



**O Minotauro tranquilo: Rubens e o diálogo com a antiguidade e outras tradições**

**The quiet Minotaur: Rubens and the dialogue with antiquity and other traditions**

**Dra. Daniella Amaral Tavares**

**Como citar:**

TAVARES, D.A. O Minotauro tranquilo: Rubens e o diálogo com a antiguidade e outras tradições. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 4, n.2, p.232-248, mai. 2020. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4571>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v4i2.4571>.

Imagem: *Dédalo e o Minotauro*: Peter Paul Rubens (1636), esboço a óleo. Museu de Belas Artes de La Coruña (detalhe). Fonte: <<http://museobelasartescoruna.xunta.gal/index.php?id=412&idc=4093>>.

## O Minotauro tranquilo: Rubens e o diálogo com a antiguidade e outras tradições

The quiet Minotaur: Rubens and the dialogue with antiquity and other traditions

Dra. Daniella Amaral Tavares\*

### Resumo

Este artigo apresenta reflexões acerca do esboço *Dédalo e o Minotauro*, concebido por Peter Paul Rubens, em 1636, para uma série encomendada pelo rei espanhol Felipe IV. Nesta obra, ao representar um Minotauro mais humano, numa situação peculiar, o pintor dialoga com uma longa tradição, que vai da antiguidade clássica ao século XVII, da qual ele tanto se aproxima quanto se afasta. Para tanto, tomamos como balizadores a literatura e a iconografia antiga sobre o mito do monstro de Creta, bem como as representações posteriores, que diferem da forma canônica. Consideramos igualmente os estudos acerca da série executada para o rei e do referido esboço, especialmente em Díez-Platas (2005) e Alpers (1971).

### Palavras-chave

Minotauro. Rubens. Iconografia. Mito. Releitura.

### Abstract

This article discusses the sketch *Daedalus and the Minotaur*, conceived by Peter Paul Rubens, in 1636, for the series commissioned by the Spanish king Philip IV. In this work, Rubens represents a more human Minotaur, in a peculiar situation, establishing a dialogue with a long tradition, which goes from classical antiquity to the 17th century, from which he both approaches and moves away. For our analysis, we take, as guidelines, literature and ancient iconography about the myth of the Cretan monster, as well as later representations, which differ from the canonical form. We also take into consideration some studies about the series commissioned by the king and the aforementioned draft, especially in Díez-Platas (2005) and Alpers (1971).

### Keywords

Minotaur. Rubens. Iconography. Myth. Reframing.

(...) o homem metade touro e o touro metade homem<sup>1</sup> (...)  
(Ovídio, Ars II: 24, tradução nossa).

## **Introdução<sup>2</sup>**

O Minotauro, criatura com cabeça de touro e corpo de homem, é um dos monstros mais famosos da tradição literária e iconográfica greco-romana. Seu comportamento, origem e morada igualmente assustadoras, também forneceram elementos para ressignificações que não cessaram de ocorrer, mesmo na contemporaneidade. No entanto, a iconografia do Minotauro não foi a mesma ao longo dos séculos, especialmente no vasto período que vai da Idade Média ao século XVIII, quando a redescoberta das obras de arte greco-romanas (Díez-Platas, 2005: 141) recuperou a imagem que hoje nos é tão familiar.

No século XVII, o pintor barroco Peter Paul Rubens (1577-1640) recriou o monstro de Creta a partir de referências literárias e imagéticas que circulavam em seu tempo, mas nem por isto o Minotauro rubeniano repete integralmente o que o artista conhece, pois sua inclinação a humanizar os personagens míticos (Alpers, 1971: 146) se estende ao prisioneiro do labirinto. Deste modo, ao dialogar com a literatura greco-romana e com a tradição que deu ao Minotauro uma aparência similar aos Centauros (homens até a cintura, com o resto do corpo equino), o mestre flamengo acrescentou ao monstro um semblante gentil, que sugere um comportamento igualmente singular.

A fim de discorrer sobre a coexistência de diversas tradições na recriação de Rubens, partiremos dos estudos de Alpers (1971) e Díez-Platas (2005), bem como das fontes literárias associadas ao trabalho deste artista, que, como poucos, tornou deuses e monstros tão próximos dos homens.

## **Da forma greco-romana às múltiplas possibilidades**

Os textos antigos nos contam que o lendário Minos desejava exibir uma prova de seu direito ao trono da ilha de Creta e foi atendido pelo deus Poseidon, que fez sair do mar um belíssimo touro branco, que deveria ser sacrificado, como sinal de agradecimento. Mas Minos não cumpriu o acordo e o deus despertou na esposa do rei, Pasífae, uma paixão incontrolável pelo touro, com o qual gerou uma criatura chamada Asterion<sup>3</sup>, posteriormente conhecida como Minotauro. Desde o seu nascimento, ele foi aprisionado num labirinto, concebido pelo arquiteto Dédalo, e alimentado com a carne dos jovens que Atenas mandava a Creta, como tributo. No entanto, um dia partiu para a ilha o príncipe ateniense Teseu, que matou o monstro e saiu do labirinto ajudado por um novelo dado pela filha de Minos, a princesa Ariadne, que fugiu com o herói, sendo depois abandonada na ilha de Naxos.

Em consonância com a narrativa literária, as imagens antigas do monstro de Creta também o associaram a um discurso negativo, ratificaram sua forma, a de homem com cabeça de touro, e ressaltaram sua ferocidade – algo esperado para quem não tem uma mente humana. Numa das referências mais antigas à forma deste personagem, Hesíodo, poeta grego que teria vivido no século VIII a.C. diz: “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” (Hesíodo, fr. 145

Merkelbach-West<sup>4</sup>). Em Hesíodo, apesar de termos uma filiação paterna diferente da versão corrente, encontramos sua forma mais usual, presente em outros autores como o romano Higino (Fab., XL) e os gregos Diodoro Sículo (Bibl. Hist. IV, 77.3) e Apolodoro (Bibl., III, 1.4). Contudo, o modo como o hibridismo do Minotauro ocorre não é mencionado em muitos autores, especialmente entre os poetas romanos Ovídio, Virgílio e Sêneca, que aludem ao tema. Em *A Arte de Amar*, Ovídio (43 a.C.-18 d.C) declara: “(...) enganado pela imagem da vaca de madeira, o rei do rebanho realizou com ela o ato amoroso e, por seu filho a ancestralidade foi traída”<sup>5</sup>. (Ovídio, *Ars* I: 325, tradução nossa). No mesmo texto, vemos que Dédalo encarcerou um ser metade homem e metade touro (Ovídio, *Ars* II: 24), sem que fosse dito onde está cada parte. Esta pequena preocupação de Ovídio com uma descrição específica teria, para Díez-Platas ([s.d.]: 13), influenciado autores romanos posteriores, que ela afirma terem “borrado” a imagem do monstro.

Ela também sugere que, uma vez que os textos ovidianos eram populares na Europa cristã, funcionaram como fontes para a iconografia medieval e renascentista, que modificaram a imagem tradicional do Minotauro. Já Virgílio (70 a.C.-19 a.C.) diz que o Minotauro é o biforme mestiço de Pasífae (*Aen.*, VI: 20-28), enquanto Sêneca (4 a.C.-65 d.C.), cita brevemente, em sua *Fedra*, o “ambíguo filho” da rainha (Phaedr., 687-691). Por sua vez, o cronista Plutarco afirma apenas que este híbrido é fruto da natureza do homem e do touro (*Thes.*, XV), enquanto Pausânias (*Desc. Gr.*, I, 24.1) é ainda mais vago, pois ao referir-se ao “touro de Minos”, alterna entre defini-lo como homem e “besta da natureza”.

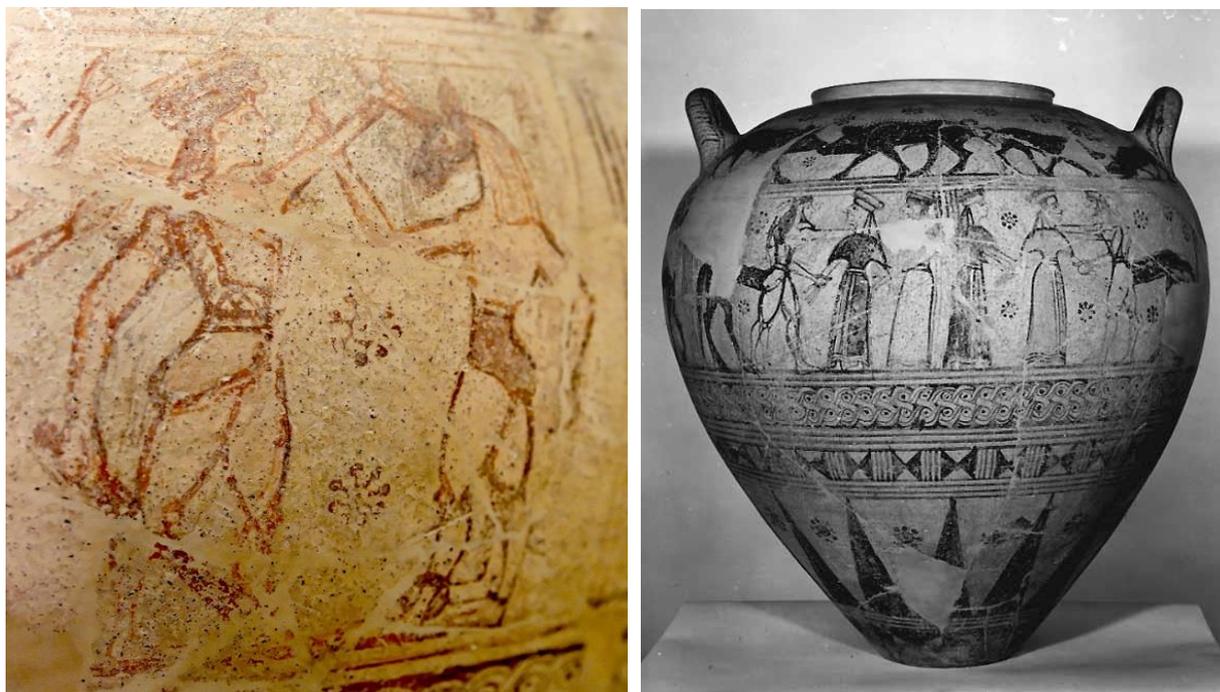


Fig. 1. Teseu e o Minotauro: *stamnos* policromado de origem siciliana (circa século VII a.C.) – Museu do Louvre (Paris).  
Fontes: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theseus\\_Minotaur\\_Louvre\\_CA3837.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theseus_Minotaur_Louvre_CA3837.jpg)>;  
<[http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=5838](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=5838)>.

Apesar das eventuais descrições literárias imprecisas, como a do grego Pausânias (circa 115-180 d.C.) ou dos autores romanos, a forma do Minotauro continuou estável no decorrer da Antiguidade, conforme temos em sua iconografia, que também demonstra quem foi este personagem, por meio de esculturas, pinturas ou mosaicos.

Seja nas obras de arte gregas dos períodos mais remotos, ou mesmo na arte romana do século IV d.C., nota-se que a forma do Minotauro, bem como seu destino é o mesmo, afinal ele é o homem-touro, amaldiçoado por uma concepção considerada criminosa, que vive uma existência condenada à prisão no labirinto e à morte pelas mãos de Teseu, como temos na cerâmica siciliana do século VII a.C. [fig.1].

O mesmo se repete na figura ática a seguir, que mantém a forma tradicional do “touro de Minos” e amplia sua monstruosidade [fig. 2].



Fig. 2. 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>>.

Num mosaico de Túnis [fig.3], além da constituição canônica do monstro, há também sua inseparável morada, que se repete no mosaico romano da figura 4.



Fig.3. 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>>.



Fig. 4. 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>>.

No entanto, há também momentos em que o prisioneiro do labirinto é colocado no limiar da prisão, a fim de que Teseu exiba ao mundo a sua vitória. Assim, tanto no afresco pompeiano do século I d.C. [fig. 5], quanto na cerâmica ática do longínquo século V a.C. [fig. 6], o Minotauro não desfruta a visão do mundo fora do labirinto, pois este é um privilégio impensável a um monstro antropófago.



Fig. 5. Teseu vitorioso: afresco de Pompeia (circa século I d.C.), Museu Arqueológico Nacional (Nápoles).  
Fonte: <<http://www.theoi.com/Gallery/F45.1.html>>.

Fig. 6.1 *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>>.

Segundo Díez-Platas (2005: 147, tradução nossa), a constante representação da criatura no labirinto obedece ao caráter moralizante de sua narrativa, pois é preciso ocultar o fruto do adultério da rainha de modo exemplar:

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 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 invisível<sup>6</sup>.

Como veremos a seguir, a obra de Rubens rompe não apenas com a forma conhecida do Minotauro, mas também com sua relação com o labirinto. Sendo este personagem um ser cuja natureza está no limiar entre o homem e a fera, o mestre flamengo também o posiciona numa fronteira, embora de modo

bem diferente da iconografia greco-romana, que o século XVII ainda não conhecia.

### A encomenda do rei e o esboço do mestre

Em 1636, em plena maturidade de suas criações, Rubens recebeu do rei espanhol Felipe IV uma portentosa encomenda para adornar o *Torre de la Parada*, o novo pavilhão de caça real. Para isso deveriam ser executadas 60 pinturas, das quais 41 seriam baseadas nas *Metamorfoses* do romano Ovídio<sup>7</sup> (Alpers, 1971: 21-30, 78). De acordo com Alpers (1971: 21), esta série incluía mais de 50 esboços executados por Rubens, que continham o traço objetivo e rápido do mestre em sua maturidade e se alinhavam com o tom, adotado pelo poeta romano, em sua representação mais humana dos personagens míticos.



Fig. 7. *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>>.

Entre estas telas, estava uma, atualmente desaparecida, que trazia o Minotauro a contemplar o labirinto do lado de fora, ao lado do arquiteto Dédalo. Supomos como ela era por conta do seu esboço de 1636, hoje no Museu de Belas Artes de *La Coruña*, na Espanha [fig. 7].

Conforme apontamos, este é um Minotauro que difere do modelo literário e iconográfico da Antiguidade, mas que é similar ao retratado pela arte medieval, Renascença e Barroco. No entanto, apesar de diferir do modelo greco-romano por sua forma e localização fora do labirinto, ele mantém o alinhamento com os elementos constitutivos deste personagem<sup>8</sup>: é um monstro parte touro e parte homem, tendo sido condenado a uma prisão construída por Dédalo que, por sua vez, é posto em cena com seus instrumentos de trabalho.

De fato, todas as tradições citadas convergem para esta criação de Rubens, cuja obra foi empenhada em humanizar os personagens míticos, conforme temos em Alpers (1971: 146). Desta forma, antes de visitarmos as criações pós-Antiguidade que influenciam o Minotauro destinado ao rei espanhol, é preciso conhecer a forma como o próprio artista costumava lidar com os temas da mitologia.

Tendo recebido uma formação que compreendia o aprendizado do latim e o conhecimento da cultura clássica, especialmente a latina, Rubens retratou figuras católicas, pagãs e da sua contemporaneidade com a mesma dramaticidade, tendo sido chamado de “Homero dos Pintores” por Delacroix (Alpers, 1971: 173). Seu contato com a poesia de Ovídio, bem como com as ilustrações para esta obra, muito populares desde a Idade Média, inspirou criações como o *Banquete de Aqueloo*, que Alpers (1971: 93) localiza na juventude do artista. Esta autora afirma ainda que metade das obras relacionadas às *Metamorfoses*, destinadas ao rei Felipe IV, provém de gravações para este poema romano, principalmente uma francesa e outra alemã, do século XVI, e do trabalho do gravador italiano Antonio Tempesta (1555-1630).



Fig. 8. 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](http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/59956?search_no=1&index=6)>.

Numa época em que poucos tinham acesso aos textos ovidianos, suas gravuras permitiam o contato do público com este poeta e isto não exclui a corte do rei espanhol. Outro dado curioso é que Rubens concebeu cenas mencionadas brevemente por Ovídio, mas que não necessariamente foram narradas por ele, ou constam nas séries de ilustrações para as *Metamorfoses*. Apesar das “expansões” sobre o referido texto sobre o Minotauro, o mestre flamengo compartilha com o poeta a mesma visão humana, por vezes irônica sobre os personagens e assim “(...) encara os homens com simpatia e tolerância, tendo percebido a vida como uma comédia, no sentido mais completo do termo, mais do que uma tragédia”<sup>9</sup> (Alpers, 1971: 80, 154-155, tradução nossa). Um exemplo desta concepção é o esboço do *Casamento de Peleu e Tétis*<sup>10</sup> [fig. 8], no qual são marcados o desconforto dos deuses e dos noivos por conta da disputa pelo “pomo da discórdia”<sup>11</sup>.

No entanto, as ressignificações para a série da *Torre de la Parada* iam além do flerte com a comédia, lidando também com a ternura e o prosaico, como em *Dédalo e o Minotauro* e no esboço do *Nascimento de Vênus*<sup>12</sup> (a Afrodite grega). Nele, Rubens faz com que a deusa aparente estar mais aborrecida com seus cabelos encharcados, do que com a glória que recebe, ao sair do mar [fig. 9].



Fig. 9. *O Nascimento de Vênus*: Peter Paul Rubens (1636-1637), esboço a óleo – Museus Reais de Belas Artes da Bélgica (Bruxelas). Fonte: Alpers (1971: 21).

Desta forma, como em *Dédalo e o Minotauro*, o pintor aproxima a figura mítica da natureza humana, algo raramente presente nos textos clássicos, e adia o final trágico do monstro, colocando-o numa temporária liberdade.

### O monstro tranquilo e seu criador

A composição do pequeno esboço de 25,8 x 16,5 cm, com um encontro tão amigável e fora do labirinto, além de ser inédita na literatura<sup>13</sup> e na iconografia até o século XVII, dá uma forma peculiar do monstro: um touro de rosto humano, com chifres na cabeça, e, ao contrário do que dizem os poetas, ele não é hostil e talvez se pareça com Dédalo.

Assim como em Ovídio, é evidente que o Minotauro é um monstro, já que parte dele é de um touro e parte de um homem. No entanto, seu lado humano não está no corpo e seu corpo não é mais comandado por uma mente de animal. Nem mesmo a sua expressão é agressiva, como na iconografia greco-romana. Mesmo posicionado de lado, seu rosto, amadurecido por uma grande barba, é sereno e atento a Dédalo, o qual pode ser compreendido pela criatura. Talvez sua cabeça também articule a linguagem, algo que o aproximaria do arquiteto ateniense, e este ponto é caro a Rubens, pois está em acordo com a ênfase sobre emoções e relações humanas entre as figuras mitológicas (Díez-Platas [s.d.]: 19) e vale para todas as figuras por ele representadas, sejam elas deuses, monstros, heróis ou homens comuns, como Dédalo. Em suas ações, elas variam entre o “(...) ciúme, orgulho, raiva, tristeza e tantas disposições de ânimo e variações do amor<sup>14</sup>” (Alpers, 1971: 146, tradução nossa).

Apesar de o Minotauro rubeninano diferir de sua imagem mais corrente, observamos que, segundo Díez-Platas ([s.d.]: 20-21), o conhecimento da iconografia greco-romana era limitado no século XVII. Com isso, apenas a partir do século XVIII, graças à descoberta arqueológica das fontes visuais antigas, seria retomada a figura do homem com cabeça de touro (Díez-Platas, 2005: 141). Já do ponto de vista literário, circulavam naquele tempo textos, em sua maioria latinos, que, segundo mencionamos, não eram precisos quanto à forma do monstro. Por isso, qualificações ambíguas, como híbrido, mestiço, biforme, ser metade touro e metade homem, percorreram a Idade Média e a Renascença, permitindo que a imaginação trabalhasse com diversas possibilidades de representação e, dessa maneira, a releitura concebida por Rubens, apesar de estranha a nós e à Antiguidade Clássica, estava alinhada ao seu contexto, assim como aos séculos que o precederam (Díez-Platas, [s.d.]: 14-18).

De acordo com Díez-Platas ([s.d.]: 14), o mundo medieval, que desconhecia a iconografia pagã, passou a utilizar a figura do Centauro, claramente descrita pela literatura, como modelo para o Minotauro. Portanto, no *Liber Floridus* (ou *Livro das Flores*), do século XII, ele vive num labirinto, é touro da cintura para baixo e homem com chifres daí para cima.

Na Renascença, figuram duas tradições na imagem do monstro de Creta. Uma delas é a das *Emblemata*<sup>15</sup>, cujas ilustrações são associadas a um mote e um texto breve, sendo essas composições principalmente, de cunho moral ou religioso; a outra é a das ilustrações para as *Metamorfoses* (Díez-Platas, [s.d.]: 16).



Fig. 10. *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>>

Popular entre os séculos XVI e XVII, as *Emblemata* derivam do trabalho de Andrea Alciato (1492-1550), que publicou o primeiro livro deste gênero, no qual 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 Dédalos 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 estrategema prejudica seu autor<sup>16</sup> (Alciati, XII, tradução nossa).

Em conjunto com este epigrama, muitas gravações do Minotauro foram utilizadas e trazem releituras que o aproximam dos Centauros [figs. 11 e 12], dos Sátiros, [fig. 13], ou mesmo revelam um touro com rosto humano [fig. 14], mas não se assemelham à sua forma antiga.

Já as ilustrações para as *Metamorfoses*, onde figura uma imagem semelhante aos Centauros, alcançaram 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.]:5, 16). Segundo Alpers (1971: 80-86) as gravações de Salomon para a edição de Lyon das *Metamorfoses*, em 1557, foram de importância fundamental para a iconografia ovidiana nos séculos XVI e XVII. Isto inclui a obra de Solis (ver fig. 14), que copiou as imagens de Salomon para a edição de Frankfurt, do referido texto. No entanto, em seu diálogo com estas gravações, Rubens não as copia, mas modifica-as, refinando-as (Alpers, 1971: 82).



Fig.11. *Emblematum libri II*: Alciato (1556), gravação de Bernard Salomon (Lyon). Fonte: <<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/picturae.php?id=A56a008>>

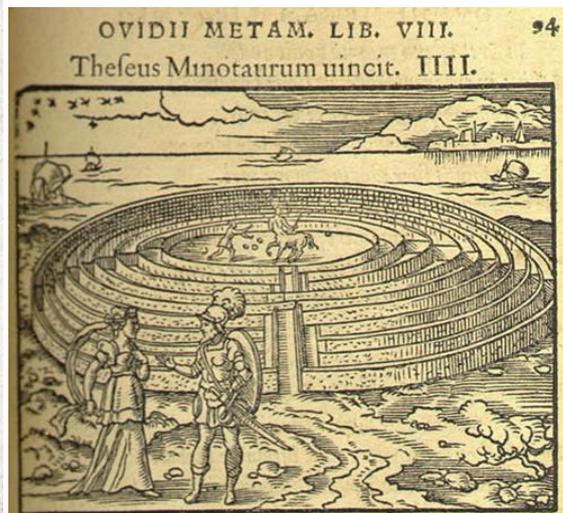


Fig.12. *Emblematum liber*: Alciato (1531), gravação atribuída a Hans Schäufelein e baseada em Jörg Breu (Augsburgo). Fonte: <<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/emblem.php?id=A31b008>>.

Fig. 13. *Emblemata*: Alciato (1621), gravador não identificado (Pádua).

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

Fig. 14. Teseu, Ariadne e o Minotauro: Virgil Solis (1563), reprodução de xilogravura – *Metamorphoses Illustratae*. Fonte: <<http://ovid.lib.virginia.edu/spreng/OVIM220.html>>.

Alpers (1971: 88) nota ainda que Rubens conhecia a obra de Antonio Tempesta (1555-1630), que opta por um Minotauro-Centauro agressivo, a brandir uma clava [fig. 15].



Fig. 15. *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>>.

Como sabemos, esta hostilidade não está no esboço rubeniano. Ao desfrutar seu momento com Dédalo, o Minotauro observa a nova morada, o que é bastante singular, pois é dada a ele a capacidade da contemplar, uma aptidão própria da natureza humana. Além disso, como mencionado acima, ele possivelmente entende a linguagem do arquiteto, talvez consiga também se comunicar e, certamente tem, pela primeira vez, um amigo.

Diferente da literatura clássica e das ilustrações de Ovídio, o Minotauro não está em confronto com Teseu, como ocorre nas figuras 14 e 15. Na verdade, o pintor flamengo sequer coloca o personagem ao lado de um herói<sup>17</sup> (Dédalo não possui armas, apenas instrumentos de trabalho), mas do criador da falsa vaca e, por isto, também criador do Minotauro (Díez-Platas, [s.d.]: 7-8).

Apesar do Minotauro rubeniano parecer estar tão distante daquele estabelecido pela Antiguidade, também traz certos aspectos tradicionais, sobretudo os citados por Ovídio: ele é um híbrido, parte humano e parte touro, sua prisão foi concebida por Dédalo e presume-se que há um motivo para seu aprisionamento. Ironicamente, Dédalo executa seu trabalho sob as ordens do rei (Ovídio, *Met.* VIII: 159-168), assim como Rubens trabalha para o prazer de um rei.

Neste jogo de aproximações e de afastamentos, o monstro de Rubens se assemelha e diverge da criatura do *Liber Floridus*, assim como daquela das *Emblematas* e das *Metamorfoses*, afinal, o artista repete a possibilidade, sugerida pela iconografia conhecida, do monstro agir como um humano, mas, por outro lado, oculta sua agressividade e o afasta de seu algoz. Em relação à reclusão no labirinto, para o qual o monstro olha atentamente, temos uma semelhança de perspectiva: tanto o labirinto quanto o rosto do seu futuro hóspede são parcialmente ocultados no esboço.

Em consonância com as narrativas verbais e visuais mais antigas, o prisioneiro e seu cárcere estão ligados como irmãos, cujo encontro Rubens concebe como iminente. De modo ainda mais próximo, estão Dédalo e sua criatura: seus traços e barba são semelhantes e a expressão de ambos é serena. Curiosamente, assim como o labirinto é parcialmente mostrado, nada aparece em sua totalidade: o Minotauro está de costas, a exibir despreocupadamente o traseiro, Dédalo de lado e sua criação arquitetônica aparece nos espaços entre ele e o monstro.

Certamente Rubens tinha e pleiteava junto ao rei uma liberdade maior para criar, o que é comprovado através das correspondências trocadas com o monarca espanhol, que apreciava o destaque às paisagens (Alpers, 1971: 35-36, 99); já Rubens preferiu destacar, na série da *Torre*, os personagens e não o fundo, conforme apontam Georgievska-Shine e Silver (2014: 2), ao lado de Alpers (1971: 96, 99).

Esta “exceção iconográfica” (Díez-Platas, [s.d.]: 9), para a qual convergem séculos de textos verbais e representações iconográficas, põe em cena, no lugar de uma aparência e comportamento furiosos, a contemplação do próprio destino e nela tudo parece estar levemente deslocado de suas fontes. Sobre a criatura rubeniana, sabe-se que ela está prestes a se despedir da liberdade e da luz do dia, mas neste limiar de tempo, congelado pelo mestre flamengo, ele ainda se mostra afável e atento ao que lhe diz Dédalo. Uma vez prisioneiro no labirinto, talvez ceda à violência e se torne o antropófago brutal, fechando assim o conjunto de elementos constitutivos que caracterizam o personagem.

Entre as muitas interpretações possíveis, essa é uma possibilidade que aventamos e aqui deixamos aberta, assim como o fizeram o artista flamengo e o ateniense com a entrada do labirinto: é para ela que Dédalo aponta a mão, seguida pelo olhar sossegado do touro de Minos.

## Referências

- ALCIATI, A. *A book of emblems*. Translated by John Moffitt. Jefferson: McFarland, 2004.
- ALPERS, S. *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*: part IX. London: Phaidon, 1971.
- APOLLODORUS. *The Library*. Disponível em: <<http://www.theoi.com/Text/Apollodorus1.html>>. Acesso em: 15 abr. 2020.
- BRANDÃO, J. *Dicionário mítico-etimológico*. Petrópolis: Vozes, 2000, v. 1.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário mítico-etimológico*. Petrópolis: Vozes, 2000b. v. 2.
- CASADIEGOS, Y. P. El Minotauro en su laberinto. Aposta, *Revista de Ciências Sociais*, Madrid, n. 3, p.1-34, 2003.
- DÍEZ-PLATAS, F. El Minotauro: ¿una imagen ‘al pie de la letra?’; *Quintana*, Santiago de Compostela, n. 4, p. 141-152, 2005..
- \_\_\_\_\_. *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](https://www.academia.edu/926437/A_companion_for_Daedalus_the_exceptional_iconography_of_Rubens_Minotaur)>. Acesso em: 10 abr. 2020.
- FERREIRA, J. R. *Labirinto e Minotauro: mito de ontem e de hoje*. Coimbra: Fluir Perene, 2008.
- GEORGIEVSKA-SHINE, A.; SILVER, L. *Rubens, Velázquez and the King of Spain*. Farnham: Ashgate, 2014.
- HESÍODO. *Teogonia*. Tradução Sueli Maria de Regino. São Paulo: Martin Claret, 2010.
- HYGINUS. *Fabulae*. Disponível em: <<http://www.theoi.com/Text/HyginusFabulae1.html#33>>. Acesso em: 14 abr. 2020.
- 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: 15 abr. 2020.
- PAUSANIAS. *Description of Greece*. Disponível em: <<http://www.theoi.com/Text/Pausanias1A.html>>. Acesso em: 13 abr. 2020.
- 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.
- SENECA, *Fedra*. Tradução José Eduardo do Prado Nery. Rio de Janeiro: Agir, 1985.
- SIGANOS, A. *Le Minotaure et son mythe*. Paris: Presses Universitaires de France, 1993.
- SICULUS, DIODORUS. *Library of History*. Disponível em: <<http://www.theoi.com/Text/DiodorusSiculus4A.html>>. Acesso em: 14 abr. 2020.
- TAVARES, D. A. *De Minotauro a Asterion: transmutações do prisioneiro do labirinto entre os séculos XIV e XX*. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura). Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução Carlos Alberto Nunes. São Paulo: 34, 2014.

## Notas

\* Graduada em Comunicação Social pela Universidade Católica do Salvador (UCSal), Mestre e Doutora em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Professora da Pós-Graduação em Mitologia comparada do Instituto Junguiano da Bahia (IJB). E-mail: <[amaraldaniella@gmail.com](mailto:amaraldaniella@gmail.com)>. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-0604-1132>>.

<sup>1</sup> (...) Semibovemque virum semivirumque bovem [(...)] (Ovídio, Ars II: 24).

<sup>2</sup> Este texto é baseado em nossa pesquisa de doutorado, defendida em 2018 no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

<sup>3</sup> O cronista Pausânias (Desc. Gr., II, 31.1) e o mitógrafo Apolodoro (Bibl., III,1.4), mencionam o primeiro nome deste personagem, Asterion, Ἀστερίων, “o estrelado”, (Brandão, 2000a: 131), o mesmo usado pelo antigo rei de Creta, antes da denominação mais comum do monstro, “touro de Minos” - Minotauro, Μινώταυρος, (Pausanias, Desc. Gr., III, 18.16).

<sup>4</sup> A tradução deste fragmento encontra-se no estudo de Ferreira (2008: 29).

<sup>5</sup> “(...) 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.” (Ovídio, Ars I: 325).

<sup>6</sup> “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.” (Diez-Platas, 2005: 147).

<sup>7</sup> Segundo Alpers (1971: 107) para a série da *Torre de la Parada*, as pinturas com temas ovidianos proporcionariam ao pavilhão real o frescor e um ar de “entretenimento licenciado”, tão adequados aos prazeres de uma casa no campo.

<sup>8</sup> O terceiro elemento constitutivo deste personagem, a antropofagia, elencado por Siganos (1993: 63), está ausente no esboço de Rubens.

<sup>9</sup> “(...) 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: 154-155).

<sup>10</sup> A composição final desta obra é de foi realizada por Jacob Jordaens, que trabalhava para o estúdio de Rubens. Ela está no Museu do Prado, como temos 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: 15 abr. 2020.

<sup>11</sup> O episódio do pomo no casamento de Peleu e da deusa Tétis envolve a vingança da deusa Discórdia, que lança o fruto imediatamente cobiçado pelas deusas Atena, Hera e Afrodite. Nele lia-se “para a mais bela”, o que inflamou a disputa entre as deusas. Por fim, decidiu-se que o príncipe troiano Páris deveria arbitrar a disputa e, tendo ele concedido o pomo a Afrodite, participaria mais tarde dos acontecimentos que levaram à Guerra de Tróia (Hyginus, *Fab.*, XCII).

<sup>12</sup> A composição final desta obra é de Cornelius de Vos, que trabalhava para o estúdio de Rubens. Atualmente, está no Museu do Prado, como pode-se verificar no link a seguir: <<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/artwork/the-birth-of-venus/d367b968-ddac-4d7d-8f2e-be5cd959e203>>. Acesso em: 15 abr. 2020.

<sup>13</sup> Apesar de ser chamada de “ovidiana”, esta cena não existe em Ovídio. Segundo Alpers (1971:151), o termo “ovidiano” poderia ser apenas um sinônimo para mitológico. Já Georgievskaja-Shine e Silver (2014: 3) afirmam que Rubens se volta mais para as emoções e ações de figuras não humanas.

<sup>14</sup> “(...) *jealousy, pride, anger, sorrow, and many moods and varieties of love*” (Alpers, 1971: 146).

<sup>15</sup> De origem latina, este é o plural para os livros de emblemas.

<sup>16</sup> “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).

<sup>17</sup> Alpers (1971: 155) afirma que Rubens e Ovídio evitavam abordar as ações heroicas. Para ela, tanto a série da *Torre* quanto o poema romano são anti-heroicos em suas narrativas.

Artigo recebido em fevereiro de 2020. Aprovado em abril de 2020.