



**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara – S.P.**

IZIS CAVALCANTI ALBUQUERQUE DE SOUZA QUEIROZ

“A HÍBRIS EM NÍOBE”



ARARAQUARA – S.P.
2022

IZIS CAVALCANTI ALBUQUERQUE DE SOUZA QUEIROZ

“A HÝBRIS EM NÍOBE”

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar) como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários

Linha de pesquisa: Relações Intersemióticas

Orientador: Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos

Bolsa: CNPq

ARARAQUARA – S.P.
2022

Q3h

Queiroz, Izis Cavalcanti Albuquerque de Souza

A hýbris em Níobe / Izis Cavalcanti Albuquerque de Souza

Queiroz. -- Araraquara, 2022

75 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientador: Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos

1. Mitologia. 2. Mitologia Grega. 3. Mitologia Romana. 4. Níobe
(Mitologia Grega). I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de
Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

IZIS CAVALCANTI ALBUQUERQUE DE SOUZA QUEIROZ

“A HÝBRIS EM NÍOBE”

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar) como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários

Linha de pesquisa: Relações Intersemióticas

Orientador: Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos

Bolsa: CNPq

Data da defesa: 02/07/2022

Local: Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar)

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA

Presidente e Orientador:

Prof. Dr. Fernando Brandão dos Santos (UNESP – FCL-Ar)

Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas / Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras - Câmpus de Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. Edvanda Bonavina da Rosa

Departamento de Linguística / Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Marco Aurélio Rodrigues

Colegiado do Curso de Licenciatura em Letras-Português / Universidade Federal do Amapá (UNIFAP)

A minha família

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa foi fonte de inúmeras descobertas e me proporcionou um dos grandes deleites que podemos ter nessa vida, que é se dedicar a aprender algo que se ama e que nos fascina. É um presente do *cosmos* fazer parte dessa grande família de estudos clássicos, fonte inesgotável de beleza, filosofia, história e mitologia. Amigos, familiares e autores tornaram esse caminho fértil e sempre instigante. Os autores foram muitos, e cada um deles foi fundamental na construção desse aprendizado, que está longe de se encerrar.

Primeiramente, a minha família. Ela que é, e sempre foi, meu fundamento. Que me aprimora, me encoraja, e mais ainda, me acolhe e me integra em suas infinitas formas de amor. Aos meus pais, que do caos primordial, unidos em amor por Eros, trouxeram ao mundo os irmãos Dióscuros: Rá e Izis, irmão Sol e irmã Lua, lançando as sementes de uma complexa ópera existencial. Aos meus avós, Guido e Alice, a quem as palavras jamais poderão expressar o que significam para mim. À Regina e ao Lemo, porque sem eles nada teria sido possível. À Lúcia por ser sempre uma fonte de inspiração. À Margarida, por sua presença sempre doce e pelo precioso *Hinos Homéricos*.

Não poderia faltar minha gratidão à família Gazziro, fonte inesgotável de acolhimento e apoio. Ao professor Mário Alexandre Gazziro, por sua presença inestimável, e a sua mãe, Bene, pela grande bênção que ela é em nossas vidas.

Ao Caio e à Alice, que nesse tecido que é a vida, compõem comigo o manto mais estrelado. E ao Vinícius Avansi, pelas mais belas lembranças.

Ainda me lembro, no broto tenro da curiosidade, das conversas que me inspiraram a mergulhar nesse universo chamado mitologia. E foram os amigos que me trouxeram esse canto primoroso do conhecimento: Vanderlei Reis, João Paulo Lirani, Talles Menegon, Vanessa Oliveira, Bianca Pulgrossi, Lígia Gomes.

Mas nada disso teria sido possível sem o apoio do professor Fernando Brandão dos Santos, meu orientador, que acolheu e incentivou esse projeto, lapidando e direcionando pensamentos e ideias em estrutura e pesquisa. Também sou grata à professora Edvanda Bonavina da Rosa, por seus apontamentos mais do que relevantes, que me encantaram com sua análise estrutural de Ovídio na banca de Qualificação, e ao professor Marco Aurélio Rodrigues, cuja pesquisa sobre *hýbris* e *áte* assentou a base para esta dissertação.

Também gostaria de agradecer aos professores do Departamento de Letras da UNESP-FCLAR, Fabiane Renata Borsato, Juliana Santini, João Batista Toledo Prado, Maria Célia de Moraes Leonel e Adalberto Luis Vicente, cuja contribuição à pesquisa foi essencial.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo investigar o mito de Níobe. A revisão bibliográfica investiga suas diferentes versões, analisando Homero, Ésquilo e Ovídio, e aponta o mito como símbolo de luto e de *hýbris*, buscando compreender quais motivos e quais contextos históricos podem estar presentes na sua recepção e transmissão. Para isso duas etapas foram adotadas: num primeiro momento, a leitura e transmissão das fontes literárias, investigando os trechos específicos do mito de Níobe assim como seus desdobramentos a partir da *hýbris*, da *ate*, da culpa hereditária e do ciúme divino, inseridos no contexto discursivo de seus autores. Na segunda parte, o estudo se concentra na pesquisa simbólica dos deuses, procurando compreender o sentido que eles adquirem na sociedade partindo do aporte teórico proposto por Mircea Eliade no livro *Tratado das religiões*, cujo panorama histórico nos permite mergulhar nas religiões primitivas, compreendendo a importância da religião pela sua perspectiva sagrada e não pelo posterior viés analítico que mitigou a experiência simbólica e sublime. A conjunção dessas duas etapas possibilitou a compreensão da *hýbris* tanto por uma perspectiva abrangente literária e histórica, como também por uma análise profunda de seu sentido teológico e religioso.

Palavras-chave: Mito e mitologia; Níobe; *Ilíada*; Ésquilo; *Metamorfoses*.

ABSTRACT

This paper claim to evaluate the Niobe myth. The background review investigates its different versions, comprising Homer, Aeschylus and Ovid, assuming the myth as a symbol of mourning and *hubris*, seeking to understand reasons and historical contexts that have led to reception and transmission. Furthermore two steps were adopted: First, reading and transmission of literary sources (including the specific parts of the Niobe myth even its consequences from the *hubris, ate*, hereditary guilt and divine jealousy) inserted in the context discursives of its authors. In the second part, the study focuses on the symbolic research of the gods, trying to understand the meaning they acquire in society, based on the theoretical contribution proposed by Mircea Eliade in the book *Treated about Religions*, whose historical panorama allows us to delve into primitive religions, understanding the importance of religion for its sacred perspective and not for the later analytical bias that mitigated the symbolic and sublime experience. The conjunction of these two stages made it possible to understand *hubris* from a comprehensive literary and historical perspective, as well as through a deep analysis of its theological and religious meaning.

Keywords: Myth; Homer; Aeschylus; Ovid; Niobe.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1.1 Revisão bibliográfica.....	9
1.2 Aspectos simbólicos.....	11
CAPÍTULO 1: FONTES LITERÁRIAS	13
1.1 O Mito, Pseudo-Apolodoro.....	13
1.2 <i>Ilíada</i> : O Canto XXIV em Homero.....	14
1.2.1 Comentários.....	16
1.3 <i>Níobe</i> : o drama de Ésquilo.....	18
1.3.1 Análise.....	23
1.3.1.1 Uma semente de culpa.....	23
1.3.1.2 <i>Miasma</i> e culpa hereditária	25
1.3.1.3 <i>Hýbris</i> e ciúme divino.....	29
1.3.2 Comentários.....	32
1.4 <i>Metamorfoses</i> : <i>Níobe</i> em Ovídio.....	33
1.4.1 Contexto romano em <i>Níobe</i>	37
1.5 Conclusão: mito e representação.....	39
CAPÍTULO 2: ASPECTOS SIMBÓLICOS	43
2.1 O conceito arcaico de mito.....	44
2.2 Leto e o sagrado celeste.....	46
2.3 A Grande Deusa.....	49
2.4 Deus da morte.....	54
2.5 A mística lunar.....	57
2.6 Civilização e ressentimento.....	61
2.7 A <i>hýbris</i> de <i>Níobe</i>	65
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	68
ANEXO A : <i>As rãs</i> de Eurípides.....	71
ANEXO B : <i>Níobe</i> de Ésquilo.....	72

INTRODUÇÃO

*A Níobe das nações aqui se encontra,
Sem filhos, sem coroa, em sua dor silenciosa.*
(BYRON apud BULFINCH, T. 2006, p. 179)

1.1 Revisão bibliográfica

O mito de Níobe relata a recorrente punição por *hýbris* na mitologia grega. Entendida como um excesso, a *hýbris* representa uma ação arrogante que ameaça o equilíbrio na relação entre deuses e mortais levando ao erro trágico (RODRIGUES, 2011, p. 8). O mito aparece pela primeira vez no Canto XXIV da *Ilíada* (HOMERO, 2013, v. 600-620), quando Aquiles tenta reconfortar Príamo pela morte de seu filho Heitor empregando a imagem de Níobe como símbolo de luto e consolação. A passagem é breve e relata que Níobe, por ter tido doze filhos e filhas, julga-se uma mãe mais afortunada que a deusa Leto, sendo punida por Apolo e Ártemis por ofender sua mãe. Nas palavras de Aquiles, ao décimo dia, quando os deuses sepultaram seus filhos, Níobe, cansada de chorar, sentou-se para comer. Ele evoca o mito estabelecendo um paralelo com o pesar do rei Príamo tentando reconfortá-lo e o convencendo a jantar. Leshem (2018, p. 7) destaca o uso do mito como *parádeigma*, ou seja, um modelo ou uma relação de semelhança com o luto e o lamento.

A breve citação de Homero introduz o mito de Níobe nos registros textuais da antiguidade clássica, no entanto, a tragédia mitológica da rainha tebana não se restringe aos seus versos e será retomada em obras posteriores, tanto poéticas quanto históricas e filosóficas. Essa variedade de versões deve ser levada em consideração no estudo do mito, uma vez que, ao analisar as obras e os autores, podemos constatar que o mito serve como um modelo, sendo delineado para orientar o sentido de seu discurso. Aristóteles elabora essa questão na *Poética* ao dizer que o *mýthoi* compõe as tragédias.

A compreensão do mito a partir dessa perspectiva de construção de sentido pautada por um discurso é uma das conclusões desta pesquisa, que teve como ponto de partida a leitura do mito em um compêndio de mitologia greco-romana. A indagação inicial resultou de um estado de assombro diante da sua punição, questionando a equidade da justiça divina subjacente na história. Novamente citando a *Poética*, o drama, ao contar

uma história, um mito, leva o espectador a uma catarse¹, sendo que essa catarse só é possível quando o personagem passa de uma mudança de fortuna da felicidade para o infortúnio, não devido à maldade, mas a uma grave falta por ele cometida, um erro (*hamartia*) provocado pela ignorância. “Sente-se piedade por aquele que não mereceu o infortúnio e terror quando a infelicidade atinge um semelhante” (MALHADAS, 2003, p. 35). Níobe recebe uma severa punição pelo que parece uma falta venial, a qual todos estamos sujeitos a cometer, uma combinação que provoca medo e piedade.

Níobe, no drama homônimo de Ésquilo (KALAMARA, 2019; MARGARIPASCHALI, 2103), aborda conceitos significativos na cultura grega, como a *áte* e a *hýbris*. A peça original, que se inicia com a tragédia consumada, se perdeu, conservando-se apenas alguns fragmentos. Nos diálogos iniciais entre sua ama e o coro de jovens frígias há uma série de questionamentos sobre os motivos que teriam provocado a ira divina, arruinado seu poderoso reinado. Ésquilo elabora algumas razões que podem ter provocado a *nêmesis*, expressando um viés condenador que contrasta com a breve passagem em Homero. A partir do registro entre os dois poetas, vamos analisar como essa diferença moral indica mudanças sociais e políticas significativas entre os gregos no decorrer dos séculos.

O mito também está presente no drama *Antígona* de Sófocles (SÓFOCLES, 1989, v. 662-667 p. 227), na cena em que Antígona caminha para sua sepultura e evoca a lembrança da rainha tebana num diálogo com o coro, criando uma associação entre seu destino, presa viva numa sepultura de pedra, e Níobe, presa numa rocha, sofrendo as intempéries do tempo, mas ainda assim destilando sua tristeza e suas lágrimas. O coro salienta a arrogância de Antígona de se igualar aos deuses, reconhecendo no trecho a ascendência divina da rainha. Já *Electra* (SÓFOCLES, 2020, v. 145-152, p. 235-236), no seu diálogo com o coro, recorre ao paradigma da lamentação, do luto e da tristeza incessante que deixa a pessoa apática ou que a leva a algum ato infrutífero, simbolizado pela imobilidade de Níobe em pedra.

Por fim, Ovídio reintroduz Níobe na literatura, com o maior registro mitológico que temos disponível. Se em Homero ela conta com alguns versos, no Livro VI das *Metamorfoses* (OVÍDIO, 2017, p. 327-337) há um capítulo dedicado a sua história, marcando seu protagonismo. Concatenando uma história depois da outra, Ovídio

¹ “A tragédia é a representação de uma ação nobre e completa, com uma certa extensão, em linguagem poetizada, cujos componentes poéticos se alternam nas partes da peça, que pela piedade e pelo terror opera a catarse desse gênero de emoções” (*Poética*, 49b 24-27 apud MALHADAS, 2003, p. 17).

entrelaça seu mito a outras narrativas de *hýbris* e ultraje aos deuses. Do *parádeigma* grego de luto e lamento, Níobe assume o arquétipo de realeza e poder político. Se originalmente o orgulho da rainha dizia respeito à sua prole e levantava alguma dúvida sobre a extensão de seu erro, em *Metamorfoses* ela não deixa dúvidas sobre seu status quase divino, agindo de forma autoritária, antidemocrática e ímpia, ao proibir o culto à Latona, o nome romano da deusa. O exemplo moral é reforçado e direcionado para uma punição justificada que nos alerta sobre os perigos de um comportamento arrogante e autoritário numa democracia. Veremos como Ovídio insere a rainha mitológica ao contexto imperial romano.

As obras elencadas acima fundamentam a produção literária do mito na antiguidade clássica a partir de uma perspectiva poética, levando-se em consideração que ele teve registros plásticos e visuais em vasos, ânforas, túmulos e templos. Pesquisas também apontam reproduções artísticas diversas em épocas posteriores. O escopo do presente trabalho, no entanto, se restringe às referências literárias citadas acima, que correspondem ao período clássico, com o intuito de conhecer as obras e entender as diferenças e aproximações intertextuais entre elas, embasando as análises a partir de uma perspectiva histórica.

1.2 Aspectos simbólicos

A análise literária, no entanto, inserida no contexto da Antiguidade Clássica, dispõe o mito por uma perspectiva bastante racional, pontuada por contextos políticos e sociais da época. Se Níobe figura em Homero, sua origem deve ser ainda mais distante, e talvez seu mito possa propor outras conjunturas sociais e religiosas. O estudo das obras literárias revelou que certos elementos do mito não foram aprofundados, deixando lacunas em sua compreensão. Embora seja compreensível que Níobe tenha incorrido em *hýbris* e que ela represente o *parádeigma* de luto incontido, não fica claro porque o confronto dela foi com Leto e seus filhos, ou porque ela vira uma rocha, ou porque a maternidade parece ter um papel tão decisivo.

Visando lançar luz sobre essas questões, o segundo capítulo propõe uma análise dos elementos simbólicos presentes na narrativa. Buscando a origem do conceito de mito, foi fundamental entender o caráter sublime da mentalidade religiosa que antecede o surgimento do *lógos* como estrutura do pensamento racional tardio da Antiguidade Clássica, cuja abordagem crítica dos mitos já revela a degradação simbólica que vinham

sofrendo. Esse entendimento prévio passou por Aubreton, com a *Introdução a Homero*; Gilbert Durand, com sua sensível análise simbólica no livro *A imaginação simbólica*; Karen Armstrong, com um panorama histórico dos mitos desde os povos pré-históricos na *Breve história do mito* e Mircea Eliade, com uma detalhada pesquisa sobre os deuses e divindades ancestrais no *Tratado de história das religiões*.

Essa investigação permitiu compreender o papel de Leto, assim como as possíveis transformações sofridas por Apolo e Ártemis nas sociedades arcaicas que correspondem aos deuses punitivos do mito de Níobe. Por fim, elucidado o processo de degradação religiosa que se estabeleceu no surgimento das civilizações, Vernant nos amparou no entendimento da *hýbris* segundo o mito hesiódico da *Idade das Raças* no *Mito e pensamento entre os gregos*. A conclusão foi um entendimento abrangente e coerente da *hýbris* por uma perspectiva literária e histórica, mas também profundo e sensível em seu caráter teológico e religioso.

O estudo, evidentemente, considerando-se o escopo de sua proposta, não encerra a discussão. Pelo contrário, expande e sugere novas linhas de investigação.

CAPÍTULO 1: FONTES LITERÁRIAS

1.1 O mito, Pseudo-Apolodoro

Níobe e seus filhos

Zeto casou-se com Tebe, da qual a cidade de Tebas recebeu o nome, e Anfíon com Níobe, a filha de Tântalo, que deu à luz sete filhos: Sípilo, Eupínito, Ismeno, Damasícton, Agenor, Fédimo e Tântalo, e o mesmo número de filhas: Etódia (ou, segundo alguns, Neera), Cleodoxa, Astíoque, Ftia, Pelópia, Asticrácia e Ogígia. Hesíodo diz que eram dez filhos e dez filhas; Herodoro, que eram dois homens e três mulheres, e Homero, que eram seis filhos e seis filhas. Por ter uma prole numerosa, Níobe disse que superava Leto em fecundidade; tomada de indignação, Leto incitou Apolo e Ártemis contra eles. Ártemis abateu a flechadas as mulheres dentro de casa, e Apolo matou todos os varões juntos, quando estavam caçando no Citéron. Dos homens salvou-se Anfíon e, das mulheres, Clóris, a mais velha, com a qual Neleu se casou. Porém, segundo Telesila, salvaram-se Amiclas e Melibeia, pois Anfíon também havia sido asseado por eles. A própria Níobe abandonou Tebas e foi para junto de seu pai, Tântalo, em Sípilo, e aí, após ter suplicado a Zeus, foi transformada em uma rocha que verte lágrimas noite e dia.

(CABRAL, 2013, p. 100)

Níobe é um mito antigo e apresenta diferentes versões sobre qual era a quantidade de seus filhos, se houve algum sobrevivente no massacre e sobre sua ascendência. Com o tempo parece ter se formado uma convenção sobre a versão mais aceita e replicada pelos autores. Nessa versão de Pseudo-Apolodoro temos a informação de que ela era filha de Tântalo e de que foi rainha de Tebas, tendo se casado com Anfíon.

A *Biblioteca* é um compêndio mitológico, escrito em grego antigo, que foi originalmente atribuída a Apolodoro de Atenas, um erudito do século II a.C. O texto, no entanto, menciona o cronista Cástor, um autor romano contemporâneo de Cícero do século I a.C., o que inviabiliza a autoria de Apolodoro de Atenas. Por esse motivo, o autor da obra passou a ser designado como Pseudo-Apolodoro (CABRAL, 2013, p. vii)². A *Biblioteca*, como é conhecida, apresenta um texto resumido e sem adornos, tratando os mitos de forma bastante clara e objetiva. Como fonte de pesquisa, a obra registra diferentes versões dos mitos, assim como seus autores, servindo como um importante documento histórico.

² Cf. CABRAL (2013, p. vii) sobre o histórico da *Biblioteca* e da atribuição de sua autoria.

1.2 *Ilíada*: O Canto XXIV em Homero

Depois dos episódios violentos e comoventes, nos quais Aquiles, tomado de ódio, enfrenta e mata Heitor, profanando seu corpo por dias, há uma trégua. No último canto da *Ilíada*, Príamo vai à tenda de Aquiles resgatar o corpo de seu filho. Em relativa segurança, pois protegido pelos deuses, mais ainda assim vulnerável entre seus inimigos, ele narra que perdeu todos seus filhos na guerra.

Mas eu sou totalmente amaldiçoado, que gerei filhos excelentes
na ampla Troia, mas afirmo que deles não me resta nenhum.
Eram cinquenta, quando chegaram os filhos dos Aqueus. 495
(HOMERO. *Ilíada*, 2013, v. 493-495).

Seu relato desperta em Aquiles memórias de Peleu e de Patróclo, deixando-o emotivo e mais receptivo aos anseios de aproximação do ancião. Ainda que por pessoas diferentes, ambos compartilham o mesmo sentimento de pesar e de lamento pela dor que a perda de alguém que se ama desperta, criando uma atmosfera de conexão entre os inimigos.

Assim falou; e em Aquiles provocou o desejo de chorar pelo pai.
Tocando-lhe com a mão, afastou calmamente o ancião.
E ambos se recordavam: um deles de Heitor matador de homens
e chorava amargamente, rolando aos pés de Aquiles; 510
porém Aquiles chorava pelo pai, mas também, por outro lado,
por Pátroclo. O som de seu pranto encheu toda a casa.
(HOMERO. *Ilíada*, 2013, v. 507-512).

Apesar da tristeza, Aquiles impõe um fim ao lamento, aconselhando Príamo de que há um limite para o luto, pois a vida humana é marcada por sofrimento, mas que o lamento não pode cercear a própria vida pela apatia.

Mas depois que o divino Aquiles se saciou de chorar,
e o respectivo desejo lhe saíra do coração e dos membros,
imediatamente se levantou do trono e levantou o homem 515
com a mão, condoído de ver a cabeça e a barba grisalhas;
e falando-lhe proferiu palavras aladas:
[...]

O teu coração é de ferro.
 Mas agora senta-se num trono; nossas tristezas deixaremos
 que jazam tranquilas no coração, por mais que soframos.
 Pois não há proveito a tirar do frígido lamento.
 Foi isso que fiaram os deuses para os pobres mortais: 525
 que vivessem no sofrimento.
 (HOMERO. *Ilíada*, 2013, v. 513-526).

Se Príamo teve a mazela de perder todos seus filhos, Peleu não era diferente, pois Aquiles, seu único filho, estava marcado para morrer nos muros de Tróia, como fora profetizado por sua mãe Tétis, deixando seu pai sem seu amparo na velhice. O Pelida reconhece que a felicidade é inconstante, e que Príamo, outrora rico e poderoso, agora se encontrava cercado de combates e morticínios. E reforça a necessidade de superar o luto:

Mas aguenta: não chores continuamente no teu coração.
 Pois de nada te aproveitará lamentares o teu filho, 550
 nem o trará à vida, antes de teres já sofrido outro mal.
 (HOMERO. *Ilíada*, 2013, v. 549-551).

Príamo reage mal ao conselho do herói, reiterando que aceite o resgate e lhe entregue o corpo. Nesse ponto, a formalidade diplomática é quase rompida, revelando os sentimentos contraditórios que eles compartilham. Aquiles sai e ordena que preparem o corpo de Heitor e quando retorna à presença de Príamo, evoca a história de Níobe para consolar o ancião e convidá-lo a cear e descansar.

“O teu filho te foi restituído, ó ancião, como pediste,
 e jaz num esquife. Ao nascer da aurora poderás 600
 contemplá-lo e leva-lo. Mas agora pensemos na refeição.
 Nem Níobe de belas tranças descurou a comida,
 apesar de doze filhos lhe terem morrido no palácio:
 seis filhas e seis filhos vigorosos.
 Aos mancebos matou Apolo com o arco de prata, 605
 encolerizado contra Níobe; às donzelas, Ártemis, a arqueira,
 porque Níobe se medira com Leto do belo rosto,
 dizendo que a deusa gerara só dois filhos, mas ela gerara muitos.
 Por isso eles, dois embora fossem, mataram-nos a todos.
 Durante nove dias jazeram no próprio sangue, pois ninguém 610
 havia para os sepultar: o Cronida transformara o povo em pedra.
 Mas no décimo dia os deuses celestiais os sepultaram.
 E Níobe lembrou-se da comida, pois estava cansada de chorar.

Agora algures nos rochedos, nas montanhas solitárias,
 no Sípilo onde dizem estar os leitos das ninfas divinas, 615
 elas que dançam em torno da corrente de Aqueloo,
 aí está ela, uma pedra, cismando nas tristezas vindas dos deuses.
 Pensemos então também nós dois, ó ancião divino,
 na comida. Depois lamentarás teu filho amado, depois
 de o teres levado para Ílion. Muitas lágrimas ele te causará.” 620
 (HOMERO. *Ilíada*, 2013, v. 599-620).

1.2.1 Comentários

Homero é a primeira referência literária ao mito de Níobe. Ela aparece ao final da secreta reunião entre Aquiles e Príamo, sendo evocada para promover determinado comportamento no ancião, no caso, que ele aceite o convite para ficar e comer. Esse recurso usado por Aquiles, que visa persuadir ou influenciar alguém a determinado comportamento a partir de um modelo, é conhecido como *paradeigma* (LESHEM, 2018, p. 7; MARGARI-PASCHALI, 2013, p. 20). Nesta passagem, ele tenta consolar Príamo de sua perda traçando um paralelo com o luto de Níobe.

Para aumentar seu poder de persuasão, Aquiles adapta o mito ao contexto, inserindo um detalhe significativo que não está presente em outras referências, que é o enfoque dado ao humanizar Níobe, reduzindo a carga punitiva de seu ato híbrico para reforçar sua vulnerabilidade e seu cansaço, fazendo com que ela parasse seu luto para comer. Segundo Margari-Paschali (2013, p. 21), há uma controvérsia nesta passagem, pois é incoerente que Níobe, fisicamente cansada de seu sofrimento incessante, resolva comer se depois ela é transformada em rocha por Zeus para aplacar seu sofrimento. Fato que parece indicar a intenção de Homero em alterar o mito para atender a necessidade de seu discurso.

Essa controvérsia levantou o questionamento entre os pesquisadores se o texto original teria esse trecho, no entanto, coerente com a linha persuasiva de Aquiles, é mais provável que a parte da petrificação tenha sido inserida posteriormente, “por leitores ou comentadores antigos que podem ter considerado o mito incompleto” (MARGARI-PASCHALI, 2013, p. 21).

Kakridis (apud MARGARI-PASCHALI, 2013, p. 22) atesta a importância diplomática desse convite ao exortar o mito: Níobe come em Homero porque segundo a tradição homérica Príamo precisa comer. A alimentação nesse contexto tem outro sentido

além de consolar o ancião: “nos poemas épicos, a partilha da comida simboliza a reconciliação com uma determinada situação ou pessoa, pois a satisfação da necessidade física de comer proporciona um alívio emocional”³. A refeição em comum passa a significar um gesto de deferência mútua diante de um sofrimento que não pode ser suprimido, mas que pode ser mitigado. Por isso Aquiles usa o exemplo mitológico e arquetípico de uma mãe que, apesar da morte de seus filhos, foi capaz de comer. O exemplo de Níobe enquanto personificação do luto materno cria um paralelo com o sofrimento de Príamo, estabelecendo um ponto de conexão entre os inimigos.

A citação ao mito encerra um argumento que Aquiles vinha desenvolvendo desde o primeiro verso, no qual Príamo diz que perdeu cinquenta filhos para os Aqueus. Não foi unicamente a morte de Heitor, mas sim o fim de todo seu legado, de seu reino, de seu poder. Diante da inevitável destruição causada pela guerra, há nesse consolo um gesto compassivo perante a condição humana, que os aproxima, marcada pelo sofrimento que é ser mortal. Uma condição que poder nenhum na terra, nem mesmo Aquiles, Níobe, Príamo, pode se resguardar, pois cabe ao ordenamento divino, como é dito na passagem dos vasos de Zeus (HOMERO, *Ilíada*, Canto XXIV, 2013, v. 525-533).

Embora não haja uma conexão direta entre o lamento de Príamo diante de sua perda e a citação de Níobe ao final do diálogo, é possível deduzir essa analogia em que Níobe não representa somente a personificação do luto materno, mas que também pode representar uma alegoria para o fim de uma nação ou de um império, como nesses versos em que Byron faz uma alusão semelhante ao ilustrar a decadência da Roma moderna:

A Níobe das nações aqui se encontra,
Sem filhos, sem coroa, em sua dor silenciosa;
Uma urna vazia em suas mãos ressequidas,
Cujas cinzas sagradas há muito se espalharam,
O túmulo de Cipião não mais contém suas cinzas;
Nem mesmo os sepulcros encontram quem os habite,
De seus heroicos habitantes; e o vosso fluxo,
Velho Tibre, segue por um deserto de mármore?
Erguei-vos com as vossas ondulações amareladas
Para ocultar-lhes a dor.
(BYRON apud BULFINCH, T. 2017, p. 179).

³ “In the epic poems, the sharing of food symbolizes the reconciliation with a certain situation or person, as the satisfaction of the physical necessity of eating offers emotional release” (MARGARI-PASCHALI, 2013, p. 22).

No entanto, apesar da dor, Aquiles reforça a necessidade de se recompor, de alimentar o corpo e o espírito e seguir adiante, pois o sofrimento é frígido: “não chores continuamente no teu coração” (HOMERO, *Ilíada*, 2013, v. 549), como fez Níobe, pois o mal não pode ser reparado. A estagnação marcada pela metamorfose em rocha sinaliza que o luto, embora inevitável, encerra a pessoa em um túmulo de esterilidade e não há como se tirar proveito desse estado. O passado não pode ser refeito e nada trará de volta aqueles se se foram. Aquiles recebe o ancião em sua tenda num gesto de trégua diplomática apesar da dor que sentiu pela perda de Pátroclo. Ele estabelece uma imagem de oposição ao *paradeigma* apresentado, mostrando que sim, é possível superar a dor e prevalecer diante do sofrimento prescrito pelos deuses.

1.3 *Níobe*: o drama de Ésquilo

Níobe, de Ésquilo, é um drama do qual nos restaram apenas fragmentos, o que limita e dificulta as análises, posto que os pergaminhos estavam muito danificados. O fragmento mais longo, compostos por 21 linhas, é considerado o início da peça, sendo que uma das maiores controvérsias é definir qual personagem introduz o prólogo ao coro (MARGARI-PASCHALI, 2013, p. 24-25). Como o discurso demonstra intimidade, há duas alternativas mais aceitas: uma delas seria Antíope, sua sogra (MARGARI-PASCHALI, 2013, p. 27); a outra admite a possibilidade de ser sua ama, que provavelmente seria também a ama das crianças. Ela conta sobre o massacre ao coro de jovens frígias, que teriam chegado à cidade recentemente, como damas de companhia de Tântalo (KALAMARA, 2019, p. 5).

A fala situa os personagens e a circunstância. O verso relata que Níobe só chora por seu pai, o poderoso Tântalo, pois espíritos malignos teriam atacado o palácio. O público é informado que o massacre foi há três dias e que, desde então, Níobe está sentada sobre o túmulo de seus belos filhos, coberta por um véu.

<NIOBE'S NUTRIX>

All she can do is weep for her father,
mighty Tantalus who brought her to life and gave her
to a marriage that drifted to disaster.

The spirit of every evil power has attacked the palace.

But you see the ending of this marriage.

5

It is the third day that sitting on this grave

she laments for her dead children, with her beautiful

albeit wretched body covered.
 Man hit by misfortune is nothing but a shadow.
 (KALAMARA, 2019, p. 7).

A conversa permite algumas suposições. Os espíritos atacaram o palácio, o que insinua que a ação deve ter ocorrido em Tebas⁴. A ação, provavelmente, é dentro do palácio ou numa área externa próxima. Como a rainha está sentada em silêncio sobre os túmulos, o diálogo acontece próximo a ela e a personagem manifesta liberdade suficiente para falar sobre o casamento e sobre a tragédia, informando, inclusive, que Níobe espera por seu pai. Kalamara (2019, p. 6) descarta que seja Antíope, justificando que os versos 2-3 fazem uma referência negativa ao casamento, insinuando que a tragédia já teria começado no matrimônio com Anfião, uma fala que não seria coerente com sua mãe: “mighty Tantalus who brought her to life and gave her to a marriage that drifted to disaster” (KALAMARA, 2019, v. 2-3, p. 7). Outro argumento proposto por Kalamara (KALAMARA, 2019, p. 6) alude à distância emocional do interlocutor, que não demonstra pesar ou tristeza pelas crianças, não sofre o luto como Níobe, um comportamento que não parece condizente com a mãe de Níobe ou com Antíope, que teriam um laço familiar com as crianças⁵.

Embora menos comum, há estudos que atribuem a Níobe a fala inicial, adotando o uso de pronomes pessoais e adjetivos possessivos na tradução do grego antigo (PAGE apud MARGARI-PASCHALI, 2013, p. 27):

<NIOBE>
 Now I only mourn my father, strong Tantalus, 1
 who begot me and gave me forth in marriage;
 to such a life without a haven has he been driven aground by Phoebus;
 the high winds of calamity assault our house.
 Your own eyes behold my wedding's end: 5
 three days already sitting here upon the tomb,
 moaning above my children dead,
 I mourn the misfortune of their beauty.

⁴ Uma conjuntura que é reforçada adiante, em outro verso que anuncia: “And to ashes I will burn the house of Amphion by my fire-bearing eagles” (MARGARI-PASCHALI, 2013, p. 26).

⁵ “The speaker makes a reference to both the beginning (2-3) and the sad ending of Niobe’s wedding (4), which allows us to assume that she has closely known Niobe since her youth. However, the speaker also maintains her composure and manages to emotionally distance herself enough from the disaster to both explain what happened to the chorus and acknowledge that Niobe is also at fault (21). Niobe’s mother would not have been able to do neither, and Antiope (her mother in law) would have been reluctant to insinuate that Niobe’s marriage to Amphion (i.e. her son) was the beginning of her misfortune” (KALAMARA, 2019, p. 6).

A ama responde sem hesitação, dizendo que pode contar, pois elas não são inimigas. Num primeiro momento, ela parece responsabilizar os deuses pela falta: “God plants a seed of guilt in humans, when he wishes to completely ruin a household” (KALAMARA, 2019, v. 15-16, p. 7). No entanto, conclui a sentença reconhecendo que Níobe foi insolente com os deuses ao exaltar suas bênçãos, sendo por isso punida: “But because we are mortals, we should hide godsend happiness and not speak impudent words”; “And because this one boasted for the beauty...” (KALAMARA, 2019, v. 16-21, p. 7).

No próximo, e breve, fragmento, Níobe finalmente quebra o silêncio, renitente com o tratamento recebido pelos deuses, especialmente por Zeus, cuja linhagem de sangue corre nas veias de sua família. Como é possível entender o contexto e o tom da sua fala? É um lamento? Está inconformada? Aturdida? É possível dizer que Níobe entende o que aconteceu? O motivo do ataque à sua família? Ela evoca o altar do “pai” Zeus, no alto do pico de Ida⁹, como se fosse um patrimônio de seus filhos, Tântalo e Anfião, que transmitiram aos seus descendentes o sagrado vínculo consanguíneo.

<NIOBE>

... gods' children,
the relatives of Zeus, whose altar of father Zeus
is up in the sky on the peak of Ida,
and in whom the divine blood has not yet lost its potency
(KALAMARA, 2019, p. 9).

Segundo Aristófanes, quando Níobe fala e remove o véu que cobre seu rosto ela expressa feições agressivas, de forma que podemos supor que ao se referir a Zeus ela pode se expressar de forma arrogante, o que reforçaria sua *hýbris*.

A relação entre os versos cria uma sugestão de narrativa baseada nos fragmentos que restaram. O fragmento 160 não tem uma correlação entre as partes, mas é conhecido pela citação na peça *As Aves*, de Aristófanes (KALAMARA, 2019, p. 11). Uma das interpretações alude ao Coro, que reforça o poder de Zeus, procurando conter o discurso insolente que Níobe continua a propagar. Como aponta Kalamara (2019, p. 11), a frase pode ser uma tentativa de fazer Níobe perceber sua falta, pois se ela continuar com seu discurso pedante Zeus pode aniquilar todo o palácio de Anfião.

⁹ “In Krete there is said to be a sacred cave full of bees [the Dikation Cave on Mount Ida]. In it, as storytellers say, Rhea gave birth to Zeus; it is a sacred place and no one is to go near it, whether god or mortal”, ANTONINUS LIBERALIS. *Metamorphoses*. Tradução de Celoria, F. Londres: Routledge. Disponível em: <<https://www.theoi.com/Cult/ZeusCult3.html>>. Acesso em: ago. 2021.

<CHORUS>

...the palace and house of Amphion,
he (i.e. Zeus) will burn down with his fire-bearing

[Eagles

(KALAMARA, 2019, p. 11).

Os dois próximos fragmentos foram atribuídos a Tântalo, que já chegou ao palácio. Resignado, ele reconhece a frágil condição humana, marcada pela inconstância da vida e pela perda.

<TANTALUS>

My heart that once was high up in the sky
falls to the ground and tells me:
“Learn not to rely too much on human things”

(KALAMARA, 2019, p. 12)

Sua última fala parece indicar o final da peça, com a metamorfose de Níobe em rocha. O papiro estava muito danificado e foi atribuído a Ésquilo por Reinhardt, devido à similaridade com a petrificação característica do mito (KALAMARA, 2019, p. 12-13). Uma das hipóteses é que a imobilização inicial de Níobe desde o começo da peça já fosse um indício de sua metamorfose.

<TANTALUS>

...Because out of all these my only fear
...to see an image made of stone
...same as the mute rocks.
...I know the treacherous traps
...she will rest in a sorrowful covering
...I'm dazzled! Is there really still life
...in these rocks or can she have the strength again
... So, tell me!

5

(KALAMARA, 2019, p. 13)

Ele pede ajuda ao Coro, diante da angústia de ver a transformação de sua filha, sem saber se ela está viva ou morta dentro da rocha. Ao final, o Coro traça um parecer definitivo, como na construção de um julgamento que perpassa diferentes possibilidades de culpa até constatar que Níobe é punida por suas próprias ações arrogantes.

< CHORUS >

...Pitiable disaster eats away at my mind 10

...she willingly went to battle

...for <her> arrogance...

(KALAMARA, 2019, p. 14)

1.3.1 Análise

1.3.1.1 Uma semente de culpa

Embora tenham restado apenas fragmentos é possível notar a complexidade de elementos que Ésquilo delinea. As relações entre deuses e homens traz uma série de conceitos presentes na antiga literatura grega que exigem um estudo cuidadoso. No drama, o autor elabora diferentes formas em que a culpa pode ser atribuída na relação entre humanos e deuses, sendo que o primeiro fragmento já é fonte de uma importante concepção grega.

God plants a seed of guilt in humans, 15

when he wishes to completely ruin a household.

(KALAMARA, 2019, p. 7).

No trecho acima, a personagem diz que os deuses plantam uma semente de culpa quando querem destruir uma família. A palavra grega utilizada para culpa foi *αἰτίαν*¹⁰ (KALAMARA, 2019, p. 6), sendo atribuída, nesse sentido, a um verbo: o ato de ser o responsável por uma ação que resulta em uma falta. Assim como em outras traduções, que optam pela palavra “falta”, a culpa neste contexto não está atrelada ao caráter psicológico e moral, geralmente atribuído à cultura cristã, que indica o sentimento da culpa¹¹, pois este termo não encontra similaridade no vocabulário grego¹².

¹⁰] θεὸς μὲν αἰτίαν φύει βροτοῖς, (15) ὅταν κακῶσαι δῶμα παμπήδην θέλη in KALAMARA (2019, p. 6). “αἰτία: culpable, responsible. Subst., αἴτιος, ὁ, the accused, the culprit” in Greek Word Study Tool. Acesso em: ago/2021. Disponível em: <[http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=aitia&la=greek#Perseus:text:1999.04.0057:entry=ai\)/tios-contents](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=aitia&la=greek#Perseus:text:1999.04.0057:entry=ai)/tios-contents)>.

¹¹ “guilt can get out of hand and become transformed into a generalized emotion or guilt complex, a psychic condition that has in part been fostered in Western culture by the Christian emphasis on original sin” Konstan, D. *Shame in Ancient Greece*. Social Research: An International Quarterly, Volume 70, Number 4, Winter 2003, pp. 1031-1060 (Article). Published by Johns Hopkins University Press. (p. 1023)

¹² “*Hubris* fit into the shame culture of archaic and Classical Greece, in which people’s actions were guided by avoiding shame and seeking honour. It did not fit into the culture of internalized guilt, which became important in later antiquity and characterizes the modern West. Because Greek has a word for error (*hamartia*) but not for sin, some poets – especially Hesiod (7th century bce) and Aeschylus (5th century bce) – used *hubris* to describe wrongful action against the divine order. This usage led to the modern sense

A frase parece se referir ao conceito de *áte*, bastante presente na *Iliada*, no qual a deusa se apossa do indivíduo, levando-o a um estado de cegueira temporária, podendo impelir ao erro devido a um ato desatinado e precipitado¹³ (DODDS, 2002, p. 35). Dodds (2002, p. 11) aponta como essa questão não é meramente uma desculpa que visava isentar o responsável pelo feito, mas que estava presente no entendimento de que o homem pode ser tomado por uma paixão ou tentação divina, não de uma forma banal, mas visando atender um propósito divino¹⁴.

No Canto XIX, no qual Aquiles lamenta a morte de Pátroclo enquanto se prepara para voltar à guerra, Agamenon faz um discurso de reparação pela falta cometida e explica como a *áte* tomou seu espírito, cegando-o da razão.

Amiúde de fato me disseram os Aqueus estas palavras, 85
 e repetidas vezes me repreenderam. Só que não sou eu o culpado,
 mas Zeus e a Moira e a Erínia que na escuridão caminha:
 eles que na assembleia me lançaram no espírito a Obnubilação (ἄτη)
 selvagem, no dia em que eu próprio tirei o prêmio a Aquiles.
 Mas que poderia eu ter feito? É o deus que tudo leva a seu termo. 90
 E a Obnubilação é a filha mais velha de Zeus, que a todos obnubila,
 mortífera! Delicados são os seus pés. Pois não é no chão
 que caminha, mas sobre as cabeças dos homens, prejudicando
 os seres humanos. Ora a um, ora a outro ela amarra.
 (HOMERO. *Iliada*, Canto XIX, 2013, v. 85-94).

Não foi Agamenon, mas sim “Zeus e o quinhão que me cabe, e a Erínia que caminha na escuridão: foram eles que em uma assembleia colocaram uma selvagem *áte* em meu entendimento, naquele dia em que eu arbitrariamente tomei de Aquiles a sua cativa” (DODDS, 2002, p. 11). *Áte* é filha da noite, irmã de todo tipo de personificação funesta que atormentam a humanidade (HESÍODO. *Teogonia*, 2007, s/pág). Ela é conhecida como Engano ou Erronia, aquela que leva os homens ao engano e ao erro. Segundo nos conta Agamenon, *Áte* enganou o próprio Zeus, quando Hera antecipou o nascimento de Eristeu para que este tomasse o reino de Argos no lugar de Hércules.

of the term and its assertion of impiety. Literary critics today often seek to find in hubris the “tragic flaw” (*hamartia*) of the heroes of Greek tragedy. Encyclopaedia Britannica. Acesso em: ago/2021. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/hubris>>.

¹³ “Intervenção psíquica” seria uma “interferência na vida humana através de agentes não humanos que introduzem algo no homem e, desse modo, influenciam seu pensamento e comportamento” (DODDS, 2002, p. 35).

¹⁴ Como no trecho em que Aquiles diz a sua mãe, Tétis: “Deixe o filho de Atreu seguir rumo à sua sorte sem me perturbar, pois Zeus conselheiro o tirou de seu discernimento” (DODDS, 2002, p. 11).

Enganado, Zeus em ira a joga para fora do Olimpo, deixando-a entre os homens (HOMERO, *Ilíada*, Canto XIX, 2013, v. 95-133). “A Erronia é, portanto, o lote, a porção, o destino que cabe aos que vivem sobre a terra” (CAMPOS, 2000, p. 76).

Mas Agamenon procura se redimir deste ato cego, no qual fora tomado pela divindade, oferecendo ao Pélide grande compensação. O próprio Aquiles compreende e compartilha da mesma visão: “Zeus, pai, verdadeiramente grandes foram as *atai* (ἄται) que Vós impuseste aos homens. Se não fosse assim, o filho de Atreu nunca teria persistido em despertar o *thumos* (sopro vital, alma) em meu peito, nem obstinadamente teria ele tomado a jovem contra minha vontade” (DODDS, 2002, p. 11)¹⁵.

Segundo Dodds (2002, p. 13), a *áte* frequentemente é atribuída a um estado de confusão mental temporária, que prejudica o discernimento levando ao erro, como naquela frase “aonde você estava com a cabeça?”. Ela não é a única forma de possessão divina, tendo outros casos como a loucura dionisíaca das bacantes, o sopro de *menos*¹⁶ que enche o peito do herói de força e vitalidade, assim como a inspiração das musas e até mesmo na filosofia tardia de Sócrates com seu *daemon*. Sua motivação, no entanto, não é psicológica, mas sobrenatural e demoníaca.

Agamenon associa a *áte* a Zeus, a Moira e a Erínea, como parte de um desígnio superior – “O plano de Zeus realizado” –, no qual a Erínia é o agente que “assegura a realização da moira” (DODDS, 2002, p. 11-16). Há nessa composição um comportamento distinto de uma ação normal, mas sobredeterminado por um deus, uma concepção divina que compreende o cosmos como um espaço organizado e determinista.

Nesse sentido, considerando-se a fala da ama, um deus poderia ter plantado uma *áte* no entendimento de Níobe para que assim ela cometesse um ato enganoso, validando dessa forma a porção que lhe cabe (sua *moira*) e recebendo a vingança devida perpetrada pela Erínia com a ruína de sua família.

1.3.1.2 *Miasma* e culpa hereditária

O verso deixa implícito um questionamento: por que a divindade desejaria punir Níobe jogando uma *áte* para embotar seu entendimento, levando sua casa à ruína

¹⁵ Essa não é a única ocorrência de certo domínio divino sobre os humanos, tendo sido a própria Helena e Páris vítimas da vontade e da predestinação dos deuses. Cf. DODDS, 2002, p. 12-13, sobre outras ocorrências de *áte* na *Ilíada*.

¹⁶ Cf. outros episódios de *menos* em DODDS, 2002, p. 16-18.

(KALAMARA, 2019, v. 15-16, p. 7)? Nessa primeira suposição, levantada pela ama, Níobe teria sido punida por algo anterior a sua ação (de ofender Leto considerando-se superior a deusa), pois essa em si seria a falta perpetrada pela *áte*, justificando sua *moira*. Tal ação prefigura um feito anterior, que não está presente nos fragmentos, mas que é associado ao mito de seu pai, Tântalo.

O conceito de culpa herdada, ou culpa hereditária, considera que os descendentes carregam a mácula de um crime familiar, chamado *miasma*. “A família era uma unidade moral; a vida do filho era um prolongamento da vida do pai, e ele herdava a dívida moral dos pais exatamente como herdava suas dívidas comerciais” (DODDS, 2002, p. 41). Antígona, que carrega o *miasma* de Édipo, tem nas palavras do coro o peso que a culpa hereditária tem na vida de uma família.

Felizes são aqueles cuja vida
 transcorre isenta de todos os males,
 pois os mortais que um dia têm os lares
 desarvorados pelas divindades 665
 jamais se livrarão dos infortúnios
 por todas as seguintes gerações.
 (SÓFOCLES, *Antígona*, 1989, v. 662-667 p. 227)

Segundo Dodds (2002, p. 41), na transição entre *Ilíada* e *Odisseia* é possível observar uma mudança no conceito primordial de poder divino arbitrário para o poder divino enquanto justiça cósmica, especialmente na cena de Zeus diante dos jarros do destino. Nesse sentido, Níobe não teria sido vítima de uma ação divina arbitrária, mas a punição divina reflete o castigo justo por seu comportamento arrogante. No entanto, se formos considerar as faltas de seu pai, Níobe e seus filhos podem ter sofrido uma punição divina por um erro familiar e por esse motivo a divindade teria colocado uma *áte* que interferiu no seu discernimento.

O *miasma* está ligado à ideia de conspiração como consequência de uma ação, não caracterizando o conceito de culpa interiorizada na consciência, ou de pecado, como no cristianismo. A forma de purificar o *miasma* era por meio da purificação, da *catarse*. Sendo que a *catarse* podia compreender desde um ritual de purificação até casos de sacrifício humano e animal (DODDS, 2002 p. 43-44).

A primeira fala de Níobe, depois de um longo período em silêncio, diz que o sangue de Zeus corre na veia da sua família, assim como corria em seus aniquilados

filhos (KALAMARA, 2019, p. 9). Ela questiona o tratamento que recebeu de Zeus, achando um tratamento indigno, pois é parte de sua família. Segundo nos conta Gantz (1993, p. 538), é em Ésquilo que a paternidade de Tântalo é atribuída à Níobe, assim como seu casamento com Anfião, não havendo registros anteriores, mas também não sendo negado posteriormente. A ancestralidade de Zeus como pai de Tântalo, no entanto, é mencionada posteriormente por Eurípides, em *Orestes* (GANTZ, 1993, p. 536). O que pode nos levantar uma dúvida se a frase de Níobe se refere ao seu pai ou a Anfião e seus filhos, netos de Zeus.

The kindred of the gods, relative to Zeus, whose is the altar of Zeus, their father, high in clear air on Ida's hill, in heaven and not yet is their heroes' blood extinct...¹⁷

(PAGE, D.L. apud MARGARI-PASCHALI, 2013, p. 29).

A mãe de Tântalo seria a ninfa Plota (ou Pluto), filha de Cronos ou de Atlas (GRIMAL, 2005, p. 427). Em outras versões, ele seria filho do mitológico Rei Tmolos, da Lídia, um deus associado à montanha. Tântalo teria, dessa forma, reinado na Lídia (ou Frígia), em Sípilo, como seu descendente. Seu mito diz que ele era extremamente rico e amado pelos deuses, frequentando seus banquetes, onde podia beber o néctar e a ambrosia, assim como ouvir suas conversas. Contudo, se aproveitando dessa intimidade, Tântalo comete certos delitos que comprometem sua boa relação com o Olimpo, sendo encaminhado ao Tártaro.

Várias e “insignificantes” são as atribuições de suas faltas (GRIMAL, 2005, p. 428): “teria cometido perjúrio para não entregar a Hermes o cão de Zeus”, por isso ele seria encerrado sob o monte Sípilo antes de ser precipitado ao inferno. Ele também teria sido acusado de ser o raptor de Ganimedes, por quem Zeus teria grande afeto. No entanto, outras atribuições são mais famosas: ele teria roubado néctar e ambrosia e distribuído entre seus amigos, contanto histórias que teria ouvido nos festins olímpicos que costumava frequentar. Em outra situação, convidado a ser anfitrião dos deuses, teria mandado servir seu filho Pélops como a refeição. Percebendo a artimanha, os deuses rejeitaram a comida, com exceção de Deméter, que muito abalada com o rapto de Perséfone, não teria percebido e por isso comeu um pedaço do seu ombro. Depois as partes de seu corpo seriam

¹⁷ Há duas vertentes de interpretação para essa passagem que fala dos filhos de Zeus: uma que considera como referente a Anfião e outra a Tântalo.

misturadas pelas Moiras num caldeirão, mas seu ombro foi forjado por Hefesto. Com efeito, Tântalo parece um fanfarrão, que falava e se gabava demais.

Diferentes também são suas punições. Na descida de Odisseu ao inferno ele teria visto Tântalo dentro de um rio, cercado na margem por árvores carregadas de frutas. Quando ele ia beber da água, ela escorria para os cantos, de forma que ele nunca conseguia bebê-la. Da mesma forma, quando levantava sua mão para pegar os frutos, os galhos se afastam na direção do céu ficando inalcançáveis, personificando a angústia de estar perto, mas estar sempre em falta. Essa punição ficou conhecida como o “suplício de Tântalo”.

Vi Tântalo a sofrer grandes tormentos,
em pé num lago: a água chegava-lhe ao queixo.
Estava cheio de sede, mas não tinha maneira de beber:
cada vez que o ancião se baixava para beber, 585
a água desaparecia, sugada, e em volta dos seus pés
aparecia terra negra, pois um deus tudo secava.
Havia árvores altas e frondosas que deixavam pender seus frutos,
pereiras, romãzeiras e macieiras de frutos brilhantes;
figueiras que dão figos doces e viçosas oliveiras. 590
Mas quando o ancião estendia as mãos para os frutos,
arrebata-los o vento para as nuvens sombrias.
(HOMERO, *Odisseia*, Canto XI, v. 582-592).

Outro provérbio que leva seu nome é “a rocha de Tântalo”, referente à punição na qual Zeus colocou uma rocha suspensa sobre sua cabeça, na iminência de cair, criando uma incessante preocupação que o impede de aproveitar o momento presente, sempre com o olho no futuro e na tragédia que ele anuncia (GANTZ, 1993, p. 533).

Nas suas análises sobre o *miasma* em Ésquilo, Gantz (1982) demonstra que a punição, no final, é sempre resultado da ação do personagem e não fruto de uma culpa hereditária. Nos fragmentos de *Níobe* não encontramos referências sobre o passado de Tântalo, ele chega da Frígia, portanto não está no Tártaro, o que nos leva a questionar se ele já teria cometido suas ofensas. Suas falas têm um tom modesto, que reconhece o poder dos deuses e a condição frágil dos mortais, que não devem se apegar as suas conquistas, pois a sorte não está em nosso controle e pode mudar de uma hora para outra. Poderíamos considerar que Níobe, afinal, apesar das sugestões atribuídas às possíveis causas, foi punida por suas próprias ações. No entanto, se Níobe não foi punida pelas ações de seu pai, como podemos analisar a punição infligida sobre seus filhos pela falta

And because this one boasted for the beauty...
(KALAMARA, 2019, p. 7)

A lei cósmica expressa nestes versos demonstra uma constante ameaça, são como a “Rocha de Tântalo”: não se sinta muito feliz, pois você pode despertar o ciúme divino e atrair desgraça sobre você e sua família. O homem que desperta o ciúme divino eleva “sua mortalidade acima de seu *status* normal” (DODDS, 2002, p. 36), perturbando a ordem cósmica. A preocupação é moral, no sentido de preservar uma ordem social sustentada por uma hierarquia religiosa ou é o reflexo de um contexto social muito inseguro e violento? Diante de tantas guerras, de tantas doenças, o homem arcaico sofre um grande desamparo, “percepção que encontra seu correlato religioso no sentimento de uma hostilidade divina” (DODDS, 2002, p. 36).

Em Ésquilo, a justiça humana ainda é interdependente da justiça cósmica e por isso seu comportamento diante das divindades regula a ordem social. Uma pessoa com um orgulho exagerado é uma pessoa que não respeita a hierarquia celeste, logo é um perigo social.

Entre o crime primitivo de sucesso demasiado e sua punição pela divindade enciumada, introduz-se um liame moral: diz-se que o sucesso produz *koros* [saciedade, orgulho] – a complacência do homem que cumpre um feito bem demais, gerando em resposta uma *hubris* [excesso, insolência, violência divina] (DODDS, 2002, p. 38).

Na era arcaica do pré-direito jurídico manter a ordem era uma responsabilidade religiosa, pois a *Themis* operava por meio de Zeus e não podia ser exercida pelos homens.

quando alguém [que se ocupa da soberba] prejudica a Justiça,
virgem engendrada por Zeus,
ela se senta junto ao Cronida e denuncia a mente dos homens injustos
a fim de que o povo pague
pelos erros dos reis.
(HESÍODO apud CAMPOS, 2000, p. 78).

A princípio, a *hýbris* caracterizava um ato violento que causava humilhação, não como vingança, mas visando apenas a satisfação pessoal. A conotação da palavra mudou com o tempo, passando a significar, na falta de uma palavra grega para pecado, um ato de presunção impiedoso diante dos deuses, ameaçando a harmonia do cosmos¹⁹. Mesmo

¹⁹ “Greek *hybris*, in ancient Athens, the intentional use of violence to humiliate or degrade. The word’s connotation changed over time, and *hubris* came to be defined as overweening presumption that leads a person to disregard the divinely fixed limits on human action in an ordered cosmos”. Britannica, The

sendo filha de deuses, ou até mesmo uma deusa, segundo Sófocles declara na *Antígona*, Níobe age de forma arrogante diante de Leto porque procura desqualificá-la como mãe.

Aristóteles, na *Retórica*, apresenta um dos conceitos de *hýbris* como insolência, dizendo que é uma forma de desdém (indiferença). A motivação do insolente é sentir-se superior ao usar um elemento comparativo para subtrair a honra da vítima ao desqualificá-la e tratá-la como inferior. O ato camufla o prazer que surge do sentimento de superioridade, condenando o outro a uma posição de vergonha (VIRGOLINO, 2017, p. 63-65). Por isso o comportamento arrogante da *hýbris* é considerado como algo que excede a justa medida na relação com o outro, uma desmedida que perturba a harmonia, mesmo diante do quinhão que cabe àquele indivíduo. Considerando-se a relação com um deus, torna-se uma ofensa inaceitável.

A visão da *hýbris* como ato de impiedade religiosa será reinterpretada pelo pensamento pré-socrático de Heráclito. Partindo de uma interpretação de Heidegger sobre seus fragmentos, entendemos que para Heráclito o homem tem uma natureza dual, formada por sua alma (*psychē*) e por um *Lógos*. O *Lógos* é a inteligência cósmica que conecta o homem ao Todo. Na metafísica pré-socrática o conceito de divindade passa a considerar o *cosmos* como decorrente de uma inteligência una, e não mais a proposição mitológica politeísta. Para que o homem possa ouvir o *Lógos* celeste é preciso primeiro que ele silencie a própria vaidade, sua *hýbris*, podendo assim agir em consonância com o Todo Superior (SANTOS, 2019, p. 21-23).

Platão e Aristóteles partem dessa premissa, adaptando a visão cosmogônica de Heráclito ao caráter ontológico humano, no qual o *lógos* é a parte consciente do homem em contraste com sua parte sensível. A *hýbris*, nesse caso, representa o lado irracional e muito suscetível aos prazeres sensoriais da matéria e das emoções. Se o indivíduo prioriza sua *hýbris*, focando apenas seu prazer, ele se afasta de seu *lógos*, atraindo para si a própria infelicidade, pois a felicidade só é possível com um comportamento equilibrado e autorregulado (SANTOS, 2019, p. 17-20).

A *hýbris*, com efeito, nada mais é do que o desrespeito humano à sua própria estrutura ontológica – o exercício do *lógos* – na sucumbência ao poder e à sedução dos prazeres. na raiz (filosófica) da *sōphrosynē*, encontra-se o *lógos*. a *sōphrosynē* é apresentada como um princípio de autogoverno regulado pelo *lógos* com vistas à *dikaiosynē* (SANTOS, 2019, p. 17)

1.3.2 Comentários

Homero não nega a *hýbris* de Níobe, sua abordagem, no entanto, foca na perda como algo lamentável, porém inerente à raça humana. A mitológica rainha de Tebas comete um erro, pelo qual é punida, ela chora e lamenta. Essa é a condição humana e nos cabe seguir adiante. A versão de Ésquilo parte de um julgamento moral, como se fosse possível minimizar a tragédia por meio do comportamento irrepreensível.

Mas Ésquilo reconhece, nas palavras de Tântalo²⁰, que não podemos nos apegar às coisas humanas. Sólon comenta algo similar ao rei Cresos, só é possível analisar a felicidade de um homem no momento de sua morte, pois sua sorte sempre pode se transformar em revés. “Devemos considerar o término de todas as coisas e ver que nisso se encontra a única saída; pois Deus, depois de entremostrarmos a felicidade a certos homens, costuma destruí-la por completo de um momento para outro” (HERÓDOTO, 2006, XXXII). A ideia de destino atrela o homem aos deuses, em uma relação de medo e onipotência.

As diferenças entre Ésquilo e de Homero, especialmente na *Iliada*, marcam mudanças no comportamento dos gregos e nas formas de lidar com o sentimento religioso, com a moral e o senso de justiça. Homero resgata um discurso antigo, um tempo mítico governado por reis e heróis, no qual o comedimento não era desejável, mas sim a glória da vida eterna que somente a fama poderia proporcionar. Os heróis homéricos respeitam os deuses, mas suas ações são ousadas e destemidas. “Eles sequer se sentem oprimidos pelo futuro” e não temem adotar um “desinibido exibicionismo”, pois “eles não levam os perigos do ciúme divino (*phthónos*) muito a sério”. (DODDS, 2002, p. 40-41).

O período arcaico impõe uma doutrina da culpa, na qual a hostilidade divina torna-se uma ameaça opressiva. O *phthónos* olímpico que freia o sucesso excessivo de um mortal só aparece como perigo sobrenatural na época arcaica tardia e na primitiva época clássica. “É na cultura da culpa que ocorre a reelaboração do sobrenatural e de Zeus como agentes da justiça”, esses passos da educação moral de Zeus podem ser rastreados em Sólon, Ésquilo e Heródoto (DODDS, 2002, p. 40-42).

Ésquilo expõe temas característicos do pensamento religioso, que estão presentes na *Iliada* como algo muito aceitável e natural, como a *áte*, o ciúme e a punição

²⁰ “Learn not to rely too much on human things” (KALAMARA, 2019, p. 12).

hereditária, para concluir que na realidade as pessoas, levadas por seu comportamento arrogante e vaidoso, é que causam sua própria ruína. Um pensamento presente nas páginas iniciais da *Odisseia*, nas quais o Soberano declara

Vede bem como os mortais acusam os deuses!
 A partir de nós (dizem) existem os males, quando são eles,
 pelas suas loucuras, que têm dores além do destino!
 (HOMERO, *Odisseia*, Canto I, v. 32-34).

A presença divina é outro aspecto que diverge entre os dois poetas. Na *Iliada*, os deuses são mais acessíveis e as interações mais evidentes, tanto com os heróis como entre os próprios deuses. Suas preferências e seus conflitos são expressos com clareza, há ordens, orientações, sonhos. Segundo Segal, (1985 apud ALMEIDA, 2017, p. 150) “o homem em Homero ainda está protegido por um universo que não oferece dúvidas e que lhe fala de modo cristalino”. Essa clareza já não está presente em *Ésquilo*, os deuses se afastaram e permanecem silenciosos, dificultando a compreensão de seus desígnios. Suas ações são obscuras e aos poucos revelam as leis “de uma justiça e de uma sabedoria cuja apreensão desdobra-se através do sofrimento” (ALMEIDA, 2017, p. 150). Essa imposição religiosa pune o herói trágico, que se vê a mercê da cólera divina. Mesmo quando ele age com boa vontade ele pode falhar irreversivelmente – *hamartia* – (ARISTÓTELES, 1992, XIII-70, p. 69)²¹, sendo envolto na responsabilidade e na repercussão de seus atos.

1.4 *Metamorfoses*: Níobe em Ovídio

O relato do mito nas *Metamorfoses* condensa uma série de passagens míticas que Ovídio amarra em uma única narrativa, criando relações entre elas, motivo que tornou sua obra um abrangente compêndio mitológico. O uso intertextual dos mitos e seus recursos narrativos, que descrevem com detalhes e evidenciam falas, posturas e circunstâncias, legitimam sua obra, tornando-a mais completa que as demais e consolidando sua versão na história literária.

²¹ O homem “que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna” (ARISTÓTELES, 1992, XIII-70, p. 69).

Níobe havia conhecido Aracne.

Mas não aprendeu com o castigo da sua concidadã
a ceder aos deuses e a servir-se de palavras humildes.
[...] Admirável em seu vestido frígio bordado a ouro
e, quando a ira o consente, formosa, eis que chega Níobe
com numeroso séquito. Movendo juntamente com sua bela
cabeça os cabelos caídos sobre os ombros,
deteve-se. E enquanto, altiva, corria em volta desdenhoso olhar,
afirma: “Que loucura preferir aos deuses que se veem
aqueles de que se ouviu falar! Por que se presta culto a Latona
nos altares, e a minha divindade está ainda sem incenso”? O meu pai
é Tântalo, o único a quem foi permitido sentar-se à mesa dos deuses!
Minha mãe é irmã das Plêiades. É meu avô o gigantesco Atlas,
que suporta aos ombros o eixo do céu
O outro é Júpiter, a quem me orgulho de ter também por sogro.
Temem-me os povos da Frígia. O palácio de Cadmo
está sob meu senhorio. E as muralhas, construídas ao som da lira
do meu marido, com seus povos, são regidos por mim e por ele.
Para onde quer que, no meu palácio, volte o olhar,
são incomensuráveis as riquezas que se veem.
Acrescente a isso a minha figura, digna de uma deusa.
Soma a isso sete filhas e outros tantos filhos e, depois, genros e noras.
Perguntai agora que razão há para meu orgulho!
E não compreendo como a mim podeis preferir
a filha de um Titã chamado Céu, a Latona, a quem, um dia
a imensa terra recusou um pequeno canto para dar à luz.
Essa vossa deusa não foi recebida pelo céu, na terra, nem nas águas.
Andava proscrita pelo mundo, até que, compadecendo-se do seu errar,
Delos lhe disse: ‘Tu peregrinas errante pela terra. Eu, pelas águas’.
E proporcionou-lhe um lugar instável. Ela tornou-se mãe
de dois filhos.
[...] Sou demasiado poderosa para que a Fortuna me possa atingir!
[...] Com certeza que,
mesmo espoliada, não haveria de me ver reduzida ao número de dois,
qual é a multidão de Latona, em função da qual pouco dista de uma mãe
sem filhos. Deixai já esses cultos antes de os terminar
(OVÍDIO, 2017, p. 327-328).

Em Ovídio temos a mais extensa, completa e difundida versão de Níobe. Narrado com várias passagens em discurso direto, um forte contraste com o silêncio lutuoso de Ésquilo, Níobe tem sua versão mais poderosa e altiva. E não só ela, retomando a narrativa de Homero, os deuses recuperam sua voz e presença, dando a conhecer seus motivos e seus ressentimentos.

Nessa primeira passagem ela assume sua própria divindade, enaltece sua ancestralidade divina, seu poder como rainha e o motivo de seu grande orgulho, seus muitos e belos filhos, genros e noras. Sua ofensa a Latona, nome latino para a deusa Leto, excede qualquer outra e até mesmo resgata a humilhação que esta sofreu quando Hera a impediu de parir seus filhos. Não bastasse essa lista de inquestionáveis ofensas, ela impede e proíbe o culto à Deusa, exercendo um comportamento tirano.

A deusa indignou-se e, no ponto mais alto do Cinto,
 conversou nestes termos com seus dois filhos:
 "Aqui estou eu, a vossa mãe, orgulhosa por vos ter criado,
 que não sou inferior a nenhuma deusa, com exceção de Juno.
 Eu duvido se sou deusa, ó meus filhos, e, se vós não me socorrerdes,
 sou tirada dos altares, ao longo de tantos séculos cultuados.
 E esta dor não é a única. A esta ímpia ação junta a filha de Tântalo
 a zombaria. Ela ousou pôr-vos atrás de seus filhos, e a mim,
 que essa maldição lhe caia em cima, considerou-me
 uma mãe sem filhos, dando mostras da língua de seu pai."
 (OVÍDIO, 2017, p. 331).

Latona retoma a ligação entre Níobe e seu pai, resgatando o aspecto hereditário, não como uma culpa ou uma punição, mas como uma característica comportamental que as famílias acabam transmitindo a seus descendentes. Em Ovídio, a responsabilidade de Níobe fica bastante evidente e seu aspecto insolente é tão reforçado que ele deixa de ter o caráter de erro (*hamartia*) destacado na *Poética*, para realmente assumir um dolo intencional de usurpar o altar sagrado da deusa. O que acontece se um rei assume o caráter sagrado de uma divindade? A divindade, que tem seu poder abstrato no céu, deixa de ter poder diante dos mortais na Terra, e este poder, no caso absoluto, passa a pertencer a um humano. Níobe, então, expressa valores negativos de um soberano, criando um contraste por oposição: é desejável ter um rei que agrega comportamentos e características insolentes, mesquinhas e tiranas, como governante?

Febo e Febe, nomes latinos para Apolo e Ártemis, “em veloz descida através do espaço, protegidos pelas nuvens, chegam à cidade de Cadmo” (OVÍDIO, 2017, p. 331).

Junto às muralhas havia uma extensa e descoberta planície,
 batida sem cessar pelos cavalos, onde um incontável número de rodas
 e os duros cascos haviam desfeito em pó o terreno pisado.
 Parte dos sete filhos de Anfíon monta aí
 garbosos cavalos ajaezados a púrpura

e conduzidos por fortes freios dourados.

Um deles, Ismeno, que tinha sido o primeiro fruto do himeneu,
ao fazer rodar em curva perfeita o curso do seu cavalo
e enquanto lhe refreia a boca, que espuma, grita:

"Ai de mim!" E ostenta um dardo cravado em pleno peito.

(OVÍDIO, 2017, p. 331).

A descrição das ações é dinâmica, desperta emoção e entusiasmo. É fácil visualizar as cenas. Entre os dramaturgos, o texto de Ovídio parece se aproximar mais de Sófocles, cujos fragmentos indicam que Níobe estava no palácio quando a ama e alguns serviçais entram no ambiente carregando uma de suas filhas atingida por flechas. Quando sua outra filha é atingida ela a segura em seus braços. Com a chegada de um mensageiro, Níobe é avisada que seus filhos tinham sido mortos enquanto treinavam no monte Citéron (RICHARDS, 1917, p. 95-97).

Ovídio descreve a morte de todos seus filhos enquanto praticavam exercícios físicos e treinamento de luta numa planície, fora do palácio. Segundo sua versão, Anfíon se mata transpassando um ferro pelo peito.

Ai! Quanto esta Níobe distava daqueloutra Níobe
que ainda há pouco desviara o povo dos altares da Latona
e, altiva, passeava pelo centro da cidade, tornando-se odiosa
aos deuses! Agora era digna da compaixão até do inimigo!
Deixa-se cair sobre os corpos gelados
e espalha ao acaso os últimos beijos por todos os filhos.
E enquanto eleva ao céu os lívidos braços, grita:
"Sacia-te, Latona cruel, sacia-te na minha dor!
Ceva na minha dor o teu coração, ceva teu fero coração,
clama. "Morro sete vezes nestas sete mortes.
Exulta e triunfa, vencedora inimiga! Mas vencedora por que?
Sou mais rica na minha desgraça do que tu na tua felicidade!
Depois de tantos funerais, quem vence ainda sou eu!"
(OVÍDIO, 2017, p. 335).

Depois do segundo ultraje de Níobe a Latona, suas filhas, que acolhiam os corpos feridos de seus irmãos no palácio, começam a cair uma a uma. Só resta uma. Estas cenas, conforme as descrições de Ovídio, serviram de inspiração e referência para esculturas e pinturas de variadas épocas. Essa em questão, com Níobe abraçando e protegendo sua filha com suas roupas, por seu caráter muito emotivo e plástico, foi uma imagem bastante utilizada.

Mortas são já seis com feridas várias. Só restava a última.
 A mãe, enquanto a cobre com todo o seu corpo e com seus vestidos,
 suplica: "Deixa-me uma só, a mais nova! De todas,
 apenas te peço a mais nova, a única!"
 (OVÍDIO, 2017, p. 337).

Níobe, como é conhecido, é petrificada pelo sofrimento. Na versão de Apolodoro (CABRAL, 2013, p. 100), Zeus a transforma em rocha porque ele sente piedade. Mas, em Ovídio é a própria dor que leva à metamorfose²².

[...] Restando só ela,
 senta-se no meio dos filhos, das filhas e do marido, todos já sem vida,
 petrificada pelo sofrimento. A brisa não lhe agita os cabelos.
 O sangue não dá cor à face. Os olhos permanecem estáticos
 nas pálpebras aflitas. Nada é vivo na sua figura.
 Até a própria língua gela dentro do duro palato.
 E as veias deixam de mover-se. Seu pescoço não pode flectir,
 os braços fazer movimento, nem seus pés podem andar.
 Também as suas entranhas se mudam em pedra.
 Apesar de tudo, chora! E, envolta no turbilhão de um vento forte,
 é transladada para sua terra. Colocada aí, no cimo de um monte,
 ela jorra água, e mesmo o mármore derrama ainda lágrimas.
 (OVÍDIO, 2017, p. 337).

1.4.1 Contexto romano em Níobe

O texto latino, embora seja exatamente o mesmo mito, apresenta uma versão de Níobe com uma mensagem bastante diversa das versões anteriores. A ênfase em sua *hýbris* é tão acentuada que evidencia diferentes aspectos além dos textos gregos. O comportamento orgulhoso revela como a teimosia pode se tornar obstinada e prejudicial. E o contraste entre riqueza e perda afetiva retoma o mito de Midas, destacando como os valores materiais não podem compensar o valor inerente à vida humana e aos nossos afetos.

O caráter jocoso de Níobe com os deuses demonstra a superficialidade religiosa no tempo de Ovídio. A relação entre homem e divindade perde sua profundidade, uma transformação que lenta e progressivamente foi suplantando a experiência mítica por uma narrativa que visa somente o entretenimento. “Na sequência das vastas e ambiciosas

²² “orba resedit exanimis inter natos natasque uirumque deriguitque malis” (OVÍDIO, 2017, p. 336).

alegorias do Renascimento, vemos também a arte dos séculos XVII e XVIII ser minimizada em puro ‘divertimento’, em puro ‘ornamento’” (DURAND, 1993, p. 23).

Nas palavras de Níobe: “Que loucura preferir aos deuses que se veem aqueles de que se ouviu falar! Por que se presta culto a Latona nos altares, e a minha divindade está ainda sem incenso?”. A perda do mito enquanto experiência evocativa começa com o desenvolvimento do *lógos* pelos pensadores pré-socráticos, que começam a questionar a veracidade das histórias mitológicas e a formar um novo pensamento religioso que terá seu impacto na filosofia e nas representações mitológicas dos dramas, como fica evidente na *Poética* de Aristóteles.

Embora Homero não aprofunde aspectos religiosos na sua versão do mito, a presença divina permeia todas as passagens da *Ilíada*. Em Ésquilo, os deuses já se afastaram e se silenciaram, mas quando retornam em Ovídio, é para adotar um caráter fabuloso e alegórico. Homero evoca o *paradeigma* do luto e da perda, enquanto Ésquilo analisa e questiona os diferentes entendimentos da relação entre causa e culpa que permeia a justiça cósmica nas relações entre deuses e homens. Mas Ovídio parece sobrecodificar uma perspectiva política e ideológica em sua crítica à *hýbris* de Níobe.

De fato, Níobe em Ovídio assume seu protagonismo político e soberano. Ela é uma rainha e não somente uma mãe, é uma figura de poder. A descrição do seu poderio material, das suas roupas, do séquito que a acompanha, assim como a exuberância de seu reino, consagra seu poder. Por isso seus desmandos impactam a vida social e religiosa dos habitantes de Tebas: ela proíbe o culto. “O que dá coerência a todo o sistema, e de imediato, ao monopólio da Justiça, é a religião” (TRABULSI, 2004, p. 100).

Ovídio é contemporâneo ao Imperador Augusto, tendo vivido a cultura e a política de seu reinado, sendo, inclusive, acusado e exilado de Roma por ele. A vida em Roma e seu exílio são temas em seus trabalhos, assim como a influência da mitologia grega. Virgílio, que trabalhava na integração e tradução da mitologia grega para o latim, era outro poeta que exaltava a história romana e que teve grande influência na obra de Ovídio. *Metamorfoses* termina com a morte de Júlio César, não podendo estar, portanto, alienada de sua visão política, por estas razões Leshem (2018, p. 35)²³ alega que a Níobe de Ovídio deve ser lida no contexto romano.

²³ “In the third-century BCE, Roman historians, authors and poets began writing about Roman history and mythology, with a strong Greek influence. Most of the myths, including those which had been transferred from the Greek mythology, were used as a way of explaining the foundation and history of Rome, along

Para Feldherr (2010, p. 295-296 apud LESHEM, 2018, p. 40) a atitude pretenciosa de Níobe não se envaidece apenas de seus filhos, mas também proclama uma superioridade divina, alusão que remeteria às declarações do Imperador Augusto²⁴. Se na Grécia a *superbia* parecia uma ofensa divina, em Roma se torna ameaça política. Barraz (2008, p. 380 apud LESHEM, 2018 p. 36) salienta que o poder excessivo na mão de uma pessoa é uma intimidação social, uma superioridade “potencialmente perigosa às hierarquias romanas”²⁵. O mito explora o orgulho excessivo não somente como vaidade, ou impiedade, mas como ameaça às classes dominantes, servindo de exemplo punitivo e intimidação.

1.5 Conclusão: mito e representação

A natureza simbólica do mito torna sua interpretação complexa e atemporal. O mito pode ser analisado por uma perspectiva histórica e antropológica, cuja leitura diacrônica nos ajuda a entender a transformação que aquele mito sofreu no decorrer do tempo. Aos fragmentos somam-se sincretismos e transformações tão primordiais que suas origens não podem mais ser traçadas. Seu entendimento é multidisciplinar. Um terreno cheio de nuances e de interpretações imprecisas.

Entender o mito a partir da construção de um discurso nos situa em uma análise filosófica: “o pressuposto fundamental da compreensão filosófica do mito é que ele, antes de tudo, é palavra ou, o que é o mesmo, uma das formas do discurso humano” (PERINE, 2002, p. 37). Segundo o dicionário Liddell-Scott-Jones, a análise etimológica da palavra *μῦθος*²⁶ indica que ela tem sentidos diversos. Na Grécia arcaica o mito podia ter um sentido de “narrativa sagrada”, mas também era uma palavra cujo sentido estava atribuído à fala, ao discurso. Etimologicamente, seu sentido era muito próximo da palavra *lógos*, que na era clássica foi se transformando progressivamente em “discurso regrado” e “raciocínio” (PERINE, 2002. p. 37). Esse processo acabou distinguindo o entendimento de mito, que passou a significar cada vez mais o sentido de uma história fantasiosa.

with dealing with moral questions in the Roman society, especially those related to appropriate behavior” (FOX, 2014, pp. 249-252 apud LESHEM, 2019, p. 35).

²⁴ “Feldherr also makes a direct connection to Augustus: Niobe’s claim for her divinity, which Feldherr compares to Augustus’ self-proclaimed divinity” (LESHEM, 2018, p. 40).

²⁵ “Baraz argues that the formation of the Roman political system was designed to prevent ‘the accumulation of excessive power in the hands of one member of the elite’, thus resulting in a common negative perception of superiority as potentially dangerous for the Roman hierarchy” (LESHEM, 2018, p. 36).

²⁶ Disponível em: < <http://stephanus.tlg.uci.edu/lsg/#eid=71303>>. Acesso em: ago./2021.

Na *Poética*, Aristóteles (1992, VI-32, p. 41) diz que a parte mais importante da tragédia é a trama dos fatos, o encadeamento de ações que constitui o mito. Nessa obra, que analisa a estrutura compositiva do drama grego, mito é uma narrativa que se distingue da História, cuja intenção é imitar as ações dos homens (ARISTÓTELES, 1992, I-2, p. 17)²⁷. Sua função não é expressar a realidade, mas representar de forma verossímil o caráter dos homens e suas ações (ARISTÓTELES, 1992, IX-50, p. 53-55)²⁸. Considerando os aspectos mais importantes da obra, o mito compõe a base a partir da qual o poeta estrutura seu texto dramático, visando ensinar ou entreter os espectadores. Malhadas esclarece os dois sentidos que a palavra assume na *Poética*:

- chamo de enredo (MÝTHOS)
 - o sistema de atos (SÝNTHESIS TŌN PRAGMÁTŌN)
- o MÝTHOS PARADEDOMÉENOS
 - é OBJETO MODELO
- e
- o MÝTHOS (SÝNTHESIS TŌN PRAGMÁTŌN)
 - é OBJETO PRODUTO
 - da representação de uma ação.
 - (MALHADAS, 2003, p. 19-20)

Conforme o esquema apresentado por Malhadas, o mito enquanto lenda é o objeto que serve de modelo ao mito enquanto drama, ou seja, a representação da história mitológica. “Em suma, em cada peça há um enredo diferente, um OBJETO-PRODUTO criado conforme a ideologia de cada poeta” (MALHADAS, 2003, p. 21).

É importante examinar esse raciocínio a partir do conceito sagrado do mito, que na sua origem estava atrelado à experiência sublime e inefável do ritual religioso (TORRANO *in* HESÍODO, 2007, p. 13). O aspecto arcaico do mito remonta a um tempo anterior à escrita, em comunidades agrícolas e pastoris, no qual essas narrativas eram transmitidas oralmente e que antecedem a formação e consolidação do pensamento pré-racional (TORRANO *in* HESÍODO, 2007, p. 15). O poeta era aquele que recebia das Musas a inspiração poética, o sopro divino com a narrativa dos deuses e heróis,

²⁷ “A Epopeia, a Tragédia, (...) todas são, em geral imitações” (ARISTÓTELES, 1992, I-2, p. 17).

²⁸ “Pelos precedentes considerações se manifesta que não é ofício do 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 – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder” (ARISTÓTELES, 1992, IX-50, p. 53-55).

considerado um evento sagrado. Somente o *aedo* (poeta-cantor), com sua capacidade mnemônica, era capaz de resgatar e transmitir a consciência e a história desses povos, proporcionando a vivência mítica e coletiva que perdeu-se com as imposições analíticas da escrita e da lógica²⁹.

Hesíodo, na abertura da *Teogonia*, diz que tinha sido orientado pelas Musas ao invocá-las no início e no final do ato poético, sendo que elas revelavam-lhe a palavra sagrada, que transferia ao canto o ato numinoso de encantamento: “Não é nem a voz nem a habilidade humana do cantor que imprimirá sentido e força, direção e presença ao canto, mas é a própria força e presença das Musas que gera e dirige o nosso canto” (TORRANO *in* HESÍODO, 2007, p. 21). A experiência poética tinha um caráter de epifania.

Na tragédia (ARISTÓTELES, 1992), a vivência mítica da experiência arcaica é substituída por uma análise lógica do mito, que deixa de encarnar as Musas presentes no canto do *aedo* para ser representado, imitado, a partir de uma linguagem ornamentada e seguindo uma estrutura textual analítica e moral. “A mediação estabilizadora que a sociedade busca e expressa através de seus mitos é invalidada no drama uma vez que, ao contrário de expor a estabilidade da norma, a tragédia dramatiza a obscuridade e as tensões presentes na condição humana” (ALMEIDA, 2017, p. 125). A tragédia, que teria surgido da dramatização mítica de Dionísio, transforma o drama ritual em drama representativo (SOUSA apud ALMEIDA, 2017, p. 140). Sua nova perspectiva problematiza a condição humana, coloca o homem no centro do mundo (ALMEIDA, 2017, p. 141) e não mais evoca o sagrado, mas, pelo contrário, questiona as decisões divinas que passam a ser obscuras.

se é levado a pensar que, longe de serem primitivos, esses mitos, sob a forma na qual chegaram até nós, são algo definitivamente artificial, que eles foram muitíssimos estilizados, por artistas conscientes, até o ponto em que sua forma original praticamente desapareceu (LÉVI-BRUHL apud ALMEIDA, 2017, p. 138)

²⁹ “Ao mesmo tempo e solidariamente ao nascimento da lírica, os primeiros pensadores jônicos e os logógrafos começam a elaboração da prosa; a língua grega começa a adquirir palavras abstratas; e o pensamento racional começa a abrir novas perspectivas a partir das quais imporá novas exigências. Com os pensadores a linguagem põe-se a caminho de tornar-se abstrato-conceitual, racional, hipotática e desencarnada. Com os poetas líricos a linguagem perscruta a realidade do indivíduo, examina seus sentimentos, valores e motivações, até começar a transmutá-los e transportá-los, de forças divinas e cósmicas que eram (*Éros, Éris, Aidós, Apáte, Áte, Lyssa*) para um interiorizado *páthos* humano (amor, rivalidade, pudor, engano, loucura, furor)” (TORRANO *in* HESÍODO, 2007, p.17-18).

A aura mítica do mito e seu caráter imutável, formado por um núcleo muito conciso e um denso conteúdo alegórico e simbólico, propaga a falsa impressão de que ele é perene. No entanto, analisando cada obra e seu contexto histórico, demonstra que, de fato, a narrativa se utiliza do mito central como um modelo (*mýthos paradedoménos*) para criar um novo discurso (*mýthos – síntesis tōn pragmatōn*) que sempre estará vinculado a um propósito específico.

Platão, na *República*, reconhece o papel formador do mito e por isso questiona Homero e a passagem em que Ésquilo se refere a *ate*, não exatamente porque Ésquilo tenha defendido a *áte* na sua obra, como trecho faz parecer, mas porque a simples menção dessa visão religiosa indica uma crença no pensamento e na formação do cidadão grego (PLATÃO, *A República*, 380a. 1949, p. 92-93)³⁰. Platão defende que é necessário questionar o que se apresenta como verdade simplesmente por seu caráter de tradição, que é a proposta do pensamento racional e analítico da filosofia em contraste com o papel mimético da poesia (VILLELA-PETIT, 2003, p. 55-58)³¹.

O mito de Níobe é mais antigo que Homero e talvez esteja vinculado a uma civilização estrangeira, ao antigo império hitita, ou ainda a história da Lídia. Seria preciso mais pesquisas para delinear melhor outros aspectos históricos além daqueles extraídos da literatura épica e dramática. Alguns pontos da pesquisa indicaram características geológicas relacionadas à montanhas ou lagos que podem acrescentar ao entendimento de Níobe. Considerando-se os aspectos simbólicos do mito, como a fertilidade, a maternidade, o rio, a rocha, há um vasto tema que também pode ser explorado, como veremos no próximo capítulo.

³⁰ “Mas, se alguém tratar dos sofrimentos de Níobe, aos quais pertencem estes versos iâmbicos, ou dos dos Pelópidas ou de Tróia ou qualquer tema desta espécie, ou não lhe devemos consentir que diga que isso é obra de um deus, ou, se diz que é dele, tem de descobrir a razão do fato e de dizer que o deus procedeu de modo justo e bom e que os culpados lucraram com o castigo. Que o poeta diga que quem expia a pena é desgraçado, e que o autor da desgraça foi a divindade, não devemos consenti-lo. Mas devemos consentir, sim, se disserem que precisavam de castigo os maus, por serem desgraçados, e que, expiando o seu crime, estavam a receber um benefício do deus” (PLATÃO, *A República*, 380a. 1949, p. 92-93).

³¹ “Todas essas evocações de Platão visam a tornar patente o quanto a fala dos poetas é cheia de deturpações e de inconseqüências. Por que razões, apesar do prazer que sua poesia nos proporciona, não submeter seus dizeres a questionamento?” (VILLELA-PETIT, 2003, p. 61)

CAPÍTULO 2: ASPECTOS SIMBÓLICOS

As fontes literárias que sobreviveram ao tempo permitiram o resgate do mito de Níobe. A partir dessas narrativas foi possível reconhecer esculturas, pinturas e vasos, que parecem ter se inspirado nesses autores. O mito, no entanto, conforme elaborado no capítulo anterior, apresenta indícios de degradação simbólica, cuja construção de discurso e sentido atende a propósitos políticos e sociais de seus autores.

Traçar a origem de um mito é tarefa impossível, como atestam as diferentes versões e acréscimos que o mito de Níobe sofreu no decorrer no tempo. Se o mito aparece em Homero, datado séculos antes da Grécia Clássica, certamente é muito anterior ao poeta. Pausânias, na sua *Descrição da Grécia*, relata ter visto a rocha que, a distância, se assemelha a “uma mulher em prantos, com a cabeça abaixada”³². Localizada no Monte Sípilo, na Turquia, é conhecida como a “Rocha que Chora”, e ainda hoje é reconhecida por visitantes. No entanto, mesmo que o mito tenha se originado da epifania de uma rocha, cuja forma de uma mulher lutuosa tenha sido associada à nascente de um rio, isso não justifica seu enredo mítico consolidado na disputa entre Níobe e Leto.

Embora os autores tenham enfatizado aspectos da culpa, da *hýbris* e da *hamartia*, em Níobe, a maternidade parece não ter tido relevância em suas considerações poéticas. É em vista disso que este capítulo se propõe analisar os elementos simbólicos presentes no mito, para expandir possíveis linhas de interpretação. É importante destacar que as vertentes teóricas de interpretação simbólica, consideradas como um recurso moderno e diacrônico em relação aos autores clássicos da antiguidade, oferecerem mecanismos de análises que, longe de encerrar a discussão, nos ajudam a ampliar o campo de análise do mito.

Na perspectiva *simbolista* de análise mitológica, o mito é analisado como um modo de linguagem que revela e expressa a realidade ou algum pensamento por meio de imagens. A substituição da experiência por uma determinada imagem cria um símbolo, que por sua vez revela a experiência abstrata e complexa. Trata-se de uma linguagem mais emotiva e rica, que expõe, por meio do imaginário, o que não pode ser expresso diretamente no falar corrente. Os mitos dirigem-se, pois, não apenas ao entendimento, mas também à fantasia, desvelando, por meio de seus símbolos, questões profundas da realidade (GRIMAL, 2005, p. IX).

³² Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0160:book=1:chapter=21&highlight=niobe>>. Acesso em: mar./22.

O aporte teórico para a análise simbólica desenvolvida neste capítulo conta com o estudo proposto por Mircea Eliade (1907-1986) na obra *Tratado de História das Religiões*. Eliade é um historiador romeno que desenvolveu uma ampla pesquisa comparativa sobre as religiões, cuja proposta investiga questões simbólicas e filosóficas a partir de uma perspectiva religiosa arcaica do sagrado, tendo por fundamento o estudo de documentos históricos e antropológicos de diferentes povoados e civilizações. Para o pesquisador, “o mito conta uma história sagrada; relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial” e que explica como os atos sobrenaturais criaram uma determinada realidade, seja “o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano” (GRIMAL, 2005, p. XIII).

2.1 O conceito arcaico de mito

Os antigos mitos que chegam até nós já passaram por inúmeros processos de hibridização, racionalização e sincretismo de diferentes religiões e localidades. Por isso os estudos históricos e arqueológicos, além de estudos antropológicos modernos, permitem uma análise comparativa de expressões e rituais religiosos de povos primitivos, nos ajudando a compreender o significado atribuído a alguns símbolos recorrentes em esculturas e pinturas.

O pensamento moderno e cartesiano, enaltecido pela lógica matemática, reduziu o homem a razão, levando a sensação e a imaginação a um estado degradado, considerado até mesmo como um erro ou desvio (DURAND, 1993). O sensível, no entanto, não pode ser limitado pela razão. Um longo caminho separa o homem pré-histórico do *lógos* desenvolvido da Grécia Clássica, no entanto, o imaginário não é composto de pensamentos lógicos, mas de percepções e emoções que encontram expressão por meio de imagens. A recorrência dessas experiências consolida um sistema simbólico, que irá compor a estrutura dos mitos posteriormente consagrados pelo tempo e pela transmissão oral dos povos e de suas histórias e ritos. O mito, a partir dessa formação, está intrinsecamente ligado a uma experiência religiosa, que nos seus primórdios correspondia a uma profunda experiência do sagrado vivenciada a partir de epifanias e hierofanias, “inacessíveis à apreensão empírico-racionalista” (ELIADE, 2008, p. 339).

Eliade (2008, p. 347) salienta que, o que foi compreendido tardiamente como uma representação de um fenômeno natural, na verdade corresponde a uma revelação do sagrado pelas sociedades pré-históricas. O fenômeno natural, dessa forma, é um sinal da

criação dos cosmos que revela a hierofania, e não deve ser compreendido como uma ordinária representação da natureza. Os mitos de regeneração da vida que enaltecem a primavera, antes de falar da primavera, revelam o mistério do ritmo sagrado. A imagem que se forma a partir dessa experiência evidencia a criação do espírito, sendo essa narrativa a epifania primordial que manifesta o mito. É o mito que “transfigura este acontecimento em categoria” (ELIADE, 2008, p. 347), “fixando um modelo” que orienta e justifica todas as ações humanas, consolidando um conjunto mitológico e um sistema de rituais (ELIADE, 2008, p. 334).

Na mentalidade da religião pré-histórica, o mito etiológico comprova como o fenômeno sobrenatural originou algum determinado acontecimento, evidenciando o divino por trás de cada realidade. A realidade e seu passado histórico não tem sentido nos povos pré-históricos, o passado só é significativo quando remonta à origem cosmogônica do mundo, ao modelo mítico original, e, num processo de contínua repetição, torna-se novamente vivo e exemplar a cada vez que se repete. “O ‘passado’ só tinha sentido na medida em que era um exemplo a seguir e constituía, por isso, a sùmula pedagógica de toda a humanidade” (ELIADE, 2008, p. 352).

O sagrado está sempre vinculado a um período histórico, pois o mito expressa uma experiência sublime e singular, que tomou forma em determinado tempo e lugar (ELIADE, 2008, p. 9). Ele reflete o espírito de uma época. Mas como consolidar uma epifania em um modelo, sendo que em sua essência ela é fugaz como o instante? A hierofania começa por sacralizar determinada situação ou objeto, que incorpora a presença da divindade, tornando-se dessa forma um símbolo desta presença. O símbolo “prolonga a hierofania”, a substitui, possibilitando que a experiência sagrada perdure através do símbolo (ELIADE, 2008, p. 364). O tempo, contudo, acaba por degradar a experiência original, tornando o símbolo uma mera representação. Se por um lado ele ajuda a manter viva a experiência arquetípica que o consagrou, por outro ele sofre um processo de degradação do sagrado. Esse processo, em um longo prazo, leva à repetição automática e alienada de um rito, reduz a imagem mítica a um ornamento puramente estético, leva à racionalização dessa vivência simbólica, entre outros. O símbolo passa a adquirir um significado concreto e infantilizado, alienado do conjunto de crenças que o manifestou. Ele assume, dessa forma, sua função de transformar um objeto ou ato em *algo diferente* daquilo que o originou (ELIADE, 2008, p. 361-363).

No mito de Níobe, mesmo que a “Rocha que Chora” tenha levado a uma experiência sagrada, uma epifania sobre a origem de certas nascentes, formadas pelas lágrimas de uma mãe lutuosa, é interessante observar que o símbolo concreto da rocha, embora possa demonstrar a origem da nascente, não justifica a narrativa de confronto entre Níobe e Leto. É possível analisar os elementos simbólicos presentes no mito para construir uma análise que elabore este confronto? É o que este texto se propõe.

2.2 Leto e o sagrado celeste

*Além, onde fica o Céu, Deus está também*³³

O céu, em sua absoluta magnitude, revela ao homem primitivo o poder inacessível das divindades celestes. Por associação, tudo que se refere ao céu incorpora o poder supremo desta entidade: o sol, a lua, a própria abóbada celeste, os ventos, o arco-íris, a chuva, os raios, as tempestades. Ele incorpora tudo o que é elevado, alto, acima, transcendente. É a morada dos deuses e onde as almas dos defuntos privilegiados terão seu repouso. Ascender ao Céu significa atingir a sacralidade suprema.

A morfologia, os atributos e os símbolos associados aos deuses celestes se repetem numa ampla documentação de inúmeros povoados. Entre as prerrogativas celestes, a divindade uraniana é criadora, onipotente e clarividente. “Aquele que tudo vê e compreende, que tudo sabe” (ELIADE, 2008, p. 56).

Baiame está sentado num trono de cristal; o Sol e a Lua são seus filhos, os seus mensageiros na terra. O trovão é a sua voz; faz cair a chuva, reverdece e fertiliza toda a terra; neste sentido é também “criador”. Tal como todos os outros deuses uranianos, Baiane vê e ouve tudo. Seu nome só é comunicado aos iniciados; as mulheres e as crianças só o conhecem como “pai” e “senhor” (ELIADE, 2008, p. 42).

No entanto, as divindades celestes estão muito distantes da vida do homem, que se sente desamparado e adota outras referências divinas, ou ancestrais, para lidar com seus problemas cotidianos. O deus uraniano criou o homem e se afastou, é grandioso, porém silencioso, por isso sua presença é retirada da vida religiosa. Entre as crenças mais comuns na prática religiosa das sociedades primitivas, estão a crença no *mana*, que é um conceito de energia vital presente em várias sociedades, no animismo e no totemismo. O culto aos antepassados, e com isso a devoção para com o espírito dos mortos, também consistia em práticas bastante difundidas. Essas crenças, além do culto às divindades

³³ Testemunho de um africano da tribo dos Ewe (ELIADE, 2008, p. 39).

locais, situam o homem numa posição religiosa diferente da que ele tinha perante o supremo celeste. No processo de enfraquecimento de seu valor religioso, o deus “sobrevive, sobretudo, na esfera do mito” (ELIADE, 2008, p. 55).

Foi longo e lento o processo evolutivo das sociedades do paleolítico e neolítico. Traçando uma linha temporal bastante condensada, o estabelecimento da agricultura e da pecuária proporcionou novas relações com o espaço e novas formas de organização social e política. As arcaicas hierofanias assimilaram os novos requisitos históricos em personalidades com múltiplas atribuições, transformando as divindades uranianas em “formas” mais complexas (ELIADE, 2008, p. 56-57). A divindade celeste, que integrava características meteorológicas da abundância fertilizante da chuva, do poder do raio e dos trovões, do dia claro e da noite escura, começa a ter seu trono usurpado por outra divindade que incorpore características relacionadas à organização social e à justiça, assumindo seu novo papel de soberania do deus celeste. Esses diferentes estágios indicam as transformações no percurso social e histórico da humanidade.

Frequentemente, essa disputa é acentuada entre pais e filhos, e reforça a unificação do deus celeste com os deuses solares. “Aquilo a que poderíamos chamar a história das divindades celestes é em grande parte a história das instituições de ‘força’, de ‘criação’, de ‘leis’ e de soberania” (ELIADE, 2008, p. 41). A morfologia de seu reino muda, reunindo a imagem do palácio e do trono ricamente adornado em ouro e prata. O céu torna-se o arquétipo da ordem universal. O deus celeste passa a ser o abonador tanto da perenidade e da inteligibilidade dos ritmos cósmicos como do equilíbrio das sociedades humanas. Sua presença evoca as leis e a justiça (ELIADE, 2008, p. 60).

Essa narrativa, de forma alguma linear, pode ser observada na *Teogonia* de Hesíodo. Urano, que conservou suas características naturistas, teve seu culto usurpado por seus filhos. Da hierogamia de Urano com Gaia, um tradicional casamento entre o céu e a terra nas religiões arcaicas, nasceram os titãs Oceano, Ceo, Creio, Hipérion, Jápeto, Teia, Reia, Témis, Mnemósine, Febe, Tétis e Cronos. Gaia, cansada das investidas procriadoras de seu parceiro cósmico, arquiteta um plano engendrado com a participação de seu filho Cronos para destronar Urano (TEOGONIA, 2005, p. 44-46). Cronos estabelece a segunda geração de deuses, mas será somente com Zeus que o potencial gerador dos titãs será organizado civilizadamente. É Zeus quem passa a agregar o poder soberano celeste com os novos atributos solares.

A deusa Leto nasce da primeira geração de divindades titânicas. Seu pai é Ceo (Koios) e sua mãe Febe (Phoebe), de quem Apolo recebe o nome de “brilhante” (GRIMAL, 2005, p. 167). Na *Teogonia*, Ceo é um dos quatro irmãos que representam os polos que sustentam o céu³⁴. Leto é descrita como portando um “negro véu”³⁵, considerado por algumas interpretações como a personificação da noite, ou ainda, como aquela que porta algo oculto. A profecia, típica qualidade de deuses celestes, é um dos atributos de Febe, que será transmitido a Apolo pelo Oráculo de Delfos.

Febe, por sua vez, entrou no leito sedutor de Koios.
 Depois, a deusa concebeu pelo amor do deus, 405
 e deu à luz Latona de peplos escuros, sempre doce,
 doce desde o início, a mais delicada no seio do Olimpo,
 benévola para os homens e para os deuses imortais.
 (HESÍODO, 2005, v. 404-408, p. 54)

Conforme as associações apresentadas por Eliade (2008), as características descritas na *Teogonia*, como “oráculo”, “brilhante”, “ceo”, “negro véu” correspondem aos atributos das divindades celestes. Com base nesse pressuposto, Leto, embora seja uma deusa com propriedades maternais, não apresenta traços das deusas telúricas da fertilidade, mas associa-se ao céu pela capacidade de profetizar, faculdade dos deuses superiores que tudo veem e tudo sabem, e pelos atributos celestiais. A deusa também recebe a designação de “soberana”³⁶ nos *Hinos Homéricos* a Apolo, uma aptidão incorporada aos deuses celestes.

A proveniência de Leto perdeu-se no tempo, seu passado celeste foi usurpado e praticamente extinto por outras divindades. Seus filhos, no entanto, gozam de grande prestígio entre os deuses olímpianos. Considerando o panteão grego, as divindades femininas possuem atributos bastante específicos no que diz respeito à fertilidade. Existem as deusas virgens, que se abstém dessa função, e as deusas mães, que representam diferentes aspectos da feminilidade e da maternidade. Deméter é uma consagrada Terra-Mãe, divindade telúrica da agricultura e das estações. Afrodite, deusa do amor, é a fertilidade exuberante da sexualidade, aquela que cria a vida. Hera é a deusa soberana, esposa de Zeus, cujo culto é bastante presente na consagração nupcial. Rainha das deusas, não à toa Hera persegue Leto e proíbe seu culto e seus descendentes por toda

³⁴ Disponível em: <<https://www.theoi.com/Titan/TitanKoios.html>>. Acesso em: abr./22.

³⁵ “Febe entrou no amoroso leito de Coios e fecundou a Deusa o Deus em amor, ela gerou Leto de negro véu”. (TEOGONIA, 1995, Trad. TRAJANO, S/pag).

³⁶ “A soberana Leto se alegra porque pariu um filho forte e portador do arco” (RIBEIRO, JR., 2010, p. 132).

a Grécia. Leto, deusa celeste, com atributos soberanos, não pode rivalizar com ela. Entre as deusas maternas, é somente Leto que representa o aspecto amoroso da maternidade, o acolhimento materno genuinamente afetivo, especialmente nos anos iniciais das crianças, quando ainda são bebês, como ela tradicionalmente é representada em templos e esculturas. Por isso Leto é “doce”, porque este é um atributo materno desejável e que assegura a proteção dos filhos.

O processo de afastamento e substituição da divindade celeste pela soberana apresenta variações entre os diferentes povoados. O deus supremo pode indicar um demiurgo primordial, que organiza o mundo, difundindo a civilização e a cultura. Ele também pode transferir o legado para seus filhos, o casal de opostos formado pelo sol e pela lua; ou ele acaba agregando essas qualidades em seus atributos. Em algumas culturas, a presença da divindade solar é marcante, podendo haver disputas entre ela e o deus urânico.

Segundo Eliade (2008), o culto solar se desenvolveu em sociedades que conseguiram desenvolver uma autêntica organização política. “Dir-se-ia que o Sol predomina nas regiões onde, graças aos reis, aos heróis, aos impérios, a história se encontra em marcha” (ELIADE, 2008, p. 103). Mas não houve somente a absorção dos cultos solares, também se encontram registros de deuses celestes que incorporaram os princípios lunares. “Os ritmos lunares comandam as chuvas e as águas; o privilégio pluvial das divindades urânicas passa, assim, para as divindades lunares” (ELIADE, 2008, p. 65).

Sol e lua são claramente símbolos das hierofanias celestiais. Leto, vindo de uma progenitura celeste, transmite a sua prole particularidades urânicas. Embora seus filhos, Apolo e Ártemis, tenham assimilado uma complexidade de atributos no decorrer histórico, apresentando inclusive uma grande variedade de culto em diferentes regiões, eles integram uma série de elementos simbólicos que os classificam como divindades solar e lunar. O que permite estabelecer mais um paralelo na validação de Leto como deusa celeste, formando uma poderosa união urânica com Zeus.

2.3 A Grande Deusa

Alegra-te, bem aventurada Leto, pois pariste filhos brilhantes:
o senhor Apolo e a frecheira Ártemis;
ela na Ortígia, ele na rochosa Delos,
deitada na montanha, na colina Cíntia,
Muito perto da palmeira e junto às corredeiras do Inopo
(RIBEIRO, JR., 2010, p. 132)

Esses versos retirados do *Hino Homérico a Apolo Délio*, relatam o nascimento de Apolo. Leto, que não obtém asilo para parir seus filhos em terras gregas, ameaçada pela vingança de Hera, anda exaustivamente até ser acolhida pela ilha de Delos. Nas mitologias antigas as ilhas não eram fixas, mas se moviam no mar, partilhando o mesmo destino inconstante da deusa.

No *Hino a Delos*, Callimachus escreveu que a ilha dançava sobre as ondas, e que sendo uma ninfa, andaria sobre seus pés. A ninfa Astéria, fugindo de Zeus, se transforma na ilha, que passará a se chamar Delos somente com a chegada de Leto e com o nascimento de Apolo. Ao acolher a irmã Leto, a ilha cria raízes e se fixa ao chão, sendo rodeada pelas outras ilhas circundantes e tornando-se um espaço sagrado para que outros a encontrem. Delos, assim como Leto, deixa seu estado nômade e assenta as bases para a fundação familiar. Para Nishumura-Jensen, esse ato representa a mudança do status feminino para a maturidade, que se fixa no casamento e na maternidade e passa a adotar a identidade da família (NISHIMURA-JENSEN, 2000, p. 289-293).

A filha de um Titã chamado Céu, a Latona,³⁷ a quem, um dia,
 A imensa terra recusou um pequeno canto para dar à luz.
 Essa vossa deusa não foi recebida no céu, na terra, nem nas águas.
 Andava proscrita pelo mundo, até que compadecendo-se do seu errar,
 Delos lhe disse: “Tu peregrinas errante pela terra. Eu, pelas águas.”
 E proporcionou-lhe um lugar instável. Ela tornou-se mãe
 De dois filhos.
 (OVÍDIO, Livro VI, v. 186-192, 2017, p. 329)

Nishumura-Jensen (2000) indaga se o estado inconstante das ilhas poderia ser um indício do caos e da desorganização primordial da natureza tentando prevalecer sobre a ordem e sobre a solidez da terra. No entanto, no caso de Leto, pode indicar o caminho da deusa entre as divindades gregas olímpicas até encontrar um lugar que aceitasse seu culto e de onde o culto de seus filhos também ganharia força. No *Hino Homérico a Apolo Délio* há um catálogo geográfico das localidades e cenários naturais por onde a deusa buscou abrigo. O catálogo “foi compilado com a intenção de mostrar a dimensão do périplo de Leto ao redor das regiões costeiras e ilhas do Mar Egeu” (CABRAL, 2004, p. 184). Segundo Aubreton (1968, p. 127), Leto é uma deusa estrangeira cária, uma região localizada na Anatólia que se estendia para o Sul até a Lícia e ao leste até a Frígia.

³⁷ Latona: nome latino de Leto.

Ao deitar-se na montanha Cítia da rochosa Delos, próxima a uma palmeira e junto às corredeiras do Inopo, Leto pode, enfim, repousar. Se Nishumura-Jensen (2000) estiver correta, o cenário reforça o estado de estabilidade associado entre a deusa, a ilha e sua nova posição social de mãe. Uma cena que transmite tranquilidade e segurança, em contraste com seu passado errante. Nessa metamorfose maternal, tanto Leto quanto Astéria³⁸, ambas de ascendência celeste, assumem uma nova condição de Terra-Mãe, pelo qual serão reconhecidas a partir de então.

Se o céu foi o primeiro grande deus, a terra foi sua primeira esposa, a Grande Mãe que nutre e acolhe todas as formas vivas. As primeiras impressões da Terra e sua consequente valorização religiosa tinham um sentido de unidade indistinta: terra, montanhas, pedras, árvores, águas, sombras. Na cosmogonia primordial, a Terra era o absoluto receptáculo cósmico das forças sagradas que constituía uma grande unidade. As palavras que se referiam a “Terra” tinham uma conotação de lugar, de espaço, ou relacionada à impressão sensorial que manifestava, como áspero, seco, úmido. “As ‘divindades da Terra’ eram mais propriamente *divindades do lugar*, no sentido de meio cósmico envolvente” (ELIADE, 2008, p. 198). É com a agricultura e com as atividades pastorais que as deusas da terra passaram a especificar seu caráter telúrico. Nesse sentido, Ásteria revela a força sagrada da terra como um espaço natural, tornando-se uma Mãe-Terra capaz de acolher e criar infinitas formas de vida.

O ato de parir sobre a terra consagrava a Terra-Mãe, mãe de todos os seres. Esse costume arcaico, entre os gregos e romanos, que se perdeu nos tempos históricos, foi registrado em estátuas de deusas do nascimento. “Em língua egípcia a expressão ‘sentar-se no chão’ era utilizada, nos textos demóticos, para significar ‘parto, parir’” (ELIADE, 2008, p. 201). Algumas tradições tinham o costume deitar a criança sobre a terra, um gesto com diferentes significados: a terra cura e protege a criança; pode ser um gesto consagrando a terra ao reconhecer que ela é a fonte e origem de toda vida; pode significar que o corpo da criança vai receber o espírito dos antepassados; o gesto visa absorver a força da terra, sua fertilidade e dessa forma garantir que essa criança receberá todas as suas bênçãos (ELIADE, 2008).

³⁸ “Need did not confine you, you floated, released in the sea; and your name of old was Asteria because you darted into the watery depths from heaven like a star, fleeing Zeus' amorousness. Golden Leto did not yet associate with you; you were still Asteria and not yet called Delos” (Callimachus, Hino a Delos in NISHIMURA-JENSEN, 2000, p. 290-291).

No instante em que Ilítia, que promove os partos, põe os pés em délio solo, o anseio do parto de Leto então se apossa: em torno à palma enlaça os braços, apoia os joelhos na relva macia e, sob ela, sorri a terra jubilosa; para a luz o deus salta e as deusas ululam em uníssono. (CABRAL, 2004, p. 46)

Delos, que acolhe o nascimento de Apolo, compõe na cena um microcosmo equilibrado, reflexo do *cosmos* primordial. Árvore, montanha e rio são manifestações da Terra-Mãe e ressaltam sua fecundidade. A ilha torna-se o centro axial da terra. Os locais sagrados, como templos, representavam esses elementos, imitando um pequeno *cosmos* com uma árvore, pedras e fontes. A organização desses elementos dentro de um espaço sagrado tem um caráter de síntese, cuja função é reviver o sentimento da epifania, e não funcionar uma como uma mera acumulação analítica. O símbolo deve prolongar a epifania, levar à experiência sagrada. “Um objeto sagrado é sagrado porque revela a *realidade* última ou porque participa dela” (ELIADE, 2008, p. 130), assim como seu símbolo, ele nunca representa o objeto concreto em si.

Segundo Carvalho (*in* RIBEIRO, JR., 2010, p. 178), a palmeira que Leto abraça é uma árvore fenícia: Leto “se aproxima de Lat, deusa egípcia da fertilidade da ‘palmeira dátira’”. Assim como a terra possui vários ritos e cultos que conjuram a boa sorte, a árvore também vai possuir seus próprios símbolos e rituais. Além de indicar determinada origem geográfica, a árvore, simbolizada no *Hino a Apolo* pela palmeira, é um símbolo da vida. A árvore cósmica, a árvore da regeneração, a árvore sagrada, a árvore habitação da divindade, a árvore que representa todo o cosmos, são diferentes manifestações desse microcosmo que *revela* o poder sagrado de renascimento da Terra. Certas crenças primitivas diziam que os bebês vinham da árvore, do rio, da terra, porque esses objetos, dotados de vida, revelavam o sagrado, e era deles que as crianças vinham. As Grandes Deusas manifestavam esse conjunto de elementos e significados representando sempre a “*fonte inesgotável da fertilidade cósmica*” (ELIADE, 2008, p. 226).

Nos domínios egeu e grego, o conjunto deusa-árvore-montanha-animais heráldicos também é frequente. (...) [a cena] que representa a deusa sentada num tronco perto da árvore sagrada com o menino divino nos braços. (...) Esse conjunto representa o “centro do mundo”, que aí se encontra a fonte da vida, da juventude e da imortalidade. A Grande-Deusa é a personificação da fonte inesgotável da criação (ELIADE, 2008, p. 231).

Leto personifica não a Terra-Mãe agrária e telúrica, ligada à agricultura, mas a Grande Mãe, que integra os poderes soberanos celestes e agora os poderes criadores e acolhedores da Terra. A montanha, símbolo dos deuses e de sua morada, sempre vinculada à ascensão e sacralidade, é “o ponto de reencontro entre o Céu e a Terra, portanto um ‘centro’, o ponto pelo qual passa o eixo do mundo, região saturada de sagrado” (ELIADE, 2008, p. 91). No nascimento de Apolo, a montanha Cítia unifica a soberania dos deuses no Céu e na Terra.

Talvez, as características maternas e terrestres tenham solidificado um perfil muito meigo e afetuoso de Leto. No entanto, os deuses antigos e primitivos, de complexa personalidade, apresentam o paradoxo da “biunidade divina”, conhecida também como *coincidentia oppositorum* (ELIADE, 2008, p. 339-341). A divindade, na sua paradoxal estrutura, comunga em si princípios contrários, no qual ela se revela benévola e terrível. Por difícil que seja entender e aceitar esse conceito num cenário cristão, um deus não pode se limitar a uma única faceta da existência, ele integra os contrários, pois representa a totalidade. “Deus é o dia e a noite, o inverno e o verão, a guerra e a paz, a saciedade e a fome; todas as oposições estão nele” (ELIADE, 2008, p. 340). Kali, uma Grande Deusa indiana, é a mãe que cria a vida e a morte que a ceifa. Seu rosto é adornado por um colar de caveiras, sua mão direita levanta uma espada ensanguentada, sua mão esquerda uma cabeça decepada, ela é fonte de exuberância e de terror. A Leto histórica foi condicionada a ser uma mãe amorosa e humilde, mas sendo uma grande e soberana deusa, ela devia, em sua origem, trazer esses atributos da reintegração dos opostos.

Não lhe devemos consentir que diga que isso é obra de um deus, ou, se diz que é dele, tem que descobrir a razão do facto de dizer que o deus procedeu de modo justo e bom e que os culpados lucraram com o castigo. Que o poeta diga que quem expia a pena é desgraçado, e que o autor da desgraça foi a divindade, não devemos consenti-lo (PLATÃO, *A República*, 380a. 1949, p. 92-93).

Ao criticar Ésquilo, na República, Platão sobrepõe a racionalidade e a idealização virtuosa da divindade questionando essa percepção arcaica de que dor e morte coexistem com a vida e que, sendo tudo sagrado, esses aspectos também são atributos divinos. Ele aponta uma nova religiosidade. Na percepção primitiva, a natureza divina em si é exuberante. Criação e destruição coexistem e o homem é parte dessa natureza, parte dessa divindade. Na religião primitiva, ainda longe de trilhar o caminho do discurso e da razão, a hierofania era percebida em sua contraditória realidade.

No caminho histórico, Leto tornou-se essa mãe amorosa e humilde, no entanto, que caminhos a deusa cária trilhou até vestir esses trajes? Por meio de seus filhos, Leto impõe a morte e a destruição aos filhos de Níobe.

2.4 Deus da morte

Muitos deuses celestes, com a expansão de seus atributos, adquiriram qualidades abstratas relacionadas às divindades solares. Segundo os estudos mostram, os deuses solares primitivos representavam o sol, como o titã Hipérion e seu filho Hélio, porém, assim como os deuses uranianos, eles perderam espaço nos rituais religiosos e foram substituídos por deuses solares associados à soberania social. O desenvolvimento social, político e urbano passou a exigir um deus mais jovem, que correspondesse à imagem soberana dos reis. Segundo Mircea (2008, p. 104), o “culto do Sol” está presente em civilizações com “autêntica organização política”, não sendo, portanto, um deus presente em um grande número de sociedades primitivas.

Esse processo “denuncia o movimento de transferência dos atributos do deus uriano para a divindade solar” (ELIADE, 2008, p. 107), geralmente na forma de uma relação paternal, em que o filho, mais jovem e vigoroso, assume os valores benfeitores soberanos do pai, sem, no entanto, agregar a qualidade de criador da vida, já que a divindade solar assume o papel de demiurgo. O sol relaciona a imagem do deus supremo, que já vinha integrando valores de fertilidade dos campos, justiça e soberania, à vitalidade do homem. Dessa forma, nada mais coerente que a apropriação dos atributos solares pelos reis, monarcas e imperadores, como representantes dos deuses na terra e responsáveis pela organização da vida.

O caráter jovem da divindade solar promove sua identificação com os rituais de iniciação, no qual o menino morre para renascer homem. Muitos mitos narram esse ritual de crescimento que impõe ao jovem herói um grande desafio, geralmente de vida ou morte, para tornar-se homem ou para sua alma ascender ao sagrado divino. Segundo Mircea (2008, p. 118), com a progressão do tempo histórico, as provas de tipo heroico são substituídas por provas morais e éticas, que atestam o coração justo e puro. No Egito, é conhecido o julgamento do morto pela deusa Maat, conforme escrito no *Livro dos Mortos*, segundo o qual seu coração deveria ser leve como uma pena.

A dualidade evidente entre o dia e a noite demarca os conflitos relacionados à vida e à morte, sendo comum, numa simbologia mais tardia, associar a divindade solar ao “regime diurno do espírito” (ELIADE, 2008, p. 105) e as divindades noturnas, como a

lua, ao regime noturno e ctônico, ou seja, relacionados à morte. Só que o pôr-do-sol era percebido como uma passagem do astro pelos domínios da morte, sendo, portanto, domínio do sol fazer a transição dos mortos, especialmente os privilegiados. Conhecido como psicopompo, o sol conduzia a alma dos mortos pelos reinos ctônicos. Por isso, nos tempos arcaicos, ele podia se relacionar a certos rituais funerários, em que a barca do sol levava o morto ao poente. “A entrada do Hades chamava-se a ‘Porta do Sol’ e ‘Hades’ na pronúncia da época Homérica – *A-ides* – evocava ainda a imagem daquilo que é invisível e daquilo que torna ‘invisível’” (ELIADE, 2008, p. 120). Shamash, do panteão mesopotâmico, indicava vestígios de uma antiga relação solar com o além, sendo chamado o “Sol de etimmê”. Deus oracular e Senhor do Juízo, Shamash apresentava competências ctônicos-funerárias, do qual se dizia que “faz viver um morto” (ELIADE, 2008, p. 119).

“O Sol torna-se assim o protótipo do morto que ressuscita a cada manhã” (ELIADE, 2008, p. 113). Esse conjunto de atributos solares indica como sua representação é muito mais complexa que uma simples epifania solar (aurora, raios solares, luz, crepúsculo). O tempo histórico, contudo, com seu sincretismo progressivo, vai desvalidar suas atribuições ctônico-funerárias pela imagem ressignificada que associava a divindade ao racionalismo intelectual, criando uma poderosa ideia de inteligência, benevolência e racionalização, muito distante dos deuses solares anteriores.

Apolo, “portador do arco”, deus solar por excelência, coaduna com essa transformação histórica. Sua origem, difícil traçar com precisão, aponta para países orientais. Leto era cultuada na Lídia e em Creta e sua irmã Ártemis, ilustre no seu santuário em Éfeso, era conhecida nas inscrições lídias como *Artimus Ibsimsis*. Segundo Cabral (2004, p. 34), a presença do arco, emblema clássico de Apolo e Ártemis, pode indicar uma referência às armas bárbaras. Na *Ilíada*, Apolo está contra os gregos, sendo chamado de Apolo Lício, uma tradução cujas contradições podem significar “deus-lobo”, ou “nascido de uma loba”, ou ainda “nascido na Lícia” Ἀπόλλωνι Λυκηγενεῖ³⁹.

Abriu então o tampo da aljava e de lá tirou uma seta que não fora
ainda disparada, aladas, baluarte de negras dores.
E rapidamente ajustou à corda a flecha amarga,
prometendo a Apolo Liceu do arco glorioso
que lhe oferecia uma famosa hecatombe dos primeiros cordeiros
nascidos, quando regressasse a casa, à sacra cidadela de Zeleia.
(HOMERO. *Ilíada*, Canto IV, 2013, v. 116-121).

³⁹ Epíteto de Apolo: “*Lycian-born*”. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=*lukhgene%2Fi%2B&la=greek&can=*lukhgene%2Fi%2B1&prior=*%26apo/llwni#lexicon>. Acesso em: abr./2022.

Carvalho (*in* RIBEIRO, JR., 2010, p. 178) lembra que existia uma mítica indo-europeia sobre os jovens deuses solares e aponta sua aproximação com o deus Vritra, no *Rig-Veda*. Em certas passagens do *Hino Homérico*, Cabral (2004, p. 34) analisa a natureza violenta de Apolo, como nos versos em que ele se apresenta no Olimpo, causando susto, medo ou surpresa nos deuses, o que seria incomum, sugerindo que sua natureza agressiva traria semelhanças com Marduk, divindade babilônica.

A Apolo Délio

Que não me esqueça de ocupar-me com Apolo arqueiro,
que faz tremer os deuses, quando vai ao paço de Zeus.
Todos se levantam dos seus assentos, quando ele,
Vindo perto, estende seu arco brilhante.
(RIBEIRO, JR., 2004, p. 132)

Segundo Cabral (2004, p. 35), pode-se estabelecer relações comparativas entre Apolo e deuses orientais da peste e da guerra, “como o semita *Resep*, o sírio *Reshef* ou o anatólio *Jarra*”. Outros indícios parecem apontar a relação do deus com a morte. Na *Ilíada*, Apolo é um deus a favor dos troianos que leva a peste e a morte aos guerreiros Dânaos, pois os Atridas desrespeitaram tanto o deus quanto Crises, sacerdote do sagrado templo de Apolo em Cila.

Apolo, filho de Leto e de Zeus. Enfurecera-se o deus
contra o rei e por isso espalhou entre o exército 10
uma doença terrível de que morriam as hostes,
porque o Atrida desconsiderara Crises, seu sacerdote.
(Homero, *Ilíada*, 2013, Canto I, v. 9-12).

Crises evoca Apolo Esminteu, o Apolo dos camundongos, para vingar a ofensa. Segundo Carvalho (*in* RIBEIRO, JR., 2004, p.179), Esminteu corresponde ao culto de um rato oracular conhecido na Palestina, que teria sido introduzido na Grécia através de Leto, "ou seja, por imigrantes palestinos". Segundo os versos, Apolo chega como a noite.

“Ouve-me, senhor do arco de prata, deus tutelar de Crise
e da sacratíssima Cila, que pelas forças reges Tênedo,
ó Esminteu!

(...)

Assim disse, orando; e ouviu-o Febo Apolo.
Desceu do Olimpo, com o coração agitado de ira.
Nos ombros trazia o arco e a aljava duplamente coberta; 45

aos ombros do deus irado as setas chocalhavam à medida que avançava.
 E chegou como chega a noite (...)
 As piras dos mortos ardiam continuamente.
 (HOMERO, *Ilíada*, 2013, Canto I, v. 37-52).

Em Homero, o deus ainda não tinha associado sua imagem ao sofisticado pensamento racional e cultural que o caracterizaria na idade Clássica e o consagrará como benfeitor dos homens, símbolo de ideais elevados. “Na *Ilíada*, Apolo ainda não é um deus grego, mas o deus dos troianos. É um deus terrível, cujas flechas espalham a morte. Ele é o deus do ‘arco de prata’ e esse arco é um símbolo da morte” (CABRAL, 2004, p. 199). Outro indício de uma personalidade violenta também está presente na passagem dos *Hinos Homéricos* em que Delos revela o medo que sente do comportamento de Apolo.

Leto, filha muito gloriosa do grande Coiós,
 alegre receberia a prole do senhor arqueiro,
 pois na verdade sou terrivelmente odiosa
 aos homens, e assim me tornaria honradíssima. 65
 Mas, tremo, Leto, este dito que não te ocultarei:
 dizem que haverá um mui soberbo Apolo,
 e grande autoridade exercerá entre imortais e
 homens mortais sobre o campo fecundo.
 Receio terrivelmente nas minhas entranhas e no meu ânimo 70
 que ele, ao ver pela primeira vez a luz do sol,
 desonre a ilha, pois sou de solo pedregoso,
 e com seus pés revirando-me impila-me em alto-mar.
 (RIBEIRO, JR., 2010, p. 136).

Níobe, um mito anterior a Homero, possivelmente pode falar desse mesmo antigo deus da morte. A rainha tebana, filha de um rei da Lídia, parece revelar um parentesco geográfico oriental com Leto e seus filhos, aos quais ela também demonstra tanto desrespeito quanto Agamêmnon demonstrou por Apolo.

2.5 A mística lunar

Ártemis, irmã gêmea e Apolo, também tem o arco entre seus emblemas, ela personifica a deusa da caça. Indícios arqueológicos apontam sua presença num passado que remete ao paleolítico, como uma Grande Deusa, ligada à fertilidade. Sua famosa escultura do templo de Éfeso apresenta a deusa com inúmeros seios, uma imagem distante de sua consagrada identidade como jovem caçadora. Ártemis está ligada a terra,

pois é senhora dos animais, das florestas, das fontes de água pura, dos nascimentos. Um período histórico que separa a Deusa Mãe da natureza daquelas essencialmente agrárias, como Deméter. Essa conjunção de fatores promoveu uma deusa com características violentas e selvagens. “Ártemis é uma deusa implacável, vingativa e exigente, famosa por exigir sacrifícios e derramamento de sangue” (ARMSTRONG, 2005, p. 38).

Assim como seu irmão, ela também é uma deusa ligada à morte e à peste. Grande e antiga é a repercussão de sua imagem e de nomes similares em ritos e cultos, confirmada por esculturas votivas, inscrições e agradecimentos por bons partos e graças alcançadas. Segundo Armstrong (2005, p. 38) arqueólogos encontraram relevos da deusa no ato de dar à luz: “por vezes ela está ladeada por animais, chifres de touros ou crânios de javalis – relíquias de uma caçada bem-sucedida”. Anterior a sua aparição em Homero até sua incorporação ao panteão romano na forma da Deusa lunar Diana, foram várias as transformações e sincretismos que sua imagem sofreu. Ela agrega, além da caça, epítetos relacionados às meninas e moças, como uma deusa que as protege e ajuda no amadurecimento até que se tornem mães (BUDIN, 2016). No período clássico, Ártemis assume a posição de deusa lunar que pertencia à Selene, correspondendo ao par Sol-Lua com seu irmão Apolo (RIBEIRO, JR., 2010, p. 517-520).

Na *Iliada*, Canto XXI, há um confronto entre os deuses. Ártemis tem uma breve passagem como Ártemis Agrótera, *Potnia Theron*: Ártemis das terras selvagens, Senhora dos Animais. O trecho esboça uma deusa infantilizada, sem poder diante de Hera, aludindo uma posição no panteão olímpico, assim como na Grécia, insignificante e frágil, se limitando a bosques e florestas afastados dos grandes centros políticos e urbanos; lugares civilizados, cuja principal fonte de alimentação vem da agricultura e da pecuária, e que relega a antiga deusa caçadora à periferia.

Mas muito o repreendeu sua irmã, a rainha das feras, 470
 Ártemis dos bosques, e proferiu um discurso insultoso
 (...)

Mas enfureceu-se a veneranda esposa de Zeus
 e repreendeu a Arqueira com palavras insultosas: 480
 "Como queres tu, ò cadela desavergonhada, pores-te de pé
 contra mim? Dificil eu te seria pela força se me virasse contra ti,
 arqueira embora sejas: leoa te fez Zeus contra as mulheres,
 e concedeu-lhe poderes de matar quem delas quiseses.

Mas seria melhor estares nas montanhas chacinando as feras selvagens 485
 e os veados do que viraes-te contra quem é mais forte.

Porém se queres, fica sabendo o que é a guerra, para que saibas
quão mais forte sou eu que tu, visto que te medes comigo."
Assim falou; e agarrou ambas as mãos da outra pelo pulso
com a sua mão esquerda; e com a direita tirou-lhe arco e flechas 490
dos ombros e com estes objetos, sempre com um sorriso na boca,
lhe bateu nas orelhas.
Lavada em lágrimas, Ártemis fugiu dela como a pomba
que foge de um falcão para a concavidade de uma rocha
num penhasco, pois não está fadado que seja apanhada – 495
Assim fugiu Ártemis chorando, deixando o arco onde estava.
(HOMERO, *Ilíada*, 2013, Canto XXI, v. 470-496).

É paradoxal sua atribuição como protetora das crianças e senhora do parto juntamente com seu caráter vingativo e selvagem. Em Homero, Ártemis não é a deusa protetora das crianças. Ela é a Leoa das Mulheres, que pode levá-las à morte com suas flechas na hora do parto ou com a peste. A deusa parece operar em momentos muito significativos na vida do homem primitivo. Como senhora da caça, ela abençoa e protege o caçador, ajudando a acertar a caça, mas também aliviando sua culpa pela morte dos animais. A mítica pré-histórica do animalismo embute tudo com o espírito divino e sagrado, inclusive os animais: “na Idade de Ouro, antes da queda, os seres humanos supostamente conversavam com animais (considerados dotados de uma sabedoria superior)” (ARMSTRONG, 2005, p. 29). O cerimonial sagrado da caça era uma forma de enfrentar as contraditórias emoções e a elevada carga de ansiedade provocada por esta atividade essencial aos povos nômades e caçadores.

Na mentalidade primitiva, o bebê, antes de ser inserido na barriga da mulher, tinha uma vida “pré-natal”, aguardando em grutas, fendas, rios, poços, árvores, até que, por algum tipo de contato físico, eles eram inseridos no ventre da mulher, ou seja, eles não eram concebidos por um pai (ELIADE, 2008, p. 196). Essa força telúrica, que gera toda a vida na terra, torna-se também a protetora das crianças: “é à Terra (quer dizer, ao espírito materno que a habita) que são consagrados os recém-nascidos” (ELIADE, 2008, p. 201).

Ártemis, ao absorver atribuições de diferentes deusas locais, agrega uma série de funções, passando a sintetizar situações que simbolizem a transição entre diferentes estados (BUDIN, 2016, p. 2). “Senhora dos limites, dos pântanos, dos alagadiços, Ártemis opera sempre como divindade das margens, preservando as fronteiras entre a selvageria e a civilização” (MARQUETTI, F. R. *in* RIBEIRO, JR., 2010, p. 205). A deusa ressalta as oposições com seu irmão. Se Apolo é o deus que acompanha os rapazes

no rito da iniciação que marca a transição entre meninos e homens, Ártemis também acompanha as meninas na sua trajetória entre criança, adolescente, noiva e mãe. Apolo, o deus das Musas e da cítara, revela o mundo refinado e civilizado das artes, enquanto Ártemis se retira para os bosques e florestas, mantendo os limites entre o mundo selvagem e a vida social. A Lua é considerada em muitas civilizações como irmã do Sol, sendo habitual o casal ser filho do deus celeste. Se Apolo integra as qualidades de divindade solar, Ártemis incorpora as qualidades lunares. Juntos, ambos sintetizam a união dos opostos.

A imagem lunar de Ártemis tem um forte vínculo com a deusa romana Diana. Mas, na Grécia, ela já apresentava relações com a deusa ctônica da magia, Hécate, e com a deusa da lua, Selene, personificando, juntamente com estas, as fases da lua (RIBEIRO, JR., 2010, p. 520). A mística lunar, contudo, vai além do astro no céu, e se associa a um complexo sistema simbólico. Esse sistema não atua de forma analítica. Pelo contrário, sua percepção é intuitiva e associativa, ou seja, não é o acúmulo de símbolos que reforçam sua potência simbólica, mas a simples presença de uma similaridade promove as associações equivalentes. “Tudo quanto se encontra em relação à fecundidade pertence, de maneira mais ou menos direta, ao vasto circuito Lua-Águas-Mulher-Terra” (ELIADE, 2008, p. 85).

A lua é um astro de importância fundamental na organização temporal das sociedades. É com a Lua que a humanidade tem o primeiro contato com a contagem do tempo. Seu fluxo impõe um ritmo dos ciclos da vida.

A mais antiga raiz indo-ariana relativa aos astros é a que designa a Lua: é a raiz *me*, em sânscrito *mâmi*, “eu meço”. A Lua é o instrumento da medida universal. Toda a terminologia relativa à Lua nas línguas européias deriva desta raiz: *mâs* (sânscrito), *mâh* (avéstico), *mene* (grego), *mensis* (latim) (ELIADE, 2008, p. 128).

As fases da lua influenciam a vida em muitos aspectos. Na agricultura, ela determinava o tempo do plantio e da colheita. “As relações entre a Lua, a chuva e a vegetação já tinham sido observadas antes da descoberta da agricultura” (ELIADE, 2008, p. 134). O vínculo orgânico entre lua e vegetação é tão forte que grande número de deusas da fertilidade são, ao mesmo tempo, divindades lunares, como Hathor e Ishtar. Quando Ishtar resolve punir Gilgâmesh, ela invoca o touro do céu, provocando a seca em Úruk.

O Touro do Céu

Ouviu Ánu o dito por Ishtar,

E a corda do Touro em suas mãos pôs.
 ---- e conduzia-o Ishtar.
 À terra de Úruk quando ele chegou,
 Secou árvores, charcos e caniços,
 Desceu ao rio, sete côvados o rio baixou.
 (SIN-LÉQI-UNNÍNNI, 2018, p. 85).

O ciclo menstrual apresenta uma correlação com os ciclos lunares, afetando também a fertilidade dos animais. Seu fluxo impacta as marés e a vida aquática, influenciando não só a organização temporal, como também a espacial, com a movimentação dos animais em relação às fases da lua. Sua hierofania revela o ciclo de morte e renascimento que é associado a qualquer aspecto da vida, de forma que tudo que apresente essa equivalência manifeste a epifania lunar. A lua nasce, cresce e morre, tornando a renascer depois de três dias. Ela é o grande símbolo de transformação, superação, morte e renascimento. O urso é um dos animais associados à lua, porque ele hiberna para renascer na primavera. Sendo também um animal consagrado a Ártemis.

Talvez, em sua origem pré-histórica, Ártemis, Rainha dos Animais, não personificasse explicitamente a lua, mas certamente seu impacto nessa cadeia sistêmica não pode ser negado, visto que ela reinava na vida selvagem e animal, na fertilidade e no nascimento dos bebês, todos relacionados ao fluxo lunar. Se Ártemis é a deusa dos limites, a deusa que orienta os caminhos das jovens, a transição entre os estados, ela apresenta equivalência com a epifania lunar de morte e transformação e com as fases da lua, indicando os ciclos da vida, especialmente da mulher. Uma deusa relacionada à morte, ao sacrifício, aos pântanos e fontes de água estabelece relações com os aspectos cômicos da vida, sendo a noite a personificação de todos esses atributos. E é na noite que a lua se revela.

O destino, fio da vida, é um período, mais ou menos longo, de tempo. As Grandes Deusas tornam-se assim senhoras do Tempo, dos destinos que forjam à vontade. Em sânscrito, o tempo designa-se *kâla*, termo que se assemelha muito ao nome da deusa Kali. *Kâla* significa também “negro”, “sombrio”, “manchado”. O tempo é “negro” porque é irracional, duro, sem piedade (ELIADE, 2008, p. 150).

2.6 Civilização e ressentimento

Por volta de 4000 a.C., o tempo histórico deu um grande salto quando as cidades começaram a ser construídas, primeiro na Mesopotâmia e no Egito, depois na China, na Índia e em Creta. O ritmo e o fluxo da vida se transformaram, as pessoas passaram a ter

mais controle sobre o ambiente, interferindo no mundo natural e desenvolvendo cada vez mais sua autonomia. A organização social estabelecia novas relações de poder e os mitos urbanos refletiam o embate entre a ordem e o caos. “Era uma época de excitação, libertação e orgulho” (ARMSTRONG, 2005, p. 54).

Por um lado a cidade proporcionava facilidades e novas possibilidades, por outro era fonte de novas formas de destruição: guerras, massacres, exploração. A vida civilizada trazia os benefícios das tecnologias e do conforto, conquistas culturais transmitidas à civilização pelos deuses. Era uma nova forma de encontrar o divino, “quase uma recriação do paraíso perdido” (ARMSTRONG, 2005, p. 55). Os templos substituíam os antigos símbolos das montanhas divinas, aproximando deuses e mortais. Os deuses também viviam nas cidades, ao lado de homens e mulheres, que se tornavam mais conscientes de si mesmos, mais donos de seu destino. A cosmogonia refletia a vida, e os deuses também se organizavam politicamente, com assembleias, hierarquias e leis.

O mito examina o processo humano de mudança, que reproduz o desenvolvimento dos deuses. Ele reflete a evolução da cidade-Estado, que havia dado as costas para a sociedade agrária anterior (agora tida como lenta e primitiva) e se estabelecera pela força militar (ARMSTRONG, 2005, p. 60).

A relação com os mitos mudou. Se a religião primitiva revivia as epifanias em cultos e rituais, ajudando as pessoas a lidar com emoções difíceis pelo contato com os modelos e arquétipos, nas civilizações, os mitos passaram a se confrontar com os dados históricos. O mito já não revela uma epifania, mas se torna um recurso analítico, interpretado pelos poetas e artistas, cuja função é informar e entreter, se distanciando da experiência sublime. Como nas peças trágicas, o homem ganha espaço, passa a ocupar o centro do mundo e os deuses se tornam mais distantes e silenciosos. “A história começa a se impor à mitologia, à medida que os deuses iniciam sua retirada do mundo humano” (ARMSTRONG, 2005, p. 66).

Armstrong (2005, p. 65-67) relata o processo de civilização a partir do mito de Gilgámesh. Quando o herói encontra a Grande Deusa Ishtar, ele a despreza, renegando o passado mitológico que ela representava e o tradicional casamento com a divindade, símbolo de iluminação espiritual e ascensão ao céu. “Gilgámesh, o homem civilizado, declara sua independência do divino” (ARMSTRONG, 2005, p. 65).

Gilgámesh abriu a boca para falar,
Disse à majestosa Ishtar

(...)
 Quem contigo casará?
 Tu que petrificas o gelo,
 Porta pela metade que o vento não detém (...)
 Betume que emporca quem o carrega,
 Odre que vaza quem o carrega (...)
 Calçado que morde o pé de seu dono

Qual esposo teu resistiu para sempre?
 Qual valente teu aos céus subiu?
 Vem, deixa-me contar teus amantes:

(...)
 Amaste o leão, cheio de força:
 Cavaste-lhe sete mais sete covas;

Amaste o cavalo, leal na refrega:
 Chicote com esporas e açoite lhe deste,
 Sete léguas correr lhe deste,
 Sujar a água e bebê-la lhe deste,
 E a sua mãe Silíli chorar lhe deste;

Amaste o pastor, o vaqueiro, o capataz,
 Que sempre brasas para ti amontoava,
 Todo dia te matava cabritinhas:
 Nele bateste e em lobo o mudaste,
 Expulsam-no seus próprios ajudantes
 E seus cães a coxa lhe mordem;
 (SIN-LÉQI-UNNÍNNI, 2018, p. 83-84)

Como punição, seu amigo Eikidu morre, o que impulsiona o herói a uma busca pelas origens míticas e pela imortalidade. Nessa jornada, Gilgámesh retorna ao passado distante e primitivo. Esse encontro com as antigas mitologias, contudo, não mais atende as necessidades do homem moderno, que se encontra desamparado sem seus deuses. O homem não pode superar sua condição humana, ele não pode se igualar aos deuses. A única forma de atingir a imortalidade, como um mortal, é fixar seus feitos na posteridade. Gilgámesh aprende a pensar por si próprio, desenvolvendo sua autoconsciência e amadurecendo com sabedoria, mesmo que isso signifique deixar suas ilusões para trás (ARMSTRONG, 2005, p. 65-67).

A degradação moral e espiritual remete aos mitos de decadência, que falam da extinção de um povo e do nascimento de uma nova era, como os mitos do Paraíso

Perdido, dos dilúvios, da Torre de Babel. No mito hesiódico da *Idade das Raças*, as raças dos homens vão se sucedendo com o que se parece uma ordem progressiva de decadência, vítimas de uma espantosa *hýbris*. O mito opõe o mundo divino ao mundo dos mortais, “no qual a desordem se instala pouco a pouco e que deve acabar virando inteiramente para o lado da injustiça, da desgraça e da morte” (VERNANT, 1990, p. 28).

No entanto, na hierarquia das raças, não necessariamente elas atendem uma ordem cronológica, mas reproduzem uma ordem hierárquica do universo. Como na raça de ouro, que é denominada primeira em relação às virtudes que representa, “que ocupam o cume de uma escala de valores intemporais” (VERNANT, 1990, p. 31). No quadro dos ciclos, a sucessão de raças é cíclica, como proposto por Vernant, não seguindo uma ordem contínua de decadência. O juízo de valor entre as raças se estabelece pela oposição entre a *Dike* e a *Hýbris* particular de cada raça. Se a raça de ouro se caracteriza pela virtude atemporal, a raça de prata é aniquilada por sua impiedade.

Na Idade de Ouro, tudo era ordem, justiça e felicidade: era o reinado da pura *Dike*. (...) Ao contrário, no momento em que o *basiléus* esquece-se de que é descendente de Zeus, e, sem temer os deuses, trai a função que seu cetro simboliza, afastando os caminhos retos da *Dike*, por *Hýbris*, a cidade conhece só calamidades, destruição e fome (VERNANT, 1990, p. 35-38).

Na comparação entre homens de ouro e homens de prata, a desmedida acontece no campo religioso e teológico. O rei orgulhoso que não teme os deuses é movido pelo poder e pela soberania, pronunciando sentenças erradas que oprimem a sociedade. Como punição, eles devem deixar a luz do dia, precipitados para longe do céu (VERNANT, 1990, p. 39-40).

Raça de Ouro

Primeiro de ouro a raça dos homens mortais
criaram os imortais, que mantêm olímpias moradas. 110
Eram do tempo de Cronos, quando no céu este reinava;
como deuses viviam, tendo despreocupado coração,
apartados, longe de penas e misérias; nem temível
velhice lhes pesava, sempre iguais nos pés e nas mãos,
alegravam-se em festins, os males todos afastados, 115
morriam como por sono tomados; todos os bens eram
para eles: espontânea a terra nutriz fruto
trazia abundante e generoso e eles, contentes,
tranquilos nutriam-se de seus pródigos bens.

Raça de Prata

Então uma segunda raça bem inferior criaram,
 argêntea, os que detêm olímpica morada;
 à áurea, nem por talhe nem por espírito, semelhante;
 mas por cem anos filho junto à mãe cuidadosa 130
 crescia, menino grande, em sua casa brincando
 e quando cresciam e atingiam o limiar da adolescência
 pouco tempo viviam padecendo horríveis dores
 por insensatez; pois louco Excesso não podiam
 conter em si, nem aos imortais queriam servir 135
 nem sacrificar aos venturosos em sagradas aras,
 lei entre os homens segundo o costume. Então
 Zeus Cronida encolerizado os escondeu porque honra
 não davam aos ditosos deuses que o Olimpo detêm.
 Depois também esta raça sob a terra ele ocultou 140
 e são chamados hipocônicos, venturosos pelos mortais,
 segundos, mas ainda assim honra os acompanha.
 (HESÍODO, 2002, p. 29-31)

2.7 A *hýbris* de Níobe

Essa é a *hýbris* de Níobe, que é a *hýbris* derivada da civilização decadente, do homem orgulhoso que se afastou dos deuses para se orientar por sua própria percepção. A *hýbris* da raça de prata. Níobe, rainha, já pertence à geração das grandes cidades. Distante do passado mítico, ela não se lembra das origens que fundaram a vida na terra, ela renega a epifania sagrada, imersa em símbolos que são representações distantes e aleatórias e que já não conectam com o divino. Buscar o divino já não faz mais sentido, como no silêncio da Níobe de Ésquilo.

Se o homem primitivo entendia que o *cosmos* era a manifestação do divino em todas as instâncias, o homem “moderno” se vê separado dessa divindade, seus filhos não são mais filhos da terra, não são filhos da água e das árvores, são um fruto exclusivamente humano, nascidos de uma mortal. Sua punição é brutal porque a decadência atinge a todos nessa crise religiosa que o homem nas novas civilizações enfrenta. As respostas do passado mítico e primitivo não condizem com o tempo presente. No entanto, sem o sagrado no tempo presente, o futuro é estéril, porque as grandes conquistas e construções do homem são efêmeras, como no poema *Ozymandias*.

Ozymandias

I met a traveller from an antique land
 Who said: — Two vast and trunkless legs of stone

Stand in the desert. Near them on the sand,
 Half sunk, a shatter'd visage lies, whose frown
 And wrinkled lip and sneer of cold command
 Tell that its sculptor well those passions read
 Which yet survive, stamp'd on these lifeless things,
 The hand that mock'd them and the heart that fed.
 And on the pedestal these words appear:
 "My name is Ozymandias, king of kings:
 Look on my works, ye mighty, and despair!"
 Nothing beside remains: round the decay
 Of that colossal wreck, boundless and bare,
 The lone and level sands stretch far away.
 (PERCY BYSSHE SHELLEY, 1818)

Níobe, sendo mãe, se orgulha de seus filhos, acreditando que os filhos são a prova inquestionável de sua autonomia. Apartada do divino, a rainha esquece que a criação, assim como a morte, é atributo da ancestral hierogamia dos deuses celestes com as Grandes Mães. Ela clama sua origem divina, mas somente no sentido de se igualar aos deuses. A religião primitiva compreendia que qualquer forma de vida na Terra decorre da nutrição da matéria, por isso somos filhos das árvores, e que o sagrado divino, que manifesta qualquer forma em vida, não é humano.

Vivemos numa sociedade sem deuses, na qual a religião é fonte de conflito e manipulação, por isso compreender a impiedade é desconcertante. Somente seguindo o caminho inverso é possível assimilar a perda sofrida nos mitos de degradação das civilizações. Focando na punição, Níobe parece injustiçada, mas compreendendo a impiedade pode-se perceber a arrogância humana, que se julga separada de um *cosmos* maior do que ela. Apolo e Ártemis, deuses da morte, na imagem do sol e da lua, nos lembram desse ciclo de morte e nascimento, que é diário e contínuo.

Em seu infinito luto, Níobe é transformada numa rocha, cujas lágrimas se transformam na nascente de um rio. As pedras e rochas possuem uma imensa multiplicidade simbólica. A rocha, com sua rigidez maciça, incorporava a epifania da força divina e desempenhava diversas funções na religião primitiva. Ela podia ser uma arma de combate, mas também uma insígnia de poder. Podia ser um objeto ritual ou um símbolo funerário. Antes dos templos surgirem, a pedra indicava o local de uma hierofania, sinalizando a presença de alguma divindade. Como as pedras usadas nas beiras das estradas para proteger os viajantes, chamadas "hermai", e que com o tempo passaram a representar Hermes (ELIADE, 2008, p. 190).

Os megálitos funerários eram usados no sepultamento e sua função era pacificar a alma do morto, porque “a morte violenta projeta uma alma agitada e hostil, cheia de ressentimentos” (ELIADE, 2008, p. 177). A pedra funerária protege os vivos do ressentimento dos mortos. No entendimento primitivo, a pedra também tinha uma alma. E o túmulo funerário continha a alma do morto, a alma dos antepassados.

Os montes e montanhas concentram o epíteto de “Centro do Mundo”, ou *omphalós*, “o ponto em que o transcendente podia manifestar-se no imanente” (ELIADE, 2008, p. 188). O “Centro do Mundo” congrega o ponto em que os três planos se encontram: o mundo dos mortos, dos vivos e dos deuses. O túmulo em que Níobe se transformou consagrava esse ponto de união entre os planos, mas, além disso, sendo um monte, podia representar ainda sua ascensão espiritual. Como se o sepultamento dessa alma angustiada pudesse elevar a rainha a um plano espiritual superior. Como se, através da dor, ela tivesse se reintegrado à ideia original de união cósmica.

E se a rocha tem uma relação com os mortos e com os deuses, a água recupera a função da vida, porque ela é a fonte original de onde fluem todas as coisas e todas as existências. A imersão na água sempre tem um caráter de purificação, seja no banho, no batismo ou no dilúvio. A água dissolve tudo, por isso o contato com a água implica a regeneração e promove o renascimento. É como se Níobe dissesse, que o corpo que a terra formou e nutriu voltasse as suas origens e que esta grande metamorfose de renascimento e regeneração é a única forma de imortalidade possível. Como nos ciclos lunares, nesse final a Grande Mãe, fonte inesgotável de toda a vida, torna-se benéfica novamente. Níobe, que disse ser descendente do espírito divino de Zeus, o grande pai celeste, mantém-se viva em espírito, mas seu corpo regenera-se em outras formas de existência.

REFERÊNCIA

ALMEIDA, S. V. **Linguagem e simbologia em Ésquilo**: um estudo sobre Persas e Sete contra Tebas. Tese (Doutorado em Estudos Clássico) Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra, 373p. 2017.

ANDRADE, T. B. C. **A arte de Aristófanes**: estudo poético e tradução d'As Rãs. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 323. 2014.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. Edição bilíngüe: grego-português. São Paulo: Ars Poética, 1992.

ARMSTRONG, K. **Breve história do mito**. Tradução Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras. 2005

AUBRETON, R. **Introdução a Homero**. São Paulo: Difusão Européia do Livro. Editora da Universidade de São Paulo. 2ª edição revista e ampliada, 1968.

BUDIN, S. **Artemis**. Londres, Nova York: Routledge. 2016.

BULFINCH, T. **O livro da mitologia**: a idade da fábula. Tradução Luciano Alves Meira. 1. ed. São Paulo: Martin Claret, 2013.

CABRAL, L. A. M. **O Hino Homérico a Apolo**. Introdução, tradução, comentários e notas Luiz Alberto Machado Cabral. Cotia, SP: Ateliê Editorial: Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

CABRAL, L. A. M. **A Biblioteca do Pseudo-Apolodoro e o estatuto da mitografia**. Tese de doutorado: Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Campinas, 2013.

CAMPOS, A. M. **O resgate do cadáver**: o último canto da Ilíada. São Paulo: Humanitas Publicações / FFLCH/USP, 2000.

DODDS, E. R. **Os gregos e o irracional**. Tradução de Paulo Domenech Oneto. São Paulo: Escuta, 2002.

DURAND, G. **A imaginação simbólica**. Tradução (da 6ª ed. franc. – 1993): Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70. 1993.

ELIADE, M. **Tratado de história das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GANTZ, T. **Inherited Guilt in Aischylos**. The Classical Journal , Oct. - Nov., 1982, Vol. 78, No. 1 (Oct. - Nov., 1982), pp. 1-23. The Classical Association of the Middle West and South, Inc. (CAMWS). Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/3297263>>. Acesso em: set./2021

GANTZ, T. **Early Greek Myth**. A guide to Literary and Artistic Sources. The Johns Hopkins University Press. Baltimore and London. 1993.

GRIMAL, P. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Tradução de Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2005.

HERÓDOTO. **História**. Tradução J. Brito Jackson. Ed. eBooks Brasil. 2006.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Introdução, tradução e comentários Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras. 2002.

HESÍODO. **Teogonia/Trabalhos e dias**. Introdução, tradução e notas de Ana Elias Pinheiro e de José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Estudo e tradução J. A. A. Torrano. 7. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HOMERO. **Íliada**. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin: Companhia das letras. 2013.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução, notas e comentários, Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal. 2018.

KALAMARA, Z. A. **Human and divine guilt in Aeschylus' Niobe**. Studi sul dramma antico frammentario. Università degli Studi di Torino Centro Studi sul Teatro Classico. Acesso em: maio/2019. Disponível em: <<http://www.ojs.unito.it/index.php/fsswww.teatroclassico.unito.it>>. ISSN 2612-39080. 2019.

LESHEM, B. **The myth of Niobe in Literature and art from Antiquity to the modern period**. Master of Arts Diss. Negev: Ben-Gurion University, 2018. Disponível em: <https://www.academia.edu/36531271/MA_THESIS_THE_MYTH_OF_NIOBE_IN_LITERATURE_AND_ART_FROM_ANTIQUITY_TO_THE_EARLY_MODERN_PERIOD>. Acesso em: 10 jun. 2019.

MALHADAS, D. **Tragédia grega**: o mito em cena. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MARGARI-PASCHALI, D. **Niobe and her children**. Lunds Universitet. Institutionen för Arkeologi och Antikens historia. Masteruppsats i Antikens Kultur och Samhällsliv. 2013.

NISHIMURA-JENSEN, J. **Unstable Geographies**: The Moving Landscape in Apollonius' Argonautica and Callimachus' Hymn to Delos. Transactions of the American Philological Association (1974-2014), Vol. 130 (2000), pp. 287-317. Published by: The Johns Hopkins University Press. Stable URL: <<https://www.jstor.org/stable/284313>>. Accessed: 06-09-2019

OVÍDIO (PUBLIUS OVIDIUS NASO), **Metamorfoses**. Ovídio, edição bilíngue; tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias; São Paulo: Editora 34, 2017.

PERINE, M. **Mito e filosofia**. Philosophos 7 (2): 35-56, 2002. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/philosophos/article/view/3159/3163>>. Acesso em: jul. 2021.

PLATÃO. **A República**. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 9 ed. 1949.

RIBEIRO, L. F. B. **Sobre a noção de *parádeigma* em Platão**. Peri. v.5, n.2. Disponível em: <<http://www.nexos.ufsc.br/index.php/peri/article/view/891>>. Acesso em: jun/2021.

RIBEIRO JR., W. A. **Hinos Homéricos**. Tradução, notas e estudos: Edvanda Bonavina da Rosa [et al.]; edição e organização Wilson Alves Ribeiro Jr. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

RICHARDS, G. **The Fragments of Sophocles** - The Fragments of Sophocles. Edited, with additional notes from the papers of Sir R. C. Jebb and Dr W. G. Headlam, by A. C. Pearson, M. A., formerly scholar of Christ's College, Cambridge. Cambridge: University Press, 1917. *The Classical Review*, 31(7), 167-172. doi:10.1017/S0009840X00009240

RODRIGUES, M. A. **Nas redes da *Áte*: A *Hýbris* de Xerxes em Os Persas de Ésquilo**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP / Araraquara. 2011.

SANTOS, F. C. **O problema da *hýbris* na filosofia grega antiga**. Principia, Rio de Janeiro, n. 39, jul-dez, 2019. e-ISSN 2358-7326. DOI: 10.12957/principia.2019.48167

SIN-LÉQI-UNNÍNNI. **Ele que o abismo viu: Epopeia de Gilgamesh**. Tradução do Acádio, introdução e comentários Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

SÓFOCLES. **A Trilogia Tebana**. Tradução do grego, introdução e notas de Mário Gama Kury. 10ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1989.

SÓFOCLES. **Electra**. Tradução de Roosevelt Rocha. Revista do Laboratório de Dramaturgia, Textos e versões, LADI - UnB, Vol. 14, Ano 5. 2020. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/34378>>. Acesso em: set./2021

TRABULSI, J. A. D. **Dionisismo, poder e sociedade na Grécia até o fim da época clássica**. Belo Horizonte: Editora UFGM, 2004.

VERNANT, J. **Mito e pensamento entre os gregos**. Rio de Janeiro: Paz e Guerra. 2º ed. 1990.

VILLELA-PETIT, M. P. **Platão e a poesia na República**. KRITERION, Belo Horizonte, nº 107, Jun/2003, p.51-71. Acesso: ago./2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0100-512X2003000100005>>.

VIRGOLINO, M. F. **Justiça, *hýbris* e tirania em Atenas arcaica e clássica**. Revista Hélade. v. 3 n. 1 (2017): Hélade | Dossiê: Golpes e formas de resistência na Antiguidade. Acesso em: ago/2021. DOI: <<https://doi.org/10.22409/rh.v3i1.10953>>.

ANEXO A – Trecho da peça *As rãs*, de Aristófanes, extraído de ANDRADE, T. B. C.

A arte de Aristófanes: estudo poético e tradução d'*As Rãs*. 2014. p. 109-111.

EURÍPIDES

Muito bem! Quanto a mim e ao que valho como poeta, é matéria que deixo para depois. Para já, vou desmascarar este sujeito como um parlapatão e um vigarista, e revelar por que processos ele fazia o ninho atrás da orelha de um público de imbecis, criado na escola de Frínico. Antes de mais nada, sentava uma personagem solitária, coberta de véus, um Aquiles ou uma Níobe por exemplo, sem lhe mostrar a cara – um perfeito alarde de tragédia. Quanto a tugar ou mugir, nem pó!

DIONISO

Era isso, sim, era isso mesmo.

EURÍPIDES

Entretanto o coro engatilhava, uns atrás dos outros, meia dúzia de cantos, de um fôlego só. E eles moita!

DIONISO

Muito eu gostava desses silêncios. Davam-me um prazer que não fica atrás do que em mim produz esse paleio agora em moda.

EURÍPIDES

Porque és um asno chapado, ora aí tens!

DIONISO

Também acho. E porque é que ele armava artimanhas dessas, aqui o nosso amigo?

EURÍPIDES

Aldrabice pura! Para que o espectador ficasse suspenso, à espera, até que a tal Níobe se dignasse abrir a boca. Entretanto a peça lá seguia em frente.

DIONISO

Olha o safado! Como ele fazia de mim parvo!

(a Ésquilo) Porque te torces todo e me pões essa cara de caso?

(Ésquilo não responde)

EURÍPIDES

É por eu o desmascarar. A seguir, depois destas patacoadas, quando a peça já ia a meio, saía-se com uma dúzia de mastodontes, daquele palavreado de sobrolho e penacho, uns papões de meter medo, desconhecidos dos espectadores.

ANEXO B – Fragmentos da peça Níobe de Ésquilo extraídos de KALAMARA, Z. A. **Human and divine guilt in Aeschylus' Niobe.** Studi sul dramma antico frammentario. Università degli Studi di Torino Centro Studi sul Teatro Classico. 2019.

Fragment 154^a

ο]ὐδέν' εἰ μὴ πατέρ' ἀναστενάζε[ται
 τὸν] δόντα καὶ φύσαντα Ταντάλου β[ίαν,
 εἰς οἷ]ον ἐξώκειλεν ἀλίμενον γάμον.
]ς κακοῦ γὰρ πνεῦμα προσβ[. . .]. δο[
] δ' ὀρᾶτε τοῦπι[τ]έρμιον γάμου 5
 τριταῖ]ον ἦμαρ τόνδ' ἐφημένη τάφον
 τέκνοις ἐπώζει – υ τοῖς τεθνηκόσιν
]υσα τὴν τάλαιναν εὐμορφον φυήν.
]ς κακῶθεις δ' οὐδὲν ἄλλ' ε[ι] μὴ σκιά.
] μὲν ἦξει δεῦρο Ταντάλου βία 10
]κόμιστρα τῆσδε καὶ πεφα[.]ν
] δε μῆνιν τίνα φέρων Ἀμφίονι
]ον αἰκῶς ἐξεφύλλασεν γένος;
]ὸς ὑμᾶς οὐ γὰρ ἐστε δύσφρονες
] θεὸς μὲν αἰτίαν φύει βροτοῖς, 15
 ὅταν κακῶσαι δῶμα παμπήδην θέλη
] ἐθνητὸν ὄντα χρῆ τὸν .[
 π]εριστέλλοντα μὴ θρασυστομ[εῖν
] εὖ πράσσοντες οὔποτ' ἤλπισα[ν
]ντες ἐκχεῖν ἦν ἔχως[20
 γ]ὰρ ἐξαρθεῖσα [κ]αλλισ[τ...
]. . [
 . . .

(KALAMARA, 2019, p. 6)

< NIOBE'S NUTRIX>

All she can do is weep for her father,
mighty Tantalus who brought her to life and gave her
to a marriage that drifted to disaster.
The spirit of every evil power has attacked the palace.
But you see the ending of this marriage. 5
It is the third day that sitting on this grave
she laments for her dead children, with her beautiful
albeit wretched body covered.
Man hit by misfortune is nothing but a shadow.

< CHORUS >

But soon mighty Tantalus will come here 10
to bring her and the dead back.
Why did Phoebus get so mad at Amphion
that he completely ruined his family?

< NIOBE'S NUTRIX>

You are not my enemies, so I will tell you.
God plants a seed of guilt in humans, 15
when he wishes to completely ruin a household.
But because we are mortals, we should hide godsend
happiness and not speak impudent words
Still, those who are happy never expect
to fall and spill their blessings. 20
And because this one boasted for the beauty...

(KALAMARA, 2019, p. 7)

Fragment 162

NIOBH

οἱ θεῶν ἀγχίσποροι,
<οἱ> Ζηνὸς ἐγγύς, ὧν κατ' Ἴδαϊον πάγον
Διὸς πατρώου βωμὸς ἐστ' ἐν αἰθέρι,
κοῦ πῶ σφιν ἐξίτηλον αἷμα δαιμόνων

NIOBE

gods' children,
the relatives of Zeus, whose altar of father Zeus
is up in the sky on the peak of Ida,
and in whom the divine blood has not yet lost its potency.
(KALAMARA, 2019, p. 9)

Fragment 160

x – μέλαθρα καὶ δόμους Ἀμφίονος
καταιθαλώσ(ω) πυρφόροισιν αἰετοῖς

<CHORUS>

...the palace and house of Amphion,
he (i.e. Zeus) will burn down with his fire-bearing
[eagles.

(KALAMARA, 2019, p. 11)

θυμὸς ποθ' ἀμὸς οὐρανῶ κυρῶν ἄνω
ἔραζε πίπτει καὶ με προσφωνεῖ τάδε
"γίγνωσκε τάνθρώπεια μὴ σέβειν ἄγαν"

My heart that once was high up in the sky
falls to the ground and tells me:
"Learn not to rely too much on human things".

(KALAMARA, 2019, p. 12)

P.Oxy. 213 fr. 1

].. ω... αυ [
τῶνδ' ἐπεὶ μόνος φόβων
λι]θουργές εἰκόνισμ' ἰδεῖν πάρα
]αι κωφαῖσιν εἴκελον πέτραις
]εινης οἶδα καὶ μάγους πάγας 5
λ]υγρῶ κάλυβι κοιμηθήσεται
ἔ]σχον θάμβος ἦ γὰρ πνεῦμ' ἔτι
]οις πέτραισιν ἦ 'μπάλιν σθένει
]ωσαι τοιγαροῦν θ[ρο]εῖτέ μοι
]ν οἰκτρὰ συμφορὰ δάπτει φρένας 10
]ναι ἔμολεν ἐκουσίους μ[άχ]ας
]οιρων ἀντ' ἀλαζόν [ων ...]τοι

<TANTALUS>

.....

...Because out of all these my only fear
...to see an image made of stone
...same as the mute rocks.

...I know the treacherous traps 5
 ...she will rest in a sorrowful covering
 ...I'm dazzled! Is there really still life
 ...in these rocks or can she have the strength again
 ... So, tell me!

(KALAMARA, 2019, p. 13)

< CHORUS >

...Pitiable disaster eats away at my mind 10
 ...she willingly went to battle
 ...for <her> arrogance...

(KALAMARA, 2019, p. 14)

φιλεῖ δὲ τίκτειν ὕβρις
 μὲν παλαιὰ νεά-
 ζουσαν ἐν κακοῖς βροτῶν 765

ancient hubris breeds, again and again,
 another hubris, young and stout...

(KALAMARA, 2019, p. 15)