

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Câmpus Araraquara

MARIANA PEIXOTO PIZANO

EXPRESSIVIDADE POÉTICA NAS
***METAMORFOSES* DE OVÍDIO: O EPISÓDIO**
DE NÍOBE
(*METAMORFOSES*, VI. 146-312)

ARARAQUARA
2016

MARIANA PEIXOTO PIZANO

**EXPRESSIVIDADE POÉTICA NAS
METAMORFOSES DE OVÍDIO: O EPISÓDIO
DE NÍOBE
(*METAMORFOSES*, VI. 146-312)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, UNESP, Câmpus de Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. João Batista Toledo Prado

Agência de Fomento: CNPq

ARARAQUARA
2016

PIZANO, Mariana Peixoto
Expressividade Poética nas Metamorfoses de Ovídio:
o episódio de Niobe (METAMORFOSES, VI. 146-312) /
Mariana Peixoto PIZANO – 2016
168 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Prof. Dr. João Batista Toledo Prado

1. Niobe. 2. Metamorfoses. 3. Ovídio. 4.
Expressividade Poética. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

MARIANA PEIXOTO PIZANO

EXPRESSIVIDADE POÉTICA NAS *METAMORFOSES* DE
OVÍDIO: O EPISÓDIO DE NÍOBE
(*METAMORFOSES*, VI. 146-312)

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teoria e Crítica da Poesia
Orientador: Prof. Dr. João Batista Toledo Prado
Bolsa: CNPq

Data da defesa: 10/04/2016

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. João Batista Toledo Prado
Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

Membro Titular: Prof^a. Dr^a. Elaine Cristina Prado dos Santos
Universidade Presbiteriana Makckenzie – São Paulo

Membro Titular: Prof. Dr. Brunno Gonçalves Vieira
Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

RESUMO

Esta pesquisa apresenta três objetivos principais: 1) refletir criticamente sobre as diferentes opiniões de autores do século XX que se debruçaram sobre a produção literária de Ovídio, destacando dela os defeitos e o engenho; 2) oferecer uma tradução do relato mitológico de Níobe, narrado no sexto livro das *Metamorfoses* de Ovídio (v. 146-312), sem a preocupação de recriar a poeticidade do texto original latino, mas oferecendo equivalência lingüística bastante para a compreensão do texto – seguir-se-ão à tradução notas de cultura sempre que houver necessidade de esclarecer algum termo (mitológico, geográfico, histórico, etc); 3) realizar um estudo semiótico do episódio narrado nas *Metamorfoses*, que permita ao leitor compreender de que maneira a história (*fabula*) e sua expressão poética – o modo como o texto foi composto por meio do arranjo das palavras em verso, com todos os recursos permitidos pelo sistema lingüístico do latim, reapropriado pelo(s) sistema(s) da poesia – unem-se a fim de construir sentidos que se valem (mas ao mesmo tempo ultrapassam) a mera gramaticalidade. O episódio mitológico de Níobe relata a audácia da esposa do lendário rei de Tebas, Anfião, ao ousar comparar-se à Latona, mãe dos gêmeos Febo (Apolo) e Febe (Diana). A mortal se julgava mais merecedora de receber os incensos e as preces ofertados pelas tebanas que aquela deusa, porque julga sua linhagem e sua numerosa prole (ao todo são quatorze filhos) superiores às da outra. Tamanha heresia rendeu-lhe uma terrível punição, imposta pelos filhos da deusa ultrajada: conhecidos pelo exímio trato com a flecha, Febo e Febe exterminam toda a descendência de Níobe. A mortal, acometida por um sentimento de dor inigualável, torna-se pedra.

Palavras-chave: Níobe; *Metamorfoses*; Ovídio; expressividade poética.

ABSTRACT

This research has three main goals: 1) to reflect critically on different opinion of twentieth century's authors who have studied Ovid's literature, highlighting its faults and cleverness; 2) to provide a translation of Niobe's mythological account, reported in the sixth book of Ovid's *Metamorphoses* (v. 146-312), without concerning to recreate the poeticity of the original Latin text, but offering linguistic equivalence enough to the text understanding – the translation will be followed by culture notes whenever it's necessary to elucidate any term (mythological, geographical, historical, etc.); 3) to perform a semiotic study of the episode reported on the *Metamorphoses*, which allows the reader to comprehend how the story (*fabula*) and its poetic expression – the way the text was composed by the arrangement of words in verse, with all resources allowed by the linguistic system of Latin language, reappropriated by the Poetic system – unite in order to create valid meanings, but at the same time go beyond the mere grammaticality. The mythological episode of Niobe reports the audacity of the wife of the Thebes' legendary king, Amphion, by daring to compare herself to Latona, mother of Phoebus (Apollo) and Phoebe (Diana) twins. The mortal was thought worthier of receiving incense and prayers offered by the Theban than the goddess since she judges her ancestry and her numerous offspring (together they are fourteen) higher than the other. Such heresy earned her a terrible punishment, imposed by the children of the outraged goddess: known by the expert dealing with arrows, Phoebus and Phoebe exterminated all descendants of Niobe. Afflicted by a sense of unrivalled pain, the mortal turns into stone.

Keywords: Niobe; *Metamorphoses*; Ovid; poetic expressivity.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pela educação, por investirem em meus estudos desde cedo e por apoiarem minhas escolhas, mesmo quando elas pareciam incertas. Também sou imensamente grata pela “insistência” de vocês em me fazer cursar a faculdade longe de casa, em um lugar onde teria que aprender a caminhar com as minhas próprias pernas: tudo era completamente novo aos meus olhos adolescentes, mas reconheço que até mesmo as dificuldades me ajudaram a crescer e jamais seria quem sou hoje se não tivesse tido essa experiência. Essa conquista também é de vocês.

Às minhas irmãs, Ju e Fer, pelo apoio e pela vivência fraterna. Vocês, cada uma a seu modo, me ensinam a ver o mundo por outros ângulos e a lutar pelos meus objetivos. Obrigada pelo exemplo!

Ao meu companheiro de todo dia, Helder, por compreender as dificuldades do percurso, valorizar as pequenas conquistas e me tranquilizar nos momentos mais difíceis. Palavras não são suficientes para expressar tamanha gratidão.

Aos amigos Ewerton, Débora e Mariana, pelo suporte (acadêmico e emocional) oferecido ao longo dos anos. Nossas conversas me ajudam a acalmar os ânimos e recuperar a esperança, que, às vezes, parecia perdida.

À Camila, amiga que a faculdade me deu e que sempre ofereceu uma palavra de carinho quando lhe expus minhas angústias. Obrigada por me lembrar que *ser* humano, acreditar nas pessoas e fazer o bem independe da quantidade de títulos e publicações que colecionamos. Que jamais sejamos contaminadas pelo sentimento de superioridade e pela convicção de sermos melhores que os outros apenas por termos tido a oportunidade de ir mais longe.

Aos demais colegas que estiveram presente durante este processo, seja oferecendo uma nova ideia para a pesquisa ou fornecendo apoio moral e descontração. Ambos foram igualmente importantes. Não seria capaz de lembrar todos os nomes e nem haveria espaço suficiente para tal, mas gostaria que se sentissem reconhecidos aqui.

Aos professores Márcio e Brunno, pelas valiosas contribuições oferecidas no Exame de Qualificação.

Ao orientador João Batista, por me chamar a atenção, logo no início de minha jornada acadêmica, para as oportunidades profissionais que a língua latina poderia me oferecer. Depois de tantos congressos, amigos e leituras posso dizer: valeu a pena!

Ao CNPq, pelo apoio financeiro.

Sumário

1. INTRODUÇÃO	10
2. A CRÍTICA E A ARTE	19
2.1 A figura de Ovídio vista pelos manuais de História da literatura	20
2.2 Os críticos de Ovídio	29
2.3 Exílio: episódio real ou literário?	35
3. UMA VIAGEM AO MUNDO DAS METAMORFOSES.....	41
4. PERMANÊNCIA x METAMORFOSE: FIO NARRATIVO CONDUTOR DAS METAMORFOSES.....	54
5. DESVENDANDO O POEMA: NOÇÕES LINGUÍSTICAS E SEMIÓTICAS..	59
6. O MITO DE NÍOBE	67
6.1 Tradução	69
6.2 Síntese do episódio de Níobe	90
6.3 Efeitos expressivos	92
7. REPRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS DO MITO DE NÍOBE	125
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	140
9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:	143
10. LISTA DE FIGURAS:	149
11. ANEXOS	150
Anexo I.....	150
Anexo II	157
Anexo III.....	163

1. INTRODUÇÃO

*Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non Aquilo impotens,
possit diruere aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum*

“Erigi monumento mais perene
do que o bronze e mais alto que a real
construção das pirâmides, que nem
as chuvas erosivas, nem o forte
Aquilão, nem a série inumerável
dos anos, nem a dos tempos corrida
poderão, algum dia, derruir”

(HORÁCIO, *Odes e Epodos*, 2003, p. 141 – Trad. Bento Prado de Almeida Ferraz)

Assim como Horácio na ode XXX do terceiro livro declara ter construído um “monumento mais perene que o bronze”, referindo-se à própria obra literária, Ovídio também tenciona ser lembrado pela eternidade¹, como se encontra registrado nos versos finais das *Metamorfoses* (Livro XV, 871-880):

*Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignis
nec poterit ferrum nec edax abolere uetustas.
cum uolet, illa dies, quae nil nisi corporis huius
ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi:
parte tamen meliore mei super alta perennis
astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum,
quaque patet domitis Romana potentia terris,
ore legar populi, perque omnia saecula fama,
siquid habent ueri uatum praesagia, uiuam.*
(OVIDE, 1991, p. 150)

Assim eis terminada a minha obra que destruir não poderão jamais a cólera de Jove², o ferro, o fogo e a passagem do tempo. Quando o dia em que pereça a minha vida incerta chegar, o que em mim há de melhor não há de perecer. Subindo aos astros, meu nome por si mesmo viverá. Em toda a parte onde o poder de Roma se estende sobre as terras submissas, os homens me lerão, e minha fama há de viver, por séculos e séculos, se valem dos poetas os presságios.

(OVÍDIO, 1983, p. 294)

¹ Trata-se de uma “tópica literária” (CURTIUS, 1957, p.82-110), isto é, um *lugar comum* na poesia da Antiguidade, assim como a “modéstia afetada” (*Ibidem*, p.86) e “invocação da Natureza” (*Ibidem*, p.96).

² Tradução do substantivo Júpiter (deus da mitologia romana) advinda do caso acusativo, como acontece com grande parte dos nomes latinos traduzidos para o português: *Jupitter* (*Iupitter*, *Jupiter*), *Jovis* (FARIA, 2003, p. 300).

Os versos finais do grande poema ovidiano guardam o desejo do artista de ser lido mesmo depois de sua morte. Após escrever doze mil versos em hexâmetros, o metro das grandes epopeias, Ovídio aspirava tomar parte no grande panteão de um cânone literário por seu trabalho poético, que considerava digno de ser apreciado pelos homens nascidos depois dele – o que de fato aconteceu, pois, como se pretende mostrar nos capítulos subsequentes, a produção literária de Ovídio só recebeu os merecidos elogios muitos séculos após sua morte. Modernamente, ele é considerado por muitos estudiosos de literatura Clássica um dos principais escritores em língua latina e muito desse renome se deve ao extenso poema *Metamorfoses*, obra na qual se encontra o episódio de Níobe estudado nesta pesquisa. As palavras do crítico anglo-americano Alfred Gudeman em sua *Historia de la Literatura latina* (1942) ilustram bem os fatores pelos quais a obra ovidiana é merecedora de prestígio:

Com as *Metamorfoses*, Ovídio se eleva ao ápice de seu talento poético. Brilhante fantasia, linguagem rica em imagens, mas ao mesmo tempo delicada, verso incomparavelmente perfeito, distinguem em alto grau esta obra. Ele manifestou, ademais, um dom que suas poesias anteriores apenas permitiam supor. Com este variado ciclo de pequenos poemas, Ovídio se coloca na primeira fileira dos grandes virtuosos da narração, muito raros na literatura universal. Pois se prescindirmos os contos, que revelam uma admirável arte narrativa, mas carecem de personalidade literária, e também de Heródoto, cujas histórias muitas vezes se fixam em antigos contos, neste gênero, na Antiguidade, só poderíamos citar como rival de Ovídio, além de Petrônio, cuja obra só possuímos fragmentos, Apuleio. Depois, na arte da narração não encontramos dignos rivais do autor das *Metamorfoses* até Chaucer, Boccaccio e Scott, sem desconsiderar que, em todos estes casos, além de Ovídio, só Chaucer escreveu em verso.
(GUDEMAN, 1942, p.178³)

Nesse trecho, Gudeman compara a grandiosidade da obra ovidiana aos trabalhos de quatro escritores, três deles bastante distantes da Roma do século I a.C em que viveu o poeta sulmonense, reforçando a dificuldade de se encontrar obra semelhante à dele mesmo tanto tempo depois de sua morte. São eles: Geoffrey Chaucer, Giovanni Boccaccio, Walter Scott e Apuleio.

O escritor britânico Geoffrey Chaucer (século XIV) citado por Gudeman é o autor d'*Os Contos da Cantuária* ("The Canterbury Tales"), pedra fundamental da literatura do Ocidente por atestar a legitimidade artística da língua inglesa. A obra é formada por uma coleção de vinte e quatro histórias (duas delas em prosa) narradas por

³ Todas as traduções de línguas estrangeiras contidas neste trabalho são de responsabilidade de sua autora, a menos que haja observação contrária.

diversos peregrinos durante a viagem até o túmulo de São Thomas Becket. Cada história traz as particularidades do personagem central das histórias, por isso os contos apresentam de temas e modos variados, o que faz com que se assemelhem aos mitos de Ovídio nas *Metamorfoses* (CHAUCER, 1955).

Giovanni Bocaccio (século XIV), por sua vez, é o criador da novela *Decamerão* (“Decameron”), considerado a primeira obra realista da literatura por não atrelar a conduta humana ao poder divino e atribuí-la à própria natureza do homem. O título (*deca* – “dez” e *hemeron* – “dias”) antecipa parte da história: sete moças e três rapazes resolvem fugir da Peste Negra e se abrigar num castelo, onde contam histórias para ocupar o tempo. Ao todo são cem relatos sobre mentira, pecado, traição, prazer, etc, e mais uma vez é a variedade de temas que faz a obra se aproximar das narrativas mitológicas ovidianas (BOCACCIO, 2002).

Os romances históricos inaugurados por Walter Scott (século XVIII) combinam “duas fortes tendências do Romantismo: a revalorização evasioneira do passado e o nacionalismo exaltatório dos valores, das figuras e das tradições locais” (BASTOS *apud* AZEVEDO, 2014, p. 24). O *Ivanhoé* de Scott é uma história de cavalaria que narra a saga do herói Ivanhoé para resgatar o rei Ricardo Coração de Leão aprisionado na Áustria e surgiu no momento em que se desejava exaltar o nacionalismo inglês (SCOTT, 1972). As *Metamorfoses* de Ovídio, segundo Conte (1999, p. 252), também tinham a intenção de unir o povo de Roma ao registrar os componentes culturais, geográficos, espaciais, históricos, etc. daquela sociedade. O épico ovidiano tencionava ter a mesma importância para os romanos que as epopeias de Homero para os gregos.

Dentre os nomes citados por Gudeman, somente Apuleio, mais conhecido por sua obra *O Asno de Ouro* (cujo título também era, na realidade, *Metamorfoses*) parece se aproximar em natureza ao texto ovidiano que contém inúmeras metamorfoses etiológicas. Apuleio narra a história de Lúcio, que, ao ver a ama de sua adorada Fótis transformar-se em ave, depois de retirar de uma caixa um certo unguento e passá-lo pelo corpo, também deseja ser transformado: depois de se lambuzar, ele percebe que Fótis lhe havia dado a caixa errada e acaba por transformar-se em burro (APULEIO, 199-). Enquanto as *Metamorfoses* de Ovídio narram cerca de duzentas e cinquenta histórias ao longo de quinze livros, as *Metamorfoses* de Apuleio narram apenas a metamorfose do próprio narrador, mas o elemento semelhante entre elas está na preservação de algumas características humanas após a transformação: Aracne, por exemplo, disputa com a

deusa Palas para saber quem é a melhor tecelã; segundo Ovídio, nem Palas e nem a Inveja podiam censurar o trabalho da mortal (*Non illud Pallas, non illud carpere Liuor/posit opus* – OVÍDIO, 2007, p. 153 - Livro VI, v. 129-30), por isso a deusa destruiu o bordado de Aracne, que se enforcou com a linha da costura. Então, Palas joga sobre ela uma poção que a faz transformar-se: os cabelos desaparecem, assim como o nariz e as orelhas, a cabeça e o corpo diminuem, nascem pernas e do ventre ela solta um fio, continuando a tecer as tramas antigas (*antiquas telas* – v.145). Em Apuleio, Lúcio tem consciência de sua transformação em asno, como mostram as palavras do próprio narrador no livro III: “Assim ela [Fóti] se lamentava. Eu, entretanto, se bem que asno acabado e de Lúcio transformado em besta de carga, conservara uma inteligência humana” (APULEIO, 199-, p.55).

Além das *Metamorfoses*, Ovídio também experimentou diferentes gêneros e diferentes versos durante sua vida literária. A produção do poeta de Sulmona se inicia com elegias amorosas: *Amores* (“Amores”, três volumes elegíacos dedicados a Corina – MARMORALE, 1974, p. 253.), *Remedia Amoris* (“Remédios para o amor”, aqui o autor procura ensinar o leitor a encontrar a cura para o mal de amor – *Ibidem*, p.254), *Ars Amatoria* (“A arte de amar”, livro dedicado às técnicas de sedução de ambos os sexos – *Ibidem*) e *Heroides* (“Heroides”, coleção de cartas escritas por heroínas da mitologia grega e romana aos seus amados – *Ibidem*, p. 253). Alguns críticos apontam os dois primeiros livros acima citados como os responsáveis pela expulsão de Ovídio do território romano por ordem do imperador Augusto, o que não pode ser afirmado senão pelas próprias palavras de Ovídio, como na elegia 10 do livro IV das *Tristes*, na qual o autor diz ter sido desterrado pelo *princeps*, mas não comenta a razão, pois julga que todos já a conhecem (OVÍDIO, 1992, p. 292-3 – v.94 a 114). O fato de alegar que o motivo de seu exílio é largamente conhecido pode ser interpretado como um artifício do poeta para não se obrigar a dizê-lo, e assim, não comprometer sua invenção artística.

A respeito do uso da literatura para comprovar fatos biográficos de seus autores, René Wellek e Augustin Warren fazem questionamentos de grande relevância no capítulo “Literatura e Biografia” de seu livro *Teoria da literatura* (1962), ressaltando a independência entre obra ficcional e vida real:

Não podemos tirar qualquer influência válida para a biografia de um escritor de suas afirmações ficcionais[...]. Não é auto-evidente que um escritor tenha que se sentir com disposição trágica para tragédias, ou que escreva comédias

quando se sente satisfeito. [...] aos autores não devem ser imputadas as ideias, sentimentos, opiniões, virtudes e vícios de seus heróis. E isto é assim não apenas em relação às personagens dramáticas ou às personagens de um romance, mas também ao *eu* do poema lírico. A relação entre a vida particular e a obra não é uma simplista relação de causa e efeito. (WELLEK; WARREN, 1962, p. 93)

Toda a produção ovidiana é permeada por essa questão autobiográfica do exílio, mas não seria ingenuidade demais ou, por que não, descrédito artístico garantir que isso tenha, de fato, acontecido? Se Ovídio já provou ser poeta de grande imaginação ao compor as *Heroides*, cartas de heroínas aos seus amados, por que confiar que, quando se trata do episódio de sua expulsão de Roma, ele fala a verdade? Ao longo deste trabalho, as criações ovidianas serão interpretadas como “afirmações ficcionais”, sem nenhuma necessidade de serem reais.

De acordo com a classificação de Harmsen (1962, p. 9), “mais dignas e sérias são as obras de sua idade madura”: *Metamorfoses*, poema formado por cerca de doze mil versos que registram os mitos gregos e romanos mais conhecidos, e *Fastos*, calendário de festas e rituais referentes a cada mês do ano, de janeiro a junho.

O terceiro grupo de obras ovidianas é caracterizado por alguns estudiosos biografistas como Leoni, Bignone e Harmsen como as “obras de exílio”, pois trazem como pano de fundo das narrativas um lugar distante da *Vrbs* (Roma); para esta pesquisa, o lugar citado por Ovídio nessas obras, Tomos, às margens do Mar Negro, onde atualmente se localiza o município romeno de Constança (MORA, 2002, p.99), será considerado apenas como criação literária. Os escritos reunidos sob essa categoria são os *Tristia* (“Tristes” ou “Tristezas”, elegias em cinco volumes que registram os lamentos de um eu-poético distante de sua terra – MARMORALE, 1974, p.258), *Epistulae ex Ponto* (“Epístulas” ou “Cartas do Ponto”, quatro livros com o mesmo tom de lamento das *Tristia - Ibidem*) e *Ibis* (“Íbis”, obra composta em dístico elegíaco “que não tem outro valor senão o de ser um catálogo macabro de desgraças” – *Ibidem*, p.259).

Nascido em Sulmo, hoje em dia Sulmona, região dos Abruzos, na Província de L’Aquila, Ovídio pôde ir até Roma, centro da produção literária latina, e participar de um dos círculos literários patrocinados por figuras de grande prestígio e próximas ao imperador, como o do poeta Messala, que já contava com a presença de Tibulo, autor de poemas elegíacos, e da sobrinha do mentor, Sulpícia, uma das poucas vozes femininas da Antiguidade. Outro círculo famoso, segundo *A History of Roman Literature* de

Albrecht, tinha Mecenas como líder e seus discípulos eram Horácio, grande poeta lírico, Virgílio, autor do grande épico romano, e Propércio, poeta elegíaco (ALBRECHT, 1997, v.1 - p.644).

A obra ovidiana escolhida como objeto de estudo nesta dissertação é uma das mais conhecidas entre aquelas que reúnem narrativas mitológicas. As *Metamorfoses* são uma espécie de continuação à *Teogonia* de Hesíodo: enquanto esta narra a origem dos deuses (*theos* – deus e *gonia* - nascimento) e a genealogia deles, a obra de Ovídio se inicia com a história da cosmogonia (*cosmos* - universo) e segue contando como surgiram os elementos do mundo (animais, plantas, árvores, flores, aves, minerais, etc) até os dias de César, ou seja, a narrativa mistura o tempo mítico e o tempo cronológico. Ambas as obras são escritas em verso hexâmetro, utilizado nas grandes epopeias gregas e romanas como a *Odisseia*, de Homero e a *Eneida*, de Virgílio; para alguns críticos, como Marmorale (1974), Gudeman (1942) e Albrecht (1997), a obra ovidiana se encaixa na condição de épico pelo tom da narração, embora não apresente um herói único, mas uma variedade de narradores diferentes ao longo dos episódios.

Durante muito tempo, a obra de Ovídio não recebeu a atenção devida da crítica especializada, porém, como destaca Laffont-Bompiani na abertura à versão de David Jardim Júnior das *Metamorfoses* (1983), a Idade Média reconhece sua produção literária e “não o julga inferior às obras de Virgílio” (p. 9) – o século XIII pode ser considerado o período da “Renascença Ovidiana” segundo o autor (*Ibidem*).

Bignone e Leoni fazem parte de um grupo de críticos tradicionais que classificam Ovídio entre os menores, naquilo que se convencionou chamar “Período de Prata”, caracterizado por combinar vários gêneros e preferir o “artificial e o rebuscado ao natural” (CURTIUS, 1957, p.292) no que diz respeito à forma. Também julgaram a demasiada ênfase dada ao exílio – tomado por eles como fato real – outro fator responsável por minimizar a importância da obra ovidiana. Para eles, outro ponto que suscitava preconceito em relação à obra do poeta era quanto ao fato de ele “usar e abusar do *colorido* em seus poemas” (BENITES, 2008, p.10 – grifos do autor):

Públio Ovídio Nasão pode ser comparado com um grande advogado que ofusca com brilhante oratório, construindo sobre o mais vazio dos argumentos um discurso cheio de artifícios. [...] Tinha grande facilidade de palavras e de ritmo, imaginação rica e brilhante: sabia expor, sob a forma mais variada e colorida, o assunto mais comum, conseguindo expressá-lo de mil modos diversos com uma espontaneidade que *parecia* excepcional. De todos esses fatores provém o êxito que teve sua obra para os contemporâneos;

mas deles também retiramos seus *não poucos e leves defeitos artísticos*.
(LEONI, 1967, p.83-4 – grifos meus)

Segundo a avaliação de Leoni e Bignone, a escrita do poeta de sulmona era demasiadamente elaborada e explorava mais os domínios plásticos que o próprio conteúdo. Embora as descrições ovidianas fossem bastante expressivas (pode-se dizer que eram quase como uma pintura, fazendo o leitor criar uma imagem virtual da cena narrada com muita facilidade), isso não era visto com bons olhos pelos dois estudiosos, pois julgavam que o autor se dedicava a temas ordinários ou fazia de seus textos um espaço para compartilhar sentimentos.

No já citado capítulo da obra de Wellek e Warren (1962, p.87-93) sobre a influência dos dados biográficos, uma afirmação parece resumir acertadamente o melhor método para a análise literária, mas que não parece ter sido seguida pelos críticos Bignone e Leoni: “[...] nenhum testemunho biográfico poderá alterar ou influenciar a valoração crítica” (p. 97).

Em sua obra *O demônio da teoria* (1999), Compagnon desenvolve tópicos básicos e indispensáveis a uma obra literária (o autor, o leitor, o estilo, o mundo, etc.) e procura mostrar como as teorias analisam cada elemento ao passar dos anos. No capítulo que trata do valor da obra, o teórico ressalta a importância de se apresentarem razões objetivas para avaliar um texto como “bom” ou “ruim” (“A crítica deveria ser uma avaliação argumentada” - COMPAGNON, 1999, p. 225). A valoração deve justificar-se com elementos textuais, e não apenas com opiniões subjetivas, que podem ser influenciadas pelas experiências do crítico ou por outros comentários.

Seguindo uma linha de pensamento semelhante à de Warren, Wellek e Compagnon, e sobretudo deixando o biografismo de parte na análise literária de um texto, o poeta anglo-americano W. H. Auden, em seu ensaio “Fazer, saber e avaliar” (1993), elaborou um método de análise que se propõe imparcial, ao comparar o texto e uma máquina verbal, no sentido de que tanto um quanto outro têm seu funcionamento interno independente de mudanças que ocorram no exterior:

A mim, as perguntas que interessam quando leio um poema são duas. A primeira é técnica: ‘Aqui está uma engenhoca verbal. Como funciona?’. A segunda é, no sentido geral, de ordem moral: ‘Que camarada habita este poema? Qual o seu ideal de vida ou de lugar? Que noção tem do mal? O que esconde do leitor? O que esconde de si mesmo?’”.
(AUDEN, 1993, p.49)

Auden (1993, p. 49) ainda explica que conhecer a vida do artista, seu temperamento e suas opiniões não são fatos importantes para entender a sua arte, mas o são para o crítico, que pode entender essas informações como influenciáveis na sua avaliação.

O modo “técnico” de avaliação de poesia será, portanto, a baliza epistêmica deste trabalho: os questionamentos morais, quando feitos, terão como propósito levar a conhecer melhor a figura de Ovídio e da sociedade em que viveu, a fim de ser possível compreender o contexto em que se inserem suas produções, embora tais informações de cunho histórico-pessoal não tenham interferência na análise da construção poética do episódio de Níobe, narrado no livro VI (v. 146-312). A proposta da pesquisa é observar apenas os elementos intrínsecos à obra: sua estrutura e seus arranjos, e jamais deixar influenciar-se por nenhum tipo de rótulo, seja ele de caráter positivo ou negativo.

Para realizar tal estudo, utilizar-se-ão certos conceitos linguísticos e literários, tais como signo, símbolo, forma e conteúdo, extraídos de autores como Ferdinand Saussure (*Curso de Linguística Geral* - 2012), Edward Lopes (*Fundamentos da Linguística Contemporânea* - 2003) e Tzvetan Todorov (*Teorias do Símbolo* - 1996), Louis Hjelmslev (*Prolegômenos a uma teoria da linguagem* - 2003), Roman Jakobson (*Linguística e Comunicação* - 2005), assim como da semiótica (*Caminhos da Semiótica literária*, de Denis Bertrand – 2003, e *Teoria semiótica do texto*, de Diana de Barros - 2002).

O mito referido narra a metamorfose sofrida por Níobe, esposa de Anfião, o lendário rei de Tebas, como punição por ter-se considerado mais digna de receber incensos e preces que a deusa Latona, mãe dos gêmeos Febo (Apolo) e Febe (Diana)⁴, visto que sua prole era sete vezes maior que a dela. Excelentes no trato com a flecha, os gêmeos vingam a ofensa suportada pela mãe e aniquilam a descendência de Níobe. O dano irreparável acaba levando a mortal audaciosa a transformar-se em pedra.

⁴ Neste trabalho optou-se por adotar os nomes Febo e Febe para designar Apolo e Diana devido à presença deles (*Phoebus* e *Phoebe*, respectivamente) no texto original do episódio narrado por Ovídio (*Met.* VI, 146-312). O *Dicionário de mitologia grega e romana* de Pierre Grimal (1993, p.167) identifica Febe (Φοίβη) à uma das Titânides, casada com Ceu, e mãe de Latona – portanto, avó da Febe de quem se fala neste trabalho. Febo (Φοίβος), por sua vez, é um dos epítetos de Apolo que muitas vezes funciona como nome próprio.

Esta pesquisa também apresentará uma reprodução diplomática⁵ do episódio de Níobe inserido no manuscrito de Antonio Feliciano de Castilho, encontrado pelo prof. Dr. Brunno Gonçalves Vieira durante uma pesquisa nos arquivos da coleção Júlio de Castilho na Torre do Tombo, em Lisboa. A versão feita pelo poeta português do século XIX ainda está sem publicação, assim como os demais livros contidos no manuscrito e uma introdução feita pelo próprio autor. O texto completo do relato mitológico de Níobe na tradução de Antonio de Castilho encontra-se disponível no Anexo I deste trabalho (p. 148-54).

A tradução também inédita de Raimundo de Carvalho do episódio de Níobe se encontra no Anexo II deste trabalho (p.155-60). O professor da área de Clássicas da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) traduziu os cinco primeiros livros das *Metamorfoses* de Ovídio durante o seu pós-doutoramento pela Universidade de São Paulo, em 2010. Atualmente o autor se dedica a traduzir os dez livros faltantes para completar sua versão da obra ovidiana. Ainda não há data confirmada para a publicação desses livros - a previsão do autor é finalizar as traduções até o próximo ano.

Também se encontra no ANEXO desta pesquisa a escansão completa dos versos que compõem o poema de Níobe (Anexo III, p. 161-6).

⁵ Reprodução diplomática “consiste numa reprodução tipográfica do original manuscrito, como se fosse completa e perfeita cópia do mesmo, na grafia, nas abreviações, nas ligaduras, em todos os seus sinais e lacunas inclusive nos erros e nas passagens estropiadas” (SPINA, 1977, p. 78)

2. A CRÍTICA E A ARTE

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.
E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.
E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.
(PESSOA, *Obra Poética*, p. 164-5)

A fim de exemplificar o que foi dito anteriormente em relação ao tratamento dado a Ovídio pela crítica, serão analisadas obras do século XX escritas por especialistas em literatura latina. Entre eles, há os que não consideram o poeta de Sulmona um dos grandes nomes da literatura latina, por analisarem suas obras sob o viés da estética dos escritores da “Idade de Prata” e julgarem estilisticamente exagerado o tratamento dado aos temas amoroso e mitológico, assim como sob a ótica biografista no que diz respeito às últimas composições, que têm como plano de fundo Tomos. Porém, principalmente entre os estudiosos mais recentes, Ovídio não só pertence a esse grupo de louvados escritores latinos, como é um dos que mais se destacam pela construção expressiva de sua linguagem e uso de imagens.

As obras selecionadas pertencem a dois grupos: história da literatura, “que insiste nos fatores exteriores à experiência da leitura” (COMPAGNON, 2012, p.22) e crítica literária, “discurso sobre as obras literárias que acentua a experiência de leitura, que descreve, interpreta, avalia o sentido e o efeito” delas sobre os leitores (*Ibidem*, p.22-3): uma lida com o contexto (história) e a outra com o texto propriamente dito (crítica). Ao primeiro grupo pertencem *A Literatura de Roma*, de Leoni, *Historia de La Literatura Latina*, de Bignone, *Latin Literature: a History*, de Conte e *A History of Roman Literature*, de Albrecht. São obras do segundo grupo: *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d’Ovide*, de Fabre-Serris, *Ovid’s Metamorphoses*, de Fantham e *Ovid’s Metamorphoses: an introduction to the Basic Aspects*, de Galinsky.

Neste capítulo também serão apresentados alguns autores que abordaram em seus textos a questão do exílio na obra ovidiana, seja aceitando ou questionando, a partir da análise de passagens das obras e do modo de composição dos textos.

Embora o *cópus* da pesquisa esteja inserido nas *Metamorfoses*, obra que não está entre aquelas ditas “do exílio”, esta autora considerou importante explorar algumas questões relacionadas a esse episódio que permeia a trajetória ovidiana e que é, para críticos como Leoni (1967) e Bignone (1952), fator responsável pela depreciação de parte da obra de Ovídio.

Os artigos analisados serão: “O mistério do exílio ovidiano”, de Carlos de Miguel Mora, “Amor et dolor – Ovídio, o poeta elegíaco da *Vrbs*”, de Eliana da Cunha Lopes e “Ovid in Exile: Fact ou Fiction?”, de Antonio Alvar Ezquerria.

2.1 A figura de Ovídio vista pelos manuais de História da literatura

→ *A Literatura de Roma – Leoni*

Em *A Literatura de Roma* (1967), Leoni percorre uma trajetória desde a origem de Roma e sua língua materna até chegar ao que se convencionou chamar, entre os estudiosos do século XIX, “Período áureo da literatura latina”, abarcando autores do século I a.C, em contraste com o que chamavam “Período de Prata”, do século I ao II d.C; em seguida, introduz informações a respeito dos nomes mais conhecidos da literatura latina, como Plauto, Lucrécio, Virgílio, Horácio, Ovídio.

Embora seja um manual de literatura latina, como o próprio autor deixa claro no título, nota-se que Leoni confere particular destaque para a apresentação da sociedade romana na época de César e Augusto, porque, segundo ele, os assuntos e o modo de escrita das obras têm relação direta com aquele período histórico da *Vrbs*:

O período clássico ou áureo da literatura latina pode ser dividido em duas partes, bem distintas entre si; e como de costume referem-se exatamente à história do povo romano. Nos autores precedentes, de Catulo a Salústio, vimos refletir as lutas internas que levaram ao fim a gloriosa república: com a morte de Júlio César e com o advento de César Otávio Augusto ao poder, entramos numa época de paz, tão almejada depois das tormentas das guerras civis e das revoluções (LEONI, 1967, p. 64).

Prosseguindo sua tese de espelhamento direto da política nas obras escritas durante o período de *Pax Romana*, instaurada no reinado de Augusto, Leoni inicia sua análise das obras ovidianas já diminuindo sua importância, porque, com o período de

calmaria e fim das guerras civis que atormentaram a República de César, a literatura não tinha que se preocupar em refletir sobre a situação vivida pela sociedade, mas, ao contrário, ela agora fala de temas mais leves, que divertem e deleitam o leitor:

Com Vergílio, Horácio, Tibulo e Propércio se inaugura e encerra o maravilhoso período poético da idade de Augusto: *o leitor superficial incluiria também um quinto poeta, Ovídio*; mas dentro do esplendor vivíssimo da poesia ovidiana, se o observarmos bem, já estão os germes de uma crise poética e moral que prenuncia o novo período da literatura romana. (LEONI, 1967, p. 83 – grifos meus)

Para Leoni, incluir Ovídio no panteão dos poetas augustanos seria uma desatenção às características peculiares de sua poesia, que inauguram uma nova fase da literatura em Rom. O que ele chama de “crise poética e moral” refere-se à mudança de foco da poesia ovidiana, que já não fala dos dramas humanos e das dificuldades sociais vivenciados em tempos de guerras civis.

O objetivo da literatura, como advoga Horácio nos versos 333 e 334 da sua *Arte Poética*, não é exatamente o contrário ao apontado por Leoni como motivo de crítica aos escritos de Ovídio? Em vez de informar, a arte quer deleitar o público: *Aut prodesse volunt aut delectare poetae/ aut simul et iucunda et idonea dicere vitae* - “Os poetas ou querem ser úteis ou dar prazer ou ao mesmo tempo, tratar de assunto belo e adaptado à vida” (HORÁCIO, 1984, p.104-5). A literatura, como bem registra Aristóteles em sua *Poética* (1993, p.53), não tem compromisso com a realidade: ela narra fatos que poderiam acontecer, enquanto a História, essa sim, tem compromisso com a verdade e deve narrar o que de fato aconteceu.

Na sequência dessas considerações, encontra-se mais um julgamento da obra ovidiana, agora analisando as *Metamorfoses*:

[...] a intenção filosófica o induz [...] a cantar uma espécie de história universal através de uma longa série de transformações (metamorfoses) tiradas da mitologia e da lenda, da origem do mundo até a morte de Júlio César: são duzentos e cinquenta episódios relacionados entre si com maestria, de modo que o fio de narração corre do início ao fim sem interrupção alguma. A maior parte de tais transformações depende do amor, da amizade, do parentesco, de circunstâncias especiais e imprevistas, guerras, ódios, viagens, vinganças: insuperável é a riqueza da veia poética, sem atingindo, entretanto, a intensidade humana e artística de Lucrécio e Vergílio. (LEONI, 1967, p. 85)

Neste parágrafo o crítico chega a elogiar o arranjo da obra, admitindo-lhe “maestria” pelo enlace de histórias tão diferentes, ao ponto de não ser possível perceber o fim de uma e começo da outra, e reconhecendo o trabalho com a linguagem poética. Ao fim, no entanto, sem nenhuma justificativa, ele volta a desprezar o trabalho, pois as *Metamorfoses* perderiam em intensidade na comparação com Virgílio e Lucrécio.

É relevante observar que mesmo elogiando o trabalho desses dois escritores, Leoni não apresenta argumentos para confirmar a grandiosidade de suas obras, assim como também não justifica o motivo pelo qual Ovídio não pode ser comparado a eles. Isso leva a pensar que seu julgamento se fundamenta em motivos exteriores ao texto, subjetivos. Para emitir juízos críticos, que sejam tanto quanto possível imparciais, é preciso ocupar-se apenas dos elementos imanentes e inerentes ao texto e ao discurso (COMPAGNON, 2012, p.225-9). Para este trabalho, preocupado em analisar as construções linguísticas do texto e suas implicações no campo da construção do sentido, seria importante que Leoni tivesse apontado em que aspectos esses poetas superam Ovídio, deixando de lado a avaliação subjetiva que nada acrescenta ao estudo do texto.

O texto de *A Literatura de Roma* chama a atenção pela maneira como Leoni se posiciona em relação à produção artística do período augustano: num primeiro momento ele parece exaltar a liberdade com que os artistas falavam sobre outros temas que não fossem invasões e guerras, pois, num período de reestruturação da sociedade, esperava-se dos escritores que registrassem os valores desse novo momento em seus trabalhos:

[...] A produção literária da idade de César, embora manifestando forte personalidade dos escritores, tem algo rude, discordante: as obras mostram a violência dos sentimentos que não podem ser disciplinados na harmonia entre a realidade da vida e as necessidades artísticas.

A completa harmonia é, ao contrário, encontrada pelos escritores da idade de Augusto: a ação equilibrada e pacificadora do imperador exerce benéfica influência também na literatura. A ‘pax romana’ de Augusto não era uma paz baseada na inércia: era a paz unida à força: significava não tanto a segurança interna, mas também a consolidação e o engrandecimento no exterior e coincidia com o ressurgimento do espírito imperialista, com a certeza de realizar por meio do império uma missão assinalada pelo destino, missão de civilização para ser propagada e imposta aos povos. Todas essas ideias – paz, força, grandeza, potência, missão civil de Roma – constituíram as principais fontes inspiradoras da literatura do período de Augusto. E Augusto, que propugnava por uma geral restauração política, religiosa e moral do povo romano, velou com especial predileção a literatura, porquanto via na mesma um meio seguro para alcançar escopos políticos.

(LEONI, 1967, p. 65-6)

Algumas páginas mais adiante, ele parece mudar de ideia e desvaloriza as obras desse período, pois são repetitivas e não tem mais o vigor do tempo de César:

Já vimos os primeiros sintomas da decadência com Ovídio. [...] Privada dos antigos ideais, privada de um guia que tomasse nas mãos fortes a administração dos interesses nacionais e das consciências, Roma se abate, perde-se, dobra-se sobre si mesma; forte, não usa mais a própria força; grande, dobra-se à moleza dos costumes; temida, não vigia; não mais impelida ao entusiasmo, contenta-se com viver no reflexo; abafados os ideais, não pensa no futuro. Assim, a literatura, depois de tanto andor, contenta-se com a repetição, caindo no vácuo, no ócio, na falsidade, ou tende à fantasia ou à introspecção sempre mais aguda do indivíduo (LEONI, 1967, p. 92).

Por fim, seguindo a mesma linha biografista com que ele começa sua análise e por meio da qual justifica seu pouco – e às vezes, nenhum – apreço pela obra de Ovídio, Leoni cria um subtópico dentro do assunto “Ovídio” intitulado “O poeta narra a própria vida”, em que retira trechos dos *Tristia*, principalmente a elegia 10 do livro IV, para discutir passagens da vida do autor. Mais uma vez, é importante dizer que este trabalho não segue o mesmo método, mas dele se ocupa aqui com o objetivo de demonstrar que mesmo os críticos se deixam levar por análises relativas.

→ *Historia de la literatura latina - Bignone*

Ettore Bignone, em sua *Historia de la Literatura latina* (1952), vê na escrita de Ovídio um reflexo das transformações pelas quais a sociedade romana está passando após Augusto assumir o poder: “Ovídio [...] parece ter desejado aproveitar na arte, com cambiante e ávida sensualidade estética, todas as seduções e todas as inspirações, assim como todos os prazeres da vida romana de seu tempo e de seu espaço [...]” (BIGNONE, p. 308).

Ao mesmo tempo em que o crítico italiano valoriza o texto ovidiano por sua “sensualidade estética” (p. 308), como ele mesmo a chama, e por escrever poesias “libertinas e sensuais” (p.317), que combinavam com a nova Roma de Augusto e sua “avidez de prazer”, ele também se deixa levar pelo efeito de realidade produzido pelo texto, atribuindo-lhe estatuto de veredicto histórica.

Assim como Leoni, Bignone também examina as obras de Ovídio tomando como verdadeiras as afirmações que o eu-lírico faz a respeito dos amores que viveu, dos

lugares que visitou e, principalmente, do exílio, que ele admite sem reservas em sua obra:

Estas poesias libertinas e sensuais [*Arte de Amar*], juntamente com outro motivo que nunca pôde ser esclarecido, e que Ovídio designa com o nome impreciso de *error*, foram as causas que induziram Augusto, que se propunha a reformar os costumes, e devia estar preocupado pela participação de Ovídio num escândalo (quicá os amores de Júlia, sobrinha de Augusto), a bani-lo no ano de 8 d.C em Tomos, hoje Constança, às margens do Mar Negro. Em vão pediu o poeta durante anos, durante a vida de Augusto e também durante o principado de Tibério, que lhe fosse concedido o retorno, ou outra residência para sua velhice (BIGNONE, p. 317-8).

No que diz respeito às *Metamorfoses*, Bignone (1952) reafirma a questão do exílio ao dizer que elas foram escritas “antes do desterro” (p. 319), e menciona o suposto desejo de Ovídio em descartar a obra antes que ela se tornasse conhecida, pois queria poder revisá-la, mas, antes que o fizesse, foi banido de Roma. Além disso, o crítico também ressalta a variedade de temas e metamorfoses explorados no livro:

As *Metamorfoses* são, por outro lado, a obra mestra de Ovídio. Constituem um poema em quinze livros, em hexâmetros[...]
Aqui a religião está autêntica e felizmente dissolvida na novela, variada, diferente e sensual sobre mitologia. Ovídio toma da mitologia dos alexandrinos, de quem é o discípulo mais fecundo, o elemento mais pitoresco e estranho: as transformações, as metamorfoses de seres divinos e humanos, de pessoas em árvores, em rios, em fontes, em flores, em constelações, por castigo ou por dom divino que liberta a carne dolorida e a alma machucada da prisão do corpo, para dar-lhe a serena paz dos seres naturais.
O poema se inicia com o Caos, de cuja massa informe surge o mundo, por uma primeira metamorfose; e termina com a divinização de César como fúlgida estrela do céu, e com a apoteose de Augusto.
Há um pouco de tudo neste poema, que consta de umas duzentas e cinquenta lendas: desde a filosofia pitagórica até a exaltação da dinastia, com habilidosa bajulação cortesã. Mas, sobretudo, encontramos no livro e na produtiva efusão de poesia, uma rica matéria novelesca; o livre jogo da imaginação, a brincadeira com a beleza das antigas figuras do mito reproduzidas, acariciadas em uma melodiosa poesia sensual. Há, no livro, o jogo, o edílio, o drama do amor, reproduzidos com a fineza de um especialista nas aventuras mais variadas e singulares; nos espaços cambiantes, como o da corte, da cabana humilde, da cidade, da solidão campestre (BIGNONE, 1952, p. 319)

A maneira utilizada por Ovídio para compor as *Metamorfoses* recebe destaque no estudo de Bignone, pois além de abranger temas diversos, como o amor, a traição, a perda, a vingança, o desejo etc., também constitui trabalho rico e variado de linguagem, de maneira a “reproduzir no verso as grandes possibilidades pictóricas” exploradas pelos pintores de Herculano, tão conhecidos por seus registros (BIGNONE, 1952, p. 320). Além disso, ele também acrescenta: “Este [Ovídio] passa de mito a mito, de

aventura à aventura, de uma célebre paixão a outra, com artifício ágil e artística versatilidade; alternando o épico com o elegíaco, o idílico com o trágico, o íntimo com o libertino [...] (*Ibidem*, p. 326)

→ *Latin Literature: a History – Conte*

Gian Biagio Conte (1999) apresenta sua análise da literatura produzida por Ovídio junto com os demais escritores do período de Augusto (43 a.C a 17 d.C): Virgílio, Horácio, Propércio e Tibulo. Segundo ele, a partir de 42 a.C, com Virgílio escrevendo as *Bucólicas*, todas as figuras dominantes dessa nova poética têm relações com Augusto e seu círculo. Ovídio, por sua vez, embora frequente o círculo literário de Messala na companhia de outros grandes escritores, “faz seu nome sozinho”, sem a custódia do imperador, a quem Ovídio, inclusive, culpa por seu (duvidoso) exílio (CONTE, 1999, p. 249).

A literatura do período augustano apresenta duas características marcantes: o florescer de temas antes não explorados, devido à turbulência enfrentada por um povo, ao mesmo tempo, invasor e que luta contra ocupações; e, principalmente, como ressalta Conte, a densidade das criações desse período, preocupadas em consolidar a cultura, agora que Roma se tornava um Império:

No campo da literatura propriamente dita, a característica mais importante dos escritos de Augusto é a excepcional, inimitável densidade das obras-primas. Em poesia, o intervalo de vinte anos testemunhou a atividade de Virgílio, Horácio, Propércio, Tibulo e Ovídio. Esses autores criaram textos que preservam, cada um no seu gênero, os clássicos da cultura Romana. Podemos acrescentar Lívio na historiografia; [...] A Oratória é a exceção e é fácil entender o porquê: é a única arte que não pode ser estimulada pela severa paz que Augusto impôs (CONTE, 1999, p.252).

Cada obra-prima de que fala o estudioso na passagem transcrita pretende fazer uma “releitura” dos clássicos gregos: Virgílio se espelha em Homero; Horácio, em Alceu; Propércio, em Calímaco; Ovídio, em Homero e Hesíodo:

A relação da imitação que caracteriza a literatura augustana é mais livre e mais complexa. Esses poetas anunciam a intenção de ‘re-fazer’ Homero, Alceu e Calímaco, para produzir aqui e agora, sob condições diferentes de história, linguagem pensamento e cultura, algo que se equipare aos modelos originais, um equivalente romano que possa se apresentar ao mesmo tempo

como transformação e continuação do modelo, mas que acima de tudo pode assumir a função de ponto de referência e guia (CONTE, 1999, p.255).

Nas *Metamorfoses*, Ovídio trabalha com persistência na forma de seu trabalho com a intenção de recriar um novo estilo épico baseado em Homero, mas com algo a mais: sua intenção é criar um texto épico que tenha a mesma importância cultural em Roma que Homero teve para os gregos. O “algo a mais” acrescentado pelo autor foi justamente a mistura da mitologia presente na *Teogonia* e os mitos contados na sociedade romana: o épico de Ovídio não é perfeitamente épico no tema, pois não há um herói exclusivo, são vários os personagens que tomam a voz ao longo dos quinze livros, mas é impecavelmente um épico em sua métrica, com seus hexâmetros datílicos.

Ovídio, nascido em 43 a.C, não presenciou os períodos mais difíceis da Roma de César, o que nos permite dizer que ele é filho da *Pax* estabelecida por Otaviano (mais tarde elevado a “Augusto” – venerável, sagrado) na vitória da Batalha de Áccio contra Marco Antônio. Por não ter a experiência dos tempos de guerra (CONTE, 1999, p.342), a escrita ovidiana tem a característica de ser apolítica, desengajada e celebratória dos novos tempos.

Os gêneros praticados por ele também ganharam novos traços, principalmente a elegia amorosa, que não se baseia mais no amor puro, ideal, mas se adapta à vida da nova sociedade romana (por vezes, as elegias amorosas de Ovídio foram consideradas obscenas, tal era o relevo dado ao prazer). De acordo com Conte, é nos textos de Ovídio que cultura romana está, pela primeira vez, “livre de moralismos e de retorno a suas origens. Ovídio canta os prazeres, os espetáculos, a luxúria, o amor livre, e, ao mesmo tempo, claro, ele glorifica o *princeps* que tornou possível essa era de felicidade na metrópole” (CONTE, 1999, p. 257).

Ao contrário dos dois críticos vistos anteriormente, que avaliaram as obras do poeta sulmonense à sombra de outros poetas, desconsiderando a individualidade e a tranquilidade da época, que permitia o surgimento de outro tipo de arte, e, ainda, buscando fatos biográficos nos textos, o estudioso italiano exalta o caráter fantástico da literatura de Ovídio: “A poesia ovidiana clama por ser independente da realidade e em vez disso, declara, ou melhor, exhibe, sua natureza literária e alude ao seu modelo” (*Ibidem*, p.342)

Conte também chama às *Metamorfoses* a “pequena Eneida”, pois preenche várias elipses narrativas da obra de Virgílio, detalhando alguns episódios que aparecem

só brevemente na saga de Eneias. A respeito do tempo de duração da narração de cada história mitológica e da diversidade de temas e estilos, o crítico assinala a técnica do autor:

Especialmente diversas são a maneira e a mudança da narrativa, que se demoram em momentos de destaque e pausam em cenas dramáticas e eventos, assim como é no ato da metamorfose: a metamorfose é descrita minuciosamente enquanto acontece. [...] A mutabilidade de temas e tons acompanha a mutabilidade de estilo, que é solenemente épica, liricamente elegíaca, ecoando passagens de poesia dramática ou atitudes bucólicas. As *Metamorfoses* são, entre outras coisas, uma espécie de galeria de arte de vários gêneros literários (CONTE, 1999, p. 352).

→ *A History of Roman Literature - Albrecht*

No capítulo sobre a literatura do período augustano do livro de Michael Von Albrecht, nota-se a importância dada à atualização dos gêneros literários da Grécia para Roma. Segundo o autor, os autores desse período estavam cansados de imitar a literatura helenística. Eles queriam “olhar para trás, do alto do seu próprio período, e desafiar os grandes mestres, ainda mais distantes no tempo” (ALBRECHT, 1997, p. 645-6). Ainda sobre essa mudança na composição dos gêneros, Albrecht acredita que ela não ocorre independentemente das mudanças históricas, mas, ao contrário, é influenciada por elas e isso faz com que alguns gêneros se transformem, outros ganhem mais destaque e outros, infelizmente, desapareçam.

Quando as circunstâncias sociais se alteram, o discurso também precisa se adaptar: por exemplo, em tempos de disputa política, a oratória ganha mais espaço entre os gêneros para promover determinada figura; em tempos de consolidação de uma nação, o épico é o gênero escolhido para ser praticado, porque, entre outras coisas, dá a impressão de “unidade” ao concentrar a narrativa nos feitos de um único herói (ALBRECHT, 1997, p.648).

Além do épico virgiliano, a poesia didática também ganhou espaço nesse período, como mostram as publicações das *Geórgicas* e da *Arte de Amar*, ambos manuais, o primeiro para a agricultura e os cuidados com a terra, e o segundo, para conquistar homens e mulheres. A elegia, primeiro gênero explorado por Ovídio, também floresceu “no solo da indiferença política induzida por Augusto” (ALBRECHT, 1997, p. 649) e apresentava temas significativamente diferentes da elegia grega:

enquanto a composição helenística era voltada para o lamento, independente da forma, a versão latina era caracterizada, principalmente, pelo dístico elegíaco (hexâmetro e pentâmetro) e pela temática erótico-amorosa (p. 742).

Ovídio inaugurou um novo caminho para a elegia com as *Heroides*, dando voz a personagens femininas e escolhendo um motivo mítico:

Por fim, deve-se dizer que Ovídio tomou a elegia amorosa augustana do ponto de partida, aperfeiçoou-a e, então, levou-a por diferentes caminhos: parte retornou aos gregos e a antigas tradições, parte para o uso da retórica, e parte para a continuação da poesia romana (ALBRECHT, 1997, p.746-7).

Depois de se dedicar às elegias, o poeta de Sulmona decide explorar outros gêneros: durante os anos 2 e 8 d.C ele se dedica ao trabalho de duas obras: *Fastos*, versão poética do calendário romano que pretendia ter 12 livros, mas acabou ficando somente com metade, e *Metamorfoses*, em que se encontra a passagem escolhida como objeto de estudo desta pesquisa. Conforme analisa Albrecht, a prática elegíaca ajudou o poeta na construção de seu grande poema mitológico: “A riqueza psicológica das *Metamorfoses* procede da experiência de Ovídio como elegíaco e seu conhecimento das tragédias greco-romanas” (ALBRECHT, 1997, p.801).

Com relação ao modo de descrever as metamorfoses do livro, o alemão Michael von Albrecht evidencia o “pacto de verdade” que o narrador estabelece com o leitor, ao ponto de acreditar na transformação que lê, porque acompanhou todos os seus passos:

A descrição de uma metamorfose coloca diante dos olhos do leitor algo irracional, contrário à natureza e à razão, e ainda assim tão persuasivo, que ele parece ver aquilo acontecendo diante dele. Aqui Ovídio parece dominar o traço estático compartilhado por muitas obras de arte antigas e antecipar possibilidades que só o cinema, mais tarde, seria capaz de realizar (ALBRECHT, 1999, p.805).

Finalizando a análise da obra ovidiana, Albrecht observa a riqueza do material delegado pelas *Metamorfoses* aos pósteros: “um rico tesouro de mitos para a Idade Média e o mundo moderno, promovendo estímulos frutíferos para a literatura, arte e música a um nível de desafiar os catalogadores” (*Ibidem*, p. 816).

2.2 Os críticos de Ovídio

→ *Mythe et poésie dans les Métamorphoses* – Fabre-Serris

Jacqueline Fabre-Serris é professora de Língua e Literatura Antiga na Universidade de Lille 3, França, e seu livro busca entender as funções da mitologia na sociedade romana do século I a.C., dentro da obra de maior notoriedade escrita por Ovídio, as *Metamorfoses*.

O livro de Fabre-Serris foi sugerido por Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho, professor e pesquisador da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), a quem a autora deste trabalho é muito grata, dado o relevo e impacto que a obra de Fabre-Serris teve no âmbito desta pesquisa; a autora da dissertação agradece também a oportunidade de ter tido acesso à sua tradução, ainda sem publicação, do episódio de Níobe, que faz parte de seu projeto de tradução dos demais livros das *Metamorfoses* (os cinco primeiros foram traduzidos durante o trabalho de pós-doutoramento pela Universidade de São Paulo e acompanhados de uma reflexão sobre o percurso tradutório e um estudo das metamorfoses do personagem-autor).

Diferentemente dos outros materiais citados até agora, o estudo da pesquisadora francesa se ocupa totalmente do estudo das *Metamorfoses* e, por isso, oferece uma gama maior e mais detalhada de reflexões acerca dos quinze livros que narram histórias mitológicas, espalhadas entre os extremos do tempo inimaginável do Caos e o tempo cronológico de Augusto.

Logo na *Introdução* (FABRE-SERRIS, 1995, p.23), há uma comparação entre o próêmio das *Metamorfoses*, no qual o narrador antecipa como vai contar as histórias (*perpetuum...carmen* – “poema contínuo”) e a expressão *aeisma dienekes* (numa tradução literal: “hino contínuo”), utilizado por Calímaco no início de seus *Aitia* (“As Origens”), livro de gênero elegíaco que explica a origem de ritos, lendas, tradições de grande parte das regiões mediterrâneas: ambos aludem a um poema ininterrupto, comemorativo, composto de milhares de versos, que narram feitos de reis e heróis, isto é: trata-se de um épico mitológico e, às vezes, histórico, de estilo homérico. Gian Biagio Conte, em sua *Latin Literature: a History* (1999, p.351) também compara outro termo do próêmio ovidiano com seu correspondente na literatura latina contemporânea: o *deducite* (“inspirai”) do primeiro verso das *Metamorfoses* e o *deductum...carmen*

(“escreva um poema”) da 6ª égloga das *Bucólicas* de Virgílio. Ambos os personagens pedem a ajuda dos deuses para cantar o que pretendem.

No tópico sobre “a figura secreta das *Metamorfoses*” (FABRE-SERRIS, 1995, p. 239), Fabre-Serris analisa o papel das mães nos mitos contados por Ovídio. Ela observa que há uma diferença de contexto entre a figura da virgem e da mãe: a primeira tem lugar especial na poesia erótica das *Metamorfoses*, como nos episódios de rapto (Io – Livro I, v.568-600) e domínio sexual dos deuses (Europa – Livro II, v.833-875); a segunda tem importância menos aparente, mas também capital, como no mito de Níobe, que será estudado mais detalhadamente nos próximos capítulos.

Um exemplo de *matres dolorosae* (“mães sofredoras”) é a história de Ceres, que teve a filha Prosérpina raptada pelo deus do mundo inferior, Plutão, enquanto colhia flores com as amigas no bosque (Livro V, v.341-408). Segundo a autora, “o amor materno é geralmente apresentado como uma forma exacerbada e dolorosa” (FABRE-SERRIS, 1995, p. 239). No episódio citado, é possível perceber o outro lado desse amor abundante: a filha, ao ser levada pelo deus, começa a chamar pela mãe e pelas amigas, mas, como frisa Ovídio, principalmente pela mãe (*sed matrem saepius* – v.397):

Todas essas histórias são marcantes por uma característica recorrente: não há maternidade feliz no universo ovidiano. A separação, a morte ou a metamorfose vem privar a mãe da criança e fazê-la se entregar ao desespero de um amor que a dor pode levar até a crueldade.

O destino de Dríope é, talvez, o exemplo mais perfeito disto nas *Metamorfoses*, pois tem a aparência de uma coincidência trágica. Para divertir seus filhos, ela arrancou flores de uma árvore, que escondia o corpo da ninfa Lótus. Essa inocente profanação fê-la, por sua vez, adentrar o mundo das plantas (FABRE-SERRIS, 1995, p. 240).

É neste livro que, pela primeira vez, se encontra uma maneira de interpretar o mito de Níobe sem que Latona seja a responsável pela metamorfose da mortal. Segundo conta de Ovídio, Níobe se considera merecedora de preces e incensos mais que a própria deusa, pois ela tem uma prole sete vezes maior, um marido fundador da cidade de Tebas, genealogia divina e vive entre os cidadãos tebanos, enquanto da deusa só se ouve falar. A deusa, ao ouvir tais impropérios, queixa-se aos filhos, que resolvem agir flechando todos os filhos de Níobe – o marido, em meio a tantas perdas, coloca fim à própria vida com a sua espada.

Em todos os outros estudos abordados anteriormente nesta pesquisa, Latona sempre fora considerada a responsável pela transformação da mortal: mesmo sem haver

nenhuma evidência no mito, costuma-se supor que a deusa, por tão grande ofensa, transformou a insolente rainha em pedra, numa espécie de maldição. A novidade⁶ trazida pela latinista francesa é comparar esse mito com, por exemplo, o das Piérides e o de Aracne, mitos que também contêm um desafio aos deuses. Nesses dois mitos há personagens que atuam como mediadoras, julgando a disputa entre o canto das Piérides e o das Musas, e o bordado de Aracne e Palas: as ninfas. Na história de Níobe não há nenhuma figura que avalia a disputa entre as mães:

A punição das Piérides serve de exemplo para Minerva; Ovídio indica que aquele [castigo] de Aracne não será igual ao de Níobe. De fato, a história do reino da Frígia constitui, de alguma forma, o trabalho da tecelã: ela reproduz a eliminação de um elemento com o qual fez surgir uma característica acessória: não há nenhum debate, obedecendo ao julgamento de uma terceira pessoa, para julgar os objetivos das rivais Latona e Níobe (FABRE-SERRIS, 1995, p.75).

Para Fabre-Serris, a transformação de Níobe se dá, exclusivamente, pela dor incalculável sofrida pela personagem, que não permite que ela reaja a tantas perdas. A transformação em pedra representa a imobilidade, e o fato de ela continuar chorando, mesmo depois da metamorfose, assinala a permanência de um comportamento humano, as lágrimas.

Essa técnica de manter ao menos um componente que faça lembrar a personagem antes da mudança é utilizada por Ovídio em todos os outros episódios mitológicos do livro, como se verá nos próximos capítulos.

→ *Ovid's Metamorphoses* - Fantham

A latinista britânica aponta, logo no início do livro, a diferença entre os deuses representados nas obras de Homero (*Ilíada* e *Odisseia*) e aqueles descritos por Ovídio: embora tanto os das epopéias homéricas como os que frequentam as *Metamorfoses* sejam capazes de se metamorfosear, somente os deuses das *Metamorfoses* se transformam em animais, como por exemplo no episódio de Leda, em que Zeus se transforma em cisne, ou ainda, na história de Europa, em que ele se metamorfoseia em touro para conquistar a jovem.

⁶ O livro de Galinsky (1975) também considera que a deusa Latona não influencia a transformação de Níobe, mas aponta outro motivo para isso, como poderá ser visto aqui, na seção que trata especificamente do relato de Níobe.

Segundo a autora, essas histórias não foram inventadas pelo narrador ovidiano, mas foram citadas para provar a “dubiedade dos poetas” (FANTHAM, 2004, p.12), que, como já alertara Aristóteles em sua *Poética*, têm a liberdade da criação literária em relação aos acontecimentos do mundo:

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é officio de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postos em versos as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder (ARISTÓTELES, 1993, p.53).

Ainda sobre o caráter dos deuses, a estudiosa sinaliza as duas características que os difere dos humanos: a imortalidade e a incapacidade de chorar (FANTHAM, 2004, p. 124): *neque enim caelestia tingui/ ora licet lacrimis* – “pois não é lícito aos deuses banhar o rosto com lágrimas – Livro II, v.621-2, tradução de Paulo Farmhouse Alberto. As lágrimas, proibidas aos deuses, representam o único traço de humanidade remanescente na figura de Níobe mudada em pedra.

O elemento das *Metamorfoses* destacado por Fantham (2004, p.16) é o modo de composição e arranjo dos mitos, que levam o leitor a participar da narrativa, porque não há interrupção entre um episódio e outro. A descrição das metamorfoses parece ser tão real e é descrita com tantas minúcias, que apela para algo maior que a razão: a afeição. Se o narrador não se dispusesse a contar as histórias de transformação com tamanho cuidado e envolvimento, provavelmente não teria tido tantos leitores e os que chegassem a conhecer sua obra seriam levados a desprezá-la por descrever algo impossível e inaceitável:

As *Metamorfoses* não teriam ganho leitor por séculos se Ovídio não soubesse apelar à mente e ao coração, para a imaginação assim como para o sentimento, para a nossa sensibilidade para a tragédia e para a diversão do cômico, para a nossa reação às artes visuais e para a vulnerabilidade humana. Novamente, só as transformações não forneceria boas histórias, se as metamorfoses fossem só um tipo de morte, que normalmente leva a narrativa a um fim abrupto. Em vez disso, Ovídio nos ocupa emocionalmente numa situação pessoal e, focalizando a narrativa por meio da perspectiva da vítima da transformação, nos permite compartilhar os sentimentos dele ou dela (FANTHAM, 2004, p. 15-6).

Outra característica para a qual a autora de *Ovid's Metamorphoses* chama a atenção é a ênfase no discurso como marca de humanidade (p. 18), isto é, quando uma pessoa é transformada numa forma de vida inferior (planta, árvore, ave, animal), a perda da fala e do poder de comunicação com outros humanos é sempre ressaltada. No caso de Ocíroe (Livro II), que se transforma em égua, por exemplo, ao tentar falar percebe que não é capaz de produzir palavras, apenas relinchos; ou então o mito de Acteão (Livro III), que ao avistar Diana banhando-se junto às ninfas, é transformado em veado para que jamais possa contar o que viu, e ao tentar impedir o ataque dos cachorros que caçavam com ele no bosque, faltam-lhe as palavras.

Para finalizar, Fantham compara a diversidade de gêneros, temas e figuras presentes na trama das *Metamorphoses* de Ovídio a um colar de contas de diferentes cores e materiais que têm em comum o fio central ao qual estão presas:

Parece que Ovídio é capaz de tecer uma cadeia de contos iridescentes de um ou mais textos pré-existentes, usando material de diferentes gêneros ou enxertando fios puxados da sua própria imaginação com igual facilidade. Para mudar a imagem, as *Metamorphoses* e suas muitas narrativas são como um complexo colar, cujo fio central sustenta as voltas (ambas curtas e longas) de contas de diferentes cores e materiais, que separam e reúnem a principal sequência ordenada em diferentes lugares para criar uma total simetria (FANTHAM, 2004, p.131).

→ *Ovid's Metamorphoses: an introduction to the Basic Aspects* - Galinsky.

O primeiro traço das *Metamorphoses* destacado por Galinsky, e que ainda não havia sido mencionado por nenhum dos autores estudados, é o fato de Ovídio usar a metamorfose não apenas como assunto, mas sobretudo como “princípio funcional” (1975, p.43). Já vimos anteriormente que a peculiaridade dessa obra ovidiana é justamente a amarração que o narrador faz entre os mitos, de modo a não haver interrupção entre um episódio e outro (*perpetuum carmen*). Galinsky percebe as metamorfoses não apenas como um componente dos relatos mitológicos, mas também como elemento estrutural presente na escritura do poema: para passar de uma história a outra, o narrador seleciona o que há de comum entre casos consecutivos de metamorfoses (o espaço, a transformação, o motivo, etc), e, para aproximá-las, muitas vezes muda o foco da narrativa sem que o leitor se dê conta.

Outro aspecto ainda não referido pelos demais críticos é a motivação que levara Ovídio a compor um poema de metamorfose – Conte (1999, p.252) ressalta a intenção do poeta em “criar um texto épico que tenha a mesma importância cultural em Roma que Homero teve para os gregos” e, ao lado da *Eneida* de Virgílio, dar identidade ao povo romano.

Uma das possibilidades apontadas por Galinsky (1975) para a escolha do tema “metamorfose” justifica-se pela ideia compartilhada por seus contemporâneos: registrar a eternidade de Roma, já celebrada, por exemplo, em Virgílio (*Eneida*, I, -278-9), por intermédio da profecia de Júpiter: *his ego nec metas rerum nec tempora pono/ imperium sine fine dedi* (“Nem tempo nem espaço imponho a estes:/ não tem limite o império que lhes dei” - THAMOS, 2011, p.355).

Também pensando nessa ideia de registrar os feitos de Roma e sua cultura, o estudioso alemão Hermann Fränkel (*apud* GALINSKY) propôs outra justificativa para a escolha do tema da obra ovidiana: o autor teria sido atraído pelas metamorfoses porque “é uma alternativa não-trágica para a morte” (1975, p. 61) e por meio desse mecanismo o “fim” seria superado pelo nascimento de uma nova forma transmutada – para Ovídio, a ideia de “Roma eterna” passa pelo conceito de metamorfose, de uma “eternidade de mudanças” (GALINSKY, 1975, p.45), ou seja, ele compreende que a *Vrbs* só será eterna enquanto se mantiver em transformação.

A metamorfose também seria uma espécie de salvação para a morte dos personagens cujas histórias têm finais potencialmente trágicos; exemplos eloqüentes disso são os episódios de Dáfne, (Livro I, v.452-567) transformada em loureiro para se livrar da perseguição de Apolo; Siringe (Livro I, v.689-712), metamorfoseada em flauta para livrar-se de Pã; Alcione (Livro XI, 410-748), transmutada em ave por ousar comparar-se a si mesma e ao marido respectivamente a Zeus e Hera; e até Níobe (Livro VI, v.146-312), mudada em pedra após perder todos os filhos e filhas flechados por Febo e Febe.

Entre os críticos estudados, Galinsky é quem afirma mais categoricamente a relação entre permanência X mudança na descrição das metamorfoses. Segundo ele, “As características físicas dos personagens estão sujeitas à mudança, mas a substância mais pura, a quintessência permanece” (1975, p. 45). O exemplo escolhido para confirmar sua tese é a metamorfose impingida por Zeus a Licaão (Livro I, v.211-243): chegando ao povoado da Arcádia, o senhor do Olimpo se identifica como um deus e

Licaão não acredita; para comprovar a divindade do indivíduo, ele decide testá-lo: planeja adentrar o aposento divino e matar Zeus enquanto este estivesse cochilando. Antes disso, Licaão já havia degolado um dos guardas e cozido seus os membros ainda semi-vivos para servir de jantar ao deus. Antes mesmo de experimentar a comida, Zeus percebe a trapaça, atea fogo à casa e Licaão foge: quando, finalmente, se encontra sozinho, tenta falar, mas em vão, só consegue uivar. O traço derradeiro da figura humana está na avidez com que procura o sangue dos rebanhos, assim como fez com o deus.

Para encerrar este bloco, em que se recenseou obras de história da literatura e crítica literária a respeito da poesia ovidiana e, principalmente, das *Metamorfoses*, selecionou-se uma das passagens do livro *Ovid's Metamorphoses: an introduction to the Basic Aspects*, na qual o autor interpreta o mito de Níobe, objeto basilar desta pesquisa, em comparação com os demais mitos que compõem a obra e sob a ótica de uma transformação sem interferência divina:

Em contraste com os mitos tradicionais, Ovídio apresenta a transformação de Níobe não como graça divina ou punição, mas como natural, quase uma consequência psicológica do seu sofrimento sem fim. O processo de transformação não é algo forçado ou um ato estranho, mas é profundamente significativo. Ao contrário da maioria das metamorfoses, essa não é ocasionada por intervenção divina, mas resulta dos sentimentos e ações humanas intensas de Níobe. *Ela é petrificada no seu luto; é por isso que ela se torna pedra* (GALINSKY, 1975, p. 148 – grifos meus).

A metamorfose de Níobe difere das demais citadas até o momento por se dar única e exclusivamente por motivos internos à personagem: Febo e Febe exterminam a descendência da rainha para se vingar das palavras ofensivas que a mortal dirigiu à sua mãe, a deusa Latona, mas só indiretamente os gêmeos influenciam a sua transformação. É o sofrimento infinito, a dor imensurável e as perdas irreparáveis que darão início ao processo de mudança da personagem em pedra.

2.3 Exílio: episódio real ou literário?

Uma questão bastante intrigante quando se trata de Ovídio é seu exílio: teria ele sido verdadeiro ou apenas uma “cena” criada para servir como plano de desenvolvimento de suas obras *Tristia*, *Epistulae Ex Ponto*, *Ibis* e *Halieutica*? Muitos estudiosos, como Leoni, Bignone e Harmsen afirmam que ele de fato foi mandado para

Tomos pelo imperador Augusto, porém outra parcela, formada por críticos partidários de Albrecht (1997) e Conte (1999) não crê nisso. A única certeza é a de que, em ambas as situações, os estudiosos se apoiam nos próprios textos de Ovídio para afirmar ou negar tal questão. Para os que defendem a ideia do exílio como fato biográfico, os escritos do poeta são suficientes como provas. Neste caso, a reflexão do capítulo “Literatura e Biografia”, contida no livro *Teoria da literatura*, de Warren e Wellek (1962), é especialmente importante, pois atenta para o perigo dessa interpretação, que acredita sinceramente nas palavras do poeta apenas porque ele conseguiu criar a imagem de um indivíduo longe de sua pátria, de forma tão habilidosa, que é difícil duvidar que não seja verdade. Sobre isso, os autores advertem:

Mesmo quando uma obra de arte contém elementos que possam com segurança ser identificados como autobiográficos, tais elementos estarão de tal modo reelaborados e transformados na obra que perdem o seu significado especificamente pessoal e se tornam apenas material humano concreto, partes integrantes da obra. (WELLEK & WARREN, 1962, p.95)

Por outro lado, os pesquisadores que não creem no banimento do poeta justificam tal posicionamento pela permissão dada à literatura de falar sobre figuras e espaços inventados.

Novamente, faz-se indispensável a lembrança do trecho da *Poética* de Aristóteles (Cf. p. 29 deste trabalho) no qual ele aponta a diferença entre a literatura e a História: esta se preocupa em registrar o que aconteceu, enquanto aquela importa-se com o que poderia ter acontecido, ou como disse Paulo Farmhouse Alberto, na Introdução de sua versão das *Metamorfoses* (2007, p.11-32), a questão do exílio se resolve coerentemente como exercício ficcional de produção de contrastes complementares, fartamente presentes em toda a obra do poeta.

Este estudo não aborda a perspectiva biografista, mas, ao contrário, estabelece uma diferença entre dois sujeitos: o Ovídio histórico, cidadão romano que viveu na virada dos séculos I a.C. e I d.C., e o Ovídio literário, personagem dos livros e narrador das histórias que conhecemos.

Preocupado em analisar fatos que confirmem ou neguem a ida de Ovídio para Tomos, Ezquerria, em artigo de 2010, atenta primeiramente para o termo “exílio”, que

seria mais bem descrito se se denominasse *relegatio*⁷, se se quisesse mesmo acreditar nas palavras do poeta, que afirma ter conservado seus direitos cívicos e seus bens, apesar de suas obras terem sido banidas dos acervos e ter sido decretada proibida sua leitura.

Eliana da Cunha Lopes, no artigo “*Amor et Dolor: Ovídio, o poeta elegíaco na Vrbs*” (2005), divide a produção literária de Ovídio em dois grandes temas: amor (por Corina, figura a quem dirige seus poemas amorosos do livro *Amores*) e sofrimento (causado por sua expulsão da cidade de Roma). Essa pesquisadora, entretanto, utiliza as obras do escritor latino para justificar acontecimentos biográficos, isto é, para ela, tanto a figura de Corina, quanto o desterro para Tomos têm correspondentes na vida de Ovídio, cidadão romano do século I a.C. Ao abordar os *Amores*, por exemplo, ela diz tratar-se de obra documental da vida na sociedade romana contemporânea ao poeta, e ainda: “O tom confessional é harmonioso e escrito com muita habilidade, o que o torna um mestre e um discípulo na arte de seduzir[...]”, ou então, “O próprio Ovídio confessa na sua obra *Ars Amatoria*, II, 738 *ser um grande amoroso*” (LOPES, 2005, p. 23 – grifos da autora).

Carlos de Miguel Mora, em seu artigo “O mistério do exílio ovidiano” (2002) e Antonio Alvar Ezquerro, em “Ovid in Exile: Fact ou Fiction?” (2010), retomam os

⁷ Segundo o estudo de Ezquerro (2010), tal informação pode ser lida no seguinte trecho dos *Tristia* II, v. 125-137:

*Cuius in euentu poenae clementia tanta est
Venerit ut nostro lenior illa metu.
Vita data est citraque necem tua constitit ira,
o princeps parce uiribus use tuis.
Insper accedunt te non adimente paternae,
tanquam uita parum muneris esset, opes.
Nec mea decreto damnasti facta senatus
nec mea selecto iudice iussa fuga est;
tristibus inuectus uerbis, –ita principe dignum–
ultus es offensas, ut decet, ipse tuas.
Adde quod edictum, quamuis inmite minaxque,
attamen in poenae nomine lene fuit:
quippe relegatus, non exul dicor in illo
priuaque fortunae sunt tibi uerba meae.*
(OVIDE, 1968, p.41-2)

[...] Sua clemência na atribuição do castigo foi tão grande que resultou mais suave do que se temia. A vida me foi poupada e tua cólera se deteve próxima à morte, ó Príncipe que tem usado tão parcamente teu poder! Além disso, há que se acrescentar o feito de não ter me privado de meu patrimônio, como se a vida tivesse sido um pequeno presente. Não condenaste meus delitos com um decreto do Senado, nem meu exílio foi ordenado por um jurado especial, repreender-me com amargas palavras (isso é digno de um Príncipe) foi a sua vingança, como convém, das ofensas cometidas contra ti. Ademais, o édito, ainda que rigoroso e ameaçador, no entanto, foi suave na designação do castigo, já que sou mandado ao exílio e não desterrado, e contém termos amenos para meu futuro (OVIDIO, 1992, p. 150).

argumentos do estudo de Fitton Brown, "The unreality of Ovid's Tomitan exile" (1985), para mostrar a possibilidade do exílio do poeta sulmonense ser “fruto da sua fértil imaginação” (MORA, p. 102). As justificativas são as que seguem:

1) somente nas obras do próprio Ovídio se encontram indícios desse exílio, a descontarem-se algumas poucas passagens em Plínio, o Velho e Estácio (ambos não coevos do poeta), que não são claras; tal ocorrência só será mencionada em momento muito posterior, nas obras de Sexto Aurélio Vitor e São Jerônimo, ambas do no século IV (EZQUERRA, p. 121). Tácito e Suetônio, historiadores do fim do século I d.C, não mencionam nada a respeito desse desterro, ainda que Ezquerria afirme que ambos não se amedrontariam diante da possibilidade de fazer denúncias de punições impostas pelos imperadores:

O silêncio é ensurdecedor no caso dos historiadores Tácito e Suetônio, os quais não teriam nenhum receio em descrever a punição imposta a outros escritores durante o reinado de Augusto, Tibério ou qualquer outro imperador do primeiro século A.D. A dívida dos poetas posteriores, em relação ao exílio de Ovídio, é provar que aqueles poemas eram conhecidos (EZQUERRA, 2010, p. 109).

2) as razões para o imperador Augusto desejar banir Ovídio de Roma e a escolha do local para onde Ovídio teria sido levado são um mistério; a única fonte são as próprias palavras do poeta no verso 207 do primeiro poema do livro II dos *Tristia*: *perdiderint cum me duo crimina, carmen et error* (OVIDE, 1968, p. 45 –“ dois crimes ter-me-iam levado à ruína: um poema e um erro”).

3) as informações dadas pelo poeta sobre a geografia, o clima, a paisagem, os costumes de Tomos, que fica às margens do Mar Negro, também não condizem com a realidade;

4) a rota da viagem de Roma a Tomos “is implausible” (EZQUERRA, p. 108). As circunstâncias encontradas durante o trajeto (a demora, a tempestade) se assemelham às narrativas épicas, como a *Eneida* de Virgílio e a *Odisseia* de Homero, o que leva a supor que tais impedimentos tenham sido criados de modo a ressoar essas obras.

5) para o autor das *Heroides* (livro de cartas escritas em versos elegíacos por heroínas que as endereçam a seus amantes e vice-versa, em que se nota claramente um distanciamento entre os diversos “eus” poéticos e o “eu” do autor), não seria impossível inventar o próprio exílio:

“[...] as possibilidades literárias que tal ficção abria eram praticamente inesgotáveis, e uma leitura desprovida de preconceitos da obra do exílio do Sulmonense demonstra-nos quão eficazmente o poeta soube extrair essas possibilidades que o jogo poético lhe oferecia”.
(MORA, 2002, p. 103)

Segundo Lopes (2005), que, como já se assinalou, aborda o tema do exílio por um viés diferente do adotado neste trabalho, ao relacionar diretamente o “eu” biográfico ao “eu” literário, sem em nenhum momento duvidar da correspondência entre a vida e obra de Ovídio, “A trajetória ovidiana foi marcada por uma moeda de duas faces. A primeira, o *Amor* vivido intensamente na *Vrbs*, a segunda, a *Dolor*, em Tômis” (LOPES, 2005). Um pouco mais adiante, ainda discorrendo sobre o exílio, a estudiosa é categórica ao dizer que os assuntos abordados nas obras *Tristia*, *Epistulae Ex Ponto*, *Ibis*, as quais trazem supostamente Tomos como cenário de fundo, são reflexos das experiências do autor:

Banido de Roma, por motivos políticos, a personalidade do poeta das *Metamorfoses* foi duramente abalada. O isolamento imposto ao poeta marcou-lhe, com traços indelévels, o espírito fazendo que Ovídio criasse, em algumas de suas obras escritas no exílio, uma atmosfera de sonhos e mitos onde procurava alívio e esquecimento para as suas desventuras (LOPES, 2005, p. 29).

Esteban Bérchez Castaño (2008) escolheu o mistério que rodeia a produção ovidiana do exílio como tema de sua tese de doutorado, intitulada *Realidad y ficción del destierro de Ovidio en Tomis*. Ali, ele indica oito razões para crer na inexistência do degredo, exaltando a fama que o poeta alcançaria ao se utilizar de tal criação, dentre as quais se destaca a última: “Uma nova arte na qual (se o exílio realmente for uma invenção) realidade e ficção estão amalgamadas, enquanto os limites separando o “eu” real do “eu” poético, ou a carta particular do anúncio público, entre outras coisas, estão indistintos” (CASTAÑO *apud* EZQUERRA, 2010, p. 109-110). Em seu artigo, Ezquerria diz que, se os argumentos da tese não são completamente persuasivos, ao menos abrem a possibilidade de uma nova leitura dos *Tristia* e das *Epistulae Ex Ponto*,

não só pelo que eles significam em si, mas pela importância literária ao inovar o gênero elegíaco.

No capítulo II do livro *O Demônio da Teoria: literatura e senso comum*, Compagnon (1999) expõe duas teorias bastante conhecidas sobre a figura do autor: uma mais tradicional e aclamada durante o século XIX e outra mais moderna, pensada a partir das ideias de Foucault e Barthes. A primeira é conhecida como teoria intencionalista e procura “identificar o sentido da obra à intenção do autor” (p. 47), ou seja, somente o autor sabe verdadeiramente o que o texto quer dizer. Já a teoria admitida por estudiosos do século XX é a da morte do autor, não física, mas discursiva, isto é, “o leitor, e não o autor, é o lugar onde a unidade do texto se produz, no seu destino, não na sua origem” (p. 51). Nessa nova teoria, o texto é a fonte de sentido e o leitor pode identificar quantos significados forem possíveis, desde que sejam ratificados com elementos textuais:

Uma vez o autor afastado, a pretensão de “decifrar” um texto torna-se totalmente inútil. Dar um Autor ao texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita. Esta concepção convém perfeitamente à crítica, que pretende então atribuir-se a tarefa importante de descobrir o Autor (ou as suas hipóteses: a sociedade, a história, a psique, a liberdade) sob a obra: encontrado o Autor, o texto é “explicado”, o crítico venceu; não há pois nada de espantoso no facto de, historicamente, o reino do Autor ter sido também o do Crítico, nem no de a crítica (ainda que nova) ser hoje abalada ao mesmo tempo que o Autor. (BARTHES, 1984, p.52)

As análises do episódio de Níobe, constante do livro VI das *Metamorfoses* de Ovídio, serão feitas levando-se em consideração as ideias que distinguem duas figuras quando se pensa no autor do texto: a do poeta latino, nascido em Sulmona no século I a.C, e a do narrador das histórias de metamorfose. Seguindo as ideias de Compagnon há pouco citadas, a fim de obter uma análise sem influências de fatos da vida social do autor, consideraremos apenas o eu-lírico ovidiano no relato selecionado, esquecendo o autor “de carne e osso” que o escreveu. Isso significa dizer que esse estudo não tomará como verdade absoluta o tema do afastamento de Ovídio da cidade de Roma, pois consideramos que a relação entre esse possível acontecimento e o registro dele pelo poeta não tem relação direta, podendo ser uma surpreendente criação literária.

3. UMA VIAGEM AO MUNDO DAS METAMORFOSES

[...]Eu atravesso as coisas — e no meio da travessia não vejo! — só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto mais embaixo, bem diverso do que em primeiro se pensou. [...]Digo: o real não está na saída nem na chegada:ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.
(ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, p. 42-85)

Obra de referência a respeito dos relatos mitológicos correntes na Antiguidade clássica, as *Metamorfoses* são compostas por quinze livros escritos em latim, que se destinam a narrar mais de duzentos e cinquenta episódios mitológicos, desde o Caos formador do universo até a época de transformação de César em estrela. Sua estrutura é composta por mais de doze mil hexâmetros, que são versos de seis (*hexa*) pés (*metra*) – unidade rítmica do poema latino.

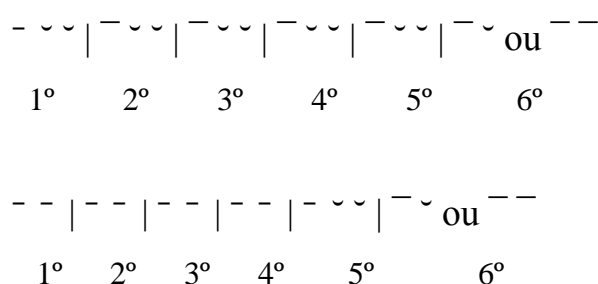
A importância de salientar o tipo de verso que compõe o *carmen perpetuum* ou “poema contínuo” (ALBERTO, 2007, p.16) diz respeito às grandes epopeias em língua latina também registradas em verso hexâmetro, por isso mesmo considerado o verso mais nobre da literatura antiga. Em *Épica I: Ênio e Virgílio* (2014), Vasconcellos observa o uso do hexâmetro datílico nas epopeias dos dois autores que nomeiam o livro, ao mesmo tempo em que observa que tal escolha se deve ao imediato “distanciamento da fala comum” (p. 13). Por tratar-se de verso longo, tal atributo conferia aos textos épicos um lugar de destaque. Embora ainda lembre que não foram todas as epopeias escritas com essa metrificação, Vasconcellos destaca: “Do século XV ou XIV a.C. até o século IX d.C., as epopeias são compostas em hexâmetros datílicos: era, então, considerado o metro épico por excelência na tradição greco-latina” (p. 14).

Em sua *Poética* (2014), Aristóteles argumenta a favor do uso do verso heroico (hexâmetro datílico) para as grandes narrativas épicas:

Quanto à métrica, prova a experiência que é o verso heroico o único adequado à Epopeia; efetivamente, se alguém pretendesse compor uma imitação narrativa, quer em metro diferente do heroico, quer servindo-se de metros vários, logo se aperceberia da inconveniência da empresa. Na verdade, o verso heroico é o mais grave e o mais amplo, e, portanto, melhor que qualquer outro se presta a colher vocábulos raros e metafóricos [...] (ARISTÓTELES, 1993, p.127).

A estrutura do hexâmetro datílico é formada por seis pés dádilos ($\bar{ } \sim \sim$) ou espondeus ($\bar{ } \bar{ }$), que se alternam livremente, exceto no quinto pé, que será composto sempre por um dádilo. O revezamento entre dádilo e troqueu influencia na quantidade de sílabas do hexâmetro, que pode variar entre 13, se for composto por todos os espondeus possíveis, e 17 sílabas, se for preenchido somente por dádilos. Embora haja uma diferença no número de sílabas do verso, o revezamento entre esses dois pés é possível porque eles se equivalem em tempo: duas sílabas breves (\sim) tem a mesma duração que uma sílaba longa ($\bar{ }$).

A seguir estão dois exemplos da estrutura de um hexâmetro, o primeiro formado apenas por dádilos, e o seguinte, por espondeus (com exceção do 5º pé que, como já foi dito, é sempre um dádilo), porém eles ainda podem se formar alternando os pés datílicos e espondeicos (possibilidade presente apenas nos primeiros quatro pés):



Como é possível notar pelos exemplos acima, o último pé é sempre formado por apenas duas sílabas, sendo a primeira longa, e a segunda pode alternar entre longa (formando um espondeu) ou breve (compondo um troqueu), o que lhe valeu o nome de sílaba ancípite (*anceps*, *-itis*, isto é, que tem duas cabeças – SARAIVA, 2006, p.74).

Logo nos primeiros versos, o narrador⁸ das *Metamorfoses* apresenta o conteúdo de sua obra: serão formas (animais, vegetais ou minerais) que, redesenhadas, assumirão novos moldes. Tais modificações poderão ocorrer pela vontade dos deuses, seja para punir, libertar ou enobrecer, tal como acontece nos mitos de Aracne⁹ (Livro VI, v.1-

⁸ É importante ressaltar que, além do narrador ovidiano, as histórias contadas nas *Metamorfoses* serão narradas por deuses e mortais que participam da fábula de metamorfose ou que a conhecem. Em *Épica I: Ênio e Virgílio* (2014, p.22), Vasconcellos observa que, desde Homero, “os deuses não apenas são personagens comuns nas epopeias, como, por vezes, interferem diretamente na ação e têm algum tipo de contato com os mortais”, reafirmando a semelhança entre a obra de Ovídio e o gênero épico.

⁹ Aracne desafia a deusa Palas por se achar melhor fiandeira que ela; depois de finalizados os trabalhos manuais, a divindade reconhece a perfeição do bordado da mortal e o destrói. Aracne, desolada, se enforca com a linha que usava para fiar e a deusa decide transformá-la em aranha, para que sempre viva pendurada.

145) Io¹⁰ (Livro I, v.568-600), Dafne¹¹ (Livro I, v.452-567), ou devido a um grande sofrimento, como na fábula de Narciso¹² (Livro III, v.339-510) ou Cicno¹³ (Livro II, v.367-400) e Níobe (Livro VI, v.146-312), objeto central deste estudo. Por fim, a proposição inicial contém o pedido aos deuses para permitir ao narrador registrar as histórias que pretende narrar de forma contínua:

*“In noua fert animus mutatas dicere formas
Corpora; di, coeptis, nam uos mutatis et illas,
Adspirate meis primaque ab origine mundi
Ad mea perpetuum deducite tempora camen”.*
(OVIDE, 1985, p. 7)

De formas mudadas em novos corpos leva-me o engenho
a falar; ó deuses, inspirai a minha empresa (pois vós
a mudastes também), e conduzi ininterrupto o meu canto
desde a origem primordial do mundo até aos meus dias.
(OVÍDIO, 2007, p. 14)

A fala inicial do narrador, que pede inspiração (*adspirate*) aos deuses para contar fielmente as histórias subsequentes, assemelha-se à invocação presente nas epopeias gregas e latinas, por exemplo: *A Eneida* de Virgílio, que narra a saga do troiano Enéias até o Lácio para fundar uma “nova Troia” (“Ó musa, agora as causas me recorda”¹⁴); a *Odisseia* de Homero, que narra a volta para casa do herói grego Odisseu depois da guerra de Troia (“Musa, reconta-me os feitos do herói astucioso que muito/ peregrinou, dês que os muros sagrados de Troia desfez”¹⁵): o pedido às Musas aproxima a obra de Ovídio às grandes obras da literatura Antiga.

Andrew Feldherr, no capítulo “As metamorfoses nas *Metamorfoses*”, inserido no *The Cambridge Companion to Ovid* (2006), analisa a composição desses primeiros versos que formam o próêmio da obra ovidiana e afirma que o texto, assim como os corpos que serão cantados, se transformam: é uma espécie de propagação do efeito de

¹⁰ A jovem Io é possuída por Júpiter e, para não ser castigada pela deusa Juno que descobrira a traição, é transformada em novilha pelo deus.

¹¹ Apolo e Dafne foram atingidos pela flecha do Cupido, porém a seta que o alcançou foi a de ouro, que instaura o amor, e nela cravou-se a de chumbo, fazendo-a rejeitar o deus. Cansada de ser perseguida por alguém que não ama, a ninfa pede ajuda ao pai, Peneu, que a transforma em loureiro para libertá-la da insistente perseguição de Apolo.

¹² Depois de muito sofrer apaixonado por sua própria imagem refletida na água, o jovem Narciso se entrega à dor e acaba transformando-se na flor com o mesmo nome, que devido ao seu caule reclinado, continua a admirar-se nas águas.

¹³ O jovem Cicno metamorfoseia-se em cisne depois de ficar impressionado com a catástrofe que atingiu Faetonte, filho do Sol, e, assim, não mais sai da água.

¹⁴ THAMOS, 2007, p. 237.

¹⁵ HOMERO, 19--., p. 9

metamorfose para além do conteúdo, que chega a “contaminar” também a forma da expressão:

Na verdade, a sintaxe da sentença inicial muda de forma perante os olhos do leitor, que provavelmente considerou a primeira linha como um resumo, significando ‘minha mente cria uma nova aventura, fala de formas mudadas’, mas deve reinterpretar isso ao ver *corpora* (corpos) no início do segundo verso. O tipo de mudança que o poema expõe em larga escala inclui mudança de tom, assunto e até genéricas associações, entre as mais ou menos duzentas e cinquenta narrativas de metamorfose que ele contém. Então, no primeiro livro, mudamos de repente da destruição da monstruosa Píton por Apolo para a história de Dafne, na qual o mesmo deus se mostra não uma figura heroica da ordem, mas um amante, remanescente dos protagonistas das elegias contemporâneas[...] (FELDHERR *apud* HARDIE, 2006, p. 164).

No que diz respeito à invocação às musas, embora faça parte da estrutura textual recorrente dos épicos, há uma diferença significativa entre sua construção nos textos gregos e romanos. Vasconcellos (2014, p. 17-8) observa que nas duas narrativas épicas de Homero o narrador roga às musas que cantem a guerra de Troia (*Ilíada*) e a volta do herói Odisseu para Ítaca (*Odisseia*) servindo-se dele, poeta, para registrar os versos, isto é, nas duas situações o narrador tem unicamente a função de anotar os relatos das musas, sem interferir; na *Eneida* de Virgílio, ao contrário, o narrador pede às musas que o inspire a cantar a saga de Eneias até chegar ao Lácio: aqui, o sujeito orientado pelas musas é quem assume a narrativa e se torna responsável pelo relato das situações enfrentadas pelo herói troiano:

Virgílio, herdeiro dessa tradição de origem homérica, também fará invocação semelhante no próêmio de seu poema épico, mas desviando-se de maneira significativa: se em Homero há, através de imperativos, um incitamento à Deusa ou Musa para que cante ou narre, em Virgílio o narrador assume a procedência do canto (*cano*: “eu canto”), e a Musa é invocada alguns versos depois, não para que cante através do poeta, mas para que lembre a ele as causas da ira de Juno (*mihi causas memora* – notemos o imperativo *memora*), que levaram a deusa a perseguir o herói célebre por sua devoção aos deuses (I, 8-11) (VASCONCELLOS, 2014, p. 18).

Ainda segundo Feldherr, o que distancia as *Metamorfoses* de qualquer outro épico produzido é menos a forma e mais a maneira com que as situações são resolvidas extraordinariamente: “O aspecto fantástico dos contos de metamorfose faz com que eles dificilmente se pareçam com as principais estéticas de um épico sério, no qual as soluções sobrenaturais para os problemas humanos são enfaticamente evitadas” (FELDHERR *apud* HARDIE, 2006, p.167)

Bignone, autor da *Historia de la Literatura Latina* (1952), analisa a composição de Ovídio e elogia a estrutura das *Metamorfoses*, comparando-as a uma obra de arte, com formas bem descritas e únicas:

Tudo aqui é arte da paisagem e de um escultor: a natureza silvestre, sombria, solitária, revela a pureza dos belos corpos virginais. Parece um baixo relevo da escultura helenística, ou um antigo afresco de Pompeia ou Herculano. Mas a mais vívida joia artística das *Metamorfoses* está, sobretudo, na sensualidade com que o poeta sente e ama o seu tema; essa sensualidade com que sente e ama os muitos amores que descreve, essas paixões que, mais que imaginar, revive em sua fantasia amante da graça feminina, essas belezas tímidas ou insolentes que acaricia com a fantasia ou com o verso (BIGNONE, 1952, p. 320).

E ainda:

E quase em todas as partes, o poema está trabalhado sob essa mesma arte, que parece satisfeita com a sua própria felicidade, pela alegria melodiosa, por sua simpatia com o tema escolhido, em concordância com a índole mais íntima do poeta (BIGNONE, 1952, p. 326).

O artigo “Algumas características da estrutura de *As Metamorfoses* de Ovídio”, de Chcheglóv, contido no livro *Semiótica Russa*, organizado por Boris Schnaiderman, ajuda a compreender melhor a obra de Ovídio. O pesquisador russo analisa a construção do poema baseando-se apenas em seus elementos intrínsecos, de maneira semelhante àquela proposta por Auden (1993, p.49), ao considerar o texto uma “engenhoca verbal” que conhece apenas seu funcionamento próprio.

Chcheglóv chama atenção de saída para o fato de as *Metamorfoses* serem uma coletânea de relatos de transformações que buscam explicar a origem de animais, plantas, objetos, acidentes geográficos etc., embora não seja esse o foco da narrativa. Segundo ele, o fundamental na obra e que realmente interessa ao seu autor é como essas transformações acontecem, “de que modo se pode explicar racionalmente este processo inusitado” (CHCHEGLÓV *apud* SCHNAIDERMAN, 1979, p. 140), e não o que elas fazem surgir.

A maior importância dada ao processo quando comparado com a forma dele resultante pode ser facilmente percebida pela leitura do poema, pois não se notam os limites entre um mito e outro: a barreira está diluída, e é essa sutileza na mudança de um assunto para outro que leva o leitor a embarcar no universo que se descortina a sua frente:

A atenção do leitor resulta fixada nestas subsequentes etapas simples da metamorfose, de modo que no final ele é como que posto diante do fato consumado e lhe dizem: ‘se você acreditou em tudo isto, quer dizer que você acreditou que A transformou-se em B, pois B consiste em traços correspondentes de A, modificados’. O leitor avança obediente segundo os marcos colocados pelo autor e se torna participante do acontecimento maravilhoso (CHCHEGLÓV *apud* SCHNAIDERMAN,1979, p. 150).

Partindo dessa citação, pode-se observar mais atentamente a manobra ovidiana utilizada para dissolver as fronteiras do texto: a descrição simples, porém minuciosa de cada elemento do mundo, que faz conceber esse universo mitológico como um grande e perfeito conjunto, onde todas as coisas convivem em harmonia. Em sua história da literatura, Conte destaca a técnica utilizada por Ovídio de encaixar uma narrativa na outra ao dar voz aos personagens para contar algumas histórias, dentro das quais se introduzirão outras histórias, numa “proliferação contínua de estórias” (CONTE, 1999, p.353). A função desse modelo, segundo ele, é permitir ao poeta adaptar o tom, o estilo e o aspecto da história ao caráter de quem narra; o episódio do rapto de Prosérpina, por exemplo, é contado pela musa da épica, Calíope (Livro V, v.341-408; 462-486)

Deucalião e Pirra (*Metamorfoses*, I, 313-415) é mais um dos mitos que ilustram o modo de descrição dos elementos que compõem a trama, bem como exemplo também da inexistência de barreiras entre os seres que habitam o mundo das *Metamorfoses*. Após o grande dilúvio enviado por Júpiter para exterminar os homens da terra, somente duas criaturas restaram: o homem e a mulher mais virtuosos (“Homem algum houve melhor que ele, nem mais amante/ da justiça, nem outra houve mais temente aos deuses”- OVÍDIO, 2007, p.44). O casal segue de barco até o único lugar seco da terra, as colinas do monte Parnaso. Ali, sozinhos, se questionam como podem repovoar a terra e decidem pedir ajuda aos seres celestes que tudo sabem. Ajoelham-se, beijam as pedras do oráculo de Têmis e suplicam a ela que lhes revele como a perdição da raça humana pode ser reparada, ao que ela responde enigmaticamente: “Saí do templo/ e cobri a cabeça, desapertai as vossas cingidas vestes,/ e lançai para trás das costas os ossos da grande mãe”. Deucalião é quem desvenda o mistério: “A grande mãe é a terra; no corpo da terra, as pedras, julgo,/ são os ossos; estas é que ela ordena lançar atrás das costas” (*Ibidem*, p. 46) e então começa a transformação:

As pedras (quem creia se não o atestasse a antiguidade?)
começaram a largar a dureza e a rigidez, e, com o tempo,
a amolecer, e, uma vez amolecidas, a assumir uma forma.
Depois, quando cresceram e uma natureza mais branda

lhes tocou, certa forma humana, ainda não muito clara, podia perceber-se, mas como se esboçada em mármore, ainda não acabada e parecidíssima com uma estátua a meio. Porém, a parte deles de terra, impregnada de uma certa umidade, transformou-se e passou a servir de carne; o que era sólido e não podia dobrar-se torna-se ossos; o que antes era veia, permanece com o nome de veia. Em breve, pela vontade dos deuses, as pedras lançadas pela mão do homem assumem o aspecto de homens, e o que foi atirado pela mulher, reformata-se em mulher. Por isso somos uma raça dura que se mata de trabalhar, e fornecemos prova de origem da qual nós nascemos. (OVÍDIO, 2007, p. 46-47.)

Observa-se nesse trecho que a informação de que há terra envolvendo a pedra não funciona apenas para fornecer características que ajudarão o leitor a visualizar a cena descrita, mas é de extrema importância para o desenrolar da narrativa. Na passagem do objeto inanimado ao ser humano, a terra que envolvia a pedra agora é a carne que protege os ossos do corpo humano.

Por fim, explica-se ainda o porquê de o homem ser tão forte, duro, resistente na luta diária pela vida: os homens foram feitos a partir da pedra dura! A origem explica-lhes o caráter.

No relato mitológico de Níobe também é possível notar a perspicácia de Ovídio ao criar duas imagens da tebana: uma, anterior à metamorfose, mostra-a ainda operante, ativa, com cabelos tremulantes, vestes notáveis e palavras desafiadores; a outra, depois da transformação, imóvel, pálida, estática e sem a faculdade da comunicação, que lhe causou tanto sofrimento.

Sobre a facilidade em aceitar as metamorfoses, mesmo aquelas que parecem mais impossíveis do ponto de vista racional, Chcheglóv afirma:

O mérito do autor de *As Metamorfoses* está em que ele obriga a ver e sentir mesmo um processo tão complexo e 'irrepresentável', decompondo-o em transformações mais simples, coadunáveis com as representações humanas. A transformação de uma pessoa em rã em *As Metamorfoses* é um fenômeno da mesma ordem que, por exemplo, a transformação de água em gelo e de gelo em água (CHCHEGLÓV *apud* SCHNAIDERMAN, 1979, p. 149).

Outros exemplos de metamorfoses envolvendo homem e animal que acontecem diante dos olhos do leitor e, pela brilhante descrição do poeta latino, tornam-se mudanças verossímeis e compreensíveis dentro do universo criado por Ovídio são a mudança de Licaão em lobo, punição imposta por Júpiter após o mortal duvidar da

identidade do deus e servir-lhe a carne de um de seus empregados (LIVRO I, v. 232-239); a modificação do caçador Acteão em veado por ordem de Diana, porque a deusa foi vista pelo caçador banhando-se nas águas a ela consagradas do vale Gargáfia (LIVRO III, v. 188-203); a transformação de Ocíroe em égua por vontade de Febo Apolo, pois a moça tinha dons proféticos e planejava revelar segredos do futuro ao filho do deus (LIVRO II, v. 655-675). Tais metamorfoses são facilmente aceitas porque, nesses casos citados, assim como em outras histórias das *Metamorfoses*, há a preservação de pelo menos um traço humano no objeto fruto da metamorfose, tal como se pode constatar diretamente do exame das passagens em questão:

Metamorfose de Licaão em Lobo:

Ele foge espavorido. Achando-se no silêncio dos campos, põe-se a uivar e em vão tenta falar. Dele próprio o focinho colhe a raiva, e, com a habitual sofreguidão de carnificina, volta-se contra os rebanhos; ainda hoje rejubila com sangue. As suas vestes dão lugar aos pelos, os braços às patas. Torna-se lobo, mas conserva traços de seu antigo aspecto: o pelo grisalho é o mesmo, a mesma violência na face, o mesmo brilho nos olhos, a mesma imagem de ferocidade. (OVÍDIO, 2007, p. 41-2 – LIVRO I, v. 232-239)

Metamorfose de Acteão em Veado:

Embora o que ela quisesse fosse ter as flechas prontas, pegou em água (era o que tinha à mão) e atirou-a à cara do rapaz. Salpicando os cabelos com a água vingadora, lançou tais dizeres, prenunciadores da iminente desgraça: ‘Agora, poderás contar que me viste despojada de roupas - se conseguires falar...’ Sem mais ameaças, faz surgir na cabeça que molhara as hastes de um veado já velho, alonga-lhe o pescoço e aguça-lhe as pontas das orelhas; muda-lhe as mãos em pés e os braços em longas patas, e reveste-lhe o corpo todo de uma pelagem malhada; por último, instila-lhe o medo. O herói filho de Autônoe desata a fugir, e ao correr, pasma-se por se ver tão veloz. [Mas quando vislumbrou na água o focinho e as hastes,] ‘Ai de mim!’, queria ele gritar: mas voz alguma saiu. Soltou foi um bramido: era a sua voz!; e as lágrimas caíram pelas faces que não eram as suas. Só restou a antiga mente. (OVÍDIO, 2007, p. 89-90, LIVRO III, v. 188-203)

Metamorfose de Ocíroe em égua:

Faltava ainda dizer algo sobre o destino dele: suspirando

do fundo do peito, rebentam lágrimas que lhe inundam a face, e diz assim: ‘Os fados antecipam-se e proibem-me de falar mais; fecha-se-me a faculdade de usar a voz. De nada valem estas artes que sobre mim concitam a cólera dos deuses – quem me dera desconhecer o futuro! Já sinto a minha aparência humana ser-me subtraída, já me encanta comer erva, já o meu impulso é correr pelas vastas pradarias: faço-me égua, corpo de parente. Mas porquê toda eu? É que o meu pai tem dupla forma!’ Dizendo tais coisas, a parte final dos seus queixumes já mal se percebeu: as palavras tornaram-se confusas. Em breve, nem são palavras, nem a voz parece de égua, mas antes uma imitação de égua; pouco depois, relincha claramente e move os braços para o solo herboso. Então os dedos fundem-se, e leve casco as cinco unhas liga em contínuo córneo; a face e o pescoço alongam-se, a maior parte da longa capa transforma-se em cauda, os cabelos, que caíam soltos sobre o pescoço, tornam-se crinas no lado direito, a voz e a aparência transfiguram-se juntas; e este prodígio deu-lhe também um novo nome. (OVÍDIO, 2007, p. 77, LIVRO II, v. 655-675)

A metamorfose só acontece porque há uma identidade de traço(s) entre o animal, a planta ou o objeto que será modificado e a figura na qual ele(a) será transformado(a). Nos três casos mostrados há pouco já se nota esse princípio de mudança X permanência: Licaão, antes mesmo de ser lobo, já parecia violento, tinha os cabelos grisalhos (como os pelos do animal) e o olhar atento; em Acteão não se encontra nenhuma característica física depois da transformação, embora, no prosseguimento do relato mítico, note-se a permanência da consciência do homem na figura do veado – ele se vê atacado por seus próprios cães de caça e tenta se comunicar com eles, mas não consegue dizer palavra alguma, só produzir bramidos; no relato de Ocíroe tem-se uma situação diferente: pode-se dizer que ela mantém alguns atributos da figura humana, conquanto assumam outras funções – as unhas assumem a forma de casco, a cauda do vestido agora é rabo e o cabelo torna-se crina.

O universo das metamorfoses também foi objeto de trabalho de outros dois autores na Antiguidade: Apuleio (Lucius Apuleius) e Antonino Liberal (Antoninus Liberalis). O primeiro é autor do século II d.C e sua obra mais conhecida reúne onze livros sobre a metamorfose sofrida pela personagem Lúcio. Trata-se da obra *Metamorfoses* ou *O Asno de Ouro*. Do segundo pouco se sabe, mas baseando-se na linguagem utilizada por ele em suas *Metamorfoses* é possível supor que tenha vivido no fim do século II ou início do III d.C (LIBERAL, 1989, p. 164).

Apesar de as três obras levarem o mesmo título, a diferença entre os registros está tanto na forma quanto no modo de empregar a temática das metamorfoses. Apuleio escreve um romance com várias aventuras burlescas, narrado por um único personagem, Lúcio, que acaba ganhando a forma de um asno no desejo de torna-se uma ave, assim como tinha visto a senhora de sua amada Fótis fazer, pois era uma feiticeira. A história de metamorfose é a do próprio protagonista, mudado duas vezes: primeiro em burro ao se lambuzar com o unguento da caixa errada e ao tornar à forma humana depois de comer uma rosa vermelha, antídoto indicado por Fótis. Sua semelhança com a obra homônima de Ovídio está na preservação da consciência do indivíduo alterado (*mens manet*), como se vê no trecho a seguir:

Entre plantas de várias espécies e ricas verduras, havia rosas de viva cor, tudo alegrando com seu fulgente sorriso. E no meu espírito, *que não era inteiramente o de uma besta*, dizia-me comigo que deveria ser dedicado a Vênus e às Graças esse bosque secreto, onde, entre a sombra espessa, a nobre flor resplandecia com sua pompa real (APULEIO, 199-, p. 58 – grifos meus).

O livro de Antonino Liberal, encontrado no códice *Palatinus graecus Heidelbergensis* 398 (LIBERAL, 1989, p.163), compreende quarenta e uma histórias de metamorfose, narrando em sua maioria transformações em animais e aves, mas em três episódios as figuras se tornam pedras, assim como Níobe. As principais diferenças dessas *Metamorfoses* com a ovidiana residem na forma escolhida para narrar as metamorfoses (em prosa, numa espécie de catálogo, com histórias independentes e separadas em capítulos), a quantidade de relatos mitológicos (em Ovídio são cerca de duzentos e cinquenta) e, segundo a introdução de Esteban Calderón Dorda à versão espanhola do texto, “A maior importância da obra de Antonino Liberal reside no fato de ser o único testemunho para a transmissão de um bom número de lendas”, como a história de Hiérx, Cragaleu, Egípio e Perifante, etc. (*Ibidem*, p.167-8).

A fim de reconhecer as semelhanças e diferenças com o mito de Níobe, a seguir serão transcritas as três metamorfoses contidas da obra de Antonino Liberal que deram origem a pedras, duas delas, inclusive, também foram registradas por Ovídio:

XXIII Bato¹⁶- Ovídio *Met.* II 676-707

¹⁶ LIBERAL, 1989, p. 248-51

Hermes rouba o rebanho de Apolo, e Bato, ouvindo o mugido das vacas e percebendo que elas estavam sendo roubadas, pediu ao deus uma recompensa para não dizer nada. Hermes prometeu recompensá-lo. Depois de esconder as vacas numa gruta, o deus mensageiro se metamorfoseou e foi até Bato comprovar se ele cumpriria seu juramento: ao oferecer-lhe uma capa de lã, Bato contou tudo o que sabia e Hermes, irritado, o golpeou com seu caduceu e o transformou em pedra.

Na versão ovidiana, Hermes pede ao guardião de rebanhos Bato que não o denuncie pelo furto e dá-lhe uma vaca como recompensa pelo segredo. Em seguida, com aparência e voz mudadas, o deus mensageiro pergunta ao velho sobre as vacas que por ali haviam passado e promete retribuir tal informação com uma vaca e um touro. Vendo o prêmio duplicado, Bato conta a Hermes que as vacas estavam no sopé de uma montanha próxima. O deus, então, mostra sua verdadeira forma e transforma o coração do delator em pedra, que “ainda hoje se chama ‘delatora’” (OVÍDIO, 2007, p.78, v.706). Uma nota na tradução de Farmhouse (*Ibidem*) explica a relação entre o personagem Bato e o fato da pedra ser “delatora”: o nome tem origem grega e significa “tagarela”, “falador”, ou seja, o Bato-pedra mantém a característica do Bato-guardião.

XXXIII ALCMENA¹⁷ - Ovídio *Met.* IX, 273-323

Hermes foi ordenado por Zeus a raptar Alcmena e entregá-la, sob forma de cinzas – porque já havia morrido - a Radamante como esposa. Ele fez desaparecer o corpo de Alcmena e colocou no lugar uma pedra. Ao receberem o ataúde, os heráclitas perceberam que estava pesado e, ao encontrarem uma pedra, colocaram-na num bosque sagrado, acreditando tratar-se de um milagre.

Nas *Metamorfoses*, o relato de Alcmena diz respeito ao nascimento de seu filho com Júpiter, Hércules, e não registra nenhuma metamorfose da personagem, mas apenas de a fiel criada Galântis. Alcmena deseja à colega Íole, grávida de Hilo, que Ilitia, “a que assiste às mulheres assustadas na hora do parto” (OVÍDIO, 2007, p.230, v.283) lhe seja mais favorável do que fora a ela e conta-lhe o motivo da angústia: sofrera por sete dias e sete noites com as dores do parto, mesmo chamando por Lucina (epíteto de Juno: “a deusa que traz à luz” – HARVEY, 1998, p.297), que veio, mas com a intenção de oferecer sua cabeça a Juno. Ao ouvir os gemidos de Alcmena, a deusa Juno senta-se

¹⁷ LIBERAL, 1989, p.279-81

diante da porta do quarto onde ela estava e cruza as pernas, os dedos da mão e entoa fórmulas mágicas com a finalidade de reter o parto. Junto a ela estavam algumas mulheres da região de Cadmo, entre elas uma aia chamada Galântis, que percebe as artimanhas de Juno e prega-lhe uma peça: ao encontrar a deusa, exclama: “Quem quer se sejas tu, felicita a minha senhora! Alcmena/ de Argos deu à luz! O seu desejo cumpriu-se, ela é mãe!” (OVÍDIO, 2007, p.231, v.312-3. Juno, assustada, dá um salto e desenlaça os dedos e as pernas, e então Alcmena consegue dar à luz. Dizem que Galântis ri da divindade enganada e, enquanto o fazia, a deusa agarrou-a pelos cabelos, transformou seus braços em patas e, por ter ajudado uma parturiente com suas palavras mentirosas, dá à luz pela boca e transforma-se em doninha (mamífero de pequeno porte).

XXXIX ARCEOFONTE¹⁸

Arceofonte subordou a ama-de-leite de Arsínoe para propor à jovem que se casasse com ele. Depois de contar aos seus pais a proposta do jovem que lhe fora transmitida pela ama-de-leite, eles mutilaram a criada. Arceofonte, diante da possibilidade de ver seu casamento amaldiçoado, se deixou morrer de fome. Durante a cerimônia fúnebre, Arsínoe desejou ver as chamas que consumiam o corpo do rapaz, mas Afrodite, que detestou tal desejo, metamorfoseou a moça em pedra.

O episódio de Bato mostra a metamorfose do guardador de rebanhos em pedra como forma de puni-lo por mentir a um deus, de modo a afirmar que jamais se pode obter vantagem sobre um deles. A metamorfose do homem em um elemento mineral também garante ao deus mensageiro, Hermes, que seu roubo não seja descoberto por Apolo, já que a testemunha não possui mais a capacidade da fala. Mesmo que o motivo da metamorfose de Níobe seja diferente, a perda da habilidade de se comunicar tem a mesma função para ela e Bato: impedir que eles cometam novos erros, seja enganando ou tentando superar os deuses.

O caso de Alcmena trata do gracejo de Hermes com os humanos: em vez de entregar as cinzas da personagem grega ao futuro esposo, entrega-lhe uma pedra e como não é de se esperar tal atitude vinda de um deus, os heráclitas consideram a

¹⁸ LIBERAL, 1989, p. 295-7

transformação um milagre e concedem à pedra um local sagrado. Como se percebe no mito de Níobe, a atitude mais comum de um deus é a vingança, como fazem Febo e Febe com os filhos e filhas da personagem, e não uma chacota. Zeus, o deus desautorizado, nada podia fazer em relação a Hermes, pois como diz Ovídio no mito de Tirésias (Livro III, v.336-7): *neque enim licet inrita cuiquam/facta dei fecisse deo* (numa tradução literal: “não é lícito a nenhum deus anular o feito de outro deus”).

O terceiro episódio trata da metamorfose de Arsínoe por ter desejado ver o funeral de seu pretendente Arceofonte. A moça havia sido comunicada sobre o desejo de o jovem unir-se a ela em matrimônio pela ama, que acaba sendo morta pelos pais da moça. Em face da não realização de seu desejo, Arceofonte morre de inanição e, mesmo após ter esnobado o amor do jovem, Arsínoe, tomada por um desejo quase perverso, anseia ver o corpo do rapaz nas chamas. Afrodite, a deusa do amor, não aprova a vontade da moça de presenciar o rito fúnebre de Arceofonte e a transforma em pedra, numa representação da falta de amor. Diferentemente de Níobe, que dirige suas palavras de ofensa diretamente à deusa Latona, Arsínoe não tem o desejo explícito de provocar a deusa, mas acaba por irritá-la mesmo assim.

Ao comparar-se as três histórias de metamorfose em pedra registradas por Antonino Liberal é possível notar que a motivação de cada uma delas nada se parece com a mudança dada na personagem Níobe, do sexto livro das *Metamorfoses* de Ovídio. Já foi dito anteriormente (Cf. p. 28 deste trabalho) que a metamorfose da rainha tebana é diferente das demais por não ocorrer como forma de punição dos deuses por uma atitude ruim ou prêmio, por piedade de algum deles. Níobe petrifica-se por sua própria culpa, já que seus filhos só sofrem pelas fechas de Febo em Febe porque ela se julga em condição de não só igualar, mas *superar* a deusa Latona, mãe dos gêmeos, por possuir sete vezes mais filhos que esta. A provocação de Níobe a Latona a respeito do “quanto ela difere de alguém estéril?” (v. 200) se voltará contra ela no fim do poema, no verso 301, após a morte da filha mais nova, quando o narrador das *Metamorfoses* descreve que a personagem está “de todos privada” em meio aos corpos dos filhos mortos.

4. PERMANÊNCIA x METAMORFOSE: FIO NARRATIVO CONDUTOR DAS METAMORFOSES

No, Time, thou shalt not boast that I do change:
Thy pyramids built up with newer might
To me are nothing novel, nothing strange:
They are but dressings of a former sight

Não, Tempo, não terás o gosto de alterar-me.
As pirâmides, cuja ereção pôs à prova
Teu poder, nada têm de estranho que me alarme.
Nelas, mais que a feição, nenhuma coisa é nova.
(SHAKESPEARE, *Sonetos*, 19--., p.266-7 - Trad. Jerónimo de Aquino)

Após a metamorfose, um número de traços que costumavam caracterizar os seres ainda permanece. Em seu artigo “*Mens manet*: identidade e ‘outridade’ nas *Metamorfoses* de Ovídio” (2008), Elaine Cristina Prado dos Santos chama a atenção exatamente para essa duplicidade da metamorfose. A seguir serão discutidas algumas ideias presentes nesse texto, que procura explicar a técnica ovidiana utilizada para dar ideia de continuidade aos mais de doze mil versos do poema.

Em primeiro lugar, é forçoso procurar entender ao que Santos chama “outridade”:

É necessário esclarecer que o termo “outridade”, escolhido por esta autora, é empregado por Octavio Paz em *O arco e a lira* (1982, p. 160). O termo, empregado por Paz, é aplicável ao homem, tocado pela força mágica da poesia, que o metamorfoseia em um processo de “operação alquímica”, transformando-o em uma “outridade”, sem que ele, homem, perca o que existe dele mesmo, o seu “eu”. Assim, escolheu-se o termo “outridade”, como uma opção lexical, para analisar e conceituar metamorfose em Ovídio, com o sentido de “alteridade”, ou melhor, em um processo de metamorfose, um “ser” se transforma em outro “ser”, em uma alteridade, isto é, em uma “outridade”, sem perder, segundo o poeta Ovídio, sua *mens*. Desta forma, é necessário pontuar que o termo “outridade”, empregado neste trabalho, é usado de forma diversa se comparado à sua aplicação no texto originário, ou seja, em Octávio Paz. A escolha lexical é proposital como ferramenta de trabalho para uma conceitualização de *mutatas formas* em Ovídio, ou melhor, para um conceito “metamórfico” (SANTOS, 2008, p. 135).

É por meio da coletânea de mitos reunidos por Ovídio nas *Metamorfoses* que se pode conhecer a origem de alguns animais, plantas, frutos e objetos no nosso mundo e também verificar o comportamento dos deuses e sua relação com os mortais.

O primeiro conhecimento oriundo da relação entre os mortais e os seres divinos é o de que não se deve provocá-los em nenhuma situação. Conforme observa Fantham (2004), os deuses olímpicos não suportam seus rivais humanos, mesmo que eles sejam melhores ou tenham razão, como é o caso da disputa entre Aracne e a deusa Palas. O trabalho da mortal é incontestável, mas a deusa não admite ter uma rival à altura e castiga a perfeição do trabalho de Aracne impondo-lhe a mudança em aranha:

Ovídio já demonstrou o egoísmo e o desejo de vingança dos deuses olímpicos, que não são capazes de resistir a um rival humano. Mas o ciúme deles não está relacionado somente a assuntos sexuais, e o poeta demonstrará repetidamente como as trapaças humanas serão punidas, ou simplesmente vitimadas, por desafiarem a competência pessoal dos deuses. Nesse contexto, não importa se a performance tem êxito ou falha: competir com um deles em qualquer circunstância causa a perda da identidade humana (FANTHAM, 2004, p.51).

Com a intenção de elucidar o que se entende por “metamorfose”, este trabalho se baseia na definição do termo apresentada por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant em seu *Dicionário de símbolos*, que registra o termo *metamorfose* seguindo a mesma ideia de “outridade” de que trata o artigo há pouco citado. Para eles, as metamorfoses podem ser positivas ou negativas, dependendo da finalidade a que se apresentam: a transformação de Júpiter em cisne para seduzir Leda não é, de maneira alguma, uma punição, mas sim uma forma de seduzir a moça¹⁹; a mudança de Níobe em fonte, por outro lado, deve-se ao castigo imposto pela deusa Latona, depois de a deusa ter sido ultrajada em sua divindade:

Elas [as metamorfoses] revelam uma certa crença da unidade fundamental do ser, tendo as aparências sensíveis apenas um valor ilusório ou passageiro. As modificações na forma, de fato, não parecem mesmo afetar as personalidades profundas, que em geral guardam o seu nome e o seu psiquismo. Poder-se-ia concluir, de um ponto de vista analítico, que as metamorfoses são expressões

¹⁹ O mito de Leda se encontra na fábula LXXVII do livro *Fabulae* (“Fábulas”) atribuído “a um certo Higino” (ALVES, 2013, p. vii). Segundo o autor, Leda teria sido seduzida por Júpiter e Tíndaro em uma mesma noite e, nove meses depois, teria botado dois ovos: um com Pólux e Helena, filhos de Júpiter, e outro com Castor e Clitemnestra, filhos de Tíndaro. O texto original e sua tradução encontram-se na dissertação intitulada *Ciclos mitológicos nas Fabulae de Higino: tradução e análise* (ALVES, 2013, p. 134 e 215, respectivamente), bem como os dados que seguem:

LXXVII. LEDA

Iuppiter Ledam Thestii filiam in cygnum conuersus ad flumen Eurotam compressit, et ex eo peperit Pollucem et Helenam, ex Tyndareo autem Castorem et Clytaemnestram.

LXXVII. LEDA

Júpiter, convertido em cisne, às margens do rio Eurotas violou Leda, filha de Téstio. Dele, ela deu à luz Pólux e Helena e, de Tíndaro, por sua vez, Castor e Clitemnestra.

do desejo, da censura, do ideal, da sanção, saídas das profundezas do inconsciente e tomando a forma na imaginação criadora.
(CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p.608)

A história de amor dos jovens Píramo e Tisbe (Livro IV, v.55-166), por exemplo, ajuda a explicar o surgimento da amoreira, que tingem seus frutos da cor do sangue para lembrar a morte do casal enamorado²⁰. A partir de então, a fruta guardará a lembrança da tragédia que acometeu o casal. A cor escura da amora representa o sangue derramado por Tisbe no momento de sua morte, isto é, o aspecto avermelhado do fruto é o sangue da jovem metamorfoseado. O que permanece nesse caso é a coloração, enquanto a forma, antes líquida e fluida, agora se altera na forma e consistência da fruta.

O relato de Níobe, cópula desta pesquisa, também ilustra o paradoxo entre permanência e metamorfose discutido no artigo de Santos (2008): o mito de Níobe (Livro VI, 146-312) trata da punição imposta à audaciosa senhora de Tebas pela deusa Latona, mãe dos gêmeos Febo (Apolo) e Febe (Diana), que a faz transmutar-se em fonte. Aqui, assim como Santos aponta em seu texto, o que permanece é a consciência (*mens*) da personagem que será reconhecida na sua “outridade”, objeto de mármore - a água que jorra da estátua também é parte do que permanece da antiga Níobe, pois faz referência às lágrimas por ela vertidas ao lamentar a morte dos familiares, como se pode ler a seguir:

*[...] deriguitque malis; nullos mouet aura capillos,
in uultu color est sine sanguine, lumina maestis
stant inmota genis, nihil est in imagine uiuum.
ipsa quoque interius cum duro lingua palato
congelat, et uenae desistunt posse moueri;
nec flecti ceruix nec bracchia reddere motus
nec pes ire potest; intra quoque uiscera saxum est.
flet tamen et ualidi circumdata turbine uenti
in patriam rapta est: ibi fixa cacumine montis
liquitur, et lacrimas etiam nunc marmora manant.*
(OVIDE, 1989, p. 12)

Pela desgraça fica hirta. A brisa já nem um só cabelo move,
o rosto empalidece, sem pinga de sangue, os olhos param,
imóveis, na desolada face: nada está vivo na sua figura.

²⁰ A narrativa de Píramo e Tisbe (*Metamorfoses*, IV, 55-166) é muito semelhante àquela registrada por William Shakespeare no século XVI (SHAKESPEARE, *Romeu e Julieta*, 1596 – trad. Dr. Domingos Ramos): em ambos os casos acompanhamos uma história de amor entre dois jovens que não podiam ficar juntos por impedimento dos pais, até o final trágico, iniciado em ambas as histórias com uma morte ilusória das amadas, levando os amados (Romeu, em Shakespeare, e Píramo, em Ovídio) a cometerem suicídio. Ao encontrarem seus respectivos amados ao chão e sem vida, Julieta e Tisbe também decidem morrer.

Até a própria língua se congela no interior do palato
endurecido, e as veias desistem de poder palpitar.
E já nem o pescoço se flecte, nem os braços se movem,
nem os pés logram andar: até o interior das vísceras é pedra.
Porém ela chora. E, apanhada pelo turbilhão de um vendaval,
é levada para a sua terra. Ali, fixada no cimo de um monte,
desfaz-se a chorar, e ainda hoje do mármore jorram lágrimas.
(OVÍDIO, 2007, p. 157-8)

Níobe é filha de Tântalo e herda alguns traços de sua personalidade. Segundo o *Dicionário de mitologia grega e romana* de Pierre Grimal (1993, p.427), o lendário rei da Lídia (região onde a protagonista do mito nasceu e para onde é levada depois da metamorfose) serviu a carne do próprio filho, Pélops, num banquete aos deuses para desafiá-los a reconhecer qual era o animal saboreado. Tendo sido descoberto ato sacrílego de Tântalo, os deuses o castigam por toda a eternidade: foi condenado ao suplício da fome e sede: todas as vezes que se debruçava para beber água, ela recuava, e quando tentava pegar os frutos pendentes dos galhos logo acima de sua cabeça, o vento os tirava do seu alcance.

A audácia de Níobe reflete a do pai: ambos desejam competir com as divindades olímpicas: ela, por acreditar merecer mais honras que a deusa Latona, e ele, por se considerar capaz de ludibriar os deuses. Outro traço comum a ambos é a ausência do temor pelo castigo, que veio com a perda de todos os filhos e filhas e do marido para Níobe, e para Tântalo, com a tortura da fome e sede até o fim dos tempos.

Como já foi dito, o fio narrativo condutor das *Metamorfoses* é a oposição entre transformação e permanência, que se dá pela retomada de alguns traços do indivíduo existentes antes e que agora, modificados, também se encontram na nova forma. Chcheglóv, em seu artigo “Algumas características da estrutura de *As Metamorfoses* de Ovídio” (SCHNAIDERMAN, 1979, p 139-57) destaca a originalidade do poeta na escolha desses traços que definem um objeto, fato que, à primeira vista parece ingênuo, escolhido aleatoriamente, mas no decorrer da narrativa contribui para a compreensão/aceitação das transformações que ocorrem nesse universo particular criado pelo poeta. Dessa forma, o leitor acompanha a metamorfose passo a passo e não hesita em admitir sua realização:

O pensamento de Ovídio pode ser equiparado ao de um cientista. Nos epítetos atribuídos aos objetos, [...], não há qualquer elemento subjetivo: não ocorre avaliação, nem relação emotiva com o objeto definido. Destacam-se unicamente propriedades objetivas. Não há nenhuma indicação sobre a beleza

ou feiura, o útil ou nocivo de um dado objeto ou criatura [...] Ele define o objeto com um epíteto, em primeiro lugar do ponto de vista dos seus traços visíveis, das suas propriedades físicas e espaciais (CHCHEGLÓV *apud* SCHNAIDERMAN, 1979, p.142).

Durante a metamorfose de Níobe também se perceberá esse procedimento: a protagonista é caracterizada pela linhagem divina, pelo número abundante de filhos e pela ousadia; os versos finais irão lembrar esses traços, mas agora de maneira oposta, com a descrição de uma pedra, que não possui ascendência nem descendentes e não pode ultrajar nenhum ser, mortal ou divino.

5. DESVENDANDO O POEMA: NOÇÕES LINGUÍSTICAS E SEMIÓTICAS

- E o que é a vida, no fim de contas, senão uma contínua transação do homem com o mundo? exclamou Lemos.
(ALENCAR. *Senhora*, p. 22)

A escolha do *cópus* desta pesquisa tem por objetivo entender a forma de construção de sentido pensada pelo poeta Ovídio nas *Metamorfoses*, especificamente no mito de Níobe, registrado no livro VI, versos 146 a 312.

Assim como nas palavras de Lemos que abrem este capítulo, o universo criado por Ovídio nas *Metamorfoses* também parece ser “uma contínua transação do homem com o mundo”, em que não se é capaz de perceber quando o sujeito deixa de ser racional e passa a ser marionete da vontade divina ou da situação para compor os elementos do mundo.

Alceu Dias Lima (LIMA, 1995) consolidou uma nova maneira de lidar com os trabalhos de língua latina ao encará-los como quaisquer outros trabalhos em línguas modernas.

Num primeiro momento a afirmação parece não sugerir nenhum avanço no trato com os textos antigos, porém a grande singularidade dela está em abandonar a ideia de que línguas que não possuem mais falantes vivos não podem ser analisadas sob o viés de teorias modernas. Ora, os *indivíduos* que a tinham como língua materna estão mortos, mas o *sistema* da língua, não.

O livro organizado por Bally e Sechehaye (SAUSSURE, 2012), que traz as principais lições do linguista suíço Ferdinand Sausurre, apresenta a distinção entre dois conceitos essenciais para os estudos com línguas que não têm mais falantes naturais, como o latim, a saber: língua (*langue*) e fala (*parole*). O fato de conceber essas duas noções separadamente e compreender que assim também ocorre nas línguas antigas é o que permite estudar seus textos como os de língua portuguesa, inglesa, francesa, italiana, espanhola, etc.

A grande diferença entre as línguas modernas e as que perderam seus falantes é que essas não podem mais ser modificadas, pois é a fala que faz os sistemas linguísticos

evoluírem por meio de seu uso histórico, bem como do contato entre os falantes e deles com outras línguas e dialetos.

Os estudos de Lima contribuíram para consolidar no Brasil a aplicação de teorias modernas, como a semiótica, escolhida, aqui, para analisar o episódio de Níobe, nos trabalhos com línguas antigas, como grego e latim, porque se entendia que um texto escrito num idioma que não possui mais falantes tinha que ser observado somente com teorias antigas.

Além de afastar o pensamento que rejeitava o uso de teorias modernas em textos antigos, o conceito de latim como “língua morta” passou a ser designar uma imprecisão linguística (embora o próprio Saussure utilize o termo – ver citação abaixo), pois se a língua é um sistema, e (óbvio) sistemas não morrem, visto que são formados por *relações* entre elementos e não indivíduos, afirmar que uma língua é morta não faz sentido, como se pode deduzir também da seguinte passagem:

A língua, distinta da fala, é um objeto que se pode estudar separadamente. Não falamos mais as línguas mortas, mas podemos muito bem assimilar-lhes o organismo linguístico. Não só pode a ciência da língua prescindir de outros elementos da linguagem como só se torna possível quando tais elementos não estão misturados (SAUSSURE, 2012, p. 46).

Os estudos contidos nesta pesquisa trabalharão com a noção de latim enquanto língua de “sincronia fechada”, ideia defendida no artigo *Verso é pra cantar: e agora, Virgílio?* de Lima e Thamos (2005):

Conceber o latim como língua de *sincronia* fechada é entendê-lo como um idioma cujas realizações concretas da fala - e a natural evolução do sistema que daí decorre - já se esgotaram historicamente, não havendo mais, portanto, nenhuma possibilidade de a essas se acrescentarem novos discursos que tenham alguma legitimidade ou algum interesse essencial do ponto de vista linguístico (LIMA; THAMOS. 2005, p. 126 – grifos dos autores).

No capítulo I do *Curso de Linguística Geral* (2012, p.105-110), em que trata da “Natureza do signo linguístico”, o pesquisador suíço propõe conceber os signos linguísticos que formam o sistema de cada língua como uma união entre dois termos: um significado e um significante, um conceito e uma imagem acústica, respectivamente.

O conceito refere-se à ideia que temos de um objeto qualquer, por exemplo: a ideia de cadeira (“móvel que serve de assento para uma só pessoa, com encosto e quatro pernas, às vezes com braços” – AULETE, 1958, p.775); a imagem acústica, por sua vez,

é uma “impressão psíquica do som” e não o próprio som material, daí podermos criar falas mentais sem precisar produzir nenhum ruído.

O que une significante e significado é arbitrário, ou seja, o signo linguístico é arbitrário. Por exemplo: a ideia de “livro” nada tem a ver com a sequência de sons /l/ /i/ /v/ /r/ /o/; como prova disso temos as diferenças entre as línguas: em inglês, a ideia de livro tem por significante a sequência /b/ /o/ /o/ /k/ ([b^vk]²¹), em espanhol, /l/ /i/ /b/ /r/ /o/ ([l'ibro]²²), e assim por diante.

É a arbitrariedade entre essas duas noções que diferencia o signo e o símbolo, porque a característica desse segundo é jamais ser completamente arbitrário. “[...]existe um rudimento de vínculo natural entre o significado e o significante. O símbolo da justiça, a balança, não poderia ser substituído por um objeto qualquer”. (SAUSSURE, p. 109). Costuma-se dizer que as onomatopeias e as exclamações também são simbólicas por conservarem a conexão entre significado e significante, mas essa ideia facilmente é contestada, basta pensar que cada língua cria suas próprias onomatopeias e exclamações – em português, o barulho de alguém batendo na porta é expresso pelo som “toc toc”, pois vem do verbo “tocar” e também lembra o som dos nós dos dedos atingindo uma superfície sólida; o mesmo som em inglês é registrado pela expressão “knock knock”, do verbo “to knock”, que significa “bater”.

A ideia desenvolvida no livro *Teoria Semiótica do Texto* (BARROS, 2002, p.80-2) e que explica os fenômenos das onomatopeias e das exclamações é a de semi-símbolo, isto é, símbolo com relação arbitrária entre seu significado e significante, pois uma parte é naturalmente estabelecida e a outra se fixa pelo uso:

“Nesses casos, pode-se afirmar que a relação entre expressão e conteúdo não é convencional ou imotivada. A expressão concretiza sensorialmente os temas do conteúdo e, além disso, instaura um *novo saber* sobre o mundo. Lê-se o mundo a partir de novos prismas; ele é repensado e refeito” (BARROS, 2002, p.82).

Nesta pesquisa, procurar-se-á aplicar o conceito de semi-símbolo ao episódio de Níobe das *Metamorfoses*, a fim de apresentar uma leitura semiótica do relato mitológico.

²¹ VALLANDRO, 2001, p. 61

²² PEREIRA, 1998, p.182.

Em seus *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, Hjelmslev retoma o conceito saussuriano de signo sob o aspecto de expressão (=significante) e conteúdo (=significado):

[...]Uma expressão só é expressão porque é a expressão de um conteúdo, e um conteúdo só é conteúdo porque é conteúdo de uma expressão. Do mesmo modo, é impossível existir (a menos que sejam isolados artificialmente) um conteúdo sem expressão e uma expressão sem conteúdo. [...]Evidentemente, não se deve confundir ausência de conteúdo com ausência de sentido: o conteúdo de uma expressão pode perfeitamente ser caracterizado como desprovido de sentido de um ponto de vista qualquer (por exemplo, o da lógica normativa ou fisicalismo) sem com isso deixar de ser um conteúdo. (HJELMSLEV, 2003, p. 54)

Assim como na definição saussureana de signo, concebido como produto da união entre significado e significante, aqui também não há como existir expressão sem conteúdo e vice-versa.

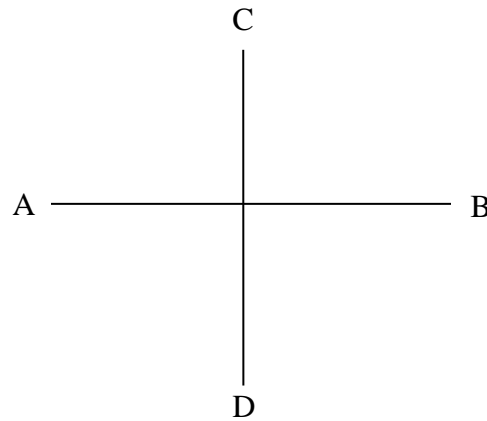
O linguista dinamarquês Hjelmslev em seus *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (2003) afirma que as teorias, enquanto modos de ler um texto por diferentes ângulos, podem ser aplicadas a todos os textos, inclusive os antigos, desde que eles estejam registrados numa língua de sistema conhecido:

[...] uma teoria [...] tem por objetivo elaborar um procedimento por meio do qual se possa descrever [...] objetos dados de uma suposta natureza.[...] Uma teoria deve ser geral, no sentido em que ela deve pôr à nossa disposição um instrumental que nos permita reconhecer não apenas um dado objeto ou objetos já submetidos à nossa experiência como também todos os objetos possíveis da mesma natureza suposta (HJELMSLEV, 2003, p. 19).

Os conceitos de plano do conteúdo (sentido do texto) e plano da expressão (manifestação do sentido) desenvolvidos por Hjelmslev no mesmo livro serão retomados quando da interpretação de algumas escolhas feitas por Ovídio ao escrever o episódio de Níobe (Livro VI, v.146-312), pois, como veremos, mais do que serem indissociáveis, esses dois planos se influenciam e se modificam.

Edward Lopes (2003) destaca dois eixos que regem o funcionamento da linguagem: a simultaneidade e a sucessividade. O primeiro deles se refere às relações entre fatos coexistentes num sistema linguístico (estudo sincrônico) e o segundo, às relações entre os fatos ao longo do tempo (estudo diacrônico). A sincronia se estabelece como relação entre coisas que coexistem e a diacronia, entre coisas que existiram, existem e existirão.

A fim de compreender melhor como se constrói um texto de caráter expressivo, faz-se relevante apresentar os eixos da linguagem onde se dão as escolhas sintáticas e lexicais que influenciam na sua produção: eixo sintagmático e paradigmático, respectivamente:



A-B (eixo sintagmático): formado por dois elementos sequenciais de uma mesma cadeia, visto que cada um desses elementos ocupa uma posição determinada. É a linearidade do signo que faz com que não seja possível pronunciar dois fonemas na mesma unidade de tempo (p. ex.: para enunciar a palavra “mesa” é preciso dizer um fonema de cada vez seguindo a sequência m-e-s-a).

C-D (eixo paradigmático): formado por uma classe de elementos que podem se equivaler num mesmo ponto de uma cadeia (numa frase, é possível que mais de um elemento represente a informação que se pretende transmitir: “a menina jogou bola” pode ser substituído por “a garota jogou peteca” ou “a rapariga jogou vídeo-game” e a ideia transmitida continuará a mesma: um indivíduo do sexo feminino jogou um jogo).

O mecanismo de seleção e combinação, que existe em qualquer estado de uma língua, tanto sincrônico como diacrônico, aplica-se tanto à linguagem cotidiana como à poética, pois em ambas o indivíduo precisa selecionar os termos e combiná-los de acordo a ideia que deseja transmitir. A diferença está no modo de escolher e agrupar esses elementos e na função mais saliente em cada mensagem.

As funções da linguagem foram estudadas por Jakobson em seu livro *Linguística e Comunicação* (2005). Segundo o autor, todo processo de comunicação verbal é formado por seis fatores: o remetente, que envia a mensagem; o destinatário, que recebe a mensagem; o contexto, para que ambos compreendam o que se quer dizer de maneira

eficiente; o código, que pode ser total ou parcialmente conhecido pelo remetente e destinatário; e o contato, que é o meio que permite que os interessados se comuniquem. Cada um desses fatores determina uma função da linguagem, que não aparece nunca isolada, mas sempre de forma predominante:

Embora distingamos seis aspectos básicos da linguagem, dificilmente lograríamos, contudo, encontrar mensagens verbais que preenchessem uma única função. A diversidade reside não no monopólio de alguma dessas diversas funções, mas numa diferente ordem hierárquica de funções. A estrutura verbal de uma mensagem depende basicamente da função predominante (JAKOBSON, 2005, p.123).

A função emotiva ou expressiva está centrada no remente e “visa a uma expressão direta da atividade de quem fala em relação àquilo de que está falando” (JAKOBSON, 2005, p.123-4); a função conativa diz respeito ao destinatário e se caracteriza pelos vocativos e imperativos; a função referencial está direcionada ao contexto e visa a transmitir a mensagem acima de tudo; a função fática se relaciona ao contato ou canal e é caracterizada por “uma troca profusa de fórmulas ritualizadas, por diálogos inteiros cujo único propósito é prolongar a comunicação” (JAKOBSON, 2005, p.126); a função metalinguística está associada ao código e é utilizada sempre que “remente e/ou destinatário têm necessidade de verificar se estão usando o mesmo código” (JAKOBSON, 2005, p.127) e a função poética focaliza a mensagem e é a função dominante da arte verbal.

Dito isso, podemos estabelecer um paralelo entre a linguagem cotidiana e a linguagem poética com base nas funções de Jakobson: a primeira está prioritariamente dominada pela função referencial, pois se preocupa em transmitir a mensagem com objetividade (por exemplo: o homem olhou a lua). Já a segunda, como o próprio nome diz, está tomada pela função poética e não se preocupa só em transmitir a mensagem, mas valoriza também a escolha dos termos que a compõem, fazendo com que cada parte do enunciado, desde as preposições e conjunções até os verbos e substantivos, sejam escolhidas com mais cuidado e pensando nas significações que evocarão ao leitor/destinatário (por exemplo: o belo rapaz, de idade desconhecida, vai até a varanda, pára por um momento, e se põe a contemplar aquela que é testemunha dos apaixonados).

É a desautomatização da linguagem cotidiana que dá origem à linguagem poética, ou então, nas palavras de Diderot selecionadas por Todorov:

Perpassa, então, no discurso do poeta, um espírito que sensibiliza e aviva todas as suas sílabas. O que é esse espírito? Senti algumas vezes a sua presença, mas tudo o que sei é que é ele quem faz com que as coisas sejam ditas e representadas ao mesmo tempo; que no mesmo instante em que o entendimento as apreende, as ama com elas se comove, a imaginação as vê e o ouvido as escuta, e que o discurso não é mais apenas um encadeamento de termos eloquentes que exprimem o pensamento com força e nobreza, mas que também é um tecido de hieróglifos que se acumulam uns sobre os outros e que o pintam (TODOROV, 1996, p. 178).

Na sequência, Diderot reafirma a diferença entre o discurso poético e o cotidiano: este é transparente, direto e comunica sem jogo de palavras, enquanto aquele transforma os signos linguísticos em hieróglifos, que dizem e representam ao mesmo tempo (indissociabilidade entre plano da expressão e plano do conteúdo, parte importante da expressividade).

A teoria escolhida para empreender a análise do texto de Níobe é a semiótica, visto que ela utiliza conceitos linguísticos para compreender o sentido (de um texto, desenho, pintura, etc.), e isso permite um estudo sem pré-conceitos, sejam eles de estilo, forma, assunto ou escola literária.

Diana Luz de Barros apresenta uma explicação simples e sucinta para descrever os princípios da semiótica: “A teoria semiótica tem por objetivo o texto, ou melhor, procura descrever e explicar *o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz*” (BARROS, 2002, p. 7 – grifos da autora). É isso que se procurará fazer no próximo capítulo, ao analisar a estrutura de composição do texto de Ovídio, ou seja, desvendar *o que o texto diz e como ele diz*.

Ao estudar um texto originalmente registrado em latim, uma língua de casos, em que as funções sintáticas são fixadas por morfemas próprios para isso, instalados e combinados com a estrutura das palavras, o que permite uma maior liberdade nos arranjos frasais, o trabalho de análise da expressividade é bastante relevante, pois a escolha dos signos linguísticos e a ordem deles nos versos encontrarão eco e estabelecerão reflexos na construção do sentido.

Esta pesquisa também apresenta como texto de orientação o estudo feito por Silva em sua *Figurativização e Metamorfose: o mito de Narciso* (1995). Em suas análises, o pesquisador aproxima o modo semiótico de interpretação de um texto ao modo linguístico, como se aquele pudesse elaborar uma gramática de regras que, em vez de mostrar a composição das unidades integrantes, revelasse o funcionamento das

estruturas, “não como sistema, mas enquanto microuniversos semânticos, enquanto textos” (SILVA, 1995, p.30), ou seja, o modo semiótico procura entender como os arranjos discursivos se articulam dentro de cada texto para gerarem os sentidos desejados. É importante salientar que, nesse tipo de análise, cada objeto de estudo tem o seu próprio mecanismo de funcionamento, isto é, cada componente discursivo precisa ser compreendido dentro de um todo de que ele faz parte, por isso não há um modelo que possa ser encaixado, como uma fôrma, nos demais discursos:

Em termos de procedimentos de análise semiótica, é isso que se faz normalmente: temos inicialmente um texto, que soberbamente reverbera, cintila, de figuratividade, um texto que nos cativa (captura) pelo seu poder figurativo. Mas isso é a superfície do texto, o lugar de seus efeitos de sentidos; não posso ficar aí perdido nessa cintilação, nessa reverberação textual, a não ser que, egoisticamente, quisesse ficar com isso só para mim. Mas, se tenho de falar do texto, de passar adiante a minha experiência com ele, [...] estou obrigado a encontrar um jeito de falar do texto de maneira comunicável. E o jeito semiótico é percorrer o caminho entre a figuratividade plena da superfície textual e sua figuratividade profunda (SILVA, 1995, p.34-5).

Nas páginas seguintes o autor reafirma suas palavras a respeito do objetivo da análise semiótica: revelar o que engendrou os efeitos de sentido perceptíveis no nível mais superficial do texto, aquele “da ordem da evidência” (SILVA, 1995, p.44).

O próximo capítulo oferecerá uma análise do modo de composição do relato mitológico narrado de Níobe por Ovídio no sexto livro das *Metamorfoses*.

6. O MITO DE NÍOBE

Enquanto fitava o rosto sem olhos com aquele maxilar que se mexia incansavelmente para cima e para baixo, Winston teve a estranha sensação de que aquele não era um ser humano de verdade, mas alguma espécie de simulacro. O que falava não era o cérebro do homem, era sua laringe. O material que ele produzia era formado por palavras, contudo não era fala no sentido lato: era um ruído emitido sem a participação da consciência, como o grasnado de um pato.
(ORWELL, 1984, p. 71)

Neste capítulo, segue-se uma tradução do episódio de Níobe, cópula desta pesquisa, e uma análise da expressividade do poema. Como já se adiantou, trata-se do mito de Níobe, um dentre os mais de duzentos e cinquenta descritos na obra *Metamorfoses* de Ovídio, que compreende os versos 146 a 312 do livro VI.

A escolha se justifica porque, nesse relato mitológico, tem-se a presença de uma metamorfose, como todas as demais lendas mitológicas que compõem a obra, mas em que, como já foi visto nos capítulos anteriores, a vítima da metamorfose não modifica total e profundamente suas características humanas, fazendo com que a forma criada ainda conserve traços daquilo que fora um dia: “[...] a metamorfose, de um modo geral, implica destruição, ou melhor, desconstrução de uma forma anterior, que não desaparece totalmente. Dela ficam traços na nova forma” (SILVA, 1995, p.31-2).

Nesta pesquisa, dar-se-á a conhecer a figura da mortal Níobe, que se julga superior a uma divindade. Como tal atitude consite em um erro gravíssimo no universo das *Metamorfoses* – pois um ser humano não pode ousar comparar-se a um deus, quanto mais superá-lo – o castigo é inevitável: os filhos de Latona, a deusa ofendida, vingam-se da petulante Níobe flechando sua prole numerosa, da qual ela tanto se orgulha. O sofrimento incalculável faz com que Níobe fique imóvel e sem emoções, tornando-se pedra.

Assim como na epígrafe de abertura deste capítulo, em que se registra a mudança de percepção que Winston, personagem do clássico de George Orwell, registra a respeito do homem do Departamento de Ficção, nas páginas seguintes seguir-se-ão também detalhes da metamorfose de Níobe, da forma como foi narrada por Ovídio no livro VI (v.146-312). Ambos têm sua forma alterada: um psicologicamente, caso do protagonista de *1984*, e o outro, fisicamente. A mudança registrada por Winston deseja representar o modo como a fala daquele homem, afinado às ideias do Partido, é

compreendida por alguém que não concorda com o sistema totalitário de governo: são apenas sons, sem nenhum conteúdo. Nesse contexto, a forma do pato não é trazida à tona com o intuito de aproximar traços físicos do personagem real e do animal; a metáfora que o protagonista faz com o colega do Departamento de Ficção visa a enfatizar a ausência da faculdade humana da fala, representando a falta de conteúdo que mereça a atenção, ou seja, a fala do indivíduo favorável ao Partido não é mais que uma sequência de sons sem significado.

Nos últimos versos do episódio de Níobe essa faculdade também está ausente, impedindo que a mortal cometa o erro anterior, ao ousar se comparar à deusa Latona. Como se verá, os traços físicos da personagem, elencados no início da narrativa, serão retomados durante o processo de metamorfose para salientar as diferenças entre a tebana e a pedra na qual ela se transforma.

Nos primeiros capítulos desta dissertação, procurou-se apresentar o juízo negativo e positivo de alguns críticos em relação às obras de Ovídio. O primeiro grupo se caracterizava por certa depreciação devido ao que entenderam ser exageros da forma, sem densidade de conteúdo. Esse julgamento está baseado na crença de que a escrita ovidiana se utilizava de acontecimentos biográficos transformados em assuntos literários.

O outro grupo, por sua vez, apreciava a coletânea ovidiana pelo trabalho com a linguagem, manipulada de forma a reverberar os conteúdos e criar imagens. Curtius, em sua *Literatura Europeia e Idade Média Latina* (1957), destaca a expressividade do texto ovidiano como uma novidade, pois na Antiguidade não era comum encontrar textos que explorassem esse traço (CURTIUS, 1957, p.138).

O que se pretende agora é mostrar a qualidade do texto ovidiano – ou “os excessos” apontados por Leoni e Bignone em seus trabalhos – partindo do princípio de que o relato de Níobe, assim como qualquer discurso, tem a intenção de convencer o leitor de que ele é verdadeiro. Conforme aponta Barros, em seu livro *Teoria semiótica do texto* (2002), um dos efeitos utilizados pelo narrador para conferir veracidade ao discurso é a concessão da palavra a algum personagem para relatar seu ponto de vista interno à narrativa, como no discurso direto de Níobe, Latona e Apolo. A citação de lugares reais também acrescenta veracidade ao discurso, por exemplo: diz-se que a protagonista do mito é nascida em Sípilo, conhecida atualmente como Manisa, na Turquia. Semioticamente, o recurso que cria efeitos de realidade ou de referente chama-

se ancoragem e “trata-se de atar o discurso a pessoas, espaços e datas que o receptor reconhece como ‘reais’ ou ‘existentes’” (BARROS, 2002, p.60)

Apesar do que pensam alguns críticos, o “esplendor da poesia do Ovídio” não é ilusório (LEONI, 1967, p.83), ele está duplamente ancorado no plano da expressão e no plano do conteúdo, intensificando o sentido. Barros (2002) descreve essa influência entre os dois planos (PE e PC), e como ela comunica a expressividade de um texto retomando o conceito de semi-símbolo, que como já foi dito, é a relação de conformidade entre significado e significante, e difere do signo justamente pela motivação presente naquele e ausente neste:

[...] A relação entre os planos tem um caráter semissimbólico. Em outros termos, uma categoria da expressão, não apenas um elemento, mas uma oposição de traços, correlaciona-se a uma categoria do conteúdo. Nesses casos, pode-se afirmar que a relação entre expressão e conteúdo não é convencional ou imotivada. A expressão concretiza sensorialmente os temas do conteúdo e, além disso, instaura um novo saber sobre o mundo (BARROS, 2002, p. 82).

Compreender essa relação semi-simbólica e reconhecer os procedimentos utilizados pelo autor na composição poética do relato de Níobe é a maior finalidade deste trabalho.

Mais uma vez é mister salientar que esta pesquisa não analisa o trabalho poético de Ovídio sob o viés biografista de Leoni e Bignone, mas observa sua produção apenas dentro do limite do texto, buscando compreender de que modo ele está arranjado para transmitir ao leitor suas ideias.

6.1 Tradução

A tradução que será apresentada a seguir e as análises desenvolvidas no próximo tópico são de responsabilidade desta pesquisadora, e visa a apreender os conteúdos gramaticais e lexicais do texto, sem se importar, nesta instância, com a forma poética em versos e com uma quantidade predeterminada de sílabas métricas, por isso ela se chama aqui “tradução de estudo” ou “tradução de serviço”. Consiste, antes, num método de abordagem que pretende levar à tomada de consciência dos processos semióticos criados no e pelo texto.

Como assevera Lima, no artigo intitulado “Possíveis correspondências expressivas entre latim e português: reflexões na área de tradução” (2003), em que discute as correspondências do verso latino em língua portuguesa, tal tradução preza a transmissão do conteúdo:

[...] o resultado da tarefa de traduzir não se distingue muito da análise ou descrição do sistema gramatical. A esta podemos chamar tradução de serviço, como fazem professores italianos. As exigências quanto a esse tipo de tradução não vão além dos conhecimentos subministrados pelos gramáticos e gramáticas da tradição e pelas outras obras de referência, no que concerne ao léxico, ou antes, às definições léxicas ali consagradas (LIMA, 2003, p.13).

Apesar de não conservar a forma do texto original em versos com o mesmo número de sílabas métricas, buscou-se manter, sempre que possível, a correspondência de um hexâmetro latino para cada linha traduzida no vernáculo português.

Neste tipo de tradução, que prioriza o sentido do texto, faz-se necessário ressaltar a importância das notas de referência, pois o texto antigo traz à tona elementos de mitologia, filosofia, história, geografia, cotidiano, etc, que faziam parte da cultura do povo romano e hoje já não moeda corrente no repertório cultural da maioria dos leitores contemporâneos. Tais elementos permitem ao leitor uma compreensão mais completa do poema.

O texto original, a partir do qual a tradução foi realizada, consta no segundo volume da edição *Les Métamorphoses* (1989, p 7-12), da Société d'Édition Les Belles Lettres.

Nas páginas seguintes encontram-se o texto original latino (páginas pares) e a tradução feita por esta pesquisadora (páginas ímpares).

Ao longo das análises será utilizada a tradução desta pesquisadora.

O
EPISÓDIO
DE
NÍOBE

(OVÍDIO. *Metamorfozes*, VI, 146-312)

Lydia tota fremit Phrygiaeque per oppida facti [146]
rumor it et magnum sermonibus occupat orbem.

Ante suos Niobe thalamos cognouerat illam,
tum cum Maeoniam uirgo Sipylumque colebat;
nec tamen admonita est poena popularis Arachnes [150]
cedere caelitibus uerbisque minoribus uti.

Multa dabant animos; sed enim nec coniugis artes
nec genus amborum magnique potentia regni
sic placuere illi, quamuis ea cuncta placerent,
ut sua progenies; et felicissima matrum [155]
dicta foret Niobe, si non sibi uisa fuisset.

Nam sata Tiresia uenturi praescia Manto
per medias fuerat, diuino concita motu,
uaticinata uias: "Ismenides, ite frequentes

A Lídia²³ inteira ressoa e a notícia do ocorrido se espalha pelas cidades da Frígia²⁴ [146]
e ocupa o grande orbe com conversas.

Antes de suas núpcias, Níobe conhecera Aracne
então quando a jovem habitava em Sípilo²⁵ e na Meônia²⁶,
e nem com a punição da conterrânea ela ficou advertida [150]
a não competir com os deuses e usar palavras mais humildes.

Muitas coisas davam-lhe tal audácia, mas na verdade, nem as artes do esposo²⁷,
nem a origem de ambos, nem a influência do grande reino
satisfaziam-na tanto (por mais que isso tudo lhe agradasse),
quanto sua descendência; e a mais feliz das mães [155]

Níobe seria chamada, se não tivesse parecido assim a si mesma.

Assim a filha de Tirésias²⁸, Manto, a que sabe antes o que está por vir,
no meio da rua e impelida por ação divina,
tinha vaticinado: “Ó Ismênides²⁹, ide em grande número

²³ Lídia: região situada no centro da parte ocidental da Ásia Menor. O nome antigo da Lídia era Maionia (origem do gentílico *Meônidas*), derivado provavelmente de conquistadores meônios vindos da Frígia. (HARVEY, 1998, p.306). Seu território geralmente é localizado onde estão hoje as modernas províncias da Turquia ocidental de Uşak, Manisa e a porção interior de Izmir.

²⁴ Frígia: nome da região centro-oeste na antiga Ásia Menor (ERRANDONEA 1954, p. 738), na moderna Turquia.

²⁵ Sípilo: antiga capital da Meônia ou monte situado na antiga Lídia, famoso por sua relação com a história de Níobe. (*Ibidem*, p.1523). Atualmente a cidade chama-se Manisa e localiza-se na Turquia.

²⁶ Meônia: antigo nome dado à Lídia (ver tb. nota 22)

²⁷ Anfíão: filho de Antíope e Zeus; irmão gêmeo de Zeto. Recebeu de Apolo uma lira, enquanto seu irmão recebeu o dom da caça. Anfíon é o lendário fundador de Tebas, pois era um citarista a tal ponto excelente que as pedras se moviam do lugar por causa de sua música. (HARVEY, 1998, p. 42)

²⁸ Tirésias: adivinho cego e único a quem foi permitido experimentar o prazer como homem e mulher. Tirésias se tornou adivinho após Hera castigá-lo com a perda da visão e Zeus consolá-lo com o dom da profecia, pois ele opinara contra a deusa ao ser perguntado se é o homem ou a mulher que tem mais prazer sexual. Ele vivenciou a experiência feminina após exterminar a fêmea de um par de serpentes, o que fez com que ele se tornasse mulher; foi, então, o único ser a ter passado por ambas as experiências. (OVÍDIO, *Metamorfoses*, III, 316-338)

²⁹ Ismênides: refere-se a Ismene, filha de Édipo, rei de Tebas, e Jocasta. Nesse contexto, as Ismênides referem-se às tebanas. (HARVEY, 1998, p. 179).

et dare Latonae Latonigenisque duobus [160]

cum prece tura pia lauroque innectite crinem;

ore meo Latona iubet". Paretur et omnes

thebaides iussis sua tempora frondibus ornant

turaque dant sanctis et uerba precantia flammis.

Ecce uenet comitum Niobe celeberrima turba, [165]

uestibus intexto Phrygiis spectabilis auro;

et, quantum ira sinit, formosa mouensque decoro

cum capite inmissos umerum per utrumque capillos

constitit; utque oculos circumtulit alta superbos:

"Quis furor auditos" inquit "praeponere uisis [170]

caelestes? aut cur colitur Latona per aras,

numen adhuc sine ture meum est? Mihi Tantalus auctor,

e ofereci incensos a Latona³⁰ e aos dois filhos de Latona³¹ [160]

com prece piedosa e amarrem o cabelo com louro³².

Latona ordena pela minha boca”. Obedeceu-se: todas as tebanas

enfeitam suas têmporas com as folhas ordenadas,

e ofertam incensos e palavras de prece às sagradas chamas.

Eis que chega a ilustre Níobe com uma multidão de seguidoras, [165]

belíssima pelas vestes frígias³³ com ouro tecido;

e, tanto quanto permite a ira, formosa, e movendo

os belos cabelos longos, soltos sobre ambos os ombros

detém-se; e, altiva, lança os olhos ao redor:

“Que loucura”, disse, “preferir os deuses apenas ouvidos [170]

aos que se veem? Ou por que pelos altares se cultua Latona,

e a minha divindade ainda está sem incenso? Tântalo³⁴ é meu pai,

³⁰ Latona: na mitologia grega era conhecida como Leto; deusa grega filha dos Titãs Coios (Ceus) e Foibé. Zeus amou-a e nessa união foram concebidos dois filhos gêmeos: Apolo (Febo) e Ártemis (Febe) (HARVEY, 1998, p. 304).

³¹ Apolo e Ártemis: na mitologia romana, Febo (Apolo) e Febe (ou Diana), respectivamente. Ele foi introduzido como o deus da cura, mas logo tornou-se proeminente como o deus dos oráculos e da profecia. Nas *Éclogas* de Virgílio ele aparece também como patrono da poesia e da música. Seu culto foi expandido ainda mais por Augusto, que escolheu Apolo como seu patrono especial e lhe erigiu um grande templo no Palatino. Ela, por sua vez, era a deusa da vida selvagem, uma virgem caçadora, sempre acompanhada por um séquito de ninfas, e também uma deusa do parto e de todas as criaturas muito jovens. (*Ibidem*, p. 45 e 61, respectivamente).

³² Louro: folhas da árvore dedicada a Apolo, o loureiro (*Met.* I, 452-67). Dafne, seu primeiro amor não suportava mais a perseguição de Apolo e suplicou ao pai, Peneu, que a transformasse em algo menos atraente ao deus. Ele então transformou-a em árvore, a qual Apolo passou a chamar de sua, já que não podia mais desposar a moça. A figura de Apolo é sempre representada com uma coroa de louros no cabelo.

³³ Vestes frígias: referência à região conhecida historicamente por sua intensa atividade comercial; na mitologia diz-se que a Frígia foi governada por Midas (*Met.* XI, 85-193), que ganhou o direito de escolher uma recompensa depois de entregar o mestre de Baco, Sileno, de volta ao seu discípulo. Ele escolheu poder transformar tudo em ouro com o toque. Tal alegria não durou muito, visto que sua comida e sua bebida também viravam ouro. Arrependido, ele pede ao deus que desfaça seu desejo e, banhando as mãos no rio Pactolo por ordem de Baco, volta ao normal. (*Ibidem*, p. 339)

³⁴ Tântalo: na mitologia grega, pai de Pélops e Níobe. Pelo crime que cometeu, servindo a carne de seu filho aos deuses ou roubando-lhes o néctar, ou ainda revelando-lhes os segredos (conforme as várias versões da lenda), foi punido no Hades sendo posto, sedento e faminto, diante de um poço cuja água sempre baixava quando ele tentava bebê-la, e sob árvores frutíferas cujos ramos o vento afastava quando ele tentava colher-lhes os frutos. (*Ibidem*, p. 476)

*cui licuit soli superiorum tangere mensas;
pleiadum soror est genetrix mea; maximus Atlas
est auus; aetherium qui fert ceruicibus axem; [175]
Iuppiter alter auus; socero quoque gloriior illo.
Me gentes metuunt Phrygiae, me regia Cadmi
sub domina est fidibusque mei commissa mariti
moenia cum populis a meque uiroque reguntur.
In quamcumque domus aduerti lumina partem, [180]
immensae spectantur opes; accedit eodem
digna dea facies; huc natas adice septem
et totidem iuuenes et mox generosque nurusque.
Quaerite nunc, habeat quam nostra superbia causam;
nescio quoque audete satam Titanida Coeo [185]
Latonam praeferre mihi, cui maxima quondam
exiguam sedem pariturae terra negauit.
Nec caelo nec humo nec aquis dea uestra recepta est;*

aquele único ao qual foi permitido tocar nas mesas dos deuses;

minha mãe é irmã das plêiades³⁵, o grandioso Atlas³⁶

é meu avô; que traz na nuca o divino céu; [175]

Júpiter³⁷ é meu outro avô; e igualmente me vanglorio por tê-lo como sogro³⁸.

Os povos da Frígia têm-me medo, o reino soberano de Cadmo³⁹ está sob meu comando

e sob minha confiança as muralhas construídas pela lira de meu esposo,

juntamente com o povo, são comandados por mim e por meu marido.

Notei que para qualquer parte da casa que lance os olhos, [180]

grandes riquezas são observadas; soma-se a isso

a beleza digna de uma deusa; a isso, acrescente sete filhas

e outro mesmo tanto de filhos e em breve genros e noras.

Perguntai agora, qual seria a razão de nosso orgulho;

ousai até a mim preferir a titânida Latona, criada por um Coios⁴⁰ desconhecido, [185]

ela a quem outrora, prestes a parir, a enorme terra

negou uma pequena morada.

Nem no céu, nem na terra, nem no mar a vossa deusa foi acolhida;

³⁵ Plêiades: na mitologia grega, são as sete filhas de Atlas e Pleione. Perseguidas por Órion, foram transformadas em constelações (HARVEY, 1198, p. 401).

³⁶ Atlas: segundo Hesíodo, Atlas é filho do titã Jápeto e Climene. Para puni-lo por sua participação na revolta dos Titãs, Atlas foi condenado a manter os céus suspensos sobre sua cabeça e suas mãos, estacionado em alguma parte no extremo ocidental da Terra. Perseu o transforma em montanha usando a cabeça de Medusa, que faz quem a olhar diretamente virar pedra – sua história aparece resumidamente no livro IV das *Metamorfoses* (*Ibidem*, p. 75)

³⁷ Júpiter: equivalente a Zeus na mitologia grega. É o deus supremo do Olimpo, associado ao carvalho; a águia é sua ave. É o deus dos raios e do juramento. Autor das leis reguladoras do universo. Sua esposa legítima é Juno (Hera na mitologia grega), mas se envolveu com outras mulheres, deusas e mortais, conforme os vários mitos conhecidos: Io, Leda, Latona, Calisto, Europa, Deméter, etc. (*Ibidem*, p. 297-8; 519-20).

³⁸ Anfião é filho do grande deus do Olimpo, cf. nota 27.

³⁹ Cadmo ou Cadmeia: cidade fundada a conselho de Atenas com os dentes da víbora que Cadmo havia matado. Desses dentes nasceram homens armados, que ajudaram Cadmo a fundar a Cadmeia (epíteto para lembrar o nome do fundador), mais conhecida pelo nome de Tebas (ERRANDONEA, 1954, p.186).

⁴⁰ Coios: um dos titãs, filho da Terra e do Ceu (HESÍODO, 1991, p. 113).

Exsul erat mundi, donec miserata uagantem:

'Hospita tu terris erras, ego' dixit 'in undis' [190]

instabilemque locum Delos dedit. Illa duorum

facta parens; uteri pars haec est septima nostri.

Sum Felix; quis enim neget hoc? Felixque manebo;

hoc quoque quis dubitet? Tutam me copia fecit.

Maior sum quam cui possit Fortuna nocere; [195]

multaque ut eripiat, multo mihi plura relinquet.

Excessere metum mea iam bona; fingite demi

Huic aliquid populo natorum posse meorum;

Non tamen ad numerum redigar spoliata duorum,

Latoniae turbam; qua quantum distat ab orba? [200]

infectis properate sacris laurumque capillis

ponite". Deponunt et sacra infecta relinquunt

quodque licet, tacito uenerantur murmure numen.

Indignata dea est; summoque in uertice Cynthi

talibus est dictis gemina cum prole locuta: [205]

"En ego uestra parens, uobis animosa creatis,

et nisi Iunoni nulli cessura dearum,

an dea sim, dubitor; perque omnia saecula cultis

Vagava pelo mundo, até que Delos⁴¹, apiedando-se da errante:

‘Tu, estrangeira, erras pelas terras, eu’ disse ‘pelas águas’ [190]

e Delos cedeu a ela um lugar instável. Ela tornou-se mãe de dois filhos: esta é só a sétima parte da nossa descendência.

Sou bem-aventurada, quem, pois, negaria isso? E afortunada permanecerei;

Disto, quem haveria de negá-lo? A abundância me fez segura.

Sou maior que alguém a quem a Fortuna⁴² pode prejudicar; [195]

e, ainda que ela arranque muito de mim, assim ainda deixará muito mais.

Meus bens já excederam o temor; imaginai que alguém

desta multidão de filhos meus pudesse ser tirado;

ainda que, privada de alguns, não seria reduzida só ao número de dois,

à “multidão” de Latona; quanto difere ela de alguém estéril? [200]

Apressai-vos com cerimônias ainda incompleta

e tirai o louro dos cabelos”. Cessam e abandonam inacabadas as cerimônias

e porque é lícito, veneram a divindade com murmúrio silencioso.

Indignou-se a deusa. E no cume mais alto do Monte Cíntio⁴³

nestas palavras aos gêmeos filhos falou: [205]

“Eis, pois, vossa mãe, orgulhosa por vos ter criado,

e, exceto a Juno⁴⁴, a nenhuma das deusas eu haveria de ceder,

sou questionada se sou uma deusa; e por todos os séculos,

⁴¹ Delos: pequena ilha no mar Egeu. Tornou-se um centro importante do culto de Apolo, nascido na ilha, e a sede de um oráculo do deus (HARVEY, 1998, p. 156).

⁴² Fortuna: na religião romana, “a deusa que traz” (de *ferre*), representada com uma cornucópia e um leme de nau. Deve-se notar que seu nome não era usado com a significação usual e popular da palavra “fortuna”, isto é, “boa sorte”, “acaso”, e sim no sentido de “destino”. (*Ibidem*, 1998, p. 239)

⁴³ Monte Cinto: montanha situada em Delos, berço de Apolo e Ártemis (*Ibidem*, p.120).

⁴⁴ Juno: equivalente a Hera na mitologia grega. Esposa de Júpiter, senhora do universo. É a deusa das mulheres, associada ao parto, aos conselhos. (*Ibidem*, p. 297).

arceor, o nati, nisi uos succurritis, aris.

Nec dolor hic solus; diro conuicia facto [210]

*Tantalus adiecit uosque est postponere natis
ausa suis et me, quod in ipsam reccidat, orbam
dixit et exhibuit linguam scelerata paternam”.*

Adiectura preces erat his Latona relatis:

“Desine”; Phoebus ait “poenae mora longa querella est”. [215]

*Dixit idem Phoebe celerique per aera lapsu
contigerant tecti Cadmeida nubibus arcem.*

*Planus erat lateque patens prope moenia campus,
assiduis pulsatus equis, ubi turba rotarum
duraque mollierat subiectas ungula glebas.* [220]

*Pars ibi de septem genitis Amphione fortes
conscendunt in equos Tyrioque rubentia suco
terga premunt, auro grauidis moderantur habenis.*

*E quibus Ismenus, qui matri sarcina quondam
prima suae fuerat, dum certum flectit in orbem* [225]

*quadripedis cursus spumantiaque ora coerces;
“Ei mihi!” conclamat medioque in pectore fixa
tela gerit frenisque manu moriente remissis
in latus a dextro paulatim defluit armo.*

estou afastada dos cultos dos altares, ó filhos, exceto se vós me socorrerdes.

Este sofrimento não vem sozinho; ao funesto ato, [210]

a filha de Tântalo acrescentou insultos e ousou preferir os seus filhos a vós,
e desprezou a mim chamou “privada de filhos”, pois que isso sobre ela mesma recaia,
revelou ela a ímpia fala de seu pai”.

A esses relatos, Latona ia acrescentar súplicas:

"Basta!", diz Febo, "a longa queixa atrasa a pena" [215]

Concordou Febe e com movimento rápido pelo ar
atingiram a cidadela de Cadmo cobertos pelas nuvens.

Perto das muralhas havia uma campina largamente aberta e espaçosa,
pelos cavalos muito agitada, onde uma multidão de rodas
e os duros cascos tinham amolecido a terra pisoteada. [220]

Então uma parte dos sete filhos de Anfíon
montam os bravios cavalos e apertam seus dorsos
avermelhados pelo pigmento de Tiro⁴⁵, e os governam com pesadas rédeas de ouro.

Dentre eles, Ismeno, que um dia fora o primeiro fardo de sua mãe,
no momento em que gira em marcha em um círculo perfeito [225]

e refreia a boca espumante do quadrúpede,
grita “Ai de mim!”, e no meio do peito trespassado
traz um dardo e, afrouxadas as rédeas
pela mão moribunda, cai, paulatinamente, pela anca direita.

⁴⁵ Tiro: cidade da Fenícia, região conhecida por comercializar a púrpura para tingir tecidos. O pigmento era extraído de uma espécie de molusco nativo do Mar Mediterrâneo (HARVEY, 1998, p. 229 e 424).

Proximus audito sonitu per inane pharetrae, [230]

frena dabat Sipylus, ueluti cum praescius imbris

nube fugit uisa pendentiaque undique rector

carbasa deducit, ne qua leuis effluat aura.

Frena tamen dantem non euitabile telum

consequitur summaque tremens ceruice sagitta [235]

haesit et exstabat nudum de gutture ferrum.

Ille, ut erat pronus, per crura admissa iubasque

uoluitur et calido tellurem sanguine foedat.

Phaedimus infelix et auiti nominis heres

Tantalus, ut solito finem imposuere labori, [240]

transierant ad opus nitidae iuuenale palaestrae;

et iam contulerant arto luctantia nexu

pectora pectoribus; cum tento concita neruo,

Sicut erant iuncti, traiecit utrumque sagitta.

Ingemuere simul, simul incuruata dolore [245]

membra solo posuere; simul suprema iacentes

lumina uersarunt, animam simul exhalarunt.

Aspicit Alphenor laniataque pectora plangens

euolat, ut gelidos complexibus adleuet artus,

inque pio cadit officio; nam Delius illi [250]

intima fatifero rupit praecordia ferro;

quod simul eductum est, pars est pulmonis in hamis

eruta cumque anima cruor est effusus in auras.

Sípilo, mais próximo dele, ouvindo a aljava pelo som cruzando o ar, [230]

solta os freios, como quando o timoneiro, prevendo chuvas,

mal viu uma nuvem já foge, e abaixa as velas pendentes

de todas as partes, para que não escape nem mesmo uma leve brisa.

Enquanto solta os freios, porém, um inevitável dardo

o apanha, e a flecha vibrante se fixou na nuca [235]

e o ferro põe-se à mostra varando a garganta.

Inclinado como estava, pelas crinas e as patas que galopava

ele cai e mancha a terra com sangue ardente.

O desventurado Fédimo e o herdeiro do nome do avô,

seu irmão Tântalo, quando colocaram fim ao exercício costumeiro, [240]

passaram ao exercício juvenil da lustrosa palestra;

e já combatiam, em forte união, lutando

peito contra peito, quando a flecha impelida pela corda tensionada,

traspassou a ambos, assim, entrelaçados como estavam.

Ao mesmo tempo gemeram, e seus membros arqueados por uma mesma dor [245]

no chão depuseram, jazendo juntos uma última vez

reviraram os olhos que viam pela última vez e, juntos, expiraram a vida.

Alfenor os vê e, com o peito lanhado, chorando

voa a erguer nos braços os corpos gelados,

e sucumbe nesse piedoso dever; pois o Délio⁴⁶ [250]

rasgou suas entranhas com ferro mortal,

que, no momento em que foi retirado, uma parte do pulmão foi arrancada

junto com a ponta da seta, e o sangue jorrou aos ares junto com a vida.

⁴⁶ Délio: adjetivo gentílico para designar Apolo, nascido na ilha de Delos (FARIA, 2003, p. 164)

*At non intonsum simplex Damasicthona uulnus
afficit; Ictus erat qua crus esse incipit et qua
mollia neruosus facit internodia poples.* [255]

*Dumque manu temptat trahere exitiabile telum,
altera per iugulum pennis tenuis acta sagitta est.
Expulit hanc sanguis seque eiaculatus in altum
emicat et longe terebrata prosilit aura.* [260]

*Vltimus Ilioneus non profectura precando
bracchia sustulerat: 'di' que 'o communiter omnes',
dixerat ignarus non omnes esse rogandos,
'parcite'. Motus erat, cum iam reuocabile telum
non fuit, Arquitenens; minimo tamen occidit ille
uulnere, non alte percusso corde sagitta.* [265]

*Fama mali populique dolor lacrimaeque suorum
tam subitae matrem certam fecere ruinae
mirantem potuisse irascentemque quod ausi
hoc essent superi, quod tantum iuris haberent.* [270]

*Nam pater Amphion ferro per pectus adacto
finierat moriens pariter cum luce dolorem.
Heu! quantum haec Niobe Niobe distabat ab illa
Quae modo Latois populum submouerat aris
et mediam tulerat gressus resupina per urbem,
inuidiosa suis, at nunc miseranda uel hosti!
Corporibus gelidis incumbit et ordine nullo
oscula dispensat natos suprema per omnes.* [275]

Mas não uma única ferida atinge o intonso Damasícton
um golpe foi no começo da perna, onde [255]
o musculoso joelho torna moles as articulações.
Enquanto tenta arrancar com a mão a seta mortal,
uma outra flecha passa pela garganta e se finca até às penas.
O sangue a expulsa e, lançado ao alto,
jorra e, saltando para longe, atravessa o ar. [260]
O último, Ilioneu, erguera os braços suplicando
ineficazmente: “Ó deuses, todos vós conjuntamente”,
falara, ignorante de que não se deve chamar todos ao mesmo tempo,
“poupai-me!”. Tinha-se comovido o Arqueiro, mas uma seta já
não reconvocável partiu, e ele sucumbiu com ferida mínima [265]
pois a flecha não atingiu profundamente seu coração.
A notícia da desgraça, o sofrimento popular e as lágrimas dos seus
informaram a mãe de tão súbita destruição.
Espantada por disso terem sido capazes, irada porque tivessem-no ousado
os Seres Celestes, porque possuísem tanto poder. [270]
Agora, o pai deles, Anfíon, forçara no peito uma espada e
sucumbindo, terminara, ao mesmo tempo, com a dor e a vida.
Ó! Quanto diferia esta Níobe daquela Níobe
que há pouco afastara o povo dos altares de Latona
e que, altiva, caminhara pelo meio da cidade, [275]
despertando o ódio dos seus, mas agora digna de piedade até do inimigo!
Deita sobre os cadáveres frios e, sem ordem,
distribui os últimos beijos para todos os filhos.

A quibus ad caelum liuentia bracchia tollens:

“Pascere, crudelis, nostro, Latona, dolore, [280]

pascere” ait “satiague meo tua pectora luctu;

corque ferum satia”; dixit *“per funera septem*

effero; exsulta uictrixque inimica triumpho.

Cur autem uictrix? Miserae mihi plura supersunt

quam tibi felici; post tot quoque funera uinco”. [285]

Dixerat et sonuit contento neruus ab arcu,

qui praeter Nioben unam conterruit omnes;

illa malo est audax. Stabant cum uestibus atris

ante toros fratrum demisso crine sorores.

E quibus una trahens haerentia uiscere tela [290]

imposito fratri moribunda relanguit ore;

altera, solari miseram conata parentem,

conticuit subito duplicataque uulnere tota est

[oraque compressit, nisi postquam spiritus ibat].

Haec frustra fugiens collabatur, illa sorori [295]

immoritur; latet haec, illam trepidare uideres.

Sexque datis leto diuersaque uulnera passis,

ultima restabat; quam toto corpore mater

tota ueste tegens: “Vnam minimamque relinque;

de multis minimam posco” clamauit “et unam”. [300]

Levantando deles seus pálidos braços em direção ao céu:

“Alimenta-te, ó cruel Latona, do nosso sofrimento, [280]

farta-te”, diz, “e satisfaz teu coração com a minha dor;

[e sacia teu coração cruel”]; disse “por sete funerais]

sou levada a enterros; exulta e celebra, vitoriosa inimiga.

No entanto, por que vitoriosa? Mesmo infeliz, a mim restam muitos mais

que a ti, bem-aventurada; mesmo depois de tantos funerais, ainda venço”. [285]

Dissera, e ressoou a corda tensionada do arco,

que a todos apavorou, exceto apenas Níobe;

única ainda audaciosa, mesmo no mal. Estavam imóveis, com vestes negras

e cabelo desarrumado diante do leito fúnebre dos irmãos, as irmãs.

Uma delas, puxando setas repentinamente fixadas nas entranhas, [290]

desfalece, moribunda, com o rosto deitado sobre o do irmão;

outra, na tentativa de reconfortar a miserável mãe,

de repente emudeceu e se curvou por inteiro, vítima de uma ferida

[E manteve a boca fechada, exceto depois que o espírito saiu.]

Esta, em vão fugindo, cai, e aquela morre [295]

sobre a irmã; esta fica escondida, aquela tu a verias a tremer.

E após seis já terem sido dadas à morte, por golpes diferentes,

restava a última; que a mãe, cobrindo-a com o corpo todo

e com toda a veste, diz: “Deixa-me uma só, a menor;

De tantos, peço a menor”, suplica, “só uma”. [300]

Dumque rogat, pro qua rogat, occidit. Orba resedit

exanimis inter natos natasque uirumque

deriguitque malis; nullos mouet aura capillos,

in uultu color est sine sanguine, lumina maestis

stant inmmota genis, nihil est in imagine uiuum.

[305]

Ipsa quoque interius cum duro lingua palato

congelat et uenae desistunt posse moueri;

nec flecti ceruix nec bracchia reddere motus

nec pes ire potest; intra quoque uiscera saxum est.

Flet tamen et ualidi circumdata turbine uenti

[310]

in patriam rapta est; ibi fixa cacumine montis

liquitur et lacrimis etiam nunc marmora manant.

E enquanto implora, aquela por quem implora morre. De todos privada, desaba
entre os cadáveres de filhos e filhas e do marido,
imobilizada pelos males sofridos; o vento já não move seus cabelos,
na face a cor é sem sangue, os olhos estão imóveis nas tristes
faces e já nada existe de vivo em seu aspecto. [305]

Em seu interior, a própria língua também junto com o duro palato
já congela e deixam as veias de conseguir mover-se.

Nem pode o pescoço virar-se, nem os braços fazer movimentos
nem os pés avançar; também o interior das vísceras é pedra.

Entretanto chora e, envolvida por um turbilhão de vento forte, [310]
foi arrebatada para a sua pátria. Ali, fixada no cume de uma montanha,
mana água e ainda agora o mármore goteja lágrimas.

6.2 Síntese do episódio de Níobe

A fim de facilitar a compreensão do episódio há pouco apresentado, e antes de passar à seção em que será analisada a expressividade poética da passagem, segue um esquema da estrutura textual da narrativa de Níobe:

v. 146-156 → Introdução: o narrador relaciona o novo episódio ao anterior (Palas e Aracne) explicando a relação entre Níobe e Aracne: esta foi castigada por se julgar superior à deusa Palas na arte do bordado e foi metamorfoseada em aranha; aquela, mesmo com o castigo imposto à conterrânea, não aprendeu a usar palavras humildes quando se referir a um deus.

- v.152-5: Antecipação da fala de Níobe: o narrador destaca as razões que a protagonista irá pormenorizar mais adiante (v. 172-83) para se considerar superior a deusa Latona: esposo, genealogia, Tebas e filhos.

- v.155-6: Advertência do narrador a respeito do desenlace da história: a transformação de Níobe em pedra

v.157-169 → Fala do narrador

- v.157-64: localização da história em Tebas

- v.165-69: caracterização de Níobe: figura rodeada por uma multidão de seguidoras, trajando vestes deslumbrantes com detalhes em ouro, aparência formosa, com longos cabelos, postura altiva e olhar arrogante.

v.170-202 → Fala de Níobe: descrição de sua linhagem e descendência, e provocação à deusa Latona

v.202-3 → Fala do Narrador: anuncia o fim do ritual das tebanas em honra à Latona.

v.204-5 → Fala do Narrador: mudança do foco de Tebas para o monte Cinto

v.206-213 → Fala de Latona: lamentação diante do teor das palavras de Níobe

-v.212 → Maldição de Latona sobre a tebana

v.214 → Fala do Narrador: interrupção nos lamentos de Níobe e início da fala vingativa de Febo

v.215 → Fala de Febo: anúncio da vingança

v.216-7 → Fala do Narrador: mudança de ambientação do monte Cinto para Tebas novamente.

v.218-66 → Fala do Narrador: descrição da morte dos sete filhos

- v.218-23: descrição do local das mortes
- v.224-29: morte de Ismeno
- v.230-38: morte de Sípilo
- v.239-47: morte de Fédimo e Tântalo
- v.248-53: morte de Alfenor
- v.254-60: morte de Damasícton
- v.261-66: morte de Ilioneu
 - v.262-3: súplica de Ilioneu aos deuses
 - v.264-66: sentimento de Apolo

v.267-79 → Fala do narrador

- v.267-8: repercussão da chacina
- v.269-70: primeira reação de Níobe às mortes: estática
- v.271-2: morte de Anfião, marido de Níode e rei de Tebas
- v.273-76: diferença de Níobe: antes invejada, agora digna de compaixão
- v.277-79: Níobe lamenta a morte dos filhos

v.280-5 → Fala de Níobe

- v.280-5: segunda reação de Níobe às mortes: desafiadora

v.286-299 → Fala do narrador: descrição da morte das sete filhas

- v.286-88: caracterização de Níobe: imóvel e desafiadora
- v.288-9: surgimento das irmãs nos ritos fúnebres de seus irmãos
- v.290-1: morte da 1ª filha
- v.292-4: morte da 2ª filha
- v.295-6: morte da 3ª, 4ª, 5ª e 6ª filhas

v.299-300 → Súplica de Níobe

v.301-312 → Fala do Narrador

- v.301-2: foco em Níobe e suas perdas
- v.303: retomada do v. 168 (“os belos cabelos longos, soltos sobre ambos os ombros”)
- v.304: retomada do verso 169 (“[...] altiva, lança os olhos ao redor”)

- v.305: retomada do verso 167-9 (“e, tanto quanto permite a ira, formosa, e movendo/ os belos cabelos longos, soltos sobre ambos os ombros/detém-se; e, altiva, lança os olhos ao redor”)

- v.306-7: retomada do verso 151 (“[...] usar palavras mais humildes”) e do discurso de exaltação de sua linhagem, matrimônio e descendência no intervalo entre os versos 170 e 202.

- v.308-12: metamorfose de Níobe em pedra ou estátua de mármore

Logo nos primeiros versos é possível notar o caráter contínuo do poema ovidiano, a que já se aludiu anteriormente (Cf. p. 30 deste trabalho): o narrador inicia a história de Níobe, mas ainda retoma elementos do mito precedente, o de Palas e Aracne, de modo a não encerrar por completo aquela narrativa e também antecipar as semelhanças entre a história que irá narrar, a partir do verso 146, e a anterior.

6.3 Efeitos expressivos

O relato de Níobe começa com a notícia da repercussão da metamorfose da meônia Aracne em aranha pela deusa Palas. A jovem plebeia nascida numa das cidades da Lídia era famosa por sua arte com o bordado e, certo dia, roga à deusa tecelã que venha disputar com ela para decidir-se quem era a melhor. A divindade se disfarça de velha e aparece para a mortal aconselhando-a a pedir perdão a Palas pela insolência, mas aquela não cede e mais uma vez insiste na competição. A velha então desaparece e em seu lugar surge Palas – a aparição assusta a todos, menos Aracne. As duas iniciam seus trabalhos: a mortal retrata as traições dos deuses olímpicos e a deusa, a superioridade de seus semelhantes. Ao terminarem, Palas vê o trabalho da rival e, não podendo apontar-lhe nenhum defeito, se enraivece e rasga o bordado. Aracne se enforca com a lã usada para bordar e a deusa lhe asperge a seiva de uma erva de Hécate (deusa dos feitiços) que faz a cabeça e o corpo diminuírem, olhos e orelhas desaparecem e pernas brotarem ao lado do novo corpo, juntamente com a condenação de que a transformação valha para os descendentes da jovem. Embora em nova forma, Aracne pode continuar bordando com o fio saído do ventre.

Mesmo ciente da punição da conterrânea, Níobe não se convence do erro e do perigo de usar palavras desafiadoras para competir com os deuses (v.150-1) e, como adianta o narrador ovidiano, os motivos de seu orgulho imensurável serão sua própria perdição.

Os versos 152 a 156 resumem os elementos escolhidos pela protagonista para justificar sua superioridade sobre a deusa Latona: as artes do esposo Anfião, conhecido por erguer os muros de Tebas ao som da lira que ganhara de Apolo (Cf. nota 27, p. 71 deste trabalho); a linhagem de ambos, descendentes de Júpiter, o deus máximo do Olimpo; e a grandiosidade do reino de Tebas, governado pelo casal. Embora essas já fossem informações suficientes e razões sobejas para orgulhar-se, nada era mais louvado por Níobe que os filhos: sete homens e sete mulheres. Essa fartura seria admirada naturalmente não fosse a pretensão materna (*hybris*⁴⁷) em querer ser ainda mais louvada, não só pelos mortais, mas pelos seres divinos também, como bem enfatiza o narrador ovidiano ao valer-se do superlativo absoluto sintético *felicissima* (“a mais feliz”) para descrever o modo como Níobe via a si mesma.

*Multa dabant animos; sed enim nec coniugis artes
nec genus amborum magnique potentia regni
sic placuere illi, quamvis ea cuncta placerent,
ut sua progenies; et felicissima matrum
dicta foret Niobe, si non sibi visa fuisset.*

(OVIDE, 1989, v. 152-6)

Muitas coisas davam-lhe tal audácia, mas na verdade, nem as artes do esposo,
nem a origem de ambos, nem a influência do grande reino
satisfaziam-na tanto (por mais que isso tudo lhe agradasse),
quanto sua descendência; e a mais feliz das mães
Níobe seria chamada, se não tivesse parecido assim a si mesma.

A narração propriamente dita do mito de Níobe começa somente no verso 157, quando o foco deixa de ser o castigo exemplar de Aracne, e ocorre a antecipação do que

⁴⁷ Hybris (ὕβρις): tudo que ultrapassa a medida; excesso; orgulho (2010, v. 5. p.154).

acontecerá com a protagonista por não ter aprendido com o (mau) exemplo da conterrânea; é aí que a ação passa a ter lugar na cidade de Tebas, citada primeiro por ser local de culto à Latona e só depois como morada da rainha Níobe. Ao escolher essa ordem, o narrador emprega o procedimento retórico da *dispositio* (LAUSBERG, 1993, p.95), que tem como princípio o concatenamento das ideias em uma ordem determinada, segundo o efeito que o autor pretende alcançar, tendo em vista o efeito poético que deseja produzir sobre o leitor. Neste caso, trata-se de reforçar a autoridade divina até mesmo na terra governada pela rival.

A partir desse verso, o leitor é convidado a acompanhar o desenvolvimento da história de Níobe, que parece acontecer diante dos nossos olhos. Esse “efeito de realidade” é obtido pelo narrador ao valer-se da figura retórica da écfrase, que “consiste no processo descritivo detalhado por meio do qual se pode produzir um ‘quadro’ do objeto da descrição[...]” (RODOLPHO, 2010, p.8). O que permite ao leitor interpretar à sua maneira as imagens descritas durante a narração é o fato de essa descrição ecfrástica ser, por definição, isenta de opiniões e impressões do narrador, isto é, ela apresenta o objeto/assunto da maneira como ele é (*Ibidem*, p. 100) ou, ao menos parece ser. Devido ao caráter objetivo das descrições, serão observadas, no último capítulo desta pesquisa, as diferentes formas escolhidas pelos outros artistas, que vieram bem depois de Ovídio, de representar o mito narrado nas *Metamorfoses*.

Conta-se, então, que Manto, filha do adivinho Tirésias e com os mesmos dons dele, havia sido impelida por impulso divino (*diuino motu* – v.158) a convocar as tebanas para oferecer incensos e preces a deusa Latona e seus filhos, e cingir os cabelos com folhas de louro – arbusto consagrado a Apolo, após sua amada Dáfne, a fim de escapar às suas perseguições, ser transformada em loureiro (Livro I, v.452-567). A ordem é obedecida por todas as tebanas: acendem incensos, entoam preces e adornam os cabelos com as folhas do arbusto recomendado por Manto.

Tudo parece correr como o programado até a interjeição *Ecce* (“eis que” – v.165) interromper o ritual e dar novo andamento à narrativa, que agora focalizará a senhora de Tebas, ofendida com a completa aceitação das tebanas à ordem de Manto. O verso que modifica o foco da narrativa para a personagem Níobe é um dos onze ao longo dos 167 versos totais do relato formado apenas por dátilos. Desta forma, o hexâmetro fica mais longo e o narrador cria uma atmosfera de suspense:

Ēccē uēlnīt cōmītūm Nīō|bē cēlē|bērrīmā| tūrbā

(OVIDE, 1989, v.165)

“Eis que chega a ilustre Níobe com uma multidão de seguidoras”

Outro efeito expressivo criado por Ovídio no verso acima pode ser percebido quando analisamos a posição ocupada pelo nome da personagem: *Niobe* foi alocado bem no meio do verso que retrata sua figura sendo acompanhada de uma multidão de acólitos. As palavras *comitum* e *turba* (seguidoras e multidão, respectivamente) estão, de fato, materializando esse dado do significado, pois, assim como os termos “envolvem” a personagem no plano do conteúdo, assim também eles o fazem no plano da expressão.

O intervalo entre os versos 165 e 169 caracteriza a figura de Níobe de modo a sobrelevar seu poder e ressaltar sua superioridade em relação as demais habitantes de Tebas. Ela chega rodeada por uma multidão de seguidoras, vestindo roupas frígias com detalhes em ouro e, quanto lhe é permitido pela raiva, exhibe-se formosa. Note-se que Ovídio não especifica quem são as companheiras da rainha, apenas aponta a quantidade (*comitum turba* – v.165): essa generalização permite supor que a multidão é formada por mulheres de diferentes condições sociais que conhecem sua figura e honram-na, o que reforçaria a profecia inicial: Níobe seria considerada a mais afortunada das mães se ela mesma não se visse assim (v.155-6), ou seja, o fato de ser adorada por todos, indistintamente, faz com que ela acredite ser mais afortunada que a deusa Latona, a quem as tebanas tinham sido instruídas a ofertar incensos e dirigir preces, e assim, se suponha capaz de desafiar a divindade sem sofrer nenhum revés. A descrição ainda menciona os longos cabelos da protagonista caídos sobre os ombros, a postura altiva e o olhar arrogante que ela lança às tebanas que cultuam sua rival. Alguns dos elementos descritivos da figura de Níobe serão retomados no momento da metamorfose, como os cabelos, o olhar e a postura.

Um dos elementos que dão a impressão de verdade a um texto é transferir a voz a um dos personagens (BARROS, 2002), e Ovídio utiliza esse mecanismo ao colocar a fala crucial de Níobe, aquela que inaugura sua disputa com Latona, em discurso direto (v.170 a 202).

Antes de elencar os motivos pelos quais deveria ser cultuada em sua terra, Níobe ofende as tebanas que seguiam as ordens de Manto, afirmando ser loucura louvar uma divindade de que apenas se ouviu falar, mas que jamais se viu, enquanto ela não recebe as mesmas honras, apesar de ser conhecida por todos e de ser uma pessoa de carne e osso, a quem todos podiam ver. Por isso, Níobe questiona por que se cultua Latona enquanto sua própria divindade de rainha de Tebas está sem incensos; surge aí o índice inequívoco de que a mortal se colocava no mesmo patamar de importância que a divindade de Latona; somente isso já seria suficiente para caracterizar sua *hybris* e impiedade, mas a mortal não se contenta e insiste em superar a mãe dos gêmeos Febo e Febe, aduzindo razões suplementares para provar-se superior.

As razões pelas quais a protagonista desse relato se considera merecedora de incensos e preces tanto quanto – ou mais – que Latona são seis:

1) ela é filha de Tântalo, único ser humano a quem foi permitido cear com os deuses; no banquete, Tântalo serviu a carne do próprio filho Pélops aos deuses e foi punido no mundo inferior, onde ficava próximo à água, mas não podia bebê-la, e às árvores frutíferas, sem poder colher-lhe os frutos (Cf. nota 34, p. 73);

2) sua mãe é irmã das Pleiades; na mitologia grega, elas são as sete filhas de Atlas e Pleione, transformadas em constelações depois de serem perseguidas por Órion (Cf. nota 35, p. 75);

3) neta de Atlas; na mitologia grega, ele é filho do titã Jápeto e Climene e foi punido por participar na revolta dos Titãs com a obrigação de manter os céus suspensos sobre sua cabeça (Cf. nota 36, p. 75);

4) neta e nora de Júpiter (Cf. nota 37, p.75) – pai de Tântalo e Anfião, respectivamente;

5) senhora do palácio de Cadmo (Cf. nota 38, p.75); a cidade foi fundada por ordem de Atena com os dentes da víbora que Cadmo matara; da terra nasceram homens armados, que aos poucos se mataram um a um, restando apenas cinco para dar continuidade ao pedido da deusa. Anfião, marido de Níobe, levantara os muros da cidade de Tebas ao som de sua lira.

6) mãe de sete filhos e sete filhas.

Na tradução de Antonio Feliciano de Castilho, essas seis razões foram reduzidas a apenas três: poder, linhagem e esposo.

Eram mil as rasões que a apavonavam;
estados, clara estirpe, excelso esposo,
até na lyra Rei; (OVÍDIO, 1907, fl. 251)

Após tanta demonstração de nobreza, “Latona é inquestionavelmente inferior: neta de um obscuro Titã, ela encontrou com grande dificuldade uma terra ou um pedaço dela para dar à luz seus dois filhos” (FABRE-SERRIS, 1995, p.75). O que a protagonista parece ignorar é o fato de sua oponente, mesmo tendo um número muito menor de filhos e tendo enfrentado dificuldades para encontrar um único lugar no mundo para dá-los à luz, é uma deidade, tem filhos com Júpiter e é mãe de dois filhos também celestiais, ninguém mais nem menos que os próprios Febo-Apolo e sua irmã Febe.

A história do nascimento de Febo e Febe é apresentada de forma resumida na fala de Níobe, ocupando apenas oito versos (contra o dobro empregado por ela para narrar toda a sua linhagem divina e importância terrena). Com isso, Ovídio mostra o que as palavras de Níobe pretendem tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo: conforme seu ponto de vista, já que é ela quem está falando, suas raízes são mais importantes de serem relatadas que o episódio do nascimento das duas divindades Febo e Febe, e, por isso, merecem ter mais espaço em seu discurso.

O verbete “Latona” do *Dicionário Oxford de Literatura Clássica* (1999, p.302) de Paul Harvey está associado ao de “Leto”, nome da deusa na mitologia grega. Diz-se que era filha dos Titãs Coios (ou Ceu) e Foibé. Zeus amou-a e nessa união foram concebidos dois filhos gêmeos: Apolo e Ártemis, identificados à Febo e Febe na mitologia romana; receando despertar a cólera de Hera, esposa de Zeus, nenhum lugar queria acolher Leto quando se aproximou a época do parto, até que ela chegou à ilha Ortígia (identificada mais tarde com Delos). Na época tratava-se de um pedaço de terra flutuante, daí as palavras de Ovídio: ‘*Hospita tu terris erras, ego in undis*’ (“Tu, estrangeira, erras pelas terras, eu, pelas águas” – v.190). Nessa ilha, Leto deu à luz os gêmeos.

Mesmo tendo sido contada de forma bastante resumida, a história do nascimento dos gêmeos traz informações que serão cruciais para o desenvolvimento do mito de Níobe. A protagonista desmerece a ascendência da inimiga, enfatiza sua dificuldade em encontrar um local seguro para ter os filhos e, o principal: faz questão de frisar que o número de filhos daquela é apenas a sétima parte de sua prole. Tal provocação,

retomada nos versos seguintes, será de suma importância para desencadear a ira dos gêmeos Febo e Febe.

Além da história de Latona, outra lenda que fica em segundo plano na fala de Níobe é a da fundação de Tebas por seu marido, Anfião. Nos versos 178 e 179 ela não se refere ao marido na qualidade de seu companheiro, menciona apenas as muralhas construídas por ele, sem nem ao menos citar seu nome, e segue proclamando que as muralhas e o povo de Tebas *meque uiroque reguntur*, isto é, “são governadas por mim e por meu marido”. O que interessa observar nessa passagem é a colocação do pronome *me* antes do substantivo *uiro*, que serve para reforçar a excentricidade da personagem: o som da lira de Anfião levantou as pedras da muralha, a cidade existe devido ao dom concedido a ele por Apolo, mas, mesmo assim, é a figura de Níobe que recebe mais destaque na fala relativa ao reino de Tebas.

O egoísmo de Níobe também aparece no verso 177 de maneira bastante expressiva: a repetição do pronome *me* e sua variante na sílaba final de *Cadmi* ressoam a posição de submissão que ela faz questão de estabelecer e lembrar aos povos da Frígia e destacam sua soberania no palácio de Cadmo:

Me gentes metuunt Phrygiae, me regia Cadmi
(OVIDE, 1989, v.177)

“Os povos da Frígia têm-me medo, o reino soberano de Cadmo está sob meu comando”

O verso destacado acima está inserido no longo discurso de Níobe, o que significa dizer que só se pode ter conhecimento dos fatos narrados segundo o seu próprio ponto de vista que, como já se viu, é bastante tendencioso, porque eivado da soberba que o caracteriza. De acordo com a sua opinião, ela merece ser mais louvada que a deusa e enumera seus argumentos numa escala de dependência, sendo ela o centro dos acontecimentos e os motivos elencados seus “subalternos”.

A relação que se pode estabelecer entre Anfião e Níobe vai além dos laços matrimoniais: há também um paralelo entre seus feitos. Enquanto um dá início a uma nova nação, encantando as pedras com o som de sua lira, a outra destrói sua descendência com as palavras (construção X destruição). Ele é o responsável pelo reino

de que ela tanto se orgulha, mas em vez de fazê-lo prosperar, destrói a chance de manter sua família no poder de Tebas.

O trecho a seguir, retirado da fala de Níobe, inaugura uma nova etapa: depois de condenar as tebanas por obedecerem à ordem de Manto de enfeitar os altares de Latona e depois de listar os motivos pelos quais ela merecia mais honras que a deusa, agora Níobe desafia mais diretamente Latona:

Sou bem-aventurada, quem, pois, negaria isso? E afortunada permanecerei;
Disto, quem haveria de negá-lo? A abundância me fez segura.
Sou maior que alguém a quem a Fortuna⁴⁸ pode prejudicar;
e, ainda que ela arranque muito de mim, assim ainda deixará muito mais.
Meus bens já excederam o temor; imaginai que alguém
desta multidão de filhos meus pudesse ser tirado;
ainda que, privada de alguns, não seria reduzida só ao número de dois,
à “multidão” de Latona; quanto difere ela de alguém estéril?
(v. 193-200)

É possível perceber nesse trecho que a protagonista decide deixar a sua genealogia divina de lado, e passa a disputar com Latona o lugar de “divindade mais importante de Tebas”, usando somente o aspecto da fertilidade, já que é somente sob esse aspecto que ela pode, verdadeiramente, se orgulhar: os antepassados, pelos quais ela se orgulha, servem somente para causar impacto sob a oponente, pois não é por causa de Níobe que eles são seres nobres e reconhecidos, mas o contrário: ela pode se dizer ilustre porque é herdeira desses traços. A prole numerosa, por sua vez, dependeu (quase) exclusivamente de sua predisposição biológica.

As perguntas presentes no trecho recortado acima têm dois interlocutores: um explícito, que é a deusa Latona, a quem Níobe (indiretamente) dirige a última pergunta (v.200), e outro implícito, que é possível reconhecer pelo contexto: o povo de Tebas, com que Níobe fala, tentando dissuadi-los de cultuar Latona.

Os três primeiros versos dessa seção apresentem, no mínimo, dois pés espondeicos que, como já foi dito, podem substituir os tempos de um dátilo. Essa

⁴⁸ Fortuna: na religião romana, “a deusa que traz” (de *ferre*), representada com uma cornucópia e um leme de nau. Deve-se notar que seu nome não era usado com a significação usual e popular da palavra “fortuna”, isto é, “boa sorte”, “acaso”, e sim no sentido de “destino”. (HARVEY, 1998, p. 239)

substituição faz com que haja uma mudança no ritmo dos versos, diminuindo o número de sílabas e acrescentando um tom mais solene às palavras. Pante (2002), no artigo em que analisa a formação do hexâmetro, cita a observação do classicista inglês Potsgate no livro *Prosodia latina: an introduction to classical Latin verse* a respeito da diferença de um dátilo e um espondeu: aqueles são usados quando o autor quer expressar movimentos rápidos e velozes, e estes, se ele tenciona dar ideia de movimentos pesados e lentos. Segundo essa definição, os três versos que dão início ao embate entre Níobe e Latona se destacam dos anteriores e posteriores pelo tom mais pesado, mais grave e arrastado. Mais uma vez Ovídio diz o que diz não só na forma do conteúdo (significado), mas também na forma da expressão (significante).

*Sūm fēlīx (quīs ē|nīm nēgēt| hōc?) fēlīxquē māl|nēbō;
 (hōc quōquē| quīs dūbī|tēt?): Tū|tām mē| cōpīā| fēcīt.
 Māiōr | sūm quām | cū|pōs|sūt Fōr|tūnā nō|cērē;
 (OVIDE, 1989, v. 193-5)*

O terceiro hexâmetro é formado por cinco pés espondeiaicos, o maior número possível num verso hexamétrico, pois, como já se viu (Cf. p. 40 deste trabalho), o quinto pé é sempre composto por um dátilo. O predomínio de sílabas longas em pés espondeiaicos faz o verso se destacar entre os demais, assim como seu significado: “sou demasiado grande para a Fortuna me poder fazer mal” (OVÍDIO, 2007, p.154), o que resume a convicção de Níobe de que nada nem ninguém poderia fazer dela uma miserável (tendo em vista que os interlocutores de Ovídio conheciam o desfecho da história, é possível notar o engano da mortal e a ironia que o verso comunica).

O verso 199 é mais um dos poucos hexâmetros formados apenas por dátilos, e diferencia-se dos demais a seu redor tanto pela perfeição do ritmo cadenciado ao longo de 17 sílabas, quanto pelo conteúdo: a rainha de Tebas mostra novamente a sua audácia em desafiar os deuses, ao afirmar que o número de filhos é tanto que, mesmo que algo aconteça, jamais restarão apenas dois, como tem Latona. E encerra sua fala com uma provocação que lhe custará a vida de todos os descendentes: “Quanto difere ela de alguém estéril?”.

Ēxcēs|sērē| mē|tūm mēā| iām bōnā|. fīngītē| dēmī

*hūic ālī|quīd pōpū|lō nā|tōrūm| pōssē mē|ōrūm:
nōn tāmēn| ād nūmē|rūm rēdī|gār spōlī|ātā dū|ōrūm,
Lātō|nē tūr|bām, quā| quāntūm| dīstāt āb| ōrbā?
(OVIDE, 1989, v. 197-200)*

Meus bens já excederam o temor; imaginai que alguém
desta multidão de filhos meus pudesse ser tirado;
ainda que, privada de alguns, não seria reduzida só ao número de dois,
à “multidão” de Latona; quanto difere ela de alguém estéril?

No último verso desse trecho Ovídio novamente faz uso da figura de linguagem da ironia ao utilizar o substantivo *turbam*, traduzido aqui por “multidão”, ao se referir aos dois filhos da deusa Latona. E também ao escolher o mesmo adjetivo *orba* para classificar tanto a condição da deusa, na visão de Níobe nesse verso, quanto a própria protagonista, na visão do narrador em verso futuro (v. 301), depois das mortes provocadas pelas flechas de Febo e Febe.

A extensa fala de Níobe se encerra com a ordem dada às tebanas para abandonar as cerimônias à deusa. Nesse ponto, o narrador ovidiano retoma a voz e registra a continuação do culto à Latona, praticado pelas mulheres agora apenas em voz baixa (*uenerantur murmure numen* – v.203).

Os quatorze versos seguintes (v.204-217) serão narrados a partir do monte Cinto, onde estão as figuras de Latona, Febo e Febe. A mudança espacial de Tebas para o alto do monte acentua os diferentes níveis de existência (e, conseqüentemente, de *qualitas*) entre as personagens em questão: o narrador ovidiano deixa de relatar os acontecimentos no plano terrestre e começa a contar como eles foram recebidos pelas divindades excelsas:

*Īndīgnātā dē|a ēst sūm|mōque īn| uērticē| Cŷnthī
(OVIDE, 1989, v. 204)*

“Indignou-se a deusa e no cume mais alto do Monte Cinto”.

O Cinto, segundo o dicionário de Harvey (1998, p. 120) é um monte localizado na ilha de Delos e é de lá que Latona ouve as injúrias de Níobe. A escolha de Ovídio por

introduzir a figura da deusa no mito, situando-a nesse monte, é muito significativa: além de fazer referência ao local onde ela conseguiu abrigo para ter os filhos, que serão personagens importantíssimos no poema, ele também sugere, pela distribuição espacial, a superioridade da deusa: ela está num nível acima daquele onde se desenrola a história e, por consequência, onde está a humana insolente. Esta diferença entre os planos terrestre e celeste avulta a soberba de Níobe por meio do recurso retórico da *amplificatio* (LAUSBERG, 1993, p.106), que objetiva aumentar a “matéria do discurso”, ao assinalar a óbvia distância entre os espaços ocupados e a condição de cada uma das personagens: Níobe vive na terra e é mortal, ao passo que Latona e sua prole habitam o monte Cinto e são imortais.

No verso apresentado, o fato de *Cynthii* ocupar o último lugar no hexâmetro leva o leitor a fazer um movimento de subida em direção ao topo do monte, pois como afirmou Saussure (2012, p. 110), a segunda característica marcante do signo, sendo a primeira a arbitrariedade, diz respeito à linearidade do significante acústico, isto é, ele apresenta uma sequência de enunciação mensurável apenas na linha temporal: não é possível emitir dois sons simultaneamente, apenas um de cada vez. Neste caso, é como se o resto do verso fosse o caminho a ser percorrido para chegar ao destino final, onde haverá a fala da deusa ofendida e dos filhos que prepararão a vingança da mulher petulante.

A escansão desse hexâmetro revela um grande número de sílabas longas que, segundo observa Benites (2008, p.142) na análise do mito de Palas e Aracne, conferem um tom mais pesado e solene ao verso (BENITES, 2008, p. 142). Ao mesmo tempo em que o narrador das *Metamorfoses* insere a deusa Latona na narrativa, ele também cria um verso que reflete o valor dessa personagem apresenta dentro do texto, de modo que conteúdo e expressão se completem.

Latona se dirige aos filhos para queixar-se das ofensas proclamadas pela rainha tebana: nenhum insulto lhe causara tanto impacto quanto a preferência da mortal pelos filhos humanos do que por seus gêmeos divinos.

“Eis, pois, vossa mãe, orgulhosa por vos ter criado,
e, exceto a Juno, a nenhuma das deusas eu haveria de ceder,
sou questionada se sou uma deusa; e por todos os séculos,
estou afastada dos cultos dos altares, ó filhos, exceto se vós me socorrerdes.

Este sofrimento não vem sozinho; ao funesto ato,
a filha de Tântalo acrescentou insultos e ousou preferir os seus filhos a vós,
e desprezou a mim chamou “privada de filhos”, pois que isso sobre ela mesma recaia,
revelou ela a ímpia fala de seu pai”.

(v. 206-13)

No verso em que Latona diz não ceder à nenhuma deusa, exceto a Juno, há uma predominância de pés espondeus, que, como já foi mencionado, é formado por duas sílabas longas e representa, metaforicamente, o poder e a nobreza da esposa de Júpiter.

O pedido feito por Latona a seus filhos se resume ao desejo de não ver extinto seu culto entre as tebanas: não há nenhuma menção à vingança. Essa observação é muito importante para compreender a metamorfose de Níobe como uma reação à sua dor infinita e não como castigo imposto pela deusa. As únicas palavras que podem ser identificadas como uma maldição, se é que assim se pode dizer, estão na segunda metade do verso 212: *quod in ipsam reccidat orbam* ou então, na tradução ainda inédita de Castilho Antonio, “o Ceo lhe volva pena igual” ou ainda, na tradução (também inédita) de Raimundo de Carvalho, “chama-me órfã (seja ela!)” – Cf. Anexo II, p. 155-60.

A referência a Tântalo, pai de Níobe, no último verso da fala de Latona (“revelou a ímpia fala paterna”) tem a intenção de recordar e aproximar ambas as histórias. Tântalo foi condenado a uma eternidade de fome e sede após tentar enganar os deuses servindo-lhes a carne do próprio filho. Níobe, herdando a *linguam scelerata paternam* põe-se a desafiar quem é mais digna de incensos e preces, se ela ou se a mãe de Febo e Febe.

A fala de Latona é duplamente interrompida: tanto pela decisão dos gêmeos de castigar Níobe, quanto pela retomada da voz narrativa de Ovídio. O narrador-observador retorna no verso 214, passa a voz para o narrador-personagem Febo no 215 e novamente assume a narração.

A esses relatos, Latona ia acrescentar súplicas:

“Pare” diz Febo “o castigo é demorado pela longa reclamação”.

Concordou Febe e com movimento rápido pelo ar
atingiram a cidadela de Cadmo cobertos pelas nuvens.

(v.214-7)

A respeito da métrica do trecho acima vale destacar a predominância de pés dátilos verso 216, quando da representação dos gêmeos descendo do monte Cinto até alcançar Tebas, fazendo com que o hexâmetro tenha bastantes sílabas breves intercaladas com as longas de cabeça de pé; como mencionou Pante (2002), isso confere sensação de velocidade e agilidade ao verso: novamente está-se diante de uma equivalência entre plano da expressão e plano do conteúdo:

Dīxīt ī|dēm Phāē|bē, cēlē|rīquē pēr| āērā | lāpsū

(OVIDE, 1989, v. 216)

Fabre-Serris (1995) chama a atenção para o discurso de Latona não responder a todos os argumentos levantados por Níobe a fim de se garantir como divindade mais merecedora de incensos e preces: somente a ofensa aos filhos lhe atinge. “A polêmica instaurada por Níobe passa despercebida: a mãe de Apolo e Diana se abstém de responder aos diferentes argumentos enumerados; ela só reflete sobre uma frase irônica: *qua quantum distat ab orba?*” (p.75). A composição métrica deste verso ratifica o sentido veiculado pelo plano do conteúdo: à exceção do quinto pé, um dátilo fixo, os demais são formados por espondeus, verso de duas sílabas longas (4 tempos) que cria o efeito de “alongamento” da fala de Níobe. A disposição dos termos *Latonae* e *orba* (Latona e sem filhos, respectivamente) no início e fim de verso também criam um distanciamento visual entre a deusa e a possibilidade dela perder seus descendentes divinos, mesmo que sejam apenas a sétima parte da prole de Níobe, ou seja, é mais provável que a Fortuna atinga os quatorze filhos de uma mortal como Níobe, que aspira ao posto de divindade, do que dizimar uma família menor, mas que não tem o desejo de sobrepujar outras pessoas.

Lātōlnāē tūrlbām, quāl quāntūml dīstāt ābl ōrbā?

(OVIDE, 1989, v. 200)

A provocação de Níobe a Latona, concentrada no termo *orba* (estéril, sem filhos), será retomada no verso 301, agora para referir-se à tebana, quando o narrador

descreve sua condição após a morte de todos os filhos e todas as filhas (*orba resedit* – “de todos privada”).

A seção seguinte do relato mitológico passa-se numa planície da cidade de Tebas, onde se encontram os sete filhos da rainha local, montando a cavalo e praticando exercícios ou sem atividade definida. São quase 50 versos contados pelo narrador das *Metamorfoses*, com apenas duas interrupções, uma para registrar a interjeição de dor de Ismeno, o primeiro a morrer, e outra para a fala de Ilioneu.

A descrição das mortes é feita de modo bastante detalhado, ao contrário do que se verá mais a frente com as mortes das filhas. E mais: os filhos são chamados pelo nome e as filhas diferenciam-se apenas por pronomes (“aquela”, “uma”, “a outra”)

O primeiro a ser atingido é Ismeno, “que outrora fora o fardo/ primeiro para a sua mãe” (OVÍDIO, 2007, p.155), enquanto estava a cavalo. O hexâmetro que registra a exclamação dele e o momento em que a seta o atinge utiliza um recurso de expressividade poética, que tende a “materializar” a forma do conteúdo na forma da expressão - homologia entre expressão e conteúdo (PRADO, 1997, p. 147-8) -, sugerindo que o corpo de Ismeno e o verso sejam a mesma coisa ao serem “atingidos” pelo ablativo *medio* na posição central. Com isso, Ovídio cria uma equivalência entre o que se diz e como se diz, ou seja, o significado de *medio* e a posição do termo se assemelham: a seta atinge o meio do peito e também o meio do verso. O fato de o adjetivo estar localizado após a cesura pentemímera também é expressivo, pois ela divide o verso em duas metades aproximadamente iguais e, em grande parte dos casos, coincide com o fim de uma ideia ou declaração e início de outra (PRADO, 1997, p.221). Aqui, a primeira parte do verso assinala o último suspiro de vida de Ismeno com seu grito de dor, e a segunda, sua morte com uma flecha no peito:

'ēi mīhī!' | cōnclā|māt|| mēdī|ōque īn| pēctōrē|fīxǎ

(OVIDE, 1989, v. 227)

grita “Ai de mim!”, e no meio do peito trespassado

A segunda vítima é Sípilo, que tenta escapar rapidamente com seu cavalo ao ouvir o som da flecha, assim como um capitão que tenta baixar as velas ao avistar a tempestade. Embora tentasse correr, o projétil lhe atinge por trás do pescoço, na nuca, e

perfura até o outro lado, reaparecendo na garganta. O verso 235 registra o exato momento em que ele é atingido e reproduz em sua forma o movimento da flecha:

*Frena tamen dantem non euitabile telum
consequitur summaque tremens ceruice sagitta
haesit et exstabat nudum de gutture ferrum.*

(OVIDE, 1989, v. 234-6)

Enquanto solta os freios, porém, um inevitável dardo
o apanha, e a flecha vibrante se fixou na nuca
e o ferro põe-se à mostra varando a garganta.

Assim como no verso comentado anteriormente, aqui também Ovídio cria um efeito figurativo na sequência *ceruice sagitta*. É possível construir uma imagem mental do projétil cravando-se na nuca da personagem enquanto ela tenta escapar, pois o termo utilizado para designar seta (*sagitta*) aparece depois, “atrás”, daquele que se refere à nuca (*ceruice*). Além disso, a alocação de *sagitta* em posição final de verso alude a outros dois “fins”: o do percurso da seta até encontrar o pescoço de Sípilo, como se o hexâmetro marcasse o trajeto percorrido por ela, e o da vida do segundo filho de Níobe.

A escansão do hexâmetro 235 revela um ritmo cadenciado, composto pela alternância entre dátilos e espondeus. Sabe-se que o dátilo, formado por uma sílaba longa e duas breves, confere mais rapidez ao verso, enquanto o espondeu, formado por duas longas, dá um efeito de maior calma (PRADO, 1997, p. 222). Destarte, o ritmo do verso reflete o movimento do projétil: ora mais rápido, ora mais devagar

cōnsēquīltūr, sūm|lmāquē trēmēns cēr|luicē sāl|gītā

(OVIDE, 1989, v. 235)

O terceiro e o quarto filhos mortos pelas flechas de Febo e Febe são Fédimo e Tântalo, atingidos enquanto lutavam peito contra peito, numa luta semelhante àquela narrada por Homero no canto XXIII da *Ilíada* entre Odisseu e Ajáx (v.707-32). Uma única seta mata a ambos, que caem por terra, reviram os olhos e dão o último suspiro também juntos.

O hexâmetro 243 descreve os corpos dos irmãos no momento da luta, unidos, assim como também estão representados no poema de Ovídio: *pectora pectoribus*.

O verso 247 refere-se ao momento da morte de Fédimo e Tântalo e apresenta uma estrutura diferente dos demais: é o único verso do episódio de Níobe a ter um espondeu no quinto pé, recebendo o nome de “hexâmetro espondeico”.

lūmīnā| uērsā|rūnt, ānīmām sīmūl | ēxhālārūnt.

reviraram os olhos que viam pela última vez e, juntos, expiraram a vida

Este tipo de verso é pouco comum, segundo afirma o estudioso de métrica clássica Louis Havet (*apud* PANTE, 2002) em seu *Cours élémentaire de métrique grecque et latine*. Ele cita Virgílio (século I a.C) como um dos grandes escritores da Antiguidade que se utilizou dos hexâmetros espondeicos em suas obras. De acordo com suas observações, ao longo de doze mil versos da produção virgiliana, somente em 31 casos o autor empregou o hexâmetro espondeico.

O termo que ocupa o 5º e 6º pés, formado apenas por sílabas longas, é o verbo *exhalo*, que significa “exalar, expirar, morrer” (FARIA, 2003, p. 208). A decisão por colocá-lo em tal posição talvez se deva ao intento ovidiano de prolongar o último momento dos irmãos, reforçando o valor do suspiro derradeiro por meio dos espondeus.

Avistando os irmãos mortos, Alfenor ergue seus corpos e é ferido enquanto o faz: Febo rasgou-lhe o peito e, quando a flecha foi retirada, junto a ela saiu uma parte do pulmão, jorrando sangue pelos ares. É a primeira vez que Ovídio nomeia quem lança a seta mortífera. As demais mortes podem ter sido causadas por qualquer um dos gêmeos.

O sexto atingindo é Damasícton e morre com dois golpes: o primeiro na coxa, onde “os tendões do joelho formam a parte mole da articulação” (OVÍDIO, 2007, p.156) e o segundo trespassa-lhe a garganta. O relato dessa morte faz um paralelo com a dos irmãos Fédimo e Tântalo: enquanto Damasícton, sozinho, é atingido por duas flechas, os dois irmãos morrem com uma só ferida, e a narrativa volta ao equilíbrio novamente, com seis mortes e seis projéteis lançados, o que reafirma a habilidade de Febo e Febo no trato com a flecha.

Por fim está Ilioneu. É o único entre os quatorze filhos que dirige palavras aos deuses a fim de tentar escapar à morte, e seu erro está exatamente em rogar a todos eles, sendo que apenas um, Febo, estava buscando aniquilá-lo:

O último, Ilioneu, erguera os braços suplicando ineficazmente: “Ó deuses, todos vós conjuntamente”, falara, ignorante de que não se deve chamar todos ao mesmo tempo, “poupei-me!”. Tinha-se comovido o Arqueiro, mas uma seta já não reconvocável partiu, e ele sucumbiu com ferida mínima pois a flecha não atingiu profundamente seu coração.

(v. 261-6)

Nesse momento o narrador ovidiano registra a hesitação do deus arqueiro em atingir Ilioneu, mas a seta já tinha sido lançada e não havia como chamá-la de volta. Então, Ilioneu, o último dos filhos, morreu com uma ferida superficial, que não chegou a dilacerar o seu coração, visto ter conseguido comover o deus Febo com o seu pedido. Esta morte põe fim à primeira parte da vingança dos gêmeos.

Como foi dito, Alfenor e Ilioneu são os únicos filhos que tem seu assassino identificado: Febo. Homero, no canto XXIV da *Ilíada* (v. 603-617), e Higino, no nono relato registrado nas *Fabulae*, afirmam que Apolo (Febo) matou os filhos e Ártemis (Febe), as filhas. Porém, na descrição das mortes das filhas de Níobe nas *Metamorfoses* não há referência ao responsável pelo lançamento das flechas, como será visto.

Depois de narrar sete mortes, Ovídio registra como se deu o recebimento dessa notícia na cidade de Tebas em outro hexâmetro datílico perfeito (o foco até então estava num lugar específico da cidade: uma planície próxima aos muros, conforme a descrição ovidiana no verso 218 do relato de Níobe: *Planus erat lateque patens prope moenia campus* – “Perto das muralhas havia uma campina largamente aberta e espaçosa”):

Fāmă mălī pŏpŭllīquē dŏllŏr lăcrīmăquē sŭlŏrŭm

(OVIDE, 1989, v.267)

Além de inaugurar um novo tópico dentro do episódio de Níobe, esse hexâmetro também se diferencia dos demais pelo tom harmonioso do ritmo regular, obtido pela sequência de pés datílicos. A isso se segue a seguinte passagem:

A notícia da desgraça, o sofrimento popular e as lágrimas dos seus
informaram a mãe de tão súbita destruição.

Espantada por disso terem sido capazes, irada porque tivessem-no ousado
os Seres Celestes, porque possuíssem tanto poder.

Agora, o pai deles, Anfíon, forçara no peito uma espada e
sucumbindo, terminara, ao mesmo tempo, com a dor e a vida.

(v. 267-72)

A primeira reação da protagonista indica que a punição de Febo e Febe surtiu o efeito desejado: a mãe Níobe, antes segura de sua superioridade (*matrem certam* – v.268), fica assustada com o poder das divindades. Seu esposo, Anfíon, ao saber do ocorrido cravara uma espada no peito e “sucumbindo, terminara, ao mesmo tempo, com a dor e a vida” (*finierat moriens pariter cum luce dolorem* – v.272). É a primeira vez que o nome do fundador de Tebas é citado, reforçando seu papel secundário no mito – embora seus feitos tenham servido para encarecer as “posses” de que se gabava Níobe.

No intervalo entre os versos 273 e 276 é possível identificar a diferença entre essa nova Níobe, que teve metade de sua descendência exterminada, e aquela anterior, vaidosa pelo abundante número de filhos:

Heu! quantum haec Niobe Niobe distabat ab illa
quae modo Latois populum submoverat aris
et mediam tulerat gressus resupina per urbem
invidiosa suis; at nunc miseranda vel hosti!

(OVIDE, 1989, v. 273-6)

No verso que está destacado em negrito na transcrição, Ovídio brinca com o nome da mãe arruinada: cita-o duas vezes, lado a lado, escritos da mesma forma, porém em casos diferentes: primeiro como um nominativo e em seguida, como ablativo:

Hēu! Quān|tum hāc Nīō|bē Nīō|bē dīs|tābāt āb| illā,
“Ó! Quanto difere esta Níobe daquela Níobe”

A justaposição de termos idênticos, se assim os podemos chamar por apresentarem a mesma *forma*, é bastante significativa se levarmos em consideração o significado total do verso e a transformação ocorrida com a protagonista no fim do poema. Há duas interpretações possíveis aqui: a primeira considera a igualdade dos fonemas presentes nas duas vezes em que o nome da protagonista é citado e a diferença que se registra no interior dessa mulher, ou seja, Ovídio propõe que a Níobe de agora, depois da tragédia que exterminou seus sete filhos e o marido, já não é a mesma de outrora, porém seu nome, aquilo que identifica a sua pessoa, continua o mesmo (muda-se o *conteúdo*, aquilo que define a mortal – antes vitoriosa, agora abalada -, mas conserva-se a *forma*, seu nome). Uma segunda interpretação considera a diferença de casos em que o nome “Níobe” está registrado (nominativo e ablativo, respectivamente) e o momento final do relato, quando da permanência do sofrimento da rainha tebana após a metamorfose, representada pelas lágrimas: neste caso a *forma* é alterada – de mulher passa à pedra -, mas o sofrimento dessa mãe, o *conteúdo*, se mantém. Esta segunda chave de leitura entende o verso como um adiantamento da transformação de Níobe.

Utilizar um substantivo duas vezes no mesmo verso e sequenciá-lo é uma figura retórica chamada “poliptoto”, que “consiste na alteração flexional do corpo de palavra” e não provoca alteração do significado próprio das palavras, “mas tão-só uma alteração da perspectiva sintática” (LAUSBERG, 1993, p.180). Nesse verso, Ovídio se vale desse recurso para aproximar a disparidade da situação: o nome continua igual, mas o indivíduo, não; ele sofreu uma transformação que não pode ser percebida exteriormente, mas seu interior já é diferente.

Outro elemento a ser destacado é o sintagma *distabat ab illa* (“difere daquela”) e seu intertexto com Virgílio, quando o narrador usa a mesma estrutura de comparação para se referir à mudança de comportamento de Heitor - exceto pela mudança de *distabat* para *mutatus*, que interfere principalmente no tempo da narração (pretérito imperfeito e presente do indicativo, respectivamente).

Hei mihi, qualis erat! Quantum mutatus ab illo

Hectore, qui redit exuvias indutus Achilis

(VIRGÍLIO, 2008, Livro II, v.274-5)

“ai! quão mudado! aquele Heitor não era
que no espólio volveu do próprio Aquiles”

(*Ibidem*, v.280-1)

Um dos poucos momentos ao longo do episódio em que Níobe se mostra abalada é quando ela se coloca em meio aos corpos sem vida dos filhos e distribui os últimos beijos (*oscula suprema* – v.278), gesto que demonstra o carinho materno e parece dar forças à personagem para retomar sua provocação à Latona:

Levantando deles [os filhos] seus pálidos braços em direção ao céu:

“Alimenta-te, ó cruel Latona, do nosso sofrimento,
farta-te”, diz, “e satisfaz teu coração com a minha dor;
[e sacia teu coração cruel”]; disse “por sete funerais]
sou levada a enterros; exulta e celebra, vitoriosa inimiga.

No entanto, por que vitoriosa? Mesmo infeliz, a mim restam muitos mais
que a ti, bem-aventurada; mesmo depois de tantos funerais, ainda venço”.

(v. 279-85)

A ousadia de Níobe parece ganhar mais força depois do que ousaram Febo e Febe com suas flechas, e sua segunda reação é bastante contrária à primeira, quando ficou chocada com a morte dos filhos. Agora ela enfatiza o fato de a vingança dos gêmeos não ter sido suficiente para reduzir seu número de filhos ao da deusa e ainda acrescenta, em tom irônico e provocador, que, mesmo sendo dita infeliz, ainda tem mais filhos que a outra, vitoriosa.

Em seguida os gêmeos retornam à narração para a segunda parte da vingança: flechar as niobidas. Ao som da corda tensionada, momento que antecede o lançamento da flecha, todos os tebanos se aterrorizam, exceto Níobe: *illa malo est audax* (“única ainda audaciosa, mesmo no mal” – v.288).

Na sequência, Ovídio narra a morte das filhas, de maneira bem mais resumida e sem tantos detalhes quanto as mortes dos filhos:

*ē quībŭs| ūnă tră|hēns hă|rēntiă| ūiscērē| tēlă
īnpōsī|tō frā|trī mōri|bŭndă rē|lāngŭit| ōrē;
āltēră / sōlārī mīsē|rām cō|nātă pă|rēntēm
cōnticŭ|it sŭbī|tō dŭpli|cātăquē| uŭlnērē| cāco ēst.
[ōrăquē| cōmprēs|sīt, nīsī| pōstquām| spīrītŭs| ībāt]
hăc frŭs|tră fŭgī|ēns cō|lābitŭr|, illă sō|rōrī
īnmōrī|tŭr; lătēt| hăc. ī||lām trēpī|dārē uī|dērēs.*

(OVIDE, 1989, v. 290-6)

Uma delas, puxando setas repentinamente fixadas nas entranhas,
desfalece, moribunda, com o rosto deitado sobre o do irmão;
outra, na tentativa de reconfortar a miserável mãe,
de repente emudeceu e se curvou por inteiro, vítima de uma ferida
[E manteve a boca fechada, exceto depois que o espírito saiu.]
Esta, em vão fugindo, cai, e aquela morre
sobre a irmã; esta fica escondida, aquela tu a verias a tremer.

Elas são atingidas enquanto ainda estão lamentando a morte dos irmãos e por isso perecem ao lado deles. Os hexâmetros que narram essas mortes são formados majoritariamente por dátilos: ao longo dos 35 pés que compõem essa sequência hexamétrica (sempre desconsiderando o último pé, formado por apenas duas sílabas) estão 26 dátilos (sublinhados por linha contínua) e apenas 9 espondeus (sublinhados por linha pontilhada). Isso significa que a rapidez da narração está representada no verso pela velocidade das sílabas breves do pé datílico.

Seis niobidas são mortas por seis golpes diferentes. Resta apenas uma. Nesse instante pode-se notar a mudança de comportamento de Níobe, que até então mantinha seu perfil desafiador. Ela cobre a filha com suas vestes e implora aos deuses vingativos Febo e Febe pela vida dessa última filha: “‘Deixa-me uma, a menor;/ De tantos, peço a menor’ suplica ‘só uma’”, mas, ao contrário da piedade que Ilioneu despertara em Febo, Níobe não comove a nenhum dos dois, e perde a última filha também (*Dumque rogat,*

pro qua rogat, occidit – “e enquanto implora, aquela por quem implora morre” – v.301). Essa é a única vez que Níobe reconhece a superioridade dos deuses, colocando-se em posição de submissão, e clamando-lhes que poupem ao menos um de seus filhos – até então todas as mortes haviam ocorrido sem que ela as tentasse impedir.

Segundo Andrew Feldherr, em artigo intitulado “Reconciling Niobe” (2004, p.135), a última filha de Níobe assume as características da exilada Latona ao dar à luz dois filhos: não há lugar para ela se esconder. A escansão dos versos em que Níobe cita a falta de lugar no céu, terra e mar que aceite receber Latona para parir (v.188) e daquele em que o narrador descreve a atitude de Níobe com a filha mais nova (v. 298) revela que o primeiro pé métrico de cada um desses versos se refere à personagem em questão (Latona e a filha mais nova, respectivamente) e diferem dos demais, destacando-se no hexâmetro e reforçando a dificuldade que ambas têm em se esconder:

Nĕc cĕllō nĕc hŭlmō nĕc ālquīs dĕāl uĕstrā rĕlcĕpta ēst:

(OVIDE, 1989, v.188)

Nem no céu, nem na terra, nem no mar a vossa deusa foi acolhida

ŭltīmă | rĕstā|bāt; quām | tōtō | cōrpōrĕl mātĕr

(*Ibidem*, v.298)

restava a **última**; que a mãe, cobrindo-a com o corpo todo

O primeiro verso destacado acima é uma fala de Níobe sobre a dificuldade da deusa Latona encontrar um lugar onde possa ter os gêmeos, concebidos num romance com Júpiter, já que a esposa traída, a deusa Juno, ameaça castigar quem se oferecer para receber os frutos dessa relação extraconjugal. O hexâmetro é formado por um espondeu (1º pé) e uma sequência de cinco dátilos. O termo *caelo* (“céu”) ocupa a parte final do primeiro pé e a primeira sílaba do seguinte, constituindo-se, portanto, de duas sílabas longas, que, como já foi observado (Cf. p. 98 neste trabalho) concedem ao verso um tom mais grave. Esse destaque dado ao termo se justifica tanto pela alusão ao lugar onde habitam os deuses, e, por consequência, Latona e sua prole, quanto para reforçar, no

plano da expressão, com a utilização de um espondeu acompanhado de dátilos, a dificuldade dessa mãe em encontrar lugar disponível para se esconder da ira de Juno: o espondeu se destaca em meio aos demais pés que compõe o verso e denunciam a relação de Latona e Júpiter.

O segundo verso recortado do poema trata da cena na qual Níobe se vê com apenas uma filha restando em meio ao assassinato provocado por Febo e Febe. Ela tenta proteger a menina com o corpo para que nenhuma flecha atinja a última representante da numerosa prole que um dia tivera, mas, como descobrimos na sequência, o ato é em vão. A métrica desse hexâmetro é inversa àquela que se analisou há pouco: tem-se um dátilo no primeiro pé e uma sequência de três espondeus. A mudança na disposição dos pés ao longo do verso não elimina o destaque que o autor pretende dar ao primeiro termo, que, como se viu no verso analisado acima, enfatiza a personagem sobre quem se fala (*ultima* [filha]) e também reafirma a dificuldade que ela encontra para se esconder por meio da expressividade do verso: um dátilo entre os espondeus chama a atenção do leitor, assim como a filha mais nova se distingue na cena em meios aos corpos dos irmãos mortos.

Os versos seguintes contarão como se deu a metamorfose de Níobe em pedra, mas antes o narrador de Ovídio retrata a cena final do embate ela e os gêmeos filhos de Latona: a rainha de Tebas fica sozinha em meio aos cadáveres dos filhos, das filhas e do marido (v.301-2). Tal imagem será reproduzida nas obras dos pintores Abraham Bloemaert, Jacques-Louis David, Anicet-Charles-Gabriel e Johann König, como será mostrado no capítulo seguinte.

Em seu manuscrito, Antonio Feliciano de Castilho traduz o trecho da metamorfose de Níobe da seguinte maneira:

Sosinha, entre cadaveres cruentos,
filhos, filhas, consorte, cai pasmada
sobre um assento; pelos membros hirtos
gêlo lhe cõa; ás virações que adejam
resiste a coma; embaça-lhe o semblante
exangue cõr; seus olhos são immoveis;
sua tristeza, extática; seu todo
nada já mostra que revele a vida.

Lavra o mesmo fenómeno por dentro:
com o paladar gelado a língua gela;
não se vê pulsar veia; o collo é hirto,
sem movimento o braço; inerte a planta;
nem já víscera resta; é pedra tudo.

(OVÍDIO, 1907, fl. 260)

Já disse aqui (Cf. p. 31 deste trabalho) que a metamorfose presente na obra homônima de Ovídio está também no modo como o narrador passa de uma história a outra sem provocar uma interrupção abrupta, deixando frouxos os limites entre os episódios. Pode-se ver um paralelismo de semelhante processo na metamorfose de Níobe, porque ela também não tem modificada por completo sua figura inicial, mas, ao contrário, mantém um traço de sua antiga humanidade na forma nova pétreia por meio das lágrimas, que ela continua a verter mesmo após a metamorfose.

Há também alguns traços da Níobe apresentada no início do poema (v. 165-9) que serão retomados por Ovídio no momento de sua transformação (v. 301-9) de maneira completamente inversa, justamente para enfatizar as diferenças entre aquela primeira figura altiva, orgulhosa e confiante de que mesmo que algo pudesse lhe acontecer, jamais teria sua prole “reduzida só ao número de dois” (v.199), e a Níobe de agora, inconsolável por perceber de que são capazes os deuses. Vejam-se tais elementos com mais detalhes:

A primeira aparição de Níobe é logo após a fala de Manto às tebanas, e ela é descrita assim: acompanhada por uma multidão de seguidoras, deslumbrante pelas vestes entretecidas em ouro, formosa, cabelos caídos sobre os ombros e olhar altivo. Esses elementos são retomados por Ovídio no instante da metamorfose, mas sempre para designar o oposto: sozinha, rosto pálido, cabelos imóveis, olhos, braços e pés parados. Tudo o que antes fazia dela uma mulher invejada não existe mais. Só resta a rigidez da pedra: “Ovídio tem a intenção de apresentar a forma final de Níobe como antítese da sua primeira aparição, enquanto figura que interrompeu os ritos de Latona” (FELDHERR, 2004, p.137).

Os versos que comparam as características da Níobe inicial, dirigindo-se às tebanas que organizam o culto à Latona, e da Níobe final, instantes antes da metamorfose e perturbada com a morte dos filhos, são compostos pelo exato número de dáctilos e espondeus – a única situação em que essa correspondência não ocorre é nos

versos 165 e 301, pois o autor enfatiza a “multidão de seguidoras” de Níobe (v.165) compondo o hexâmetro mais longo possível, tendo todos os pés formados por dátilos. Desta forma, o narrador muda a mensagem transmitida pelo plano do conteúdo, mas mantém a estrutura do meio pela qual o leitor a recebe:

Ēccē uē|nīt cōm|tūm Nīō|bē cē|lē|bērrīmā| tūrbā (5 dátilos)

Eis que chega a ilustre Níobe com uma multidão de seguidoras (v. 165)

Dūmqūē rō|gāt, prō| quā rōgāt|, ōccīdīt|: ōrbā rē|sēdīt (4 dátilos e 1 espondeu)

E enquanto implora, aquela por quem implora morre. De todos privada, desaba (v. 301)

cūm cāp|ite īnmīs|sōs ūmē|rūm pēr ū|trūmqūē cā|pīllōs (4 dátilos e 1 espondeu)

os belos cabelos longos, soltos sobre ambos os ombros (v. 168)

dērīgū|ītquē māl|is; nū|llōs mōuēt| ā|rā cā|pīllōs (4 dátilos e 1 espondeu)

imobilizada pelos males sofridos; o vento já não move seus cabelos (v. 303)

cōnstītīt|, ūtque ōcū|llōs cīr|cūmtūlīt| ā|ltā sū|pērbōs (4 dátilos e 1 espondeu)

detém-se; e, altiva, lança os olhos ao redor (v. 169)

īn uūl|tū cōlōr | ēst sīnē | sānguīnē, | lūmīnā | mēstīs (4 dátilos e 1 espondeu)

na face a cor é sem sangue, os olhos estão imóveis nas tristes (v.304)

Embora alguns críticos afirmem que a transformação se deu como castigo de Latona, as palavras de Ovídio não dizem isso: *deriguitque malis*, ou seja, “pela desgraça (ou “por causa dos males”, i. e., recebidos) fica imóvel”. Assim, parece que o próprio sofrimento é a causa de sua metamorfose:

Assim como ele [Ovídio] mostra na maior parte das *Metamorfoses*, nós somos responsáveis pelas mudanças que se desenvolvem em nós, espalhando-se da *mens* até o corpo e figura externa. O que o poeta anunciou como um épico (ou simplesmente um poema) sobre a mudança de formas

tem provado ser muito mais um estudo da busca da humanidade transformada (BOYLE, 1996, p.123-4).

Níobe não é castigada por Latona e torna-se pedra; o castigo dela é a morte de todos os seus filhos pelas mãos de Febo e Febe, mas isso também não faz dela uma pedra. A deusa e os gêmeos não têm nenhuma interferência direta no destino final da tebana, pois a metamorfose é o resultado de um luto profundo, absoluto e irremediável.

Outro elemento que Ovídio resgata durante a descrição da metamorfose e que já havia sido utilizado para caracterizar a protagonista é a linguagem. Logo nos primeiros versos, quando menciona o episódio de Aracne, o narrador diz que nem mesmo o (mau) exemplo da conterrânea foi capaz de ensinar Níobe a não competir com os deuses e a usar palavras humildes (*cedere caelitibus uerbisque minoribus uti* – v.151). Se há algum culpado na história são suas palavras, que exaltaram sua linhagem nobre e descendência abundante, desafiaram a deusa, provocaram os filhos dela e ousaram continuar a provocação mesmo depois de saber que os deuses podem mais que os humanos. A língua afiada de Níobe não lhe trará mais problemas, porque até ela se endurece, *ipsa quoque interius cum duro lingua palato/ congelat* (“Em seu interior, a própria língua também junto com o duro palato/ já congela” – v.306).

Mesmo após a transformação, o narrador ovidiano observa a permanência de um traço humano na forma pétreia resultante: as lágrimas. O sofrimento de Níobe é tão potente que nem mesmo a dureza da pedra é capaz de impedir seu choro.

O poema de Ovídio é cíclico: os últimos versos fazem referência aos primeiros, quando o narrador descreve a origem de Níobe em Sípilo. Depois de sua metamorfose, Níobe é carregada para sua terra natal por um potente vendaval, e ali é fixada no alto de um monte, enquanto permanece chorando sua perda pela eternidade:

*Flet tamen et ualidi circumdata turbine uenti
in patriam rapta est: ibi fixa cacumine montis
liquitur, et lacrimas etiam nunc marmora manant.*

(OVIDE, 1989, v.310-2)

Entretanto chora e, envolvida por um turbilhão de vento forte,
foi arrebatada para a sua pátria. Ali, fixada no cume de uma montanha,
mana água e ainda agora o mármore goteja lágrimas.

No verso 310 e no primeiro hemistíquio do 311, nota-se a presença do *enjambement* (ou “encavalgamento”⁴⁹), em português, recurso estilístico que ocorre quando o sentido de um verso só se completa pelo(s) seu(s) sucessor(es): o fim do verso 310 não encerra um enunciado completo, é preciso continuar a ler o poema para completá-lo.

O uso de tal recurso é especialmente emblemático nesses dois versos: assim como a ventania desloca Níobe de volta a sua terra, o sentido do verso também se deixa levar pelo “turbilhão de vento forte” (v.310), e é deslocado para o verso seguinte. Há um reflexo do deslocamento dos versos no conteúdo deles e vice-versa. Ovídio diz aos leitores aquilo que pretende tanto por meio do conteúdo de seu poema, quanto pela expressividade dos versos, utilizando mais dátilos que espondeus nos versos que tratam da mudança de Níobe-pedra para sua cidade natal, pois, conforme nos alerta Pante (2002), os pés “serão dátilos se o autor quiser expressar movimentos rápidos e velozes”. Neste caso, o vendaval responsável por levar a personagem de volta para Sípilo está presente no plano de expressão devido à velocidade do verso.

Flēt tāmēn| ēt uāllī|dī cīr|cūmdātā| tūrbīnē| uēntī
īn pātrīlām rāp|ta ēst [...]

Para completar a análise, considerou-se relevante expor outras versões do mito, algumas curiosidades dos personagens envolvidos, os diferentes nomes dados aos filhos e às filhas de Níobe. Também foram encontradas duas outras personagens com o nome Níobe e suas lendas serão narradas aqui, na sequência.

As *Fabulae* de Higino, autor do século I a.C (ALVES, 2013, p.9-10), também registram a história da metamorfose de Níobe, com um final um pouco diferente do que se encontra nas *Metamorfoses* de Ovídio. A obra atribuída a Higino era provavelmente formada por 277 relatos mitológicos greco-latinos narrados em prosa, informação a que se tem acesso a partir de seu índice, mas algumas delas não resistiram ao tempo, e o texto a que se tem acesso hoje apresenta cerca de 243 relatos. A data de composição do conjunto das *Fábulas* que chegou ao presente é inconclusiva: as conjecturas abrangem

⁴⁹ Em seu livro sobre a *Versificação portuguesa*, Ali prefere utilizar o termo “encavalgamento”: “Dizemos que um verso *cavalga* por cima de outro, quando o sentido da frase se interrompe no primeiro e se completa no segundo” (ALI, 1999, p. 45 – grifos do autor).

uma margem de mais de três séculos (do século I a.C. ao início do século III d.C.). No entanto, um testemunho arqueológico poderia aproximar a edição da obra ao período augustano: segundo Le Boeuffle, há um vaso, da época de Augusto, no qual estariam representadas as fábulas CXX, de Ifigênia, e CXXI, de Crises (ALVES, 2013, p. 8).

Abaixo transcrevem-se o texto original latino e a tradução retirados da dissertação de Alves intitulada “Ciclos mitológicos nas *Fabulae* de Higino: tradução e análise” (2013, p. 108; 163-4, respectivamente):

IX. NIOBE

Amphion et Zetus Iouis et Antiopes Nyctei filii iussu Apollinis Thebas muro circumcinxerunt usque ad Semelae bustum, Laiumque Labdaci regis filium in exsilium eiecerunt, ipsi ibi regnum obtinere coeperunt. 2. Amphion in coniugium Niobam Tantalii et Diones filiam accepit, ex qua procreavit liberos septem totidemque filias; quem partum Niobe Latonae anteposuit, superbiusque locuta est in Apollinem et Dianam, quod illa cincta uiri cultu esset, et Apollo ueste deorsum atque crinitus, et se numero filiorum Latonam superare. 3. ob id Apollo filios eius in silua uenantes sagittis interfecit, et Diana filias in regia sagittis interemit praeter Chloridem. at genetrix liberis orba flendo lapidea facta esse dicitur in monte Sipylo, eiusque hodie lacrimae manare dicuntur. 4. Amphion autem cum templum Apollinis expugnare uellet, ab Apolline sagittis est interfectus.

IX. NÍOBE

Anfíon e Zeto, filhos de Júpiter e de Antíope (filha de Nícteu), por ordem de Apolo cercaram Tebas com uma muralha até o túmulo de Sêmele, enviaram ao exílio Laio, filho do rei Lábdaco, e passaram a reinar eles próprios ali. 2. Anfíon aceitou em matrimônio Níobe, filha de Tântalo e de Dione, de quem teve sete filhos e o mesmo número de filhas; tal parto, Níobe considerou ser mais importante que o de Latona, e falou com muita soberba contra Apolo e Diana (que esta se vestiria aos modos de um homem, e Apolo com longos vestido e cabelos) e também que ela mesma superava Latona em número de filhos. 3. Por esse motivo, Apolo matou filhos dela a flechadas, enquanto caçavam em uma floresta, e Diana a flechadas aniquilou as filhas no palácio, com exceção de Clóris. Mas se diz que a mãe, lastimando ter perdido os filhos, foi transformada em pedra no monte Sípilo, do qual, dizem, ainda hoje emanam suas lágrimas. 4. Anfíon, por sua vez, como desejava tomar o templo de Apolo, foi morto a flechadas por Apolo.

O texto de Higino traz o mito de Níobe com algumas diferenças em comparação ao relato ovidiano: em Ovídio não fica claro que deus mata quais filhos (a não ser no caso de Alfenor e Ilioneu), mas na versão de Higino, Apolo matou os homens e Diana, as mulheres. Outra diferença está na sobrevivência e identificação da última filha: Clóris, pois ambas não acontecem nas *Metamorfoses*. No poema ovidiano, Anfíon se crava uma espada no peito após ver seus sete filhos mortos, já em Higino ele é morto por Apolo, pois queria tomar-lhe o templo. O relato X de Higino completa o ciclo do

mito de Níobe com a história de Clóris: casada com Neleu, herda a fertilidade da mãe e tem doze filhos (ALVES, 2013, p. 164).

O episódio XI das *Fabulae* não conta nenhuma história, mas registra o nome dos quatorze filhos de Níobe e Anfião:

XI. NIOBIDAE

Lerta Tantalus Ismenus Eupinytus Phaedimus Sipulus Chiade Chloris Astygratia Siboe Sictothius Eudoxa Archenor Ogigia. hi sunt filii et filiae Niobae uxoris Amphionis.

XI. OS NIÓBIDAS

Lerta, Tântalo, Ismeno, Eupínito, Fédimio, Sípilo, Quíade, Clóris, Astigraça, Síboe, Sictótio, Eudoxa, Archenôr e Ogígia. Estes são os filhos e filhas de Níobe, esposa de Anfíon.

(ALVES, 2013, p. 108; 164)

Os nomes dos infantes niobidas não são precisos. Apolodoro, em sua *Biblioteca* (1985) registra algumas variações quanto aos nomes e também ao número de filhos no tópico “Níobe e seus filhos”:

Livro III 6: Níobe e seus filhos

Zeto se casou com Tebe, de quem Tebas recebe o nome; Anfíon se casa com Níobe, filha de Tântalo, e lhe deu sete filhos (Sípilo, Eupínito, Ismeno, Damasícton, Agenor, Fédimio e Tântalo) e igual número de filhas (Etódea – ou Neera, segundo alguns -, Cleodoxa, Astíoque, Ftía, Pelópia, Asticrátia e Ogígia). Hesíodo diz que foram 10 filhos e 10 filhas. Herodoro, 2 filhos e 3 filhas. Homero, 6 filhos e 6 filhas. Níobe, feliz com tantos filhos, dizia ser mais fecunda que Leto, e esta, indignada, incitou Ártemis e Apolo contra eles. Ártemis flechou as mulheres da casa e Apolo matou a todos os varões juntos. Deles, só se salvou Anfião, e das moças, Clóris, a maior, com quem se casou Neleu. Segundo Telesila, se salvaram Amiclas e Melibeia, pois Anfião também havia morrido flechados pelos deuses. A própria Níobe abandonou Tebas e seguiu ao lado do seu pai Tântalo até Sípilo, e ali, por suas súplicas a Zeus, foi transformada em rocha que noite e dia derrama lágrimas (APOLODORO, 1985, p. 148-9).

Embora Apolodoro e Higino discordem quanto aos nomes, ambos registram uma divisão de tarefas entre Febo (Apolo) e Febe (Ártemis) na morte dos niobidas: o deus mata a parte masculina e a deusa, a feminina. O fim do mito relatado por Apolodoro também difere do de Ovídio e Higino: Anfião se salva e Níobe não se transforma imediatamente em pedra ou fonte após a perda dos filhos; ela ainda caminha com o pai

até a cidade natal e ali, incapaz de suportar o sofrimento, suplica a Zeus por um fim a seu sofrimento e, por ordem dele, torna-se pedra.

Mesmo havendo algumas dessemelhanças entre os relatos, os três autores consentem com a permanência do traço humano das lágrimas na figura de Níobe-pedra.

Pausânias, do século II d.C, é autor de *Descripción de Grecia* (1994) - *Helládos Periēgēsis*, coletânea de dez livros que buscam conservar os monumentos, as histórias, as lendas e tudo o mais que fez parte da Grécia nos períodos em que ela era o centro do mundo. Nele também há uma referência ao relato de Níobe (Livro II, 21,9) e à mudança de nome da filha sobrevivente, chamada antes Melíbea e depois, Clóris, que, segundo a tradutora, significa “de cor verde pálido” (p.272). Pausânias não deixa claro o que acontece com Anfião e Níobe e quanto ao fato de haver sobreviventes, ele aponta que os gregos remontam o surgimento do templo da deusa Leto a esses, mas ele próprio não acredita nisso, já que sua fonte (Homero) registra a morte de todos:

A estátua da menina que está junto a deusa [Latona] se chama Clóris, e dizem que é filha de Níobe, e que originalmente se chamava Melíbea. Quando foram mortos por Ártemis e Apolo os filhos de Anfião, esta foi a única dos irmãos que sobreviveu juntamente com Amiclas, e sobreviveram por terem suplicado a Leto. À Melíbea o tempo fez empalidecer, e assim permaneceu o resto de sua vida, de modo que pelo sucedido recebeu o nome de Clóris em lugar de Melíbea.

Os argivos dizem que estes [os filhos sobreviventes] construíram originalmente o templo de Leto; mas eu – que me comprometo mais que os demais à poesia de Homero – creio que não sobreviveu nenhum dos filhos de Níobe. Me testemunha o verso:

*Ellos, aunque eran dos, hicieron perecer a todos*⁵⁰. Assim Homero sabia que a casa de Anfião fora destruída desde sua raiz (PAUSÂNIAS, 1994, p.272-3).

O texto de Homero indicado por Pausânias na citação anterior faz parte do canto XXIV da *Ilíada*, versos 599 a 617, no qual a figura de Níobe é citada por Aquiles ao dirigir-se a Príamo, depois de arrumar o corpo do filho deste para ser enterrado: o Pelida convida Príamo a pensar na ceia, e usa como incentivo o argumento de que até mesmo Níobe, que chorou a perda de quatorze filhos, se lembrou de comer:

Teu filho, velho, tal como o querias, já está resgatado;
jaz sobre o féretro. Podes revê-lo ao raiar-nos a aurora,
ou retirá-lo daqui; mas agora pensemos na ceia.
Pois de comer se lembrou até mesmo a de belos cabelos,
Níobe, quando perdeu no palácio seus doze rebentos,
seis filhas belas e moças, seis filhos no viço da idade. –
A êste Apolo frecheiro matou com seus dardos, pois contra

⁵⁰*Ilíada*, cap. XXIV (v.599-617 – p.482-3) - “Eles, ainda que fossem só dois, fizeram perecer a todos”

Níobe estava agastado; as donzelas por Ártemis foram mortas, que a Leto de tranças venustas a mãe se gabara de tantos filhos ter tido, enquanto a outra só dois concebera, os mesmos dois que, com serem tão poucos, aos doze mataram. Por nove dias ficaram mortos banhados em sangue, sem sepultura, que em pedra Zeus Crônida o povo mudara. Os próprios deuses urânios ao décimo dia os enterram. Níobe, lassa de choro, afinal, de comer, foi lembrada. Ora em penedo mudada se encontra, nos picos do Sípilo de desolada aparência, onde as ninfas divinas descansam pós as coréias graciosas em torno do belo Aquelôo; aí, muito embora de pedra, o castigo dos deuses padece. (HOMERO, 1962, p. 482-3)

Homero apresenta alguns detalhes do mito de Níobe que não estão nas *Metamorfoses* de Ovídio, são eles: o número de filhos (doze – 6 filhos e 6 filhas - e não mais quatorze como narra Ovídio); Apolo mata os homens e Ártemis as mulheres (o relato mitológico estudado nesta pesquisa não especifica essa questão); os corpos flechados permaneceram 9 dias sem sepultura e os deuses os enterram no dia seguinte (o foco de Ovídio, como o título da obra diz, são as metamorfoses, então ele não se ateuve aos acontecimentos relativos aos filhos posteriores às mortes).

Sípilo, cidade de origem da protagonista do mito e para onde ela foi arrastada ao fim do poema, chama-se atualmente Manisa e pertence à Turquia. O livro de Pausânias registra uma formação rochosa no alto de uma montanha em Sípilo onde se acredita ser possível ver o rosto e as lágrimas de Níobe:

“Ao pé da Acrópole há uma caverna entre as rochas. Sobre ela está uma trípole. Nela aparecem Apolo e Ártemis matando os filhos de Níobe. A esta Níobe eu mesmo vi de perto quando subi ao monte Sípilo. De perto ela é uma rocha escarpada, que não apresenta nenhuma forma de mulher, nem chorando nem em outra atitude. Mas se te afastas um pouco, acreditarás estar vendo uma mulher chorando e abatida” (PAUSANIAS, 1994, p.136).

Segundo o site do Ministério da Cultura e Turismo da Turquia, a cidade ainda hoje recebe muitos turistas que visitam o monte, devido à fama da história de sofrimento de Níobe, e para observar a “pedra chorosa”⁵¹.

Por último, dicionários de mitologia (Harvey, Grimal e Errandonea) e demais livros que registram dados de história e cultura (Apolodoro e Pausânias) fazem referências aos nomes de seis dos sete filhos de Níobe – somente Alfenor não está

⁵¹ <http://www.kulturturizm.gov.tr/EN,99798/manisa---spil-mountain-national-park.html> - acessado em 21/03/2016.

registrado em nenhum deles. Algumas dessas referências estão dentro do próprio episódio narrado por Ovídio, como no caso de Sípilo, que menciona o lugar de nascimento de Níobe, e Tântalo, lembrança do nome do pai da protagonista, que também ousara competir com os deuses.

O nome de Ismeno, o filho mais velho, aparece em três registros diferentes na obra de Pausânias: rio que corre próximo à colina de mesmo nome consagrada a Apolo (PAUSÂNIAS, 1994, vol. VII-X, p. 263); filho de Apolo e Melia, sobrinha de Oceano, raptada pelo deus (*Ibidem*, p.264); epíteto de Apolo (*Ibidem*). A relação mais provável é entre o nome Ismeno e o nome da filha de Édipo, Ismene, que serve para referir-se às tebanas. Dessa forma, o nome Ismeno constituiria uma referência ao habitante comum da cidade de Tebas, onde acontece a história.

Fédimo também está registrado por Pausânias como o primeiro vencedor na categoria de luta nas Olimpíadas do ano 200 a.C (“Na 145ª Olimpíada, em 200 a.C., se estabeleceram prêmios de luta para os meninos, e Fédimo venceu; um eólio de uma cidade da Trôade” – PAUSANIAS, 1994, vol. III-VI, p. 229).

Damasícton, o sexto filho morto, é o nome de um dos primeiros reis de Tebas, segundo consta na *Descripción de Grecia*: “Quando Autesión foi embora, elegeram para rei Damasícton, filho de Ofeltes, filho de Peneleu. Desse Damasícton era filho Ptolomeu, e deste, Jano, o qual lutando em duelo matou a Andropompo por engano e não por justiça” (PAUSÂNIAS, 1994, vol. VII-X, p. 256).

O último dos filhos, Ilioneu, pode ter seu nome relacionado tanto ao de um dos companheiros de Eneias (*Eneida*, I, 521), durante a viagem para fundar a Nova Troia (seria uma maneira de aproximar o relato das *Metamorfoses* ao épico romano de Virgílio), quanto uma referência a quem é próprio da cidade de Troia (Ἴλιον, *Ílion* ou Ílio, em latim).

O nome *Níobe*, segundo o *Dicionário de mitologia grega e romana* (GRIMAL, 1993) também pode designar outra personagem da mitologia, a filha de Foroneu e da ninfa Telédice. De acordo com esse relato, Níobe teria sido a primeira mortal a quem Zeus se uniu, dando à luz Argo e Pelasgo, e também a primeira mulher mortal, a “mãe dos seres vivos” (*Ibidem*, p.331). Nas *Metamorfoses*, Ovídio confere à Pirra o título de primeira mulher e a Deucalião, de primeiro homem, e atribui a ambos a origem das próximas gerações (Livro I).

Embora não haja nenhum indício de orgulho e petulância da personagem Níobe para com os deuses nesta versão do mito, a maternidade é o seu traço distintivo, assim como no relato registrado por Ovídio nas *Metamorfoses* (VI, 146-312). Aqui, a filha de Foroneu é a primeira mortal por quem Zeus, o deus do Olimpo, se apaixonou, e é também a responsável por dar à luz os primeiros seres vivos, ou seja, Níobe assume o papel de mãe da humanidade. No episódio ovidiano, Níobe julga-se a mais feliz das mães por ter quatorze filhos (sete homens e sete mulheres), sete vezes mais que a deusa Latona, a quem as tebanas ofereciam incensos e dirigiam preces. Em ambas as histórias a figura de Níobe é referenciada pela capacidade de gerar muitos descendentes, mas a diferença entre elas reside no fato de uma aceitar tal encargo com naturalidade e a outra utilizar sua condição fértil como motivo capaz de elevar sua figura ao patamar de uma divindade a ser reverenciada entre as habitantes de Tebas, como a deusa Latona, mãe de filhos não tão abundantes - apenas dois: Febo e Febe -, mas ambos agraciados com o sangue divino do pai, Júpiter.

No mesmo verbete do *Dicionário* de Grimal (1993) também se registra uma outra lenda que explicaria a morte dos filhos de Níobe: a personagem era filha de Assaón, que a tinha casado com Filoto, morto durante uma caçada. Assaón, depois da morte do genro, se apaixona pela própria filha, que se recusa a entregar-se a ele. Revoltado, ele convidou os netos (cerca de vinte) a um banquete e colocou fogo no palácio enquanto faziam a refeição. Todos morreram queimados, e Assaón, com remorso, suicidou-se. Níobe ou foi transformada em pedra – lembrando o mito de Ovídio – ou se jogou do alto de um rochedo (GRIMAL, 1993, p. 332).

Esta outra versão do mito de Níobe apresenta duas semelhanças com a narrativa ovidiana: a protagonista possui muitos filhos e, depois da morte deles, torna-se pedra. Aqui também não é mencionada a existência da vaidade que tantos filhos causa à Níobe das *Metamorfoses*. Outra diferença está na forma como se dá a morte de tão numerosa prole: em Ovídio, os filhos e filhas são flechas por Febo e Febe em vingança às palavras vaidosas de Níobe; o registro de Grimal (1993, p. 332) relata o incêndio provocado por Assaón ao ver seu desejo de unir-se à própria filha negado.

7. REPRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS DO MITO DE NÍOBE

*Vt pictura poesis; erit quae, si propius stes,
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;
haec amat obscurum, uolet haec sub luce uideri,
iudicis argutum quae non formidat acumen;
haec placuit semel, haec deciens repetita placebit.*

“Como a pintura é a poesia: coisas há que de perto mais te agradam e outras, se a distância estiveres. Esta quer ser vista na obscuridade e aquela à viva luz, por não rezear o olhar penetrante. Dos seus críticos: esta, só uma vez agradou, aquela, dez vezes vista, sempre agradará”

(HORÁCIO. *Arte Poética*, 1984, p. 108-111 – Tradução: R. M. Rosado Fernandes)

A comparação entre pintura e poesia não é uma invenção moderna. O artigo “O *ut pictura poesis* e as origens críticas da correspondência entre a literatura e a pintura na Antiguidade Clássica” de Mello (2010) registra que

as primeiras reflexões que tangenciam a consciência comparativa entre a poesia e a pintura nos remetem ao poeta grego Simônides de Céos (séc. VI-V a.C.), citado no *De Gloria Atheniensium* III (346f-347c) por Plutarco (séc. I-II d.C.), herdeiro de uma alicerçada tradição crítica sobre a arte poética. (MELLO, 2010, p. 222)

Muito antes de Horácio tecer suas considerações a respeito do *ut pictura poesis* (“como a pintura é a poesia” – HORÁCIO, 1984, p.109, v. 361) em sua *Arte Poética*, o escritor grego Simônides considerava a pintura uma espécie de poesia silenciosa - *muta poesis* -, enquanto a poesia seria uma pintura falante - *eloquens pictura* (MELLO, 2010, p. 222).

Desde então, muitos são os trabalhos que procuram encontrar as correspondências perfeitas entre o texto literário e as artes plásticas ou vice-versa, ignorando que talvez a fonte de ambos não tenha sido a mesma, embora representem uma mesma história (LESSING, 1998, p.117). O relato de Níobe, por exemplo, tem ao menos duas versões que explicam a morte dos filhos dela e sua metamorfose em pedra: uma delas é a que está registrada nas *Metamorfoses* de Ovídio (VI, 146-312) e narra a morte dos filhos da tebana pelas flechas de Febo e Febe; a outra encontra-se no *Dicionário de mitologia grega e romana* (GRIMAL, 1993, p. 332) e relata que a morte

dos filhos de Níobe se deu por ordem de um incêndio provocado por seu pai, Assaón, que se apaixonara por ela e não havia sido correspondido.

Este capítulo apresentará quatro pinturas que trazem o mito de Níobe narrado por Ovídio nas *Metamorfoses* (VI, 146-312) como tema central, a saber: “Niobe beweint ihre Kinder” (“Níobe chorando por seus filhos”), de Abraham Bloemaert (séc. XVI), “Apollo and Diana Attacking the Children of Niobe” (“Apolo e Diana atacando os filhos de Níobe”) de Jacques-Louis David (séc. XVIII), “Les Enfants de Niobe tués par Apollon et Diane” (“Os filhos de Níobe mortos por Apolo e Diana”) de Anicet-Charles-Gabriel Lemonnier (séc. XVIII), “The Death of Niobe's Children” (“A morte dos filhos de Níobe”) de Johann König (séc. XVI).

A escolha das obras se deu com base na identidade entre os componentes narrativos retratados nas pinturas e a passagem do mito de Níobe registrado por Ovídio nas *Metamorfoses*. Ademais, os quatro quadros retratam a mesma cena da história narrada por Ovídio, qual seja, o momento seguinte ao ataque dos gêmeos arqueiros, que levam os descendentes da mortal petulante à morte. Como se verá, as reflexões de Lessing (1998) serão a base para a análise das obras selecionadas.

O primeiro quadro é do pintor neerlandês do século XVI Abraham Bloemaert, que fez sua fama pintando temas religiosos e mitológicos. No início da carreira suas obras seguiam a linha maneirista, com o dinamismo e complexidade das figuras; no auge de sua carreira, nos anos 1620, passou a retratar seus personagens de maneira similar à Caravaggio: realista como uma fotografia. A obra abaixo faz parte da produção do primeiro período⁵².

⁵² <http://www.smk.dk/en/explore-the-art/highlights/abraham-bloemaert-apollo-and-diana-punishing-niobe-by-killing-her-children/> - acessado em 25/03/2015.

Niobe beweint ihre Kinder
(“Níobe chorando por seus filhos”)

Abraham Bloemaert



Dados: 1591/ óleo sobre tela/ 203x249,5 cm/ Statens Museum for Kunst, Copenhagen

Fonte: <http://www.smk.dk/en/explore-the-art/highlights/abraham-bloemaert-apollo-and-diana-punishing-niobe-by-killing-her-children/>

De acordo com a descrição do quadro no site da Galeria Nacional da Dinamarca, “O estilo de pintura de Abraham Bloemaert adapta-se ao drama da história, cheia de mudanças contrastantes entre cores, luzes e sombras assim como as complicadas poses com os corpos vistos de ângulos extremos⁵³”. Os contrastes da história são marcados pelo embate entre Níobe, mortal, insolente e desafiadora, e Latona, a deusa contemplativa e silenciosa (na tela), assim como pela diferença entre a própria protagonista no início do relato e sua figura depois de perder os filhos.

Nesta tela é possível ver uma figura feminina, em posição de destaque quase ao centro da tela, com as mãos para alto em sinal de desespero e cercada por corpos flechados – trata-se evidentemente de Níobe. Os corpos sem vida representam os filhos da rainha de Tebas, atingidos pelos golpes de Febo e Febe, que são as únicas duas figuras que estão em posição superior aos demais, no canto superior direito do quadro e envoltos em nuvens, figurativizando a superioridade dos deuses em relação aos humanos. Observa-se também que há uma luz diferenciada no canto superior direito, destacando ainda mais as duas figuras – segundo Lessing (1998, p.176), os artistas devem indicar as figuras divinas com iluminação diferente e com a elevação dos olhos dos mortais (assim como faz Níobe) se quiserem dar a entender o que eles representam e como devem ser vistos na obra.

Embora uma pintura não tenha a obrigatoriedade de representar fielmente os detalhes contidos no texto que serviu de fonte para a representação pictural da mesma cena, na obra de Bloemaert é possível identificar os dois corpos do canto inferior direito do quadro como sendo o dos nióbidas Fédimo e Tântalo, o que se pode constatar ao ler o poema ovidiano:

O desafortunado Fédimo e o herdeiro do nome do avô,
Tântalo, tinham terminado os seus habituais exercícios
e passado aos desportos juvenis da reluzente palestra.
E já lutavam, peito contra peito, fortemente abraçados,
quando a flecha disparada pela corda em tensão
a ambos trespassou unidos, assim tal como estavam.
Juntos soltaram um gemido, os corpos curvados de dor

⁵³ Galeria Nacional da Dinamarca: <http://www.smk.dk/en/explore-the-art/highlights/abraham-bloemaert-apollo-and-diana-punishing-niobe-by-killing-her-children/>

caíram por terra juntos, juntos jazendo pela última vez
reviraram os olhos, juntos exalaram o derradeiro suspiro.

(OVÍDIO, 2007, v.239-47)

A figura masculina representada logo abaixo da protagonista, próxima à margem inferior da tela, se parece com aquela descrita no livro VI das *Metamorfoses* (146-312) como Alfenor, tanto pela flecha no peito quanto pelo fato de ser representado ao lado dos irmãos Fédimo e Tântalo, cujos corpos já sem vida ergueu nos braços:

Alfenor os vê e, com o peito lanhado, chorando
voa a erguer nos braços os corpos gelados,
e sucumbe nesse piedoso dever; pois o Délio
rasgou suas entranhas com ferro mortal,
que, no momento em que foi retirado, uma parte do pulmão foi arrancada
junto com a ponta da seta, e o sangue jorrou aos ares junto com a vida.

(v. 248-54)

A figura feminina na pintura caindo sobre os corpos dos irmãos, sem nenhuma flecha aparente, não faz lembrar nenhuma das sete filhas de Níobe citadas no mito, até porque não há muitos detalhes sobre a descrição da morte delas.

Em relação às cores presentes na obra, nota-se uma preferência por tons escuros, qua comunicam uma sensação de melancolia, tristeza. O fundo do quadro é predominantemente preto – o céu, onde estão colocados Febo e Febe, e que comumente é pintado em tons de azul, aqui também aparece enegrecido, e os próprios deuses estão em meio a essa escuridão, causada pelo atrevimento da mortal ao querer se igualar e até superar a deusa Latona, e ao sentimento de vingança que leva os gêmeos a produzir essa carnificina.

O segundo quadro é do artista Jacques-Louis David, pintor francês representante do Neoclassicismo, movimento que busca a moderação, equilíbrio e idealismo. Ele controlou durante anos a atividade artística francesa, sendo o pintor oficial da corte francesa e de Napoleão Bonaparte (GOMBRICH, 1993, p. 382). Candidatou-se ao “Prêmio de Roma” por quatro vezes, sendo em todas preterido – inclusive em 1772, contra Lemonnier. Depois do quarto fracasso, iniciou uma greve de fome, mas não a

levou às últimas consequências. Com a queda de Napoleão Bonaparte e a Restauração das Dinastia dos Bourbons, David foi exilado para Bruxelas, não tendo pintado praticamente mais nada⁵⁴.

⁵⁴ <https://www.dma.org/collection/artwork/jacques-louis-david/apollo-and-diana-attacking-children-niobe>
- acessado em 25/03/2015

Apollo and Diana Attacking the Children of Niobe
(“Apolo e Diana atacando os filhos de Níobe”)

Jacques-Louis David



Dados do quadro: 1772/ óleo sobre tela/ 121 x 154 cm/ Dallas Museum of Art – Texas

Fonte: <https://www.dma.org/collection/artwork/jacques-louis-david/apollo-and-diana-attacking-children-niobe>

Nesse quadro também nota-se uma figura feminina em destaque, num gesto de súplica, e as figuras divinas numa linha superior – Febe à direita e Febo à esquerda. Níobe aparece aqui protegendo a filha mais nova, conforme descreve o narrador das *Metamorfoses* nos versos 298 a 300:

“Já só resta a última. Cobrindo-a com todo o seu corpo,
com a sua veste toda, ‘Deixa-me só uma, a mesma pequena!
De tantos imploro-te a mais pequena, só uma!’ , berrou ela”
(OVÍDIO, 2007, v. 298-300)

A primeira figura que podemos identificar pelo confronto com o poema latino é a de Damásícton, no canto inferior direito, pela flecha que atinge a coxa (“Não é só um golpe que atinge Damásícton de cabelos/ intonsos: o primeiro tiro foi no início da coxa, ali onde/ os tendões do joelho formam a parte mole da articulação” - OVÍDIO. 2007, p. 157). Segundo o mito, enquanto tenta retirar a flecha, ele é acertado novamente, e dessa vez, a seta perfura-lhe a garganta – na pintura não é possível identificar esse segundo ataque.

O animal presente no quadro nos remete a dois dos filhos de Níobe, Ismeno e Sípilo, pois ambos são descritos montando a cavalo. O primeiro a ser ferido é Ismeno, que recebe uma flecha no peito e “Largando as rédeas das moribundas mãos, desliza/ lentamente até o chão pela omoplata direita do cavalo” - *in latus a dextro paulatim defluit armo* (*Ibidem*, v.229). O irmão, ao perceber o que aconteceu, tenta fugir, mas a flecha atinge sua garganta e ele cai do cavalo. Por essa descrição, não seria possível afirmar qual dos dois está presente na obra do artista francês; porém, se se quiser ver na obra de David exatamente a mesma cena narrada por Ovídio, pode-se notar que a figura do quadro desliza pelo lado esquerdo, o que leva a crer que não seja Ismeno, mas Sípilo quem está ali representado, embora não se veja a flecha na garganta. É relevante novamente ressaltar que o pintor não precisa colocar no quadro cena idêntica à do poeta, mas, nesse caso, é possível verificar um provável paralelismo.

Os tons escolhidos pelo pintor francês são claros e destacam as formas: notam-se com muita nitidez os contornos das vestes e a impressão de movimento que elas apresentam. Embora retrate o mesmo clima de tensão presente no quadro de Bloemaert, nota-se na tela de David uma sensação maior de leveza e delicadeza, devido ao maior

cuidado com as formas. O céu que, no quadro anterior caracteriza-se por sua obscuridade, aqui volta a ter tons azulados que contribuem para amenizar a catástrofe representada. Dentre as obras escolhidas, essa é a que apresenta mais elementos semelhantes aos narrados por Ovídio nas *Metamorfoses* (VI, 146-312).

O próximo quadro é de Anicet-Charles-Gabriel Lemonnier, pintor francês do século XVIII nascido em Rouen, cidade onde atualmente se encontra o quadro a seguir reproduzido. Tornou-se acadêmico em 1789 e exibiu obras com temática histórica e mitológica no Salon Marie-Thérèse Rodet Geoffrin entre os anos de 1785 e 1814⁵⁵.

⁵⁵ http://www.wga.hu/html/l/lemonnie/apollo_d.html - acessado em 25/03/2015.

**Les Enfants de Niobe tués par Apollon et Diane
("Os filhos de Níobe mortos por Apolo e Diana")**

Anicet-Charles-Gabriel Lemonnier



Dados do quadro: 1772/ óleo sobre tela 141 x 112 cm/ Musée des Beaux-Arts, Rouen
Fonte: http://www.wga.hu/html/l/lemonnie/apollo_d.html

Na descrição do site da Galeria de Arte da Internet, que dispõe de dados de diversos museus da Europa, afirma-se que “Com esse quadro, Lemonnier venceu o “Prêmio de Roma” em 1772 contra Jacques-Louis David e recebeu uma bolsa de estudos do governo francês⁵⁶”.

Assim como no primeiro quadro escolhido, o de Bloemaert, aqui também nota-se a predominância de tons escuros, que refletem a melancolia da cena: apenas a figura da mãe, amparada pelas filhas, está em destaque, recebendo certa iluminação. Também possível distinguir os gêmeos divinos, sempre na parte superior do quadro, e os corpos dos filhos e filhas de Níobe espalhados pelo solo – embora todos tenham sido mortos pelas flechas de Febo e Febe, conforme nos conta Ovídio nas *Metamorfoses* (VI, 146-312), nesta tela observa-se a presença de somente uma referência a tal ato: a seta cravada na cabeça de um dos filhos, próximo à borda inferior direita.

O uso das nuvens para envolver Febo e Febe é um recurso que parece ter sido retirado de Homero, como aponta Lessing:

O meio que a pintura lança mão para dar a entender que isso ou aquilo nas suas composições tem de ser observado como invisível é uma nuvem sutil na qual ela o [divindade] envolve pelo lado dos personagens co-atuantes. Essa nuvem parecer ter sido retirada de Homero. Pois, quando no tumulto de uma batalha, um dos heróis importantes corre um risco do qual apenas uma força divina pode salvá-lo, então o poeta faz com que uma divindade protetora o encubra numa neblina densa ou na noite e ele escape! [...] Mas quem não vê que no poeta o encobrir na neblina e na noite não deve ser nada mais do que um modo de dizer poético para tornar-se invisível? A nuvem é um mero signo simbólico que não torna o herói libertado invisível, mas fala para o observador: vocês deveriam representá-lo como invisível.
(LESSING, 1998, p.175)

Essa neblina foi utilizada pelos três artistas apresentados até agora, justamente com o objetivo de mostrar ao espectador que aquelas duas figuras superiores são diferentes das demais, e tal informação se produz também pelo posicionamento delas no quadro: sempre em posição superior ao plano em que se representam as paixões e aflições humanas.

O último quadro selecionado pertence ao pintor alemão do século XVI Johann König, “cuja maioria das representações plásticas consiste na pintura de pequenos gabinetes, num estilo de miniatura e técnica desenvolvida durante a permanência do

⁵⁶ http://www.wga.hu/html/l/lemonnie/apollo_d.html - acessado em 25/03/2015.

artista em Roma⁵⁷”. A ênfase dada às cores, à luz e aos movimentos - mais realistas do que eram representados durante a Renascença (GOMBRICH, 1993, p.304), permite que se insira o quadro de König entre as obras do período Barroco.

De acordo com o site de onde foi tirada a reprodução a seguir⁵⁸, “Este quadro é um dos mais ambiciosos de König, composição multfigurativa e pintada numa larga escala incomum para seus trabalhos”.

⁵⁷ <http://www.wga.hu/html/k/konig/deathnio.html> - acessado em 25/03/2015.

⁵⁸ *Ibidem*

The Death of Niobe's Children
("A morte dos filhos de Níobe")

Johann König



Dados do quadro: 16--/ óleo sobre tela/ 80 x 97 cm/Private collection
Fonte: <http://www.wga.hu/html/k/konig/deathnio.html>

Nesse quadro, é possível ver a figura dos deuses numa posição superior – pelas feições e pelo contorno das formas, Febo seria a figura em primeiro plano, coberto pela túnica vermelho, e Febe aquela mais ao fundo, envolta num manto verde. Ambos trazem o arco nas mãos, mas somente a deusa está prestes a lançar uma flecha, como se observa pela posição do braço esquerdo segurando o arco e o direito esticando a corda e mirando o alvo: a filha menor, que Níobe tenta esconder sob suas vestes. A posição da mão direita de Febo sugere que ele acabara de lançar sua seta.

Além das duas divindades, a obra também traz outras quinze personagens, oito mulheres e seis homens. No centro da tela, com as mãos para o alto na direção de Febe em sinal de súplica, pode-se identificar Níobe, e, abraçada a ela, a filha mais nova, única por cuja vida ela implora.

A liberdade artística permite a König pintar quatro cavalos, sem que eles necessariamente tenham estado presentes no relato do mito – no texto de Ovídio, por exemplo, somente dois são citados: um montado por Ismeno e o outro por Sípilo, primeiro e segundo filhos a serem atingidos, respectivamente. O artista se vale aqui da figura retórica da *amplificatio* (LAUSBERG, 1993, p.103-111), que é utilizada para persuadir o público em favor de uma opinião partidária. Segundo a definição de Lausberg, “a *amplificatio* é um aumento gradual, por meios artísticos, do que é dado, por natureza, aumento esse aplicado no interesse da *utilitas causae* [parcialidade]” (p.106), ou seja, este elemento retórico escolhido pelo pintor alemão enfatiza a presença dos cavalos no episódio de Níobe, fazendo com que a cena retratada seja ainda mais caótica, com corpos, vestes, flechas, deuses e cavalos.

Dentre as figuras masculinas representadas pelo pintor alemão, podemos identificar Ilioneu como sendo aquela montada no cavalo marrom do lado direito da tela, com túnica azul e manto vermelho, pois, como descreve Ovídio, ele foi o único a implorar pela vida e, como se pode perceber na tela, a figura aparece com os olhos voltados para o alto, num gesto aparentemente suplicante e ainda com vida.

A representação dessa cena entre árvores e com uma vasta área verde ao fundo também tem a ambientação em comum com a poesia ovidiana: *planus erat lateque patens prope moenia campus* - Havia uma planície vasta e aberta junto às muralhas (v.218).

A vingança é tamanha e tão cruel que até os cavalos foram pintados com uma expressão assustada e tentando escapar dos projéteis divinos – um deles, inclusive, já

nem está completamente presente na cena, pois uma parte da cabeça já “fugiu da tela” (canto direito). O cavalo marrom ao centro, por sua vez, parece bastante selvagem e irritado, e tem, inclusive, as patas dianteiras levantadas, como se estivesse se preparando para galopar para bem longe desta confusão.

As cores do quadro são bastante nítidas e as figuras, bem delineadas, contrastando com a confusão de corpos nos demais quadros. Note-se que a porção superior do quadro, onde se encontram os gêmeos, possui tons mais claros e suaves (basicamente branco e azul), enquanto a parte inferior, onde estão os corpos sem vida e os cavalos, é preenchida por cores mais escuras e contrastantes (marrom, azul, vermelho, amarelo, roxo).

Depois dessa rápida busca pelas obras que se relacionassem ao mito de Níobe, constatou-se que, embora o “clímax” da narrativa seja a transformação de Níobe em pedra, em nenhuma das representações encontradas esse momento foi registrado – como fez, por exemplo, o artista italiano Bernini ao representar a fuga de Dáfne perseguida por Apolo e o início da sua transformação em loureiro. Tal verificação

A escolha dessa cena pode ser justificada pelas palavras de Lessing: “A pintura pode utilizar apenas um único momento da ação nas duas composições coexistentes e deve, portanto, escolher o momento mais expressivo a partir do qual torna-se mais compreensível o que já se passou e o que se seguirá” (1998, p. 193-4). O momento mais expressivo, no relato de Níobe, é exatamente após a morte de treze dos quatorze filhos, quando a protagonista, enfim, se rende à superioridade dos deuses e suplica-lhes a vida de pelo menos um rebento. O “clímax” pictórico muitas vezes não coincidirá com o narrativo, dada essa limitação da pintura, como peça única que terá de compor todos os elementos em um único lance ou etapa (em contraste com a narrativa, que é fluida e “contínua”, podendo representar todo um gradiente de ação que se vai adensando até chegar ao seu ponto culminante).

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho propôs um estudo semiótico do episódio de Níobe, constante das *Metamorfoses* de Ovídio (Livro VI, 146-312), juntamente com um levantamento de informações, abonadas por críticos e historiadores de literatura do século XX, a respeito do modo de composição poética ovidiano.

As opiniões de Bignone (1952) e Leoni (1967), reproduzidas no início desta pesquisa, minimizavam o trabalho do poeta de Sulmona nas obras que chamaram “do exílio” por julgar que não era literatura o que ali continha, mas registros confessionais do tempo em que o autor esteve em Tomos, banido de Roma por ordem do imperador. Não há registros suficientes que comprovem a veracidade deste episódio da vida de Ovídio, como se anunciou no tópico “Exílio: episódio real ou literário?” (cf. p. 33-8 deste trabalho), porém os estudiosos que nele acreditam o fazem a partir de trechos tirados dos livros escritos durante o período, ignorando as palavras de Aristóteles quanto à liberdade concedida aos poetas para registrar não o que de fato aconteceu - tarefa dos historiadores -, mas o que poderia ter acontecido (ARISTÓTELES, 1993, p.53).

Mesmo desprezando as *Tristia* e as *Epistulas ex Ponto*, Leoni e Bignone souberam reconhecer a grandiosidade das *Metamorfoses* de Ovídio: o primeiro apresenta mais resistência à obra, frequentemente tecendo comentários de caráter pessoal que o impedem de elogiar o texto por completo, como, por exemplo, ao afirmar que “insuperável é a riqueza da veia poética” das *Metamorfoses*, mas, em seguida, acrescentar: “sem atingir, no entanto, a intensidade humana e artística de Lucrecio e Virgílio” (LEONI, 1967, p.85). Embora Leoni exalte o trabalho desses dois autores, não há nenhum argumento que demonstre a razão de sua preferência ou justifique o motivo pelo qual Ovídio não é capaz de igualar-se a eles, mostrando tratar-se apenas de uma questão de gosto pessoal. Bignone, por sua vez, avalia a “obra mestra de Ovídio” (BIGNONE, 1952, p.319) tomando por base seus elementos intrínsecos: duzentas e cinquenta histórias que narram desde o Caos formador do mundo até a divinização de César e os tempos de Augusto. Ele também enaltece o modo de composição das *Metamorfoses*: “Este [Ovídio] passa de mito a mito, de aventura à aventura, de uma célebre paixão a outra, com artifício ágil e artística versatilidade; alternando o épico com o elegíaco, o idílico com o trágico, o íntimo com o libertino [...]” (*Ibidem*, p. 326).

Conte (1999) e Albrecht (1997), autores de duas importantes obras de história da literatura – *Latin Literature: a History* e *A History of Roman Literature*, respectivamente -, ressaltam a importância das *Metamorfoses* enquanto re-criação da *Teogonia* de Hesíodo, acrescentando-lhe elementos da sociedade romana, e também na formação de um povo que, após um longo período de guerras civis, precisa se reconhecer enquanto nação, compartilhando lendas, lugares, figuras históricas, etc. O material inserido nessa obra é “um rico tesouro de mitos para a Idade Média e o mundo moderno, promovendo estímulos frutíferos para a literatura, arte e música a um nível de desafiar os catalogadores” (ALBRECHT, 1999, p. 816).

As obras de crítica literária estudadas ao longo desta pesquisa produziram reflexões importantes a respeito do modo de composição das *Metamorfoses*. O livro de Fabre-Serris, *Mythe et poésie dans les Métamorphoses*, reserva uma seção especial ao papel das mães nas narrativas mitológicas de Ovídio e chama a atenção para a forma “exacerbada e dolorosa” (FABRE-SERRIS, 1995, p.239) com quem esse amor materno é apresentado – no relato de Níobe, objeto de estudo desta pesquisadora, há dois exemplos de *matres dolorosae* (“mães sofredoras): a protagonista Níobe, que sofre tão profundamente ao perder seus quatorze filhos pelas flechas de Febo e Febe que acaba por se transformar em pedra, e Latona, a deusa ofendida por Níobe, que lamenta a preferência da mortal por seus próprios filhos aos seus filhos divinos. Ambas perdem mais que somente os filhos durante a narrativa ovidiana (Níobe fica sem o marido e Latona vê-se afastada dos altares de Tebas), mas é justamente neles que está o maior motivo de orgulho das duas personagens.

A obra *Ovid's Metamorphoses* de Fantham observa a importância do discurso como marca de humanidade na poesia de Ovídio, ao perceber que quando um indivíduo é metamorfoseado numa forma de vida inferior (vegetal, mineral ou animal) há sempre um destaque do narrador para a perda do poder de comunicação com outros humanos: Níobe, por exemplo, tem a língua congelada durante o processo de transformação e jamais será capaz de vangloriar-se por sua numerosa prole ou ofender uma divindade novamente.

Galinsky em seu *Ovid's Metamorphoses: an introduction to the Basic Aspects* (1975) destaca a utilização da metamorfose também como “princípio funcional” (p.43) de organização dos episódios mitológicos, pois a mudança de uma história para outra se dá pela seleção do que há em comum nos dois episódios (o que está sendo narrado e o

que virá a seguir), isto é, o poema contínuo se constrói através dos elementos semelhantes (o espaço, o tempo, a metamorfose, o motivo da punição ou fuga, etc) das histórias de metamorfoses. O livro VI, no qual está inserida a história de Níobe, inicia-se com a narrativa do desejo de Aracne em ser melhor que a deusa Palas na arte do bordado. É a ousadia, comum a Aracne e também a Níobe, que faz o elo entre os dois relatos.

Ademais, também foi apresentada uma tradução de estudo, que não tem a pretensão de traduzir a poeticidade do texto latino, servindo simplesmente como instrumento de acesso ao registro ovidiano original, em latim. À tradução foram acrescentadas notas, de modo a aclarar referências de cultura que, mercê do distanciamento espaço-temporal que se experimenta modernamente em relação ao mundo dos antigos romanos, clamam por elucidação.

As análises serviram para mostrar que o recurso da expressividade poética interfere na valorização de uma obra literária, pois, somado ao conteúdo narrativo, a investigação minuciosa da estrutura, modo de composição, combinação e construção do texto contribuem para revelar o que faz dele uma obra-prima.

Também foram oferecidas duas traduções inéditas do relato mitológico de Níobe: uma do poeta português Antonio Feliciano de Castilho (Anexo I, p. 148-54) e outra do professor Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho (Anexo II, p. 155-60). A primeira foi recentemente descoberta na Torre do Tombo, em Lisboa, pelo professor Brunno Gonçalves Vieira, que gentilmente permitiu sua publicação neste trabalho, e a segunda foi cedida pelo próprio tradutor com igual cortesia.

9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALBRECHT, M. von. *A History of Roman Literature: from Livius Andronicus to Boethius*. Vol. 1. Trad.: Frances e Kevin Newman. Revisado por: Gareth Schmeling. Leiden, Nova York, Köln: Brill, 1997.
- ALI, M. S. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Edusp, 1999.
- ALVES, D. M. *Ciclos mitológicos nas Fabulae de Higino: tradução e análise*. Dissertação (Mestrado em Linguística), Universidade Estadual de Campinas, 2013.
- APOLODORO. *Biblioteca*. Trad.: Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Madrid: Editorial Gredos, 1985.
- APULEIO. *O asno de ouro*. Trad.: Ruth Guimarães. Rio de Janeiro: Ediouro, 199-.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad.: Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- AUDEN, W. H. *A mão do artista*. Trad.: José Roberto O’Shea. São Paulo: Editora Siciliano, 1993.
- AULETE, C. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Vol. I. Rio de Janeiro: Editora Delta S.A, 1958.
- AZEVEDO, P. L. T. *A identidade nacional portuguesa no século XIX a partir de contos literários de Alexandre Herculano*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Maranhão, 2014. Disponível em: <http://www.ppghis.ufma.br/wp-content/uploads/2015/05/Dissertacao-Philipe-Luiz-Trindade-de-Azevedo.pdf> (acessado em 25/03/2016)
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. 4a ed. São Paulo: Ática, 2002.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70 (Signos 44), 1984.
- BENITES, M. V. *Aracne e Palas: uma trama de sentido – estudo semiótico de Metamorfoses, de Ovídio (Liber VI, 01-145)*. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Estadual Paulista, 2008.
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Trad. Grupo Casa. Bauru-SP: Edusc, 2003.
- BIGNONE, E. *Historia de la Literatura Latina*. Trad.: Gregorio Halperín. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1952.
- BOCACCIO. *Decamerão*. Trad.: Torrieri Guimarães. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- BOYLE, A. J. *Roman Epic*. London and New York: Routledge, 1996

- CALVINO, I. *Por que Ler os Clássicos*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- CART, A. *et al. Gramática latina*. Trad. Maria Evangelina Villa Nova Soeiro. São Paulo: Taq; Edusp, 1986.
- CARVALHO, R. N. B. *Metamorfoses* em tradução. Relatório (Pós-doutorado). Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.usp.br/verve/coordenadores/raimundocarvalho/rascunhos/metamorfosesovidio-raimundocarvalho.pdf> (acessado em 14/12/2015)
- CHAUCER, G. *Chaucer's Canterbury Tales: the prologue*. Editado por Alfred W. Pollard. Londres: New Yor/St Martin's Press, 1955.
- CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. 2ª Ed. Trad.: Cleonice Paz Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.
- CONTE, G. B. *Latin Literature: a History*. Trad.: Joseph B. Solodow. Revisado por: Don Fowler e Glenn W. Most. Baltimore, Londres: Johns Hopkins University Press, 1999.
- CURTIUS, E. R. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.
- ERRANDONEA, S.I. *Diccionario del Mundo Clásico*. 2vv. Madrid: Editorial Labor, 1954.
- EZQUERRA, A. A. Ovid in Exile: Fact or Fiction? In: *Annals of Ovidius University Constanta – Philology*, v. 21, p.107-126, 2010. Disponível em: http://litere.univ-ovidius.ro/Anale/10_volumul_XXI_2010/13_Ezquerra.pdf (acessado em 11/04/2015)
- FABRE-SERRIS, J. *Mythe e poésie dans les Métamorphoses d'Ovide*. Lille: Klincksieck, 1995.
- FANTHAM, E. *Ovid's Metamorphoses*. Nova York: Oxford University Press, 2004.
- FARIA, Ernesto. *Dicionário latino-português*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Garnier, 2003.
- FELDHERR, A. Reconciling Niobe. In: *Hermathena*, (177/178), 125–146, 2004. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23041544> (acessado em 10/08/2015)
- GALINSKY, G. K. *Ovid's Metamorphoses: na introduction to the Basic Aspects*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1975. Disponível em: <http://www.ucpress.edu/op.php?isbn=9780520028487> (acessado em 03/02/2016)
- GLARE, P. G. W. (ed.). *Oxford latin dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1985.

- GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. 15ª ed. Trad.: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1993.
- GRIMAL, P. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Trad.: Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- GUDEMAN, A. *Historia de la Literatura latina*. Trad.: Carlos Riba. Barcelona: Labor, 1942.
- HARDIE, P. *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- HARMSSEN, Pe. Dr. Bernardo H. *Ovídio*. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 1962.
- HARVEY, P. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica grega e latina*. Trad.: Márcio da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- HESÍODO. *Teogonia*. Trad.: Jaa Torrano. São Paulo, Iluminuras, 1991.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. 2ª ed. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- HOMERO. *Ilíada*. Trad.: Carlos Alberto Nunes. 4ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1962.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Athena Editoria, 19--.
- HORÁCIO. *Odes e Epodos*. Anna Lia Amaral de Almeida Prado (Org.). Trad.: Bento Prado de Almeida Ferraz. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HORÁCIO. *Arte Poética*. Introdução, tradução e comentários: R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.
- HOUAISS, Antônio & VILLAR, M. de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. 20 ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literária*. Trad.: R. M. Rosado Fernandes. 4ª Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- LEONI, G. D. *A Literatura de Roma*. 8 ed. São Paulo: Livraria Nobel, 1967.
- LESSING, G. E. *Laocoonte*. Trad.: Márcio Seligmann Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LIBERAL, A. *Metamorfosis*. In: ____ e HERACLITO. *Alegorías de Homero. Metamorfosis*. Int.: Esteban Calderón Dorda. Trad.: María Antonia Ozaeta Gálvez. Editorial Gredos: Madrid, 1989

LIMA, A. D. Possíveis correspondências expressivas entre latim e português: reflexões na área de tradução. *Itinerários: revista de literatura (Semiótica)*, Araraquara, n. 20 (especial), p. 13-22, 2003.

_____. *Uma estranha língua?: questões de linguagem e de método*. São Paulo: Edunesp, 1995.

LIMA, A. D. & THAMOS, M. Verso é para cantar: e agora, Virgílio? In: *Alfa: revista de lingüística (Unesp)*, São Paulo, v. 49, n. 2, p. 125-131, 2005.

LOPES, Edward. *Fundamentos da Linguística Contemporânea*. São Paulo: Cultrix, 2003.

LOPES, Eliana da Cunha. *Amor et dolor – Ovídio, o poeta elegíaco na Vrbs*. In: *Revista Philologus*, v. 31, p.22-33, 2005. Disponível em: [http://filologia.org.br/revista/artigo/11\(31\)03.htm](http://filologia.org.br/revista/artigo/11(31)03.htm) (acessado em 01/04/2015)

MALHADAS, D.; DEZOTTI, M. C. C.; NEVES, M. H. de M. (Org). *Dicionário grego-português*. Vol.: 2. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

MALHADAS, D.; DEZOTTI, M. C. C.; NEVES, M. H. de M. (Org). *Dicionário grego-português*. Vol.: 5. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

MARMORALE, E. V. *História da Literatura Latina*. v.1. Trad.: João Bartolomeu Júnior. Lisboa: Estúdios Cor, 1974.

MELLO, S. R. de. O *ut pictura poesis* e as origens críticas da correspondência entre a literatura e a pintura na Antiguidade Clássica. In: *Miscelânea*, v.7, jan./jun./2010, p 216-241. Disponível em: <http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/RevistaMiscelanea/v7/sanderson.pdf> (acessado em 21/03/2016)

MORA, C. de M. O mistério do exílio ovidiano. In: *Ágora. Estudos clássicos em debate*, v.4, p.99-117, 2002. Disponível em: <http://revistas.ua.pt/index.php/agora/article/view/54> (acessado em 11/04/2015)

ORWELL, G. 1984. Trad.: Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OVIDE. *Les Métamorphoses (I-V)*. Paris: Les Belles Lettres, 1985.

_____. *Les Métamorphoses (VI-X)*. Paris: Les Belles Lettres, 1989.

_____. *Les Métamorphoses (X-XV)*. Paris: Les Belles Lettres, 1991.

_____. *Tristes*. Paris: Les Belles Lettres, 1968.

OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Trad.: David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

_____. *Metamorfoses*. Compilação da tradução integral de Antônio Feliciano de Castilho por Júlio de Castilho, 1907. (Manuscrito da Coleção Júlio de Castilho - Torre do Tombo: Cx 35 M.1 N.1)

_____. *Metamorfoses*. Trad. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia, 2007.

OVIDIO. *Tristes; Pónticas*. Trad.: José González Vázquez. Madrid: Gredos, 1992.

PANTE, M. R. Estudo da métrica de um epigrama latino produzido no Brasil no século XVIII. In: Anais VI Congresso Nacional de Linguística e Filologia, Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/vicnlf/anais/caderno04-06.html> - acessado em 10/02/2016

PAUSANIAS. *Descripción de Grecia*. Vol. I-II. Trad.: María Cruz Herreo Ingelmo. Madrid: Editorial Gredos, 1994.

_____. *Descripción de Grecia*. Vol. III-VI. Trad.: María Cruz Herreo Ingelmo Gredos, 1994.

_____. *Descripción de Grecia*. Vol. VII-X. Trad.: María Cruz Herreo Ingelmo Gredos, 1994.

PEREIRA, H. B. C. *Michaelis: dicionário espanhol-português, português-espanhol*. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

PESSOA, F. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1969.

PRADO, J. B. T. *Canto e encanto, o charme da poesia latina: contribuição para uma poética da expressividade em língua latina*. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo, 1997.

RODOLPHO, M. *Écfrase e fantasia, pintura(s) em palavras: Filóstrato, o velho*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-26042010-111303/pt-br.php> (acessado em 20/9/2015)

ROSA, J. G. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

SANTOS, E. C. P. dos. *Mens manet: identidade e “outridade” nas Metamorfoses de Ovídio*. In: *Clássica*, v. 1, p.135-156, 2008. Disponível em <http://revista.classica.org.br/index.php/classica/article/view/209/197> (acessado em 14/04/2015)

SARAIVA, F. R. dos S. *Novíssimo dicionário latino-português*. 12ª ed. (fac-similar). Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Garnier, 2006.

SAUSSURE, F. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2012.

SCHNAIDERMAN, B. *Semiótica Russa*. Trad.: Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SHAKESPEARE, W. *Sonetos*. Trad. Jerónimo de Aquino. São Paulo: Melhoramentos, 19--.

SCOTT, W. *Ivanhoé*. Trad.: Brenno Silveir. São Paulo: Abril Cultura, 1972.

SILVA, I. A. *Figurativização e Metamorfose – O Mito de Narciso*. São Paulo: Editora UNESP, 1995.

SPINA, S. *Introdução à edótica: crítica textual*. São Paulo: Editora Cultrix: EDUSP, 1977.

THAMOS, M. *As armas e o varão: leitura e tradução do canto I da Eneida*. São Paulo: Edusp, 2011.

_____. Figuratividade na poesia. *Itinerários: revista de literatura (Semiótica)*, Araraquara, n. 20 (especial), p. 101-118, 2003.

TODOROV, T. *Teorias do Símbolo*. Campinas: Papyrus, 1996.

VALLANDRO, L. *Dicionário inglês-português, português-inglês*. 25 ed. São Paulo: Editora Globo, 2001.

VASCONCELLOS, P. S. de. *Épica I: Ênio e Virgílio*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2014.

VIRGÍLIO. *Eneida brasileira*. Trad.: Odorico Mendes. Campinas: Editora Unicamp, 2008.

WELLEK, R.; WARREN, A. *A Teoria da Literatura*. Trad.: José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa América, 1962.

10. LISTA DE FIGURAS:

Figura 1: BLOEMAERT, A. *Niobe beweint ihre Kinder*. 1591, Statens Museum for Kunst. Disponível em: <http://www.smk.dk/en/explore-the-art/highlights/abraham-bloemaert-apollo-and-diana-punishing-niobe-by-killing-her-children/> - acessado em 25/03/2015

Figura 2: DAVID, J. L. *Apollo and Diana Attacking the Children of Niobe*. 1772, Dallas Museum of Art. Disponível em: <https://www.dma.org/collection/artwork/jacques-louis-david/apollo-and-diana-attacking-children-niobe> - acessado em 25/03/2015

Figura 3: LEMONNIER, A.C.G. *Les Enfants de Niobe tués par Apollon et Diane*. 1772, Musée des Beaux-Arts. Disponível em: http://www.wga.hu/html/l/lemonnie/apollo_d.html - acessado em 25/03/2015

Figura 4: KÖNIG, J. *The Death of Niobe's Children*. 16--., Private collection. Disponível em: <http://www.wga.hu/html/k/konig/deathnio.html> - acessado em em 25/03/2015

11. ANEXOS

Anexo I

Antes de apresentar a reprodução diplomática do episódio de Níobe inserido no manuscrito inédito de Antonio Feliciano de Castilho (séc. XIX), faz-se necessário comentar o trecho do material denominado “Advertência dos Editores”, em que se relatam curiosidades sobre a tradução das *Metamorfoses*.

Segundo declara Castilho no prólogo à 3ª edição das *Cartas d’Ecco e Narciso*, em 1836 a tradução dos quinze livros já está completa, mas falta-lhe uma revisão, interrompida devido à morte de sua secretária e à subsequente doença e morte do irmão Frederico Augusto – ambos responsáveis por registrar os poemas de Antonio de Castilho em razão de sua cegueira.

Em 1841 o poeta publicou somente os cinco primeiros livros das *Metamorfoses* e, conforme registram os editores, “Os dez restantes continuaram em borrão informe, e quasi illegíveis” (OVÍDIO, 1907, fl. 01). Os “borrões” devem-se às diferentes pessoas que, por obrigação ou bondade, auxiliavam o trabalho do poeta. As anotações eram feitas num livro, com a data anotada às margens, e seguiam a produção cronológica de Antonio de Castilho, o que significa dizer os temas trabalhados a cada dia eram escolhidos “conforme as veleidades ou o estado d’alma do autor” (*Ibidem*, fl. 03) - tal modo de escrita dificultou a missão dos editores em encontrar os seguimentos semelhantes.

A edição foi recebida pelo público como uma “indiscutível obra-prima. Fidelidade, elegância, altiloquia, estilo, opulência de linguagem, tem tudo” (*Ibidem*, fl. 04-05). Os editores do texto de Castilho atribuem à vida agitada do poeta e à dificuldade de quem copiasse suas traduções a não publicação dos demais livros das *Metamorfoses* logo em sequência.

Cabe aqui dizer que de 30 de junho a 5 de julho de 1863 voltou á bigorna o Livro VI das *Metamorphoses*; o insigne nacionalizador emendou e enriqueceu, aqui e ali, o seu manuscrito, mas deixou-o inédito. (OVÍDIO, 1907, fl. 07)

Em 1853, José Feliciano de Castilho levou os escritos do irmão Antonio para o Brasil, onde morava desde os seis anos, com a intenção de organizá-los e publicá-los, mas a edição não aconteceu. “De tudo quanto ia no baú, só se refundiram e imprimiram os *Amores* de Ovídio” (*Ibidem*, fl. 06).

Com a morte de Antonio Feliciano de Castilho em 1875, José Feliciano de Castilho passou a zelar pelos trabalhos do irmão. Alguns anos depois, após a morte deste, os papéis ficaram sob os cuidados dos filhos de Antonio – o primogênito foi incitado a preencher as lacunas dos trabalhos do pai, mas “era irrealizável o alvitre”, pois “ninguém se atreveria a tal e tão pesada colaboração” (OVÍDIO, 1907, fl. 10).

fl. 251 Toda a Lydia se aterra; o grão boato
 corre as cidades phrygias, d’onde em breve
 se diffunde pelo orbe.

*

 Inda solteira,
 quando em Meónia e Sípylo vivia,
 Níobe conhecêra a triste Aráchne:
 mas no castigo da plebeia moça
 não soube escarmentar; no orgulho insiste;
 não cessa de jactar-se ante deidades.
 Eram mil as rasões que a apavonavam;
 estados, clara estirpe, excelso esposo,
 até na lyra Rei; mas sobre tudo,
 mas sobre tudo a prole que a rodeia.
 Níobe a mais feliz das mães servía,
 Se a mais feliz das mães se não julgasse.

*

fl. 252 A filha do fatídico Tirésias,
 Manto, a gran profetisa, apparecêra
 por meio dos caminhos vozeando
 por impulso divino: “Andae, Thebanas,
 “todas á festa, á festa; incenso e preces
 “a Latona, e aos dois filhos de Latona.
 “Loiro na trança; á festa andae, Thebanas;
 “ouvi na minha voz a voz da deusa”.

*

 Tudo obedece; c’vôam-se do loiro;
 incensos e orações ás servas flammas
 levam.

*

 Eis chega Níobe com o fausto

da comitiva immensa, e deslumbrando
com o oiro que lhe luz nas Phrygias vestes;
formosa quanto a cólera o permite,
movendo a fronte altiva, e tremulando
a coma pelos hombros debruçada.
Pára; e tendo em redor lançado a vista
com soberbo desdem,

*

-¿Que insânia – exclama, -

que furor vos constringe a preferirdes
numes ouvidos, a visíveis numes?!

¿Por que daí a Latona as vossas aras,
E a meu divino ser tardais incensos?

fl. 253

O só que obtive entrar mezas divinas,
foi Tântalo meu pai. No côro ethéreo,
das Pléiades irmans a mãe vos mostro.
Por avós tenho o immenso o antigo Atlante,
e Jupiter; e a Jupiter (notae-o)

sou inda mais; sou nora. Os Phrygios povos
me acatam; do grão Cadmo os regios paços
são meu domínio; os muros portentosos
que erigiu meu consorte ao som da lyra,
e a turba que sem número os povoa,
ás leis minhas e d'elle estão sujeitos.

Onde quer que eu me volte em meu palacio,
só thesoiros, brasões, grandeza, encontro.

Acresce a tantos dons a formosura
digna de deusa, e á formosura a gloria
de ter já filhas sete e sete filhos,
e esperar turba igual de genros novos.

¿E ousar-se-hia apóz isto perguntar-me
em que fundo a altivez?! ¿E ousa-se em Thebas
do Titânide Céus pospor-me á filha?

¿pospor Níobe á mísera Latona,
a mísera, a misérrima, que um palmo
nem sequer pode achar no vasto mundo
em que o parto depor? Ceo, terra, e mares,
tudo há negado abrigo á deusa vossa.

Desterrada de toda a Natureza
vagueou, té que Delos condoída,

- Tu por valles e montes, eu por vagas,
temos – disse – igual sorte: erras perdidas –
e a recebeu no asylo flutuante.

Lá deu á luz dois gémeos; sete vezes
mais fecunda fui eu. Sou venturosa;
em tammanha abundancia estou segura,
que são por mim, que o serão sempre, os Fados.
Na alteza a que subi, já cá não chegam,
Fortuna, os teus vaivens; muito me leves,

Se te apraz; ficarei com mais que muito.
¿Podem medos caber com bens tão vastos?
Supponde até, que a morte me investisse
este povo de filhos; serei nunca
reduzida a só dois? Perderei muitos,
e mais que dois terei. Ide-vos, ide,
longe das aras; breve; á terra as c'róas.-

*

Obedecem; do loiro se destoucam;
largam a festa em meio; o mais que podem
fazem á deusa: adoram-n-a caladas.

*

fl. 255

Indignada a Immortal de injuria tanta,
no alto cume do Cyntho á gémea prole
então disse:

*

-Eu mãe vossa, eu, filhos caros,
Ufana (je tanto!) de chamar-vos filhos,
eu, que a deusas não cedo excepto a Juno,
acho quem me conteste o ser divino;
e se não me acudís, ver-me-heis em breve
de aras votivas sem regresso expulsa.
Inda mais: a Tantálide orgulhosa
reune á dura offensa amargo insulto:
filhos seus avantaja a vós, meus filhos;
e a mim, por mãe sem prole (o Ceo lhe volva
pena igual) me intitula; a vil bem mostra
que a loquaz impiedade herdou com o sangue. –

*

Expôsto o succedido, ia Latona
a rogos recorrer.

- Basta – diz Phébo;-
o tempo de punir se perde em queixas. –

*

fl. 256

Phebe o dito confirma. Eil-os de um vôo
no alto de Thebas em neblina occultos.

*

Desde o pé das muralhas se espraia
desafrentado e plano um campo immenso,
trilha contínua dos frisões Thabanos,
onde rodas sem conto e cascos duros
o esterroado sólo anediaram.

Lá por acaso então se dvertia,
campeando em quadrúpedes possantes,
com mantas de escarlata e freios d'oiro,
parte dos sete de Amphião gerados.

*

Ismeno, que de todos o primeiro
foi doce pêzo do materno collo,

no espumoso corcel quadrupedante
dentro no mesmo círculo trotava.
- ¡Ai de mim! – grita. Penetrante gume
pelos peitos o entrou, descai-lhe a rédea
da mão desfallecida, a pouco e pouco
se debruça, eil-o vérga, ao dextro lado
tomba, jaz, expirou.

*

fl. 257 Sipylo, apenas
ouviu nos ares sibilar a sétta
partira a toda a brida. Qual o mestre
que ao vir lá temporal dá todo o pano
para entrar inda a tempo a enseada amiga,
tal ia á rédea solta. Mas o tiro
inevitável o apanhou na fuga;
no alto da cerviz lá está tremendo
a frécha, que reponta ao lado opposto;
elle, que ia pendente na carreira
do bruto sobre o collo e ondeadas crinas,
baqueia de mergulho e tinge a terra.

*

Phédimo desastrado, e o triste herdeiro
do avító nome Tântalo, acabado
o exercicio usual do equestre jôgo,
tinham passado á luta, e já, lustrosos
de óleo cheiroso, entrelaçando os braços,
provavam peito a peito as verdes fôrças,
eis do arco atezado estala a sétta,
juntos no abraço os colhe, e os passa juntos;
sai um gemido só das bôccas ambas;
ambos, os membros pela dor torcidos
a um tempo estiram, põem a vista em alvo
ambos a um tempo; e unânimes fenecem.

*

fl. 258 Com os punhos Alphenor ferindo o peito,
vôa a acudir-lhes; tenta erguel-os. Colhe-os
no pio empenho o passador de Délio;
descoseu-lhe pelo âmago as entranhas;
arrancam-lh'o; é pulmão que vem com a farpa;
em borbotões de sangue esvai-se a vida.

*

Porém Damasichton, de intonsa grenha,
de um só golpe não vai; n'uma das curvas
lhe entra um farpão; forceja por tiral-o,
quando outro o alcança, e na garganta o rompe,
tão fundo, que só fóra as plumas fica;
o sangue que gorgulha cospe a sétta,
e livre aos ares em repucho salta.

*

Resta Ilioneu, que os braços levantando
ora (¡tardio orar!)

- Ó numes todos, -
exclama (nem que o mal de todos venha) –
numes, ¡perdão! Poupar-me!-

O deus condoe-se,
mas é tarde: o farpão fugiu do arco;
não há sustel-o; crava-se. Dos sete
foi este o que expirou menos ferido,
á flor do coração roçado apenas.
O alarido do povo, os ais da corte
narram á mãe o súbito desastre.
Poderem tanto os numes a confunde;
poderem tanto, e ousal-o a desespera.
Não pára n'isto o horror: seu régio esposo
louco de tanto mal traspassa o peito;
para arrancar-se á dor se arranca é vida.

*

¿É esta, ó Ceres, a Níobe que há pouco
punha desertas as Latónias aras?
¿que toda orgulho passeava em Thebas?
¿que era a aversão dos seus?; e agora...digna
Até de que inimigos a deplobem!...

fl. 259

*

Sobre frios cadáveres se estende,
e os derradeiros ósculos aos filhos
sem paz, sem ordem, sem consôlo, espalha.
Mas dos filhos aos Ceos volvendo os braços
livida e já frenética, voseia:
- Ceva-te em minha dor, feroz Latona;
ceva-te; em luto meu teu peito farta;
enche esse coração de acerbo gôsto.
Sete vezes fui morta, e sete vezes
testemunha vais ser de exequias minhas;
alegra-te, inimiga, eia, triumpha.
¿Triumpharei?! ¿por quê?!; se eu desgraçada
inda conservo mais que tu ditosa!
Depois de tanta morte, inda te venço. –

*

Dissera. Do arco ufano a corda sôa;
todos se aterram; Níobe somente
aprendeu no infortúnio a ser afoita.
Suas filhas, em luto e desgrenhadas,
ante os esquifes dos irmãos carpíam;
uma d'ellas no seio desentala
setta imprevista, e cai mortal de rosto
sobre o fraterno corpo; outra, querendo
consolar sua mãe, golpe invisível
a atalha; a dôr que a investe a dobra toda;

fl. 260

dos labios meigos que a piedade abrira,
a alma sahindo para sempre os cerra;
no baldado fugir esta succumbe;
outra sobre ella expira; uma se esconde;
treme de mêdo a outra. Já não resta
das seis, diversamente asseteadas,
nem uma viva; á sétima se arroja
a mãe, com todo o corpo a escuda, a abafa
com toda a veste, e grita:

- ¡Ao menos esta!

Por uma só, pela menor, supplico;
¡de todas a menor!; de tantas...uma!-

*

Roga, e já do seu rogo o objecto é morto.
Sosinha, entre cadaveres cruentos,
filhos, filhas, consorte, cai pasmada
sobre um assento; pelos membros hirtos
gêlo lhe côa; ás virações que adejam
resiste a coma; embaça-lhe o semblante
exangue côr; seus olhos são immoveis;
sua tristeza, extática; seu todo
nada já mostra que revele a vida.
Lavra o mesmo phenómeno por dentro:
com o paladar gelado a língua gela;
não se vê pulsar veia; o collo é hirto,
sem movimento o braço; inerte a planta;
nem já víscera resta; é pedra tudo.
De tudo que era ha pouco, existe o pranto.
Furioso turbilhão a envolve, a leva,
na patria a põe. Lá jaz sobre alto monte,
onde marmore inda hoje está chorando.

Anexo II

Tradução inédita do episódio de Níobe por Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho, professor da área de Letras Clássicas da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) - provável publicação no ano de 2017, juntamente com os outros volumes das *Metamorfoses* (em sua tese de pós-doutoramento intitulada “*Metamorfoses em tradução*” encontram-se as traduções dos cinco primeiros livros da obra de Ovídio).

A Lídia toda freme e pela Frígia espalha-se
rumor que enche o vasto mundo de conversas.
Antes de casar, Níobe conhecera Aracne,
quando inda virgem habitou Meônia e Sípilo;
mas a sorte desta não a convenceu 150
ceder aos deuses ou usar palavra humilde.
Muito a orgulhava; mas nem as artes do cônjuge
nem a linhagem de ambos ou seu grande reino
lhe aprazia (embora tudo lhe aprouvesse)
tal qual sua progênie, e a mais feliz das mães 155
dir-se-ia, se disso não soubesse Níobe.
Pois a vidente Manto, filha de Tirésias,
vaticinara, por divino elã movida,
em meio à rua: “Ísmênides, ide em tropel
e a Latona e aos seus dois filhos incenso dai 160
com pia prece, e a fronte com louro cingi;
por minha voz Latona ordena”. Obedecem-na
tebanas, fronte ornada com folhas prescritas,
que suplicam e incensam as sagradas chamas.
Eis que vem Níobe, em grande cortejo, célebre 165
por suas vestes frígias, de ouro entretecidas;
e, formosa, apesar da ira, com decoro
agitando a cabeça e os cabelos nos ombros,
parou; e ativa, os olhos soberbos volteou,

“Que louco”, disse “ouvidos deuses preferir 170
 aos vistos! Por que em aras Latona cultua-se
 e incenso ao nume falta-me? Meu pai é Tântalo,
 a quem, só, foi dado tocar mesa de deuses;
 irmã das Plêiades é minha mãe, grande Atlas
 é meu avô, que aos ombros tem o eixo do céu; 175
 Júpiter, meu outro avô, é também meu sogro.
 Temem-me os frígios, rejo o palácio de Cadmo;
 e os muros feitos com a lira do meu cônjuge
 e o seu povo nos têm, ambos, como senhores.
 Para qualquer parte da casa que eu olhar, 180
 vejo imensas riquezas; é minha beleza
 digna de deusa; a isso juntai sete filhas,
 sete filhos, e genros e noras futuros.
 Sabei, agora, a causa da minha soberba;
 ousais me preterir por Latona, titânida 185
 nascida de um tal Céio, a quem outrora, a ampla
 terra negou exíguo abrigo em que parisse.
 Nem céu, nem terra ou água acolheu vossa deusa;
 errava pelo mundo, quando, condoída,
 disse-lhe Delos: “Tu, por terras erras, eu 190
 no mar” e deu-lhe um chão instável. Ela a dois
 deu à luz; de meu útero, a sétima parte.
 Sou feliz; quem me negará? Feliz serei
 sempre; alguém duvida? A abundância assegura-me.
 Sou maior do que pode a Fortuna danar-me; 195
 e, muito que me tire, muito há de sobrar-me.
 Meus bens afastam o medo; imaginai que parte
 de minha imensa prole seja-me ceifada;
 porém, não me veria reduzida a dois,
 a turba de Latona; o que a dista da estéril? 200
 “Parai com este rito e o louro dos cabelos
 tirai”. Retiram-no e do rito se retiram;

mas veneram o nume em tácito murmúrio.
Indignada, a deusa, do alto monte Cíntio,
dirigiu tais palavras à sua prole gêmea: 205
“Eis aqui vossa mãe, orgulhosa de o ser,
eu, que, entre as deusas, só de Juno abaixo estou,
se sou deusa, duvido; e de antigos altares
serei tirada, filhos, se não me acudis.
Nem é só esta dor: a ímpio ato insultos 210
a Tantálide acresce, pondo-vos abaixo
dos filhos dela, e chama-me órfã (seja ela!) ,
exibindo, blasfema, a língua de seu pai”.
Latona ia acrescentar prece ao relato:
“Basta”, diz Febo “ longa queixa atrasa a pena.” 215
O mesmo Febe diz, e, céleres descendo
ocultos em nuvens, chegam ao paço cadmeu.
Rente às muralhas, vasta planície se abria,
calcada por cavalos, onde a roda e os duros
cascos dos animais o solo amoleceram. 220
Ali sete dos filhos de Ânfion montavam
fortes corcéis, em selas púrpuras de Tiro,
acossando-os, com rédeas pesadas de ouro.
Entre aqueles Ismeno, o primeiro que a mãe
dentro trouxe, ao fazer o cavalo dobrar 225
a curva pista, freia o espumante focinho;
“Ai de mim!” grita e em meio ao peito fixa
seta recebe, escapam-lhe da mão as rédeas,
e cai, agonizando devagar, à destra.
Sípilo, o próximo, ao ouvir o som da aljava, 230
o freio afrouxa e, qual piloto vendo tormentas
em nuvens foge e solta ao vento as velas todas,
a fim de não perder em nada a brisa leve.
Solta as rédeas e um dardo inevitável segue-o,
uma flecha fremente penetra-lhe a nuca 235

e o ferro nu se expõe pela garganta afora.
Ele, entre as patas do animal que galopava
e as crinas, cai, manchando o chão de sangue cálido.
Fédimo, infeliz, e Tântalo, que herdou
nome do avô, após labores usuais, 240
passam à luta cara aos jovens no ginásio;
e untados, lutam, enlaçados num abraço,
o peito contra peito; tensa corda atira
a seta que atravessa os dois, ao mesmo tempo.
Gemeram juntos e dobrados pela dor 245
no chão caíram; juntos, jazentes, a última
luz miraram e a alma juntos exalaram.
Alfenor viu-os e, lanhando o peito, em lágrimas
voa para abraçar e erguer os corpos gélidos,
e cai em pio ofício; pois o Délio rompe-lhe 250
com fatídico ferro suas íntimas vísceras;
ao extraí-lo, parte do pulmão nas pontas
vem e com a alma o sangue esvai-se pelos ares.
Mas o intonso Damásicon não sofreu só
um golpe; foi ferido lá onde começa 255
a perna e abrandam as juntas os tendões.
E ao tentar extrair, com a mão, seta mortal,
outra adentrou-lhe a jugular, até as plumas.
Ela escapole e o sangue esguicha para o alto,
lançado ao longe em jatos que rompem o ar. 260
Último, Lioneu, suplicando, os inúteis
braços ergueu: “Ó todos os deuses do céu,”
disse, insciente de que não se pede a todos,
“poupei-me.” Comoveu-se o Arqueiro, porém
O dardo não retém; e aquele pereceu, 265
com coração ferido leve pela seta.
Fama do mal, a dor do povo e os ais dos seus
tão súbita ruína revelam à mãe,

admirada do feito dos deuses, e irada
 com a ousadia deles e o poder tamanho. 270
 Pois o pai Ânfião enfiou no peito o ferro
 e, morrendo, deu fim à vida e à dor também.
 Oh! Quão distava esta Níobe da outra Níobe,
 que ao povo interditara as aras de Latona,
 e andara altiva e hostil nas ruas da cidade, 275
 odiosa aos seus, agora até rival condói-se!
 Sobre os gélidos corpos se inclina e, sem ordem,
 dispensa a cada filho os derradeiros beijos.
 Depois, erguendo aos céus os seus lívidos braços:
 “Nutre-te, cruel Latona, com a nossa dor, 280
 nutre-te”, diz “sacia o peito com meu luto;
 teu fero coração sacia; sete mortes
 sofro; exulta, rival; vencedora, triunfa!
 Mas por que, vencedora? Mísera, mais tenho,
 que a ti, feliz; e venço-te apesar das mortes.” 285
 Disse, e do arco tenso a corda ressoou,
 a todos aterrando, exceto Níobe, audaz
 mesmo em ruína. Estavam, vestes negras
 cabelos soltos, as irmãs ante os irmãos.
 Uma, arrancando a flecha do ventre de um deles, 290
 moribunda, desaba sobre o irmão, de cara.
 Outra, tentando consolar a infausta mãe,
 súbito, cala-se, dobrada por um golpe.
 [E não fechou a boca, até exalar o espírito.]
 Esta cai ao fugir em vão, aquela morre 295
 sobre a irmã; esconde-se uma, treme outra.
 Já mortas seis, com várias feridas, restava
 a última, que a mãe com o seu corpo inteiro
 e suas vestes, cobrindo: “uma só me reste,
 de tantas, a menor, peço” clamou “só uma.” 300
 Rogando, por quem roga morre. Órfã senta-se

entre os filhos, as filhas e o marido exânicos
e a ruína a enrijece, os cachos não se movem,
o rosto exangue, os olhos imóveis no triste
semblante, nada há de vivo em sua figura.

305

Por dentro a própria língua no duro palato
congela e as veias de mover-se já desistem;
nem pescoço, nem braços podem se mover,
nem pés andar; até nas vísceras há pedra.

Chora, entanto, e envolta em vento violento,
é levada à sua pátria; aí, fixada em monte,
se liquefaz e o mármore inda mana lágrimas.

310

Anexo III

Escansão completa do episódio de Níobe (*Metamorfoses*, Livro VI, 146-312)

Lýdīāl tōtā frēlmīt, Phrýgīlæquē pēr| ōppīdāl fāctī [146]
rūmōr| itl| ēt māg|nūm sēr|mōnībūs| ōccūpāt| ōrbēm.

Āntē sūlōs Nīō|bē thālā|mōs cōg|nōuērāt| īllām,
tūm cūm| Mæōnī|lām uīr|gō Sīpý|llūmquē cōllēbāt;
nēc tāmēn| admōnī|ta ēst pōē|nā pōpūllāris Ālrāchnēs, [150]
cēdērē| cæ|lītī|būs uēr|bīsquē mīlnōrībūs| ūtī.

Mūltā dālbānt ānīmōs; sēd ē|nīm nēc | cōniūgīs | ārtēs
nēc gēnūs| āmbō|rūm māg|nīquē pōltēntīāl rēgnī
sīc plācū|lēre ī|lī, quāmluīs ēāl cūnctā plālcērēnt,
ūt sūā | prōgēnī|ēs; ēt | fēlīcīssīmā| mātrūm [155]
dīctā fō|rēt Nīō|bē, sīl nōn sībīl uīsā fūlīssēt.

Nām sātāl Tīrēsīlā uēn|tūrī| præscīāl Māntō
pēr mēdīlās fūē|rāt dī|vīnō| cōncītāl mōtū
uātīcī|nātāl uīās:| 'Īs|mēnīdēs|, itē frē|quētēs
ēt dātē| Lātō|næ Lāltonīgē|nīsquē dūlōbūs [160]
cūm prēcē | tūrā pī|ā lā|rōque īn|nēctītē| crīnēm:

ōrē mē|ō Lā|tōnā iū|bēt.' Pāl|rētūr, ēt| ōmnēs
Thēbāī|dēs iū|ssīs sūāl tēmpōrāl frōndībūs| ōrnānt
tūrāquē| dānt sānc|tīs ēt | uērbā prēlcāntīāl flāmmīs.
Ēccē uē|nīt cōmī|tūm Nīō|bē cēlē|bērrīmā| tūrbā [165]
uēstībūs| īntēx|tō Phrýgī|īs spēc|tābīlīs| ārō

ēt, quān|tum īrā sī|nīt, fōr|mōsā; mō|luēnsquē dēlcōrō
cūm cāpī|te īnmīs|sōs ūmē|rūm pēr ūl|rūmquē cā|pīllōs
cōnstītītī|, ūtque ōcū|llōs cīr|cūmtūlīt| āltā sū|pērbōs,
'Quīs fūrōr | ādī|tōs' īn|quīt 'præ|pōnērē| uīsīs [170]
cæ|lēs|tēs? āt| cūr cōlītūr Lāltonā pēr| ārās,
nūmēn ād|hūc sīnē | tūrē mē|um ēst? Mīhī | Tāntālūs | āctōr,
cūlīcū|īt sōllī sūpē|rōrūm| tāngērē| mēnsās;

Plēiā|dūm sōrōr| ēst gēnē|trīx mēā|; māxīmūs| Ātlās
ēst āuūs|, āēthērīlūm quīl fērt cēr|uīcībūs| āxēm; [175]

Iūppītēr| āltēr āluūs; sōcē|rō quōquē| glōrīōr| īllō.
Mē gēntēs mētū|lūnt Phr̄ȳgī|āē, mēl rēgīāl Cādmī
sūb dōmī|na ēst, fidī|būsquē mēl cōm|mīssā mālrītī
mōēnīāl cūm pōpūllīs āl mēquē uī|rōquē rē|gūntūr.

Īn quām|cūmquē dōlmūs āduērtī| lūmīnāl pārtēm, [180]
īnmēn|sā spēcltāntūr ōlpēs; āclcēdīt ēlōdēm

dīgnā dēlā fācī|ēs; hūc| nātās| ādicēl sēptēm
ēt tōtī|dēm iūuēlnēs ēt| mōx gēnē|rōsquē nūlrūsquē!
Quārītēl nūnc, hābē|āt quām| nōstrā sūlpērbīāl cāsām,

nēscīō| quōque ā|dētē sā|tām Tītānīdāl Cēō [185]
Lātō|nām prā|fērrē mīlhī, cuīl māxīmāl quōndām

ēxīgūlām sēldēm pārī|tūrā| tērrā nē|gāuīt!
Nēc cā|lō nēc hūlmō nēc ālquīs dēā| uēstrā rēlcēpta ēst:

ēxsūl ē|rāt mūn|dī, dōlnēc mīsē|rātā uā|gāntēm:
“Hōspītāl tū tēr|rīs ēr|rās, ēgō|” dīxīt “īn| ūndīs” [190]

īnstābī|lēmquē lōlcūm Dēllōs dēdīt|. īllā dūlōrūm
fāctā pālrēns: ūtēlrī pārs| hāc ēst| sēptīmāl nōstrī.
Sūm fēllīx (quīs ēlnīm nēgēt| hōc?) fēllīxquē mālnēbō;
(hōc quōquē| quīs dūbī|tēt?): Tūltām mēl cōpīāl fēcīt.

Māiōr | sūm quām | cūī pōs|sīt Fōr|tūnā nōlcērē; [195]
mūltaque ūt| ērīpī|āt, mūlltō mīhī| plūrā rēllīnquēt.

Ēxcēs|sērē mēltūm mēā| iām bōnāl. fīngītēl dēmī
hūic ālī|quīd pōpū|lō nāltōrūm| pōssē mēlōrūm:

nōn tāmēn| ād nūmē|rūm rēdī|gār spōlīlātā dūlōrūm,
Lātō|nāē tūr|bām, quāl quāntūm| dīstāt āb| ōrbā? [200]

Ītē – sā|tīs prō | rē sā|crī – īāulrūmquē cālpīllīs
pōnītē!| | Dēpō|nūnt ēt| sācra| īn|fēctā rēllīnquūnt,
quōdquē lī|cēt, tācī|tō uēnē|rāntūr| mūrmūrēl nūmēn.

Īndīgnātā dē|a ēst sūm|mōque īn| uērtīcēl Cynthī
tālībūs| ēst dīc|tīs gēmī|nā cūm| prōlē lōlcūtā: [205]

'Ēn ěgōl uēstrā pālrēns, uōlbīs ānīlmōsā crēlātīs,
ēt nīsī lūnōlnī nūllī cēs|sūrā dēlārūm,
ān dēāl sīm, dūbīltōr pēr|que ōmnīāl sēcūlāl cūltīs
ārcēōrl, ō nālītī, nīsīl uōs sūclcūrrītīs|, ārīs.

Nēc dōlōrl hīc sōllūs; dīrō cōnluīcīāl fāctō [210]

Tāntālīs| ādiēlcīt uōs|que ēst pōst|pōnērēl nātīs
āusā sū|īs ēt| mē, quōd īn| īpsām| rēcīdāt|, ōrbām
dīxīt ēt| ēxhībūlīt līn|guām scēlēlrātā pāltērnām.'

Ādiēcltūrā prēlcēs ērāt| hīs Lāltōnā rēllātīs:

'Dēsīnē!' | Phōebūs ālīt, 'pōēlnāē mōrāl lōngā quēlrēlla ēst!' [215]

Dīxīt ī|dēm Phōē|bē, cēlē|rīquē pēr| āērā | lāpsū
cōntīgēlrānt tēcltī Cād|mēīdāl nūbībūs| ārcēm.

Plānūs ēlrāt lāltēquē pāltēns prōpē | mōēnīāl cāmpūs,
ādsīdū|īs pūllsātūs ēlquīs, ūbīl tūrbā rōltārūm
dūrāquēl mōllīēlrāt sūbliēctās| ūngūlāl glāebās. [220]

Pārs ībīl dē sēplēm gēnītīs Ām|phīōnēl fōrtēs
cōnscēndūnt īn ēlquōs Tūrīlōquē rūlbēntīāl sūcō
tērgā prēmūnt ā|rōquē grāluēs mōdēlrāntūr hālbēnās.

Ē quībūs| Īsmēlnūs, quīl mātrīl sārīcīnāl quōndām
prīmā sūlāē fūē|rāt, dūm | cērtūm| flēctīt īn| ōrbēm [225]

quādrīpē|dīs cūr|sūs spūlmāntīā|que ōrā cō|lērcēt,
'ēī mīhī!' | cōnclā|māt mēdī|ōque īn| pēctōrēl fīxā
tēlā gēlrīt frēlnīsquē mālnū mōrī|lēntē rēlmīssīs
īn lātūs| ā dēx|trō pāullātīm| dēflūīt| ārmō.

Prōxīmūs| āudītō sōnītū pēr īlnānē phālrētrā [230]

frēnā dālbāt Sīpýllūs, uēlūtī cūm| prāescīūs| īmbrīs
nūbē fūlgīt uīlsā pēndēntīā|que ūndīquēl rēctōr
cārbāsā | dēdūlcīt, nēl quā lēuīs| ēfflūāt| ārā:

frēnā tā|mēn dān|tēm nōn | ēuī|tābīlēl tēlūm
cōnsēquītūr, sūm|māquē trēlmēns cēr|luīcē sālgītā [235]

hāēsīt, ēt| ēxstālbāt nūldūm dēl gūttūrē | fērrūm;
īlle, ūt ē|rāt, prōlnūs pēr| crūra ād|mīssā iūlbāsquē

uōluītūr| ēt cālīdō tēllūrēm| sānguīnē| fēdāt.

Phædīmūs| infēlīx ēt āluītī| nōmīnīs| hērēs

Tāntālūs|, ūt sōlītō fī|nem| ĩnpōsūlē| lālbōrī, [240]

trānsēlrānt ād ō|pūs nītī|dā iūuē|nālē pāllæstræ;

ēt iām| cōntūlē|rānt ārtō lūc|tāntiāl nēxū

pēctōrā | pēctōrī|būs, cūm | tēntō| cōncītāl nēruō,

sīcūt ē|rānt iūn|ctī, trāliēcīt ūl|rūmqūē sālgītā.

Īngēmūlē|rē sīmūl, sīmūl| ĩncūr|uātā dōllōrē [245]

mēmbrā sōllō pōsūlē|rē, sīmūl sū|prēmā iālcēntēs

lūmīnāl uērsāl|rūnt, ānīmām sīmūl | ēxhāl|rūnt.

Ādspīcīt| Ālphē|nōr lānī|ātāquē| pēctōrāl plāngēns

āduōlāt|, ūt gēlī|dōs cōn|plēxībūs| ādlēuēt| ārtūs,

īnquē pīlō cādīt| ōffīcī|ō; nām| Dēlīūs| īllī [250]

īntīmāl fātīfē|rō rū|pīt præ|cōrdiāl fērrō.

Quōd sīmūl| ēdūc|tum| ēst, pārs| ēt pūl|mōnīs īn| hāmīs

ērūtāl cūmqūē| ānīmā crūōr| ēst ēfīfūsūs īn| ārās.

Āt nōn| ĩntōn|sūm sīm|plēx Dāmā|sīcthōnāl uūlnūs

ādīcīt|: īctūs ē|rāt, quāl crūs ēs|se| ĩncīpīt| ēt quā [255]

mōllīāl nēruō|sūs fācīt| ĩntēr|nōdīāl pōplēs.

Dūmqūē māl|nū tēmp|tāt trāhē|re| ēxītī|ābīlē| tēlūm,

āltērāl pēr iūgū|lūm pēn|nīs tēnūs| āctā sālgītā| ēst.

Ēxpūlīt| hānc sān|guīs sē|que| ēiācūllātūs īn| āltūm

ēmīcāt | ēt lōn|gē tērē|brātāl prōsīlīt| ārā. [260]

Ūltīmūs| Īlīō|neūs nōn| prōfēc|tūrā prēlcāndō

brācchīāl sūstūlē|rāt 'Dī|' que 'ō cōm|mūnītēr| ōmnēs,'

dīxērāt| īgnāl|rūs nōn| ōmnēs| ēssē rō|gāndōs

'pārcītē|!' Mōtūs ē|rāt, cūm| iām rēuō|cābīlē| tēlūm

nōn fūīt|, ārcītē|nēns; mīnīmō tāmēn| ōccīdīt| īllē [265]

uūlnērē|, nōn ālltē pēr|cūssō| cōrdē sālgītā.

Fāmā māllī pōpūllīquē dōllōr lācrī|mæquē sū|ōrūm

tām sūbī|tæ mā|trēm cēr|tām fē|cērē rū|īnæ,

mīrān|tēm pōtū|īsse ī|rāscēn|tēmquē, quōd| āsī

hōc ēs|sēnt sūp|ēl|rī, quōd| tāntūm| iūr|s hāl|bērēnt; [270]

nām pātēr| Ām|phī|lōn fēr|rō pēr| pēctūs āldāctō
fīn|ēl|rāt mōr|lēns pārl|tēr cūm| lūcē dōllōrēm.

Heu! Quān|tum hāc Nīō|bē Nīō|bē dīs|tābāt ābl illā,

quāē mōdō | Lātō|līs pōpūllūm sūb|mōuērāt| ārīs

ēt mēd|lām tūl|ēl|rāt grēs|sūs rēsū|pīnā pēr| ūrbēm [275]

īnu|īd|ōsā sū|īs; āt| nūnc mīs|ēl|rāndā uēl| hōstī!

Cōrpōr|lībūs gēl|līdīs īn|cūmbīt ēt| ōrdīnēl nūllō

ōscūlāl dīspēn|sāt nāl|tōs sūl|prēmā pēr| ōmnēs;

ā quībūs| ād cā|llūm līl|uēntīāl brācchīāl tōllēns

'Pāscērē, | crūdē|līs, nōs|trō, Lāl|tōnā, dōllōrē, [280]

pāscere' āl|īt 'sāt|lāquē mēlō tūāl pēctōrāl lūctū!

[cōrquē fēl|rūm sāt|lā!' dī|xīt. 'pēr| fūnērāl sēptēm]

ēffērōr|: ēxsūll|tā uīc|trīxquē īn|īmīcā trīlūmphā!

Cūr āl|tēm uīc|trīx? Mīs|ēl|rāē mīhīl plūrā sūl|pērsūnt,

quām tībī | fēl|līcī; pōst| tōt quōquēl fūnērāl uīncō!' [285]

Dīxērāt, | ēt sōl|nuīt cōn|tētōl nēruūs ābl ārcū;

quī prā|tēr Nīō|bēn ūlnām cōn|tērrūīt| ōmnēs:

illā māllo ēst āldāx. stālbānt cūm | uēstībūs| ātrīs

āntē tōlrōs frāl|trūm dēl|mīssōl crīnē sōl|rōrēs;

ē quībūs| ūnā trā|hēns hā|l|rēntīāl uīscērēl tēlā [290]

īnpōs|lītō frāl|trī mōr|lībūndā rēllāngūīt| ōrē;

āl|tērā | sōlāl|rī mīs|ēl|rām cō|nātā pāl|rēntēm

cōntīcūlīt sūb|lītō dūplīcātāquēl uūlnērēl cāco ēst.

[ōrāquēl cōmprēs|sīt, nīsīl pōstquām| spīrītūs| tībāt]

hāc frūs|trā fūgīlēns cōllābītūr|, illā sōl|rōrī

īnmōr|lītūr; lātēt| hāc, īllām trēpīldārē uīldērēs.

Sēxquē dā|tīs Lē|tō dīl|uērsāquēl uūlnērāl pāssīs

ūl|īmā | rēstā|bāt; quām | tōtō | cōrpōrēl mātēr,

tōtāl uēstē tēl|gēns 'Ūlnām mīnī|māmquē rēllīnquē!

dē mūlltīs mīnī|mām pōs|cō' clāl|māuīt 'ēt| ūnām.' [300]

Dūmquē rōgāt, prōl quā rōgāt|, ōccīdīt|: ōrbā rēs|ēdīt

ēxānī|mēs īn|tēr nā|tōs nā|tāsquē uī|rūmqūē
dē|īgū|ītquē mā|llīs; nū|llōs mō|uēt| ā|rā cā|pīllōs,
īn uū|tū cō|lōr | ēst sīnē | sānguīnē, | lūmīnā | māestīs
stānt īn|mōtā gē|nīs, nī|hīl| ēst īn ī|māgīnē| uīuūm. [305]

Īpsā quō|que īntēr|lūs cūm | dūrō | līnguā pāl|lātō
cōngē|lāt|, ēt uē|nāē dē|sīstūnt| pōssē mō|uērī;
nēc flē|ctī cēr|uīx nēc| brācchī|āl rēddērē| mōtūs
nēc pēs| īrē pō|tēst; īn|trā quōquē| uīscērāl sāxum ēst.

Flēt tāmēn| ēt uā|līdī cīr|cūmdātāl tūrbīnē| uēntī [310]
īn pātrī|lām rāp|ta ēst: ībī| fīxā cā|lcūmīnē| mōntīs
līquītūr, | ēt lācrī|mās ētī|ām nūnc | mār|rōrā |mānānt.