanha pelo ferro e petróleo, a morte de seus filhos, bem como sua perseguição e prisão, há o horror ao progresso e à violência entre os homens. Como veremos, estes sentimentos extravasam no discurso de D. Benta na última fase da série lobatiana. Em *O Minotauro* (1939), a avó diz aos netos que o progresso piora a nossa vida e compara os automóveis a monstros mitológicos, como a Quimera e o Minotauro. Diante do assombro de Narizinho, ao saber do número de mortes por atropelamento nos Estados Unidos, a avó conclui, com pesar:

Sim, minha filha. Imagine quanto sofrimento criado por essas hecatombes de tantos milheiros de Narizinhos e Pedrinhos. Com duas vovós para cada um, temos dezesseis mil vovós que anualmente perderam os netos, devorados pelos minotauros mecânicos... (LOBATO, 1965e, p. 22).

Do mesmo modo, D. Benta assim declara em *A Chave do Tamanho* (1942), livro editado no decorrer da Segunda Guerra:

Uma bomba que cai numa casa de Londres e mata uma vovó de lá, como eu, e fere uma netinha como você ou deixa aleijado um Pedrinho de lá, me dói tanto como se caísse aqui [...]. Vem-me vontade de morrer. Desde que a imensa desgraça começou não faço outra coisa senão pensar no sofrimento de tantos milhões de inocentes. (LOBATO, 1965f, p. 7).

Este livro, um dos últimos da série lobatiana, denota, entre a amargura e o humor, a perspectiva pacifista do autor, algo também presente em *O Minotauro* (1939) e os *Doze Trabalhos de Hércules* (1944). Deste modo, temos, ao lado de *O Minotauro*, lançado no primeiro ano da guerra, o apreço ao mundo greco-romano dentro de um discurso que afasta o autor e seu público das aflições da realidade. Nestes livros, além das reflexões de D. Benta sobre os conflitos e a estupidez dos homens, são comuns os episódios em que a truculência é suplantada pela inteligência, algo igualmente valorizado por personagens destemidos, como Emília e Pedrinho.

Em *O Minotauro*, depois que o Visconde persuade Hércules¹²³ para que este vá ao

¹²³ Utilizamos aqui a pronúncia romana do nome grego Hércules, conforme ele é citado pelos personagens do *Sítio do Picapau Amarelo*.

Oráculo de Delfos e escapa de ser esmagado pelo herói, ele escuta da boneca de pano que “Na vida é assim; temos de usar da astúcia quando não podemos empregar a força.” (LOBATO, 1965e, p. 170). A mesma ideia está na ponderação de Hércules¹²⁴, acerca do seu comportamento, comparado aos seus amigos do sítio: “Sim, refletia consigo o herói. Eles representam a Inteligência e eu só disponho da Força. Em muitos casos a Força nada vale e a Inteligência é tudo [...]” (LOBATO, 1965h, p. 152).

Apesar de destacar a superioridade da astúcia e mesmo de amenizar acontecimentos cruéis através do humor, Lobato não deixa de admitir que a violência é inerente à natureza humana e existe tanto nos mitos gregos quanto em sua contemporaneidade. Deste modo, livros como *O Picapau Amarelo* e *A Chave do Tamanho*, que intercalam a concepção de *O Minotauro*, e *Os Doze Trabalhos*, contêm, respectivamente, a invasão dos monstros no território do sítio e a redução de todos os humanos ao tamanho de gafanhotos (LOBATO, 1965f, p. 16). Em *A Chave do Tamanho*, a mudança cessou a guerra em curso e criou situações impagáveis, como o momento em que Hitler e seu Estado-Maior, todos nus em pelo, estão escondidos numa fresta de rodapé e levam um sermão da Emília, que os obriga a assinar a paz, caso seu tamanho fosse restituído (LOBATO, 1965f, p. 160-163).

Em seu mundo idealizado, fosse o dos mitos gregos, ou da primeira metade do século XX, Lobato podia realizar sua utopia de reformar a tudo e, mesmo após a condenação à prisão, ele não cessaria de disparar contra o autoritarismo e a estupidez das ditaduras (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETA, 1997, p. 305).

Esta irreverência, que em acordo com Coelho (2010, p. 247) “rompe, pela raiz, com as convenções estereotipadas e abre as portas para as novas idéias e formas que o novo século exigia.”, se repetia na vida do autor que, perseguido pela ditadura de Vargas, enviou uma caixa de bombons ao general Horta Barbosa, agradecendo pela aprazível estadia na prisão¹²⁵. Deste modo, à semelhança dos engajamentos pessoais do autor, a literatura lobatiana também refletia, com frequente ironia, o seu repúdio às injustiças.

¹²⁴ Em vários momentos, Hércules reflete que deve ter um comportamento civilizado, no lugar de sua truculência habitual. Num deles, o herói percebe que um jovem Centauro, a quem Emília chama de “Meioameio”, tornou-se seu amigo e dos “picapaus”, porque foi “domesticado” através da convivência com os personagens do sítio. Assim, Hércules conclui que ninguém, nem mesmo um monstro, está condenado à brutalidade, pois “[...] a educação que faz as criaturas.” (LOBATO, 1965h, p. 84).

¹²⁵ Na carta que acompanhava o mimo, Lobato declara: “Sempre havia sonhado com uma reclusão desta ordem, durante a qual eu pudesse ficar forçadamente a sós comigo mesmo e pudesse meditar sobre o livro de Walter Pitkin (*A short introduction to the history of the human stupidity*) [...] Passei nesta prisão, general, dias inolvidáveis, dos quais sempre lembrarei com a maior saudade. Tive ensejo de observar que a maioria dos detentos é gente de alma muito mais limpa e nobre que muita gente de alto bordo que anda solta.” (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETA, 1997, p. 305).

Poucos anos antes de sua morte, Lobato parte para a Argentina e ratifica sua aproximação com o Partido Comunista do Brasil. Este contato influenciaria sua produção naquele momento, como a *A parábola do Rei Vesgo* (1947) e *Zé Brasil*¹²⁶ (1947), concebidos após a proibição das atividades deste partido em todo o Brasil. No entanto, este alinhamento teria ocorrido, conforme seus biógrafos, mais por conta da defesa ferrenha em prol da liberdade de expressão, do que pela crença nos ideais comunistas (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETA, 1997, p. 347).

Posto em circulação, *Zé Brasil* foi censurado, assim como *Peter Pan* (1930) em 1941. A perseguição a *Peter Pan*, ao lado de outros títulos, é digna de um enredo lobatiano, a começar pelo parecer de Clóvis Krueel, procurador de sobrenome hilariante. Com um discurso que acusa a literatura lobatiana de subversiva e que atenta para a questão do petróleo, Krueel crê, zelosamente, que:

[...] os livros de Lobato predispunham a “doutrinas perigosas e práticas deformadoras de caráter”, chocando-se com o projeto do Estado Novo de formar uma juventude saudável e patriótica, unida em torno dos princípios da tradição cristã [...] “Se nas atividades petrolíferas há atentados contra a economia nacional, nas atividades literárias infantis há atentado contra a defesa nacional [...] Seria bom, pois, que a par da interdição das atividades petrolíferas, do homem do Jeca Tatu, se proibisse a circulação dos seus livros destinados à infância.” (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETA, 1997, p. 307).

A adaptação da história do menino que não queria crescer, publicada em 1911 pelo inglês J. M. Barrie, seria certamente tão nociva quanto *História do Mundo para as Crianças* (1933), condenado pela Liga Universitária Católica Feminina e pela Paróquia de São José, de Belo Horizonte. Em seu jornal, a instituição recomendava aos fiéis que não lessem o referido livro, sob hipótese alguma. Pressionadas por diversas entidades católicas, bibliotecas e escolas de todo o país baniram *História do Mundo* e, além disto, foram promovidas queimas de livros da série em cidades como São João Del Rei, Rio de Janeiro e na cidade natal do autor, Taubaté (PENTEADO, 1997, p. 217).

Considerada “comunista” e “corruptora de crianças”, a série foi ferozmente criticada pelo Padre Sales Brasil em *A Literatura Infantil de Monteiro Lobato ou Comunismo para Crianças* (1957). Nela, o sacerdote reprova o apreço de Lobato pelos valores pagãos, sua crença no darwinismo e o desprezo dos valores familiares. Entre outros sobressaltos, Brasil (1957, p. 138-143) se escandaliza com Emília, uma boneca divorciada de um porco, o

¹²⁶ O personagem Jeca Tatu, camponês adoecido de “Velha Praga” (1918), é ressignificado como Zé Brasil, o trabalhador sem terra que luta por uma divisão de terras mais justa (CAMPOS, 1986, p. 347).

Marquês de Rabicó, o que faz dela uma personagem de “condição perniciosa”, algo típico da “experiência soviética” do autor paulista.

Quanto às suas releituras das narrativas da Antiguidade, apesar dos supostos protestos que os *Doze Trabalhos* suscitariam entre os gregos (CAVALHEIRO, 1956b p. 181), Lobato agiu com elas do mesmo modo que fizera com Cervantes e outros autores canônicos: decidiu “vestir” seus hipotextos ao seu gosto e capricho, certo que seu “capricho” de adaptador é o “figurino” perfeito (LOBATO, 2010, p. 436). Esta declaração, feita ao amigo Rangel, ocorrera pouco antes da primeira edição de *A Menina do Narizinho Arrebitado* (1920) e traz outra convicção do autor – a de que é preciso tornar as narrativas, sejam adaptações ou não, mais agradáveis aos jovens.

Em seu percurso, Lobato lança mão de diversos artifícios: além de usar uma linguagem mais simples, distante do “português de defunto” (LOBATO, 1965a, p. 199), repudiado pela Emília, ele aproxima personagens e histórias de diversas origens nas aventuras protagonizadas pelos “picapaus”¹²⁷. Isto nos põe diante de supresas como em *Viagem ao Céu* (1932), onde vemos Nastácia cozinhar para São Jorge (LOBATO, 1965b, p. 139), bem como em o *Minotauro*, que traz o Visconde a roubar o alimento dos deuses gregos (LOBATO, 1965e, p. 124). E, independente da história apresentada, se para instruir, ou deleitar, pelo viés da fantasia, há o humor. Seja ele mordaz como nas falas da Emília, ou contido como o de D. Benta, seja em situações como nos momentos em que Emília consola Hércules, a quem chama de Lelé¹²⁸ (LOBATO, 1965h, p. 288), ou quando Cérbero afugenta os soldados do rei Euristeu, que desmaia diante do monstro (LOBATO, 1965i, p. 270-272), o humor suaviza a crueldade nos *Doze Trabalhos*, ou mesmo transforma a terrível Quimera numa criatura desdentada e caduca (LOBATO, 1965d, p. 44).

¹²⁷ Monteiro Lobato utiliza este termo para se referir aos personagens que vivem no sítio de Dona Benta.

¹²⁸ Ao longo de sua vida, Hércules foi acometido por acessos de loucura, comandados por Hera, já que ele foi um dos bastardos mais amados de seu esposo, Zeus. Num dos episódios, o herói matou os próprios filhos a flechadas e, para expiar seu crime, foi obrigado a cumprir as famosas tarefas, sob as ordens do rei Euristeu (APOLLON., *Bibl.*, II, 4.12).

De fato, a comicidade presente no *Sítio*, mais especificamente nas narrativas canônicas ressignificadas, é frequentemente associada à paródia e, embora esta nem sempre esteja relacionada ao cômico, é assim utilizada por Lobato. Além disto, a presença deste recurso nas releituras lobatianas, está carregada da inversão irônica, característica deste discurso (HUTCHEON, 1985, p. 17), ainda que, por vezes, seja mesclada à paráfrase.

Tomada por Sant'Anna (2002, p. 17, 38) como um efeito de linguagem marcado pelo alinhamento total em relação ao texto anterior, a paráfrase, do grego, *para-phrasis*, referia-se, a princípio, à repetição de uma dada sentença, sendo sua prática definida como o “Desenvolvimento de um texto sem alteração das ideias originais.” (FERREIRA, 2000, p. 513). Ao relacionar a paráfrase à tradução, Sant'Anna (2002, p. 18) cita John Dryden (1631-1700) para qualificar o termo como “tradução com amplitude”, que mantém seu estreito vínculo com a obra anterior sem necessariamente repetir integralmente seu conteúdo.

Em *Os Doze Trabalhos de Hércules*, o texto utiliza a paráfrase para referir-se a diversas histórias e personagens apresentados nas aventuras vividas na “Grécia Antiga¹²⁹”. Entre tantos exemplos, recordamos que Dona Benta apresenta um resumo da narrativa canônica do herói (LOBATO, 1965h, p. 8-12); assim como o Visconde discorre sobre a temida Medusa e o nascimento do seu filho, o cavalo alado Pégaso (LOBATO, 1965h, p. 93-108), bem como apresenta a trágica personagem Níobe (LOBATO, 1965h, p. 120). Posteriormente, quando todos desembarcam na ilha de Creta, eles encontram um Teseu que é belo e nobre (LOBATO, 1965i, p. 26-30), a mesma caracterização dada por Diodoro Sículo (*Bibl. Hist.* IV, 61.4).

Na primeira adaptação televisiva realizada pela Rede Globo para a série *O Sítio do Picapau Amarelo*,¹³⁰ há igualmente a paráfrase no episódio *O Minotauro*, quando Dona Benta apresenta a narrativa mais conhecida deste monstro, que será posteriormente “desviada”, quando os personagens do *Sítio* viajam até Creta para salvar tia Nastácia. Este episódio, objeto de estudo da nossa pesquisa de mestrado (TAVARES, 2013), dialoga simultaneamente com a versão canônica do mito do Minotauro e com o texto lobatiano *O Minotauro* através de outros recursos: a paródia e a estilização.

¹²⁹ Apesar de ser mais apropriado o uso da expressão “Grécia Mítica”, o autor paulista utiliza “Grécia Antiga” para afirmar que este é o tempo em que a Grécia era “[...] uma coleção de reinos, de tribos em luta, de famílias poderosas; o tempo da guerra de Tróia que Homero descreve na *Ilíada*; e o tempo dos heróis tebanos, da viagem dos Argonautas, dos monstros fabulosos, como a Hidra de Lerna e outros.” (LOBATO, 1965e, p. 12).

¹³⁰ Esta adaptação foi exibida pela Rede Globo de Televisão entre 1977 e 1986 e sua segunda versão foi ao ar em 2001. Em 2012 a emissora produziu uma animação para a série (DICIONÁRIO DA TV GLOBO, 2003, p. 713-715).

Ao deixarmos o território das semelhanças, retomamos o uso da paródia na obra lobatiana: conceituada por Sant'Anna (2002, p. 47) como atuante no campo das diferenças, ela é referida por Gérard Genette (2010, p. 24) como um contracanto, ou algo que é cantado fora do tom e mesmo em outra voz. O autor apresenta a etimologia do termo a partir do grego, sendo *ôdè*, canto, e *para*, “ao longo de” ou “ao lado” (GENETTE, 2010, p. 24-25) e a associa a uma prática por vezes adotada pelos antigos rapsodos¹³¹ gregos, fato comentado por Delepierre:

Quando os rapsodos cantavam os versos da *Ilíada* ou da *Odisséia* e notavam que essas narrativas não atendiam às expectativas ou à curiosidade do público, eles mesclavam a elas, como interlúdio divertido, pequenos poemas compostos com aproximadamente os mesmos versos que foram antes recitados, mas cujo sentido era mudado para expressar algo próprio para entreter o público¹³². (2013, p. 16, tradução nossa).

Como exemplo desta prática, Genette cita a *Batracomiomaquia*, (a *Guerra das Rãs e dos Ratos*), composição “heroico-cômica” (GENETTE, 2010, p. 26) atribuída a Homero, que parodia a *Ilíada* fazendo uso da linguagem, metro e características formais próprias da épica. Neste poema épico de “traços anti-épicos”, (LOPES, 2008, p. 15-19) há o combate entre os ratos e as rãs, que dura apenas um dia e cujo desfecho se dá por meio dos ferozes caranguejos. Por sua vez, o conhecido hipotexto homérico retrata os últimos momentos da Guerra de Troia, repletos de intervenções divinas e ações cruéis.

Utilizada pelos professores do período bizantino para apresentar de modo divertido a obra homérica aos jovens, a *Guerra das Rãs e dos Ratos* não se limitou a ridicularizar a *Ilíada*, mas buscou também dar-lhe novos sentidos e abrir espaço para novas interpretações.

Com isto, a estrutura do texto-fonte foi mantida, ainda que preenchida por um novo discurso, que necessita do anterior para se fazer compreender (LOPES, 2008, p. 35-36). Este talvez seja o motivo pelo qual Lobato costumava mesclar suas paródias com paráfrases das narrativas tradicionais: com a referência do hipotexto, é maior o prazer em descobrir as inversões operadas sobre ele.

A fim de cotejar adequadamente a *Ilíada* e sua releitura, vejamos a descrição da disposição das armas do príncipe troiano Páris, por Homero:

¹³¹ Segundo Ribeiro Jr. (2010, p. 40), os rapsodos eram recitadores profissionais que, na Antiguidade, declamavam versos compostos por outros poetas.

¹³² “Lorsque les rhapsodes chantaient les vers de l'Iliade ou de l'Odyssee, et qu'ils trouvaient que ces récits ne remplissaient pas l'attente ou la curiosité dse auditeurs, ils y mêlaient, pour les délasser, et par forme d'intermède, des petits poèmes composés des mêmes vers à peu près, qu'onn avait récités, mais dont ils détournaient le sens, pour exprimer une autre chose, propre à divertir le public” (DELEPIERRE, 2013, p. 16).

Primeiro protegeu as pernas com as belas cnêmides, adornadas de prata na parte ajustada ao tornozelo. Em segundo lugar protegeu o peito com a couraça que pertencia ao irmão, Licáon; com ela se vestiu. Aos ombros pôs uma espada de bronze com adereços prateados; em seguida o escudo, possante e resistente. Na altiva cabeça colocou um elmo bem trabalhado, com penacho de cavalo: e terrível era o seu movimento. Agarrou depois a forte lança, bem ajustada à sua mão. (HOM., *Il.*, III, 330-338).

Na *Batracomiomaquia*, esta sequência se repete de modo semelhante quando os ratos se preparam para combater. Abordada pelo Homero anônimo, ela é assim representada:

Primeiro, ajustaram as grevas, feitas das duas partes das favas verdes, divididas e bem trabalhadas, que eles próprios tinham roído durante a noite. Colocaram as couraças de pele de doninha que tinham esfolado, cosendo-as cuidadosamente com junco. O escudo era o centro de uma lucerna; a lança era uma longa agulha, brônzea obra de Ares; E o elmo era a casca de grão-de-bico na cabeça. Assim estavam os ratos em armas. (PSEUDO-HOMERO, 2008, p. 52).

Como podemos verificar, a nomeação do armamento é idêntica à apresentada no hipotexto, sendo que sua ordem de colocação é bastante próxima. No entanto, o contraponto realizado pelo Pseudo-Homero é evidente, já que no lugar da panóplia forjada em bronze e adornada em prata, aparecem restos de vegetais e objetos prosaicos. Deste modo, um aparato refinado e agressivo, que sugere a heroicidade do combate que está por vir, é substituída pela fragilidade do arremedo fabricado pelos ratos e remete ao burlesco. Esta atitude dessacralizante da paródia configura a “[...] repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança.” (HUTCHEON, 1985, p. 17), uma opinião compartilhada por Samoyault: “[...] a visada da paródia é então lúdica e subversiva (desviar o hipotexto para zombar dele) ou ainda admirativa [...]” (2008, p. 53).

Por sua vez, Genette (2010, p. 29) também reafirma a relação entre a paródia e a poesia épica, bem como pontua o caráter cômico deste recurso, o qual não é necessariamente intrínseco a ele, segundo veremos no próximo capítulo.

Peculiar à paródia, o deslocamento total sobre o texto-fonte (SANT’ANNA, 2002, p. 25) é encontrado na *Batracomiomaquia* e no *Sítio*, através da apresentação de um “mundo às avessas”, próprio da “cosmovisão carnavalesca” (BAKHTIN, 2010, p. 145). Analisada por Mikhail Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2010, p. 139-140), a linguagem do carnaval é vista como um fenômeno que, apesar de surgir fora da literatura¹³³, marca fortemente certos gêneros literários.

¹³³ Para Bakhtin (2010, p. 139), o carnaval é um fenômeno extraliterário, complexo e sincrético, que “[...] criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas [...]” que se exprimem de modos heterogêneos. Ele afirma ainda que, embora esta linguagem não possa ser plenamente vertida para o discurso verbal, certas particularidades suas podem ser transpostas para a literatura (2010, p. 139-140).

Segundo o autor russo, a linguagem carnavalesca configura uma interação livre, uma “vida às avessas” que “[...] reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc.” (BAKHTIN, 2010, p. 141).

Estes acontecimentos libertos de convenções, que englobam pessoas, valores e coisas (BAKHTIN, 2010, 141-143) são encontradas na paródia do Pseudo-Homero, em episódios especialmente desconcertantes, a exemplo de quando Zeus questiona sua filha Atena sobre qual lado ela irá defender e supõe, ironicamente, que será o dos ratos, uma vez que eles são numerosos nos templos desta deusa e que danificam terrivelmente os objetos dedicados a ela (PSEUDO-HOMERO, 2008, p. 55-56). Aborrecida, a deusa responde que não defenderá os ratos, já que eles a puseram numa situação vexatória. Antes de referir-se às rãs, ela desabafa: “E agora o cerzidor não me larga e reclama a paga – coisa horrível para os imortais. É que mandei cerzir à crédito e não tenho com que pagar.” (PSEUDO-HOMERO, 2008, p. 56). A deusa diz também que não ajudará as rãs, pois estas são terrivelmente barulhentas e não a deixaram dormir quando ela retornara dos seus afazeres.

É preciso lembrar que esta divindade, filha querida de Zeus e padroeira de Atenas, é parte de um mundo de personagens imortais, que habitam um lugar excepcionalmente rico e bem servido (GRIMAL, 1993, p. 53-54). Desta forma, ao ser reconfigurada pelo viés carnavalesco, Atena se aproxima de uma mulher comum, atingida por aflições nada condizentes com uma divindade, como a insônia provocada por rãs, danos causados por ratos e dívidas constrangedoras junto a artífices – ironicamente, seus protegidos.

Embalado pela solenidade tomada de empréstimo do discurso épico, o contraste entre a nobreza da personagem e a vulgaridade dos seus relatos, alinha-se com as “profanações” e “[...] todo um sistema de descidas e aterrissagens carnavalescas [...]” (BAKHTIN, 2010, p. 141) que igualam, neste caso, divindades a simples mortais.

Estreitamente ligada à carnavalização, a paródia na Antiguidade era, como vimos, vinculada à comicidade (BAKHTIN, 2010, p. 145), uma ação comum que se repete na obra de Lobato, a exemplo do momento em que os personagens do *Sítio* vão ao Oráculo de Delfos descobrir o que houve com Tia Nastácia. No percurso, eles encontram a Esfinge e ela, como é do seu feitio, desafia os viajantes com quatro enigmas. Enquanto Pedrinho e um pastor apavoram-se diante da fera, Emília e o Visconde nada temem e este, apesar de desdenhar da pergunta, não é devorado, pois a criatura “[...] ao firmar a vista achou-o tão exótico, tão insignificante, tão parecido com uma aranha de cartola que não deu confiança.” – “Aquilo não era comida de Esfinge”, arremata Lobato (LOBATO, 1965e, p. 211).

Este pequeno incidente, que se encerra com uma fera decepcionada, mas que não é suicida (ver Capítulo 1), possui certas características da literatura carnalizada, como o livre contato entre os diferentes e a excentricidade das situações, que prosseguem, no Oráculo, após o encontro com o monstro.

Se tomarmos a versão de Plutarco (PLUT., *Thes.*, XVIII), vemos que é neste santuário que Teseu busca orientações antes de navegar para Creta. Em sua linguagem enigmática, o Oráculo o aconselha a tomar Afrodite “como guia e companheira de viagem”.

Já no *Minotauro* lobatiano, após a consulta ser paga com o próprio Visconde, são reveladas as seguintes palavras do deus Apolo, através de sua sacerdotisa: “O trigo venceu a ferocidade do monstro de guampas.” (LOBATO, 1965e, p. 217), diz ela, e sua fala é imediatamente interpretada por Emília. Para a boneca, o trigo significaria tia Nastácia, pois ela,

[...] como cozinheira, lida muito com trigo, farinha de trigo, massa de trigo, pastéis, bolinhos, etc. E com as coisas gostosas que ela fez com a farinha de trigo “venceu”, isto é, amansou a “ferocidade do monstro de guampas” que não pode ser outro senão o Minotauro. De todos os monstros que invadiram o palácio do Príncipe Codadade só havia um de guampas, ou chifres: o Minotauro. (LOBATO, 1965e, p. 217).

Nesta inversão carnalizante, nota-se que a solenidade que envolve o episódio do Oráculo, agora se volta para Tia Nastácia e não para a proteção de Afrodite. Segundo discutiremos mais tarde, há também a derrota do monstro, que não remete à violência, mas às delícias elaboradas pela cozinheira.

Na paródia do *Sítio* sobre o mito do Minotauro, notamos que os elementos constitutivos deste personagem são também postos às avessas e, lançando mão dos aspectos citados sobre a paródia, assim como encarando esta construção via humor e carnavalesco, discutiremos as ressignificações do monstro no texto lobatiano e em seus paratextos imagéticos. Além disto, tendo em conta as influências do contexto vivido por Lobato, das suas convicções, assim como dos seus papéis como tradutor e editor, consideraremos estas questões a partir das coerções e estímulos que agem sobre as reescrituras.

6.2 O MINOTAURO NO *SÍTIO* E OS BOLINHOS DE NASTÁCIA

O Minotauro não fora convidado para o casamento entre o Príncipe Codadade e a Branca de Neve e, portanto, ele invadiu a festa, acompanhado de um exército de monstros, entre os quais estavam os Centauros, Cérbero, a Hidra de Lerna (que dera uma surra em D. Quixote) e a Quimera, “[...] lá, atrás de todos, manquitolando” (LOBATO, 1965d, p. 181). Apesar do esforço do noivo e de convidados como Aladim e Aquiles, os invasores impediram a comemoração e o tumulto instaurado recorda o casamento de Pirítoos¹³⁴ (ver Capítulo 1), embora a violência deste episódio mítico não exista no texto de Lobato.

Na imensa cozinha montada para o banquete, Tia Nastácia fora levada pelo híbrido de homem e touro, enquanto Sancho Pança fugia com dois perus (LOBATO, 1965d, p. 182). E então, todos foram para a Grécia mítica, em busca da quituteira, que, sem o saber, salva a própria vida e transforma o monstro num inofensivo “homem-boi” no livro seguinte (LOBATO, 1965e, p. 2; 227).

Esta passagem de um texto para outro, acompanhada pela divertida releitura do Minotauro, evidencia o caráter circular da série, uma vez que seus livros dialogam intensamente (LAJOLO, 2000, p. 63) e este diálogo se estende a uma história posterior, *Os Doze Trabalhos de Hércules*, quando as aventuras de Creta são recordadas.

Vale lembrar que o Minotauro percorre estes três títulos de modos diferentes: no *Picapau Amarelo* ele deixa sua prisão para estragar uma festa de casamento; no texto homônimo ele é um glutão vegetariano e, por fim, em *Os Doze Trabalhos*, ele volta à sua configuração canônica, por meio da paráfrase verbal (LOBATO, 1965i, p. 17) e imagética (ver figura 61). Além disto, pontuamos que, no século XX, as ressignificações lobatianas deste personagem alcançaram diversas mídias, incluindo reedições e adaptações para quadrinhos (ver figuras 62 e 63), assim como foi ao ar o episódio *O Minotauro*¹³⁵, produzido pela Rede Globo, nos anos 70.

Se no episódio para a televisão encontramos um monstro que mescla a agressividade de sua figura tradicional com a gulodice presente no discurso de Lobato, no texto do autor temos um monstro comicamente corpulento, cujos hábitos e atitudes diferem completamente

¹³⁴ No Capítulo 1, mencionamos que esta narrativa envolve a luta entre heróis e Centauros, monstros que arruinaram a festa de casamento do rei Pirítoos, ao tentarem raptar a noiva e as mulheres presentes (OVID., *Met.*, XII, 210).

¹³⁵ Este episódio foi veiculado em 1978 e, em 2009, foi comercializado em formato DVD.

dos que descrevemos no Capítulo 2.

Figura 61 – *O Minotauro no labirinto*: J. U. Campos (1903-1972) e André Le Blanc (1921-1998), ilustração



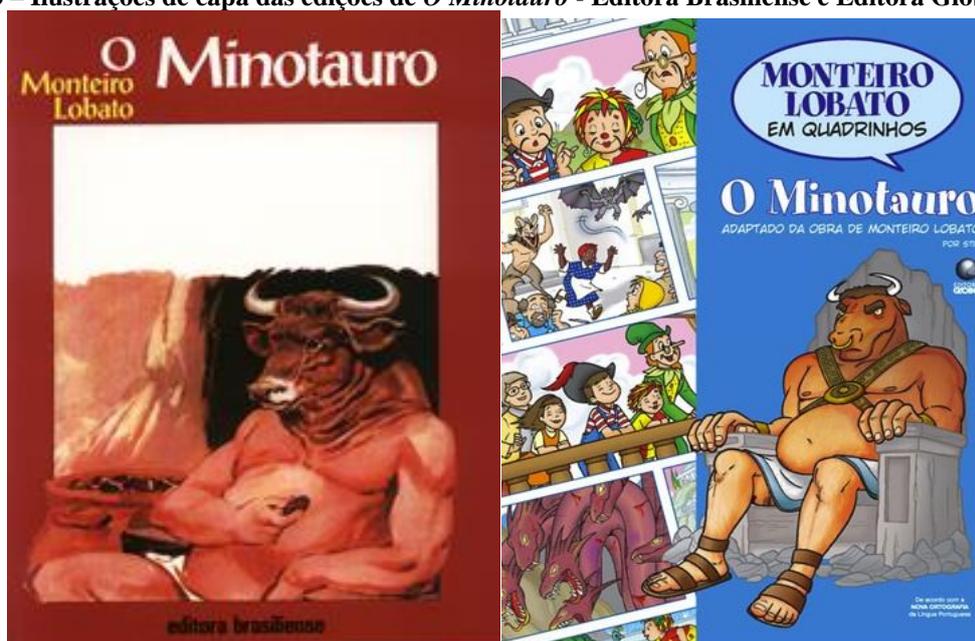
Fonte: Lobato (1965i, p. 19)

Figura 62 – Ilustrações de capa das edições de *O Minotauro* - Editora Nacional e Editora Brasiliense.



Fonte: Lobato (1960, 1973)

Figura 63 – Ilustrações de capa das edições de *O Minotauro* - Editora Brasiliense e Editora Globo.



Fonte: Lobato (1997, 2009)

Para analisarmos os três aspectos constitutivos deste Minotauro, iniciamos por sua condição monstruosa, observando, antes de tudo, que a edição aqui utilizada é o 13^o volume da 2^a série da coleção *Obras completas de Monteiro Lobato* (1965), publicada em 17 volumes pela Editora Brasiliense.

Após deixar o *Picapau Amarelo* e seguir para *O Minotauro* levando tia Nastácia às costas, o monstro, a princípio, revela sua forma consagrada: ele “[...] era um homem gigante com cabeça de touro” (LOBATO, 1965e, p. 226) que deixa a personagem, sozinha, na cozinha do labirinto.

No entanto, logo depois da sua chegada, este personagem, até então irracional, se comunica por meio de gestos, ordenando à quituteira que faça mais bolinhos (LOBATO, 1965e, p. 227). Este fato, motivado pela maravilha que ele não conhecia, indica a capacidade de comunicação que agora ele tem. Esta é reafirmada quando o Visconde pergunta por Nastácia e o monstro aponta para uma cesta repleta de bolinhos (LOBATO, 1965e, p. 222).

Isto significa que, apesar da sua incapacidade de verbalização, o Minotauro do *Sítio* pode compreender e exprimir-se gestualmente – aptidões negadas à maioria dos monstros. Outro aspecto, que agora aponta para a comicidade, é a indolência na qual mergulha o personagem, verificada no momento da indagação do Visconde: “[...] ele só me olhou com um olho parado, sempre a mastigar umas coisas que tira daquela cesta [...]” (LOBATO, 1965e, p. 222). A “besta desalmada” de Plutarco (*Thes.*, XV) estava, portanto, transformada. Ele não mais saía do seu trono, pois estava muito pesado e nada mais desejava, além dos

quitutes: “Mas como está gordo!”, espantou-se Emília, “[...] o monstro estava gordíssimo, quase obeso, com três papadas caídas; o seu corpanzil afundava dentro do trono.” (LOBATO, 1965e, p. 221).

Como vimos, em geral a iconografia antiga representa o Minotauro com um corpo esguio e proporcional ao de Teseu, o que diverge completamente, tanto da descrição acima quanto da ilustração da edição utilizada nesta tese (ver figura 64). Nela, temos uma criatura bem alimentada, mastigando bolinhos com uma expressão enfasiada.

Figura 64 – O Minotauro comendo bolinhos: J. U. Campos e André Le Blanc, ilustração



Fonte: Lobato (1965e, p. 223)

Na paródia lobatiana, o Minotauro inicialmente possui algumas das suas características antigas, pois tem força para carregar Nastácia do sítio até o labirinto, assim como “[...] seus olhos de coisa ruim [...]” faíscam diante dos bolinhos (LOBATO, 1965e, p. 227). No entanto, estas delícias o transformaram e ele não apenas fica imóvel, à espera de mais peneiradas, como se limita a contemplar tudo com uma mansidão bovina (LOBATO, 1965e, p. 227).

Lembramos que, em 1939, ano da publicação deste livro, o mundo é arrastado para a Segunda Guerra, enquanto o Brasil vive a ditadura de Vargas. As notícias que chegam do conflito se abatem sobre o autor e seus textos, sendo seu impacto notado, especialmente, nas falas de D. Benta. Enquanto isso, as perseguições políticas do Estado Novo (1937-1945) fazem, entre suas vítimas, o próprio Lobato. Seu livro *O escândalo do petróleo* é censurado e

seu empenho em prol da exploração do petróleo e do ferro é sabotado pela burocracia do Estado, associado aos interesses de empresas norte-americanas (LAJOLO, 2000, p. 76). Os sucessivos ataques literários, aliados às cartas que remetera ao ditador, motivaram sua prisão, pois puseram a nu a incompetência do governo, ao lado da sua conivência com os interesses estrangeiros (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETA, 1997, p. 294). Escandalizado com as torturas e arbitrariedades das prisões, o autor se mobilizou para denunciar a situação, fosse pedindo ajuda de amigos influentes, ou espicaçando a alta cúpula do governo, como se verifica nas palavras dirigidas ao novo interventor de São Paulo, saudado em nome dos prisioneiros da Casa de Detenção que, segundo Lobato, eram:

[...] pobres vítimas do esquecimento e da crueldade humana”. Dizendo dar por “bem aproveitada” a sua prisão, só por permitir-lhe verificar o “medievalismo da polícia de São Paulo”, cuja faceta “hedionda” viera a conhecer de perto, fala: “Os presidentes de São Paulo se sucedem e nenhum se lembra de corrigir as falhas horrendas desta coisa monstruosa que se chama *Polícia de São Paulo*, com a sua Câmara de Torturas que se chama Gabinete de Investigações. (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETA, 1997, p. 306, grifos de Lobato).

Neste contexto, seus livros cada vez mais repudiam as barbaridades humanas e suas releituras de monstros como a Quimera e o Minotauro fazem o mesmo.

Deste modo, a tricéfala Quimera, de cujas bocas jorrava o fogo que devastava a região da Lícia, na *Ilíada* (HOM., *Il.*, VI, 170-185), torna-se um ser que “Parecia o papagaio caduco do tio Barnabé, que tinha cem anos e só dez penas no corpo enrugado, [...] inofensiva, sem dentes, sem fogo, sem pêlos – caduca.”, em Lobato (1965d, p. 44).

Nesta condição decadente, ela responde ao sabugo que não é um animal: “Sou uma fábula grega e você é uma fábula moderna.” (LOBATO, 1965d, p. 44). Depois, numa sequência hilariante, ela se desconcerta com um Visconde que delira; transporta-o às costas, junto com o Pequeno Polegar; assombra-se com o poder do estranho artefato que é uma chave e, por fim, faz Tia Nastácia desmaiar de susto no terreiro do sítio (LOBATO, 1965d, p. 44-47).

Como vimos, para tomar a direção inversa do perigo associado a estes monstros, o autor os aproxima de animais prosaicos, velhos conhecidos dos “picapaus”. Deste modo, a Quimera está para o papagaio do Tio Barnabé, assim como o Minotauro está para o enorme cevado que “Dona Benta comprou na mão do Elias Turco.” (LOBATO, 1965e, p. 221) e tudo que eles conseguem provocar são desmaios – “Meu medo foi tanto que perdi os sentidos [...]”, disse Nastácia (LOBATO, 1965e, p. 226).

Estas inversões e aproximações entre desiguais, próprias da praça carnavalesca, e que permitem o “livre contato familiar” (BAKHTIN, 2010, p. 140) na série do *Sítio*, também respondem pelo alinhamento entre o Minotauro lobatiano e a concepção pagã da natureza humana (ver Capítulo 2). Conforme abordamos, aliada à sua capacidade de comunicação, ainda que desprovida da linguagem verbal, estão a curiosidade e a inveja (afinal, ele invadiu uma festa por despeito) – esta última, algo não necessariamente positivo, mas, ainda assim, demasiado humano.

Outro produto das “*mésalliances*”¹³⁶ carnavalescas” (BAKHTIN, 2010, p. 141) desta paródia, é a eliminação da antropofagia do monstro, seu segundo aspecto constitutivo, anunciado no início do Capítulo “No labirinto de Creta”: “O Minotauro só comia carne humana.” (LOBATO, 1965e, p. 220). Além disso, também encontramos este traço no início do livro, quando Emília diz, para o horror de Narizinho: “Para mim o Minotauro a devorou – disse Emília. – As cozinheiras devem ter o corpo bem temperado, de tanto que lidam com sal, alho, vinagre, cebolas. Eu, se fosse antropófaga, só comia cozinheiras.” (LOBATO, 1965e, p. 11).

Se na Antiguidade o Minotauro se nutria do sangue ateniense (OVID., *Met.*, VIII, 170), ele agora sequer come carne, pois, depois de provar os famosos bolinhos, não deseja outro alimento e tampouco quer fazer outra coisa: “Esqueceu até a mania de comer gente.” (LOBATO, 1965e, p. 227).

Afinal é chegado o tempo em que sua dieta, antes desfrutada raramente, é agora farta e, por conta dela, toda sua ferocidade se dissipara. No entanto, por trás desta reviravolta há Tia Nastácia, personagem via de regra apresentada como medrosa, haja vista seus desmaios diante dos monstros que, mesmo mansos, a deixam sobressaltada¹³⁷. É por meio do seu talento, aliado ao trigo, predominante em sua receita, que ela dominaria o Minotauro.

¹³⁶ Casamentos desiguais (tradução nossa).

¹³⁷ Em *Viagem ao Céu* (1932), ela é apresentada ao Dragão de São Jorge, uma criatura mansa, que vive sossegadamente numa cratera da Lua. Apesar disto, Nastácia apavora-se com o monstro, cujo prazer era “[...] enrolar a cauda como saca-rolha, com a ponta de flecha erguida para cima.” (LOBATO, 1965b, p. 64, 69).

Isto leva a uma constatação curiosa: mesmo antes da chegada da cozinheira, o monstro tinha outros alimentos em sua morada e, obviamente, uma cozinha. Portanto, ao contrário dos monstros da Antiguidade, a criatura lobatiana não come seus alimentos crus e ainda conta com refinamentos, como utensílios. Segundo pontuamos no Capítulo 1, até mesmo o Centauro Quíron, mestre de deuses e heróis, comia carne crua e esta mudança aproxima, cada vez mais da natureza humana e civilizada, o “homem-boi” – assim apelidado por Nastácia, quando ela se refere ao apetite do monstro. Mesmo assim, a mania de “comer gente” não mudaria sem a chegada da cozinheira, que, por saudades do “pessoal do sítio”, decidira preparar sua especialidade (LOBATO, 1965e, p. 227).

Desde que chegara à Creta, ela temia ser devorada, já que o monstro “De vez em quando punha pra fora uma língua deste tamanho e lambia os beiços.”, mas foi poupada, porque “[...] ele estava com a barriga cheia [...]” (LOBATO, 1965e, p. 226).

No entanto, no dia seguinte, o Minotauro estava faminto e quando se aproximou dela, mais uma vez “lambendo os beiços”, ele viu uma peneira cheia de bolinhos e provou um, e mais outro, e comeu tantos que engordou a ponto de não mais caminhar até a cozinha (LOBATO, 1965e, p. 227). Deste modo, Tia Nastácia garantiu sua sobrevivência e a vitória sobre o flagelo da juventude de Atenas.

Enquanto as narrativas gregas e romanas dão conta do embate entre o híbrido de Creta e o príncipe Teseu, Lobato substitui a força deste herói pela habilidade de Nastácia, apresentada como simplória e idosa, um contraponto alinhado com as convicções do autor. Transgressora como toda paródia, a releitura lobatiana aproxima personagens épicos e prosaicos de maneira natural e este apagamento de distâncias, inerente à “cosmovisão carnavalesca”, promove encontros tão inusitados como o da cozinheira e o Minotauro, assim como da Esfinge com o Visconde e deste com uma Quimera desdentada.

Deste contato, além de substituir uma magra antropofagia por um vegetarianismo farto, Lobato permite que seu monstro viva, pois é nesta condição que ele é deixado em seu labirinto, terceiro aspecto integrante deste personagem.

Concebido como uma prisão inexpugnável, o labirinto da Antiguidade só se deixara vencer pela inteligência de Dédalo, mas na série infanto-juvenil, seus enganos não impediram a chegada de provisões à cozinha, nem a viagem do Minotauro ao sítio. Isto sugere que o monstro é visto mais como um morador do labirinto, do que seu cativo.

Apesar de continuar assustador, com “[...] corredores e mais corredores, construídos da maneira mais atrapalhada possível, de propósito para que quem entrasse não pudesse sair.” (LOBATO, 1965e, p. 220-221), ele tem confortos antes ausentes, como um trono e uma

cozinha bem equipada¹³⁸, conforme vemos na figura 65, que traz a cozinheira cercada de utensílios, no momento em que é surpreendida.

Figura 65 – Pedrinho e Emília encontram Tia Nastácia - J. U. Campos e André Le Blanc, ilustração



Fonte: Lobato (1965e, p. 225)

Além disto, a invencibilidade do labirinto continua a se render à inteligência, mas de outro modo, pois ele é derrotado pelos carretéis da canastrinha da Emília (LOBATO, 1965e, p. 220) e não com a ajuda de Ariadne.

Como sabemos, Teseu conseguira sair do labirinto tendo em mãos o novelo de Ariadne, a princesa de “belas tranças” (HOM., *Il.*, XVIII, 592), que se tornaria a “florescente esposa” do deus Dionísio e, por isto, “[...] imortal e jovem para sempre.” (HES., *Teog.*, 947-949). Com estas referências em mente, é notável o contraste com a “Ariadne lobatiana”: “[...] uma boneca de pano bastante desajeitada de corpo. Emília foi feita por Tia Nastácia, com olhos de retrós pretos e sobrancelhas tão lá em cima que é ver uma bruxa.” (LOBATO, 1965a, p. 3). Nesta medida, do mesmo modo que ocorrera entre os pares Teseu / Minotauro e Nastácia / Minotauro, há mais uma “profanação carnavalesca” (BAKHTIN, 2010, p. 141) com a figura da “Emília-Ariadne”, mesmo que nestas substituições sejam mantidas as derrotas

¹³⁸ Esta não é a primeira e última vez que Lobato penetra nos bastidores da vida dos seus personagens, através de suas cozinhas. Em *Viagem ao Céu*, Tia Nastácia ocupa a cozinha de São Jorge, enquanto se sobressalta com o dragão (LOBATO, 1965b, p. 64); já em *O Minotauro* (1965e, p. 124), o Visconde conhece a cozinha do Olimpo, que possui uma geladeira repleta de néctar e ambrosia, os alimentos divinos, respectivamente transformados em mel e curau de milho.

do Minotauro e do seu labirinto.

Outro ponto a considerar, é que uma vez que o híbrido de Creta transita entre sua morada e o espaço literário do *Sítio*, torna-se questionável sua condição de prisioneiro. Tendo passado sua existência mítica recluso na construção de Dédalo, o Minotauro é libertado por Lobato para viver novos acontecimentos e tomar decisões: cumprindo seu papel de monstro, ele aterroriza a festa de Branca de Neve e arrebatava Tia Nastácia.

De volta ao labirinto, ele tem em sua cozinha uma quituteira que encantara heróis e santos e, sem perceber, torna-se cativo de sua própria gulodice – nada menos monstruoso e mais humano que isto.

De fato, esta nova condição é uma escolha do Minotauro e não uma imposição, pois se Minos condenara o Minotauro ao labirinto e à antropofagia, Lobato concede a ele a autonomia de fazer e comer o que quer e o quanto quer. Isto se alinha com a conduta profissional e ideológica do autor, pois, como sabemos, na condição de editor de seus livros e patrono dos seus trabalhos, ele tinha a possibilidade de dizer o que lhe interessava, ainda que seu discurso confrontasse as estruturas de poder vigentes. Isto se articula com o que Lefevere (2007, p. 32) aponta acerca de escritores e reescritores que atuam fora das restrições impostas pelos polissistemas do seu tempo, concebendo, portanto, obras não alinhadas com a poética e ideologia dominantes¹³⁹.

Fora da literatura, já observamos que mesmo preso na Casa de Detenção, o autor lutava contra a tortura, as prisões arbitrárias e a favor da anistia aos presos políticos (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETA, 1997, p. 306-307). Portanto, a defesa da liberdade, fundamental em quaisquer atividades que exercesse, não poderia faltar em sua obra, conforme ele declarou sobre o sítio de D. Benta: “[...] o abençoado refúgio onde não há opressão nem cárceres – lá não se prende nem um passarinho na gaiola. Todos são comunistas à sua moda, e estão realizando a República de Platão com um rei-filósofo na pessoa de uma mulher [...]” (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETA, 1997, p. 312).

¹³⁹ Apesar de ter uma liberdade maior que a de outros autores, Lobato também adequava seu discurso às demandas externas. É o caso de *Fábulas* (1922), cuja primeira edição foi ajustada para obter aprovação da Diretoria da Instrução Pública do Estado de São Paulo e, assim, ser possível sua aquisição pelas escolas públicas. Em edições subsequentes deste texto, o autor também realiza mudanças e, com isto, passa pelo crivo de outras diretorias, como as do Paraná e Ceará (SOUZA, 2008, p. 108-109).

Pouco antes de sua prisão, mas há tempos perseguido pelo Estado Novo, ele parodia a narrativa do Minotauro, cujo hipotexto tradicional o apresentava como o prisioneiro de um tirano e cuja existência denunciava uma verdade insuportável. No contexto dos anos 30 e 40, não foram poucos os encarcerados em nome do ditador brasileiro, por exporem as mazelas nacionais, assim como o Minotauro expusera o adultério de Pasífae.

“Mas daqui ninguém sai [...]” (LOBATO, 1965e, p. 224), engana-se Nastácia, pois, na recriação lobatiana, uma boneca age como uma princesa para vencer o labirinto e este sequer consegue reter seu prisioneiro. É também nesta narrativa que a habilidade vence a antropofagia, somada à bestialidade, e o Minotauro, com aspecto mais bovino que taurino e mais humano que monstruoso, permanece vivo e feliz.

7 BORGES E O SOLITÁRIO BIFORME

“O ano traz o tributo: meu pasto de homens. Há água na cisterna e, em mim, os caminhos de pedra estão atados. De que posso reclamar? Nos entardeceres, pesa-me um pouco a cabeça de touro¹⁴⁰.” (BORGES, 1981, p. 436, tradução nossa).

Figura recorrente no universo de Jorge Luis Borges (1899-1986), ao lado dos espelhos¹⁴¹ e labirintos, o Minotauro permeia a poesia e prosa do autor, sempre inserido em sua morada, que também surge de outros modos, separados deste personagem. Nestes textos, é comum a combinação profunda entre labirinto e Minotauro, assim como sua espera pelo seu fim (BORGES, 1997a, p. 26-27).

Em 1949, o bastardo de Pasífae é retomado em “A Casa de Asterion”, um pequeno conto publicado em *O Aleph*, que recria o Minotauro a partir dos seus aspectos mais antigos e do afastamento de outros elementos. Neste texto, ele recebe o mesmo nome usado em Apolodoro (*Bibl.*, III,1.4), mas seu comportamento difere daquele atribuído pela Antiguidade e mesmo os elementos que, retomados da tradição, cercam este monstro, são borgianamente ressignificados.

Na Argentina do pós-Segunda Guerra, que vive a ditadura de Perón, Borges não lança mão do humor, como Lobato, nem da doçura que paira sobre o híbrido de Rubens, ou mesmo da ferocidade contida, que exala do monstro em Dante e Doré. Criatura pacífica e segregada do convívio humano, o Minotauro-Asterion é, enfim, colocado em primeiro plano, em detrimento de Teseu, um herói inadequado à obra e ao contexto do autor argentino.

Em “A Casa de Asterion”, temos, portanto, um personagem que se distancia amplamente do seu hipotexto, o que configura uma paródia, e que se alinha ao discurso do escritor e ao seu contexto de produção, conforme veremos neste capítulo.

7.1 O AUTOR, SEU CONTEXTO E O MINOTAURO DO COMEÇO DO SÉCULO XX

Nascido em Buenos Aires, em 1899, Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo era filho de um advogado anarquista, em cuja biblioteca declarou ter vivido toda sua vida, mesmo depois que sua casa desaparecera. Com o pai, Jorge Guillermo Borges, diz ter

¹⁴⁰ “El año me tributa mi pasto de hombres Y en la cisterna hay agua. En mí se anudan los caminos de piedra. ¿De qué puedo quejarme? En los atardeceres Me pesa un poco la cabeza de toro.” (BORGES, 1981, p. 436).

¹⁴¹ Instrumentos que multiplicam homens, eles são vistos como monstruosos e enganadores (BORGES, 2016, p. 13, 69), como também são portais para outros mundos (BORGES, 2017, p. 26-27).

descoberto, pela via da poesia, que as palavras não eram apenas um instrumento de comunicação, mas também símbolos mágicos e música. De sua mãe, mulher de “mente hospitaleira”, ele teve igualmente um incentivo amoroso para sua carreira de escritor e tradutor. Ele conta que mesmo após uma idade avançada, ela foi sua maior colaboradora, sendo que depois da perda da visão do autor, Leonor Acevedo de Borges lia para ele, anotava seus ditados e viajava ao seu lado (BORGES, 1997b, p.71-75).

Foi também em seu ambiente doméstico, para além do apoio dos pais e da irmã Norah, que Borges absorveu outros elementos, a serem multiplicados em seus textos: cisternas, terraços, os livros, naturalmente, e as histórias de seus ancestrais, que recuam dos feitos nos pampas argentinos, às sagas saxônicas. Embora os símbolos guerreiros que regem este último universo não tenham sido manejados por Borges, que nunca seguiu a carreira militar, eles povoaram sua obra, sobretudo a poesia (BORGES, 1997b, p. 71-79, 114).

Em 1914, sua família se mudou para a Suíça, onde ele obteve bacharelado e seu pai buscou tratar a visão, afligida pelo mesmo mal que recairia sobre Borges. Lá, o autor conhece a poesia de Dante e Whitman e compõe versos que, mais tarde, deplora. Cinco anos depois, ele viverá na Espanha, onde publica seu primeiro poema e se envolve com o movimento Ultraísta, que, para ele, buscava a “[...] renovação da literatura, um ramo das artes do qual não entendia nada de nada¹⁴².” (BORGES, 1997b, p. 87). Pouco antes de voltar à Argentina, ele escreveu dois livros, favoráveis à anarquia, ao pacifismo e à Revolução Russa, todos destruídos na véspera da sua partida. Este seria o percurso de descobertas e abandonos que preparou seu retorno, assim como o primeiro livro de poemas, *Fervor de Buenos Aires*, em 1923.

Anos depois, o autor reconhecia que este texto, sobrecarregado como um “pudim de passas”, trazia temas constantes em toda sua obra e que sua vida girou em torno da reescrita daquele livro. Apesar de vistas com reservas, devido ao rigor que ele impunha a si, suas atividades ganharam impulso entre os anos 20 e 30, quando produziu ensaios e poemas, além de fundar e colaborar com revistas (BORGES, 1997b, p. 92, 96).

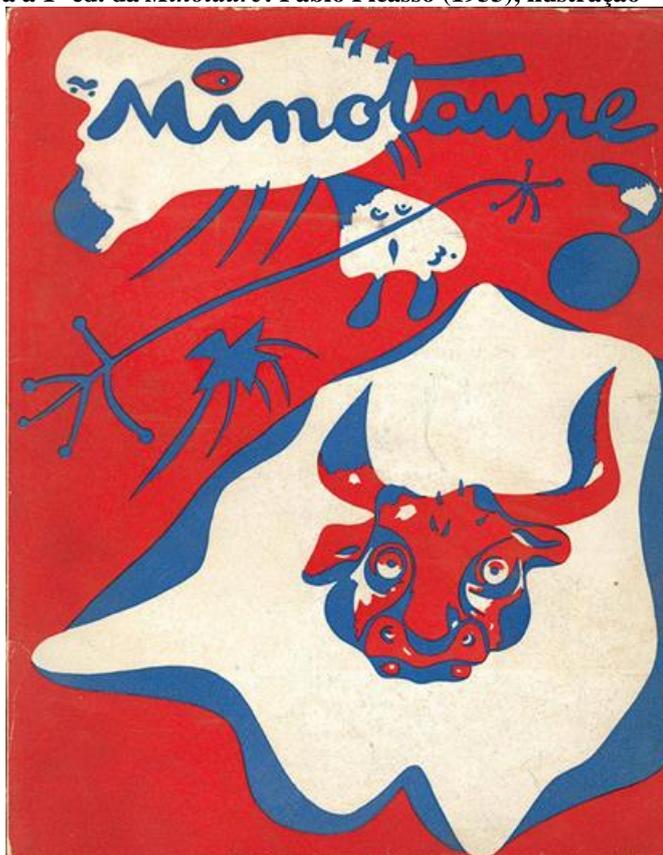
Neste período, ainda distante da publicação de “A Casa de Asterion”, o Minotauro foi ressignificado por escritores e artistas plásticos europeus, que romperam com sua configuração tradicional, assim como Borges o faria em seu conto.

¹⁴² Apesar de suas críticas ao movimento, o qual estaria tão impregnado de modernidade e artifícios quanto o futurismo, Borges foi tomado como precursor do ultraísmo argentino, condição da qual ele se esquivou, conforme disse um amigo: “Borges deixou de ser poeta ultraísta com o primeiro poema ultraísta que escreveu.” (BORGES, 1997b, 92-93).

Para Jean Cocteau (1889-1963), em seu *Potomak* (1919), e no *Thésee* (1946), de André Gide (1869-1951), o monstro era notavelmente belo (PEYRONIE, 1997, p. 648). A ideia perdurou na revista *Minotaure*, que liga o personagem ao surrealismo e à modernidade nos anos 30, bem como em “O ponto de vista do Minotauro¹⁴³”, de André Fraigneau (1905-1991). Neste texto, o monstro é tão bonito quanto Teseu (com quem se parece) e, além disso, no lugar de matar suas vítimas, tem relações sexuais com elas (PEYRONIE, 1997, p. 648).

Enquanto a *Minotaure* enfocava o monstro sob o viés de artistas surrealistas, Pablo Picasso (1881-1973), que também criou capas para a revista (ver figura 66), concebe a *Suite Vollard*, série de dezenas de gravuras que ressignificam o Minotauro¹⁴⁴ nos anos 30. Nela, o personagem transita entre a melancolia e o erotismo, aspectos que se distanciam do Minotauro canônico e o aproximam de suas ressignificações do século XX (ver figura 67).

Figura 66 – Capa para a 1ª ed. da *Minotaure*: Pablo Picasso (1933), ilustração – Guggenheim (Madrid)

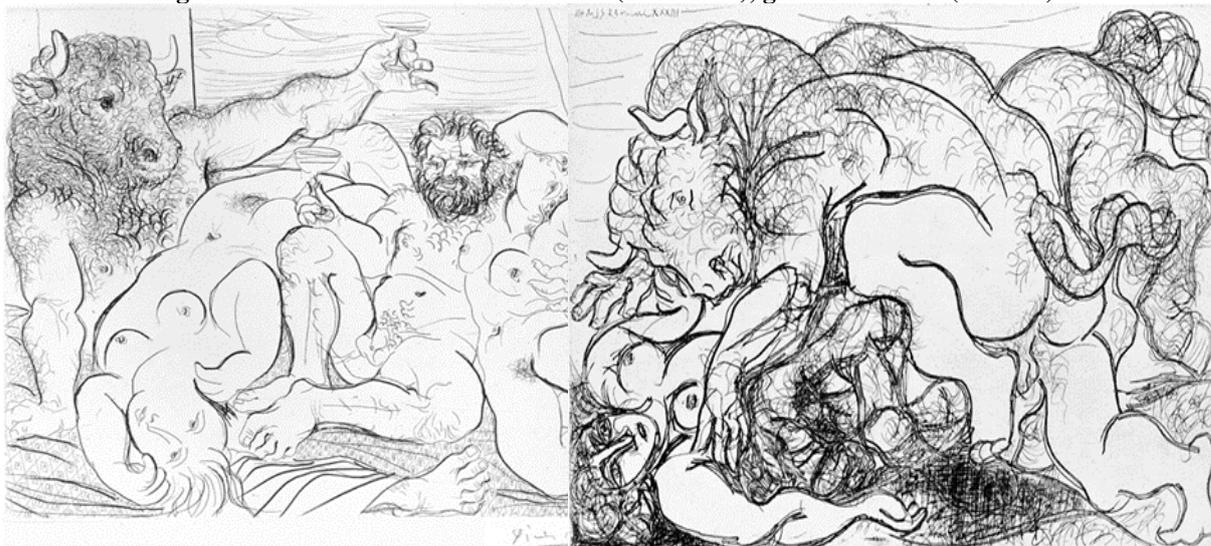


Fonte: <<https://www.guggenheim.org/blogs/findings/minotaure-surrealist-magazine-1930s>>
Acesso em: 26 jul. 2017

¹⁴³ Texto editado pela revista literária *Les Cahiers du Sud* (PEYRONIE, 1997, p. 648).

¹⁴⁴ Em acordo com Vilas-Boas (2003, p. 250), o monstro representado na referida obra seria uma espécie de *alter ego* de Picasso, ao simbolizar a virilidade e o erotismo.

Figura 67 – Suite Vollard: Pablo Picasso (1930-1937), gravuras – ICO (Madrid)



Fonte: < <http://www.fundacionico.es/museo-ico/coleccion-ico/la-suite-vollard/galeria-de-imagenes-y-videos.html>>
Acesso em: 27 jul. 2017.

No final dos anos 30, Marguerite Yourcenar publica a primeira versão do texto teatral *Qui n'a pas son Minotaure?* (*Quem não tem o seu Minotauro?*), cuja composição final é lançada em 1963. À semelhança dos seus contemporâneos, Yourcenar recria a narrativa do Minotauro, de modo a apresentar Teseu como fútil e oportunista, enquanto que o labirinto aparenta ser o único elemento concreto ligado ao Minotauro. No entanto, uma vez no labirinto, Teseu delira, projeta sua forma enganosa dentro de si e duvida que irá encontrar a criatura que ele declarou vencida, apesar de ser invisível (YOURCENAR, 1963, p. 244, 247-248).

Esta mudança no caráter de Teseu, assim como na constituição da figura do Minotauro, se estende para a literatura de Borges, o que inclui sua poesia, onde ele também relaciona a tortuosa escuridão do labirinto à sua cegueira, que não cessava de avançar (BORGES, 1997a, p. 26).

Além de Borges, outro autor argentino, Julio Cortázar¹⁴⁵ (1914-1984), realizou uma releitura do filho de Pasífae no poema dramático *Os Reis* (1949). Publicado no mesmo ano que o referido conto, o texto traz um monstro que é poeta, “[...] filho de rainha ilustre, prostituída [...]” (CORTÁZAR, 2001, p. 19), e apaixonado por Ariadne. Por sua vez, Teseu e Minos temem e odeiam a criatura, enquanto negociam sua morte em troca da mão da princesa (CORTÁZAR, 2001, p. 37-39). Apesar de mais lúcido e pacífico que os humanos, o

¹⁴⁵ Quando trabalhava para a revista *Los Anales de Buenos Aires*, Borges publicou o primeiro conto de Cortázar, *A Casa Tomada*, o qual comentara, anos depois, num prefácio de sua *Biblioteca Pessoal* (CROCE; GALLO, 2017, p. 170-171).

Minotauro não é visto por Minos como irmão de Ariadne, pois, diz o rei, um monstro não possui irmãos, a menos que sejam tão monstruosos quanto ele – como é o caso do Minotauro e do labirinto (CORTÁZAR, 2001, p. 22). Assim como em Borges, este ser entrega-se à morte com mansidão, pois ela o fará livre e eterno. Além disto, nota-se outro alinhamento com o conto, que é a maneira como o personagem se vê, em oposição a como ele é visto pelo herói, pois enquanto Teseu quer derrotar um monstro, o Minotauro assiste ao herói lutar contra uma imagem na qual não se reconhece (CORTÁZAR, 2001, p. 67, 70-72).

Nesta breve visitação aos Minotauros do início do século XX, temos uma figura que difere de sua representação convencional e que, frequentemente, é deslocada da margem do discurso para um papel de maior evidência: Borges procede da mesma forma com personagens pouco expressivos, que figuram de relance nos textos de partida.

No conto “*Inferno*, I, 32” Borges apresenta o leopardo, que ocupara apenas quatro versos do primeiro canto da *Divina Comédia* e desapareceu para sempre na “selva escura” (ALIGHIERI, *Inf.*, I, 2). Entretanto, este personagem que ansiava, sem o saber, “[...] por amor e crueldade e pelo ardente prazer de dilacerar [...]” (BORGES, 2008b, p. 52), recebeu uma revelação num sonho. Nele, Deus lhe diz que sua existência aprisionada não seria inútil e que Dante fixaria sua história na trama do universo. Resignado, o animal acolhe seu destino, “[...] porque a máquina do mundo é complexa demais para a simplicidade de uma fera.” (BORGES, 2008b, p. 52). Em seguida, numa analogia delicada, a voz divina revela a Dante adormecido, o propósito de sua vida de exilado. Ao despertar do sonho, uma ficção contida em outra, o poeta se sente subtraído e também recompensado, mas se cala “[...] porque a máquina do mundo é complexa demais para a simplicidade dos homens.” (BORGES, 2008b, p. 53).

Ao ganhar sentimentos e uma narrativa particular, o leopardo dantesco é ressignificado tal como outro coadjuvante, vindo de um hipotexto ainda mais antigo. Desta forma, o poema borgiano “Lucas, 23”, prolonga os três versículos do *Novo Testamento*, nos quais está o ladrão que repreende seu colega de más ações, por insultar o Messias¹⁴⁶. Como o título indica, Borges parte da narrativa cristã, na qual um dos condenados ao mesmo destino de Jesus pede por sua redenção ao saber que aquele era o filho de Deus (*Lc.*, 23: 40- 43).

¹⁴⁶ No *Evangelho de São Lucas*, um dos condenados à cruz insiste que Jesus salve a si, bem como a todos que ali serão mortos. A esta provocação responde outro criminoso, que a tradição consagrou como o “bom ladrão”: “Tu, que sofres a mesma pena, não temes a Deus? Para nós o castigo é justo: pagamos nossos crimes. Mas este não fez nenhum mal!”. Em seguida, após dizer que não quer perder seu lugar no reino celestial, o defensor anônimo escuta do Messias: “Eu te asseguro: hoje mesmo estarás comigo no Paraíso!” (*Lc.*, 23: 40-43).

Comovido com este gesto, o autor argentino concede 26 versos ao sentenciado, para premiá-lo, mais uma vez, com o Paraíso, observando, por fim, que a mesma ingenuidade que fizera daquele um criminoso, o levou a rogar por sua alma arrependida (BORGES, 2008b, p. 139-141).

Abençoados com o protagonismo, o leopardo de Dante e o “bom ladrão” têm suas narrativas ampliadas, tal como o Minotauro-Asterion. Nesta medida, discutiremos a recriação dos elementos que constituem o Minotauro tradicional pela paródia borgiana e veremos que a ausência do humor não invalida o uso deste efeito de linguagem. Para tanto, além do aporte teórico já utilizado, retomaremos a discussão de Linda Hutcheon sobre a paródia.

7.2 ASTERION E SUA CASA INFINITA

No epílogo do seu *O Aleph*, Borges (1992, p. 135) revela que “A Casa de Asterion” partiu de um quadro intitulado *O Minotauro* (1885), cuja composição influenciou também o caráter do protagonista. Concebido pelo inglês George Frederick Watts (1817-1904), o quadro (ver figura 68), traz um híbrido corpulento, debruçado sobre um parapeito, tendo nas mãos um passarinho.

Figura 68 – *O Minotauro*: George Frederick Watts (1885), pintura a óleo – Galeria Tate (Londres)



Fonte: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/watts-the-minotaur-n01634>>
Acesso em: 22 jul. 2017.

Borges, assim como muitos que contemplam esta obra, reconheceu nela a melancolia de um Minotauro finissecular, cuja expressão corporal e facial (esta última mais sugerida que mostrada), insinuam uma ânsia por algo importante, talvez a liberdade.

Entretanto, apesar da pintura se adequar tão bem a esta interpretação, a ponto de parecer uma ilustração do conto, pontuamos que ela foi concebida com vistas a outra situação, segundo declarou o próprio artista. Em acordo com Mathews (1986, p. 338), Watts veiculava mensagens morais em seu trabalho e concebera seu Minotauro como um símbolo da bestialidade e luxúria masculina. No momento em que o quadro foi exposto, Londres vivia a luta contra a prostituição infantil, denunciada na imprensa através da metáfora dos sacrifícios dos jovens na Babilônia, bem como da figura do Minotauro. Movido pela comoção diante dos fatos, Watts executou a pintura rapidamente e declarou que ela seria um alerta contra as atrocidades às quais as jovens eram submetidas. A imagem do passarinho, deste modo, não simbolizaria a suposta liberdade ansiada, mas a destruição da infância.

Uma vez que cada época e motivação produzem o seu Minotauro, voltemos ao Asterion borgiano, personagem que o autor vislumbrou no terraço de Watts, a esperar por sua libertação.

Desde o começo do conto, seja por meio da epígrafe, ou do título, Borges enuncia qual hipotexto será ressignificado, do mesmo modo que procedera com o *Inferno*, ou o Evangelho de Lucas (BORGES, 2008b, p. 52, 139). Assim, diz a epígrafe, retirada da *Biblioteca*, de Apolodoro: “E a rainha deu à luz um filho que se chamou Asterion.” (BORGES, 1992, p. 53).

Contudo, a identificação imediata só ocorrerá entre os que conhecem o texto deste autor grego, ou mesmo o nome humano do filho de Pasífae. Sem a identificação prévia da fonte citada, o desvelamento do personagem, bem como suas relações com o Minotauro canônico, se darão aos poucos para o leitor. Para discutirmos a releitura deste ser mítico, partiremos da sua monstruosidade.

Segundo temos no Capítulo 2, apenas os textos de Pausânias e Apolodoro mencionam o nome *Asterion*¹⁴⁷, enquanto os demais preferem marcar a condição híbrida a partir da alcunha *Minotauro*, a qual é claramente anunciada ou aludida. Ao identificar seu protagonista como Asterion e fazer com que ele mesmo se denomine assim, Borges o aproxima, desde o início, de sua porção humana. Além disso, seu nome monstruoso é dito

¹⁴⁷ Borges retoma esta designação no poema “*Quince Monedas*” (1981, p. 436), do livro *La Rosa Profunda*, cujo texto é citado na epígrafe deste capítulo.

apenas uma vez e ao final do texto (após sua morte): “Acreditarás, Ariadne? – disse Teseu – o minotauro apenas se defendeu.” (BORGES, 1992, p. 55).

Por certo, a presença do “m” minúsculo não significaria um lapso de revisão na tradução para o português. Uma vez que esta grafia parte do texto fonte¹⁴⁸, propomos que ela marca o que este personagem é para Teseu – uma besta, como qualquer outra, com um estatuto tão genérico quanto um javali, ou um touro e, portanto, ela não merece sequer um nome próprio.

Outra questão evidente, que contrasta com o personagem da Antiguidade, é a presença da razão e do profundo exercício dela. À exceção da fala breve de Teseu, todo o conto se dá através das reflexões de Asterion e estas transitam por assuntos variados, ligados à solidão que ele experimenta. Como vimos nos Capítulos 1 e 2, o raciocínio não é algo frequente entre os monstros e nunca foi vinculado ao Minotauro, uma “besta da natureza” (PAUSAN., *Desc. Gr.*, I, 24.1).

Esta oposição, evidenciada após a sugestão do hipotexto pela epígrafe e título do conto, conduz ao uso da paródia na releitura borgiana. Como temos em Hutcheon (1985, p. 98), a paródia trabalha, simultaneamente, com a normatização, via a identificação do texto anterior, e a contestação, pois se mostra distinta dele. Uma vez que o leitor identifica esta ambiguidade, sua fruição da narrativa torna-se ainda melhor.

No entanto, ainda que seja comum a associação entre paródia e humor, ela não ocorre no conto. Sendo um recurso marcado pela discordância entre o plano parodiado e seu hipertexto, a paródia tanto pode substituir o elemento trágico pelo cômico quanto o inverso (SANT’ANNA, 2002, p. 13-14). Assim, Borges usa uma figura que despertava horror e agia como uma fera, para construir um ser assustado que, por provocar medo por onde passa, se isola do convívio humano. Em sua casa sem fim, ele se ressentia igualmente com a maledicência alheia: “Sei que me acusam de soberba, e talvez de misantropia, e talvez de loucura.” (BORGES, 1992, p. 53).

Hutcheon (1985, p. 47-48) pontua ainda a etimologia da paródia, cujo prefixo “para” remete ao uso da oposição e paralelismo, assim como temos em Borges. Se ampliamos nossa perspectiva sobre este recurso, vemos que ele não limita suas ações à mera caricaturização, mas à subversão irônica, apontada pela autora. Para tanto, ela recorda que a tragédia *Medeia*, de Eurípides (circa 480-406 a.C.), parodiou Ésquilo (circa 523-456 a.C.) e Sófocles (circa 497-405 a. C.), pois substituiu o tradicional herói-protagonista por uma mulher “[...] que era

¹⁴⁸ Texto em espanhol disponível em: <<http://www.literatura.us/borges/lacasa.html>>. Acesso em 27 jul. 2017.

mais um forasteiro que um membro de uma família grega célebre.” (HUTCHEON, 1985, p. 18). Além disso, outros aspectos importantes são tratados “ao avesso”:

O coro coríntio feminino substituiu os anciãos do estado e os suplicantes; no entanto, com acrescida ironia, também apoiam Medeia e seu ódio a Corinto. O herói masculino revela-se vil, hipócrita e superficial. Ainda que ensanguentada por quatro assassínios, Medeia é salva pelos deuses. (HUTCHEON, 1985, p. 18).

Do mesmo modo, sem lançar mão do riso, Borges transforma Asterion em protagonista, enquanto Teseu é um coadjuvante sem expressividade. Este posicionamento, que vimos nas releituras de Dante e do Novo Testamento, reforça a tendência de humanização das feras, procedimento que tanto permeia o conto, como está nas inquietações existenciais da fera dantesca, na possibilidade de dar voz a Cila, Caríbdis e Polifemo (BORGES, 2008a, p. 121) e também sentimentos à Hidra¹⁴⁹ (BORGES, 2017, p. 120).

De volta ao conto, seguimos as reflexões de Asterion, que diz ser sua “casa” receptiva a todos, embora saibamos que ele vive sozinho. Apesar do isolamento ser comum aos monstros, conforme temos no tópico sobre sua morada (ver Capítulo 1), notamos que esta condição não é desejada pelo personagem, que tenta afastá-la ao andar pelas ruas, num certo entardecer. Contudo, ele se assusta com os “[...] rostos da plebe, rostos descoloridos e iguais, como a mão aberta.” (BORGES, 1992, p. 53).

Além disso, comenta com desprezo o pânico causado por sua passagem – pessoas se esconderam no mar e em templos, outras choravam ou oravam, algumas juntavam pedras. Este acontecimento o leva a concluir que deveria se recolher, afinal, sendo ele “único” e filho de uma rainha, não poderia viver entre a plebe. (BORGES, 1992, p. 53-54)

Em sua busca por amenizar a solidão, Asterion evidencia ainda mais a diferença sobre o monstro canônico, pois, como um homem sensível, é afligido pelo medo que sente e pelo que causa. Por fim, justifica sua impossibilidade em relacionar-se, não por reconhecer que sua aparência assusta a “plebe”, mas porque se vê como alguém melhor que ela. Seus sentimentos de orgulho e solidão, tão humanos, enfim, justificam artifícios e autoenganos (BORGES, 1992, p. 54).

Deste modo, ele pensa ser um filósofo, ainda que se recuse a aprender a ler e escrever, uma incapacidade pela qual lamenta. Para amenizar o vazio cotidiano, cria divertimentos solitários: corre até se atirar ao chão; imagina que o procuram; cai de terraços

¹⁴⁹ “Essa serpente parecia destinada à eternidade. Sua toca se localizava nos pântanos de Lerna. Hércules e Iolau foram atrás dela [...] Hércules enterrou sua última cabeça, que era imortal, debaixo de uma grande pedra, e onde a enterraram ela deve continuar, odiando e sonhando.” (BORGES, 2017, p. 120).

para se machucar e finge dormir. Em sua infantilidade, estranha a um monstro, cria um amigo imaginário e este é o seu brinquedo preferido. O “outro Asterion” então o visita, enquanto seu anfitrião, muito amavelmente, lhe mostra o pouco que possui (BORGES, 1992, p. 54). Este “outro¹⁵⁰” é o único que pode estar ao lado do personagem sem temê-lo, ou lhe provocar temor, assim como apenas ele é cordial com o filho da rainha.

Quanto ao “verdadeiro Asterion”, quando ele se cansa de brincar com seu duplo, reflete sobre a casa vazia, e se pergunta se criou o sol e as estrelas, ou mesmo a sua morada (BORGES, 1992, p. 55).

Neste momento, Borges faz referências discretas ao monstro canônico, ao mesmo tempo em que se afasta dele. Asterion discorre sobre a casa que o oprime e tenta recuperar sua história, que lhe foi ocultada: a menção aos astros está ligada ao significado do seu nome¹⁵¹, enquanto sua morada existe para esconder o que ele é, mas desconhece, um monstro e símbolo do crime materno.

Nada menos bestial do que um Minotauro divagar sobre as próprias origens, ou sentir-se superior aos que são diferentes dele. Todavia, mesmo nobre, filósofo e afável, ele não é de todo humano, ainda que não seja dito como ele é de fato.

Segundo seu relato, constata-se que seu aspecto é peculiar, pois os homens fogem ao “reconhecê-lo” (BORGES, 1992, p. 54), mas nada é falado sobre o que foi reconhecido. Isto é apenas sugerido quando, ao refletir sobre o anunciado “redentor”, Asterion questiona: “Será um touro ou um homem? Será talvez um touro com cara de homem¹⁵²? Ou será como eu?” (BORGES, 1992, p. 55). Borges deixa a última resposta à nossa imaginação e, sendo assim, todas as formas seriam possíveis, mesmo que a referência a Watts aponte para um homem com cabeça de touro.

¹⁵⁰ O duplo é caro a Borges: ele está em “As ruínas circulares”, quando um personagem à beira da morte, compreende estar no sonho de outro homem (2016, p. 52); compõe o catálogo dos seres imaginários (2017; p. 85); é o próprio autor, ora cinquenta anos mais jovem em “O outro” (1978, p. 4), ou duas décadas mais velho em “25 de agosto de 1983” (2011, p. 66), ora como o que permite a existência do Borges autor, “[...] eu vivo, eu me deixo viver, para que Borges possa tramar sua literatura, e essa literatura me justifica.” (2008b, p. 54).

¹⁵¹ Como vimos no Capítulo 2, o nome Asterion, *Ἀστέρων*, em grego, significa “o estrelado”. (BRANDÃO, 2000a, p. 131).

¹⁵² No *Livro dos seres imaginários*, o Minotauro é tido como tão monstruoso quanto sua morada, sendo descrito como um ser metade homem e metade touro. Segundo vimos no Capítulo 3, este texto revela que o monstro dantesco foi imaginado com corpo taurino e rosto humano (BORGES, 2017, p. 145-146). No *Aleph*, o autor reitera esta informação (BORGES, 1992, p. 99) e, possivelmente, o segundo questionamento de Asterion espelha a menção borgiana a Dante. Entretanto, como vimos, esta configuração não está presente no *Inferno* (perdão, Borges), ainda que exista na gravura de William Blake (ver figura 56).

A paródia prossegue em relação à antropofagia, ligada ao medo que o monstro desperta, mas que não se concretiza com Asterion, que diz: “Cada nove anos, entram na casa nove homens para que eu os liberte de todo o mal.” (BORGES, 1992, p. 55). Num momento que ele qualifica como “cerimônia”, declara que corre alegremente para buscá-los, enquanto todos caem, sem que ele “ensanguente as mãos”. Seus corpos permanecem onde caíram, para diferenciar as galerias da casa (BORGES, 1992, p. 55), e tudo isto é enunciado sem qualquer consternação.

Supõe-se que os homens remetem ao sacrifício ateniense, mas isto não é dito, pois a narrativa ocorre sob o ponto de vista de Asterion e este, como sabemos, nada mais conhece, além da sua casa e dos passos arriscados fora dela: “Ignoro quem sejam [...]” (BORGES, 1992, p. 55), confessa. Observamos também que o intervalo do sacrifício, nove anos, está em consonância com Diodoro Sículo (*Bibl. Hist.*, IV, 61.3), Plutarco (*Thes.*, XV) e Ovídio (*Met.*, VIII, 171), enquanto que a ausência de mulheres não configura uma divergência sobre os hipotextos, pois nem todos são precisos acerca do gênero das vítimas.

Nesta passagem desconcertante, não fica claro o que de fato ocorre: se as vítimas morrem acidentalmente, ou se seu fim é provocado por Asterion, ainda que este se exima da violência. Como uma criança que anseia por deixar suas brincadeiras solitárias, ele se lança sobre os visitantes, acreditando que a morte irá fazer-lhes um bem e esta questão é importante para marcarmos a diferença sobre o personagem greco-romano. Enquanto este último recebe periodicamente o tributo de sangue ateniense, o Minotauro borgiano participa da morte dos homens como um benfeitor e não como um antropófago. Ainda que os prisioneiros sejam vistos como alimento, tanto por um Minos que não está no texto quanto por um Teseu que cessará com o tributo, seu significado é outro para Asterion.

Para este, os que chegam proporcionam outras satisfações, em nada semelhantes àquela antes desfrutada pelo monstro: uma, a companhia efêmera, é periódica e satisfaz o capricho infantil que ele nutre, por acreditar ser alguém tão importante. A outra, é aguardada ansiosamente: “[...] um deles, na hora da morte, profetizou que um dia vai chegar meu redentor. Desde então a solidão não me magoa, porque sei que meu redentor vive e que por fim se levantará do pó.” (BORGES, 1992, p. 55).

Como podemos perceber, ele não vê a morte com pesar, já que ela traria a felicidade, impossível de ser vivida em meio à solidão, sentimento que o afligiu por toda sua existência. Além de desejar isto para si, ele projeta sua expectativa sobre os outros e, deste modo, o fim é o prêmio que Asterion acredita conceder aos desconhecidos e que faz dele um libertador, como Teseu.

A recriação borgiana também alcança o terceiro elemento constitutivo do Minotauro, o encerramento no labirinto, cujo nome não é mencionado no conto, mas sim, chamado de “casa” pelo protagonista. Este, desde o início refuta a qualificação de prisão, própria do discurso greco-romano: “Outra afirmação ridícula é que eu, Asterion, seja um prisioneiro. Repetirei que não há uma porta fechada, acrescentarei que não existe uma fechadura?” (BORGES, 1992, p. 53). Como argumento, ele fala do seu passeio frustrado nas ruas, de onde viu um templo e o mar, e sugere que entra e sai de sua morada quando quer e com facilidade, o que subverte a antiga impossibilidade de acessar a saída com vida, aspectos marcados na literatura e iconografia greco-romana. Ele acrescenta ainda que sua casa tem um número infinito de portas, o que também contrasta com o único acesso, antes franqueado aos atenienses, a Dédalo e Ícaro.

Esta relativa liberdade se estende igualmente ao fato de o lugar não estar mergulhado na escuridão, pois não tem uma cobertura lacrada. Assim, ao invés de viver sob as trevas ovidianas (OVID., *Met.*, VIII, 158), ele percorre terraços que se abrem para o sol, o céu e suas estrelas (BORGES, 1992, p. 54-55).

Além disto, o filho da rainha conta que sua casa se desdobra em pátios, cisternas, canais, porões, manjedouras, mas não fala de móvel algum. Esta configuração, tão despojada para os homens e adequada a um animal, é motivo de orgulho para Asterion, que se gaba por não viver entre luxos femininos, ou da realeza, mas numa solidão pacata (BORGES, 1992, p. 53-54).

No entanto, esta condição o perturba, assim como a monotonia da casa, de “[...] poeirentas galerias de pedra cinzenta [...]” (BORGES, 1992, p. 54). Esta imagem se repete em “O Labirinto”, que fala das “redes de pedra”, as quais nem Zeus pode desatar, assim como do “[...] odiado caminho de monótonas paredes [...]”, ao qual está preso o narrador. Assim como na “Casa de Asterion”, o poema fala de um “outro”, que não é parceiro de brincadeiras, mas está oculto e quer eliminar este Minotauro não enunciado. Por fim, o narrador também deseja a morte em sua casa, que compara ao Hades, o reino dos mortos (BORGES, 1997a, p. 26).

Em meio às “subversões” borgianas, encontramos pontos de contato entre o labirinto do conto e aquele dos hipotextos da Antiguidade. Desta forma, o protagonista alude ao labirinto do Egito¹⁵³, também chamado de “casa”, e cuja existência ele afirma ser falsa. Além disto, diz que as partes de sua morada existem infinitas vezes: “A casa é do tamanho do mundo; ou melhor, é o mundo.” (BORGES, 1992, p. 54). Apesar de não citar as sinuosidades, peculiares à construção de Dédalo, Asterion sugere a confusão provocada por ela, tanto por causa da duplicação sucessiva dos seus cômodos quanto das referências às suas encruzilhadas e convergências que se repetem. Para orientar-se, ele se vale dos corpos dos seus visitantes que, uma vez caídos em dado lugar, distinguem-no dos demais (BORGES, 1992, p. 54-55).

É interessante ressaltar que, ao mesmo tempo em que a morada de Asterion se aproxima do labirinto tradicional, ela também diverge deste sob vários aspectos – uma ambiguidade que caracteriza a paródia (HUTCHEON, 1985, p. 98). Se a prisão das obras greco-romanas tem volteios angustiantes e é finita, a de Asterion também é perturbadora, mas interminável, como a Biblioteca de Babel¹⁵⁴; se antes fora inexpugnável, agora está aberta “[...] dia e noite aos homens e também aos animais.” (BORGES, 1992, p. 53); por sua vez, o protagonista vê o céu da noite, mas não a escuridão, acredita ser o criador da construção e não conhece Dédalo.

Tendo em conta estas questões, supomos um outro afastamento de Borges: do mesmo modo que o monstro canônico, seu personagem é um prisioneiro, mas não do labirinto.

No conto, ao mesmo tempo em que ele nega viver numa prisão, aguarda um salvador que o conduza a “[...] um lugar com menos galerias e menos portas.” (BORGES, 1992, p. 53, 55). Vemos também que, se sua casa está sempre aberta, ele poderia deixá-la quando desejasse, mas não o faz, pois foi hostilizado nas ruas e voltou apavorado. Isto mostra que o verdadeiro cárcere de Asterion é a solidão, causada por seu aspecto não inteiramente humano. Atado a esta condição, ele se refugia, por vontade própria, no lugar que o aflige e que, mesmo

¹⁵³ Segundo a *História*, esta construção superaria as pirâmides, sendo sua estrutura borgianamente assim descrita: “[...] doze pátios cobertos, cujas portas são contíguas e situadas frente a frente, seis ao norte e seis ao sul. Uma mesma cintura de muralhas envolve-as pelo lado de fora. O labirinto está construído em seções duplas, sendo mil e quinhentas subterrâneas e mil e quinhentas na superfície — três mil ao todo.” (HEROD., *Hist.*, II, 148).

¹⁵⁴ Esta biblioteca nomeia o conto que fala de um lugar, semelhante à descrição de Asterion, que replica o universo e “[...] é composto de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais [...] De qualquer hexágono, vêm-se os andares inferiores e superiores: interminavelmente.” (BORGES, 2016, p. 69). A mesma imagem está em “Labirinto”, cujo segundo verso fala de uma fortaleza que contém o universo (BORGES, 1997a, p. 27), assim como é representada em “A mãe das tartarugas”, que fala do animal cujo casco representa todo o cosmos (BORGES, 2017, p. 139).

nas narrativas antigas, é uma extensão do seu ser.

Esta analogia também está no *Livro dos seres imaginários* (BORGES, 2017, p. 145-146) e em *Abenjacan, o Bokari, morto em seu labirinto*: “O que importa é a correspondência da casa monstruosa com o habitante monstruoso.” (BORGES, 1992, p. 99). Borges também estreita a relação entre o monstro e sua morada em “Labirinto”: “Do touro que é um homem e cuja estranha / Forma plural dá horror à maranha / De interminável pedra entretecida.” (BORGES, 1997a, p. 27). Já o seu prefácio para o *Elogio da Sombra*, diz que o texto traz os esperados “espelhos, labirintos e espadas”, (BORGES, 1997a, p. 13), enquanto que, ao falar de sua poesia em *Um ensaio autobiográfico*, o escritor afirma ser ela tributária dos espelhos, do Minotauro e das armas brancas (BORGES, 1997b, p. 114). Deste modo, Minotauro e labirinto figuram como sinônimos, entre outros elementos recorrentes nos seus textos e, em se tratando de Borges, isto não soa como casual.

No referido ensaio, são ainda abordados os diversos contextos em que sua obra fora concebida, o que inclui os anos 40, quando foram publicados os labirínticos *A Biblioteca de Babel* (1944), *Abenjacan, o Bokari morto em seu labirinto* (1949); *Os dois reis e os dois labirintos* (1949) e *Tlön, uqbar, orbis tertius* (1944). Neste período, ele é exonerado da Biblioteca Municipal de Buenos Aires, graças ao presidente “Indizível¹⁵⁵”, que também persegue seus familiares, incluindo sua mãe, mantida em prisão domiciliar (BORGES, 1997b, p. 108-111).

Tanto em Borges quanto em Lobato e mesmo em Cortázar, vimos que as ditaduras figuram nos contextos das reescrituras deste monstro, aprisionado por um tirano e morto por um príncipe. Entretanto, os autores em questão tratam de um personagem derrotado por heróis sem expressividade, no caso dos dois textos argentinos, ou mesmo por uma heroína, como Tia Nastácia. Portanto, neste mundo pré e pós-guerra, ameaçado pela brutalidade, perde espaço o herói conquistador, enquanto o Minotauro tradicional parece se tornar mais humano que os homens.

Entretanto, Asterion não quer ser como os homens (os quais despreza), nem conseguiria. Sua forma atesta sua diferença e sua casa assustadora a ratifica. Enquanto ele divaga sobre a solidão e sonha com seu redentor, um príncipe é enviado para matá-lo, pois é como fera que os homens o vêem. Isolado por toda a vida, Asterion, assim como o Minotauro

¹⁵⁵ O epíteto pertence ao general Juan Domingo Perón, três vezes presidente da Argentina e desafeto de Borges, que o associava aos ditadores europeus (GRAMUGLIA, 2017, p. 398-399). Suas críticas ao regime peronista, especialmente via literatura, renderam retaliações que foram da coerção policial à “promoção” ao cargo de inspetor de aves e coelhos dos mercados públicos, em 1946 (BORGES, 1997b, p. 108).

mítico, desconhece, à exceção de sua mãe, todos que participam do seu destino: Minos, Dédalo, Teseu, bem como sua família amaldiçoada.

Em sua morada, ele é gentil e anseia por companhia, inclinações próprias da natureza humana, da qual ele também herda o orgulho e o riso. Assim como fizera o novelo de Ariadne com Teseu e o labirinto, seus caminhos confusos são guiados pelos mortos, diante dos quais ele exibe uma indiferença perturbadora e, tal como na Antiguidade, seus contatos com humanos são breves e terminam em mortes, o que inclui a dele.

Nessa medida, o conto usa, veladamente, as engrenagens canônicas para subverter uma figura condenada desde o nascimento e que aqui se declara única como o Sol, avô que ele também ignora: Borges ama os espelhos e seu Asterion, afeto não menos constante, é a imagem invertida do Minotauro canônico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diz a versão mais corrente que o Minotauro é um monstro antropófago, com cabeça de touro e corpo humano, que foi morto no labirinto de Creta. Entretanto, como todo personagem mítico, o Minotauro não é o mesmo através do tempo, assim como também diferem os acontecimentos em torno dele. Como vimos, sua mãe é a rainha Pasífae, a filha do Sol cuja família foi castigada com amores trágicos e, por causa da vingança de Poseidon, ela concebeu do touro sagrado o filho que acalentara tão brevemente. Transformado em vítima da vergonha de Minos e em algoz contra a cidade de Atenas, ele viveu em sua prisão para massacrar os jovens atenienses e esperar pela própria morte.

Pródigas em multiplicar monstros, as criações da Antiguidade dão ao Minotauro os atributos mais convencionais destes seres, como o hibridismo, a força, a irracionalidade e a antropofagia. Estes motivos bastariam para fazê-lo temido, pois o monstro sabe “[...] ser útil ao recolher e exprimir tudo o que faz medo.” (KAPPLER, 1994, p. 7), mas não lhe falta também viver num lugar estranho, dentro de um terra bárbara, assim como não lhe falta um herói, ajudado por uma princesa, para matá-lo. Por outro lado, quase tudo que pertence aos homens, em acordo com os parâmetros greco-romanos acerca da natureza humana, estão ausentes no Minotauro, pois tanto na literatura quanto nas artes plásticas antigas, ele é governado por uma mente taurina. Portanto, ele não articula linguagem, nem a compreende, não produz, não contempla, nem almeja coisa alguma e não vive em sociedade. Suas ações são desprovidas de bom senso e mesmo suas tentativas de se defender de um herói falham (segundo observa-se na iconografia do Capítulo 2), pois lhe faltam quaisquer habilidades.

Diferente das Sereias, dos Sátiros e do Centauro Quíron (ver Capítulo 1), ele não aprecia a música, nem qualquer outra arte, assim como não conhece prazeres, sejam eles carnais ou étlicos. Em uma existência tão pouco interessante, não há espaço para brincadeiras, como aquelas praticadas pela Esfinge, que envolve suas vítimas em charadas perversas, antes de devorá-las, pois, em nenhum momento, a natureza animal cede à herança materna.

Como também observamos, até mesmo as satisfações mais urgentes são limitadas, pois seu fornecimento de carne humana é escasso, incerto e consumido cru. Imposto por Minos, este hábito repugnante justifica o desprezo sobre o personagem, ao lado de sua concepção condenada.

Ao contrário dos Centauros apaixonados, descritos por Ovídio (*Met.*, XII, 416), e de Equidna, a delicada mulher serpente (HES., *Teog.*, 295-305), o filho de Pasífae não é favorecido pela beleza, o que é potencializado pelas marcas que cobrem seu corpo, como temos nas imagens do Capítulo 2.

Por sua vez, o labirinto que encerra o Minotauro aumenta o horror associado a ele. Deste modo, se por um lado, os textos antigos falam da saída inacessível, da escuridão e arquitetura apavorante, por outro, as imagens reforçam estas ideias, através de formas sinuosas.

Estruturado a partir de tantos aspectos perturbadores, o personagem que um dia fora sagrado e cujo nome humano remetia ao céu estrelado, foi fixado pela tradição de modo negativo e por séculos se manteve mais Minotauro que Asterion, pois a presença do mal, personificada pelo monstro, é necessária para a existência dos heróis, que agem a serviço do poder vigente.

Na Idade Média, Dante Alighieri desloca o personagem do seu labirinto para o Círculo dos Violentos, lugar cuja natureza está alinhada com a agressividade do Minotauro (agora guardião de sua entrada) e de seus companheiros pagãos. Assim, a *Comédia* estiliza os três aspectos constitutivos desta figura através de aproximações e afastamentos sobre seus hipotextos, operação que se repete com diversos personagens do *Inferno*, que também povoaram o Capítulo 1 desta tese.

Apesar de não mais devorar jovens atenienses, o Minotauro dantesco é feroz e irracional e, assim como sua nova morada, ele é horrível (ALIGHIERI, *Inf.*, XII, 1-3). No entanto, os limites entre sua parte humana e seu lado bestial mudam: ele compreende e obedece seu interlocutor (mesmo que nada responda) e, sobretudo, este ser agora tem memória e, a partir dela, ele se equivoca e sente rancor: entre os dois poetas, de fato não está o “duque de Atenas”, título medieval dado a Teseu para melhor compreensão do leitor do século XIV, mas a recordação do rival odiado transtorna o monstro, que agride seu próprio corpo (ALIGHIERI, *Inf.*, XII, 14-21).

Posto no limiar do Sétimo Círculo, ele continua infame e prisioneiro, pois o labirinto cede lugar ao precipício, enquanto o delito da rainha é evocado por meio da forma do bastardo (ALIGHIERI, *Inf.*, XII, 11-13) e, mais adiante, através dos lamentos do Purgatório (ALIGHIERI, *Pur.*, XXVI, 41-42).

Quando Dante e Virgílio atravessam a passagem que não conhece retornos, deixam o Minotauro entregue à solidão que o assedia desde os tempos de Cnossos e, lá, ele finda sua participação no poema. Contudo, notamos que, ao final do trigésimo terceiro verso do canto, o

desdouro de Creta avança levemente na direção da natureza humana e, sem deixar de ser Minotauro, se distancia daquele que a Antiguidade engendrou.

Três séculos depois, Peter Paul Rubens põe em cena o esboço de um Minotauro com cabeça humana e corpo de touro, a contemplar o labirinto ao lado de Dédalo. Seu olhar sereno acompanha a direção apontada pelo arquiteto, que pousa a mão sobre seu dorso. Conforme demonstramos, esta configuração não foi herdada da iconografia da Antiguidade Clássica, mas de gravações contemporâneas do mestre e imagens do Medievo e Renascença, que se valeram dos textos antigos, bem como de suas lacunas, para recriar o “ambíguo filho” da rainha (SENEC., *Phaedr.*, 687-691). Em seu diálogo com as fontes que dispunha, fossem as mais recentes, ou da literatura pagã, o artista expandiu o texto ovidiano, que, em acordo com os desejos do rei da Espanha, faria parte da maioria das telas encomendadas. Valendo-se da relativa autonomia, garantida por seu prestígio, Rubens retira o Minotauro do labirinto, ignora a participação de Teseu e promove o encontro com Dédalo, criador da prisão e do seu prisioneiro. Ao acrescentar este momento às *Metamorfoses*, o mestre flamengo atribui a ele os gestos delicados que, conforme abordamos no Capítulo 4, também aproximaram deuses e Centauros dos homens.

Na estilização rubeniana, vista na Figura 34, a tradição é retomada ao mesmo tempo em que é modificada: o personagem ainda é monstruoso, mas exerce a contemplação e é receptivo ao convívio social; é híbrido de touro e homem, mas sua face pacata se assemelha à de Dédalo; sua prisão existe, mas, por ora, ele está livre; presume-se que há um motivo para seu aprisionamento, ao mesmo tempo em que se supõe que ocorrerá o sacrifício ateniense, pois ele é sugerido nos intertextos visuais da Renascença. Sua morada, parcialmente mostrada, tem os volteios descritos nos textos greco-romanos e na iconografia cristã, que, diferente de Rubens, dá ao labirinto uma forma circular.

Sem divergir radicalmente dos seus hipotextos, *Dédalo e o Minotauro*, recusa tanto a violência quanto a morte deste personagem. Isto é reforçado pela ausência de Teseu e da antropofagia, bem como pelo apagamento das armas que aparecem nas *Emblemata* e gravações ovidianas.

Por fim, propusemos que no seu movimento em direção à natureza humana, o Minotauro de Rubens lamentavelmente pode pensar no seu destino e vivenciar sentimentos tragicamente humanos, sem, contudo, deixar de ser um monstro.

Será preciso o decurso de mais um século, para que a redescoberta da iconografia antiga recupere o homem com cabeça de touro (DÍEZ-PLATAS, 2005, p. 141) que, tempos depois, no século XIX, voltará ao inferno de Dante através da gravação de Gustave Doré.

Nos cenários de pesadelo do *Inferno* ilustrado por Doré, notamos que não apenas os condenados têm suas dores expostas, mas também os seres que por lá trabalham. Se na Antiguidade, uma das funções dos monstros era servir aos deuses pagãos (como temos no Capítulo 1), no *Inferno* seu senhor é o Deus único, que não lhes poupa aflições. Desta forma, o artista francês optou por marcar os sofrimentos de diversos serviçais, além do Minotauro, entre eles, as Fúrias, o deus Plutão, reduzido a um cargo banal (ALIGHIERI, *Inf.*, VII, 1-15), assim como o tricéfalo Cérbero.

Em consonância com Dante, seu paratexto francês estiliza o Minotauro, a começar por seu porte, que é superior ao dos poetas, o que se alinha com o excesso associado aos monstros, mas diverge das imagens greco-romanas que, em geral, não retratavam o corpo do personagem como superior ao de Teseu. Além disto, sua face de touro demonstra desespero e este se espalha pelo seu corpo humano, fato que o diferencia do Minotauro tradicional, especialmente do ponto de vista iconográfico.

Segundo consta no Capítulo 2, os sentimentos não estão de todo ausentes na iconografia do monstro de Creta e, entre eles, há o medo. Entretanto, a gravação de Doré não trata desta reação instintiva e, sim, da comoção causada pelo rancor.

Peculiar ao Romantismo (RODRIGUES, 2014, p. 123), a ênfase nas emoções dos personagens é acentuada na maioria das ilustrações para Dante e, no caso do Minotauro, ela ocupa o lugar da ferocidade e da antropofagia, tão presentes na literatura, chegando a paralisar o monstro, como constata-se na Figura 55. Nela, vê-se que, mesmo com a ausência da antropofagia, sua natureza bestial persiste e, com isto, ao reagir contra a suposta presença de Teseu, ele volta sua agressividade para si.

À gravação não falta a identificação entre as emoções dos personagem e do lugar onde ele está, própria do contexto do século XIX. Assim, o Minotauro e o abismo onde ele se contorce se assemelham, do mesmo modo que esta figura e seu labirinto: sua forma e seus tons são igualmente sombrios.

Se a Antiguidade marca a vida do Minotauro com a infâmia, sabemos que Dante (ALIGHIERI, *Inf.*, XII, 12) e Doré fazem o mesmo com sua pós-existência. Como antes, o personagem está nu e humilhado, mas agora preso à passagem que guarda. Todavia, de sua natureza híbrida, soam diferenças, pois ele compreende, obedece e sofre com seu equívoco: o Minotauro de Doré é menos monstro que em vida e um castigado, como qualquer alma humana condenada por Dante.

No século XX, *O Minotauro* de Monteiro Lobato rompe com diversas características do filho de Pasífae, ao mesmo tempo em que mantém e potencializa outras, que o identificam. Nesta medida, assim como os Centauros promoveram desordens e arrebataram as mulheres no casamento de Pirítoo (ver Capítulo 1), o Minotauro da paródia lobatiana invade, ao lado de um tropel de monstros, uma celebração de bodas nas terras do sítio e leva consigo Tia Nastácia. Sua constituição de cabeça taurina e corpo humano se mantém e é reforçada pelo paratexto da edição utilizada; contudo, devido à intervenção da cozinheira, ele agora é obeso, conforme vemos na figura 64, e preguiçoso a ponto de não mais levantar do seu trono.

Vencido por Nastácia e não por Teseu, ele se torna tão manso que não ameaça a ninguém e é deixado vivo pelos “picapaus”, quando estes fogem do labirinto. Sua antropofagia, mencionada pela cozinheira e outrora temida, é substituída por uma fartura vegetariana e feliz – uma subversão que, ao lado da mansidão e da preguiça, deslocam o monstro da bestialidade. Outra diferença em relação à sua configuração canônica está no labirinto, que mais parece uma casa do que prisão. Dele, o “homem-boi” (LOBATO, 1965e, p. 2, 227) pode sair para invadir as terras de D. Benta, assim como suas dependências incluem uma cozinha bem equipada e abastecida: este ser tem, portanto, o hábito de comer alimentos elaborados e cozidos, fato que o diferencia dos monstros, ao mesmo tempo que o aproxima das ações civilizadas.

Perseguido por uma ditadura que encarcerava seus oponentes, o que incluiu a ele mesmo, Lobato liberta o Minotauro do seu labirinto e exclui de sua história o herói civilizador. Num momento em que o autor repudia o progresso e a brutalidade de um mundo em guerra e se volta para a fantasia (PENTEADO, 1997, p. 179), ele valoriza a vitória da inteligência sobre a força, assim como ridiculariza a violência dos monstros. Com isto, concebe uma Quimera desdentada que filosofa (LOBATO, 1965d, p. 44), enquanto sua Esfinge fica confusa e frustrada diante do Visconde e da Emília (LOBATO, 1965e, p. 211). Do mesmo modo, seu Minotauro compreende a linguagem humana e responde a ela gestualmente, sendo tão inofensivo quanto o cevado do Elias Turco (LOBATO, 1965e, p. 221-222). Enquanto isso, sua morada inexpugnável é vencida pelos carretéis da Emília. Sem deixar de cumprir sua função de devorador (KAPPLER, 1994, p. 398), ele se torna um glutão que, “vencido pelo trigo”, abandona sua “mania de comer gente” (LOBATO, 1965e, p. 217; 227) e, agora, cheio de defeitos humanos, esquece como é ser um monstro.

Dez anos depois de Lobato, Jorge Luis Borges restituiu ao Minotauro o seu primeiro nome, Asterion, dando a ele a proeminência que lhe fora negada, numa paródia isenta de humor. Em “A Casa de Asterion”, temos um protagonista afligido pela solidão, que decide se

recolher em sua morada de muitos caminhos, à espera da morte salvadora (BORGES, 1992, p. 55). Lá, entediado e ofendido pelo desprezo alheio, ele inventa distrações e reflete sobre sua origem nobre. Isto o faz desdenhar os homens, que não reconhece como seus iguais (BORGES, 1992, p. 53-54) e, mesmo sem termos uma descrição precisa sobre sua forma, concluímos que ele é um híbrido cuja forma corresponde àquela observada no quadro de Watts (ver figura 68). Assim, sem o saber, ele permanece temido e odiado, como todos os monstros, e desconhece tudo o mais que se refere à sua história.

Como vimos no Capítulo 2, sua contemplação do céu noturno, outra ação própria dos homens, o aproxima da origem do seu nome e sua antropofagia é substituída por um momento aguardado a cada nove anos, em que seus visitantes morrem, aparentemente por acidente (BORGES, 1992, p. 55). Em sua reescritura sobre este personagem, Borges também subverte a ideia do labirinto como prisão e alude ao seu formato, sem usar a denominação tradicional, assim como abre suas portas a quem quiser visitá-lo. Multiplicada borgianamente, em espaços mais adequados a um animal que a um humano, a morada de Asterion é aberta à luz e às estrelas (BORGES, 1992, p. 54-55) – embora esta liberdade soe como algo perverso, uma vez que esta figura não deseja viver na casa, ao mesmo tempo que não consegue deixá-la. Assim, permanece em seus caminhos marcados pelos cadáveres insepultos e, quando chega o seu inexpressivo “libertador”, ele mal se defende da morte (BORGES, 1992, p. 55).

Assim como Lobato, Borges recria seu Minotauro à sombra de uma ditadura e num mundo tão descrente de heróis quanto abalado por uma guerra. E ainda que o povo de Creta atribua a Asterion o horror e o perigo, ele diverge de quase tudo que pertence ao seu hipotexto pagão. Nesta medida, ele é Minotauro sem o saber, é tomado como antropófago, mesmo sem comer carne humana, e vive num lugar que os maledicentes insistem em chamar de prisão (BORGES, 1992, p. 53-54). No entanto, no lugar de se enxergar como homem, ele acredita ser superior aos homens e, sem saber que é monstro, morre como um.

O terror que este personagem desperta à sua passagem é mais um castigo em sua vida desprovida de culpas e repleta de penas, embora reconheçamos que esta ausência de culpa baseia-se no pensamento contemporâneo e não no greco-romano. De fato, vimos que na Antiguidade a culpa dos ancestrais recaía pesadamente sobre seus descendentes, não sendo associada a uma responsabilidade direta do castigado pela falta cometida. O Minotauro era penalizado por ser neto do Sol, além de bastardo de uma união condenável e, por causa dela, carregava as marcas do delito materno: a forma dupla e o comportamento bestial. Mas sua defesa não era possível, pois além de não ter voz ou razão humana para tanto, ele não recebeu este direito da literatura clássica. Ao mesmo tempo em que estas narrativas nunca falaram em

sua defesa, elas sequer lhe permitiram manter seu nome humano, Asterion, e, como todo criminoso comum, o filho de Pasífae tinha um segundo nome, ligado à sua condição: Minotauro, “o touro de Minos”.

Como todo pária, ele deveria viver num gueto e, como tantos monstros, objeto de repulsa e ódio. Sendo estrangeiro e vindo do oriente, ele era bárbaro e, sendo mestiço, visto como quase homem. Se vagasse por qualquer continente na contemporaneidade, nenhum dos aspectos citados lhe seria estranho e ele encontraria incontáveis humanos, estrangeiros ou não, tomados como bárbaros, repugnantes e quase homens. Não faltariam ao Minotauro espaços marginais, nem violência, pois o monstro, como descobriu o Asterion borgiano, existe a partir do olhar do outro, que, via de regra, é pouco acolhedor em relação ao que é diferente dele.

Sabemos que uma figura mítica vive tantas vidas quanto as artes podem lhe conceder e, como temos em Lobato (1965d, p. 56-57), a perenidade dos personagens é o segredo de todas as fábulas. Com o Minotauro ocorre o mesmo e, segundo notamos no Capítulo 2, mesmo suas origens, que recuam às tradições orais mais remotas, apontam para muitos caminhos. Se um dia a literatura o chamou de Asterion, seu nome de nascimento, foi como Minotauro que as narrativas verbais e iconográficas o consagraram e o transformaram num monstro, relegado à margem das histórias. No entanto, mesmo após a Antiguidade Clássica, ele não cessou de figurar nas criações e, seja como guardião aflito, contemplador de rosto humano, glutão preguiçoso ou híbrido solitário, ele foi transmutado e reviveu através de seus recriadores.

À maneira de um Proteu¹⁵⁶, que os séculos tornaram gradativamente menos monstruoso, enquanto apequenaram os heróis convencionais, esta figura se aproxima e se afasta, em maior ou menor grau, dos seus três elementos constitutivos, sem nunca se tornar inteiramente humano, ou mesmo deixar de ser um prisioneiro, em definitivo.

Se na condição de Minotauro, ele não refletia sobre quem era, como o Asterion de Borges, ele recorda Pasífae e, fazendo isto, a reconhece como mãe e rainha, e a si, como alguém especial. Ao pensar sobre suas origens, ele vê o sol, os astros, assim como infinitos mares e templos (BORGES, 1992, p. 54-55). Em suas contemplações, este personagem talvez busque pelo acolhimento do colo materno, eternizado pela antiga pintura etrusca de Vulci (ver figura 13), embora ele se lembre de tão pouco, ou deseje lembrar.

¹⁵⁶ Em Homero (*Od.*, IV, 384-418), Proteu era uma divindade marinha que tinha o dom da metamorfose e podia se transformar em qualquer criatura e mesmo na água e no fogo.

REFERÊNCIAS

- AESCHYLUS. **The Choephoroi**. Disponível em:
<<http://classics.mit.edu/Aeschylus/choephoroi.html>>. Acesso em: 17 jan. 2016.
- AGOSTINHO, Santo. **A cidade de Deus**. Tradução Oscar Paes Leme. Petrópolis: Vozes, 2012. v. 2.
- ALCIATI, Andrea. **A book of emblems**. Translated by John Moffitt. Jefferson: McFarland, 2004.
- ALIGHIERI, Dante. **Inferno**. Tradução Italo Eugenio Mauro. São Paulo: 34, 2014.
- _____. **Purgatório**. Tradução Italo Eugenio Mauro. São Paulo: 34, 2014.
- _____. **Paraíso**. Tradução Italo Eugenio Mauro. São Paulo: 34, 2014.
- ALPERS, Svetlana. **Corpus Rubenianum Ludwig Burchard**: part IX. London: Phaidon, 1971.
- _____. **The making of Rubens**. New Haven: Yale University Press, 1995.
- APOLLODORUS. **The Library**. Disponível em:<<http://www.theoi.com/Text/Apollodorus1.html>>. Acesso em: 27 nov. 2015.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Tradução Luciano Ferreira de Souza. São Paulo: Martin Claret, 2015.
- AUDEH, Aida. Gustave Doré's Illustrations for Dante's Divine Comedy: Innovation, Influence, and Reception. In: FUGELSO, K. (Ed.). **Studies in Medievalism XVIII: Defining Medievalism(s) II** p. 125-164. Boydell & Brewer, 2010.
- AUERBACH, Erich. **Dante, poeta do mundo secular**. Tradução Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- _____. **Ensaio de literatura ocidental**. Tradução Samuel Titan Jr e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: 34, 2012.
- _____. **Introdução aos estudos literários**. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- AZEVEDO, Carmen Lúcia de; CAMARGOS, Márcia; SACCHETA, Vladimir. **Monteiro Lobato: furacão na botocúndia**. São Paulo: SENAC São Paulo, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2010.

BARBOSA JR, Washington Guilherme; CHAUVIN, Jean Pierre. A adaptação da literatura para jogos digitais: um estudo sobre a jornada do herói em game, a partir da obra literária. **Revista de Humanidades, Tecnologia e Cultura**, Bauru, n. 1, v. 4, p. 41-63, dez. 2014.

BÍBLIA: mensagem de Deus. São Paulo: Edições Loyola, 1989.

BILAC, Olavo. **Obra reunida**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

BLOCH, Raymond. **Les prodiges dans l'antiquité classique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**: os livros e a escola do tempo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BORGES, Jorge Luis. **O livro de areia**. Tradução Lígia Morrone Averbuck. Porto Alegre: Globo, 1978.

_____. **La rosa profunda**. Madrid: Alianza Tres, 1981. (Obra Poética)

_____. **O Aleph**. Tradução Flávio José Cardozo. São Paulo: Globo, 1992.

_____. **Elogio da sombra**. Tradução Carlos Nejar e Alfredo Jacques. São Paulo: Globo, 1997a.

_____. **Um ensaio autobiográfico**. Tradução Maria da Glória Bordini. São Paulo: Globo, 1997b.

_____. **Discussão**. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

_____. **O fazedor**. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

_____. **Nove ensaios dantescos e a memória de Shakespeare**. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Ficções**. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. **O livro dos seres imaginários**. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BRANDÃO, Junito. **Dicionário mítico-etimológico**. Petrópolis: Vozes, 2000a. v. 1.

_____. **Dicionário mítico-etimológico**. Petrópolis: Vozes, 2000b. v. 2.

BRASIL, Pe. Sales. **A literatura infantil de Monteiro Lobato ou comunismo para crianças**. 2. ed, São Paulo: Paulinas, 1957.

BURKE, Peter; HSIA, R. Po-chia. (Org.). **A tradução cultural**. Tradução Roger Maioli dos Santos. São Paulo: UNESP, 2009.

BURKERT, Walter. **Mito e mitologia**. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 2001.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMPOS, André Luiz Viera de. **A república do Pica-pau Amarelo: uma leitura de Monteiro Lobato**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

CARVALHO, Sílvia M. S. de. Deméter e os mistérios eleusinos. In: RIBEIRO JR, Wilson Alves (Org.). **Hinos Homéricos**. Tradução, notas e estudo Edvanda Bonavina da Rosa et al. São Paulo: Unesp, 2010. p. 270-325.

CASADIEGOS, Yidy Páez. El Minotauro en su laberinto. **Aposta**, Revista de Ciencias Sociales, Madrid, n. 3, p.1-34, 2003.

CAVALHEIRO, Edgard. **Monteiro Lobato: vida e obra**. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956a. v. 1.

_____. **Monteiro Lobato: vida e obra**. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956b. v. 2.

CHAUCER, Geoffrey. **The Canterbury tales**. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/2383>>. Acesso em: 17 nov. 2016.

CLAY, Jenny S. **Hesiod's cosmos**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (Org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 107-166.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira**. São Paulo: Quíron, 1983.

_____. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil:** das origens indo-européias ao Brasil contemporâneo. 5. ed. São Paulo: Manole, 2010.

COLE, William. Literal Art? A new look at Doré's illustrations for Dante's Inferno. **Word & Image**, v. 10, n. 2, p. 95-106, 1994.

CORTÁZAR, Julio. **Os reis**. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

CROCE, Marcela; GALLO, Gastón. Cortázar, Julio. In: SCHWARTZ, Jorge. (Org.). **Borges babilônico**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 170-171.

DEL PRIORE, Mary. **Esquecidos por Deus:** monstros no mundo europeu e ibero-americano. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DELEPIERRE, Octave. **La parodie chez les grecs, chez les romains et chez les modernes**. Cidade do México: Libros de Baubo, 2013.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DICIONÁRIO DA TV GLOBO: programas de dramaturgia & entretenimento / Projeto Memória das Organizações Globo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003. v. 1.

DÍEZ-PLATAS, Fátima. El Minotauro: ¿una imagen 'al pie de la letra?'. **Quintana**, Santiago de Compostela, n. 4, 2005. p. 141-152.

_____. Vulgando Minotaurum: la imagen de un monstruo escondido en los emblemas de Alciato. In: MAHÍQUES, Rafael García; SENENT, Vicent Francesc Z. (Ed.). **Imagen y cultura:** la interpretación de las imágenes como historia cultural. València, v. 1, 2008. p. 537-548.

_____. **A companion for Dedalus:** the exceptional iconography of Rubens' Minotaur. [S.d.] Disponível em: <https://www.academia.edu/926437/A_companion_for_Daedalus_the_exceptional_iconography_of_Rubens_Minotaur>. Acesso em: 10 abr. 2017.

DISTANTE, Carmelo. Prefácio. In: ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia:** Inferno. Tradução Italo Eugenio Mauro. São Paulo: 34, 2014. p. 7-20.

DURANT, Will. **A história da civilização:** a idade da fé. Tradução Mamede de Souza Freitas. Rio de Janeiro: Record, 1967.

ECO, Umberto. **História da feiúra**. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2014.

ÉSQUILO. **Prometeu acorrentado**. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

EURIPIDES. **The Cretans**. Disponível em:
<<http://www.stoa.org/diotima/anthology/rourke.shtml>>. Acesso em: 25 out. 2016

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem studies. **Poetics Today**, International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication, Durham, Duke University Press, v. 11, n. 1, 1990.

FERREIRA, Aurélio Buarque de H. **Miniaurélio século XXI**: o minidicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

FERREIRA, José R. **Labirinto e Minotauro**: mito de ontem e de hoje. Coimbra: Fluir Perene, 2008.

FLAUBERT, Gustave. **Salammbô**. [S.d.] Disponível em:
<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/lv000086.pdf>>. Acesso em: 27 fev. 2017.

FORMIGONI, Elza Heloisa F. **Metamorfoses do cristianismo**: tempo e hibridismos, permanências e (des)continuidades da mitologia pagã em imagens do Ovídio Moralizado (Ms. BNF Fr 137). 2011. 149 fl. Dissertação (Mestrado em História e Crítica de Arte). Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2011.

FUNARI, Pedro Paulo. **Grécia e Roma**. São Paulo: Contexto, 2002.

GANTZ, Timothy. **Early greek myth**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

_____. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos por Cibele Braga, Erika Viviane C. Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia R. Coutinho, Mariana M. Arruda, Miriam Vieira. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GEORGIEVSKA-SHINE, Aneta; SILVER, Larry. **Rubens, Velázquez and the King of Spain**. Farnham: Ashgate, 2014.

GRAMUGLIA, Pablo Martínez. Péron, Juan Domingo. In: SCHWARTZ, Jorge. (Org.). **Borges babilônico**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 398-399.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

HARTOG, François. **O espelho de Heródoto**: ensaio sobre a representação do outro. Tradução Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

HELD, Julius. **The oil sketches of Peter Paul Rubens**: a critical catalogue. New Jersey: Princeton University Press, 1980. v. 1.

HERÓDOTO. **História**. 2. ed. Tradução J. Brito Broca. São Paulo: Ediouro, 2001.

HESÍODO. **Teogonia**. Tradução Sueli Maria de Regino. São Paulo: Martin Claret, 2010.

[HOMERO]. **Hinos homéricos**. Tradução Edvanda Bonavina da Rosa et al. In: RIBEIRO JR., Wilson Alves. (Org.) São Paulo: Unesp, 2010.

HOMERO. **Iliada**. Tradução Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2014.

_____. **Odisseia**. Tradução Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2014.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houais da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Tradução Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2011.

HYGINUS. **Fabulae**. Disponível em: <<http://www.theoi.com/Text/HyginusFabulae1.html#33>>. Acesso em: 14 jun. 2015.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 18. ed. Tradução Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

KAPPLER, Claude. **Monstros, demônios e encantamentos do fim da Idade Média**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

LAJOLO, Marisa. **Monteiro Lobato**: um brasileiro sob medida. São Paulo: Moderna, 2000.

LANSING, Richard. **The Dante encyclopedia**. New York: Routledge, 2010.

LE GOFF, Jacques. **Para uma outra Idade Média: tempo, trabalho e cultura no Ocidente**. Tradução Thiago de Abreu e Lima Florêncio e Noéli Correia de Melo Sobrinho. Petrópolis: Vozes, 2013.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução Claudia Matos Seligmann. Bauru: EDUSC, 2007.

LOBATO, José B. Monteiro. **Urupês**. São Paulo: Martins, 1944.

_____. **Reinações de Narizinho**. São Paulo: Brasiliense, 1965a. (Obras completas de Monteiro Lobato, 2ª série, Literatura infantil, v. 1).

_____. **Viagem ao céu e o Saci**. São Paulo: Brasiliense, 1965b. (Obras completas de Monteiro Lobato, 2ª série, Literatura infantil, v. 2).

_____. **História do mundo para as crianças**. São Paulo: Brasiliense, 1965c. (Obras completas de Monteiro Lobato, 2ª série, Literatura infantil, v. 4).

_____. **O Picapau amarelo e a reforma da natureza**. São Paulo: Brasiliense, 1965d. (Obras completas de Monteiro Lobato, 2ª série, Literatura infantil, v. 12).

_____. **O Minotauro**. São Paulo: Brasiliense, 1965e. (Obras completas de Monteiro Lobato, 2ª série, Literatura infantil, v. 13).

_____. **A chave do tamanho**. São Paulo: Brasiliense, 1965f. (Obras completas de Monteiro Lobato, 2ª série, Literatura infantil, v. 14).

_____. **Fábulas e histórias diversas**. São Paulo: Brasiliense, 1965g. (Obras completas de Monteiro Lobato, 2ª série, Literatura infantil, v. 15).

_____. **Os doze trabalhos de Hércules**. São Paulo: Brasiliense, 1965h. (Obras completas de Monteiro Lobato, 2ª série, Literatura infantil, v. 16). Tomo 1.

_____. **Os doze trabalhos de Hércules**. São Paulo: Brasiliense, 1965i. (Obras completas de Monteiro Lobato, 2ª série, Literatura infantil, v. 17). Tomo 2.

_____. **Mundo da lua e Miscelânea**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. **A Barca de Gleyre**. São Paulo: Globo, 2010.

LOPES, Rodolfo Pais Nunes. Introdução. In: PSEUDO-HOMERO. **Batracomiomaquia**: a guerra das rãs e dos ratos. Tradução Rodolfo Pais Nunes Lopes. Coimbra. Coleção Fluir Perene, 2008. p. 15-41.

MARTINS, Marcia A. P. Descriptive translation studies: uma revisão crítica. **Gragoatá**, Niterói, n. 13, p. 33-52, 2. sem. 2002.

MASON, Jayme. **Dante e a divina comédia**: uma crônica didática. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

MASSI, Maria Lúcia G. **Zeus e a poderosa indiferença**. 2006. 254 fl. Tese (Doutorado em Letras Clássicas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2006.

MATHEWS, Patricia. The Minotaur of London. **Apollo**, London, 1986, p. 338-41.

MENDES, Elsa Maria C. **A cruz, o gládio e a espada**: representações da história no cinema de Cecil B. DeMille (1881-1959). 2012. 417 fl. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura e Cultura). Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012.

MILTON, John. **Paraíso perdido**. Tradução Daniel Jonas. São Paulo: 34, 2016.

NICHOLS, Andrew. **The complete fragments of Ctesias of Cnidus**: translation and commentary with an introduction. 2008, 252 p. Dissertation (PhD). University of Florida, Gainesville, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**. Tradução Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

O MINOTAURO. Direção Geral: Geraldo Casé. Intérpretes: Zilka Sallaberry, Jacyra Sampaio, Reny de Oliveira, André Valli, Rosana Garcia, Júlio César, Alfredo Luiz, Gracindo Júnior, Lúcia Alves, Ítalo Rossi, Diana Morell e outros. Roteiro: Benedito Ruy Barbosa. Trilha Sonora: Dory Caymmi. Prod. [1978]. 2 DVDs (360 min), color. Produzido pela TV Globo. Adaptação da obra “O Minotauro” de Monteiro Lobato, 2009.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia, 2007.

_____. **Cartas de amor**: as heróides. Tradução Dunia Marinho Silva. São Paulo: Landy, 2003.

_____. **Ars amatoria**. Disponível em: <<http://www.sacred-texts.com/cla/ovid/lboo/lboo58.htm>>. Acesso em: 25 jul. 2016.

PAUSANIAS. **Description of Greece**. Disponível em: <<http://www.theoi.com/Text/Pausanias1A.html>>. Acesso em: 25 abr. 2015.

PENTEADO, J. Roberto Whitaker. **Os filhos de Lobato: O imaginário infantil na ideologia do adulto**. Rio de Janeiro: Qualitymark, 1997.

PEYRONIE, André. Minotauro. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução Carlos Sussekind [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 645-650.

PLATO. **The laws**. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/1750/1750-h/1750-h.htm#link2H_4_0004>. Acesso em: 10 jul. 2015.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PLINY. **Natural history**. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137%3Abook%3D1%3Achapter%3Ddedication>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

PLUTARCO. **Vidas paralelas**. Tradução Gilson César Cardoso. São Paulo: Paumape, 1991a. v. 1.

_____. **Vidas paralelas**. Tradução Gilson César Cardoso. São Paulo: Paumape, 1991b. v. 3.

PSEUDO-HOMERO. **Batracomiomaquia: a guerra das rãs e dos ratos**. Tradução Rodolfo Pais Nunes Lopes. Coimbra: Coleção Fluir Perene, 2008. p. 15-41.

QUEIROZ, Otávio A. P. de. **Dicionário latim-português**. São Paulo: Lep, 1959.

RAGUSA, Giuliana. Da castração à formação: a gênese de Afrodite na Teogonia. **Letras Clássicas**, São Paulo, n. 5, p. 109-130, 2001.

RIBEIRO JR., Wilson A. Os hinos homéricos: introdução. In: _____ (Org.) **Hinos Homéricos: tradução, notas e estudo** Edvanda Bonavina da Rosa et al.. São Paulo: Unesp, 2010. p. 40-79.

ROCHA, Helder. Introdução ao Purgatório. In: ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia: Purgatório**. Tradução Helder L. S. da Rocha. São Paulo: 1999. p. 1- 4.

RODRIGUES, Luiz Carlos. **Barba Azul de Doré & Perrault: o discurso do ilustrador**. 2014. 176 fl. Dissertação (Mestrado em Letras Neolatinas). Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

ROSE, Millicent. Introduction to Dover edition. In: **The Doré Bible illustrations**. New York: Dover, 2016. p. V-IX.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase e cia**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2002.

SÊNECA, **Fedra**. Tradução José Eduardo do Prado Nery. Rio de Janeiro: Agir, 1985.

SHAKESPEARE, William. **Sonho de uma noite de verão**. Tradução Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

SICULUS, DIODORUS. **Library of History**. Disponível em: <<http://www.theoi.com/Text/DiodorusSiculus4A.html>>. Acesso em: 14 out. 2014.

SIGANOS, André. **Le Minotaure et son mythe**. Paris: Presses Universitaires de France, 1993.

SMAJIĆ, Srdjan. **Ghost-Seers, detectives, and spiritualists**. New York: Cambridge University Press, 2010.

SOUZA, Loide Nascimento de. Monteiro Lobato e o processo de reescritura das fábulas. In: LAJOLO, Marisa; CECCANTINI, João Luís. (Org.). **Monteiro Lobato, livro a livro**. São Paulo: Unesp, 2008. p. 67-84.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul/dez 2006.

TATAR, Maria. **Contos de fadas**. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TAVARES, Daniella Amaral. **As viagens do Minotauro: diálogos entre o mito, o texto lobatiano e sua adaptação televisiva**. 2013. 119 fl. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura). Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

THE DORÉ BIBLE ILLUSTRATIONS. Mineola: Dover, 2016.

THE DORÉ ILLUSTRATIONS FOR DANTE'S DIVINE COMEDY. Mineola: Dover, 2016.

VAZ, Henrique C. de Lima. **Antropologia filosófica**. 4. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

VILAS-BOAS, Gonçalo. O Minotauro e os labirintos contemporâneos. In: AMARAL, Ana Luísa et al. (Org.). **Cadernos de literatura comparada 8/9: Literatura e identidades**. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2003. p. 245-271.

VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução Carlos Alberto Nunes. São Paulo: 34, 2014.

_____. **Eclogues**. Disponível em: <<http://www.theoi.com/Text/VirgilEclogues.html#4>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

WILK, Stephen R. **Medusa**: solving the mystery of the gorgon. New York: Oxford University Press, 2000.

WOODFORD, Susan. **A arte de ver a arte**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.

_____. **Images of myths in classical antiquity**. New York: Cambridge University Press, 2003.

YOURCENAR, Marguerite. **Le mystère d'alceste et qui n'a pas son Minotaure?**. Paris: Plon, 1963.