

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**HERÓDOTO *VERSUS* KHRÓNOS: *KLÉOS*, ESCRITA DA HISTÓRIA E O AUTOR
EM BUSCA DA POSTERIDADE**

TIAGO DA COSTA GUTERRES

Tese de Doutorado Submetida ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul

Porto Alegre
2017

TIAGO DA COSTA GUTERRES

**HERÓDOTO *VERSUS* KHRÓNOS: *KLÉOS*, ESCRITA DA HISTÓRIA E O AUTOR
EM BUSCA DA POSTERIDADE**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História.

Orientador:

Prof. Dr. Anderson Zalewski Vargas

Banca examinadora:

Prof. Dr. Fábio Vergara Cerqueira (UFPEL)

Prof. Dr. Jussemar Weiss Gonçalves (FURG)

Prof. Dr. Luiz Otávio de Magalhães (UESB)

Prof.^a Dr.^a Semíramis Corsi Silva (UFSM)

Porto Alegre
2017

CIP - Catalogação na Publicação

Guterres, Tiago da Costa

HERÓDOTO VERSUS KHRÓNOS: KLÉOS, ESCRITA DA HISTÓRIA E
O AUTOR EM BUSCA DA POSTERIDADE / Tiago da Costa

Guterres. -- 2017.

184 f.

Orientador: Anderson Zalewski Vargas.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto
Alegre, BR-RS, 2017.

1. Heródoto de Halicarnasso. 2. Autoria. 3.
Escrita da História. 4. Kléos. I. Vargas, Anderson
Zalewski, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Aos lembrados, agradeço por terem feito parte, de algum modo, desta construção que tem seu início em 2013, mas cuja origem pode ser situada no início de minha graduação.

Aos meus pais, Cid e Norma, pela gênese;

À Talita, por tudo que diz respeito ao nosso encontro;

Ao professor Anderson Zalewski Vargas, pela orientação e por ter participado desses anos de pesquisa de mestrado e doutorado;

Ao professor Pascal Payen, por me acolher na Université de Toulouse II – Jean Jaurès, pela zelosa e agradável orientação durante um ano de muito trabalho e, também, por continuar sempre disposto a ajudar.

Aos membros da equipe ÉRASME (*Équipe de recherche sur la réception de l'Antiquité: Sources, Mémoire, Enjeux*), pela disponibilidade e simpatia oferecida ao pesquisador recém chegado;

Ao professor Temístocles Cezar, pelas ótimas aulas, pelas sugestões no momento da qualificação de doutorado e por estar sempre disposto a ajudar;

Ao professor Jussemar Weiss Gonçalves, por abrir uma nova janela ao graduando recém chegado à FURG, que, até então, não havia se deparado com os gregos “pensantes”;

Ao professor Luiz Otávio de Magalhães, pelas sugestões no momento da qualificação de doutorado;

Ao Rafael Orcelli Marques, pelos vários anos de conversas em torno dos temas herodotianos ou outros. Foram momentos significativos e, talvez, algo daquilo esteja refletido em algum lugar desta tese que talvez um dia tu leias;

Ao Mateus Dagios, por ter participado do meu início acadêmico. Algo desta tese diz respeito àquela época de muitas reflexões e projeções que começavam a surgir. Tua empolgação resultante das leituras da peça *Filoctetes* e nossas “palestras” intermináveis nas madrugadas foram um rico ponto de partida, que hoje guardo de um modo bastante especial;

Aos colegas Denis Correa e Rafael Kunst, que leram meu projeto para a seleção do doutorado. Seus comentários e críticas foram preciosos;

Aos colegas Eliete Tiburski e Juliano Antonioli, pela importante e decisiva ajuda na “questão CAPES – PDSE”. Estarei sempre disposto a retribuir de alguma forma;

À Secretaria do Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS, em especial ao Gabriel Focking, pelas inúmeras resoluções de problemas durante o período do doutorado;

À CAPES, por ter financiado a pesquisa, assim como pela bolsa de doutorado sanduíche PDSE, que possibilitou minha estadia de um ano na França para dar continuidade a esta tese;

A todos, lembrados ou esquecidos, agradeço.

Patricia (futura jornalista norte americana):
“*Quelle est votre plus grande ambition dans la vie?*”

Parvulesco (escritor romeno):
"*Devenir immortel... et puis... mourir.*"

Jean-Luc Godard. *À Bout de Souffle.*

RESUMO

Escrita para impedir que os feitos humanos fossem esquecidos com passar do tempo, as *Histórias* de Heródoto de Halicarnasso sublinham, desde o próêmio, seu potencial perenizador. Realizando seu empreendimento após o fim das guerras contra os persas, ele pretende preservar as ações daqueles que, na sua opinião, merecem ser lembrados. O historiador surge como figura autoral que reivindica a capacidade de preservar as realizações humanas. A busca de preservação dos outros se refere de algum modo à preservação de si próprio? Esta tese consiste em uma tentativa de responder positivamente a esta questão. A Grécia das *póleis* vê surgir a ênfase cada vez mais demarcada da figura autoral. É grande a lista de autores gregos que manifestaram a vontade de assinar o nome em suas obras e os poetas, talvez, sejam o maior exemplo disso. Quanto ao historiador, que em muito se refere à poesia, sua presença autoral se tornou algo indissociável do conteúdo apresentado no texto. Trata-se, então, de uma busca de fazer com que seu *kléos* seja conhecido pela posteridade, o que podemos compreender se considerarmos alguns elementos presentes no seu texto, como a assinatura ou *sphragís*, a presença constante do *eu* do autor e uma espécie de “diálogo” com o leitor futuro. Para tal intento, Heródoto dispõe da sua escrita da história, uma ferramenta utilizada para resistir a *Khrónos* ou o tempo, que a todos destrói.

Palavras-chave: Heródoto de Halicarnasso; Autoria; Escrita da História; *Kléos*.

RÉSUMÉ

Écrites pour empêcher que les faits humains étaient oubliés avec le temps, les *Histoires* d'Hérodote d'Halicarnasse soulignent, depuis le proème, leur potentiel de pérennisation. En réalisant son entreprise après la fin des guerres contre les perses, il veut préserver les actions de ceux qui, à son avis, méritent d'être rappelés. L'historien émerge en tant que figure d'auteur qui revendique la capacité de préserver les réalisations des êtres humains. S'agit-il aussi d'une préservation de soi-même en tant qu'auteur ? Cette thèse vise à répondre à la question posée. La Grèce des *póleis* a vu survenir la figure de l'auteur. Des nombreux auteurs grecs ont exprimé la volonté de signer leurs oeuvres. La présence auctoriale de l'historien est inséparable du contenu exposé dans le texte. Il s'agit donc d'une quête de préservation de son propre *kléos*, ce qu'on peut vérifier dans sa signature ou *sphragís*, bien que dans le *moi* de l'écrivain et son dialogue avec le lecteur future. Pour atteindre son but, Hérodote dispose de l'écriture de l'histoire, un outil pour résister à Khrónos, cette figure qui représente le temps destructeur.

Mots clés: Hérodote d'Halicarnasse; Auctorialité; Écriture de l'Histoire; *Kléos*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
Resumo dos capítulos	19
Algumas considerações suplementares	19
1. CAPÍTULO I - HERÓDOTO ENQUANTO FIGURA DE AUTOR: AUTORIA, INTENÇÃO E MATERIALIDADE DO TEXTO	21
1.1 Autor, autoria e intenção	22
1.1.1 "O autor está morto", proclamam alguns... autores.....	22
1.1.2 As intenções do autor	35
1.2 A materialidade do texto	38
1.2.1 Qual é a posteridade de Heródoto?.....	45
2. CAPÍTULO II - A ESCRITA DA HISTÓRIA À PROVA DO TEMPO: ENTRE <i>LÓGOS</i> E <i>GRAPHĒ</i>	56
2.1 O retrato de Heródoto entre os antigos.....	56
2.2 <i>Lógos</i> falado, <i>lógos</i> escrito: sobre o contexto grego (antes e) à época de Heródoto.....	59
2.3 Entre o escrito e o oral ou o <i>kléos</i> perenizado	73
3. CAPÍTULO III - DO <i>KLÉOS</i> POÉTICO AO <i>KLÉOS</i> DO HISTORIADOR: HERÓDOTO À PROVA DO TEMPO	91
3.1 A fama antes dos gregos: a origem indo-europeia	91
3.2 O poeta grego ou a arte de conferir <i>kléos</i>	98
3.3 Preservar a si próprio na (por meio da) poesia?	103
3.4 Heródoto <i>versus</i> Khrónos ou o historiador à prova do tempo.....	111
4. CAPÍTULO IV - A SUPERAÇÃO DE KHRÓNOS OU A PERENIDADE DO HISTORIADOR.....	126
4.1 Sobre o estudo ou a identificação do <i>eu</i> autoral	126
4.1.1 Por um estudo das categorias enunciativas.....	126
4.1.2 Eis que surge o eu do historiador.....	128
4.2 O diálogo entre o autor e o futuro leitor.....	133
4.2.1 Tudo começa por uma <i>sphragís</i>	134
4.2.2 O renome confiado ao leitor futuro.....	145
CONCLUSÃO: O TEMPO CONFRONTADO OU O HISTORIADOR PERENE.....	157
BIBLIOGRAFIA	161
Autores antigos.....	161

Dicionários, léxicos e comentadores	164
Bibliografia geral.....	165

INTRODUÇÃO

Em Delfos, a cidade que viria a ser considerada pelos gregos o “Umbigo do Mundo”, podia ser visto algo que servia de “prova” da existência dos deuses¹. Trata-se de uma pedra situada de forma contígua ao templo de Apolo², considerada a mesma que Zeus, com a ajuda de sua mãe Reia, teria usado para enganar e vencer Cronos. É em Hesíodo que lemos o mito: Cronos devorava seus filhos no próprio momento do nascimento, pois temia que algum deles viesse a tomar o seu poder; sob as súplicas de Reia, seus pais, Gaia e Urano, enviaram-na para Lícton, em Creta, para que Zeus pudesse nascer a salvo do pai.

Então, levou-o, pela noite veloz e escura,
até atingir Lícton; e escondeu-o com suas próprias mãos,
numa caverna inacessível, nas profundezas da terra divina,
no monte Egeu, coberto de bosques.
E, envolta em panos, entregou-lhe uma grande pedra, a ele,
o soberano, filho do Céu, primeiro rei dos deuses.
Ele tomou-a nas mãos e atirou-a para o ventre,
-infeliz!-, sem se aperceber no seu espírito que, no futuro,
em vez da pedra, o seu próprio filho, invencível e impassível,
viveria; ele, que, em breve, dominando-o, pela força e com
[as suas mãos,
lhe retiraria as suas honras e reinaria entre os Imortais.
Rapidamente, depois, a força e os membros gloriosos
do príncipe cresceram; e quando se completou o tempo devido,
enganado graças às advertências sábias da Terra,
o grande Cronos de pensamentos tortuosos vomitou os filhos,
vencido pela perícia e pela força do seu próprio filho.
Em primeiro lugar, vomitou a pedra, que engolira em último.
Zeus fixou-a sobre a terra de vastos caminhos,
na divina Pítion, no sopé no Parnasso,
como símbolo para o futuro e maravilha para os homens
[mortais. (*Teogonia*, vv. 481-500).

Contra Cronos, que representa o princípio gerador da vida dos deuses e, ao mesmo tempo, aquele que tem a capacidade de destruir, de devorar a vida, somente um deus todopoderoso como Zeus para ousar o enfrentamento. Cronos não é exatamente o mesmo

¹ Para uma melhor compreensão dessa inversão lógica, a ponto de fazer com que o ato de Zeus se mostre como anterior à pedra, ver Svenbro (2014). Embora seu livro não apresente o caso aqui em questão, é interessante notar como a lógica entre a coisa e a narrativa que a refere é construída do ponto de vista da própria narrativa.

² Delfos era uma cidade famosa entre os antigos pela realização dos *Jogos Píticos*. Nela havia um templo consagrado ao deus Apolo, local onde havia uma (outra) pedra que os gregos chamavam de *omphalós*, umbigo, cujas narrativas associavam-na à tumba da monstruosa serpente Pítion, morta pelo deus (de onde vem o nome dos jogos, de Apolo “Pítico” ou “Pitônico”, e mesmo sua sacerdotisa, a “pítia” ou “pitionisa”). Para mais detalhes sobre o *omphalós* e sobre a “pedra de Zeus” (não confundir as duas), ver o antigo (porém bastante explicativo) *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines* (1873-1917: 197-200). A Pítion mencionada nos versos de Hesíodo, a seguir, era o nome que os gregos davam à região da Fócida, o antigo nome de Delfos.

Khrónos, o tempo, mas a aproximação não é de forma alguma incoerente³. Ela resulta, aparentemente, da semelhança entre os dois nomes, e mesmo os gregos consideraram isso. Mas a comparação não para por aí. Do mesmo modo que Cronos é o poderoso devastador, que engole os filhos porque não aceita ser superado, Khrónos é considerado em seu caráter destruidor, a quem nada ou ninguém pode resistir, que devora a tudo e a todos com sua passagem. Ou ainda: os dois são geradores e destruidores ao mesmo tempo, pois o pai dos deuses é o mesmo que os engole, assim como o tempo, pois todos nascem (e morrem) *nele*. Khrónos é quem (porque ele foi também divinizado) avisa aos humanos continuamente que eles continuam a ser humanos. A passagem do tempo, irrefutável, inescapável, corrompe a vida e diferencia os seres humanos dos deuses, pois estes podem *permanecer* para sempre.

Poderia um humano combater tamanha grandeza, aquele que, segundo Píndaro (*Olímpica* II, 17), é o início e o fim de todas as coisas, “o pai de tudo (*Khrónos ho pántōn patēr*)”? É possível resistir ao tempo? Esta pergunta parece ter sido continuamente formulada pelos gregos. A presença de uma preocupação com a efemeridade, condição humana, e uma busca por alguma forma de resistência. Tal é a preocupação do historiador ao escrever que pretende impedir o esquecimento dos feitos humanos (*akleā gēnētai*, em I. 1). Assim, tomarei o mito do enfrentamento entre Zeus e Cronos apresentado acima (e as observações subsequentes) como metáfora explicativa para o ato de escrita da história empreendido por Heródoto⁴. Entendo que, ao escrever suas *Histórias*, ele age – assim como Zeus contra seu pai – de modo a resistir ou desafiar o tempo (Khrónos). Heródoto (metaforicamente) se faz Zeus ao enfrentar o tempo, e sua escrita é o meio para que seu intento seja bem sucedido. A escrita,

³ Cronos é, por vezes, identificado com Khrónos. Para isso, ver Pierre Grimal (1951 [1990]: 110), Pierre Chantraine (1970: 586) e Michèlle Simondon (1976). Segundo Simondon, a prática dos jogos de palavra, a etimologia ou mesmo a semelhança entre nomes era algo muito importante para os gregos. A semelhança entre os dois nomes pode ter sido um dos motivos de tal “confusão”, voluntária ou não. A aproximação pode ter sido criada a partir das cosmogonias de Ferecides, no século VI a. C. (Diógenes Laércio, I 119), ou órficas. Plutarco (*De Ísis e Ostris*, 32) afirma que os gregos nomeiam Cronos e Khrónos de maneira alegórica, e o mais antigo testemunho é Aristóteles (*De Mundo*, 401 a). Para um comentário sobre a riqueza semântica dos nomes gregos, ver o capítulo 6 de Svenbro (2014).

⁴ A respeito do conceito de metáfora, apoio-me na reflexão de Paul Ricoeur (1975), sobretudo no sétimo capítulo (páginas 273-321). Trata-se de uma tentativa de ressignificação da iniciativa herodotiana que é o cerne desta tese, baseada na análise de Ricoeur, que apresenta a metáfora destacando o seu poder de redescrever a realidade. Seu caráter mais importante estaria contido no desdobramento do verbo *être* (ser/estar), que deve ser considerado também em sua forma negativa: a metáfora *não é* (a realidade), e ao mesmo tempo, *ela é como* (pois reside em uma tentativa de redescrevê-la). Trata-se, a meu ver, de um recurso do qual o historiador dispõe para “contar de outra maneira”, em termos de “é como se fosse assim...”. Para além, trata-se de uma possibilidade sedutora, eu diria mesmo enriquecedora, porém não necessária. Portanto, não será despendido aqui todo um aparato explicativo para “provar” um suposto caráter indispensável da explicação em termos metafóricos. Para uma definição mais tradicional do conceito de metáfora, ver Henri Suhamy (1981 [2013]: 29-44).

que para ele reside em algo criado pelos humanos (a despeito das narrativas à sua época)⁵, não é útil senão para os próprios humanos. Os deuses não necessitam dela, pois estarão sempre lá. Ao historiador, ao contrário, ciente da fragilidade humana, resta a escrita do passado e do seu nome⁶. Assim, a escrita da história reside na elaboração por parte de um humano que age como um deus. O desafio que o historiador faz ao tempo se entrelaça em três iniciativas, três traços de sua obra: 1) ele toma a escrita dos deuses, uma vez que sugere se tratar de uma origem fenícia; 2) ele recusa as Musas, e na sua iniciativa não há lugar para a inspiração, coisa dos poetas; 3) ele busca preservar o *kléos*, que é o modo humano de imitar de alguma forma a imortalidade dos deuses. Estranhamente, é na própria recusa em associar sua *historiē* a uma instância de ordem superior que ele apresenta um atributo reconhecidamente divino: *a permanência no tempo*.

Minha preocupação nesta tese pode ser esquematizada da seguinte forma: 1) ambição memorialística; 2) a *presença* ou o *eu* do historiador que assina a obra; 3) a escrita da história. É a articulação desses três elementos que dá forma à ideia central de minha proposta, qual seja, a do autor e a busca pela posteridade. Tentemos não perdê-los de vista no decorrer do escrito.

A busca de fazer com que seu próprio nome permaneça entre as gerações futuras, apontando para alguma realização de destaque em seu meio, não foi certamente um privilégio dos gregos. Tornar-se grandioso, fazer com que seu nome ultrapasse seu limite geográfico comum ou ultrapasse o curto tempo de uma vida é um tópico existente em diferentes povos. Na famosa *Epopéia de Gilgamesh*, a preservação do nome está relacionada à iniciativa heroica dos atores e o ideal de morte no campo de batalha a um indicativo de coragem. Antes de atacar o gigante Humbaba, Gilgamesh (rei de Uruk por volta de 2650 a. C.) dirige a palavra à Enkidu, e a essência da conversa diz respeito ao fato de um guerreiro não temer a morte e de lutar para “fazer o nome”, ou seja, ser lembrado (Tábua IV, vi, 29-41 PRITCHARD)⁷. Sobre uma estela de 2,25 metros de altura, o “Código” de Hammurabi⁸, pode

⁵ Em V. 58, ele atribui aos fenícios a introdução do alfabeto na Grécia. E isso não significa apenas uma informação. Trata-se de um distanciamento de explicações que apresentavam personagens míticos como os inventores, como Palamedes, Prometeu, Museu, Orfeu ou Lino. O escoliasta de Dionísio de Trácia, referindo-se a Estesícoro, escreve o seguinte: “De acordo com Estesícoro no livro II de sua *Oresteia*, e Eurípides, o alfabeto foi inventado por Palamedes” (213 Campbell). Ver Svenbro (1988 [1993]: 81-82).

⁶ Escrevo “resta”, porque considero, como veremos, que a escrita pressupõe a morte. Escrever é admitir-se como perecível. Em particular, aqui, a assinatura do nome próprio. Morte e posteridade andam juntas. Como questiona André Comte-Sponville (2000: 126-127): “Como poderíamos vencer o tempo, se só o podemos combater com a condição de, primeiro, lhe pertencer?”.

⁷ Segundo Gwendolyn Leick (2001 [2003]), as inscrições reais da antiga Acádia, gravadas em plaquetas por volta de 1800-1600 a. C., serviram como uma espécie de propaganda real e para a perpetuação da memória do indivíduo. Elas relatam, na maioria das vezes, eventos ocorridos cerca de 500 anos antes e, em uma variante

ser lido o texto publicado por esse rei da Babilônia por volta de 1750 a. C. Nele, há todos os elementos que poderíamos inocentemente associar ao egotismo grego, a contar pela reivindicação da produção a partir do nome próprio: “Eu (sou) Hammurabi, o pastor, chamado por Enlil, aquele que acumula opulência e prosperidade, aquele que realiza todas as coisas para Nippur, DUR.AN” (I 40-50). Além da escrita do nome, há o desejo de que ele perdure:

Eu sou o rei que é imensamente grande entre os reis. Minhas palavras são escolhidas, minha habilidade não tem rival. Por ordem de Šamaš, o grande juiz do céu e da terra, possa minha justiça manifestar-se no país, pela palavra de Marduk, meu senhor, possam meus estatutos não ter opositor, possa o meu nome ser pronunciado para sempre com honra na Esagila que eu amo (XLVII 80-90).

Do desejo de lembrança ao temor do esquecimento. O rei pede o auxílio do deus Anun para que este puna alguém que, eventualmente, venha a apagar seu nome da estela:

Se esse homem não guardar as minhas palavras que escrevi em minha estela, desprezar minhas maldições, não temer as maldições dos deuses, anular o direito que promulguei e revogar as minhas palavras, alterar os meus estatutos, apagar o meu nome escrito e escrever o seu nome (ou) por causa destas maldições mandar um outro (fazer), esse homem, seja ele senhor, seja ele governador ou qualquer pessoa chamada com um nome, que o grande Anum, o pai dos deuses, aquele que pronunciou o meu governo, tire-lhe o brilho da realeza, quebre o seu cetro, amaldiçoe o seu destino (XLIX 20-50)⁹.

As inscrições do século VI a. C. no Monte Behistun (hoje Irã) são outro exemplo. Referentes ao persa Dario I, sua escrita cuneiforme se mistura a figuras representando os povos conquistados, e podemos ler na versão persa (ao todo são três versões) a clara consciência de posteridade¹⁰. Primeiro a apresentação do nome do soberano: “Eu sou Dario, o grande rei, o rei dos reis, o rei da Pérsia [...] (Coluna I, 1), e adiante,

delas, podemos ler os seguintes dizeres do rei Sargão (que possivelmente tenha reinado entre 2340-2284 a. C.), aquele que inaugura o período acadiano: “Sargão, o poderoso rei, rei da Acádia, sou eu./(...) E assim por... anos reinei como rei./ O povo de cabeça negra dominei e governei”.

⁸ Descoberto no início do século XX, ele foi considerado de imediato um “código”, um conjunto sistemático de “leis”. Segundo Jean Bottéro, desde então, os pontos de vista a respeito da natureza do monumento mudaram bastante, sobretudo a partir da descoberta de outras peças análogas. Não eram verdadeiros “códigos”, pois não tinham por meta reunir sistematicamente a legislação inteira do país: “Na realidade, eram conjuntos, não de ‘leis’, mas de ‘sentenças’, dadas pelo rei ou por um de seus representantes para resolver um problema particular de comportamento público, mas que foram despojadas de todas as notas individualizantes para conservar apenas o essencial de sua significação: de um lado, um problema de conduta, de outro, sua solução” (BOTTÉRO, 2004 [2011]: 132-133). Para um exame mais detalhado, ver Bottéro (1987: 284-334).

⁹ Se podemos ler o nome mais ou menos *autoral* do soberano, o mesmo não ocorre com os textos que poderíamos chamar “literários”. Segundo Jean-Jacques Glassner (2001: 111-118), o mais comum é o anonimato, no máximo algum nome de copista. Quando são encontradas listas de autores, elas são de difícil aceitação, pois apresentam também nomes de personagens divinos ou lendários.

¹⁰ Para Arnaldo Momigliano (1990 [2004]: 24), a inscrição de Behistun pode nos dizer algo a respeito do modo como os persas pensavam a história, mas deve ser considerada uma dificuldade adicional, pois não sabemos ao certo se Dario se dirigia aos homens ou aos deuses (trata-se de uma inscrição sobre uma altura de 300 pés!). O autor entende que há nesse texto “um estilo histórico em formação”, e autores como Hecateu de Mileto, Íon de

(Assim) disse Dario, o rei: isso não foi feito pelos antigos reis durante seu tempo, como foi sempre feito por mim através do favor de Auramazda (Coluna IV, 59).

Da China, podemos observar o exemplo de Confúcio e seus *Diálogos*. Nascido no país de Li, em torno de 551 a. C., ele é considerado por Anne Cheng (1997 [2000]: 47) “o primeiro caso na história chinesa em que se faz sentir a voz de alguém que fala em primeira pessoa e em seu próprio nome, assumindo assim a conotação de um verdadeiro autor”¹¹. No entanto, autoria aqui não significa originalidade de ideias, uma vez que o próprio Confúcio declara que não profere algo de sua própria criação: “Transmito o ensinamento dos antigos sem criar nada de novo, porque me parece digno de fé e de adesão” (*Diálogos*, VII 1)¹². Tratar-se-ia realmente de um autor? Mas, para retomar uma pergunta mais ou menos antiga, e que deveria vir acompanhada da primeira, o que é um autor? Por hora, fiquemos por aqui.

Não precisamos ir além para compreender que há autores em diversos lugares do planeta e em diversas épocas que antecedem a nossa. Tal afirmação não prova nada acerca da transmissão e da influência que uma cultura possa ter sofrido por parte de outra, a não ser em casos bastante precisos, como o de uma origem “indo-europeia”, ou a “literatura ocidental”, noções igualmente perigosas. Se o exemplo apresentado por Eduardo Viveiros de Castro (2002: 183-264) dos tupinambás quinhentistas e suas referências à “bela morte” e à ideia de “deixar uma memória de seu próprio nome” é sedutor quanto ao que podemos saber sobre transmissão, não podemos estendê-lo a todas as culturas e povos.

A busca pelo *kléos* parece, então, algo que pode ter paralelo em outras culturas. Entretanto, os gregos antigos fizeram dessa busca um elemento central na sua poesia. Na verdade, em suas origens indo-europeias já parecia estar a base para isso: são vários os povos desta origem que valorizaram a *fama* ou a *glória*, e o guerreiro não poupou esforços para

Quíros e Heródoto, que pertenciam à cultura jônica, surgiram em um mundo onde as influências orientais eram bastante sentidas. No entanto, é cauteloso ao tratar de influências: “Há claramente elementos orientais tanto na historiografia judaica quanto na grega, mas estes elementos devem ser atribuídos a um cenário cultural comum do Império persa, mais do que a uma influência persa específica. Se há uma influência persa específica, ela está limitada ao uso de documentos e, talvez, ao estilo autobiográfico” (MOMIGLIANO, 1990 [2004]: 35).

¹¹ A data precisa dos *Diálogos* é desconhecida, e reside em uma compilação tardia que, segundo Cheng, foi realizada não exatamente por seus discípulos diretos, mas pelos discípulos destes, ou ainda mais tardios. A versão que chegou até nós data do século III da nossa era. Para mais detalhes, ver o texto introdutório de sua tradução da obra (1981 [1983]: 13-31).

¹² Evito aqui a tradução de VII 1 pela edição brasileira, da qual citei a introdução na nota acima, pois ela desconsidera a primeira pessoa no passo destacado por Cheng: “Diz o mestre: transmite o ensinamento dos antigos sem nada criar de novo (...)”.

obtê-la. Mais que um tema poético, a noção de *kléos* – ‘fama’, ‘glória’, ‘renome’ – talvez também tenha sido uma forma possível de lidar com a morte¹³.

A poesia grega foi o instrumento mais conhecido de preservação do nome e dos feitos dos heróis. Mas *kléos* não foi uma noção restrita aos aedos e suas Musas, apesar de ser comum a consideração de que “Homero preserva a fama de Aquiles”. A questão vai além do par Homero/Aquiles. Nem este herói foi o único detentor de *kléos* na poesia épica, nem mesmo foram os heróis os seus únicos detentores. Os gregos que ouviam as narrativas épicas de alguma maneira foram motivados pela busca pelo renome. A poesia lírica de Píndaro e Baquilides, por exemplo, conferiu (ou ao menos reivindicou fazê-lo) a imortalidade possível ao atleta vencedor nos Jogos Olímpicos. Embora alguns tenham sido transformados em objeto de culto entre os gregos, foram pessoas que outros em seu meio viram nascer, crescer, participar dos jogos etc.; não são como os personagens narrativos de outros tempos¹⁴. Além disso, inscrições em numerosos túmulos indicam a pretensão de preservar seu próprio nome, do período arcaico ao clássico, o que reforça a afirmação de Jesper Svenbro (1988 [1993]) de que *kléos* foi uma obsessão para os gregos.

Essa característica pode ser aproximada ao que G. E. R. Lloyd (1995) chamou de *egotismo* dos gregos, que passaram a apresentar cada vez mais seus nomes em suas obras, ou então a usar a primeira pessoa do singular em suas narrativas. Hesíodo, no início da *Teogonia* (vv. 22-23) marca seu nome e aponta para sua fonte de autoridade: foram as Musas que ensinaram (*edídaxan*) o belo canto que sua audiência (ou seu leitor) terá conhecimento, um canto que é resultado de uma experiência com as deusas, quando um dia ele foi pastorear suas ovelhas no monte Hélicon. Teógnis de Mégara (vv. 19-26) apresenta seu nome e ainda se refere ao seu ‘selo’, *sphrēgís*¹⁵. Ou então Safo de Lesbos, que faz com que seu nome apareça de forma indireta, sendo a deusa Afrodite quem toma a palavra para apresentá-la: “Quem te engana (*adikēei*), ó Safo?” (I, 19-20 Campbell). E a iniciativa não se restringiu à poesia, como podemos ler na prosa de Hecateu de Mileto: “Hecateu de Mileto conta (*mytheítai*) assim: o que escrevo (*gráphō*) aqui é o que me parece ser verdadeiro (*hōs moi dokeî alēthéa ênai*) (...)” (*FGrHist.*, 1 F 1 a).

¹³ Segundo Jean-Pierre Vernant (1989 [2005a]: 84), a experiência grega da morte se transpõe sobre um plano estético e ético (com uma dimensão metafísica): eles construíram a idealidade da morte ou, para ser mais exato, eles buscaram socializar, civilizar a morte (isto é, neutralizá-la) tornando-a a idealidade da vida.

¹⁴ “De outros tempos”, esses personagens são conhecidos por meio de uma narrativa. Isso não significa que não tivessem existido, no entendimento dos gregos. Ver, para isso, Paul Veyne (1983).

¹⁵ Acerca de diferenças interpretativas da assinatura de Teógnis, ver o comentário de van Groningen (1966:19).

No “fragmento” (na verdade uma citação posterior de Demétrio de Falero), o nome do autor (terceira pessoa) é seguido de *eu* (primeira pessoa), contido na conjugação do verbo *gráphein*: eu escrevo, *gráphō*. Não há aqui menção alguma à preservação de algum feito, seja ele de herói, de guerreiro ou de soberano, e nem mesmo às realizações de um povo. Se Hecateu menciona “os gregos”, não é (ao menos em primeira instância) com o intuito de preservar: sua motivação provém do fato de os gregos (sem maiores identificações) relatarem coisas ridículas, *geloîoi*.

Todos os autores mencionados acima antecedem Heródoto de Halicarnasso. O caminho da manifestação autoral já havia sido desenvolvido. Ser autor, em seu tempo, já não é uma novidade, o que não nos autoriza a desconsiderar o caráter singular de sua prosa investigativa. Do ponto de vista autoral, no entanto, ele não se confunde com os poetas. Sua recusa às Musas como fonte de conhecimento demarca o campo de sua investigação, que se refletirá em toda a sua obra. Sua *sphragís* aparece para demarcar o aparecimento de um prosador que poderia ser pensado em sua relação com o passado (no sentido de uma busca de distanciamento em relação aos poetas), com o seu próprio presente (com seus “concorrentes”, como Hecateu de Mileto, por exemplo) e com o futuro. Na verdade, as três categorias temporais são incontornáveis nesse sentido. Pois o historiador buscou se construir enquanto tal no *seu tempo*, em parte, em relação ao que já fora realizado no *passado*. E o futuro? O futuro é a proposta, que pode ser lida desde o preâmbulo. Uma proposta de preservação dos outros, é claro, mas também da preservação de si próprio, de um autor que não cansou de intervir no texto. Traços de um debate realizado no momento de uma performance? Possivelmente. Traços mais ou menos ficcionais de quem põe um ato oral por escrito, preservando um pouco do seu momento “original”? Possivelmente, também. Trata-se, então, de uma contradição? A resposta mais viável parece ser a negativa, tendo-se em vista que se trata de alguém que conciliou – e, ao que parece, não viu contradição nisso – o escrito e o oral.

Proponho, então, a seguinte problematização: pretendo explorar os contornos e a singularidade da manifestação herodotiana em sua busca pela posteridade autoral, sob a hipótese de que é a sua escrita da história que autoriza tal iniciativa. Ela é o meio que possibilita ao autor a inserção do nome no próprio conteúdo que pretende preservar do esquecimento, potencializando a preservação do seu próprio *kléos* entre as gerações futuras. O autor aparece de forma indissociável do assunto tratado. Como esquecê-lo, se ele se tornou a referência, o ponto de partida de qualquer discussão acerca do conflito entre gregos e

bárbaros? Seja para elogiá-lo, seja para criticá-lo, seu nome será lembrado. Não é possível evitar a passagem do tempo, somente os deuses não a sentem (talvez por isso os deuses não precisem da escrita; ela parece ser inútil aos que nunca morrem). Heródoto de alguma forma afronta *khronos* e procura encontrar outra via que a do esquecimento, tal como os poetas fizeram, cada um a seu modo. Assim como o mito apresentado no início deste texto, que sublinhava a afronta de Zeus ao seu pai, Heródoto busca resistir àquele todo-poderoso a quem os humanos são submetidos. A afronta de Zeus era a condição para a imortalidade (ou antes, para o nascimento): o Deus-Pai do Olimpo, o imortal, para ser realmente imortal, precisava ainda nascer, e seu nascimento dependia do desafio. Heródoto, humano, mortal, sem o poder e a força dos deuses (e ainda sem a tutela das Musas!), só pode desafiar *Khronos* com aquilo que lhe cabe, e seu recurso não é algo ligado ao divino. Seu recurso é totalmente humano, a saber, sua escrita da história, que ele próprio apresenta como de origem humana, em recusa das explicações míticas.

Afrontar o tempo não significa sugerir que o historiador age realmente como um deus, ou que supera os deuses, mas o paralelo pode ser (metaforicamente) estabelecido. Afinal, a busca por *kléos* – e neste caso, a escrita da história, buscando impedir apagamento das realizações humanas – é a forma mais próxima de obter-se a principal característica dos deuses, a imortalidade. Seu recurso é a escrita da história e tudo o que diz respeito a ela. E tal recurso para tentar resistir à efemeridade só pertence *aos* humanos e ao mesmo tempo só tem utilidade *para* os humanos. Escrever, registrar para não esquecer ou não ser esquecido não é atitude divina. Ela é inútil aos imortais. E a preocupação de Heródoto também não é com os deuses, mas com as realizações dos humanos (*tà genómēna ex anthrōpōn*) (I. 1), e com o tempo *dos* humanos¹⁶. O resultado é uma espécie de *monumento em forma de texto*¹⁷. Esse monumento lança um paradoxo: por um lado ele mantém vivos aqueles personagens citados ao longo da narrativa (e o seu próprio nome é imortalizado); ao mesmo tempo, colocá-los por escrito é assumir o inevitável: “a historiografia”, nos ensina Michel de Certeau (1975), está associada à morte, pois “ela representa mortos no decorrer de um itinerário narrativo”. Se há alguma forma de resistir, sua narrativa é a principal ferramenta. Trata-se do que Certeau chamou de *rito de sepultamento*, em que a escrita exorciza a morte introduzindo-a no discurso e, podemos dizer, imortaliza seu autor.

¹⁶ *Histórias* III. 122. Ver Pierre Vidal-Naquet (1960 : 55-80).

¹⁷ Acerca da noção de “cristalização da memória”, noção que me permitiu pensar o texto herodotiano como uma espécie de monumento, ver os artigos do teórico e egiptólogo alemão Jan Assmann (1995; 1998).

Preservação dos feitos passados e, ao mesmo tempo, do próprio historiador como *figura subjetiva* (HARTOG, 1980 [2001]), aquele que se apresenta continuamente no texto. Subjetividade do historiador, um problema não apenas grego. Os historiadores acreditaram evitá-la quando a intenção foi a de produzir uma história científica, no século XIX. O reconhecimento (ou não) de sua própria subjetividade, a percepção (ou não) de sua presença autoral implicou na concepção que os historiadores tiveram do resultado de seu próprio trabalho, dentro de um contexto de busca pela produção de uma história livre de influências externas ao documento, uma história *científica* ou *positivista*, como nas acusações que Lucien Febvre fazia aos seus antecessores¹⁸. Salvos os possíveis exageros de Febvre em sua crítica endereçada, sobretudo, a Charles Seignobos¹⁹, não podemos confundir *presença consentida* do historiador em seu texto com *vontade de renome*. Não me parece justo considerar que a busca por objetividade da produção seja a antítese da valorização de si próprio como autor. A respeito do chamado “modelo metódico” francês, Philippe Carrard (2013: 24-25) destaca que

Sobre o plano da enunciação, Langlois e Seignobos querem antes de tudo que o historiador seja “objetivo”. É verdade que o pesquisador não pode eliminar a subjetividade inerente à escolha dos documentos e à disposição dos dados em um texto, ponto sobre o qual Seignobos retornará com frequência em suas polêmicas com os sociólogos. Mas ele deve abster-se de tomar partido e de exprimir explicitamente suas opiniões, evitar o que a teoria literária chama de “intrusões” ou “intervenções” do autor.

Talvez a ambição tenha sido menos a de promover-se *no próprio texto* do que por meio dele enquanto uma produção de qualidade (“objetiva”, no caso) que eleve o status de seu autor. O campo científico, coloca Pierre Bourdieu (1976), tem menos a ver com um espaço de neutralidade do que com o lugar de uma luta de concorrência que visa o monopólio da autoridade ou da competência científica.

As noções de autoria, de subjetividade e, talvez, de vontade de renome têm seu lugar no fazer historiográfico, embora com características variadas, dependendo da época ou da

¹⁸ Febvre, que havia apostado todas as suas fichas em uma história “que problematizava”, um estudo “cientificamente conduzido” capaz de fazer, com sua luz, “recuar a escuridão” (p. 84) do passado (seja ele de três mil ou de trezentos anos!), pretendia banir o que chamou de “ingênuo realismo de um Ranke” (p. 91) ou seu compatriota Charles Seignobos. Ao “historiador historicizante”, ele responde: “Um historiador que recusa pensar o fato humano, um historiador que professa a submissão pura e simples a esses fatos, como se os fatos não fossem em nada fabricados por ele, como se não tivessem sido minimamente escolhidos por ele, previamente, em todos os sentidos da palavra escolhido (e não podem ser escolhidos senão por ele) – é um auxiliar técnico. Que pode ser excelente. Não é um historiador” (FEBVRE, 1952 [1977]: 180). Essa forma de história, ao se pretender científica, vira as costas ao presente; da mesma forma, o historiador entende que, para fazê-la, ele deve começar por abster-se dele próprio (HARTOG, 2013: 235).

¹⁹ Quanto aos exageros de Febvre em sua crítica aos trabalhos de Charles Seignobos, ver o artigo de Antoine Prost (1994: 100-118).

visão de como de escreve a história²⁰. Quer se trate das *Mémoires d'Outre-Tombe* de Chateaubriand, esse “vencido que não morre” (CEZAR, 2010: 32-33), ou de Jules Michelet, no prefácio de sua *Histoire de France* (1869), que executa uma notável inversão de papéis entre o escritor e a obra: “Meu livro me criou. Eu que fui sua obra. Esse filho fez seu pai” (MICHELET, 1869 [1974]: 11-14). Nos dois casos, aparentemente antagônicos, autor e obra se entrelaçam, e Michelet me parece ter toda a razão ao expressar sua fórmula: pois a obra cria o autor, certamente, embora ela tenha sido por ele criada.

Ao fim, parece que a grande maioria dos escritores não pretende o anonimato, não pretende escrever um texto de caráter efêmero²¹. Quanto aos historiadores, penso que não seria correto decretar que sua mais ou menos discreta presença autoral denuncie uma origem grega antiga da vontade de renome. Prefiro considerar a Grécia, seguindo Adriana Zangara (2007: 10) ao tratar do *ver a história* dos antigos, “como o lugar de surgimento de uma aporia contra a qual a reflexão contemporânea sobre a representação historiadora não cessou de lutar”. Tal aporia que constitui a imagem presente da coisa ausente tratada por Ricoeur (2000). “Eu sei porque vi”: essa afirmativa pode se desdobrar em diferentes interpretações da visão. Heródoto sabe porque viu, mas também sabe porque ouviu de alguém que viu, e sua assinatura resulta desse processo, assim como, para o historiador do nosso tempo, representar narrativamente o passado não o priva da autoria ou de um possível desejo de fama.

Talvez tudo dependa de como qualificamos o nosso texto historiográfico. Seria ele uma espécie de monumento? Heródoto, embora não tenha lido Chateaubriand – e, por isso, não escreveu como ele um “Prefácio Testamentário” –, talvez respondesse afirmativamente. Sua escrita da história remete à ideia de um monumento, a um monumento funerário mais precisamente, como veremos no capítulo final desta tese. Ao contrário de Bartleby, o escriturário de Herman Melville, que desconcerta o chefe ao recusar exercer sua atividade com um simples “Prefiro não o fazer”, os historiadores antigos e modernos parecem ter tomado a preservação ou divulgação do seu nome como uma motivação para escrever (uns mais do que outros, sejamos justos)²². Talvez mesmo por isso Bartleby se recuse a escrever,

²⁰ Gérard Genette (1987: 44) nota, quanto ao nome do autor, que este realiza uma função variável segundo o gênero em questão, tendo seu papel muito mais forte quando se trata de escritos referenciais, diretamente ligados à credibilidade da testemunha. Assim, é compreensível que existam tão poucos pseudônimos ou anônimos entre as obras de tipo histórico ou documentário.

²¹ Note que mesmo Febvre (1952 [1977]: 88) critica o egotismo daqueles historiadores por ele chamados de positivistas, acusando-os de autopromoção.

²² Alguns autores chegam mesmo a considerar tal atitude uma iniciativa de caráter “revolucionário”. Pierre Nora, em seu *Essais d'ego-histoire* (1987: 05-07) se defende por antecipação dos críticos ao sublinhar a importância, por parte do historiador, de “falar de si”: longe de ser um ato de exibicionismo, trata-se, segundo ele, de um

visto que se trata de uma redação cotidiana de trabalho, banal como sua própria vida, e sem potencial de renome. Banal e efêmero, diferentemente daquilo que motiva a dedicação do poeta Virgílio de Hermann Broch (1945 [2001]: 48), que, percebendo a proximidade da morte, faz de tudo para finalizar e preservar a sua *Eneida* (mesmo se depois pensa em queimá-la). Enquanto um velho enfermo, ele chega a ser motivo de riso, porque indivíduo decadente de carne e osso, ainda sem uma identidade narrativa. Esse indivíduo continua anônimo enquanto não conclui a obra e a ação do tempo mostra sua força, personificada nas mulheres que zombam do velho carregado na liteira, como um “ninguém” moribundo. Sem a obra, Virgílio é um mero mortal, sem posteridade, assim como o seria nosso historiador sem a sua. Enfim, retornamos a Michelet.

Resumo dos capítulos

No capítulo 1, discutirei algumas noções centrais para a compreensão do meu intento, sobretudo as de *autor*, *autoria*, *intenção* e a *materialidade do texto*. No final, apresento alguns autores como a posteridade de Heródoto, que a meu ver são fundamentais para sua busca por renome.

Situarei nosso historiador entre a oralidade e a escrita, no capítulo 2, entendendo que as duas formas são importantes na sua obra. Sem opô-las, privilegio o caráter escrito, elencando alguns momentos da obra que nos permitem tal interpretação.

No capítulo 3, privilegiarei o termo *kléos* nas *Histórias*. Apresentarei, em primeiro lugar, uma pequena história do conceito, a partir de alguns poetas. A última parte será reservada ao uso herodotiano desse conceito.

Privilegiarei o que entendo se tratar de uma referência ao leitor futuro, no último capítulo. Primeiro, refletirei a respeito da *sphragís* enquanto uma terceira pessoa que pressupõe a ausência daquele que se enuncia, ou como um substituto da sua presença. Depois, examinarei o pressuposto assumido pelo historiador de que sua pesquisa será lida no futuro.

Algumas considerações suplementares

- Para reedições, as datas entre “[]” dizem respeito à edição utilizada, colocadas sempre depois da data original.

movimento de curiosidade pessoal e desinteressada, e que indicou as regras do jogo. O historiador como objeto de si mesmo... “tudo pela ciência!”, para utilizar uma expressão que não vem do nosso *métier*.

- A citação sem especificação de página diz respeito ou à ideia central do trabalho, ou a uma ideia presente em diferentes momentos, por isso julgo desnecessária a paginação.

- Foi extremamente difícil evitar a repetição do nome “Heródoto” no decorrer do trabalho. Recuso o uso que alguns autores costumam fazer, que consiste em colocar apenas a primeira letra do nome e um ponto final (“H.”, no nosso caso). Na medida do possível, procurei substituir seu nome por adjetivações como “o historiador de Halicarnasso” ou “o pai da história”, ou algum outro, pois creio que não resulte em qualquer confusão ou obscuridade.

- Obras mencionadas no decorrer do texto, porém ausentes na bibliografia final (raros os casos): trata-se tão somente de um comentário de segunda mão, não de uma leitura direta (geralmente a origem é especificada no momento da citação).

- A respeito das edições das *Histórias*, priorizo as traduções para a língua portuguesa das *Edições 70*. No entanto, ainda não foram traduzidos os livros II, VII e IX. Assim, valho-me da tradução de Érica Siani de Moraes (1999), para o livro II, e das edições *Les Belles Lettres* para os outros. O texto grego foi estudado a partir das edições *Les Belles Lettres*. Outras edições e traduções serão mencionadas no decorrer do texto.

1. CAPÍTULO I – HERÓDOTO ENQUANTO FIGURA DE AUTOR: AUTORIA, INTENÇÃO E MATERIALIDADE DO TEXTO

“Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muß im Leben untergehn”.
Friedrich Schiller. *Die Götter Griechenlands*, 1800
[1962]²³.

Vencer o tempo por meio da escrita, esta sendo a depositária do estilo e das ideias de um autor. Vencer Khrónos e depois morrer, ou morrer para se tornar imortal, eis um dos paradoxos do autor. A noção de imortalidade parece fazer referência constante ao seu oposto, como podem sugerir tanto a epígrafe acima, do poema de Schiller, quanto aquela que escolhi como abertura desta tese, do diálogo do poeta Parvulescu com a jovem jornalista Patricia, no filme *À bout de souffle*, de Godard (1959). Outras épocas, algumas permanências. Não por acaso, a ideia de imortalidade do ponto de vista autoral parece ir de par com a ideia de morte, pois é mais ou menos incontestável que apenas faça sentido falar de um autor enquanto imortal ou quando já morto, ou tomando a fatalidade como premissa. Também não por acaso, o debate em torno da noção de autor inaugurado por Michel Foucault e Roland Barthes gerou material que pode ser usado tanto no sentido de uma melhor definição da noção de autor quanto para apontar a sua morte. Se, por um lado, ele morre ou é “apagado”, por outro, ele ganha uma definição mais elaborada que parece colocá-lo em um pedestal (porque tão mencionado), exatamente de onde Barthes pretende tirá-lo. Este capítulo discute basicamente as noções de *autor*, de *autoria*, de *intenção* e de *materialidade do texto*. Noções básicas para seguir a pesquisa apresentada nesta tese, sobretudo porque o assunto principal é o de um autor que busca (tem a intenção) a posteridade por meio de um texto.

²³ Tradução livre: “O que deve permanecer imortal, no canto, tem que perecer, na vida”. Ver o comentário de Michel de Certeau (1987 [2011]: 106-110) a respeito do poema de Schiller e a ideia, segundo a qual, para o nascimento do poema, é necessária a morte do vivo. Trata-se de uma noção presente nesta tese, qual seja, a de que é necessária a morte do autor de carne e osso para o surgimento do autor enquanto figura na posteridade. Ou melhor: que escrita e imortalidade da figura autoral vão de par. A escrita pressupõe a morte, na medida em que escrever, de algum modo, é reconhecer-se como perecível. A historiografia nascente com Heródoto - assim como a epopeia - pressupõe a morte (HARTOG, 2003: 26), mas “morrer” não significa aqui o desaparecimento autoral, o que podemos constatar desde a *sphragis* de Heródoto no próêmio, o que podemos constatar pelo simples fato de ainda hoje dedicarmos milhares de páginas a esse autor.

1.1 Autor, autoria e intenção

1.1.1 “O autor está morto”, proclamam alguns... autores.

O caráter jocoso do pequeno título acima foi escolhido com o intuito de chamar a atenção para o que há de paradoxal no debate em torno do assunto. A primeira questão diz respeito à dificuldade de estabelecermos uma conceitualização abrangente que dê conta das várias nuances apresentadas pelos sujeitos “autores” em cada gênero de discurso, em cada sociedade, e em cada tempo. A segunda desenvolve-se em torno da tão-famosa “morte do autor” apontada/explicada/reivindicada/proclamada no fim dos anos 1960.

A palavra *autor*, tal como a concebemos hoje, possui relação de proximidade e de distância com os antigos, sobretudo com os romanos. Proximidade, pois nossa palavra provém do latim *auctor*, uma ligação óbvia e de fácil constatação, uma vez que a língua portuguesa possui o latim como matriz e porque sua grafia pouco mudou. Distância, porque à palavra em questão não conferimos o mesmo sentido que os antigos romanos. Não um sentido imediato. Do ponto de vista etimológico, é derivada do verbo *augēre*, que possui o amplo sentido de “crescer”, “fazer crescer”, “aumentar”, “amplificar” (ERNOUT; MEILLET, 1932 [2001]: 56-58)²⁴. O sentido geral que a palavra *auctor* confere ao agente é o de ser “aquele que aumenta”, “que faz avançar” (progredir), e os específicos podem ser: 1) “aquele que aumenta a confiança”, como a responsabilidade do vendedor em vista do comprador, ou como um garantidor, espécie de fonte histórica, como Políbio é mencionado no *De Officiis* 3, 113 de Cícero: “*Polybius, bonus auctor in primis*” (tomando o sentido de “aquele que serve de garantia dos fatos”); 2) “aquele que empurra ou que impulsiona a agir”, que pode fazer referência a um conselheiro, um instigador, promotor, fundador, ou iniciador de algo; 3) apenas no terceiro caso que seu sentido pode ser ligado ao daquele “que escreve ou compõe

²⁴ Sugiro a leitura de Florence Dupont (2004) a respeito da noção romana de *auctor* e *auctoritas*. A pesquisadora explica que, no seio da civilização romana, a referida palavra não possui diretamente o sentido que poderíamos pensar, prioritariamente literário de escritor/autor. O sufixo *-tor*, em *auctor*, designa um ator contingente, em oposição aos agentes funcionais, os derivados em *-ter*, onde o sufixo serve para indicar um estatuto social, como em *pater* e *mater*. Esse substantivo terminado em *-tor* indica, segundo Dupont, que um homem assume temporariamente uma função social. O sujeito poderia vir a possuir uma *auctoritas*, uma capacidade de ser um *auctor*. A *auctoritas* primeira, aquela que vai permitir ao poema um reconhecimento público, é a do destinatário do poema, o *patronus* do poeta, aquele que vai lhe dar sua existência social. Assim, caso ele adquira sua *auctoritas*, ela será a de sua obra; o poeta-escritor é criado poeta-*auctor* pelo seu próprio poema (por intermédio do *patronus*), e não o contrário (DUPONT, 2004: 171-174). Para uma diferenciação medieval entre *actor* e *auctor*, ver Chenu (1927). *Actor* passará a revestir o sentido de *auctor*, como o autor de uma obra, e *auctor* será conferido um valor em relação à *auctoritas*, unindo a ideia de origem (*auctor*: aquele que toma a iniciativa em um ato) e a ideia de autoridade, de dignidade (não dizendo respeito mais – ou exclusivamente – a um responsável pela composição de uma obra, mas algo também ligado à autoridade).

uma obra”, como na *Institutio Oratoria* de Quintiliano (10. 5. 3), referindo-se aos “escritores gregos” (*Graeci auctores*) (GAFFIOT, 1934 [2016]: 206-207). Ainda hoje, o autor de um livro continua ligado à etimologia latina do seu qualificativo, porque é sempre aquele que produz, que faz algo, o responsável por uma ação.

Se um estudioso da Antiguidade se depara com a questão “O que é um autor?”, coloca Jesper Svenbro (1996: 15), sua resposta dependerá, evidentemente, de suas diversas orientações, de sua sensibilidade particular e dos acasos de seu itinerário de pesquisa. Exemplo disto é a afirmação de Michel Foucault (1969) de que na Grécia antiga não há autores, sublinhando a sua dependência dos deuses. Se considerarmos que Foucault não era, ao menos no momento em que escreveu o texto, um profundo conhecedor dos textos gregos antigos – embora eles estivessem sempre presentes na sua reflexão e em seus debates –, poderíamos dizer que ele desconhecía também os modos de funcionamento autoral do período. A meu ver, tal afirmação não estaria errada, apenas incompleta, tendo-se em vista que sua preocupação é com outra época²⁵. Voltaremos ao assunto. Todavia, sua afirmação parece dar razão à afirmação de Svenbro.

Em contrapartida, é evidente que os gregos antigos foram autores, pois a posteridade os conheceu como sujeitos responsáveis por suas obras e porque eles se apresentaram enquanto responsáveis por suas produções (embora essa responsabilidade deva, por vezes, ser considerada em paralelo à influência divina). A Grécia, todos sabem, é o berço dos autores para o mundo ocidental: poetas, filósofos, historiadores, todos eles são muito bem conhecidos pelos seus nomes, pelos títulos dos seus escritos (mesmo quando não se trata de um título

²⁵ Se a reflexão de Foucault a respeito da categoria *autor* é, como veremos, de suma importância na elaboração desta tese, isso não contradiz a necessidade ou a simples iniciativa de estabelecer certo distanciamento. O filósofo francês sofreu inúmeras críticas de vários pesquisadores, em geral, pela sua imprecisão ao tratar de períodos históricos e sua característica de tentar encaixar os períodos escolhidos em seus argumentos. Tive a oportunidade de assistir a duas conferências de Laurent Pernot em torno da noção de *parrésia* em Foucault, na Université de Toulouse II – Jean Jaurès (2015). Pernot não deixou de elogiá-lo por sua profunda sensibilidade na leitura e interpretação dos autores antigos, sem deixar de comentar, no entanto, as dificuldades que o filósofo encontrava em numerosas conferências frente a um público de especialistas questionadores. Quanto a comentários publicados dessa natureza, limito-me a dois livrinhos. Primeiro, a entrevista que Claude Lévi-Strauss (1988 [1990]: 96-97) concedeu a Didier Eribon, confirmando sua impressão de que “Foucault toma certas liberdades em relação à cronologia. Como se soubesse de antemão o que quer provar e em seguida procurasse onde apoiar sua tese. Vindo de um historiador das ideias, isto me incomoda”. O segundo, também um livro-entrevista, concedida a Jeannie Carlier e a Arnold I. Davidson, em que o filósofo e historiador da filosofia Pierre Hadot (2001: 215-216) resume brevemente suas divergências com Foucault e sua crítica ao uso que este faz dos textos gregos, sobretudo o fato de ele não ter praticado a filologia, deixando de lado questões fundamentais como os problemas ligados à tradição dos textos antigos, ao deciframento de manuscritos, ao problema das edições críticas e à escolha das variantes textuais.

original, muitas vezes criações posteriores), por vezes alguma informação biográfica²⁶. Foi assim na Renascença quando, na Itália do século XIV, ou antes, figuras como Lovato Lovati (1241-1309), Francesco Petrarca (1304-1374), Giovanni Boccaccio (1313-1375) e outros passam a estudar e a imitar os clássicos (REYNOLDS; WILSON, 1968 [1984]: 83-84)²⁷. Foi assim também, como veremos depois, no próprio Mundo Antigo e a “posteridade recente” dos gregos na Biblioteca de Alexandria e entre os autores romanos. Se iniciei este parágrafo afirmando a autoria grega em termos de evidência, é porque mesmo os gregos se consideraram sujeitos autorais, ou melhor, alguns deles. Não seria exagero considerar a Grécia antiga a terra do *egotismo*, termo usado por G. E. R. Lloyd (1989) para referir a atitude dos autores posteriores a Homero – Hesíodo, os poetas líricos, os filósofos da natureza e os médicos – de manifestar o seu *eu* nos seus textos. São diferentes os modos de intervenção do narrador em sua narrativa, seja ela em poesia ou em prosa. E isso pode variar de acordo com o autor, com a situação, etc.²⁸. Para além da apresentação e valorização do *eu* do autor ou narrador, eles também possuíam nomes distintos, mas por vezes relativos, para referir sua atividade, embora não se trate exatamente de uma palavra abstrata e generalizante para expressar a categoria *autor*. O termo mais comum é *aoidós*, provindo do verbo *aeídein*, que significa “cantar”. Este foi o nome utilizado provavelmente até o século V a. C. como termo geral para referir os poetas. Segundo Andrew Ford (2002: 132-134), a palavra acaba perdendo seu lugar para *poiētēs*. As *Histórias* de Heródoto, segundo Ford, residem em uma importante fonte para notarmos a mudança, onde podemos encontrar *poiētēs* e *poiēsis* juntamente com *poiein*, no sentido de “fazer poesia”, de “compô-la”. Heródoto, que se refere a Homero ou a Hesíodo não como *aoidós*, mas como *poiētēs*, faz uso do sufixo *-poiós* para denominar os

²⁶ Informações biográficas que, muitas vezes, dizem respeito mais a uma construção narrativa do que a um indivíduo histórico, como parece ser o caso de Homero. Remeto aqui ao livro organizado por Sandrine Dubel e Sophie Rabau, *Fiction d’Auteur? Le discours biographique sur l’auteur de l’Antiquité à nos jours* (2001).

²⁷ Ou já no século XII: os mosteiros continuavam importantes por suas bibliotecas, seus *scriptoria* e sua vida cultural, mas as atividades criadoras se deslocavam para as escolas catedrais que, a partir de meados do século XI, começam a se tornar as primeiras universidades. Até meados do século XII, *litteratus* significa a capacidade de ler e escrever latim; a partir de então, passa a denotar certa familiaridade com a literatura latina e tende em direção ao sentido de “cultivado” (REYNOLDS; WILSON, 1968 [1984]: 75-76). Ainda quanto ao século XII, onde Jacques Le Goff (1957 [2006]) situa o nascimento dos intelectuais (relacionado às transformações urbanas que começam no século X medieval), os manuscritos trazem ao Ocidente a cultura greco-árabe: o árabe age como intermediário, possibilitando o acesso a obras de Aristóteles, Euclides, Ptolomeu, Hipócrates e Galeno. As universidades, fenômeno do século XIII, ainda não fazem parte desse contexto e, se o intelectual fez parte do seu desenvolvimento, é lá também que ele vai se modificar, no decorrer do XIV-XV, abandonando o mundo do trabalho e se entregando a grupos privilegiados como a corte dos príncipes e as rodas dos mecenas (LE GOFF: 1957 [2006]: 152-155).

²⁸ Como pode ser observado na talvez mais importante contribuição acerca do tema da enunciação entre os autores gregos, o livro *Le récit en Grèce ancienne. Énonciations et représentations de poètes*, de Claude Calame (1986). No capítulo 4, tratarei do assunto com mais detalhes, onde examinarei os modos de enunciação em Heródoto.

autores, ao chamar Hecateu e Esopo de *logopoiós*, Safo de *mousopoiós*, emprega *epopoiē* (para denominar a composição épica em II. 116) e *epopoiós* (poeta épico, em II. 120 e VII. 161)²⁹. E o próprio Heródoto, historiador? Fabulista? Ele nunca se apresenta enquanto historiador e emprega o verbo *historéō* para designar o tipo de trabalho que realizou, para qualificá-lo de “investigação” ou “pesquisa”: recolher informações orais e ir ver, ou seja, *akoē* e *ópsis* (a audição e a visão) formam o conjunto de sua iniciativa (II. 29). Tal atitude permite ao autor a apresentação de sua *historiē*, como podemos ver no seu próêmio: “Esta é a exposição das investigações (*historiēs apódexis*) de Heródoto de Halicarnasso” (I. 1). Palavra talvez na moda no século V a. C., como sugere François Hartog (1980 [2001]), ela não parece representar uma profissão, pois foi empregada em diferentes sentidos, como um modo grego de conhecimento empírico, como forma de historicidade e como gênero (DARBO-PESCHANSKI, 2007). Tucídides, que parece tratar Heródoto como um *logográphos* (se realmente ele se refere ao autor de Halicarnasso), apresenta uma considerável vontade de ruptura, que pode ser exemplificada em sua recusa em definir sua atividade em termos de *historiē* (*história*, no grego ático). Talvez *historiē* e *historéō* não possam mais dar conta de sua prática, estes ligados à prática oral de investigação. Ele, Tucídides de Atenas, *escreveu* a guerra (*xynégrapse tòn pólemon*) entre os peloponésios e os atenienses (I. 1)³⁰. Depois, explica Hartog (2015: 78), quando a história passa a existir como gênero, *syngráphein* e *syngrapheús* (“escritor”, em latim *scriptor*) passam a designar a escrita da história e o historiador. Mas nunca nem *syngrapheús* nem *scriptor* designarão apenas o historiador: ele é um escritor (dentre outros) que pratica uma forma de escrita³¹. Como vimos, a própria terminologia usada para designar o historiador é variável, o que certamente se refere ao estatuto da história enquanto um tipo de narrativa que praticamente sempre apresentou dificuldades quanto ao estabelecimento de seu “território” de atuação em relação aos outros gêneros narrativos. A palavra-conceito que designa *autor* também sofre variações, sendo

²⁹ No século IV a. C., os escritores utilizaram uma gama de termos genéricos formados pelo sufixo *-poiós* para nomear compositores de ditirambos, elegias, jambos, comédias e fábulas ou estórias (*dithyrambopoiós*, *elegeiopoiós*, *iambopoiós*, *kōmōidopoiós*, *mythopoiós*) (FORD, 2002: 134). Além de denominar fabricantes de obras “literárias”, há também o uso para outras áreas, como *klinopoiós* (fabricantes de camas), *kranopoiós* (de capacetes), *lyropoiós* (de liras), ou mesmo no vocabulário da cozinha, como *opsopoiós* (cozinheiro), *sitopoiós* (padeiro) (CHANTRAINE, 1974: 923).

³⁰ Para um exame da relação que o verbo *syngraphein* estabelece entre o sujeito Tucídides e o objeto (a guerra), ver Nicole Loraux (1986: 139-161), assim como meu comentário no fim do capítulo 3.

³¹ Segundo Hartog (2015: 78-79), embora Éforo tenha escrito *historiai* no século IV a. C., é preciso esperar o prefácio das *Histórias* de Políbio para termos uma nítida confirmação de que *historia* se tornou um gênero à parte. Apenas a título de exemplo: Luciano de Samósata, em *Como se deve escrever a história*, faz referência a Heródoto e Tucídides como *syngrapheús*; Aristóteles, na *Poética* (capítulo 9, por exemplo), considera o historiador um *historikós*.

possível significá-la de diferentes formas, nenhuma delas exclusiva, ao contrário do que hoje poderíamos pensar a partir da nossa conexão óbvia e quase obrigatória entre *escritor* e *autor*.

Mas não se trata aqui de esgotar as possibilidades de nomenclatura referentes ao sujeito escritor de uma obra. O mais importante é compreender como esse sujeito se constrói enquanto uma figura referencial que atua como um elemento funcional que organiza um determinado *corpus* discursivo. Tal presença pode ser considerada, ao mesmo tempo, como ativa e passiva, na medida em que aceitarmos que um autor permanece no tempo somente quando carregado por seus leitores. Por esses motivos, a simples definição, esboçada mais acima, de autor como “aquele que produz ou que faz uma obra”, não parece satisfatória. Ela pode ser importante para uma ideia ampla e não deve ser deixada de lado, mas é, ao mesmo tempo, incapaz de balizar minha proposta. Qual conceito seria mais apropriado se a noção parece tão fluída? A questão elaborada nos anos 1960 enriquece profundamente o debate, no mesmo momento (paradoxalmente) em que refere à morte do autor.

A sentença “Morte às autoridades!” bem que poderia servir como uma espécie de emblema do contexto francês no final dos anos 1960. A crítica às autoridades, detentoras e/ou, dependendo de onde vem a crítica, exacerbadoras do poder, a reivindicação por parte dos manifestantes por uma maior abertura aos direitos de participação popular, críticas a guerras como a do Vietnã, maior autonomia política, fim do machismo, tudo isso constituía o inimigo a ser vencido. Queimar sutiãs, compor barricadas, depredar o patrimônio, discursar: eis as possibilidades de manifestar seu descontentamento, o que envolveu desde estudantes até intelectuais de renome. É nessa *ambience* que surgem dois textos que parecem apresentar um interesse de mesma ordem, para além de sua crítica literária ou filosófica, ou então, no mínimo, que possam ter sido motivados pelo clima das ruas.

Em 1968, Roland Barthes escreve *La mort de l'auteur* e, em 1969, Michel Foucault apresenta o seu *Qu'est-ce qu'un auteur?*, dois artigos que viriam a consistir na mais revolucionária reflexão a propósito da noção de *autor*. Não se trata aqui de discutir as reais influências do movimento de *Mai de 68* sobre esses dois autores. Basta a aproximação das duas situações, pois ela sugere tal relação sem maiores comprometimentos. Para além, os textos podem ser pensados no âmbito da interpretação de cunho estruturalista, que em alguns de seus segmentos foi identificada como desconstrucionista, o que não parece exagero, tendo-se em vista que a presença autoral não foi uma prerrogativa estruturalista, de um lado, e que se trata, por outro lado, da tentativa de desconstrução de um elemento de suma importância no texto. Sem a intenção de esquematizar demais a ponto de banalizar os argumentos dos dois

autores – nem mesmo a de não considerar as diferenças entre eles –, poderia resumir suas teses da seguinte maneira: o autor não representa mais a figura de autoridade a qual nós devemos interrogar para descobrirmos o sentido da obra.

Tal prerrogativa pode ser pensada na esteira da crítica ou “debate”, no âmbito da crítica literária, entre Marcel Proust e Sainte-Beuve. Para este, o autor reside, muito mais do que no sentido de um escritor em busca de reconhecimento, na própria garantia do sentido oculto no texto (COUTURIER, 1995: 07-24). Sua ideia de literatura foi, segundo Alain Brunn (2001: 142), a da universidade francesa por muitos decênios³². Trata-se de algo que pode ser pensado como uma espécie de endeusamento do autor, da figura culta, de um ícone o qual todos devem reverenciar e do qual tudo emana, de onde provém – ou do único lugar de onde pode prover – o sentido. Se foi apenas no século XVIII que o autor pode ser pensado como o único responsável e detentor legal de suas próprias ideias escritas, a partir de então passa a ocorrer um movimento inverso, começando pela “fetichização da mão do escritor” e a busca do manuscrito original, e resultando em uma espécie de idolatria nos dois séculos seguintes (CHARTIER, 2015: 45-70)³³.

Esse “poder espiritual laico”, definido por Paul Bénichou (1973), se consolida no decorrer do século XVIII na França e está ligado a uma série de características existentes em torno da relação entre os escritores e seus leitores (para além da França, talvez), o que pode ser visto como uma forma de autoridade. As reflexões de Barthes e de Foucault tomaram um outro caminho naquele contexto, e Barthes sintetiza a ideia, sugerindo a morte do autor como o preço a ser pago para o nascimento do leitor³⁴. Mas como resolver a dificuldade de ainda

³² Para mais detalhes acerca das teses de Sainte-Beuve e a crítica de Proust, ver os textos escolhidos e comentados por Alain Brunn (2001: 141-150).

³³ Segundo Roger Chartier, a reflexão em torno dos direitos de propriedade autoral dos livros tem seu início em meados do século XVIII, estando ligada a um debate aberto sobre a falsificação dos livros e a propriedade literária, a partir de 1773. Autores como Klopstock, Becker, Fichte e Kant passaram a formular os princípios capazes de justificar a propriedade dos autores sobre seus escritos independentemente dos privilégios concedidos pelos príncipes ou pelas cidades, e também a remuneração dos autores por seus editores, não como um favor, uma graça ou um “*honorarium*”, mas como uma justa retribuição por um trabalho intelectual. Immanuel Kant, em sua *Doctrine du droit de la Métaphysique des mœurs* (na edição francesa citada por Chartier), busca estabelecer os princípios universais *a priori* da propriedade em questão e se inscreve na nova ordem do discurso que associa as categorias *individualidade*, *originalidade* e *propriedade*. Consequência da desmaterialização das obras (pois os direitos autorais não são propriamente sobre os escritos, mas sobre as ideias apresentadas nos livros), a assinatura autêntica, o manuscrito autógrafo passam por um processo de “fetichização”. A mão do autor passa a ser a garantia da autenticidade sobre aquilo que é escrito. Diferentemente do que acontecia na Europa (França, Espanha, Alemanha e Inglaterra) dos séculos XVI ou XVII, o manuscrito original é, a partir de meados do século XVIII, o único testemunho material do gênio imaterial do escritor (CHARTIER, 2015: 61). Para um comentário a respeito da reivindicação dos direitos autorais na França do século XVIII, ver Couturier (1995: 27-29), com indicação bibliográfica. A propósito da multiplicação, também no século XVIII, de práticas que sublinham o estatuto privilegiado dos autores na França, ver Paul Bénichou (1973).

³⁴“(…) nous savons que, pour rendre à l'écriture son avenir, Il faut en renverser le mythe: la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur” (BARTHES, 1968 [1984]): 67).

permanecerem ilesos os nomes dos autores? Não se trata de um simples apagamento do ponto de vista da atribuição. Platão, Marx ou Nietzsche continuam lá, como responsáveis pelos textos. Se, para Barthes, o autor não reside mais no caminho possível ao leitor em busca do sentido da obra, para Foucault – que, grosso modo, apresenta uma interpretação parecida –, o autor é importante apenas na medida em que seu nome exerce uma função social. Não há uma relação incontornável entre a alma individual daquele que fala, esta sendo representada pelo nome próprio daquele que se enuncia como sujeito produtor de um texto, e aquilo que é dito e que seu leitor acessa ao lê-lo. Pois o nome do autor não é um nome próprio como qualquer outro. Segundo Foucault, não é a mesma coisa dizer que Pierre Dupond não existe (ou seja, uma pessoa qualquer) e dizer que Homero (ou Heródoto, se considerarmos o propósito desta tese) não existe. No primeiro caso, seria o mesmo que afirmar a inexistência de alguém chamado Pierre Dupond e, no segundo caso, que há problemas quanto a nossa atribuição da *Ilíada* e da *Odisseia* ao aedo grego. O nome do autor exerce, em relação ao discurso, um certo papel: ele assegura uma função classificatória, permite que em torno dele seja reagrupado certo número de textos, ou delimitados, ou excluídos, ou então opostos uns aos outros. O nome do autor não está situado no estado civil dos homens e também não está situado na ficção da obra. O autor foucaultiano existe na medida em que ele exerce uma função: a *função-autor* é característica de um modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade (FOUCAULT: 1969 [1994] 797-798).

A noção que acabo de expor acima é uma ferramenta interessante e operatória para pensarmos a manifestação autoral de Heródoto, embora o filósofo francês a tenha elaborado pensando em outro período histórico. A posteridade do autor de Halicarnasso não está situada apenas nas suas intenções de preservar os grandes feitos dos gregos e dos bárbaros. Esta é a sua proposta, o seu potencial. Para que ela seja bem sucedida, é preciso que seu texto viaje no espaço e no tempo, encontre seus leitores e, dessa forma, possa se efetivar enquanto posteridade. Assim, o nome de Heródoto viajou, pela boca e pelos escritos dos seus leitores, seus críticos ou defensores, e exerceu a sua *função*, ora como o *pater historiae*, ora como mentiroso, duas noções já contidas em Cícero (*De Legibus*, I. 5). À afirmação de Foucault de que os textos passaram a ter autores na medida em que estes podiam ser punidos pelos seus dizeres, poderíamos acrescentar o caso de Heródoto: criticado ou elogiado tão logo as *Histórias* encontram seu público ouvinte-leitor, foi sob a forma de uma espécie de punição que sua autoria se constituiu enquanto posteridade. Trata-se, a meu ver, de um autor *fundador de discursividade*, muito embora Foucault (1969 [1994]: 804-806) considere sob este nome

certo grupo de autores que surgiu no curso do século XIX na Europa, como Freud, Marx e Nietzsche. Não seria necessário, para tal afirmação, recorrer a um número exagerado de estudos a respeito dos usos, continuidades e descontinuidades dos primeiros historiadores. Bastaria dizer que, dentre as questões mais debatidas a respeito do modo como os historiadores escrevem ou devem escrever história, elementos como *narrativa*, *verdade*, *testemunha*, *relação passado/futuro*, entre outras, nomes como Heródoto ou Tucídides vêm à tona, com maior ou menor força, de acordo com a época ou com o autor (MOMIGLIANO, 1984a; HARTOG, 2015). Afinal de contas, por que continuamos, desde os antigos, a referir nossa produção discursiva sobre o passado pelo mesmo nome? Na esteira dessa construção ou desses sucessivos renascimentos que “trouxeram” a palavra (e o conceito de) *historia* até nós, Heródoto foi, de algum modo, participante. Um coparticipante, talvez: ativo, pois não seria viável desconsiderar o que parte do autor no momento de sua produção; passivo, na medida em que seus leitores também tiveram certa liberdade para utilizá-lo de acordo com suas próprias intenções. Eis, portanto, os principais motivos que sugerem a aproximação entre Heródoto e Foucault como viável, muito mais do que com Barthes.

Todavia, a aproximação proposta acima não responde ao meu propósito de forma completamente satisfatória. Em primeiro lugar, porque não estou plenamente convencido da viabilidade em explicar a busca de posteridade autoral nas *Histórias* do ponto de vista da recepção da obra, desconsiderando a atuação do próprio autor. E a reflexão de alguns especialistas nos estudos sobre autoria (ou sobre narrativa, discurso...) podem balizar meu propósito.

Se a reflexão foucaultiana nos auxilia na compreensão a respeito do funcionamento do nome do autor no âmbito de uma sociedade de leitores, ela pouco nos diz a respeito da criação ou trabalho do sujeito escritor. O filósofo procura tomar distância de qualquer linha de pensamento que qualifique os autores como “gênios criadores”, ou algo nesse sentido. Consideremos, por exemplo, sua aula inaugural no Collège de France, em 1970, intitulada *L'ordre du discours*. Sua noção de autor é a de um princípio organizador de discursos. Enquanto na literatura o autor ganha cada vez mais o status de criador, no campo das ciências as disciplinas estabelecem regras internas necessárias ao seu funcionamento que acabam por limitar e condicionar a criação individual. A disciplina seria, segundo ele, um princípio de controle de produção do discurso, que lhe fixa os limites:

Tem-se o hábito de ver na fecundidade de um autor, na multiplicidade dos comentários, no desenvolvimento de uma disciplina, como que recursos infinitos para a criação dos discursos. Pode ser, mas não deixam de ser princípios de coerção; e é provável que não se possa explicar seu papel

positivo e multiplicador, se não se levar em conta sua função restritiva e coercitiva (FOUCAULT, 1971 [2006]: 36).

Roland Barthes, por sua vez, escreve posteriormente que a figura autoral permanece presente, mesmo não significando mais uma autoridade intocável. O autor encontra-se, agora que retirado de seu pedestal, perdido no texto (não mais por trás dele):

Como instituição, o autor morreu; sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu; despossuída, ela não exerce mais sobre sua obra a formidável paternidade cuja história literária, o ensino, a opinião tinham o encargo de estabelecer e de renovar a narrativa: mas no texto, de uma certa maneira, *eu desejo* o autor: eu preciso de sua figura (que não é nem sua representação, nem sua projeção), como ele precisa da minha (BARTHES, 1973: 39)³⁵.

Passamos, assim, do autor morto (ou assassinado) ao autor ressurgido das cinzas pelo próprio leitor³⁶. Não se trata de uma presença física, é verdade. Mas qual seria a sua importância? A ausência física do autor, expressa Alain Brunn (2001: 34), longe de ser um entrave, é a própria condição da leitura. Heródoto não estará mais lá quando seu texto for lido. E é exatamente por esse motivo que é preciso existir um texto. Uma tautologia necessária neste ponto da argumentação: autor é aquele que fez uma obra, ao mesmo tempo em que uma obra é a realização de um autor. Trata-se de uma ligação difícil de contestar. Mesmo os autores que afirmam não possuir domínio sobre o sentido de seus escritos encontram-se em dificuldade ao argumentar contra seus críticos, conforme sublinhou Antoine Compagnon (1998 [1999]: 47-96), quando afirmam algo como “Você não compreendeu o meu livro!”.

Outros especialistas, menos rígidos quanto ao ímpeto desconstrucionista, procuraram restituir a importância da presença autoral, embora não se trate de reivindicar o mesmo que as antigas interpretações que ligavam homem e obra de modo mais ou menos referencial. Eles apresentam outras vias de interpretação, como Gérard Genette (1987), Maurice Couturier (1995), Antoine Compagnon (1998 [1999])³⁷. Para Genette, o ponto de vista do autor faz parte da prática paratextual, ou seja, das produções que o envolvem. Se nem todos os elementos paratextuais são realmente uma escolha do próprio escritor, a verdade é que ele está presente na maioria das vezes nos momentos de escolha e decisão a respeito desses “detalhes”

³⁵ Ver o comentário de Alain Brunn (2001: 44) a propósito da passagem em questão. Ver, também, a tentativa de explicação da mesma passagem, em particular a noção de *figura*, por Maurice Couturier (1995: 07-24).

³⁶ Embora perdido no meio do texto. O texto... essa entidade de cunho linguístico que, por vezes, parece ter vida própria e autônoma. Tal é a impressão após a leitura do livro *Gramatologia (De la Gramatologie)*, de Jacques Derrida (1967 [2011]), que utilizo nesta tese apenas enquanto referência de leitura.

³⁷ Quanto ao grande debate em torno do assunto, eu remeteria o leitor, para além dos textos citados, ao livro *L'auteur*, de Alain Brunn (2001), que consiste, em minha opinião, no mais completo texto a respeito do “estado de coisas” (até 2001) e que me serviu de guia no momento em que realizei o levantamento bibliográfico para a escrita deste capítulo.

que compõe o livro, mesmo que em alguns casos caiba ao editor essa tarefa³⁸. Ao tipo de argumento que defende a liberdade quase que total do leitor, Genette lança o questionamento: “como leríamos o *Ulisses* de James Joyce, caso ele não tivesse este título?”. Surgem, assim, dificuldades para os partidários da liberdade interpretativa. Ou mesmo para os que consideram inviável qualquer tipo de aproximação entre o vivido do homem ou da mulher e sua obra. Por exemplo, os leitores de Marcel Proust que sabem sobre sua ascendência judia e sua homossexualidade fazem exatamente a mesma leitura das páginas que fazem referência ao assunto que os leitores que desconhecem esses detalhes? Não se trata de afirmar que seja preciso saber isso para ler Proust, mas que isso pode resultar em leituras diferentes entre os que sabem e os que desconhecem esses pormenores. Couturier (1995: 22), por sua vez, reafirma a figura autoral enquanto uma instância que não pode ser substituída do ato estético de consumação da obra. Ele não chega a restituir o sujeito enquanto garantia de sentido, mas defende sua perenidade enquanto *figura*, ou seja, como o principal sujeito enunciativo do texto no próprio ato da leitura dos textos literários. Tal figura é inextricavelmente ligada à censura (mais ou menos nos termos de Foucault). O autor se apaga ao máximo no seu texto (encorajado pelo mercado do livro), dando a ilusão de que os desejos dos seus personagens não têm nada a ver com os seus próprios e, no imaginário do leitor, a figura aparece como detentora de um segredo.

Todas essas teses a respeito da questão da autoria devem ser tratadas a título de hipótese. Não se trata aqui de reivindicar qualquer paternidade intelectual na escolha dos teóricos apresentados. Pelo contrário, eu poderia dizer que praticamente todos os autores envolvidos foram de grande importância na minha reflexão a respeito do tema, assim como de minha tentativa de encontrar uma saída para poder seguir a pesquisa. Mas era preciso situar meu propósito dentro desse problema ou dessa dificuldade que é a do papel do sujeito criador de uma obra, seja no seu próprio tempo, seja no futuro, com seus leitores. Abaixo, apresentarei algumas considerações em torno da tentativa de restituir ou, ao menos, de não deixar de lado a figura do historiador de Halicarnasso.

Quase cinquenta anos após a reivindicação ou decreto da morte do autor, é imperativa, e talvez irônica, a notícia de que ele ainda não morreu. Nem mesmo seus arautos – também autores – morreram, pois seus nomes permanecem sendo ouvidos e lidos por toda parte, tal

³⁸ Maurice Couturier (1995: 25-71) utiliza os *seuls* de Genette: esses elementos ou margens do texto servem, muitas vezes, de lugares onde o autor afirma seu direito moral sobre sua obra, seja em relação aos editores – geralmente vistos como pessoas que lucram com as cópias e desrespeitam a propriedade alheia –, seja pelo temor de que os leitores se apropriem de seu texto.

como poderia ter desejado o aedo homérico conferidor de *kléos*. A presença autoral em um texto não foi propriamente abalada, mas, certamente, hoje é compreendida de uma forma mais complexa, visto que muitas questões e tentativas de resposta surgiram nesse longo debate, que tem envolvido tantos especialistas ou curiosos de numerosas áreas. Como minha preocupação é com a obra que ficou conhecida sob o nome de *Histórias*, ela e o seu sujeito criador, gostaria de enumerar três elementos, de forma resumida e buscando considerar e aproveitar o que foi desenvolvido até aqui.

O *primeiro*, diz respeito ao autor enquanto organizador (de discurso). O nome, a assinatura ou a figura do escritor a quem ela se refere podem atuar como organizador de discursos, de um texto ou de textos. O nome de cunho autoral³⁹ é uma importante e quase incontornável referência, a ponto de não aceitarmos o anonimato, a não ser a título de enigma, como coloca Foucault (1969 [1994]: 800)⁴⁰. Embora ele se refira ao anonimato literário, não vejo motivo para recusar a aproximação ao levarmos em conta os gregos antigos, historiadores ou não. Exemplo disso é o caso da criação do nome “Homero” para referenciar as narrativas que em algum momento receberam o nome de *Ilíada* e de *Odisseia*, como sugere Martin West (1999: 364-382)⁴¹. Homero passou a ser o autor que agrupa, relaciona e recebe os méritos daquilo que foi, provavelmente, fruto de uma série de reformulações por parte de um número enorme (embora desconhecido) de aedos. Organizador do próprio texto, dando a ele unidade e continuidade, a exemplo do nome de Heródoto apresentado no próêmio, onde sua assinatura atua “contra a corrupção do escrito”, tomando emprestado aqui o título de um

³⁹ O nome de cunho autoral deve sempre ser considerado em sua relação com o nome próprio comum, com semelhanças e diferenças. Para Jean Molino, o nome próprio é o autêntico: *onoma kúrion* em grego, traduzido no latim por *nomen proprium*, designando os seres, as substâncias individuais, ou autores como Sócrates e Homero. Todavia, é preciso ir além. Não há uma definição *a priori* do nome próprio. Há alguns “candidatos”, de onde é possível extrair algumas características. Dependendo das circunstâncias e do público, tudo pode receber um nome próprio: pessoas, animais (um boi pode receber o nome de Pitágoras), lugares, instituições (Renault) e produtos da atividade humana (a 5ª *Sinfonia*, Madame Bovary). O campo é bastante vasto, o que impede ou dificulta o estabelecimento de uma unidade (sua heterogeneidade impossibilita uma definição). Uma teoria do nome próprio deve levar em conta essa multiplicidade, e mesmo dentro de cada categoria há essa multiplicidade (MOLINO, 1982: 5-7).

⁴⁰ Alphonse Dain (1949 [1997]: 38), refletindo sobre a importância que a posteridade concede à rubrica do copista em um manuscrito, afirma que, aos olhos da maioria das pessoas, mais vale um título falso e apócrifo do que uma obra anepígrafa e anônima.

⁴¹ No século VI a. C. havia um grupo de rapsodos que se autodenominavam *homeridai*, compreendido geralmente como uma referência aos “descendentes de Homero”. Segundo West (1999: 372-373), não se tratava de um grupo originário do grande poeta, mas o contrário. Baseado na afirmação de que o sufixo *-idai* não foi originalmente patronímico, mas de profissionais que executam algum papel tradicional em cerimônias, ele afirma que os *homeridai* inventaram Homero como seu ancestral ou fundador. Para uma reflexão em torno da construção do nome Homero enquanto autor a partir da noção foucaultiana de *função-autor*, ver o artigo de Teodoro Rennó Assunção (2010).

artigo de Béatrice Fraenkel (1990 [1995]: 81-90)⁴². Não importa em que passo da obra o leitor esteja, é a ele que o leitor se remete, continuamente, concordando ou não com o que é dito. Antes que isso possa parecer vago, considere apenas a sua fama de mentiroso: pouco importa se são os egípcios, os persas ou qualquer outro povo que tenha contado algo absurdo, a crítica parece recair sempre ou quase sempre sobre quem a escreveu ou narrou. Para além, o nome Heródoto pode servir também como princípio de organização de todo um gênero em sua época: “o nascimento da história”, por exemplo, ou uma determinada visão de história. Porque seu nome atua como uma referência. Nossa própria percepção ou impressão a respeito de um texto muda conforme o nome do autor. Em muitos casos, seu nome pode determinar desde o princípio se aquilo que é dito pode ser aceitável ou não. Se quem escreveu é considerado mentiroso, ou ligado a uma determinada corrente de pensamento (um historiador considerado como sendo de orientação marxista sendo lido por um crítico, por exemplo). O autor desempenha, então, um considerável papel mesmo na recepção de um texto⁴³.

O *segundo* elemento: a punição. Limito-me a mencioná-lo, pois já o referi acima, assunto que aparecerá mais uma vez neste capítulo, na última seção, quando elencarei algumas aparições das *Histórias* em outros períodos que não o nosso nem o de sua elaboração.

O *terceiro* elemento diz respeito à valorização do gênio criador⁴⁴. Não tanto por se tratar de sujeitos “produtores de discursividade”, mas porque penso que tendemos a conferir valor e importância aos criadores de grandes obras, considerando-os seres singulares, por vezes dotados de habilidades que, na falta de um nome, muitos chamam – sobretudo o senso comum – de “dom”. Não é de hoje, obviamente, que se prioriza o talento individual. Talvez essa valorização possa ser usada como ponto forte contra os argumentos ligados à morte do autor. Os exemplos seriam muitos: Quintiliano, em sua *Institutio Oratoria* (X. 31), faz

⁴² Embora a autora situe o início de sua reflexão sobre a importância da assinatura na Idade Média, até chegar a uma noção de cunho jurídico, estando relacionada em primeira ordem à veracidade dos documentos. *Signatura*, na Idade Média, eram os sinais colocados no rodapé das folhas de um livro para servir de referência no momento de reunir os cadernos. Consiste em uma palavra técnica reservada aos copistas. A assinatura, tal como a conhecemos, é diferente, resultado de uma longa mudança: “tudo acontece como se as noções, distintas no início, de *autógrafo*, escrito pelo autor, e de *quirógrafo*, escrito à mão, se fundissem em uma só: A assinatura seria o resultado dessa fusão e poderia assim assumir uma dupla função: técnica, porque permite eliminar a falsificação dos escritos, marcando-os com um signo inimitável, e por que opõe à corrupção do documento, dotando-o de uma marca de origem; e simbólica, pois assumimos um compromisso ao assinar. Não é mais o documento que faz o ofício de fiança, é o próprio indivíduo que se dá em garantia oferecendo sua assinatura e expondo-se à desonra se precisamente, não ‘honrar’ essa mesma assinatura” (FRAENKEL, 1990 [1995]: 92). Diferenças à parte, voltamos à questão da punição apontada por Foucault.

⁴³ Sobretudo porque diz respeito ao que Genette (1987: 44-45) chama de “escritos referenciais”, onde a credibilidade do testemunho ou de sua transmissão exige mais a referência do nome que em outros gêneros (como os fictícios).

⁴⁴ Ver o livro de Paul Fry (2012), especificamente as páginas 19-20 do capítulo 2.

referência à história, que visa à memória da posteridade e ao renome do talento do historiador; o corpus chamado *Anacreontea*, cuja datação abrange o período entre II a. C. e VI d. C., uma maneira de “escrever à maneira de Anacreonte”, o que chegou a ser considerado por muitos anos como uma produção do próprio poeta Anacreonte (século VI a. C.), segundo Frederico Lourenço (2009: 11-21). Ligado à noção de “clássico”, o escritor talentoso – por vezes considerado gênio – é sempre ou quase sempre citado, exaltado, porque é considerado o produtor de algo grandioso, embora cada época possa elaborar seu próprio corpus de grandes autores⁴⁵. Uma das respostas de Italo Calvino (1991 [1993]) à pergunta “Por que ler os clássicos?” (a interrogação me parece pressuposta no título do livro) é a seguinte: “porque ler os clássicos é melhor do que não lê-los”. Sua resposta tem o mérito do que me parece ser o caráter não-utilitário que deveria haver no ato da leitura⁴⁶. O “grande autor”, categoria classificativa sempre discutível e que pode causar embustes, mas que existe e foi, a meu ver, um dos pilares da imortalidade autoral de muitos “clássicos”. Trata-se de uma figura de *autoridade*, que em muito sobreviveu em virtude dos usos por parte de sua “recepção”⁴⁷.

No capítulo 4, tratarei da tentativa de comunicação, por parte de Heródoto, com seu leitor futuro, onde considerarei as teses das três *mímesis*, de Paul Ricoeur (1983). A *mímesis* III, a da recepção da obra, diz respeito ao momento onde ocorre a refiguração do tempo, o da ação do leitor. O leitor deve ser considerado enquanto uma entidade ideal. Porque é a ele que

⁴⁵ Sobre a noção de “clássico”, ver, além do livro de Calvino, o artigo de Alain Viala (1993: 13-31), que também considera o fenômeno da “classicização” dos clássicos, sublinhando a importância de uma historicização da noção (para compreender como e por que uma obra se torna clássica), mais do que a reivindicação de uma estética transcendental.

⁴⁶ Remeto aqui ao livro de Nuccio Ordine, *A utilidade do inútil: um manifesto* (2013), uma crítica à concepção utilitarista que se alastra pelo mundo acadêmico (europeu, em um primeiro momento, mas que, a meu ver, pode ser pensado em termos mais generalizantes) a partir da boca dos próprios autores, como Platão, Aristóteles, Petrarca e muitos outros, de diferentes lugares e épocas. Tratar-se-ia, neste caso, de algo que poderíamos definir, para fazer referência à Tucídides (I. 22), como um *ktēma es aiei*. Eis o gênio do autor talentoso, sempre podendo ser reutilizado, sempre podendo responder às questões de outros períodos que o dele!

⁴⁷ Remeto o leitor ao livro *Les Autorités. Dynamiques et mutations d'une figure de référence à l'Antiquité*, organizado por Didier Foucault e Pascal Payen (2007), em particular à introdução de Payen (páginas 07-22), que apresenta um panorama da importância da noção de autoridade para pensarmos os autores antigos e as dinâmicas da transformação destes em figuras de referência (ou em clássicos), e o texto de Hartog (páginas 23-33), em torno das relações entre autoridade e o tempo. Segundo Payen (2007a : 21), uma autoridade não existe plenamente senão quando reconhecida enquanto tal, que surge de uma norma inscrita em um contexto estético e social, assim como de um trabalho de crítica interna, de ordem filológica. Tais elementos convergem para formar uma cultura que não resulta de uma simples *transmissão*, mas se funda sobre o *reconhecimento* pela construção de modelos. Tal reconhecimento tem como lugar privilegiado o escrito, através dos usos literários, a instituição escolar, as polêmicas, cuja *Querela* (entre os antigos e modernos) é um exemplo. A respeito da noção de autoridade entre os historiadores antigos, ver Marincola (1997 [1999]: 03-12). Para ele, Heródoto parece assumir que a questão “Como você sabe?” está constantemente presente na mente da sua audiência, e que sua solução foi colocar a si próprio em uma relação constante e direta com seu material, constituindo-se como uma autoridade. Caso diferente do de Tucídides, que retira a ênfase da primeira pessoa, colocando em evidência ao leitor não o processo de pesquisa, mas o resultado dela (embora a fonte de autoridade continue residindo no *eu* do autor, por ter sido aquele que testemunhou o ocorrido).

o historiador escreve. Ao mesmo tempo – liberdades à parte –, é ao historiador que o leitor se remete no momento da leitura. Portanto, é difícil ou inviável considerar um em detrimento do outro, a não ser a título de análise. Não pretendo tentar descobrir suas puras intenções no momento da escrita, nem mesmo exaltar suas concepções estilísticas. *Autor, texto e leitor: Heródoto, as Histórias e... o leitor*. Caímos em uma entidade abstrata, a qual não pretendo restituir historicamente estabelecendo algum recorte específico. Não se trata de produzir uma história da leitura do texto herodotiano, ou um apresentar um caso específico, como “seus usos” em uma determinada época ou país. Tratarei o autor como aquele que reivindica a autoria da sua produção, que possui suas intenções – embora não seja trabalho pertinente tentar estabelecer quais são todas elas –, e que também exerce uma função na sociedade, seja a sua própria ou a de seus receptores. O *texto*, não como entidade independente, porque, no fim das contas, é sempre lido como a produção de um determinado sujeito; também o considerarei em sua materialidade, um dos momentos onde pode haver certa distância em relação aos propósitos do seu escritor, embora não o perca de vista, como veremos ainda neste capítulo. Quanto ao *leitor*, parece-me que ele pode ser, por vezes, confundido com a própria posteridade, seja ele anônimo ou não, porque se trata da garantia da presença do historiador até nossos dias. Se Heródoto dissesse, em algum momento, “escrevo porque desejo posteridade”, o sentido seria certamente o mesmo que dizer “escrevo porque desejo ser lido”. Como não se trata de banalizar a questão com uma simples substituição de nomes, resta a pergunta: nesse caso, o leitor seria a própria posteridade ou ele é o mecanismo que insere *no tempo* a reivindicação de posteridade exercida por Heródoto?

1.1.2 As intenções do autor

Resta ainda algo a escrever sobre a noção de autoria: que o autor possui intenções, mas que uma simples afirmação desse tipo pode causar problemas. Esboçarei aqui um breve quadro do debate, apresentando o que pretendo dizer quando afirmo que “Heródoto busca sua própria posteridade autoral”, ou seja, que ele tem a intenção de se tornar um autor imortal.

Em linhas gerais, é na medida em que os pesquisadores começam a privilegiar o leitor e a tratar o ato de ler como problemático que surge a questão das intenções do autor. Não que isso não tenha sido um elemento comentado, mas permaneceu bastante ligado à busca de meios cada vez mais aprimorados para que se pudesse buscar a intenção do autor em sua

forma mais “pura”. Se considerarmos o que foi desenvolvido acima, podemos deduzir⁴⁸ que há duas grandes levas interpretativas em torno da presença do leitor de um texto: primeiramente, a do leitor passivo, aquele que espera ansioso e atento (quanto mais atento, melhor) às mensagens do escritor; a segunda diz respeito ao leitor que toma todo o sentido, uma vez que o autor está morto. Não é difícil entender que as duas propostas parecem exageradas, porque extremistas, pois a primeira parece “matar o leitor” e a segunda se beneficia, como sabemos, da morte do autor. Esse debate, que parece ter mais força na área da teoria da literatura⁴⁹, embora tenha gerado interpretações extremistas ou exclusivistas (*ou o leitor, ou o escritor...*), enriqueceu bastante o conhecimento a respeito das relações entre o escritor e o seu público, considerado, agora, como fator importante na própria construção do sentido da obra, ou mesmo de sua “vontade de imortalidade”. As interpretações pautadas na livre criação dos receptores no próprio momento da leitura não sobreviveram sem críticas, e mesmo no que se refere a certas imposturas que poderiam ser justificadas – não sem extrapolações – pelas ideias iniciais de Roland Barthes (COUTURIER, 1995: 07-24). O leitor, colocado no centro das discussões, apresenta-se, então, como indispensável para pensarmos as intenções do autor. Não que o sujeito que produz um texto dependa de seus destinatários para poder escrever expressando aquilo que tem por intenção. A questão é que, embora apresentando uma ou algumas intenções no seu escrito, não há garantia nenhuma de que elas cheguem completas ou inabaladas aos leitores.

Poder-se-ia afirmar que o querer do autor perdeu sua importância? Que agora é “a vez do leitor” outrora esquecido, como que fazendo uma espécie de elogio a uma “história das minorias”? Trata-se de uma questão difícil, porque não sabemos exatamente quem é o leitor: estamos discutindo o *leitor modelo*, o *narratário* ou o *leitor histórico*?⁵⁰ E ainda, a respeito de tais noções, provindas dos estudos literários, filosóficos ou historiográficos, devemos escolher qual delas para pensarmos as *Histórias*? Penso que seja mais frutífero deixar essa questão

⁴⁸ Para além da simples dedução, que a este ponto me parece óbvia, ver o livro *Le lecteur*, de Nathalie Piégay-Gros (2002), em particular, sua introdução geral (páginas 13-47) e a primeira parte da sua seleção de textos comentados intitulada *Liberté ou contrainte du lecteur?* (páginas 49-78).

⁴⁹ Mas não apenas. Ver Quentin Skinner (1978 [2002]: IX-XV) afirmando que podemos apreender as verdadeiras intenções do autor; também John Pocock (2003: 23-62). Jean-Fabien Spitz (1989: 133-145) apresenta as objeções às afirmações de Skinner, assim como suas respostas à crítica.

⁵⁰ A noção de *leitor modelo*, apresentada por Umberto Eco em *Lector in fabula* (1979), diz respeito ao leitor capaz de cooperar na atualização textual, e todo texto possuiria tal modelo, texto que ele supõe, mas também que ele contribui para produzir. Tal noção seria bastante próxima da de *leitor implícito*, de Wolfgang Iser, ambas elaboradas textualmente de forma estratégica, portanto, rigorosamente distintas do leitor *real* ou *histórico* (PIÉGAY-GROS, 2002: 234-236). Quanto ao *narratário*, noção apresentada por Gérard Genette (1972: 265-267), trata-se do equivalente do destinatário, mas do ponto de vista textual, ou seja, ele é aquele a quem a narrativa é endereçada, estando sempre situado no mesmo nível do narrador.

mais ou menos em aberto, uma vez que, dependendo do caso, elas possam ser complementares, ou então substituídas no momento da análise, de acordo com o propósito. Na medida em que apresento certas menções de outros autores acerca das *Histórias*, como veremos na última seção deste capítulo, privilegio, em certa medida, o que poderíamos chamar de “leitor real” ou “histórico”, afastando-me das definições puramente semânticas do texto. Em contrapartida, quando afirmo, no capítulo 4 desta tese, que Heródoto estabelece uma espécie de diálogo com o leitor futuro, não oponho a forma semântica existente no texto à sua recepção (ou a uma determinada recepção). Aqui, preciso pensar o que o próprio texto apresenta de referência ao leitor no futuro e os estudos de Émile Benveniste sobre as categorias de enunciação me parecem mais apropriados. O leitor real é sempre considerado: embora eu não possa (e não precise) defini-lo em todos os momentos, ele reside em uma realidade situada em um determinado tempo e sua participação pode ser constatada no fato de o texto herodotiano ter chegado até nós, o que veremos na próxima seção.

Uma vez que sublinho a manifestação autoral, evidentemente, não sou adepto das interpretações que desconsideram a presença do sujeito que produz uma obra. Logo, não pretendo abdicar da noção de *intenção*. Mas qual intenção? Sobre qual assunto? Para além dos argumentos demasiadamente objetivistas ou demasiadamente subjetivistas a respeito do assunto, Antoine Compagnon (1998 [1999]) pretende que o caráter intencional do texto não deve ser abandonado. Para ele, mesmo os autores que defendem o contrário se contradizem, em primeiro lugar, pelo recurso conhecido na crítica da literatura como o exame de “passagens paralelas”. Para esclarecer uma passagem obscura ou ambígua em um determinado texto, é comum o hábito de procurar uma passagem paralela, no mesmo texto ou num outro do mesmo autor, para que, assim, possa ser esclarecida a passagem que apresenta dificuldades. Esse método, pois, apela, implicitamente, à intenção do autor. Os próprios críticos possuem certa presunção de intencionalidade e “até mesmo Barthes, depois de matar o autor, executa o paralelismo” (COMPAGNON, 1998 [1999]: 78). Além do mais, o próprio caráter intencional deve ser reconsiderado. Debate antigo, que coloca desde autores antigos até os chamados modernos em torno da noção de *actio* e *intentio*, a intenção autoral não deve ser reduzida a um projeto nem a uma premeditação integralmente consciente, em outras palavras, a uma concepção simplista.

Numerosas são as implicações e associações de detalhes que não contradizem a intenção principal, mas cuja complexidade é (infinidamente) mais particular, e que não são intencionais no sentido de premeditadas. Entretanto, não é porque o autor não pensou nisso que isso não seja o que ele queria dizer (o que ele tinha, longinquamente, é um pensamento). A

significação realizada é, apesar disso, intencional em sua inteireza, uma vez que ela acompanha um ato: locutório não é intencional (COMPAGNON, 1998 [1999]: 91).

Que não podemos definir todas as intenções do autor parece óbvio, ainda mais quando consideramos que a posteridade de Heródoto também o considerou um mentiroso. Certamente ele não reivindicou tal epíteto. Não nos interessa muito saber o que ele quis dizer em tal ou tal passagem, seja a respeito dos gregos ou dos bárbaros, das guerras ou das construções humanas. O caráter intencional nas *Histórias* sublinhado aqui é o da busca pela sua posteridade enquanto autor. Ele *quer* a imortalidade de seu nome, assim como Aquiles *quis* realizar um grande feito para que os aedos cantassem seu *kléos* no futuro⁵¹. Seu feito é outro, sua obra. Enquanto aquele que a produziu, ele não deixa de apresentar a si próprio em sua narrativa, partindo de seu próprio nome no próêmio (I. 1) até o uso da primeira pessoa, que pode ser lida por todo o texto. Sua presença em seu próprio texto pressupõe sua intenção de autoria.

1.2 A materialidade do texto

Tudo começa pela leitura. Para termos acesso aos autores é preciso lê-los. Esta afirmação parece óbvia, portanto desnecessária, mas é preciso desnaturalizar a relação entre leitor e autor, sobretudo quando nos referimos aos autores antigos. Apresentarei, aqui, uma breve reflexão sobre o aspecto material do texto antigo – tendo sempre em mente o de Heródoto –, considerando o seu caráter dinâmico e as implicações desse fenômeno em nossa relação com esses “que chegaram até nós”, como costumamos dizer.

Há inúmeras edições dos autores antigos à nossa disposição. Basta irmos a uma biblioteca ou livraria especializada na área para constatar essa pluralidade. Se buscamos uma edição de Heródoto, por exemplo, podemos lê-la em língua portuguesa, espanhola, francesa, alemã ou outra qualquer. Tendemos a não tomar cuidado com a edição: nossas edições brasileiras desse autor são traduções indiretas, por isso, costumamos utilizá-la como um eventual apoio e conferimos mais valor às traduções diretas do grego. Ainda assim, tais edições são incompletas, pois não temos nelas o texto dito original, em grego. Por isso, recorreremos às edições bilíngue, como a francesa *Guillaume Budé (Les Belles Lettres)* e a americana *Loeb Classical*, para citar as de maior popularidade entre os especialistas. Eis, então, o legado dos antigos! Nas prateleiras, dependendo da organização, os antigos se

⁵¹ Sobre a noção de *kléos* da poesia grega e das *Histórias*, ver o capítulo 3.

misturam com autores de todo tipo: um exemplar da *Guerra do Peloponeso* de Tucídides pode, ocasionalmente, ser encontrado ao lado de um livro qualquer com o tema “Guerra”, antiga ou moderna. Apontar essa possibilidade significa menos reivindicar um espaço de maior respeito a esses autores do que sublinhar a sensação de familiaridade que isso pode causar. Tal familiaridade pode ser prejudicial quando tratamos os textos antigos como tendo as mesmas características dos textos mais recentes, da era do impresso.

Em geral, não há uma preocupação com o texto para além do que ele nos conta ou como nos conta (conteúdo e forma), ou seja, não há uma grande preocupação com sua história. É praticamente impossível detectar a trajetória de um autor antigo desde seu tempo até nossos dias, mas isso não pode ser desculpa para ignorarmos que esses escritos são resultado de sucessivas cópias, correções e modificações que apontam para a presença de intermediários entre os poetas ou historiadores gregos e nós. Essa despreocupação é, muitas vezes, característica mesmo entre os especialistas. Quanto a isto, Martin West está correto ao escrever que é preciso sempre considerar a transmissão,

pois até pode se vir a dar o caso de que a beleza das odes corais, que tanto admiramos, é, em si, fruto de uma acumulação de conjecturas editoriais e, se não estivermos interessados na autenticidade e na credibilidade dos pormenores, poderemos ser verdadeiros amantes da beleza, mas não seremos estudiosos sérios da Antiguidade (WEST, 2002: 8).

As dificuldades estão e estarão sempre presentes, seja para os historiadores do período, para os filólogos e para os editores dos textos. Esse é o sentido da afirmação de Jean Irigoien (2003: 21-34) de que a crítica do texto deve ser histórica: trata-se sempre de uma escolha, um caminho seguido na edição e na tradução, um caminho que poderia ter sido outro.

A maioria dos textos da antiguidade que chegaram até nós tem como fonte fundamental manuscritos medievais. Temos, então, numerosos intermediários, que, sem dúvida, possuem seu papel de importância no resultado disso que temos em mãos e chamamos de “clássicos”. Como afirma Luciano Canfora (2002: 15), o copista é aquele que materialmente *escreve o texto*. Ele não deixa de ter razão, embora pareça ter optado pelo teor polêmico em sua frase (em seu livro, eu diria). O copista (re)escreve o texto ao transliterá-lo, ao copiá-lo, reorganiza-o, ele (hipoteticamente) provoca deslocamentos de sentido, comete erros e interpolações. Mas há sempre um texto primeiro, embora raramente se trate de um *original*⁵². Não é necessário fazer uma história da transmissão desses clássicos aqui, mas é preciso tecer algumas palavras sobre a noção de transmissão.

⁵² Para uma reflexão acerca do que significa o *original* ao qual me refiro, ver Canfora (2002: 9-14).

Ser autor na Grécia antiga, de Homero a Heródoto no mínimo, é estar situado em um contexto onde a oralidade reina sem adversários de peso⁵³. Ao que tudo indica, a apresentação oral de uma obra, seja ela em verso ou em prosa, tende a não ser exatamente a mesma do texto escrito, pois as coisas não funcionam da mesma forma quando temos um público diante de nós e devemos expressar nossas ideias. Constatamos, então, o primeiro percalço da transmissão, antes mesmo que ela se inicie. Qual versão o autor nos transmitiu, depois de apresentar tantas vezes, talvez para públicos diferentes (que exigem também respostas e caminhos diferentes, dependendo do gênero)?

Conforme foi surgindo uma maior ênfase na leitura desses textos, seja ela em voz alta ou silenciosa, foi necessária ou conveniente a implantação de medidas que facilitassem a leitura. Facilidade da leitura, estabelecimento de uma unidade ou base, e crítica de sua veracidade são elementos que vão de par com a história da transmissão. Pois não havia regras determinadas, às quais os autores devessem seguir rigidamente. As letras do alfabeto grego não eram, como se sabe, as mesmas que vemos nas edições atuais, impressas com a maior clareza possível. Tratava-se de letras maiúsculas, sem qualquer separação entre as palavras, e mesmo para os gregos deveria dificultar o ato da leitura, como defendeu Jesper Svenbro (1988 [1993]). Não ousaria afirmar que foi a importância que os gregos conferiram à oralidade que retardou o desenvolvimento de meios para facilitar a leitura, mas é bastante provável que esse desenvolvimento coincida com a individualização da leitura, cada vez mais relacionada aos círculos restritos de interessados pelas ideias desses já tão famosos autores, que agora se tornarão também objeto de estudo.

Seria demais apontar Aristóteles como o pai-fundador da filologia, embora ele tenha traçado os fundamentos da crítica literária, como suas obras *Retórica* e *Poética*. Embora uma edição (*ékdoxis*) da *Iliada* seja atribuída a ele na *Vida Marciana*, isso não é mencionado em diversas listas antigas. O que se sabe é que ele possuiu uma biblioteca, talvez a mais importante dentre as privadas de seu tempo, que têm seu surgimento associado ao impulso do comércio de livros fortalecido desde o século anterior⁵⁴. A existência de uma biblioteca de trabalho (de leitura, mas também de classificação) sob a posse de Aristóteles é algo significativo. Seu método de classificação, por intermédio de alguns peripatéticos, serviu de

⁵³ Não se trata de negligenciar a importância da escrita, pelo contrário: no capítulo II, pretendo mostrar que não é viável opor oralidade e escrita.

⁵⁴ Mais precisamente em meados do século V a. C., afirmam Reynolds e Wilson (1968 [1984]), apoiados em Eupolis, *Fr. 304 Kock*, e na *Apologia de Sócrates* (26d), de Platão, onde há a menção à compra de um livro de Anaxágoras pelo preço de 1 dracma.

modelo à biblioteca do Museu de Alexandria (REYNOLDS; WILSON, 1968 [1984]: 04; IRIGOIN, 2003: 133-134).

Antes de tornar-se famoso por sua biblioteca, o Museu de Alexandria foi um templo consagrado às Musas – daí o nome, que nada tem a ver com a nossa noção atual de museu – e também uma espécie de centro de estudos literários. No século III a. C., Ptolomeu I passa a investir fortemente na formação de uma biblioteca, que deveria reunir uma parte considerável do saber de seu tempo. Nessa época, a quantidade de textos já era enorme e, com isso, aparecem problemas. Há um grande número de cópias, que já não parecem dar conta exatamente dos originais. É preciso reunir grandes conhecedores desses textos e da cultura grega de outrora capazes de realizar o árduo trabalho requerido para que o empreendimento fosse bem sucedido. O primeiro bibliotecário foi Zenódoto de Éfeso. Ele deverá enfrentar dois problemas principais: classificar a massa de livros existentes e eliminar os exemplares repetidos, tentando tirar proveito deles na tarefa de estabelecer um texto definitivo e único a partir de suas variações (IRIGOIN, 2003: 134-135)⁵⁵. Trata-se de um período de considerável progresso na filologia, pois os problemas exigem soluções eficazes, tendo-se sempre em vista a facilitação da leitura desse corpus herdado dos antigos. Surgem importantes nomes, cada um com sua contribuição, como Calímaco de Sirene e Aristófanos de Bizâncio. Para os momentos do texto onde supostamente haveria problemas, Zenódoto adota o uso do *obel*, sinal crítico que se assemelha a um pequeno travessão ao lado da linha, como uma forma de advertência ao leitor sobre sua dúvida de autenticidade. Posteriormente, Aristófanos desenvolve e diversifica esses sinais críticos, apresentando aparentemente a mesma prudência do anterior. Aristófanos de Bizâncio também estabelece a acentuação e a colometria (a divisão da obras líricas em *côlas*, membros), o que já representa uma grande evolução, que será seguida e aperfeiçoada no decorrer dos séculos. Segundo Irigoín, o mais destacável nesse empreendimento dos bibliotecários alexandrinos, desde o tempo de Zenódoto, é sua atitude diante do texto trabalhado. Trata-se do respeito ao texto de base, que não é modificado mesmo se há certo desacordo quanto a sua autenticidade⁵⁶. O desacordo é destacado de outro modo: o uso de sinais críticos à margem do texto (ao lado ou acima do verso ou versos em questão) e o comentário contínuo (diferente do escólio, que consiste em uma explicação ou fragmento de

⁵⁵ Para mais detalhes sobre esse momento de formação da Biblioteca de Alexandria a partir dos testemunhos antigos, ler Reynolds e Wilson (1968 [1984]: 4-11).

⁵⁶ A modificação, muitas vezes resultante de uma tentativa de correção, é, via de regra, danosa ao manuscrito. Porque pode impedir que se perceba, por exemplo, que dois manuscritos fazem parte da mesma família, e também porque uma correção é sempre ou quase sempre arbitrária. Alphonse Dain (1949 [1997]: 17) afirma: “os bons copistas são aqueles que reproduzem os erros de seu modelo” e, em vez de criticado, deveria ser elogiado por sua honestidade.

comentário). O respeito ao texto transmitido, assim como apontado pelos testemunhos, mesmo quando ele gera discordância, pode ser considerado como uma razão para não se duvidar da fidelidade da tradição à época alexandrina (IRIGOIN, 2003: 135-138).

Se os gramáticos alexandrinos representam um momento fundamental na história da transmissão e edição dos textos antigos que chegaram até nós, eles não foram os únicos. O caminho estava aberto. O número de textos certamente não parou de aumentar e o surgimento da Biblioteca de Pérgamo, a concorrente da de Alexandria, sugere isso. As cópias continuam a ser feitas e os textos passam, cada vez mais, a se multiplicar, e nem sempre havia a garantia de indivíduos especializados para estabelecer uma crítica precisa. Assim, os textos viajam no tempo e no espaço, resistem a momentos de menor ênfase no que diz respeito ao cuidado filológico que apontei acima. Passam por outras modificações, como no caso do chamado renascimento do século IX d. C., quando surgem os primeiros eruditos bizantinos, reunidos em uma escola em Constantinopla, e passam a se preocupar com a apresentação e a produção de manuscritos. Esses eruditos começam a transliterar os textos em escrita *uncial* e temos, então, a minúscula grega, de onde derivam todas as cópias posteriores (REYNOLDS; WILSON, 1968 [1984]: 39-41; CANFORA, 2002: 81-85)⁵⁷. Mas paremos por aqui. Já possuímos informações o suficiente para entendermos o quanto isso tudo é importante para o pesquisador dos textos antigos. Se enfatizo esses dois momentos (Alexandria e Bizâncio), é em virtude da sua importância: é nesses dois momentos que os textos gregos tomam um caminho decisivo (embora todos os outros momentos sejam também importantes e/ou decisivos, visto que não há momento específico para que um texto deixe de existir). É importante saber que esse momento faz parte de algo maior, em que os textos continuaram a ser copiados, modificados (a pontuação, por exemplo, não aparecerá antes do período medieval) e também perdidos.

Entre o autor de Halicarnasso e nós, há muitos intermediários ocultos e a sensação de familiaridade que temos ao ler seu livro editado à nossa maneira não é outra coisa senão ilusória. O *paratexto* herodotiano não foi idealizado pelo próprio autor⁵⁸. À sua época, nem a noção de autor, nem o suporte permitiriam algo desse tipo. Trata-se de um número de rolos de papiro, o que implica limitações de tamanho de uma narrativa sem que seja preciso o

⁵⁷ Mas não se trata apenas de transliteração e o trato com o original. Fócio é o nome mais significativo, em seu tempo, de um *lector* dos antigos. Ele elaborou um inventário dos livros que leu, conhecido por nós como a *Biblioteca*. O erudito estuda 386 obras, entre Heródoto e a geração que precede a ele próprio. Utilizarei, na seção final deste capítulo, alguma parte do seu “fichamento” das suas leituras de Heródoto e de Ctésias.

⁵⁸ Os elementos paratextuais apontados por Genette (1987) servem, nesse caso, para produzir um certo efeito de familiaridade por parte do leitor com o autor no momento da leitura. Porque superam e ocultam a acentuada diferença entre um texto antigo e um moderno do ponto de vista material.

estabelecimento de divisões em “livros”. Compondo um total de aproximadamente cem metros de comprimento, dividido em mais ou menos trinta rolos separados (FLORY, 1980: 13), limitado mais pelo fim do papiro do que por uma divisão premeditada pelo autor (embora não se trate aqui de descartar a possibilidade), a obra conhecida sob o nome de *Histórias* não é, para seu leitor imediato, a mesma que nós lemos. No mínimo, do ponto de vista da sua materialidade, o que implicaria necessariamente outras questões, como a sua organização, por exemplo. Mas também não foi a mesma que os leitores tinham acesso no período Helenístico⁵⁹. A divisão em nove livros, cada um deles consagrado a uma Musa, certamente não foi uma escolha do próprio Heródoto, embora não seja possível precisar quem foi o responsável pela divisão. Como coloca Philippe-Ernest Legrand, a edição da qual derivam nossos manuscritos não foi realizada por Aristarco, que ignorava essa divisão. Levando-se em conta que esse arquétipo⁶⁰ é anterior aos nossos mais antigos papiros, ou seja, ao fim do I século d. C.⁶¹, ele seria posterior à época de Aristarco (LEGRAND, 1966: 187).

Não seria necessário tratar todos esses impedimentos estabelecidos entre os autores antigos e nós como algo catastrófico. Evidentemente, ao nos depararmos com questões dessa natureza, que tocam em muito a nossa compreensão a respeito do que significa “ler um clássico”, pode não ser uma experiência desejada. Ter acesso a um determinado texto que tanto viajou e que sofreu modificações, ao mesmo tempo tomado por inúmeros interessados em restituir se não o “original”, ao menos um arquétipo confiável dele, seja lá qual validade ou autoridade real possa ter um arquétipo. A filologia alemã do final do século XIX fez certamente sua parte, dentro do possível, em busca de uma maior precisão e proximidade dos originais. Não apenas eles, mas muito antes, como mostrou Anthony Grafton (1993), ensinando que uma das características mais marcantes da história da falsificação dos textos foi sua contrapartida, ou seja, o desenvolvimento paralelo de um aparato crítico, a elaboração de técnicas e recursos para a o trabalho filológico. Em vez de uma situação catastrófica, talvez seja preferível aceitar o inevitável, devido à distância temporal, às constantes dificuldades surgidas, e contentar-nos com o “Heródoto possível”, em vez do “original”. Em outras palavras, um Heródoto textual, pressupondo todas essas dificuldades, toda essa viagem no

⁵⁹ Acerca da presença herodotiana no período helenístico, no campo do maravilhoso, dos conhecimentos geográficos e na análise do estilo, ver Jessica Priestley (2014).

⁶⁰ Eis a definição de arquétipo, segundo Dain (1949 [1997]: 108-109): “o arquétipo é o mais antigo testemunho da tradição onde o texto de um autor se encontra depositado na forma que nos foi transmitido. Se há várias formas da tradição, há, evidentemente, vários arquétipos”. Para uma crítica da noção de arquétipo, ver Canfora (2002: 25-33).

⁶¹ E os principais manuscritos, segundo Legrand (1966: 181-183), datam do período que vai do século X ao XIV. Para um debate em torno do arquétipo das *Histórias*, ver Irigoin (1997: 45-54).

tempo e no espaço pelos autores antigos. “Original”, aqui, é importante destacar, não se opõe à noção de “falso”: significa tão somente a confissão de que já não dispomos mais do texto autógrafa do autor (e mesmo que dele dispuséssemos alguma cópia “fiel”, ainda assim não teríamos acesso às suas performances orais... ou seja, um problema insolúvel). Trata-se de nossa condição, diretamente ligada ao distanciamento inevitável que nos foi imposto pelo tempo. Embora pareça um simples clichê, seria mais valioso comemorar por possuímos uma versão do que lamentar pelo que não pode mais ser recuperado. Nosso Heródoto possui uma carga diacrônica, pela qual foi indelevelmente tocado, mas, paradoxalmente, não me parece que isso seja suficiente para nos privar de afirmações como “Heródoto conta que...”.

Tornar-se um autor perene... Como? Existiria uma fórmula? A de Luciano de Samósata parece boa, ainda mais se considerarmos sua figura utilizada, a do arquiteto Sóstrato, que construiu o farol de Alexandria.

Você vê o que fez aquele célebre arquiteto de Cnido? Quando construiu a torre de Faro, a maior e mais bela de todas as obras, para que daí fossem enviados sinais luminosos aos navegantes sobre uma vasta extensão do mar, evitando que fossem lançados na costa de Paretônio – que é, pelo que se diz, muito difícil e da qual não se pode escapar sem que se caia nos recifes – portanto, após ter construído o farol, inscreveu seu nome por dentro, nas pedras, pôs sobre elas um estuque de gesso, para ocultá-lo, e inscreveu então o nome de quem reinava, sabendo que, no fim de muito pouco tempo, como aconteceu, as letras se apagariam com o estuque e apareceria a inscrição: ‘Sóstrato, filho de Dexífanos, cnídio, aos deuses salvadores, para os que navegam’. Desse modo, não teve ele em vista o seu presente nem a sua breve vida, mas o nosso presente e o futuro, enquanto a torre ficar de pé e perdurar sua arte (Luciano de Samósata, *Como se deve escrever a história*, 62).

Parece boa, mas também um pouco esquemática, para não dizer obscura. Basta ser um grande escritor, um grande historiador sublinhando seu compromisso com a verdade (ou melhor, contando a verdade) e as coisas acontecem. Seria conferir muita força aos autores e, como sabemos, não basta ter qualidade, é preciso antes que seus leitores a reconheçam. E é preciso mais. Pois escrever um livro, apresentar beleza ou clareza no que é escrito, o estilo, o nome do autor assinado no preâmbulo ou existente apenas por atribuição, não são fatores garantidores de posteridade. Trata-se, antes, de uma potencialização da perenidade. Ao que parece, todo ou quase todo autor – ao menos de alguns gêneros – pretende escrever também para a posteridade além do seu próprio tempo. Pretende prevalecer na eternidade, algo tão clamado desde os gregos, e a literatura nos proporciona vários exemplos disso. Isso em intenção. O problema maior seria o de inserir essa eternidade no tempo. O tempo, neste caso, é o da posteridade autoral, dos seus leitores, dos seus editores, dos seus bibliotecários, dos renascimentos e mesmo o do acaso: todos são responsáveis pela posteridade de um autor, não

sendo diferente no caso de Heródoto. Pode ser difícil aceitar, mas um simples rato faminto por papiros ou um incêndio poderiam estragar o sonho de posteridade de um autor antigo, caso não houvesse outras cópias de seu texto. Os fragmentos reunidos por Felix Jacoby nos dão exemplos da quantidade de autores parcialmente perdidos. Ou melhor, os próprios antigos podem servir de exemplo. No século I a. C., Diodoro da Sicília menciona o historiador Teopompo como tendo escrito cinquenta e oito livros relativos aos feitos de Felipe da Macedônia, sendo cinco deles desaparecidos (XVI. 3. 8). No século IX d. C., o erudito bizantino Fócio, também fazendo referência à Teopompo, conta que existem cinquenta e três obras do autor, e que certos antigos contam a ausência de algumas, como a sexta, a sétima, a nona, a vigésima e a trigésima, e que essas ele não leu. Por outro lado, um certo Menófanes, que trata de Teopompo, “diz que o décimo segundo [livro] foi igualmente perdido e, contudo nós o lemos com os outros” (*Biblioteca*, capítulo 176, 120a 6-14). Como sublinha Luciano Canfora (2002: 80), Diodoro e Fócio vivem momentos – embora distintos – onde se começa a perceber que algo está se perdendo. Obviamente, trata-se de uma ausência no seu meio, que não significa necessariamente o desaparecimento de um livro. Mas os casos ilustram bem a situação. As vozes do passado que podemos acessar através da leitura, para utilizar uma expressão cara a Jules Michelet, nos chegam carregadas por intermediários, passando por copistas, eruditos e editores. Essas vozes ocultam as ausências, as perdas, os erros e a sua própria trajetória até serem lidas hoje e resumidas a um simples “Heródoto nos conta que” ou “segundo Tucídides”. Como escrevi acima, é nossa condição. Mas é importante que fique claro o quão problemática pode ser uma simples afirmação do tipo “como podemos ler no preâmbulo das *Histórias*”.

1.2.1 Qual é a posteridade de Heródoto?

Uma resposta à pergunta “Qual é a posteridade de Heródoto?” só pode ser apresentada sob um pressuposto: o da limitação temporal e espacial. Temporal, principalmente, porque a distância que nos separa do contexto original do autor é enorme e muitos foram os seus leitores, tantos que nem poderíamos saber ao certo. Além disso, devido ao caráter fragmentário de boa parte dos textos antigos, em especial as menções críticas às *Histórias*, não podemos ir além, em certos casos, de uma menção a um nome de autor ou de um título de obra que fez ou pode ter feito referência a elas. O que eu proponho aqui, para finalizar o capítulo, não vai além de um pequeno dossiê, reunindo algumas menções ao autor de

Halicarnasso, de autores mais ou menos distantes no tempo e no espaço, nem sempre estabelecendo um diálogo entre um e outro. Meu propósito não é o de apresentar um catálogo, mas o de sublinhar um traço característico que parece ter permeado a sua posteridade leitora, talvez mesmo agindo como um fator garantidor do seu *kléos* autoral. O título desta parte também poderia se chamar *A posteridade de Heródoto: testemunhos tardios*, devido ao recorte estabelecido, limitado aos autores antigos. Um dos pilares dessa posteridade, de um modo mais geral, é a própria sobrevivência e importância conferida aos autores gregos antigos, à qual a cultura ocidental ou mundial está ligada, ou entende-se como estando vinculada, por vários aspectos, por numerosos argumentos, por sucessivos renascimentos. Enquanto grego, nosso historiador entra no que poderíamos chamar de “a leva dos autores antigos”, embora isso não tenha atuado como uma garantia de imortalidade, visto que muitos deles foram sendo esquecidos, num longo processo, devido a uma seleção intencional de textos ou ao acaso⁶². Mas o principal pilar que sustentou sua preservação no tempo parece ter dependido dos seus próprios méritos ou características.

Heródoto foi uma referência, aparentemente, desde seus primeiros leitores. Se considerarmos os textos dos poetas que o antecedem e também os dos primeiros historiadores – embora a grande maioria deles só possa ser conhecida de forma fragmentada⁶³, ou mesmo apenas seus nomes –, não resta dúvida a respeito da singularidade da iniciativa⁶⁴. Poderíamos dizer, em um primeiro momento, que ele tem o mérito de “gerar debates”, ou então, empregando uma noção foucaultiana – embora o filósofo a empregasse fazendo referência aos autores modernos –, ele foi um legítimo “produtor de discursividade”. Por quê? Talvez sua maior força resida no seguinte paradoxo: sobre Heródoto, elogio e crítica parecem andar juntos. De mentiroso a “pai da história”, a própria Antiguidade parece ter balizado o caminho do que viria a ser destacado a respeito desse autor por séculos. Quem resta imune ao seu texto? Esta não parece ser apenas uma frase de efeito, visto que nem os autores antigos foram indiferentes a ele. Referências indiretas ou não nomeadas são sempre uma questão delicada, mesmo quando se trata de estabelecer influências ou citações no próprio texto herodotiano. Certamente suas ideias ficaram famosas tão logo apresentadas oralmente ou por escrito, por se tratar de um assunto tão caro aos gregos, as guerras, que ainda estavam bastante presentes na

⁶² Ver Canfora (2002).

⁶³ Remeto aqui ao trabalho de Felix Jacoby, *Die Fragmente der Griechischen Historiker*, grandioso empreendimento iniciado nos anos 1920 e finalizado pelo autor em 1957-1958, consistindo na referida época em três partes com um total de 15 volumes (depois ampliado). Hoje, os textos podem ser lidos em CD-Rom, apresentando 856 entradas de nomes de autores, sendo *Hecateu de Mileto* a primeira delas.

⁶⁴ Muito foi escrito acerca da singularidade herodotiana na produção de sua obra. Ver Arnaldo Momigliano (1990 [2004]) e o livro editado por Nino Luraghi (2001).

memória de seus contemporâneos. Limito-me a uma única menção indireta⁶⁵, porque se trata de uma passagem incontornável.

Com base nos indícios que foram enunciados, entretanto, não erraria quem, de modo geral, julgasse dessa maneira aquilo que eu expus e não desse crédito maior nem ao que fizeram os poetas adornando seus hinos com o intuito de engrandecê-los, nem ao que os logógrafos compuseram visando ao que é mais atraente para o auditório de preferência ao que é verdadeiro, pois não é possível comprovar esses fatos e a maioria deles, sob a ação do tempo, ganhou um caráter mítico que não merece fé; [...] (Tucídides, *A Guerra do Peloponeso*, I. 21).

O escrito acima é de Tucídides, o historiador que, segundo Arnaldo Momigliano (1984a: 32), determinou o veredito do seu predecessor: a história passa a ser, a partir dele, principalmente uma história política e confinada a eventos contemporâneos⁶⁶. Embora a afirmação de Momigliano possa ser vista como demasiadamente rígida, o fato é que o historiador ateniense passou a ser – desde então e por inúmeras vezes – colocado ao lado de Heródoto como os dois grandes da historiografia grega até a história dita científica do século XIX estabelecer o autor de *A Guerra do Peloponeso* como uma espécie de modelo inaugural. O historiador de Halicarnasso é definido por ele como *logográphos*, que tem o sentido de “prosador”, em um primeiro momento, ou de “narrador do passado em prosa” (HORNBLOWER 1991 [2003]: 58-59). Mais do que um comentário maldoso ou depreciativo, a definição toma uma importância particular na passagem, pois se trata de afirmar que Tucídides não é um deles, poeta ou logógrafo, pois eles não são confiáveis (HARTOG, 2005: 91-108)⁶⁷.

Ainda no século V a. C., um médico nascido na cidade cária de Cnido aponta sua desconfiança em relação ao historiador de Halicarnasso. Ctésias atuou como médico a serviço da família do soberano persa Artaxerxes II. Embora não nos seja possível a leitura integral

⁶⁵ Ver, por exemplo, uma possível alusão na peça cômica *As aves*, de Aristófanes (vv. 1136-1137), que satiriza as qualidades da arquitetura egípcia, o que parece ser uma alusão às *Histórias* (II. 127), apenas mencionado por Alan Lloyd (2007: 333) para o verso 1130 da mesma peça. Segundo Simon Hornblower (2006: 306-307), existem relações entre a parte III. 119 e a *Antígona* de Sófocles (vv. 904-920), produzida por volta de 443 a. C. Aristófanes seria fascinado pelos déspotas herodotianos, chegando a fazer referência aos seus nomes, como o de Artemísia, rainha de Halicarnasso, na batalha de Salamina (VIII. 87-88) aparecem em duas peças de 411 a. C.: *Lisístrata* (vv. 675, cf.) e *Tesmoforiantes* (vv. 1200).

⁶⁶ Segundo Evans (1968: 16-17), há outras duas razões para Heródoto ser, ao mesmo tempo, condenado e elogiado pelos historiadores posteriores. A primeira é que esses historiadores continuaram a escrever para instruir e educar, diferentemente do seu antecessor; a segunda diz respeito à causa (*aitiē*) das guerras: se, para Heródoto, a guerra era explicada em termos de costumes, de vingança e contravengança, para esses autores não se tratava mais de olhar para as causas antropológicas ou sociológicas, mas políticas (depois de Tucídides), sendo a própria guerra julgada como um ato político.

⁶⁷ O embate é claro e profundo, embora seja impossível ser totalmente diferente e, embora seja um crítico feroz dos antecessores, ele faz parte do jogo historiográfico da relação entre tradição e inovação, resultando em uma obra pautada na “intertextualidade agonística”, segundo Aldo Corcella (2006: 33-56). A propósito da tradição entre os historiadores antigos, ver John Marincola (1997 [1999]: 12-18).

dos seus textos, sabemos que ele escreveu uma história da Pérsia, composta originalmente por 23 livros, e uma narrativa sobre a Índia, que residia em um único livro. Em uma citação de Diodoro, podemos ler: “Mas Ctésias de Cnido, que declara que Heródoto *inventa (schediázein)*⁶⁸, afirma, por sua parte (...)” (F1b 15,2 Lenfant). A partir do comentário que Fócio fez da obra *Pérsica*, sabemos que Ctésias o acusa de mentiroso (*pseústēs*) e de “fazedor de narrativas” (*logopoiós*) (*Biblioteca* 72, 35b-36a). Ctésias, que tenta rivalizar com o historiador de Halicarnasso, não conseguiu se livrar da crítica: Eusébio testemunha que Pollio escreveu uma carta intitulada *Sobre os plágios de Ctésias* e um livro *Sobre os plágios de Heródoto* (T17 Lenfant). Quer se trate realmente de rivalidade ou não, ele parece estar, desde o início, ligado ao nome de Heródoto, seja pelo fato de ter vindo de uma cidade próxima a Halicarnasso, pelo seu interesse em retratar o mundo persa e indiano, ou pelo caráter maravilhoso contido em suas narrativas⁶⁹.

Dionísio de Halicarnasso (século I a. C.) aparece, se não como um defensor de Heródoto, no mínimo como um simpatizante. Mestre de retórica, Dionísio o considera digno de imitação, por se tratar de um dos maiores e mais talentosos autores do passado. Seu tratado *Sobre a Imitação* chegou até nós de forma bastante fragmentada, sobretudo através de citações. No livro II, onde o autor aponta quais autores ele considera que devem ser imitados, encontramos o nome de Heródoto em uma lista que conta com Tucídides, Xenofonte, Filisto e Teopompo como os mais adequados (*Sobre a Imitação*, F7 = *Carta a Pompeu Gêmino*, 3, 2-6. 11)⁷⁰. A comparação principal é entre Heródoto e Tucídides, sempre pensados juntos: o autor de Halicarnasso é o que melhor trabalha o que é relativo aos feitos; quanto à expressão, às vezes Tucídides o supera, às vezes os dois estão em igualdade (*Sobre a Imitação*, 3, 1-3). Em seu outro tratado, intitulado *Sobre Tucídides*, Heródoto também é elogiado, chegando a apresentar qualidades que o colocam acima de Tucídides. Se este apresenta qualidades inegáveis, como a escolha do sujeito e a recusa das fábulas, ele deixa muito a desejar na divisão, na ordenação e na *mise en oeuvre*. Seu estilo é único e onde reside o ponto máximo de sua originalidade. Embora o tratado seja uma análise do autor ateniense, as menções a

⁶⁸ Sigo aqui a tradução de Dominique Lenfant. O verbo *schediázein* possui o sentido de fazer alguma coisa às pressas, sem muito cuidado; daí *schediá* designar todo tipo de construção leve e feita às pressas (BAILLY, 1895 [2000]).

⁶⁹ Quanto a isso, ver a introdução de Dominique Lenfant (2004), de cerca de 200 páginas. Segundo a autora, Felix Jacoby teria sido o responsável por uma visão um tanto quanto negativa da obra de Ctésias, visto que o autor sugeriu que sua produção não passaria de um plágio bem camuflado das *Histórias*. Somente a partir de Arnaldo Momigliano, nos anos 1930, os pesquisadores passaram a considerar que Ctésias havia se inspirado livremente em tradições paralelas (LENFANT, 2004: XXVII-XXIX; CLXX-CLXXIII).

⁷⁰ A respeito da iniciativa de Dionísio de delimitar uma tradição em um projeto ao mesmo tempo historiográfico, estético e político, ver Payen (2004: 111-133), que examina suas citações dos historiadores nos tratados mencionados.

Heródoto são importantes, pois indicam que se trata de uma referência entre os historiadores do passado e que suas qualidades podem e devem ser imitadas. Em outras palavras, um talento que merece posteridade: destaca-se pela escolha das palavras e a composição estilística; seu estilo, embora possua todas as qualidades (por exemplo, de tornar a prosa semelhante à poesia) tem pouco a ver com a oratória, talvez por cálculo, por perceber que esta não se adapta muito bem à história (*Sobre Tucídides*, 23, 7-8). Posteriormente, o retórico Quintiliano (século I d. C.) parece ter se valido em grande medida do texto *Sobre a Imitação*, resumindo brevemente o livro II (*Institutio Oratoria*, X 1, 50-84) para estabelecer sua lista de autores a serem seguidos e imitados, dentre eles Heródoto (*Institutio Oratoria*, X 1, 73-75). A história é apresentada, assim, como um tipo de narrativa a ser estudada, porque dá exemplos tanto no plano do conteúdo quanto no da forma, e a figura do historiador talentoso merece toda a fama:

A história, por sua vez, pode também alimentar o orador, como se fosse por uma qualidade de seiva ricamente nutritiva e saborosa. No entanto, também ela precisa ser lida de tal modo que saibamos que muitas de suas especificidades devem ser evitadas pelo orador. É, seguramente, próxima aos poetas e, em certa medida, um poema em prosa (*Carmen solutum*); é escrita para narrar (*ad narrandum*), não para provar (*ad probandum*); é um tipo de obra que, na sua totalidade, se compõe não para o concretizar de um fato e para um combate imediato, *mas para a memória da posteridade e para a fama de uma genialidade (sed ad memoriam posteritatis et ingenii famam componitur)* (...) (*Institutio Oratoria*, X 1, 31 – grifo meu)⁷¹.

O talento e a genialidade do historiador são imortais aos olhos de especialistas em retórica como Dionísio de Halicarnasso e Quintiliano, sob a via da *mímēsis*, para o primeiro, e da *imitatio*, para o segundo. A imitação possui aqui uma forte relação com a preservação, ou mesmo com a imortalização.

É de Plutarco o único texto crítico a Heródoto que ainda nos resta. Em *Da malícia de Heródoto*, o propósito é provar que o referido autor é um historiador *kakoethés*, comumente traduzido por “maligno” ou “malicioso”. E outras palavras: ele não pode ser considerado um historiador respeitável porque age de má-fé ao escrever sobre os gregos.

Plutarco nasceu em Queroneia, na região da Beócia, por volta de 40-45 d. C. Apesar de haver, em seu tempo, certa tradição de aceitação das qualidades estilísticas de Heródoto, a crítica de Plutarco acaba por atingir essa concepção: a malícia herodotiana tem a seu favor o conteúdo, que o historiador pode manipular, mas também o estilo, pois um estilo gracioso

⁷¹ Utilizo aqui a tradução do livro X da *Institutio Oratoria* apresentada na tese de Antônio Martinez de Rezende (2009). Acerca da importância da figura do autor em Quintiliano, ver as páginas 89-93. A respeito dos *outsiders* que refletiram sobre a narrativa historiográfica entre os antigos (Aristóteles, Cícero, Quintiliano e Luciano), ver Hartog (2015: 102-113).

também pode ludibriar o público receptor da obra. O ludíbrio, *apáte*, é promovido por Heródoto a partir de suas qualidades estilísticas, sendo que o público não se dá conta porque se deixa envolver pelo *éthos*, pelo caráter do historiador.

E sobretudo quando há graça (*kháris*) no relato (*lógōi*) e vigor tamanho que geram outros absurdos para ocultar o caráter (*éthos*) do historiador (*syngraphéōs*), pois, como Filipe dizia aos gregos, os que se revoltavam contra ele e se posicionavam a favor de Tito, que mudavam para uma coleira mais agradável, porém mais longa em duração. A malícia (*kakoéthēia*) de Heródoto na verdade é mais doce e suave que a de Teopompo, e envolve e incomoda mais, tal como os ventos escondidos que sopram através do estreito se dispersam por todos os lados (*Da malícia de Heródoto*, 855 a).

Depois disso, Plutarco apresenta uma lista de indícios e sinais de um discurso malicioso, como o uso de frases desagradáveis que mudam o sentido dos acontecimentos, ou quando insere acontecimentos desnecessários, omite atos importantes, escolhe a pior versão quando há duas ou mais para apresentar, reduz a grandeza dos feitos de determinado agente, procede com calúnias, etc. Tudo isso é usado por Heródoto, conta o autor, para manipular seu discurso, para diminuir a importância de uns e glorificar outros, enfim, uma atitude que não condiz de forma nenhuma com o “ofício” do historiador. Heródoto é reprovado em sua iniciativa e sua tarefa deixa a desejar.

É importante considerar a declarada intenção de defender seus antepassados coríntios e beócios: “parece-nos conveniente defender nossos antepassados e a verdade (*alētheías*)” (854 f). Isso impele o autor beócio a escrever, a produzir uma “tese” de defesa que vai além de uma relação com sua tradição, pois são diversos os povos envolvidos nas contradições apontadas. Na visão de Plutarco, os gregos não são poupados, sejam eles beócios, lacedemônios ou atenienses: todos eles (e muitos outros) sofreram injustiças e, como não podem mais apresentar uma defesa, sua obra encontra justificativa. Se os gregos são injustiçados, os bárbaros são privilegiados:

Assim, é filobárbaro (*philobárbarós*), de modo que livra Busíris do dito sacrifício humano e do assassinato de estrangeiros. Enquanto testemunha o imenso respeito aos deuses e à justiça a todos os egípcios, faz recair sobre os gregos a ação criminosa e a sede de sangue a seguir (*Da malícia de Heródoto*, 857 a).

Segundo Maria Aparecida de Oliveira Silva (2013: 21), ao estabelecer uma relação diacrônica entre passado e presente, Plutarco faz mais do que defender seus antepassados das acusações de Heródoto. Ele examina a obra herodotiana de modo a formar uma visão idealizada da Grécia, distorcendo as provas dos fatos e selecionando os piores relatos dos registros. Ao apontar e criticar a malícia do autor de Halicarnasso, “ele igualmente se demonstra malicioso”, afirma a autora. Plutarco pretende com isso demonstrar a importância

dos gregos antigos para a constituição do Império Romano, pelo fato de ser um povo exemplar, o que pode ser atestado pela sua própria história, é claro, desde que a história seja escrita corretamente, sem as distorções apresentada nas *Histórias*.

Assim, o Heródoto que emerge em Plutarco é um autor marcado por suas mentiras e manipulações (*pseúsmata kai plásmata*). Diferente do que veremos agora em Luciano de Samósata, não há qualquer apontamento direto que possamos considerar um elogio ou referência a um autor genial. Pelo contrário: sua qualidade é apresentada como um dos seus artifícios para distorcer os fatos.

Agora é a vez de Luciano. Trata-se de um autor que, segundo François Hartog (1999: 225) “é tudo, menos historiador”, o que não o impediu de escrever um tratado sobre história – o único que chegou até nós. Por volta do ano 165 d. C., surge o *Como se deve escrever a história*. A motivação é clara de crítica a uma determinada situação: a partir da guerra de Marco Aurélio e Lúcio Vero contra os partos de Velogeso III (162 e 165 d. C.), não há ninguém que não escreva história; todos se tornaram Tucídides, Heródoto ou Xenofonte (2). Ao fazer esta comparação, cujo propósito é desmerecer a iniciativa dos autores de seu tempo – se não a iniciativa, ao menos a forma deliberada e pouco cuidadosa com que procedem esses autores –, Luciano nos apresenta os três principais historiadores, o “ponto máximo” para uma comparação. E Heródoto aparece como uma espécie de “cânone”:

De tal tipo de proêmio usaram os melhores (*áristoi*) historiadores (*syngrapheús*): Heródoto, por um lado, ‘a fim de que os acontecimentos não se tornem um nada com o tempo’, sendo eles grandes e admiráveis’, como mostram as vitórias dos gregos e as derrotas dos bárbaros; Tucídides, por sua vez, ‘esperando aquela guerra ser grande, memorável e maior que as que tiveram lugar antes’, pois ‘aconteceu de haver nela também grandes sofrimentos’ (54).

O autor de Halicarnasso aparece, então, como exemplo de escritor, e não como símbolo de autor que escreve a *verdade*. Luciano nem entra em discussão a respeito disso: admitir ou mesmo tentar defender Heródoto dos críticos seria, ao menos nesta obra, quebrar todo o seu valor argumentativo, pois visa justamente aconselhar os historiadores tomando como horizonte grandes autores do passado. Podemos entender isso como um artifício retórico de Luciano, que apresenta apenas o que convém de seu autor. Heródoto escreveu para as gerações futuras e possui incontestáveis qualidades como escritor: ele é, definitivamente, um modelo a ser seguido.

[...] não escreva olhando só para o presente, para que os contemporâneos o elogiem e honrem. Pelo contrário, tenha em vista o conjunto do tempo, escreva sobretudo para a posteridade – e peça a ela a recompensa por sua obra, de modo que se diga: ‘Aquele era seguramente um homem livre e

totalmente franco, nada bajulador, nada servil, mas verdadeiro (*alētheia*) em tudo'. Isso, caso alguém seja sensato, é o que deveria ser posto acima de todas as esperanças presentes, já que são efêmeras (61).

Se pensarmos que a posteridade foi considerada importante por Luciano, Heródoto e Tucídides não poderiam deixar de ser referências, cada qual a seu modo. Neste caso, seu legado vai além de qualidades estilísticas ou do trato com a verdade dos acontecimentos. Pois os dois escreveram suas obras visando (também) o futuro: o primeiro procurou impedir do esquecimento (*akleā génētai*) e o segundo considerou sua obra uma aquisição para sempre (*ktēma es aiei*). São traços distintos, com propósitos diferentes. No entanto, a ideia de posteridade é um elemento que aproxima as duas iniciativas.

Outra obra, outro Heródoto? Em *Uma história verídica*, o autor também é mencionado. É verdade que não podemos descartar seu tom jocoso, onde o próprio Luciano admite que narrará algo inventado. Mas o tradutor Custódio Magueijo (2012: 63) destaca a capacidade deste autor “de divertir enquanto fala a sério”, admitindo que, de fato, não se sabe por vezes se a sua intenção fundamental vai num ou noutro sentido. Convém, no entanto, expor o que é dito sobre Heródoto no referido texto.

Conta o autor que certo dia, por curiosidade, resolveu atravessar de navio as Colunas de Hércules (antigo nome dos promontórios existentes no Estreito de Gibraltar), em uma viagem cercada de elementos inverossímeis, como seres gigantes, acontecimentos estranhos, batalhas, reis e personagens gregos bastante conhecidos. Lá, ele encontrou inúmeros personagens famosos entre os gregos, como Odisseu, Helena, Homero, alguns poetas líricos e Heródoto. A própria situação do encontro é importante na definição da imagem do historiador:

De entre todos, os que maiores castigos sofriam eram os que, ao longo da vida, tinham sido mentirosos, bem como os que não haviam escrito a verdade (*hói pseusámenoí ti parà tòn bíon kai hói mē tà alēthē syngēgraphótes*); entre eles contavam-se Ctésias de Cnido, Heródoto e muitos outros. (II. 31).

A menção deve ser considerada para além do caráter cômico de seu texto. A própria jocosidade exige a consideração do contexto para a compreensão da situação, do que há “por trás” do escrito. Em resumo: Luciano não alcançaria o efeito desejado no leitor caso não houvesse uma tradição crítica das *Histórias* que tratou seu autor como mentiroso ou, ao menos, colocado em dúvida suas afirmações, o que o texto de Plutarco examinado antes nos sugere⁷².

⁷² Ver o artigo de Mélina Tamiolaki (2013) sobre Luciano enquanto o precursor da *Liar School of Herodotus*, título do livro de W. K. Pritchett (1995), que consiste em uma crítica a D. Fehling, em defesa de Heródoto.

Para finalizar, poderíamos nos perguntar o seguinte: “afinal, o Heródoto de Luciano é um valioso modelo de escritor do mundo grego do século V a. C. ou se trata de um mentiroso?”. Ao que parece, isso não foi problema para Luciano. Ainda mais se considerarmos um pequeno texto, uma das chamadas *prolaliaí*, uma breve peça de retórica epidítica da *Segunda Sofística*, de cunho introdutório às declamações. Em *Heródoto ou Écion*, apresentada diante de uma audiência macedônica, Heródoto é tratado como um autor que merece ser imitado, embora seja uma tarefa tão árdua, devido a sua qualidade e genialidade, como a beleza e o arranjo dos discursos e a grandiosidade de seu pensamento (1). O mais impressionante no texto de Luciano é a natureza que ele atribui a Heródoto enquanto autor, que é apresentado da seguinte forma:

[...] como competidor dos Jogos Olímpicos, não como espectador; então ele recitou suas *Histórias* (*áidōn tās historías*) e então encantou sua audiência, a ponto de seus livros terem recebido posteriormente os nomes das Musas, sendo elas também nove. (1).

Não se trata apenas de um historiador, preservador dos acontecimentos nos conflitos que proporcionaram a liberdade aos gregos. As qualidades do autor são ressaltadas de tal forma que ele chega a ser apresentado como um poeta: ele vai aos Jogos Olímpicos não para ser um mero espectador, mas para competir. E o principal: ele não lê suas *Histórias*, ele as faz conhecer cantando-as (RIBEIRO, 2010: 159). O uso do verbo *aeídein*, cantar, sugere uma apresentação de mesma natureza que a dos poemas épicos. Tal aproximação significa que Luciano pretendia dar ênfase às qualidades literárias de Heródoto, como se sua narrativa fosse tão bela que poderia ser comparada com a de Homero.

A Renascença herdou dos antigos essa imagem ambivalente, e a falta de credibilidade influenciou inclusive no que diz respeito à sua “paternidade” da história (MOMIGLIANO, 1984b: 46-48; EVANS, 1968: 15)⁷³. O caráter ambíguo parece ter inquietado Petrarca, como sugeriram Momigliano (1984a: 29-30) e Susanna Gambino Longo (2012: 06-08). No *Rerum memorandarum libri*, IV, 26 (*De oraculis*), o humanista relata que tem dificuldade em acreditar (*non tam facile crediderim*) que o mesmo Heródoto, a quem Cícero chamou de *patrem historie*, tenha inventado o dito de um oráculo. O debate já estava lançado. Em 1460, Giovanni Portano escreveu um prefácio para uma tradução das *Histórias* por Lorenzo Valla, que não se materializou. Ainda assim, o prefácio é importante porque Portano esboça uma defesa ao historiador, afirmando que a crítica não seria justa, tendo em vista que se trata de

⁷³ Segundo Momigliano (1984b), a Idade Média viu surgir alguns “rivais” de Heródoto quanto à paternidade da história, como Frígio e Dictis Cretense, quando estes eram considerados testemunhas oculares da Guerra de Tróia e, por isso, haviam-na relatado com precisão. Tais autores já haviam sido eliminados da disputa pela cultura humanística na segunda metade do *Quattrocento*, embora eles ainda continuassem sendo respeitados.

outros padrões de verdade à sua época. Em 1566, o parisiense Henri Estienne (ou Henricus Stephanus), publica o breve *Apologia pro Herodoto* em latim, seguido do longo *Traité préparatif à l'Apologie pour Hérodote*, onde procura refutar de vez a antiga crítica e as acusações de má-fé, de ignorância e de excessiva fantasia por parte do historiador, vindas de autores como Erasmo, em seu *Ciceronianus* (1528)⁷⁴. Não se trata de má fé, afirma Estienne, pois ele possui uma alma religiosa. Ele não tinha razão para mentir, pois não estava a serviço de ninguém. Quanto à questão da verossimilhança, Estienne faz uso de um método comparativo de etnografia: ele confronta o que foi contado por Heródoto com os usos e costumes dos modernos, chegando à conclusão de que não há inverossimilhança. Seu escrito gera efeitos imediatos: Loysle Roy, em seu livro *De la vicissitude ou variété des choses en l'univers* (1576), Heródoto e Tucídides são apresentados como os dois melhores historiadores. O século XVII teve também sua “apologia a Heródoto”: em 1756, o abade Geinotz publica sua *Défense d'Hérodote*. Em 1926, o egiptólogo W. Spiegelberg publica um ensaio sobre a credibilidade de Heródoto como fonte de história egípcia (*Die Glaubwürdigkeit von Herodots Bericht über Ägypten im Lichte der ägyptischen Denkmäler*). Todavia, o livro de Henri Estienne permanece o oficial no assunto. Depois dele, argumenta Momigliano, não há mais pessoa séria que trate Heródoto como charlatão (MOMIGLIANO, 1984a: 41-43; 1984b: 53-54).

Em linhas gerais, o caminho já estava traçado pelos próprios autores antigos. Até nossos dias, os usos foram variados, de acordo com seus contextos e interesses. Mas em grande medida, foram os antigos como Tucídides, Dionísio de Halicarnasso, Plutarco, Luciano de Samósata e outros (que nem conhecemos) que estabeleceram alguns dos traços mais importantes sobre o que viria a ser discutido sobre o historiador de Halicarnasso. Ora apresentado como talentoso (“pai da história”, dotado de um belo e precioso estilo), ora como mentiroso, exagerado, ou os dois adjetivos ao mesmo tempo, como observam Momigliano (1984a: 30), Evans (1968), Hartog (1980 [2001]: 45) e Tamiolaki (2013)⁷⁵. Eis o paradoxo da

⁷⁴ Para maiores detalhes, ver o artigo de Payen (2012: 127-148), sobre Heródoto *redivivus* entre 1400 e 1550, onde surgem duas tradições interpretativas modernas que colocam o historiador no centro dos debates. As *Histórias*, para que possam contribuir para o desenvolvimento da história enquanto disciplina que faz emergir a verdade, deve se livrar das acusações de mentira, presentes desde seu “primeiro leitor”, Tucídides. Eis, então, o autor que consegue provocar uma reviravolta nesse debate: Henri Estienne.

⁷⁵ Ou então como fonte, como na iniciativa de Charles Rollin, como afirma Payen (2007b: 171-194), referindo-se ao *Traité des études* (1731-1738). Pela primeira vez, ao menos na França, foi concebido um projeto de escrever uma história da antiguidade a partir dos próprios historiadores gregos. Quanto a Heródoto, cabe ressaltar que este possui menos importância para Rollin do que Xenofonte ou Plutarco, devido ao emprego de fábulas ou por questões de ordem cronológica. Ainda assim, Heródoto encontra-se situado nessa leva de autores que (ainda) podem ensinar, podem dar “aula de história”, cerca de cinquenta anos antes da Revolução Francesa, onde a

posteridade de Heródoto, um autor que sobreviveu sob o elogio e a crítica, sob a punição e a menção de seu talento, noções quase indissociáveis para pensá-lo, uma vez que elas fazem parte da história de sua trajetória.

história ainda poderia ser pensada como *magistra vitae*. Sobre o conceito de história *magistra vitae*, ver Koselleck (1979 [2006]: 41-60).

2. CAPÍTULO II – A ESCRITA DA HISTÓRIA À PROVA DO TEMPO: ENTRE LÓGOS E GRAPHĒ

“Et nous savons qu’une signature ne signe pas seulement, elle nous parle toujours de la mort”.
Jacques Derrida. *Comme s’il y avait un art de la signature...*, 1997.

Heródoto escritor. Eis uma aparente contradição, se considerarmos tudo o que foi dito até aqui. Referir-se a Heródoto desta maneira pode induzir o leitor a muitas interpretações, por exemplo, a de um escritor pós-Gutenberg, ou ainda mais recente – e jamais subestimando a imaginação de um leitor –, como um escritor de *best-sellers*⁷⁶. Para além dos exageros, provavelmente uma questão se imponha, não sem motivo, a saber, a das relações entre a oralidade e a escrita. Talvez se imponha como uma oposição. Afinal, Heródoto foi um autor oral ou um escritor? Embora esta pergunta seja um pouco anacrônica – pois pressupõe uma oposição *a priori* para uma obra produzida em uma época tão distante –, ela não pode ser ignorada. Pois tenho apresentado, até aqui, um Heródoto textual (nossa condição), mas, ao mesmo tempo, uma das premissas de minha tese é a de que ele preserva seu próprio *kléos*, a sua posteridade autoral. Ora, não seria *kléos* uma noção fortemente, ou melhor, etimologicamente marcada pelo seu caráter oral? Antes de lermos o capítulo 3, onde aprofundarei essa noção, é preciso resolver essa (aparente) contradição. A começar pelo próprio termo *contradição*. Haveria realmente em Heródoto uma contradição entre o oral e o escrito, entre a palavra falada e a letra, entre *kléos* e *graphĒ*?

Neste capítulo, pretendo mostrar que, longe de serem noções excludentes, esses elementos presentes nas *Histórias* são parte de sua própria singularidade. E não poderia ser diferente, afinal, trata-se de uma obra reconhecidamente “estranha”, quando comparada às outras composições conhecidas, cujo estatuto não é tão simples de definir (a sentença “Heródoto (apenas) historiador” é, ela própria, problemática, embora não se trate de recusá-la).

2.1 O retrato de Heródoto entre os antigos

A elaboração de um pequeno dossiê a respeito da imagem pela qual Heródoto foi apresentado pelos seus antigos leitores pode ser bastante útil para: 1) sabermos como o nosso

⁷⁶ Para uma menção e crítica a esse tipo de analogia quanto às *Histórias*, ver Flory (1980: 12).

autor foi lido e interpretado por seus mais antigos comentadores que chegaram até nós e o que eles têm a dizer sobre seu caráter oral ou escrito; 2) notarmos o quanto essas antigas interpretações podem gerar equívocos, se as considerarmos literalmente em nossas pesquisas.

A história é bastante conhecida e frequentemente reapresentada: no tão distante século V a. C., Heródoto leu suas *Histórias* na ágora de Atenas – afirmam Díilo e Eusébio, em sua *Crônica* –, e recebeu um prêmio de 10 talentos dos atenienses. Conforme a *Suda* – compilação enciclopédica sobre personagens e obras conhecidas no século X em Constantinopla – a apresentação executada por Heródoto seria tão admirável que levou um jovem ateniense às lágrimas (*Suda*, s.v. *Thoukidídēs*, 414)⁷⁷. Eis uma forma de unir os dois autores, os maiores historiadores da Grécia, em um só comentário. Mal sabia aquele homem que ao emocionar o menino ele estava motivando ao mesmo tempo o surgimento de seu sucessor e o crítico de seu trabalho. As fontes são antigas, mas menções deste tipo, mais ou menos elaboradas do que a que acabo de escrever, são comumente referidas em textos contemporâneos a nós. Elas não são afirmações mentirosas (ou melhor, não as trataria em termos de mentira e verdade)⁷⁸. Há toda uma tradição que atua de modo a sustentá-la. E também nem sempre os pesquisadores as tomam ingenuamente. Por vezes, trata-se apenas de uma forma de começar um texto ou um parágrafo, que não interfere diretamente em seus propósitos. Enfim, exploremos os dizeres dos antigos.

Que Tucídides tenha realmente assistido a uma apresentação pública de Heródoto não parece ser algo incoerente. Mas há alguma menção em sua *Guerra do Peloponeso*? O que diz o historiador ateniense a respeito de seu “predecessor”, como chamado pela tradição? É preciso sublinhar que seu nome não é mencionado em nenhum momento. No entanto, é comumente aceita a existência de referência direta sobre seu caráter oral. E parece possuir sentido negativo. Tucídides busca a verdade (*alétheia*) e afirma que, para isso, é preciso tomar distância de outros autores: dos poetas, que engrandecem e embelezam os fatos, e dos logógrafos (*logográphoi*), mais preocupados com a aceitação do público (II. 21). Segundo Simon Hornblower (2003: 58-59), o termo *logográphos* teria incluído Heródoto, mas, especialmente, escritores que deram maior ênfase ao conteúdo mítico, como Hecateu de Mileto. Embora o termo tenha uma ligação evidente com a escrita (*graphê*), designando autores que escreveram o passado em prosa, é seu caráter oral que parece dar sentido à crítica.

⁷⁷ Para mais detalhes, ver Momigliano (1978 [1982]) e Hartog (1980 [2001]: 413-414).

⁷⁸ Como exemplo, destaco o título do texto de Jeanne-Marie Gagnebin, *O início da História e as lágrimas de Tucídides* (1997: 15-37). A propósito do comentário de Eusébio acerca da leitura pública e de uma possível data, ver Ph. E. Legrand (1966: 16-18).

Pois à audição (*akróasis*), a ausência do maravilhoso ou do fabuloso (*mythōdes*) nos fatos narrados parecerá menos atraente, mas eles constituem uma aquisição para sempre (*ktēma es aiei*), e não uma peça para um auditório do momento (I. 22). Na definição de Francisco Murari Pires (2003a: 87), trata-se de um bem precioso, uma aquisição valiosa e de uso permanente devido ao fato de ser sempre atual. Sua relação com a escrita em seu caráter material parece óbvia se considerada como uma finalidade da obra de Tucídides e a importância que a escrita nela desempenha. A própria carga de sentido do termo *ktēma* parece remeter ao material, conforme Gregory Nagy (1990: 220), visto que esse substantivo deriva do verbo *kéktēmai*, “ter”, “possuir”, que remete à noção de propriedade privada⁷⁹.

Vejamos uma menção a Heródoto enquanto sujeito “recitador” em Luciano de Samósata. Trata-se de uma das chamadas *prolaliaí*, uma breve peça de retórica epidítica da *Segunda Sofística*, de cunho introdutório às declamações. Em *Heródoto ou Écion*, apresentada diante de uma audiência macedônica, Heródoto aparece como um autor que merece ser imitado, embora seja uma tarefa árdua, devido à sua qualidade e genialidade, como a beleza e o arranjo dos discursos e a grandiosidade de seu pensamento (1). O mais importante no texto de Luciano, aqui, é o meio pelo qual Heródoto divulga sua narrativa: “[...] como competidor dos Jogos Olímpicos, não como espectador; então ele recitou suas *Histórias* (*áidōn tās historías*) e então encantou sua audiência, a ponto de seus livros terem recebido posteriormente os nomes das Musas, sendo elas também nove” (1). Não se trata apenas de um historiador, preservador dos acontecimentos nos conflitos que proporcionaram a liberdade aos gregos. As qualidades do autor Heródoto são ressaltadas de tal forma que ele chega a ser apresentado como um poeta: ele vai aos Jogos Olímpicos não para ser um mero espectador, mas para competir. E o principal: ele não lê suas *Histórias*, ele as faz conhecer cantando-as (RIBEIRO, 2010: 159). O uso do verbo *aeídein*, cantar, sugere uma apresentação de mesma natureza que a dos poemas épicos. Tal aproximação pode significar que Luciano pretendia dar ênfase às qualidades literárias de Heródoto, como se sua narrativa fosse tão bela que pudesse ser equiparada à de Homero.

A comparação com Homero estabelecida pelos próprios autores antigos não parece descabida; tampouco deve ser compreendida como uma forma de depreciação ao historiador.

⁷⁹ No entanto, Sandra Lúcia Rodrigues da Rocha (2010: 203-218) sublinha uma relação que, segundo ela, tem sido ignorada, que é entre *ktēma* e *akoúein*, o que indicaria que a obra de Tucídides é ligada às performances em prosa. Penso que neste capítulo teremos uma sugestão geral de que, mesmo se uma obra é lida em voz alta, isso não significa que não pertença ao campo do escrito e do material. E ainda, *ktēma* não deixa de ter seu sentido material, embora ele também possa consistir em uma “aquisição de saber” (imaterial). Se a autora sugere uma obra a ser *ouvida*, eu diria que é possível, não o sabemos, mas que o *ktēma* tucidideano só poderia ser *ouvido* porque antes fora *escrito*.

No tratado intitulado *Do Sublime*, atribuído à Longino (1º século depois de Cristo), o autor não hesita em chamá-lo de “o mais homérico” (*homērikōtatos*)⁸⁰. Tal denominação foi, de fato, influente na construção de um historiador da oralidade, ou um “historiador-poeta”, embora não tenha sido questão de negá-lo enquanto *syngrapheús*, “escritor” (prosador, historiador), como denominado por Luciano em *Como se deve escrever a história*.

As menções a Heródoto enquanto um historiador da oralidade, quase homérico, enriquecem nosso conhecimento acerca do historiador em seu sentido diacrônico, mas não possuem um elo necessário com seu próprio tempo. Tais menções podem ser consideradas parte do próprio autor a quem se referem, pois há toda uma construção da figura autoral e biográfica dos autores por algum motivo destacados. Mas não podem ser tratadas enquanto provas daquilo que referem.

2.2 Lógos falado, lógos escrito: sobre o contexto grego (antes e) à época de Heródoto

Mulheres, homens... tempo e contexto. Eis uma maneira simples de se livrar das adversidades em uma pesquisa. Basta que conheçamos seu contexto e tudo pode ser resolvido. O homem e seu meio, o homem e seu tempo. A relação muitas vezes foi considerada como óbvia, tão óbvia a ponto de estabelecerem-se aproximações entre o indivíduo e o meio como forçosamente equivalentes. E isso pode ser constatado em obras de natureza diversa, de historiadores ou não. Mas a questão não é tão simples quanto parece. Aquilo que um dia foi tratado em termos de mentalidade de uma época hoje não convence os historiadores, ou não sem ressalvas⁸¹. A relação do indivíduo com o coletivo não é necessariamente a de uma partilha de ideias e de formas de pensar que se assemelham, e a reunião (ou escolha) de acontecimentos passados ou nexos causais por parte do historiador não são garantia de que as coisas ocorreram desta ou de outra forma. Se não se trata aqui de eliminar o contexto ou os contextos⁸², não se trata também de permitir uma supremacia do contexto para explicar uma

⁸⁰ Ver também a linha 42 (página 2) da inscrição publicada por H. LLOYD-JONES (1999), assim como seu comentário, na página 10. Para uma referência acerca de Heródoto *homērikōtatos*, ver D. Boedeker (2002: 98-99) e Jessica Priestley (2014: 187-219).

⁸¹ Ver, por exemplo, o breve comentário de Michel de Certeau (1975 [2006]) sobre a interpretação de Lucien Febvre acerca de François Rabelais enquanto o representante da mentalidade de uma época.

⁸² Para uma problematização da relação texto/contexto, ver Dominick LaCapra (1998). O autor apresenta seis áreas ou “contextos” como elementos centrais para a compreensão de tal relação: as intenções, as motivações, a sociedade, a cultura, o corpus e a estrutura (referente aos modos de discursos e textos). Para um panorama do debate sobre as noções de texto e contexto entre os teóricos das ciências humanas, ver Elisabeth Clark (2004: 130-155).

realidade textual que é a escrita da história de Heródoto⁸³. Partindo desse pressuposto de que a relação entre o autor e seu meio, assim como a relação entre texto e contexto são problemáticas, o mais viável é tomar uma postura de comedimento, procurando não estabelecer entre os dois uma correspondência explicativa sem restrições.

Qual seria o contexto de Heródoto? Ou, de uma forma mais precisa, qual o contexto do mundo grego antigo no que se refere à relação entre oralidade e escrita?

Que a escrita teve e tem um lugar importante na história da civilização ocidental todos nós sabemos. Grande parte do que conhecemos ou podemos propor sobre nosso passado depende dos textos que chegaram até nós, escritos em pedra ou papiro, de forma fragmentada, como citação posterior ou mesmo de forma integral. No que se refere ao meio dos pesquisadores, essa supremacia da palavra escrita foi tratada também em termos de recusa e/ou desinteresse por outras possibilidades, e a oposição entre povos *com escrita* e povos *sem escrita* marcou decisivamente as pesquisas em várias áreas das humanas. O resultado disso foi um profundo desinteresse pelas sociedades predominantemente orais⁸⁴. Quanto a isto, os gregos evidentemente exerceram uma posição de destaque, sendo mesmo considerados uma espécie de cultura privilegiada. Pois não foram eles que adaptaram a escrita silábica dos fenícios para produzir o seu *alfabeto*?⁸⁵

No tocante à poesia oral, Ruth Finnegan (1977) sugere que a negligência por parte dos pesquisadores deveu-se ao fato de que ela apresenta uma complexidade diferente da poesia escrita, a ausência de uma uniformidade rígida segundo os padrões do escrito, por isso difícil de ser compreendida nas teorias românticas e evolucionistas do século XIX. E a ênfase no caráter escrito significou o abandono não só de sociedades sem escrita, mas também a construção de uma imagem dos gregos antigos mais como escritores do que como pertencentes a uma cultura da palavra falada. Paradoxalmente, o interesse pelo caráter oral da dita literatura grega provém de estudos que passaram a levar em conta a oralidade de grupos humanos que não se valiam da escrita em suas produções. Se esses povos outrora foram deixados de lado por não conseguirem apresentar os requisitos de uma literatura de qualidade

⁸³ Quando faltam fontes ao historiador, ele recorre aos dados contextuais (HARTOG, 2013: 63).

⁸⁴ Pois que havia a história da Europa, e isso era o suficiente. Quanto à África negra, sem produzir feitos notáveis, construções suntuosas e sem o registro escrito de seu passado, permanecia deixada de lado pelos pesquisadores. Dois fatos conduzem à mudança da condição periférica dos povos sem escrita: de um lado, a luta anticolonial virou pelo avesso os “argumentos” que legitimavam a sujeição e, de outro, entre os anos 1950-1960, o surgimento de um interesse pelo assunto por partes dos pesquisadores, em particular antropólogos (MONIOT, 1974: 149-152). Segundo Eric Havelock (1974 [1981]: 10-11), os próprios gregos são exemplo de que não possuir escrita significa ser bárbaro ou primitivo, visto que não a possuíram durante um longo período, de 1100 ao século VIII a. C.

⁸⁵ Conforme contado pelo próprio Heródoto, em V.58.

– pois suas narrativas não eram escritas – eles acabam ganhando espaço no âmbito da comparação. Quanto a isto, as pesquisas de Milmann Parry e de seu aluno Albert Lord representam uma grande mudança. Baseados na comparação entre os poemas homéricos e as produções poéticas de bardos iugoslavos, eles enfatizam o caráter oral da *Ilíada* e da *Odisséia*, cujo elemento determinante seria a performance. Utilizando variadas fórmulas e um estoque de epítetos, um bardo iugoslavo como Avdo Međedović (1875-1953) improvisa continuamente seu canto, de acordo com as necessidades do momento da performance. O poema oral, então, não seria criado *para* a, mas *na própria* performance. Cada apresentação seria original, única, o que torna impossível traçar suas origens e influências dos outros autores (LORD, 1960 [1981]: 100). Não se trata exatamente, para Parry e Lord, de anular a existência da escrita entre esses poetas, mas de sublinhar que ela não possui importância na composição⁸⁶. Embora se devam fazer certas reservas às suas teses, esses autores foram responsáveis pelo início de uma enorme série de publicações relativas à poesia oral assim como da cultura grega antiga em geral⁸⁷.

No entanto, não se trata de uma simples substituição de interesse por parte dos pesquisadores. Sabe-se que os gregos continuaram a escrever seus textos, embora seja considerada evidente a importância das apresentações orais. A palavra grega, o *lógos*, esteve presente nos mais diversos âmbitos da sociedade, desde o momento de formação das *pólis*, quando as pessoas puderam ter liberdade para expressar suas ideias, suas opiniões a respeito de algo, ou seja, quando passa a haver um debate por uma decisão comum em busca do melhor para a Cidade (VERNANT, 1962 [2005]). Entretanto, nem mesmo nesse universo todo particular da *pólis* sublinhado por Jean-Pierre Vernant, cuja palavra falada possui papel fundamental, a escrita perde importância. Pelo contrário, ela está presente e atua de forma decisiva no novo mundo onde emerge. Segundo o helenista francês, a redação das leis da *pólis* como algo passível de ser *lido* é partilhado por todos e passa a ser a nova ordem: “Ao escrevê-las, não se faz mais do que assegurar-lhes permanência e fixidez. Subtraem-se à autoridade

⁸⁶ O escrito, neste caso, diz respeito a uma performance particular, e mesmo existindo enquanto escrito, trata-se de poesia oral do ponto de vista da sua criação (LORD, 1981[1960]: 124-128).

⁸⁷ Muitos autores criticam as teses de Parry e de Lord, por diferentes motivos. Ruth Finnegan (1977: 58-66) considera ser difícil refutá-las como um todo, mas salienta que suas generalizações são tomadas sem muito cuidado por vários pesquisadores da poesia oral de diversos períodos e povos, baseados na afirmativa de que Homero representaria todos os poetas orais, desde tempos imemoriais, até o nosso presente. Rosalind Thomas (1992 [2005]: 49-49) parece concordar com Finnegan, sublinhando que muitas das analogias entre os poetas iugoslavos e Homero propostas pelos autores em questão são simples analogias, não provam a relação. Além disso, seria difícil acreditar que a *Ilíada*, com seus 24 cantos e uma estrutura mantendo o todo unido, pudesse ser realmente resultado de uma improvisação no ato. Para Eric Havelock (1981 [1996]), essas produções iugoslavas não podem ser equiparadas à sofisticação dos poemas homéricos, seja no que diz respeito à estrutura da obra, à virtuosidade rítmica ou ao vocabulário.

privada dos *basileis*, cuja função era ‘dizer’ o direito; torna-se bem comum, regra geral, suscetível de ser aplicada a todos da mesma maneira” (VERNANT, 1962 [2005]: 57). A escrita, que havia desaparecido juntamente com a queda do império micênico, reaparece agora sem pertencer a um grupo fechado de escribas, mas exercendo funções de publicidade.

Na verdade, as afirmações de Vernant precisam ser nuançadas. Seu livro foi publicado em 1962 e algumas coisas já não são mais aceitas. Em primeiro lugar, o autor visivelmente sublinha o caráter inovador da cidade e as relações de igualdade, daí sua aposta em uma ruptura (embora não se trate de afirmar um surgimento *ex nihilo*). Segundo, muito foi escrito de lá para cá a partir de novas descobertas arqueológicas que têm proporcionado novas interpretações, que questionam a visão marcadamente caricatural da chamada Idade Obscura ou “Das Trevas”, geralmente tratada como época catastrófica antecedendo a civilização triunfante. A esse propósito, Annie Schnapp-Gourbeillon (2002) propõe considerar o período referido antes como criador, que deve ser tratado não a partir de esquemas globalizantes, concebido como uma entidade homogênea representando o ponto de partida de uma irremediável degenerescência⁸⁸. Entretanto, no que diz respeito à presença do escrito na Grécia, Vernant apresenta um quadro interessante (e por isso o retomo aqui), cuja presença da coisa escrita não se opõe à soberania da palavra falada. Mais de vinte anos depois de *As origens do pensamento grego*, Marcel Detienne dirigiu uma publicação intitulada *Les savoirs de l'écriture en Grèce ancienne* (1988), e pode-se dizer que a proposta, embora mais desenvolvida, não difere muito da de seu colega helenista. Embora o livro apresente um grande número de textos de autores diversos, Detienne previne que em nenhum caso a atenção conferida a alguns sistemas gráficos deverá significar a validação de uma partilha entre sociedades de tradição oral e sociedades possuidoras de escrita. Esse cuidado de não opor as duas categorias vale também para a própria Grécia: enquanto *bem comum*, a coisa escrita é publicada aos olhos de todos, e a *isonomia* (a igualdade perante a lei escrita) inaugura um novo regime para atividade intelectual no âmbito da filosofia, da geometria, da medicina e da geografia (DETIENNE, 1988a: 21). Sólon, ao mesmo tempo poeta e legislador, exemplifica essa presença mútua: ele é o primeiro que sabemos ter designado sua atividade de *nomotheta* em termos de *gráphein* (*thesmoüs ... égrapsa*, “eu escrevi leis” Fr. 36 W, 18-20), o que

⁸⁸ Para uma revisão bibliográfica a respeito do assunto, ver as páginas 14-19 do livro citado. Segundo a autora, é destacável o caráter privado das inscrições do século VIII a. C. e os códigos de leis seriam cerca de um século posteriores.

motiva Nicole Loraux a situar sua poesia entre o escrito e o dito (LORAUX, 1988: 95-129; DETIENNE, 1988b, 31-33)⁸⁹.

Ainda que a presença da escrita seja indiscutível quanto aos períodos arcaico e clássico, a afirmação lógica do tipo “se há escritores é porque há leitores” é discutida⁹⁰. Simplesmente porque não se trata de uma sociedade que passou do analfabetismo a uma cultura letrada, ou também porque não passou simplesmente de um mundo da oralidade a um mundo permeado pelo silêncio da leitura individualizada e silenciosa. Mesmo assim, seria exagero afirmar que a escrita não foi algo de grande relevância para os períodos em questão. Afinal, quem lia na Grécia? É certo que a capacidade de ler e escrever nunca deve ter sido característica de toda uma sociedade antiga. Nem mesmo hoje, quando convivemos com o escrito nos mais diversos âmbitos podemos afirmar a supremacia da alfabetização. As taxas de analfabetismo ainda são altíssimas, principalmente nos países ditos de Terceiro Mundo. Além disso, mesmo no tocante aos países considerados ricos, optar por uma via em detrimento de outra – ou “sociedade oral”, ou “sociedade escrita” – talvez não seja o mais correto (THOMAS, 1992 [2005]; PÉBARTHE, 2006). Para o caso grego, embora o caráter das fontes seja bastante fragmentário, colocando sempre muitas dúvidas quanto à natureza e à procedência de objetos escritos, convém dizer que ela esteve presente nos diferentes momentos de sua história e nos mais diversos objetos e formas: cerâmica, epigrafia, textos dos mais variados gêneros e tamanhos (seja uma simples frase gravada na base de uma estátua, seja o texto de Homero ou de Heródoto). Mesmo seu caráter fragmentário não é capaz de esconder esse traço da sociedade grega antiga.

Embora o mundo grego antigo tenha produzido uma quantidade razoável de textos (dos quais possuímos uma pequena parte) sugerindo a importância do ato de escrever e da coisa escrita, não significa que essa constatação deva ser supervalorizada. Nem mesmo tratada como uma opção à palavra falada. Rosalind Thomas (1992 [2005]) mostrou que tratar a

⁸⁹ Para Vernant e Detienne a escrita atua como um operador de publicidade, onde o bem comum é publicado aos olhos de todos. Todavia, essa interpretação não é totalmente satisfatória na opinião de Rosalind Thomas (1992 [2005]: 202), a quem o esquema “para que todo aquele que quisesse pudesse ver [a coisa escrita, a lei]” parece grosseiro e limitado à orientação política (tema que todos sabemos ser de extrema importância no pensamento de Vernant). As inscrições monumentais e decretos tinham tanto um propósito simbólico como o de fornecer informação e possibilitar que a justiça fosse feita. As imensas listas contendo tributos e decretos tinham a intenção, segundo a autora, de impressionar e de impor o peso da autoridade de Atenas, e não simplesmente de informar.

⁹⁰ Nem mesmo a dedução de que se há um público não-elitizado de leitores há necessariamente uma prática de leitura entre a elite. Tratar-se-ia, nesse caso, de uma simples transposição da nossa realidade referente à alfabetização das massas ao contexto dos gregos. Seria errado, por exemplo, supor que, se um ceramista ou carpinteiro ou pedreiro podia usar o alfabeto, as classes superiores já dominavam essa técnica. Seu uso não ganhou prestígio social senão depois de muito tempo (HAVELOCK, 1981 [1996]: 193).

questão em termos de oposição não é a mais adequada. Categorias como “letrado” e “iletrado” são periféricas ou irrelevantes para a Grécia, do mesmo modo que optar por defini-la como uma sociedade *oral* ou *letrada*. A Atenas do século V a. C. não era exatamente uma sociedade letrada, mas também não era exatamente uma sociedade oral. O problema surge quando nos forçamos a optar por uma ou outra noção, pois elas não são de modo algum incompatíveis. O grau, a extensão e o significado do letramento podem mudar no decorrer dos séculos, assim como o da oralidade. E como defini-lo? Se pensarmos o letramento como a capacidade de ler, logo surge a pergunta: mas ler o quê? Trata-se da leitura de um caco de cerâmica contendo um nome, de uma frase simples em uma pedra ou do texto da *Ilíada*? E ainda, é preciso considerar como letrado aquele que lê e também escreve? A mesma espécie de pergunta se impõe: escreve o quê, seu nome ou um poema, por exemplo? As duas atividades são muito diferentes e exigem níveis de conhecimento diferentes da língua e da escrita para que possam ser produzidas. Arlette Farge (2003 [2014]), tratando da França do século XVII, parece sugerir o mesmo⁹¹. Para o caso dos gregos, sua importância e seu uso para fins decorativos não deve ser desconsiderada⁹². O ato de ler e o de escrever, para além de suas dificuldades de definição, são processos diversos, e nada garante que o mesmo indivíduo tenha domínio sobre os dois. Talvez por este motivo as teses sobre o letramento sejam tão discutidas. Alguns autores partem, muitas vezes, de um pressuposto numérico que indica a baixa porcentagem de gregos alfabetizados para que possam desvalorizar a importante presença da leitura (seja em voz alta ou não) no seio de uma sociedade oral⁹³. Outros tendem a aceitar o letramento mais para o fim do século V a. C. e início do IV a. C. Segundo Christophe Pébarthe (2006: 17-19), os modelos que apontam, referindo-se ao caso grego, uma transição de oralidade à escrita devem ser abandonados. Pois isso significa sugerir que tenha existido uma evolução, de um tempo primeiro, aquele da oralidade, substituído por um segundo, aquele de uma lenta

⁹¹ A autora examina alguns escritos encontrados sobre os corpos dos cadáveres de pessoas que viveram uma vida de miséria nos arredores de Paris. Em sua grande maioria analfabetas, essas pessoas portavam escritos de toda sorte: cartas, detalhes de suas vidas, documentos, endereços e pedaços de frases. Antes de um texto para ser lido pelo seu próprio dono, trata-se, segundo Farge, de um desejo de não serem abandonadas ao anonimato (quando mortas, mas também enquanto vivas). Nosso vocabulário sábio não deve desqualificar esses escritos, por vezes meio confusos, incompletos e repletos de erros gramaticais. Nosso *habitus* cultural quer que todo texto que nós lemos delibere sua chave, sua essência, mas o uso social de uma palavra escrita pode ser bem diferente no universo mental dos precários (FARGE, 2003 [2014]: 70).

⁹² A intenção decorativa é sugerida por Eric Havelock (1981 [1996]: 33-34), considerando a existência de casos onde as letras serviriam mais para agradar a vista do que para serem lidas. Para Rosalind Thomas (1992 [2005]: 103-119), é importante considerar o uso simbólico e não-documentário da escrita grega, que tem muitas formas, funções simbólicas e mágicas, que nos conduzem para além da mensagem meramente contida no teor escrito do documento. São as associações e o contexto que determinam seu uso, por isso seria complicado falar de advento da alfabetização.

⁹³ Como para Willian V. Harris (1989: 3-115), criticado por Pébarthe (2006).

penetração da escrita. Esta ideia ignora a interação, presente desde seu aparecimento. De fato, desde as primeiras inscrições – ou ao menos as que ainda podemos ler, como a de *Dipylon* –, palavra falada e texto interagem, seja qual for sua intensidade de interação (PÉBARTHE, 2006: 17).

As considerações de Pébarthe são bastante pertinentes. Sua tese, bem documentada e com uma razoável bibliografia analítica, possui vários méritos, sendo um deles o seu caráter de revisão de inúmeros textos que trataram da questão do letramento na Grécia antiga. O autor considera a presença do escrito sem tratá-lo como algo inferior ao oral, expondo muitos exemplos de sua presença em diferentes âmbitos e lugares, embora seu interesse seja por Atenas. A escrita em Atenas não é apresentada por ele sob a forma de determinismo: a cidade democrática não existe em razão de suas práticas documentárias, mas o contrário. Trata-se de mais um exemplo de como oralidade e escritura podem ser tratadas, para além das interpretações minimalistas do letramento⁹⁴.

Tenho enfatizado, até aqui, a necessidade de considerarmos uma articulação ou presença mútua entre oralidade e escrita entre os gregos. No entanto, apesar de ser argumentado que tratar essas categorias como excludentes seja uma interpretação empobrecedora, os próprios antigos, em alguns momentos, colocaram a oralidade *contra* o escrito ou, então, a palavra falada contra o artefato. Tratar-se-ia, então, de “ir contra as evidências”, de não ouvir o que os próprios gregos afirmaram sobre seu mundo? Tentarei responder à pergunta apresentando dois “casos”, um anterior e o outro posterior a Heródoto, ambos fazendo referência à palavra escrita e seu espaço e importância. O primeiro exemplo vem da poesia, o segundo envolve a filosofia e a retórica.

Uma característica importante da poesia grega é que sua produção possui motivações para além do *kléos* do herói ou de um atleta que realizou um feito particular. Ela não era produzida de graça⁹⁵. O poeta ganhava dinheiro com sua produção ou, no mínimo, levava algo em troca. Esta característica tem em Píndaro seu exemplo mais claro, seja porque se trata do desenvolvimento de uma ideia de sujeito dono e criador de seu canto, seja pelo fato de sua

⁹⁴ Talvez não sem algumas ressalvas. Por exemplo, sua afirmação de que as cerca de 11 mil *ostraka* encontradas em Atenas sustentam que a escrita já está, nesse momento, no coração da vida democrática (PÉBARTHE, 2006: 63-66). Andrew Ford (2003: 21-22) vê no ostracismo apenas um costume heroico (ver *Ilíada* VII, 175-190) e sugere que este ato não exigiria mais do que a habilidade de escrever e de reconhecer nomes próprios.

⁹⁵ E vendia-se caro, segundo Svenbro (1976 [1984]: 156): nos escólios, pode-se ler que Píndaro havia pedido 3000 dracmas pela *Quinta Neméia*, em 485 a. C., uma alta quantia à época, pois um homem solteiro podia viver com 120 dracmas ao ano (utilizando os cálculos de Glotz). Nas *Histórias* (I. 23-24), podemos ler, com o caso de Árion, que, antes mesmo de Píndaro, outros poetas fizeram fortuna com a poesia. Embora não saibamos exatamente se Árion foi um poeta de carne e osso ou uma lenda, seu caso pode ser ilustrativo acerca da “categoria” dos poetas.

obra ter sido melhor preservada até nossos dias, se compararmos, por exemplo, com Simônides e Baquílides. Como veremos no próximo capítulo, essa característica não é exclusiva da poesia grega, visto que o equivalente ao termo *misthós* empregado pelo poeta beócio (que pode ser pensado no sentido de uma recompensa pelo canto) pode ser verificado em suas origens poéticas indo-europeias.

Simônides de Céos pode ter sido o primeiro entre os poetas gregos a reivindicar em seu próprio canto essa característica como parte de sua atividade. Tal atitude deve ser pensada em relação a todo um desenvolvimento da percepção de si próprio como sujeito criador entre os gregos e as consequências disso na elaboração de sua obra vão além da poesia. Segundo Marcel Detienne,

Simônides é, aproximadamente, contemporâneo de uma mutação que transforma tanto a significação da estátua, como as relações tradicionais do artista e da obra de arte. Desde fins do século VII, a estátua deixa de ser um signo religioso, passando a ser uma “imagem”, um signo figurativo que procura evocar ao espírito do homem uma realidade exterior. Um dos aspectos desta mutação é a aparição de uma assinatura na base da estátua ou no plano da pintura: na relação que estabelece com a obra figurada, o artista se descobre como agente, como criador, a meio caminho entre a realidade e a imagem. Nos campos da escultura e da pintura, há uma solidariedade – e a mais estreita – entre a tomada de consciência do artista e a invenção da imagem. Simônides marca, precisamente, o momento em que o poeta, por sua vez, se reconhece através de sua palavra, cuja especificidade descobre por intermédio da pintura e da escultura (DETIENNE, 1967 [1988]: 57).

A tomada de consciência referida acima esteve presente em outros âmbitos além da poesia, que certamente também faziam parte desse contexto de venda do produto por parte de seu autor. Mas o mais importante aqui é o momento onde a noção de *kléos* entra em jogo.

Se considerarmos apenas o que Píndaro nos diz na *Ístmica* II (vv. 5ss), a atitude de Simônides não foi das mais dignas para um poeta. Entretanto, sabemos que o próprio Píndaro vendeu seu canto. Jesper Svenbro (1976 [1984]) apresentou a mudança da relação entre os poetas gregos e seus poemas, cujo traço mais significativo é a presença de uma nova situação, que teria seu maior exemplo em Píndaro: o canto é produzido para vender. Seu *métier* já não é mais o mesmo dos poetas da época de Homero e Hesíodo, e isso repercute na sua manifestação ou presença autoral. É preciso agora reivindicar a paternidade da produção de seu canto e, para Svenbro, isso se explica na seguinte lógica: seu nome está em jogo na relação de compra e venda de sua produção, e o poeta se diferencia dos demais porque reivindica, em seu próprio nome, a capacidade superior aos outros poetas de preservar o *kléos* de seu “cliente”.

A explicação de Svenbro possui alguns problemas. Um deles é que o autor peca ao reduzir toda uma mudança de ordem autoral às necessidades de um suposto “mercado do *kléos*” na Grécia antiga⁹⁶. No entanto, seu trabalho ainda possui diversos méritos, pois trouxe à tona a questão da emergência do autor na poesia grega. Para além de seu caráter precursor – e o mais importante aqui –, Svenbro aponta para uma espécie de rivalidade presente no mundo dos poetas mais próximos ao período clássico (para que não esqueçamos a época de Heródoto, nosso ponto de chegada neste capítulo). Tal rivalidade não se restringe ao âmbito dos poetas, diz respeito também aos escultores. Eis que surge a oposição entre a palavra e o mármore: de um lado, a palavra poética, o mundo da oralidade, de outro, a materialidade, a estátua imóvel. Os poetas souberam defender a importância da sua poesia. Trata-se de reivindicar sua palavra cantada como superior às estátuas na tarefa de preservar o *kléos* entre as gerações futuras. Este seria o próprio sentido que Marcel Detienne (1967 [1988]) supõe ao tratar o poeta como um “mestre da verdade”, ao lado do rei e do adivinho. A etimologia da palavra grega *alétheia*, verdade, que não encontra seu oposto em *pseudos*: seu prefixo privativo *a-* aponta que o termo é antes a negação ou o impedimento do esquecimento, a negação de *lêthē*. O poeta age por *alétheia*, ele impede que as realizações individuais sejam esquecidas. Com a crescente expansão, no século VII a. C., de monumentos memoriais funerários com inscrições em verso e a proposta de preservação de fama, resta aos poetas reivindicar a superioridade de sua própria atividade (FORD, 2002: 99). Simônides parece ter sido o primeiro. Em sua alusão ao epigrama de Midas⁹⁷, criticando sua presunção de perenidade (581 PMG), e em seu canto comemorativo sobre a queda dos gregos nas Termópilas (531 PMG). Trata-se, segundo Ford, de uma oposição entre a palavra poética e a materialidade, entre canto e artefato. A crítica de Simônides sublinha sua rivalidade com a coisa escrita. Seu julgamento negativo ao escrito de Midas é justamente por ele ser escrito. Os heróis homéricos não precisavam dela para conhecer seus antepassados, para conhecer suas

⁹⁶ Em contrapartida, sua ideia de que a reivindicação da autoria poética tenha relação com o fato de o poeta vender seu canto me parece justa. A questão é que a realização da atividade poética deve ser compreendida para além de uma mercadoria com conotações simbólico-sociais. Há uma tradição poética muito presente nos séculos posteriores à produção dos poemas homéricos e tal tradição não pode ser compreendida sem a Musa enquanto elemento central do canto. Seja por uma estratégia retórica do próprio poeta, tendo em vista sua fama ou mesmo a venda do seu produto, seja por um sentimento de dependência frente às filhas de Zeus e de Mnemosyne. Svenbro ignora esses elementos tradicionais ao tratar de Píndaro. Embora não se trate mais da mesma presença divina que o aedo homérico invocava no momento do canto, as deusas serão sempre presentes no texto do poeta beócio, como mostra Penelope Murray (1981: 87-100).

⁹⁷ Cujas versão mais conhecida encontra-se em época razoavelmente distante, no *Fedro* (264d), de Platão. Ford (2002: 101) faz alusão a outras versões, em épocas diferentes, e possíveis circulações por meio da tradição oral, o que o induz a admitir que não podemos ter certeza de que a versão de Platão é exatamente a mesma a qual Simônides tem em mente em sua menção.

grandes vitórias, pois a oralidade encarregava-se disso. O poeta de Céos aponta negativamente para o silêncio da pintura e da coisa escrita. O *kléos*, como demonstrou Svenbro (1988 [1993]), deve ser ouvido, pois está etimologicamente ligado ao som: a poesia é cantada, ela produz som. Como alguém poderia preservar a fama de outrem no âmbito do silêncio? Esta parece ter sido a pergunta presente nas menções ao assunto por parte dos poetas. Poetas de renome entre os gregos, tal como Píndaro e Baquíledes parecem ter mantido ou desenvolvido a crítica ao artefato. Píndaro⁹⁸, embora chegue a comparar uma ode sua a uma construção na *Sexta Olímpica* (vv. 1-4), mostrou-se crítico do silêncio das estátuas, rejeitando explicitamente o papel do artesão enquanto escultor de palavras, como pode ser lido na *Quinta Neméia* (vv. 1-3) e na *Segunda Ístmica* (vv. 44-48). O fato de essas passagens estarem situadas no começo e no fim do canto é considerável, devido à importância dos dizeres de abertura e fechamento do texto.

Passemos diretamente a outro caso, posterior a Heródoto, para que depois possamos avançar no assunto da presença do escrito. Para além do contexto poético, o uso da escrita recebeu duras críticas no âmbito da filosofia e da retórica do século IV a. C., cada qual a seu modo.

Em seu livro intitulado *Gramatologia (De la Gramatologie)* (1967 [2011]), o filósofo francês Jacques Derrida apresenta uma crítica aos autores que, de alguma maneira, colaboraram no estabelecimento de um lugar de atuação e o teor da importância da escrita. Autores de diferentes áreas e épocas, com interesses distintos, situaram a escrita em sua relação óbvia com a fala. De Jean-Jacques Rousseau a Claude Lévi-Strauss, passando por Ferdinand de Saussure, a situação parece ser a mesma: a escrita reside em um *instrumento* da fala. Dependente da verdadeira linguagem, qual seja, a oral, ela pode se tornar perigosa na medida em que intervém na “pureza” da fala (como para Saussure), ou produzindo um ato de *violência* (como nos Nhambiquara de Lévi-Strauss). A escrita teria, então, na leitura que Derrida faz desses autores, uma função segunda e instrumental, e a origem do argumento pode ser detectada na filosofia grega. O *Fedro* de Platão forneceria todo o suporte dessa insistente crítica que perpassa os séculos no mundo ocidental⁹⁹.

Embora possa parecer apenas um *cliché* acadêmico, onde Platão parece ser a origem de todo e qualquer debate filosófico, é importante considerar que a crítica a qual o filósofo

⁹⁸ A respeito do assunto em Baquíledes, ver seu *Quinto Epinício*, sobretudo os versos 177-178, 179-182, 196, 198-200, e o comentário de Ford (2002: 127).

⁹⁹ Assim como o *Da Interpretação*, de Aristóteles, onde os sons emitidos pela voz são símbolos dos estados da alma e o escrito seria dela derivado (DERRIDA, 1967 [2011]: 13-19).

grego apresenta à crescente dependência do escrito em seu tempo ainda parece bastante atual. Segundo Walter Ong (1982 [2004]: 78-80), as objeções presentes no *Fedro* e na *Carta VII* parecem vir ao encontro das objeções comumente apresentadas aos computadores: um produto manufaturado que possui grande potencial de destruir a memória. O livro de Ong foi publicado, originalmente, em 1982 e não chega a considerar, por exemplo, o efeito contrário: hoje, dispomos de uma enorme e rica quantidade de publicações digitalizadas, disponíveis (ou que podem ser disponibilizadas) a leitores, acadêmicos ou não, em qualquer parte do mundo. Sem a intenção de discutir a questão da efetividade e os resultados de tal acesso aos livros e artigos – e limitando-me a sugerir que não tenho certeza de que hoje lemos mais do que “antigamente” –, creio ser justa a sugestão que Ong faz da aproximação de dois momentos distintos com situações, até certo ponto, semelhantes.

Embora não nos interesse aqui saber se o personagem Sócrates concordaria com os críticos do computador enquanto equipamento que se quer armazenador da memória, o exemplo parece ilustrar a situação apresentada no diálogo citado. A escrita atua, conforme o comentário de Sócrates no *Fedro*, como um impedimento à memória¹⁰⁰. Ele diz ter ouvido no Egito uma narrativa sobre o deus Theuth, o criador da escrita (*grámmata*) (274 d)¹⁰¹. Segundo Theuth, a escrita consiste em um conhecimento que tornará os egípcios mais sábios e lhes dará mais memória: “memória e ciência encontraram seu remédio (*mnēmēs te gār kai sophías phármakon heuréthē*)” (274 e). A resposta do rei Thamous ao deus toma, aqui, um lugar importante, na medida em que resume a opinião do Sócrates platônico no diálogo. Segundo o rei, não se trata de um remédio, ao contrário, sua presença provocará o esquecimento (*léthē*) nas almas daqueles que a adquirirem, pela negligência da memória como resultado da excessiva confiança no escrito (275a).

¹⁰⁰ No tocante ao texto conhecido pelo nome de *Carta VII*, não se trata de negligenciá-lo. Como justificativa de minha escolha por privilegiar o *Fedro* na discussão, destacaria três motivos: primeiramente, o texto em questão discute o aspecto comunicativo da escrita, sua relação direta com a memória e o esquecimento, diretamente ligados aos meus propósitos neste capítulo e nesta tese (enquanto que a *Carta VII* privilegia o valor cognitivo); em segundo lugar, o fato de a obra ter se tornado a principal referência sobre o assunto, uma espécie de emblema de todo um debate, o que por si só já me parece suficiente; terceiro, a atribuição da *Carta VII* a Platão não é uma unanimidade (entretanto, talvez ela seja a de maior aceitação dentre as 13 cartas), embora isto não me pareça uma justificativa válida isoladamente, pois, para além da autoria, seu texto também compôs o repertório de um determinado grupo de leitores e não deixa de ser uma espécie de referência. Para uma menção, na carta referida, da ineficiência da escrita no que diz respeito à memória, uma vez que o conhecimento da coisa em si se dá na alma, ver 344 d-e. Para um comentário favorável à atribuição do texto a Platão, ver Luc Brisson (2000: 15-24), que vê essa carta como uma autobiografia (que se quer uma apologia) com o intuito de explicar as ideias e a ação política do filósofo.

¹⁰¹ Que também inventou o cálculo, a geometria, a astronomia, o tric-trac e os dados. Platão atribui a invenção da escrita não a Prometeu ou Palamedes, mas a um deus bárbaro, como salienta Mario Vegetti (1988: 389). Para um exame da proximidade dessa passagem com estilo de Heródoto, ver a nota 124 (páginas 203-204) de Guy Samama, comentador da edição aqui utilizada.

A filosofia de Platão apresenta elementos para uma teoria sistemática da recusa da escrita no âmbito da *comunicação* ou da *memória* (no *Fedro*, como acabamos de ver), da *legislação* (na *Política*) e da *cognição* (na *Carta VII*, onde o discurso não-escrito é imprescindível para que se possa alcançar a verdadeira filosofia). A retórica, por sua vez, priorizará a qualidade da performance do orador em sua crítica.

Alcidamas de Eléia foi discípulo de Górgias e partidário da prática da improvisação nos discursos. Ele parece oferecer uma resposta a um contexto já marcado pela presença de letrados e produtores de textos. Trata-se de uma concorrência direta com Isócrates, seu principal alvo, envolvendo questões referentes à teoria e prática da retórica. Isócrates, autor do texto *Contra os Sofistas*, é favorável à prática de composição de discursos escritos. Mais do que isso, seu texto, segundo George Kennedy (1997: 13), é a primeira passagem conhecida onde um escritor grego reconhece os estágios da composição e que se tornam as três principais partes da teoria retórica: a invenção, a disposição e o estilo¹⁰². Como resposta, Alcidamas escreveu o *Sobre os autores de discursos escritos*, em torno de 390 a. C. Para o autor, a escrita não deve ser outra coisa senão acessória aos discursos. O discurso oral é útil às situações imprevistas, tanto do ponto de vista do debate quanto da relação com o auditório. Cada situação exige uma atuação diferente por parte do orador e a resposta deste não pode estar em algo material, mas deve partir da sua própria experiência nessas ocasiões. É impossível conhecer discursos escritos para todas as situações e poder consultá-los na dinâmica de um debate. Falhas da memória são comuns nessas ocasiões e, para que o orador não corra o risco de passar vergonha, é preciso aprender a improvisar, e a escrita atua justamente de forma contrária: ela é um obstáculo à improvisação (17). Esses simulacros (*eidōla*, 27) de discursos possuem um valor limitado e não possuem nenhuma utilidade prática para a vida, assim com o as estátuas de bronze, as imagens de pedra e as pinturas de animais (RÖSLER, 2009: 436-437).

Os dois momentos ou casos que acabo de apresentar colocam em evidência, a partir de diferentes autores e gêneros, a relação entre a escrita e a oralidade e o modo pelo qual alguns autores/escritores consideraram esta relação. Tal abordagem pode nos dizer muito sobre a própria obra de Heródoto em seu caráter textual.

¹⁰² O que pressupõe um ambiente onde a prática da escrita encontra-se bem estabelecida, devido ao grau de profundidade analítica de uma composição discursiva, o que vem ao encontro da tese de Jack Goddy (1977 [2012]). Cabe ainda mencionar que a fraqueza da voz e a timidez no trato com o público são características pessoais de Isócrates, se acreditarmos na tradição baseada em Dionísio de Halicarnasso e Pseudo-Plutarco. Tudo isso parece relacioná-lo ao texto ou ao livro em oposição à prática do discurso oral. Para mais detalhes, ver os capítulos 12 e 13 de *Contra os sofistas*.

Quanto ao caso dos poetas, sua “rivalidade” com os escultores é manifestada em sua própria poesia enquanto reivindicação da palavra poética como superior ao artefato. Ela flui, porque é palavra, porque é som. O som não pode ser fixado em um único lugar: o *kléos* poético não conhece limites geográficos, seja porque o poeta vai de cidade em cidade divulgar seus cantos, seja porque o *kléos* pode seguir seu caminho sendo transmitido de boca em boca à posteridade. A poesia, nas palavras de Píndaro, é autossuficiente na tarefa de immortalizar. Quanto a Platão e Alcidas, a escrita é recusada por outro motivo: para o primeiro, trata-se de um obstáculo à memória, para o segundo, um obstáculo à improvisação.

Até que ponto esses casos poderiam ser usados para afirmar o desprestígio da escrita entre os autores gregos? A escrita estaria realmente fora de qualquer ideia de preservação? Creio que, ao contrário, os casos apresentados apontam para a forte presença do escrito por parte dos autores e, também, para a importância e a consciência de que a materialidade é importante na tarefa de preservação e, por extensão, na manutenção do *kléos*. Se Simônides, Píndaro e Baquírides defenderam a oralidade, eles não deixaram, no entanto, de usar o texto escrito. Isso é uma constatação, é irrefutável. Se hoje lemos esses autores, embora em seu caráter fragmentário, é porque foram escritos. E isso já é um grande argumento. Pois onde estaria a recusa pelo escrito, se eles escreveram seus textos (ou alguém escreveu por eles, não importa)? Tratar-se-ia antes de considerar que o escrito pode não ter sido importante no momento da apresentação oral desses poetas, mas não podemos tratar tudo em termos de performance. Tendemos a exceder a importância desta, como se tudo se explicasse pela apresentação do momento, justamente em uma sociedade onde a busca por ser lembrado no futuro ganha uma força particular. Mais ou menos no mesmo período, a escrita já servia para preservar o *kléos*, por exemplo, em uma inscrição délfica datada de 550 a. C.¹⁰³ Trata-se de preservação à posteridade por meio do escrito. A questão pode ser explicada de outra forma: talvez a escrita não tenha tido a mesma importância que a palavra falada, mas isso não anula sua presença e importância. Que os textos foram escritos com previsão de uma leitura em voz alta, não contradiz em nada o que disse até aqui¹⁰⁴. Posteriormente, Platão e Alcidas apresentarão a escrita como algo negativo. Mas o que podemos deduzir disto, que ela não possuía importância? Penso que, ao contrário, é justamente por ela estar enraizada na cultura grega que Platão faz sua crítica. Quanto a Alcidas, não se trata de uma crítica geral, mas apenas no tocante à improvisação dos discursos. Não se trata, como o próprio autor coloca, de

¹⁰³ Apresentada por Lilian H. Jeffery (1961 [1963]: 403), Placa 12.1. Ver comentário de Edwin D. Floyd (1980: 140-141).

¹⁰⁴ Para um estudo sobre a leitura em voz alta, ver Svenbro (1988 [1993]).

recusar seu valor, apenas de conferir um valor maior à improvisação (*Sobre os autores de discursos escritos*, 30).

Como vimos no capítulo 1 desta tese, um grande momento da posteridade dos autores gregos, talvez o mais decisivo até então, foi quando os bibliotecários de Alexandria começaram a trabalhar em torno dos textos antigos. Foi decisivo, pois foi um momento de seleção e comentário de textos, análise e atribuição de autoria e de preservação a partir de cópias. Autores como Homero, Píndaro, Heródoto, Platão e tantos outros foram lembrados não pela via oral ou etimológica de *kléos*, mas pelos seus textos. Muitos já modificados e (re)copiados, pressupondo uma anterior circulação, no espaço e no tempo. Não precisamos refletir muito para perceber que mesmo os críticos do artefato foram preservados justamente pelo objeto ao qual eles renderam suas críticas. Contraditório? Penso que não. Este parece ser um problema para nós, não para os antigos. A própria crítica de Platão apresentada acima não deve nos desencorajar a pensar que o filósofo não via problema em conservar sua palavra enquanto texto¹⁰⁵. A parte final do texto de Alcidas poderia resumir toda a questão, colocando que talvez o que nos motive a escrever discursos seja a nova vontade de deixar monumentos/memoriais (*mnēmēion*, 32).

Ao fim desse breve percurso, espero ter mostrado que a escrita entre os gregos, particularmente entre os autores, longe de ter sido algo sem importância, foi um meio de preservação. Se não se trata de uma reivindicação da importância da palavra fixada ou de um elogio da materialidade, ela foi um meio, uma opção para conservar o que, de origem e pela tradição, permaneceu oral. O principal elemento que podemos considerar para a próxima parte deste capítulo, é que a posteridade das obras examinadas dependeu em muito da palavra escrita, e mesmo seus críticos souberam usá-la em seu próprio benefício.

¹⁰⁵ Segundo Wolfgang Rösler (2009: 437), é preciso destacar o fato de Platão ter sido um prolífico escritor, embora a escolha pela produção de diálogos pareça estar relacionada à sua posição frente ao escrito. Para Mario Vegetti (1988: 402-404), essa posição pode ser explicada pelo contexto da difusão do livro em seu tempo. Platão veria tal fenômeno como uma ameaça de alteração profunda para os modos, os conteúdos e os destinatários da comunicação cultural. Pois o livro democratiza a circulação do saber, mas isola seu leitor do contexto e do controle do corpus social, o que iria de encontro a um modelo de sociedade fechada e homogênea. Por isso, a circulação do livro apareceria ao filósofo como uma espécie de subversão frente ao seu projeto de reconstruir uma cidade fundada sobre a educação coletiva e a coesão cultural. Diferente do que ocorre no *Fedro*, na *Política*, ele faz uma concessão à escrita, tolerada enquanto substituta na ausência do governante, e nas *Leis*, a cidade é invadida por ela, embora sob controle. Vegetti conclui (p. 118) que a escrita tende, em Platão, a preencher os lugares que a ausência do verdadeiro saber, da verdadeira memória, da verdadeira voz e do verdadeiro rei deixam vazios. Tal interpretação parece convir à minha consideração de que o autor, embora crítico, utiliza-se do texto, motivado por pretensões autorais no espaço (ser lido fora de Atenas, por exemplo) e no tempo (a posteridade autoral).

2.3 Entre o escrito e o oral ou o *kléos* perenizado

O título desta seção não apresenta algo de original. Situar Heródoto entre o oral e o escrito também não. François Hartog o fizera, antes, em seu *Le miroir d'Hérodote* (1980 [2001]: 411-424). Aliás, essa questão tem sido uma preocupação constante nos escritos sobre Heródoto e creio que se deva ao fato de haver um debate a respeito do meio utilizado pelo historiador grego para apresentar/divulgar/expor/publicar seu texto. Assim, para a compreensão de uma série de sujeitos, os pesquisadores consideram os aspectos gregos da oralidade e da escrita. Embora muitas delas possam ser úteis aqui, é preciso compreender que nem todas estão tratando da mesma coisa. *Oral* diz respeito ao caráter da apresentação da obra a um público ou ao uso de fontes orais por parte do historiador? *Escrita* significa também que ele usou fontes escritas, que elas são ou não prioridade, ou que o modo de apresentação da obra teve como principal meio o texto? E qual texto? Esse enorme texto que lemos hoje ou algumas partes dele? Estas questões apontam para a complexidade do assunto e enriquecem ainda mais o debate.

Se sua tarefa foi, assumidamente, a de preservar e “dizer o que se diz” (*légein tà legόμενα*, como em VII. 152). Temos a confirmação do próprio historiador de que se trata de algo próximo a uma “história oral”, ou melhor, cuja base primordial de suas informações repousa sobre o caráter oral. Heródoto foi um viajante que percorreu boa parte do mundo conhecido pelos gregos em busca de informações para compor seu memorial¹⁰⁶. Ele é um historiador partidário de uma forma de história que, embora diferente da nossa, “mais primitiva”, pode ser chamada de “História Oral”. É o que nos diz Mabel Lang (1984) ao compará-lo com os praticantes desse tipo de história da era das entrevistas com gravador. Para além desse tipo empobrecedor de comparação, Oswyn Murray destaca o método herodotiano de buscar “o que se diz”, tomando principalmente como base suas narrativas a respeito das sociedades orientais. O historiador grego baseia-se em relatos e, em inúmeros casos, não há sinal de influência literária ou de gêneros históricos preservados pela escrita (2007a; 2007b). Quanto a isso, convém dizer que a questão possui seus desdobramentos. Mas paremos por aqui.

¹⁰⁶ No entanto, alguns pesquisadores apresentam certo ceticismo quanto às suas viagens e sua apresentação de informações como sendo de primeira mão. Stephanie West (1991: 151-153) duvida da veracidade do encontro entre Hecateu de Mileto e os sacerdotes de Tebas (II. 143), sugerindo que Heródoto tenha agido muitas vezes por dedução ou inferência, o que também é sugerido por Robert Fowler (2006: 36).

Outro elemento importante discutido por especialistas tem sido o do caráter oral da apresentação das *Histórias*, o que remete diretamente a questões relativas ao público e seu meio de composição. Quanto a isso, a palavra *apódexis*, presente no início da obra, motivou a produção de inúmeros textos, com diferentes interpretações quanto ao significado do termo (THOMAS, 2000; BAKKER, 2002; RIBEIRO, 2010). Dentre as diversas interpretações, o que permanece intocado é o da referência à *performance* ou apresentação oral, a um determinado público, independentemente do lugar, da quantidade de pessoas e da duração ou se a obra seria apresentada em seu todo ou em partes. São raros os casos em que esse caráter é desconsiderado e, quando isso ocorre, temos a sensação de ler Heródoto “como se fosse” Tucídides, como no caso da tradução indireta do brasileiro Brito Broca: “Ao escrever sua *Histórias*, Heródoto de Halicarnasso teve em mira evitar que os vestígios das ações praticadas pelos homens se apagassem com o tempo (...)” (*Histórias*, I. 1)¹⁰⁷.

Para além do debate específico sobre o termo *apódexis*, há também um grande número de trabalhos relativos ao caráter oral da obra¹⁰⁸. De fato, todo pesquisador das *Histórias* se depara o tempo todo com essa discussão em suas leituras, o que torna um pouco difícil realizar uma seleção de textos.

Há tantos intérpretes que não faria muita diferença seguir mencionando seus livros e artigos. A apresentação de sua obra em seu próprio meio, a um determinado público, parece então incontornável. Seus leitores antigos, como vimos, sublinharam esse aspecto, transformando-o por vezes em um recitador (sentença cujo maior responsável, ou ao menos o mais famoso, parece ser Luciano de Samósata), meio poeta, meio historiador. Os especialistas de nosso tempo também destacam seu caráter oral. Mas não apenas. Pois o texto “está aqui”, em nosso tempo, para provar que a obra foi escrita. Surge, então, o problema de saber em que momento da vida do autor o texto foi escrito ou publicado. Para Murray (2001 [2007b]: 323), Heródoto o teria escrito no estágio final de sua carreira. Arnaldo Momigliano (1978 [1982]: 110), que costuma tratar Heródoto como escritor em vários de seus artigos, salienta que embora não tenhamos fontes do século V a. C. para o assunto, podemos inferir que ele tenha feito leituras públicas, prática que precedia ou acompanhava a difusão do manuscrito. Outros

¹⁰⁷ Curioso é o fato de Broca preferir apresentar um Heródoto escritor, embora sua versão tenha como base a tradução francesa de Pierre Henri Larcher, que havia traduzido a mesma frase por “*En présentant au public ces recherches, Hérodote d’Halicarnasse (...)*”. Para um comentário sobre as traduções mais conhecidas da passagem em questão, ver Ribeiro (2010: 72-80).

¹⁰⁸ Por exemplo, Richmond Lattimore (1958), Stewart Flory (1980), Mabel Lang (1984), Rosaria Vignolo Munson (1993), Gregory Nagy (1987, texto posteriormente ampliado no seu *Pindar’s Homer*, de 1990), John Herington (1991), W. A. Johnson (1994), Philip Stadter (1997, assim como o comentário desse texto por John Marincola, na mesma edição da revista HISTOS) François Hartog (1980 [2001]), Robert Fowler (2001 [2007]), o já citado Oswyn Murray (2001 [2007a] e 2001 [2007b]), Stephen Evans (2009).

autores apresentam interesse maior no assunto e vão além de uma simples sugestão pontual¹⁰⁹. Trata-se, para esses autores, de considerar o escrito como parte importante da composição herodotiana e também de contestar certos simplismos de autores que ignoram ou recusam sua importância.

No que segue, desenvolverei algumas ideias no intuito de sublinhar o caráter escrito das *Histórias*, sem desconsiderar, no entanto, seu caráter oral. Como vimos no capítulo anterior, na medida em que trato de sua manifestação autoral em termos de posteridade, é importante que não nos afastemos do texto, que em última instância foi o meio garantidor da preservação reivindicada pelo autor. É preciso compreender como esses elementos funcionam em sua obra, isto é, como oralidade e escrita atuam juntos (ou, ao menos, não se opõem) em seu empreendimento.

As reflexões de Ruth Finnegan (1977) serão de grande importância neste momento da pesquisa, na medida em que a autora marcou relevantemente o cenário dos trabalhos sobre o assunto. Ao desenvolver suas pesquisas sobre poesia oral, ela partiu do pressuposto de que oral não é um termo autoevidente, simplesmente significando algo que se opõe ao escrito. Por isso, seu nome aparece frequentemente na bibliografia dos autores mencionados na seção anterior cujo interesse não é o de opor as duas categorias. O que significa dizer que um determinado poema é *oral*? Significa que se trata de um cantor ou poeta que não tem contato com o escrito (em uma sociedade iletrada, por exemplo), que esse cantor ou poeta não utiliza essa habilidade em sua poesia (mesmo se ele tem os meios para isso) ou que a utiliza, não para publicá-la em forma de texto, mas no sentido de um *aide-mémoire* para suas apresentações? Isso diz respeito não apenas ao mundo da poesia, pois mesmo no nosso cotidiano podemos nos deparar com exemplos parecidos: quando leio em voz alta um escrito de jornal ou quando leio meu próprio texto em um evento de história antiga (o mesmo texto que depois poderá ser publicado, com ou sem modificações, nos “Anais” do evento). Oral ou escrito? Embora isso pareça algo fácil de responder, nos sugere que considerar os dois elementos apenas em princípios de oposição não parece ser um bom caminho. É conveniente estabelecer uma distinção entre as atividades para fins analíticos, e Finnegan propõe o exame de três elementos: a *composição*, a *transmissão* e a *performance*. Eles não são excludentes e alguma poesia pode ser oral em todos esses sentidos (FINNEGAN, 1977: 17).

Ora, os três elementos são fundamentais no debate que mencionei acima quanto à oralidade e seus limites em Heródoto. Trata-se de três coisas diferentes que, por vezes,

¹⁰⁹ É o caso de François Hartog (1980 [2001]), Stewart Flory (1980), Wolfgang Rösler (2002), W. A. Johnson (1994), Philip Stadter (1997), Pascal Payen (1997) e Robert Fowler (2007).

parecem ser apresentadas como a mesma. Afinal, Heródoto *compôs* sua obra apenas com palavras, sem o auxílio do texto? Ele *transmitiu* esse conteúdo confiando no poder da palavra de boca em boca? Ele *apresentou* ao seu destinatário como discurso falado ou como texto? Estas questões não devem ser colocadas apenas do ponto de vista do conteúdo narrado, ou seja, a possibilidade de sobrevivência daquilo que é contado, dos “feitos dos gregos e dos bárbaros”. É preciso dedicar maior atenção àquele que arquiteta esse conteúdo e produz uma narrativa, o autor. Transmitir um canto poético, uma lenda ou os acontecimentos de uma guerra não é a mesmo que transmitir ou preservar o nome daquele que é o responsável por essas narrativas, e não me refiro ainda às categorias enunciativas¹¹⁰. Sua preservação não é garantida caso essa narrativa sobreviva. Mesmo no nosso cotidiano é fácil perceber o quanto algo contado pode prevalecer sem que, no entanto, isso signifique a garantia de preservação do nome de seu responsável. Palavras andam, deslocam-se, passam de boca em boca, de ouvido em ouvido, e muitos detalhes do original são perdidos, modificados, reinventados. De um modo geral, não seria errado dizer que, dentro de toda essa instabilidade do original, gerada pelas variações geográficas e temporais, o que parece mais frágil é mesmo o nome do autor. Como afirma Jack Goody (1977 [2012]: 39), um dos traços da comunicação oral em sociedades pré-letradas está em sua capacidade de engolir a realização individual e incorporá-la em um corpo de costumes transmitidos. A realização de um homem – seja ela uma balada ou um relicário – tende a ser incorporada (ou rejeitada) de forma anônima e a assinatura individual apagada no processo de transmissão generativa.

Entretanto, se o nome do autor não possui garantia de sobrevivência na narrativa oral, isso não significa que ele necessariamente esteja fadado ao apagamento. Em obras onde a performance é o momento mais importante, há certamente um responsável, seja pela composição, seja pela enunciação, e não é difícil imaginar que esse indivíduo seja apresentado aos seus ouvintes, ou mesmo que já possua alguma fama local. Isso vale para o caso de existir ou não um texto. O poeta oral não é anônimo (FINNEGAN, 1977: 201)¹¹¹. Exemplos gregos de textos anônimos não faltam. A *Ilíada*, a *Odisséia*, os chamados *Hinos Homéricos*, todos eles possuem a manifestação de um sujeito que se enuncia usando o pronome pessoal *eu*¹¹².

¹¹⁰ Sobre a enunciação herodotiana, ver o capítulo 4.

¹¹¹ Finnegan escreve que o anonimato é superado para casos na poesia cuja composição e a performance estão envolvidos simultaneamente (como ocorre muitas vezes). Avdo Međedović, o cantor sérvio analisado por Parry e Lord, assim como Velená e Johnnie B. Smith (ambos examinados pela autora), são exemplo disso: eles são indivíduos nomeados e conhecidos em seu meio pelo que compõem. Sobre poeta (*singer*) cuja fama resiste apenas em sua forma oral e sem qualquer espécie de gravação, ver Albert Lord (1960 [1981]: 20).

¹¹² Não necessariamente um *eu* do poeta, como destacam Claude Calame (1986) e Gregory Nagy (1990), podendo dizer respeito, por exemplo, ao coro que canta e dança um canto produzido pelo poeta.

No *Hino a Deméter* (vv. 494-495), o aedo não nomeado faz referência à deusa em uma espécie de contrato: “Me compenseis por meu hino com uma vida agradável, / e eu certo me lembrarei de ti num outro cantar”¹¹³. Se em grande maioria eles são anônimos para nós, seus leitores, eles não o foram para seu(s) público(s): seria incorreto (eu diria absurdo) pensar que, ao menos no caso grego, um aedo tenha sido anônimo em sua própria performance. Ele também é uma espécie de autor, embora seu texto não apresente sua marca de propriedade¹¹⁴. Talvez valha aqui a expressão “autor empírico”, de Paul Zumthor (1987 [1993]: 71)¹¹⁵, referindo-se aos textos anônimos da literatura medieval. Quando dizemos que Homero é o autor da *Ilíada* e da *Odisséia*, não se trata de uma informação constatável, de uma explicação a partir de um exame no interior de seu texto. Não conhecemos seu nome senão por *atribuição*, que parece ter sido, segundo Martin West (1999), uma invenção dos próprios gregos, o que faz jus à afirmação de Michel Foucault (1968 [1994]) segundo a qual, na ausência de um responsável por determinado escrito, inventa-se um nome, para que este exerça sua *função-autor*. Jamais conheceremos os nomes dos autores empíricos que performaram esses cantos.

A permanência de nomes de autores, cantores ou enunciadores no âmbito da oralidade não é necessariamente impossível, como mostrou Finnegan (1977: 201-205). Cada caso deve ser examinado com cautela e devemos sempre evitar generalizações, até mesmo porque não é preciso apresentar um exemplo universal para reforçar nossos argumentos. Afirmar que a escrita é o único meio pelo qual um autor pode se preservar no tempo não parece ser uma boa ideia, se aceitarmos, por exemplo, a afirmação de Claude Calame (1986: 50-51) de que o discurso do *eu* entre os gregos não deve ser considerado como traço distintivo do texto escrito. Bastante importante. Constatamos isso empiricamente. Na medida em que aumenta a acumulação de saberes em um determinado âmbito de uma sociedade oral, na medida em que

¹¹³ Segundo Matteo Capponi (2003: 10), a manifestação do *eu* no texto, sem o acompanhamento do nome do autor (apenas o do enunciatador) consiste em um procedimento de apropriação que pode ser interpretado como uma *sphragís enunciativa*, pois faz referência ao sujeito que enuncia o hino.

¹¹⁴ O texto de distinção vocal é, por natureza, menos apropriável do que o é o texto que se propõe à leitura. Mais do que este, ele resiste a identificar-se com a palavra de seu autor e tende a se instituir como um bem comum ao grupo, no corpo do qual funciona (ZUMTHOR, 1987 [1993]: 190).

¹¹⁵ O intérprete (mesmo que se trate de um simples leitor público) é uma *presença*. É uma presença em face de um auditório concreto. É naquele momento que ele tem importância, não agora, quando o lemos. Não se trata de garantir qualquer propriedade intelectual, por isso o anonimato da maioria dos *Fabliaux* examinados por Zumthor. Esse mundo da voz estava condenado justamente por aquilo que destaquei neste capítulo, a escrita. No século XIII, as coisas já haviam mudado: “A disseminação do uso da escrita e (de maneira mais inexorável) o lento desmoronamento das estruturas feudais arruinaram, a longo prazo, o prestígio dos recitadores, cantores, contadores profissionais de histórias; a imprensa os fez cair numa espécie de subproletariado cultural. Sua grande época estendeu-se do século X ao XII – os próprios séculos da mais brilhante ‘literatura medieval’” (ZUMTHOR, 1987 [1993]: 63).

surtem novos criadores de ideias, é mais provável que os próprios saberes, ao menos os escolhidos como mais importantes, sejam preservados, não os nomes de seus criadores.

O importante é que a escrita age como elemento perenizador, embora não seja usada sempre com este fim. O nome de um intérprete será gravado pela escrita, seja em pedra, papel ou papiro, seja ele considerado de qualidade ou não. Embora ela não seja necessária, a grande maioria dos nomes que conhecemos de autores do passado nos é possível por essa via, mesmo os daqueles autores que a criticaram ou a deixaram em segundo plano, como Platão e Píndaro. Se a voz do intérprete é uma *presença* no *presente* da performance, como disse Zumthor, arriscaria afirmar que a palavra escrita é a proposta (nunca a garantia) de uma *presença* no *futuro*¹¹⁶.

Heródoto não foi um poeta. Isso nos obriga a questionar se o que foi dito também é válido para a prosa. Creio que sim. Trata-se, a meu ver, de uma enriquecedora, e nada surpreendente, aproximação de uma obra de caráter tão polimórfico e tão marcada pela poesia como as *Histórias*.

Mesmo que aceitemos que Heródoto escreveu seu texto somente depois de ter realizado suas pesquisas, tal fato não chega a ser um problema para o que tenho afirmado nesta tese. Pois o principal é que temos o texto, somos sua posteridade, logo, somos também parte do público receptor de seu *kléos*, e não é preciso tentar responder a questionamentos do tipo “mas ele visava outro público, não pensava em nós”, o que espero ter deixado claro no capítulo 1. Entretanto, convém considerar a questão, pois creio que ela esteja diretamente ligada ao fato de não haver uma necessária oposição entre oral e escrito e, nisso que me convém, entre *kléos* e *gráphein*. Se assumirmos que ele escreveu depois de suas pesquisas, uma primeira pergunta se impõe: então por que seu texto assemelha-se tanto a uma performance oral? Sem dúvida não por alguma intenção pedagógica, cujo manuscrito seria destinado a um aprendiz recitante, como no caso de alguns textos examinados por Zumthor (1987 [1993]: 224). E também, se o nosso autor possuía a técnica da escrita, por que deixar justamente para o fim? Isso pressupõe duas características que parecem ser demasiadamente frágeis para pensarmos um autor grego antigo: 1) que ele aprendeu a escrever e desenvolveu sua habilidade sabe-se lá como e para quê, para tudo, menos para escrever aquilo que parece ter sido muito importante em sua vida; 2) que a noção de *obra finalizada* é a mesma que

¹¹⁶ O texto escrito, uma vez que subsiste, pode assumir plenamente sua capacidade de futuro. Já o texto oral não pode, pois está muito estritamente subjugado pela exigência da performance; em compensação, ele goza da liberdade de mover-se sem cessar, de, ininterruptamente, variar o número, a natureza e a intensidade de seus efeitos (ZUMTHOR, 1987 [1993]: 193).

temos hoje. Como saber se ele considerou sua obra realmente finalizada? Não me refiro a ter exatamente início, meio e fim, mas ao fato de haver a possibilidade de o autor desenvolver certas partes, excluir outras, etc.¹¹⁷.

Talvez o mais viável seja considerar as *Histórias* como o fruto de um longo trabalho, desenvolvido lentamente. De que adiantaria discutir quais partes foram escritas antes? Isso seria entrar no terreno espinhoso de uma proposta de definição de obra e, principalmente, de quando ela começa. Tenho tratado aqui a obra como uma unidade. Mas antes dessa unidade houve um processo de produção, seja por meio de viagens, de conversas, de aprendizado, de performances (por que não?), onde a escrita pode ter estado presente nesses diferentes momentos. Enfim, tudo isso está, a meu ver, pressuposto no conceito de *historiē*. A *historiē* herodotiana é escrita, e sua *apódexis* também¹¹⁸, sem deixar de fazer referência a um mundo onde o debate em praça pública foi fundamental. Não há contradição alguma nisto. Eis o paradoxo de uma obra situada entre o escrito e o oral.

Para imaginarmos esse começo e esse desenvolvimento da pesquisa, podemos pensar em nossos próprios escritos. Por exemplo, um texto grande ou relativamente grande, como uma dissertação de mestrado ou uma tese de doutorado (algo maior que os textos de comunicações simples, geralmente escritos para quinze ou vinte minutos, no máximo uma hora). O leitor pode rebater afirmando que não se trata da mesma coisa, que são pesquisas muito diferentes, que os textos acadêmicos não “fluem” da mesma maneira, que exigem muito tempo de revisão, de consulta a outros textos, justificar as fontes, etc. Dizer que são diferentes é dizer o óbvio, mas em alguns aspectos não são de todo diferentes. Afinal, trata-se, tanto para um grego do século V a. C. como para nós, de um ser humano que se depara com uma dificuldade: falar/escrever a respeito de uma quantidade enorme de coisas que exigem muito mais do que a simples (e talvez ilusória) fluência. Se esses aspectos de uma produção são realmente incomparáveis entre os gregos e nós, não teríamos motivos para estudar esses autores do passado, eles estariam distantes demais para que pudessem fazer algum sentido para nós. Se Heródoto não é exatamente um colega, para usar a expressão de Nicole Loraux (1980: 55-81) referindo-se a Tucídides, não precisamos, no entanto, transformá-lo em um extraterrestre! A Heródoto não era possível emprestar a boca às Musas para que tudo fluísse facilmente, sem cessar, ligando diretamente a fonte divina do saber e o público receptor. Nem mesmo atuou ao estilo de Riobaldo, o narrador incansável de *O Grande sertão: veredas*, de

¹¹⁷ Embora Lattimore (1958) aponte para as dificuldades desse ato à época.

¹¹⁸ Segundo Gregory Nagy (1990: 219-220), trata-se de uma *demonstração* (*demonstration*) pública de uma performance oral, por meio da escrita. Ver também Rosalind Thomas (2000).

Guimarães Rosa. Mesmo para o caso dos poetas gregos, sabemos que havia um estudo, um aprendizado, com técnicas de memorização e de canto¹¹⁹. Enfim, trata-se de um “antes”. Se há a possibilidade de mantermos um elo quanto a esse quesito entre o historiador grego e o atual, podemos assumir que ele continuou a desenvolver seus conhecimentos, ampliou, revisou e modificou suas ideias ou sua forma de narrar¹²⁰. E a escrita fez ou pode ter feito parte disso. O importante aqui é constatar sua presença e não apontar o momento de seu aparecimento.

A constatação da escrita remete necessariamente à problemática da memória e do esquecimento, par presente na historiografia desde Heródoto, passando por nomes de dentro e de fora da área. Nomes como Platão, Nietzsche, Paul Ricoeur retomam, cada um ao seu modo, a seguinte questão, cada qual com seu propósito: afinal, escrever significa (fazer) lembrar ou (fazer) esquecer? A escrita (da história, neste caso) é um remédio ou um veneno? Como vimos acima, Platão adjetiva negativamente o caráter memorial da escrita. Nietzsche (1874 [1988]), na *Segunda consideração intempestiva: Da utilidade ou do inconveniente dos estudos históricos para a vida*, sugere que a (escrita da) história é um mal, na medida em que nos voltamos ao passado e nele ficamos presos, o que nos impede de pensarmos no futuro. O esquecimento é sempre necessário: ou nos voltamos ao passado e esquecemos o que está por vir no nosso futuro, ou então – a “cura” sugerida pelo filósofo alemão – viramos as costas ao passado e nos voltamos ao futuro. Penso que a *escrita* herodotiana da história também possa ser pensada a partir da oposição entre memória e esquecimento. É ela o veículo do autor que está, como afirmado antes, entre o oral e o escrito. Não esqueçamos, de um autor que promete “salvar do esquecimento” (é o sentido de *aklea*, impedir que os feitos fiquem “sem *kléos*”, em I. 1). Só sua presença pode ser constatada, seu começo não. Por quê?

A propósito da impossibilidade de constarmos o começo da escrita herodotiana, podemos considerar que Paul Ricoeur (2000: 181-370) apresenta uma importante contribuição, embora não se trate diretamente de uma referência à historiografia grega¹²¹. O filósofo francês afirma que a historiografia não se resume a uma única etapa, mas à totalidade daquilo que Michel de Certeau (1975 [2006]) chamou de “operação historiográfica”. Ricoeur

¹¹⁹ Mesmo os poetas passaram por momentos de produção ou desenvolvimento de suas habilidades em outro ambiente que o da performance poética (VERNANT, 1988 [1990]: 138). Quanto Parry e Lord sugerem e priorizam a criação no momento da apresentação, evidentemente eles não estão negando a existência de um aprendizado anterior.

¹²⁰ Prática comum aos *storytellers* em suas performances orais, provavelmente tenha sido a de Heródoto em algum momento: recontar sua narrativa, criando detalhes e apresentando interpretações e, ao mesmo tempo, adaptando a narrativa (*story*) de acordo com a audiência (STADTER, 1997: 27).

¹²¹ Afirmação que deve ser amenizada devido ao fato de o autor começar a parte em questão do livro citado – nomeada *Histoire – Épistémologie* – com o próêmio de Heródoto (página 167).

divide-a em três partes, que não são etapas sucessivas, mas níveis que se articulam: a fase documentária dos arquivos, a fase explicativa e compreensiva e a fase propriamente literária ou escriturária. Se realmente é viável a aproximação dessa construção às *Histórias*, eu sugeriria que é praticamente impossível isolar o elemento escrito da obra acabada. Pois em que momento ela seria propriamente oral? Poderíamos tentar tal separação se considerarmos que o autor apresentou sua investigação na ágora de alguma *pólis*. Mas ela já estaria escrita, provavelmente. Considero que tal característica reforce ainda mais a premissa de que os elementos oral e escrito não são facilmente divisíveis, ou que possamos afastá-los um do outro com segurança. Embora se trate de uma obra antiga, é preciso considerar todas as suas fases de produção e tal afirmação não parece ser anacrônica. Entendo que a *historiē*, geralmente traduzida por “investigação” ou “pesquisa”, comporta as três fases mencionadas por Ricoeur, apesar de sua tradução sugerir uma referência apenas à fase documentária. Pois, em última instância, sua *historiē* foi *escrita*, sendo esta a condição de possibilidade daquela. Isso talvez não fosse verdadeiro se acreditássemos que Heródoto primeiro *investigou* ou *pesquisou* tudo aquilo que podemos ler naquele enorme livro (ou nove, como sua posteridade mais ou menos próxima estabeleceu, como vimos no capítulo anterior). Embora ele faça referência a uma escrita posterior à pesquisa, como “se bem me lembro do que o intérprete me falou ao decifrar as inscrições” (II. 125), não podemos tomar tal caso como explicativo para o todo da obra. Como colocou Rosalind Thomas (2000: 260), há partes que são mais apropriadas para uma performance do que outras, como, por exemplo, sobre as cheias do rio Nilo, ou sobre os costumes dos egípcios. A autora considera que, para passagens desse tipo, o texto escrito consiste em uma réplica de momentos anteriores de alguma performance, como na oratória é possível ler, mesmo no texto escrito, o estilo oral de persuasão. Se considerarmos a passagem do debate persa em torno do que seria a melhor forma de governo entre Otanes, Megábizos e Dário, Heródoto adverte o leitor que “foram proferidos discursos, inacreditáveis para alguns dos gregos, mas que foram realmente proferidos” (III. 80). A propósito desta frase, François Hartog (1980 [2001]: 415) sugere que o texto “parece fazer eco, em certos momentos, de um diálogo com o auditório ou de discussões”, o que reforça a sugestão de Philip Stadter (1997: 27) de que provavelmente Heródoto recontasse a sua narrativa criando detalhes e ajustando-a conforme a audiência. No meu entender, tanto pode se tratar de uma espécie de debate oral e uma resposta a um questionamento ocorrido em uma performance anterior, como uma afirmação unicamente escrita ao mesmo questionamento. Assim, voltemos a Thomas (2000: 260): trata-se, então, de diferentes modos nas *Histórias* e,

uma vez que a escrita ela própria não necessita de certo estilo (cabe lembrar que a autora pensa na obra em questão...), a versão escrita pode repetir e replicar elementos do estilo oral. Quando lemos no preâmbulo que a obra será apresentada, não se trata de outra coisa que pura “ilusão” criada por sua escrita: o autor diz que apresenta aqui (*apódexis hēde*) sua *historiē*, toda a construção historiográfica, ou seja, todas as três fases já foram realizadas pelo historiador. Como coloca Michel de Certeau (1975 [2006]), “a primeira imposição do discurso consiste em prescrever como início aquilo que na realidade é um ponto de chegada, ou mesmo um ponto de fuga da pesquisa”.

Se a presença de elementos indicativos de apresentações orais é algo comum nas *Histórias*, não se trata de uma exclusividade. Referências à escrita não são casos isolados e, além disso, a importância que o autor confere às realizações materiais deve ser considerada em paralelo à noção de *kléos*. Quanto a isto, destaco três casos: a *escrita autoral*, sua *atitude diante da escrita* e sua *atitude diante das construções (materiais) humanas*.

Primeiramente, a escrita propriamente *autoral* de Heródoto, ou seja, o momento onde o autor apresenta a si próprio especificamente como sujeito que *escreve*. O vocabulário empregado pelo autor para se referir a sinais gravados sobre alguma superfície concentra-se, segundo o léxico de Enoch Powell (1938: 70-71), nos termos *grámma* (34 ocorrências), *grammatistēs* (8 ocorrências), *graphé* (8 ocorrências) e *gráphō* (34 ocorrências). O termo *grámma* pode significar a letra do alfabeto e também algo escrito, uma inscrição. Os nomes dos persas terminam todos com a mesma letra (*grámma*), que os dórios chamam de *san* e os jônios *sigma* (I. 139); os gregos modificaram o som e a forma das letras dos fenícios (V. 58). Para referir-se a um escriba, o termo empregado é *grammatistēs*, como em sua menção aos escribas de Xerxes, em VII. 100. É *graphé*, por exemplo, a palavra escolhida para falar da *pintura* dos caixões dos etíopes (III. 24). Nestes casos, não há propriamente uma relação direta entre a coisa escrita, gravada ou desenhada e o autor que a narra. No entanto, o número relativamente grande de ocorrências é importante no sentido de sugerir que se trata de algo comum no texto, apresentado pura e simplesmente como tal, sem qualquer comparação com o que é apenas dito. Trata-se de algo independente, em certo sentido.

O que mais nos interessa aqui não é a simples menção à coisa escrita ou ao ato de escrever vindo de outrem, mas a escrita do próprio autor. Possuímos seu texto diante de nós, após sua longa viagem desde a produção por parte de seu autor, por inúmeros copistas, por inúmeras edições. Se saber disso nos faz questionar um pouco a validade de o tratarmos às cegas como o “seu” texto, a verdade é que devemos nos contentar com o Heródoto que nos é

possível. A pergunta que devemos fazer é “Quando o autor escreve?”, no sentido de “Quando ele escreve reivindicando para si próprio o ato de escrever?”

A simples afirmação de que Heródoto apresentou suas investigações oralmente ao seu público não esgota tudo que podemos saber a respeito da transmissão resultante ou visada por ele. A presença do verbo *gráphein* no texto sublinha sua importância, na medida em que, para além da quantidade de ocorrências, refere a presença do próprio autor como aquele que escreve. Das 34 ocorrências do verbo, 7 dizem respeito diretamente ao autor¹²². Há ocorrências de empregos simples, mas importantes, com o sentido mais geral que poderia significar o mesmo que “eu digo”, “eu refiro” ou “eu menciono”. Por exemplo, a respeito dos numerosos modos de caçar crocodilo, onde o autor decide escrever (“eu escrevo”: *gráphō*) o que lhe parece ser o mais digno de menção (II. 70). Há também o contraste com o que se conta, ou seja, as narrativas orais que servem como fonte ao autor. Se uma afirmação é verdade (*alēthēs*), ele não tem problema em dizer “não sei” (*ouk oīda*), e sublinha que escreve (*gráphō*) “o que se conta” (*légetai*) (IV. 195), com um sentido parecido em VI. 53.

Trata-se de um contraste, é verdade, mas não de oposição. Se considerarmos outros dois momentos onde o autor faz referência à sua própria escrita. No livro I, o emprego de *gráphō* sublinha certo contraste com o que dizem (*légousi*) seus informantes, tal como nas passagens acima. No entanto, no início da passagem, Heródoto trata sua narrativa em termos de *lógos* (I. 95). O mesmo pode ser lido no livro II: ao longo de toda a sua narrativa (*lógos*), ele escreve (*gráphō*) as narrativas (*tà legόμενα*) que ouviu (II. 123). Segundo Powell (1938: 209-210), das 447 passagens da palavra *lógos*, há 31 onde ela parece designar a totalidade ou uma parte da obra. As *Histórias* são ou podem ser definidas como um *lógos*¹²³, uma elaboração oral ou escrita dos *lógoi* recolhidos (HARTOG, 1980 [2001]: 286-294; PAYEN, 1997: 62-74).

A atividade da escrita parece ter sido reivindicada constantemente pelos autores em prosa, a julgar pelo seu predecessor Hecateu de Mileto e por seu sucessor Tucídides de Atenas¹²⁴. Hecateu, que viveu em torno de 500 a. C., apresenta talvez a mesma relação: “Hecateu de Mileto conta (*mytheítai*) assim: o que escrevo (*gráphō*) aqui é o que me parece

¹²² São elas: I. 95; II. 70 e 123; IV. 195; VI. 53; VII. 214.

¹²³ Para a totalidade da obra, onde é utilizado apenas a forma singular *lógos*: I. 5 e 95; II. 3 e 123; IV. 30; VI. 19; VII. 152, 171 e 239.

¹²⁴ Utilizo aqui os qualificativos de sucessão apenas no que se refere à atitude de escrever em prosa. Quanto ao tema em Tucídides, ver as passagens I. 1, 22 e 97; II. 70; V. 26.

ser verdadeiro (*hōs moi dokei alēthēa einai*); pois as narrativas (*lógoi*) dos gregos são, como me parecem, múltiplas (*polloí*) e ridículas (*geloíoi*)” (*FGrHist.*, 1 F 1 a)¹²⁵.

Sua narrativa é apresentada como mito, mas não no sentido de narrativa fabulosa, como poderia pensar o leitor despreparado. Assim como ele chama as narrativas dos gregos de *lógoi*, não haveria contradição alguma chamar a sua própria da mesma forma. Longe de tentar explicar o motivo pessoal pelo qual ele emprega *mytheísthai*, prefiro destacar que tal palavra possui o mesmo valor de *lógos*, não havendo nenhuma relação com pensamento mítico e ausência de juízo racional¹²⁶. Trata-se de um entrelaçamento entre *mythos* e *lógos* na atividade do logógrafo, os dois como componentes do mesmo projeto, que reside em contar escrevendo, escrever contando, por isso o emprego conjunto dos verbos dizer (*mutheísthai*) e escrever (*gráphein*) na composição da sua assinatura (DETIENNE, 1981: 137; HARTOG, 2005: 56-61)¹²⁷. Não se trata apenas de registrar, como coloca Lucio Bertelli (2001: 83), e a narrativa de Hecateu como produto da combinação do *doxa* individual e a seleção de fontes, incorpora um “regime de inteligência crítica”, e a escrita é o seu mais apropriado instrumento. “Contar escrevendo, escrever contando”: não seria exagero se usássemos o mesmo jogo de palavras para descrever a atividade herodotiana.

Em segundo lugar, a *atitude do historiador diante da escrita*. Este caso pode ser desdobrado em outros, pois sua atitude pode compreender a presença de textos como fontes para sua pesquisa, como objeto de pesquisa (como quando ele defende as origens fenícias do alfabeto grego, em V, 58, e seu conhecimento sobre suportes para a escrita como papiro ou peles de cabra e ovelha), ou então a importância conferida pelo autor às coisas escritas (dito de outra maneira: coisas escritas valem mais do que coisas ditas?).

Heródoto é autor, mas também é um bom leitor. Ele apresenta uma considerável familiaridade com as produções de outros autores, e nem tudo pode ser tratado em termos de oralidade. Donald Lateiner (1989: 91-108) listou as possíveis referências a obras de outros autores, cujos nomes de Hecateu de Mileto e Homero são os mais comuns. Seu conhecimento textual é bastante significativo, a ponto de discutir a atribuição de autoria dos *Cantos Cíprios*

¹²⁵ Para além do texto grego extraído da coleção intitulada *Die Fragmente der Griechischen Historiker*, de Felix Jacoby (que, por sua vez, extraiu de uma citação de Demétrio de Falero), utilizo a tradução de François Hartog (1999: 43).

¹²⁶ A propósito da inviabilidade do *mito* enquanto categoria explicativa para um modo de pensamento, contendo praticamente os mesmos valores de *lógos*, ver Detienne (1981: 87-154) e Calame (1996 [2003]: 1-34). A propósito dos desdobramentos modernos de conceitos antigos, Anderson Zalewski Vargas (2011: 284-303) examina a noção de *mito* e de *mitologia* enquanto pilares de sustentação da “razão ocidental” em sua atitude de isentar-se da culpa de atos como a eugenia e o Holocausto.

¹²⁷ Do mesmo modo como não há uma oposição direta entre *alētheia* e *dóxa*: por contar o que lhe parece ser verdadeiro (*hōs moi dokei alēthēa einai*), o *eu* do autor milésio se refere à opinião, residindo no saber de tipo conjectural de mesma ordem que a opinião utilizada na deliberação política (DETIENNE, 1981: 140).

a Homero após considerar alguns versos (II, 117). A importância de outros autores nas *Histórias* não deve ser negligenciada, sejam eles poetas ou não, pois a própria construção autoral herodotiana depende, em grande medida, da menção ao *outro*, seja ele poeta ou não¹²⁸. Ele pode ser considerado um especialista em poesia e o primeiro testemunho de um uso crítico do *poieîn* poético (SVENBRO, 1976 [1984]: 170-173).

Do ponto de vista epistemológico, a escrita também possui importância, pois possui ligação com o saber. Se os egípcios são os mais sábios entre todos os homens no mundo em matéria de memória (II. 77), eles também devem isso ao fato de conferirem valor à escrita. Todavia, a escrita não é, por si própria, a referência a uma verdade. Ela pode mentir? Seria mais correto dizer que alguém pode mentir ou escrever algo impreciso¹²⁹. O escrito sobre um vaso de ouro em Delfos está incorreto, nos diz o historiador (I. 51), uma vez que ele atribui o dom aos lacedemônios, sendo que se trata de um dom de Creso. A escrita não pode mentir, pois é apenas um meio de ligação entre alguém que apresenta uma informação ou uma ideia e seu leitor, contemporâneo ou futuro. O historiador sabe quem é o culpado, quem escreveu tal imprecisão no intuito de agradar os espartanos, mas não mencionará seu nome. A escrita não é uma entidade e seu conteúdo deve ser pensado a partir daquele que escreve. E isso vale para o próprio historiador: “Eu escrevo o que se diz” (*tà dè légetai gráphō*) (IV. 195), ou algo no mesmo sentido, que apenas escreve (*gráphō*) aquilo que dizem (*tà legómēna*) os gregos (VI. 53); apresentar por escrito as versões que ouviu dos egípcios (*akoēi gráphō*) (II. 123). O caráter polifônico das *Histórias* não causa confusão alguma, pois cada um é responsável pelo que diz. Eis o trabalho do autor, e a escrita é (também) o seu meio. Há uma determinada equivalência de valor entre o que é dito e o que é escrito, as duas formas consistindo em marcas enunciativas, como observou François Hartog (1980 [2001]: 426), que consiste sempre em escrever um dito, nunca de transcrever um escrito.

Outro caso significativo é sua atitude diante das *construções humanas*. Trata-se de algo importante, que não pode passar despercebido aqui, embora a máxima “escrevo aqui o que se diz” nos sugira a imagem de um contador de coisas que ouviu em suas viagens. Há um espaço importante para o que é visto pelo historiador¹³⁰ e isso toma importância na medida

¹²⁸ Permito-me, quanto a isso, fazer referência à minha dissertação de mestrado, intitulada *Heródoto e os poetas: a sphragís e a manifestação autoral nas Histórias* (GUTERRES, 2012), onde tratei da construção autoral de Heródoto a partir de sua relação com os poetas. É nessa relação de alteridade que podemos situar o historiador de Halicarnasso: neste sentido, ele pode ser considerado um *não-poeta*.

¹²⁹ Neste ponto eu não estou de acordo com François Hartog (1980 [2001]: 420), que afirma que a escrita pode mentir.

¹³⁰ Assunto que tratarei no capítulo final, na medida em que reivindicar que viu algo consiste em uma marca enunciativa de tempo, o tempo daquele que escreveu e será lido no futuro.

em que ele faz consideráveis referências à materialidade (de um monumento, por exemplo) e sua capacidade de perdurar e, por isso, algo digno de ser narrado. Seu interesse pelo que é duradouro merece uma atenção especial. Um caso que se sobressai é sua pesquisa a respeito do Egito, país ao qual ele dedica todo o livro II. Por que o Egito? Porque se trata do país que contém o maior número de maravilhas e de obras (*érga*) (II. 35). Eis o fascínio que o Egito exerce em Heródoto, embora ele não seja o único em seu tempo a demonstrar o mesmo interesse. Este país é importante por vários motivos, sejam aqueles explicitados na passagem acima, seja pelo fato de ter sido objeto de pesquisa de outros autores, mais ou menos à sua época¹³¹. Assim, ele indica o templo egípcio mais admirável (II. 156) e mostra admiração por monumentos (II. 175), menciona obras que merecem ser vistas (II. 176). Mas esse traço de sua narrativa não se limita ao livro II, podendo ser fundamental para a sua escolha do que merece ser mencionado. Os sâmios merecem espaço justamente porque realizaram três das maiores obras do mundo helênico (*tría... mégista hapántōn Hellénōn exergasména*) (III. 60).

O propósito apresentado no preâmbulo de impedir do esquecimento os grandes feitos (*érga megála*) dos homens não se opõe à presença de produções materiais: *érgon* possui uma considerável pluralidade semântica, como apontaram Henry R. Immerwahr (1960) e Caterina Licciardi (1991)¹³². A palavra implica uma comparação, no texto de Heródoto, entre as realizações humanas e os objetos concretos (objetos realizados em uma determinada atividade), como por exemplo, um trabalho artesanal (I. 68), de escavação (I. 189; VII. 22) ou de construção (VIII. 71). Como o resultado final de uma ação ou atividade: a gravação sobre a esmeralda do anel de Polícrates é obra (*érgon*) de Teodoro de Samos (III. 41), o mesmo que teriam feito (*érgon*, obra de) dois *kratéres* que Creso enviou a Delfos (I. 51). Em Tucídides, diferentemente, a única passagem em que *érgon* diz respeito a um monumento, no sentido concreto, é II. 43. Na Oração Fúnebre, o *érgon* do funeral não é a tumba, mas as cerimônias, depois as ações militares, logo às atividades dos atenienses (IMMERWAHR, 1960: 286-287).

¹³¹ A respeito do Egito como um país onde a acumulação de saber foi destacada pelos autores gregos, ver Hartog (1986) e Darbo-Peschanski (1987 [1998]: 119-124), que afirma a importância da ênfase da apresentação do *eu* do autor e a minúcia na argumentação, por tratar de um objeto de estudo já trabalhado por autores como Tales, Xenófanes, Pitágoras, Hecateu e Anaximandro. O autor de Halicarnasso ofereceria, na interpretação da autora, uma contribuição pessoal a uma espécie de *topos*. A respeito do maravilhoso em Heródoto, ver o livro de Cynthia Morais (2004).

¹³² A segunda privilegia o significado de *érgon* em relação ao trabalho na Grécia clássica, sugerindo que a vitalidade da raiz *erg-* na formação de vocábulos mais precisos – referindo-se mais ao trabalho artesanal do que ao agrícola – vai de par com a evolução da economia grega, sobretudo a ateniense. Entretanto, a autora não esclarece em parte alguma no seu texto os nexos explicativos da relação entre a economia ateniense e o texto de Heródoto. Jean-Pierre Vernant (1988 [1989]: 9-33), sem citar ou examinar o texto de Heródoto, apresenta o verbo *ergázesthai* como oposto ao verbo *poiēin*, e *érgon* estaria ligada à atividade agrícola, ao trabalho pesado, em contraste com o trabalho artesanal, podendo ser nuançado quando pensado na atividade concebida de uma forma mais geral: o *érgon* é, para cada coisa e para cada ser, o produto de sua própria virtude (*areté*).

As coisas, então, ganham espaço importante nas *Histórias*, pois elas são ou podem ser perenes, elas permanecem lá, para serem vistas e admiradas, para serem constatadas e fazerem referência a acontecimentos passados. Para o historiador, a constatação de um objeto dessa natureza, ele mesmo considerado um feito, possui uma conotação temporal, ou melhor, de articulação de temporalidades: tal *érgon* é, ao mesmo tempo, *passado* (pois foi realizado antes e é relativo ao já ocorrido), *presente*, pois permite ao historiador dizer que o constata em seu tempo, e *futuro*, na medida em que muitas obras serão preservadas entre as próximas gerações e na medida em que a obra almeja um leitor futuro (pois descarto a hipótese de a prosa herodotiana ter sido escrita com a simples finalidade de um “reforço” para a memória do próprio autor). Heródoto procura garantir essa posteridade, para além da própria preservação do monumento ou da estátua. Quanto ele se refere a uma obra “ainda presente em meu tempo”, ele o faz sabendo que ela pode não estar mais presente no mundo do seu futuro leitor. De qualquer forma, os monumentos destruídos ou os mortos que merecem ser lembrados estarão vivos. Eis a tarefa e a importância de sua obra: ela faz lembrar, ela cultiva a memória, dos gregos e dos bárbaros, por isso seu interesse particular pelos egípcios, que são apresentados como os que mais cultivam a memória do passado (II. 77). Preservar o *kléos* dos humanos engloba tudo isso, pois o autor apresenta uma nova e muito clara concepção de fama, onde os grandes feitos deixam rastros visíveis pelo caminho (coisas vistas, como estátuas e inscrições), conforme apontou Immerwahr (1960: 269-274). Se se trata de objetos perenes, isso remete também ao próprio ideal da sua obra, ela própria destinada a perenizar. O *kléos* herodotiano é oral e escrito. Os feitos materiais aos quais ele se refere só têm importância justamente porque são produções humanas. “Dos homens aos homens!”, do passado ao presente (do historiador, de seu público), e também ao leitor futuro, como um vaso construído pelos citas como monumento à posteridade (IV. 81).

Na seção anterior, escrevi a respeito da relação mais ou menos polêmica entre a palavra falada ou cantada e a materialidade. Os poetas reivindicaram a superioridade da narrativa oral em detrimento de tudo aquilo que é fixo, que não flui como as palavras. Essa atitude talvez possa se tratar *também* de uma artimanha por parte dos profissionais do canto para reivindicar as qualidades daquilo que produzem e, ao mesmo tempo, sua sincera crença no efeito perenizador da palavra, esta sendo considerada independente do material. Heródoto, que não foi poeta, apresenta traços diferentes no que diz respeito ao assunto. A *transmissão* das *Histórias*, entendida aqui no sentido que Finnegan (1977) confere à palavra e que tratei acima, foi realizada por meio da escrita. O leitor pode apontar para os traços orais do texto

que lemos, para o tão-significativo termo *apódexis* do preâmbulo e da composição geral da obra, para *kléos* e sua origem oral, mas sua posteridade só foi possível porque existiu e existe um texto. Se aceitarmos a existência de práticas de leitura onde Heródoto tenha apresentado o todo ou partes de suas investigações, não significa que possamos determinar a natureza oral de seu texto, conforme afirma Pébarthe (2006: 79), pois as apresentações orais poderiam acompanhar a redação e a modificação da obra no próprio momento de sua elaboração. Por isso, seria mais viável tratar em termos de interação entre *lógos* e *graphé*.

Escrita de uma performance particular ou vários escritos de várias performances, organizados em uma sequência lógica. Não podemos descartar, creio, nem mesmo a possibilidade de escritos que não são de performance alguma! Porque o autor pode ter produzido partes sem a pretensão de apresentá-las, mas para o desenvolvimento de certa coerência textual. Ou pode não se tratar de uma transcrição da ou para uma apresentação, mas produzida com base nela (STADTER, 1997: 16-17). Não sabemos exatamente o grau de interação entre escrita e aquilo que foi apresentado ao público. O texto em questão é tão grande (duas vezes maior que a *Ilíada*, por exemplo), que nem sempre podemos aceitar tão rigidamente as convenções a respeito das performances poéticas¹³³. Além disso, a audiência implicada não é um povo ou grupo específico, como observou Robert Fowler (2001: 108): o historiador nunca fala no sentido de excluir um determinado grupo e, quando fala sobre as coisas de uma cidade, ele explica os costumes locais, provavelmente, para quem não tem familiaridade com o assunto. Tratar-se-ia, assim, de uma obra para qualquer audiência, para todos os gregos.

A performance, embora não seja questão de negá-la, não pode, no entanto, ser tratada em termos de autoevidência, onde a explicação seria simples: “temos um contexto onde a oralidade é predominante, temos a sua posteridade, que tratou o autor quase como um recitador... então, temos uma obra que foi fruto de uma performance”. É preciso entender que não se trata de uma *prova* de apresentação pública, mas de associações, e muitas delas fazem realmente sentido. Em todo o caso, a performance não pode ser demonstrada, como sugere Johnson (1994: 244-245). Para alguns gêneros, ela é elementar, para a história, não. A obra em questão consiste em um elaborado constructo apresentado, ao que parece, com uma intenção de unidade, o que reforça a ideia de que o autor almejou apresentá-la como um

¹³³ Para as dificuldades a respeito de uma apresentação oral das *Histórias*, o que seria algo em torno de 24 horas de recitação, ver Flory (1980) e Johnson (1994).

todo¹³⁴. A repetição de elementos orais, como dêiticos, não são evidências conclusivas para a oralidade, estes também sendo apresentados por escrito.

Talvez a oralidade já não fosse mais suficiente quando Heródoto resolveu iniciar seu empreendimento. Seja porque a prosa apresenta outras exigências, seja por sua vontade de preservar para a posteridade a sua investigação. A impressão que fica é a de que o autor não viu como problema a interação entre o *lógos* falado e o *lógos* escrito, sendo isso um problema apenas nosso. Por um lado, seu *kléos* é oral, pois sua etimologia remete a isso, pois sua tradição faz referência ao som, ao mundo da oralidade, e sua obra apresenta muitos traços que se conectam a esse modo que nos faz imaginar, junto com seus testemunhos tardios, um historiador falando a um público em uma *ágora* qualquer. Por outro lado, nós não temos outra coisa senão seu texto escrito. Mais um detalhe: não apenas “nós”, como dizemos de costume. Isso vale também para *os próprios gregos* de períodos imediatamente posteriores, talvez mesmo para a própria época do historiador, pois a transmissão de um texto não deve ser pensada apenas em termos de diacronia. Não sabemos sobre o número de versões de seu escrito no século V a. C., assim como tendemos a considerar apenas a obra inteira que conhecemos e desconsideramos a possibilidade de cópias mais restritas, de partes do mesmo texto, ou mesmo cópias feitas de memória. Em Heródoto, aquela oposição outrora reivindicada pelos poetas é deixada de lado. Na tarefa de preservar do esquecimento, o historiador dispõe de dois meios diferentes em princípio, mas não os opõe. Narrativa e artefato acabam formando uma coisa só e o autor não privilegia um meio em detrimento do outro, ela ignora essa aparente contradição¹³⁵. Apresentados à posteridade como uma unidade, eles são indissociáveis e podem ser separados, talvez, apenas para fins analíticos. Heródoto, que bem soube perceber o caráter perecível das obras materiais, utilizou-se desse artifício em benefício de seu propósito. Tratar-se-ia de uma intenção? Se considerarmos suas ambições quanto ao futuro, acrescidas à consciência natural da morte, pode-se dizer que a ideia de que

¹³⁴ Os trabalhos que procuram apresentar uma interpretação geral para as *Histórias* consideram, normalmente, a obra como uma unidade, como por exemplo, François Hartog (1980 [2001]) e Pascal Payen (1997). Ver Hartog (1980 [2001]: 41-51), que traça o caminho das interpretações do texto até o momento em que a obra passa a ser compreendida como uma unidade, o que será efetivado somente entre os anos 1950 e 1960, com J. L. Myres (1953) e H. R. Immerwahr (1966). Maria Helena da Rocha Pereira observa, na introdução geral da tradução do livro I das *Histórias* (Edições 70): “Há efetivamente um plano unificador, que mostra como a expansão do império persa foi detida pelas guerras contra a Grécia, como escreveu Immerwahr. Assim, cada vez que um novo país vai ser absorvido, é descrita a sua geografia, religião, costumes, história. Mas tudo vai convergir para os três últimos livros, que formam o clímax da obra. Tal processo de estruturação da narrativa vinha, afinal, da *Iliada* e não é menos frequente na tragédia. E a noção de causalidade, fundamental na investigação histórica, e anunciada na primeira frase do próêmio, não é nunca perdida de vista” (p. XXIX).

¹³⁵ É preciso lembrar o leitor que trato aqui do seu texto, do que podemos acessar de Heródoto, e pouco importaria saber sua opinião, se isso fosse possível, a respeito de suas preferências entre o oral e o escrito na tarefa de preservar.

seu texto preservaria suas pesquisas do esquecimento convém ao autor, e, portanto, pode ser pensada em termos de intenção¹³⁶.

Preservar a memória das realizações humanas, preservar a si próprio. Nosso autor conhece muito bem as dificuldades para ser bem sucedido em sua empresa, mas dispõe de meios para realizá-la. Para ser lembrado no futuro como o autor das investigações sobre as guerras que definiram o destino dos gregos, é preciso resistir a Khrónos, que tudo destrói, assim como Zeus superou seu pai, Cronos, na narrativa hesiódica (*Teogonia*, vv. 481-500). A escrita da história, enquanto produto propriamente humano de afronta ao tempo, pode ser perene. Afrontar o tempo não significa sugerir que o historiador age como um deus, ou que queira superá-los. Mas podemos estabelecer um paralelo. O autor não se preocupa com os deuses em sua investigação, mas com os humanos (*tà genómēna ex anthrōpōn*). O resultado é uma espécie de monumento em forma de texto¹³⁷. Este monumento repousa sobre um paradoxo. De um lado, ele mantém vivos os personagens citados ao longo da narrativa, juntamente com seu próprio nome. Ao mesmo tempo, escrever é assumir o inevitável: a escrita da história, ensina-nos Michel de Certeau (1975 [2006]: 106-107), é associada à morte, pois “ela re-presenta mortos no decorrer de um itinerário narrativo”¹³⁸. Se existe alguma maneira de resistir, a narrativa historiográfica apresenta-se como o melhor recurso. Trata-se do que Certeau chamou de *rito de sepultamento*, onde a escrita exorciza a morte introduzindo-a no discurso e, pode-se dizer, imortaliza seu autor¹³⁹.

¹³⁶ Remeto o leitor ao capítulo anterior, onde disserto sobre a noção de intenção.

¹³⁷ Ou um *nouveau mémorable*, para usar uma expressão de François Hartog (1980 [2001]: 432).

¹³⁸ Como expõe Hartog (2003: 26), valendo-se do mesmo texto de Certeau: “A epopeia e a história pressupõem a morte, ou melhor, tecem-na com suas palavras, como uma mortalha que, recobrando o rosto dos mortos, faz deles justamente mortos”.

¹³⁹ Talvez somente agora tenha ficado clara a conexão entre este capítulo e sua epígrafe, escrita por Jacques Derrida (1997: 9-11), a respeito da assinatura como o pressuposto da morte.

3. CAPÍTULO III – DO *KLÉOS* POÉTICO AO *KLÉOS* DO HISTORIADOR: HERÓDOTO À PROVA DO TEMPO

O título desta tese talvez pareça anacrônico. “Heródoto *versus* Khrónos” parece colocar em situação de igualdade um homem grego do século V a. C. com o tempo personificado, divinizado. Poderia um humano combater tamanha grandeza, aquele que é o início e o fim de todas as coisas, “o pai de tudo (*Khrónos ho pántōn patēr*)”, segundo Píndaro (*Olímpica* II, 17)?

Se vencer algo que ultrapassa os limites dos homens é impossível, não significa que não seja válido tentar *resistir* ao tempo, à sua força avassaladora que tudo destrói, que envelhece e que mata, que apaga e, principalmente, que provoca o esquecimento (BAKKER, 2002a). Como temos visto aqui, Heródoto buscou resistir à efemeridade, contra o apagamento das ações humanas na memória tanto do seu presente como das gerações futuras. Sua proposta de preservar foi bem-sucedida e o próprio fato de ainda hoje discutirmos a historiografia herodotiana confirma isso. Criticado ou elogiado, o chamado “pai da história” preservou não apenas os acontecimentos narrados nas suas *Histórias*, mas também a si próprio enquanto autor: a fama (*kléos*) conferida por Heródoto, mas também a fama *de* Heródoto.

No entanto, a oposição efêmero/perene não é exclusividade do historiador de Halicarnasso. Trata-se, antes, de uma questão dos poetas gregos. Assim como a noção de *kléos*: embora o termo seja bastante conhecido por conta de sua importância na poesia grega, é possível localizar equivalentes em algumas línguas antigas que possuam uma origem comum ao grego. Uma breve passagem pelo campo dos estudos das línguas chamadas indo-europeias pode nos ajudar a entender melhor o significado do conceito e algum possível desvio provocado pelo nosso historiador.

3.1 A fama antes dos gregos: a origem indo-europeia

É comum ouvirmos algo a respeito da familiaridade entre grande parte das línguas presentes tanto na Europa antiga quanto na atual. Assim, o termo indo-europeu (a partir de agora utilizarei a sigla IE) tornou-se algo tratado como uma evidência, sempre remetendo a povos antigos que adentraram no continente europeu em determinado período da história, sendo responsáveis pela sua pluralidade cultural. No entanto, é necessária uma definição do conceito mencionado e, a partir de então, a consideração do quanto pode ser perigosa alguma

aproximação entre alguma língua – neste caso o grego antigo – e sua origem. Se o grego tem antepassados linguísticos comuns, talvez seja pertinente mencionar seu parentesco.

Tratarei o IE menos como um povo específico e original do que como uma comunidade linguística, considerando o fato de que é a linguística comparada um dos meios mais aprofundados (ou desenvolvidos, assim como a arqueologia) para conhecermos algo a seu respeito. De acordo com Bernard Sergent,

Dá-se o nome de línguas indo-europeias a um conjunto de falares cujos elementos lexicológicos, morfológicos e sintáticos apresentam, na sua maioria, semelhanças entre si de natureza tal que podem reunir-se à unidade, supondo, para grupo de elementos comparados, que procede de evoluções divergentes a partir de formas originais desaparecidas (SERGENT, 1987 [1990]: 11).

São representantes desse conjunto línguas de grupos como as línguas latinas, o Helênico, o Germânico, Céltico, o Báltico, o Esloveno, o Iraniano, o Anatólio e o Tocariano, para mencionar algumas das existentes em algum momento na Europa ou em partes mais afastadas da costa da atual Turquia (como os grupos Anatólio e Tocariano, hoje extintos)¹⁴⁰. O conjunto dos falares mencionados são, em sua maioria, cognoscíveis a partir de documentos como textos, inscrições monumentais e mesmo cultura material. Tomemos como exemplo o caso da Grécia antiga: embora a documentação sobre várias cidades gregas não seja tão abundante como quando tratamos da Atenas clássica, podemos afirmar que temos contato com uma variedade de obras quanto à natureza, tempo e espaço. O mesmo não ocorre com o IE. De fato, não é o mesmo que falar dos gregos, dos romanos, dos gauleses... Pois o povo IE enquanto unidade, aquele que antecedeu as migrações de vários povos, entre a Ásia e a Europa, é um povo *hipotético*. Para conhecê-lo, nos limitamos basicamente a estudos linguísticos a respeito das relações entre línguas consideradas suas “filhas”, como elementos da gramática, do vocabulário ou de fundamentos fonéticos, lexicais e morfológicos. É do resultado dessas análises que emerge o chamado “Proto-Indo-Europeu”, cujo símbolo “*” (com a mesma função do prefixo “proto-”), em uma determinada palavra, indica que se trata de uma hipótese, de uma reconstituição que não é atestada em algum documento diretamente ligado a ela, mas inferida a partir de outras línguas. Por exemplo, o nome de parentesco *Mãe*: em grego *matér* (jônico e ático *mētēr*), em latim *mater*, em sânscrito *matar-*, em avéstico *matar*, em irlandês antigo *mathir*, em esloveno antigo *mati* (genitivo *matere*), em alto alemão antigo *muoter* etc. Sua equivalente IE original é apresentada como **matér-* (KATZ, 2005: 21-22; SERGENT, 1990: 26).

¹⁴⁰ Para um quadro mais completo das principais línguas IE, com especificações quanto aos grupos, subdivisões e localizações históricas, ver Sergent (1987 [1990]: 12-15).

O exemplo acima é apenas ilustrativo de várias séries significativas como outras palavras de parentesco, números, vocabulário relativo à produção ou a determinadas técnicas. No entanto, nem sempre as relações entre os vocábulos podem ser expressas em termos tão simples como o apresentado. A própria palavra *kléos* não apresenta a mesma facilidade que as palavras gregas *métēr* ou *patér*. No âmbito da religião, ainda segundo Sergent (1987 [1990]: 78-119), as dificuldades impostas aos pesquisadores do século XIX e do início do XX indicavam cada vez mais um possível fracasso nas comparações entre as sociedades, pois ao mesmo tempo em que eram constatadas séries inteiras de conceitos comuns a um grande número de línguas IE, o mesmo não acontecia com os nomes dos deuses e das deusas, dos heróis e das heroínas, dos rituais e dos sacerdócios. Foi principalmente a partir dos estudos de Georges Dumézil e sua famosa *teoria trifuncional* para os povos IE – cujo texto considerado fundador do debate é o artigo de 1938, *La préhistoire des flamines majeurs* – que houve um maior desenvolvimento de pesquisas procurando solucionar essas dificuldades¹⁴¹.

O que foi colocado acima serve de advertência ao leitor quanto às dificuldades que surgem quando adentramos no assunto: devemos sempre considerar o caráter inferencial no que diz respeito a qualquer comparação terminológica entre os povos cuja origem é atestada como sendo o IE. Mas isso não significa que aproximações deste tipo não sejam válidas. Pelo contrário, longe de representar um estudo pouco consistente, algo “às cegas”, a linguística comparativa pode proporcionar um campo interessante para aproximações entre conceitos de uma determinada sociedade, auxiliando na busca de um melhor entendimento de termos que foram centrais em obras antigas ou que são centrais para os pesquisadores (ou a ambos). É o caso da palavra grega *kléos*, que, nesta tese, possui capital importância. Antes de examinarmos o seu funcionamento entre os próprios gregos, veremos o que – e limito-me a isto – outras línguas da mesma família que o grego antigo podem dizer sobre essa palavra.

¹⁴¹ Na versão que utilizo, de 1969, Dumézil adverte o leitor: seu texto não tem mais outra importância senão para ser lido por algum interesse documentário. O artigo é composto de notas de atualização para a época e ele sugere que o leitor procure o estado “atual” das coisas em suas obras *La religion romaine archaïque* (1966) e *Mythe et Épopée* (1968). A aproximação é, em resumo, entre o corpo de sacerdotes romanos, os *flamines*, e o *brahmane* indiano dos tempos védicos que, segundo o autor, formam, tanto em Roma quanto na Índia, as duas metades inseparáveis de um órgão único, o da soberania. Com o desenvolvimento dessas aproximações, o autor pode traçar um paralelo entre o corpo sacerdotal romano (os *flamines maiores*, que eram ligados a três deuses: Júpiter, Marte e Quirino) e os representantes das três castas indianas (sacerdotes, guerreiros e agricultores, e as divindades Mitra e Varuna, Indra e os gêmeos Nasatyas). Para um panorama da importância do referido texto de Dumézil e de outros do mesmo autor nos estudos linguísticos, ver Bernard Sergent (1987 [1990]: 83-90). Sobre o ceticismo quanto aos estudos de Dumézil, ver Martin L. West (2007: 4), que reconhece sua influência, mas destaca que seu sistema é essencialmente uma “taxonomia teórica”, que fica difícil prová-la ou desaprová-la, e que pode ser útil ou não (para ele, em particular, não o é). Para um comentário sobre a dificuldade de Dumézil em encontrar o referido parentesco estrutural no tocante aos gregos antigos, ver a resenha de Sergent (1987).

Segundo Émile Benveniste, *kléos* é uma noção de extrema importância no mundo IE e que não pode ser confundida com o termo *kýdos*:

Há, contudo, uma razão para que *kýdos* não signifique «glória»; é que a «glória» encontra já sua expressão em Homero com *kléos*. Nós estamos seguros de que o conceito de *kléos* é um dos mais antigos e dos mais constantes do mundo indo-europeu: o védico *sravas*, o avéstico *sravah-* são os correspondentes exatos e possuem exatamente o mesmo sentido. Além disso, a língua poética conserva em grego e em védico uma mesma expressão formular: hom. *kléwos áphthiton*, véd. *sravas aksitam*, «glória imperecível», designando a recompensa suprema do guerreiro, esta «glória imperecível» que o herói indo-europeu deseja acima de tudo, pela qual ele daria sua vida. Nós temos aí um dos testemunhos, bastante raros, de onde se pode inferir a existência senão de uma língua épica, ao menos de expressões poéticas consagradas desde o indo-europeu comum (BENVENISTE, 1969: 58-59).

Não há sinonímia entre as duas palavras. Enquanto *kýdos* age como um *talismã* de *supremacia* concedido por um determinado deus no momento do combate, *kléos* é a glória ou a fama concedida pelo poeta ou responsável por preservar os feitos de determinado guerreiro ou herói¹⁴².

A preservação da fama ou glória de uma realização guerreira foi, então, algo de importância entre os IE. Apesar de não ser possível afirmar que isso seja algo presente na grande variedade de povos da mesma comunidade linguística, o importante é que, nos textos em que aparece a referência ao assunto, sua importância é central quanto ao próprio motivo da existência da narrativa. E a tarefa de preservação das realizações dos guerreiros foi reservada a um “profissional”, encarregado de preservar e divulgar em forma de poesia¹⁴³ para a sociedade, evitar o esquecimento dos atos gloriosos, tal como o(s) aedo(s) grego(s) cantava(m) o passado com seus deuses e heróis, ou as vitórias dos atletas nos jogos, como veremos depois. Como afirma Calvert Watkins, a função do poeta IE foi a de um preservador e transmissor das tradições de seu povo, uma espécie de profissional da palavra (WATKINS, 1995: 68; WEST, 2007: 26-74).

¹⁴² O dom de *kýdos* assegura o triunfo e sua virtude é temporária, pois dura apenas o momento do combate. Na *Iliada*, Aquiles pede a Zeus que envie *kýdos* a Pátroclo, quando este vai à guerra como guia dos mirmidões (XVI. 241) (BENVENISTE, 1969: 60-62; DETIENNE, 1967 [1988]: 19).

¹⁴³ Utilizo o termo *poesia*, aqui, levando em consideração a definição de Martin L. West (2007). Para o autor, tratar a poesia dos povos IE privilegiando a presença de versos, ou toda composição que obedecer às regras de alguma espécie de forma métrica, não seria a forma mais adequada. É preciso uma definição mais ampla e, quando ele se refere à dicção ‘poética’, a antítese que o uso implica não é exatamente com a prosa, mas com o discurso “normal” ou cotidiano. A oposição então é entre linguagem *não acentuada* (*unmarked*) e linguagem *acentuada* (*marked*): de um lado, o discurso comum, idiomático; do outro, o discurso que diverge do ordinário utilizando um vocabulário elevado ou arcaico, epítetos ornamentais, figuras de discurso e outros recursos artificiais (WEST, 2007: 26).

A função do poeta IE não é algo a ser pensado de forma isolada, mas em uma contínua relação de reciprocidade com o sujeito que é o motivo de seu canto: trata-se de uma relação envolta por uma reciprocidade de interesses: o poeta recebe algum pagamento por sua técnica e, por sua vez, elabora uma narrativa acerca de seu patrono, respondendo assim às necessidades aristocráticas em sua sociedade no presente. A palavra grega *misthós*, como utilizada por Píndaro, por exemplo, possui a herança IE (**misdhó-*), examinada por Émile Benveniste no tomo I de seu *Le vocabulaire des institutions indo-européennes* (1969:163-170). Na *Primeira Pítica* de Píndaro, podemos ler o seguinte: “Eu ganharei de Salamina a gratidão (*kháris*) dos atenienses como minha recompensa (*misthós*)” (vv. 75-77). Vejamos alguns exemplos exteriores à Grécia antiga da presença do poeta e seu caráter conferidor/conservador de fama.

A literatura indiana fornece exemplos da fama ou glória que pode ser obtida pelo canto e da presença constante do poeta como seu veículo. Sua literatura antiga, escrita em sânscrito védico, é um dos exemplos mais antigos entre as línguas IE e inicia com o *Rigveda*, cujas partes mais antigas foram compostas na segunda metade do II milênio a. C., oriundas do Punjab, região hoje dividida entre a Índia e o Paquistão. O *Rigveda* é reunido em dez livros ou *mandalas* contendo 1028 hinos (*suktas*) endereçados principalmente a deidades particulares (WATKINS, 1995: 54). No décimo oitavo hino do livro VII, dedicado ao deus Indra, podemos ler¹⁴⁴ um exemplo da relação de reciprocidade entre poeta e patrono, e a consequente glória deste. Trata-se de um conjunto de versos incorporado ao próprio hino, conhecido como *danastuti*, onde o poeta agradece ao patrono que comissionou o poema (WATKINS, 1995: 73). Nele, o poeta conta que recebeu¹⁴⁵ de seu patrono Paijavana duzentas vacas, dois carros e quatro cavalos (22-23), para depois expressar sua fama/glória (*sravo*, que Geldner [1951] traduz para o alemão como *Ruhm*) que se espalha entre os dois mundos (*Rigveda* VII. 18. 22-25). Há, então, uma manifesta semelhança entre o distante *Rigveda* e seus antigos “irmãos” gregos e sua poesia: o poeta ou o responsável pela narrativa não atua de forma isolada; ele trabalha em uma relação recíproca com alguém a quem confere/menciona/glória ou fama e, por isso, recebe alguma retribuição.

No entanto, devemos ser prudentes quanto às aproximações e, principalmente, quando a questão é afirmar certas equivalências. Principalmente na expressão “glória/fama

¹⁴⁴ Utilizo aqui a tradução em alemão de Karl Friedrich Geldner, *Der Rig-Veda: Aus dem Sanskrit ins Deutsche übersetzt* (edição bilíngue sânscrito-alemão), de 1951.

¹⁴⁵ O termo em sânscrito védico é *danam*, que possui o sentido de ‘presente’, ‘recompensa’, ‘donativo’, ‘pagamento’, como indicam as traduções de Geldner (‘Schenkung’), Watkins (‘gift’) e Griffith (‘reward’).

imperecível”, apresentada acima na definição de Benveniste com os equivalentes *sravas aksitam* e *kléos áphthiton*. Edwin Floyd (1980) apresenta importantes objeções quanto a esta equivalência e, principalmente, no que diz respeito ao papel do poeta como aquele que pode conferir a imortalidade. Baseado sobretudo em quatro passagens do *Rigveda* (I. IX. 7; I. 40. 4; VIII. 103. 5 e IX. 66. 7), ele coloca que na aproximação, embora plausível e aceita por muitos autores, o conceito de uma espécie de fama póstuma vivendo de geração para geração não está realmente presente em nenhuma dessas passagens; além disso, a ligação entre a proeza de batalha e a fama não são centrais como na *Iliada* (IX. 413)¹⁴⁶. Floyd destaca, então, as duas principais conotações associadas à presença de *sravas aksitam* nos versos: 1) fama como manifestada na segurança de possessões materiais, celebrações festivas, longa vida, etc.; 2) um apelo aos deuses (como ao deus da guerra, Indra) para conceder tal fama (o que reduz, ou ao menos divide, a presença do poeta com o deus) (FLOYD, 1980: 135). Ainda assim, não se trata de contestar o fato de haver na atividade do poeta uma ligação com a preservação do nome de uma determinada pessoa, como uma (reivindicada) garantia de imortalidade. Se não é apenas ele que confere/preserva a glória, se há a presença de um deus, ou mesmo se essa glória pode possuir certos desdobramentos, sua poesia não deixa de ser o “local” por onde ela se manifesta, o veículo pelo qual todos pretendem preservar seus nomes.

Permitam-me um razoável salto temporal. O poema denominado *Widsith* é um dos representantes literários do inglês antigo (*Old English*), produzido por volta do século VII d. C. *Widsith* é apresentado como o nome do poeta, possivelmente um nome ficcional que representa um ideal em sua época¹⁴⁷. O texto conta sua longa viagem, lista os numerosos povos que conheceu e seu encontro com o rei dos godos Eormanric, que, em troca de sua poesia, lhe concedeu riquezas como um anel de puro ouro e terras (vv. 88-92). A relação entre o poeta e alguém que paga por algum canto de glória está presente no poema, em momentos diferentes, seja por sua reivindicação de qualidade a respeito de sua produção, como em “disseram em palavras o que bem sabiam,/ que eles nunca tinham ouvido melhor canção” (vv. 107-108), ou de forma ainda mais direta:

[...] e com os burgúndios, lá onde eu recebi um anel;
lá Guthhere me deu um gracioso tesouro
como recompensa pelas canções (vv. 65-67).

¹⁴⁶ Examinarei essa passagem da *Iliada* na próxima seção.

¹⁴⁷ O nome *Widsith* significa “a longa jornada”, no sentido de alguém percorrer caminhos distantes, o que faz referência direta ao que ocorre com o poeta no poema mencionado (CHAMBERS, 1912: 188; MALONE, 1948 [2005]: 45). Quanto à edição do poema, utilizo a bilíngue de R. W. Chambers (1912) e, em português, a versão (texto também bilíngue) apresentada em anexo na tese de Elton Oliveira Souza de Medeiros (2011).

Eis a relação entre ele e seu patrono, com reis e rainhas que visita, e para quem compõe cantos de elogio. O principal momento para o que nos interessa aqui são os versos finais:

[...] aquele que deseja exaltar sua glória (*dóm*) frente aos guerreiros,
Seus feitos nobres, até que tudo se acabe,
A luz e a vida juntas; aquele que age com honra
Tem glória (*dóm*) eterna sob o céu (vv. 140-143).

O poeta apresenta a si próprio como aquele que pode preservar a glória do guerreiro ou do rei (o que no poema não parece ter diferença). Sua produção é, segundo ele, de alta qualidade e, por isso, ele impressiona seus ouvintes onde quer que seja, elogia, diverte¹⁴⁸ e, assim, confere a imortalidade àquele que pode oferecer uma recompensa (MALONE, 1948 [2005]: 45-46; WATKINS, 1995: 79)¹⁴⁹. Outro exemplo é a obra conhecida como *Beowulf*¹⁵⁰, a mais conhecida do inglês antigo, composta entre meados do século VII d. C. e o fim do X d. C. É um canto que exalta a vitória de Beowulf sobre Grendel (mas também a mãe de Grendel e o dragão), inclui uma narrativa da vitória de Sigemund sobre um dragão, e que após a morte, “a glória de Sigemund cresceu e cresceu (*dóm unlytel*) / por causa de sua coragem quando matou o dragão [...]” (vv. 884-885), ou a fala do próprio Beowulf, proclamando o código heroico que guia a vida do guerreiro:

Para cada um de nós, vivendo neste mundo
significa esperar pelo nosso fim. Deixe quem pode
ganhar a glória (*dōmes*) antes da morte. [...] (vv. 1386-1388)

A busca pela imortalidade presente nas obras *Widsith* e *Beowulf* não são os únicos exemplos existentes. Ambos os casos de origem germânica podem ser aproximados aos povos que, em tempos anteriores, estiveram unidos – ao menos do ponto de vista de certa familiaridade linguística –, e que, aqui, foram apresentados como IE. Apesar de serem bastante recentes, se comparados aos textos poéticos gregos como os homéricos ou a poesia lírica, se pensados como relacionáveis de alguma maneira a estes, podem enriquecer nosso conhecimento acerca do significado do papel do poeta e da poesia IE, que diz respeito essencialmente à busca de transcender a mortalidade através da glória (WATKINS, 1995: 68-84; WEST, 2007: 396-397). Como afirma Calvert Watkins, o termo *dōm* do inglês antigo é o

¹⁴⁸ Segundo Kemp Malone, é preciso considerar o fato de que o poema não diz respeito apenas a uma narrativa de elogio. O autor indica, a partir de considerações sobre o assunto no *Beowulf*, que o entretenimento é um traço importante desse tipo de poesia (MALONE, 1948 [2005]: 46).

¹⁴⁹ Calvert Watkins chega mesmo a afirmar que a glória em questão diz respeito ao poeta, o que poderia ser comparado à frase de Íbico (Fr. 282, 47-48 Campbell) quanto ao seu próprio *kléos*, que examinarei abaixo.

¹⁵⁰ Para as passagens de *Beowulf*, utilizo a edição bilíngue (Inglês Antigo-Inglês Moderno), cuja tradução é de Seamus Heaney (2000).

equivalente moral e semântico do grego *kléos*, assim como *dom unlytel* é o equivalente de *méga kléos* (WATKINS, 1995: 79).

O que podemos considerar depois dessa rápida passagem pelo campo dos estudos sobre os IE? No que isso pode ser útil para nosso conhecimento a respeito do *kléos* em Heródoto? A partir do exame dos poucos exemplos apresentados acima podemos tecer algumas considerações. 1) A busca pela preservação da glória ou fama individual foi uma noção de grande importância entre os povos de origem indo-europeia. Apesar de sua dispersão geográfica e distância temporal, ainda é possível encontrar tais elementos ao comparar os textos de diferentes povos, o que sugere o papel que desempenhou, nessas sociedades, a imortalização do nome e dos atos de um sujeito singular (rei, guerreiro, poeta...). 2) Trata-se de um elemento do vocabulário poético, ao menos em seus empregos iniciais (cabe ressaltar que as fontes disponíveis possuem o mesmo caráter, daí a limitação), e que o ato de conferir (ou de fazer referência à) glória ou fama foi intrínseco à atividade do poeta nessas sociedades. Por muito tempo ainda, esse ato permaneceu intrínseco à poesia grega e – se não por exclusividade, ao menos por reivindicação – à sua própria atividade. E os autores gregos não deixaram de sugerir isso, seja de forma mais discreta, como na *Ilíada* e na *Odisseia*, ou de maneira mais direta, como na poesia chamada geralmente de lírica. Essa atitude, certamente, está ligada à percepção do poeta e seu mundo a respeito do significado da poesia e do papel que ele próprio desempenha, assim como do espaço que ele pode dispor para construir sua *persona* autoral. Eles não deixaram de fazer referência a si mesmos nos seus textos, mas fizeram cada qual à seu modo, com particularidades relacionadas à performance. São esses sujeitos dotados da capacidade de conferir fama que examinarei agora.

3.2 O poeta grego ou a arte de conferir *kléos*

O exemplo mais conhecido da importância da busca pela imortalidade é o de Aquiles, na *Ilíada*¹⁵¹. O poema que, juntamente com a *Odisseia*, consiste em um dos elementos mais representativos das produções dos gregos antigos, foi também importante na própria formação

¹⁵¹ Não tratarei aqui especificamente da temática em relação às inscrições monumentais que possuam o caráter de preservação do nome (na introdução desta tese, podemos ler alguns exemplos de outras sociedades e de outras épocas). No capítulo 4, pretendo especificar algumas relações entre a escrita dos nomes próprios em epitáfios e as *Histórias*, a partir dos trabalhos de Jesper Svenbro (1988 [1993]). Limito-me aqui a um exemplo, para ilustrar a presença do mesmo ideal perenizador na epigrafia: trata-se de uma inscrição délfica anterior ao ano 550 a. C., cuja frase *kléos áphthiton* aparece no poema de duas linhas, dedicadas às deusas Atena e Hera, com o pedido de fama póstuma (FLOYD, 1980: 140-141).

dos gregos, com seus elementos referentes à moral, aos deuses, à guerra, etc. Nele, o principal herói, Aquiles, filho do mortal Peleu e da nereida Tétis, encontra-se frente a um dilema: se ele permanecer na guerra contra os troianos, nunca mais voltará para casa, mas obterá a glória imperecível (*kléos áphthiton*); porém, se ele desistir da guerra, abandonar o campo de batalha, seu retorno à terra de origem certamente se concretizará, mas o preço é o esquecimento, pois não será lembrado entre as gerações futuras (*Iliada*, IX. 413).

A fala de Aquiles ocorre no contexto do enfrentamento entre aqueus e troianos. O que podemos deduzir, imediatamente, é que o campo de batalha é a condição para o guerreiro que busca a fama e o renome. Pois é nele que o herói pode mostrar sua singularidade, ou seja, sua virtude enquanto guerreiro. Sem esse palco, ele não pode aparecer, construir-se como uma figura respeitada por sua coragem e força. Se o herói em questão vai à guerra, terá como destino a morte de seu corpo, mas a lembrança contínua de seu nome e de seus feitos será mantida no futuro.

A frase *kléos áphthiton*, mencionada por Aquiles, é, normalmente, traduzida como “glória (ou fama) imperecível, derivada de *phthinō*, ‘consumir-se’, ‘chegar a seu termo’, ‘murchar’” (CHANTRAINE, 1980: 1200-1201; BAILLY, 1985 [2000]). Conforme Gregory Nagy (1979: 175-189), a raiz *phthi-* carrega a força metafórica do caráter perecível dos vegetais, como na *Nona Peã* de Píndaro (vv. 14), o murchar das sementes (*karpoú phthísin*). A aproximação diz respeito à ideia de que a vida do homem é frágil e dura pouco: ela *murcha*, como uma planta. Da mesma forma, Apolo se refere à condição humana e seu caráter natural: eles “murcham”, “perecem” (*phthinýthousin*) (*Iliada*, XXI. 463-466)¹⁵². O ouro faz oposição à imagem da fragilidade natural, do perecível, uma oposição ao ciclo da vida que pode ser exemplificado nas menções ao cetro portado por Agamêmnon: feito por Hefesto, o próprio cetro é *áphthiton*, imperecível. Isso está contido na frase de Aquiles. Trata-se da meta do herói principal do poema, uma meta tão importante a ponto de ele aceitar morrer para alcançá-la! No entanto, seu posto de exclusividade tem sido bastante debatido entre os especialistas. Edwin Floyd (1980) defende que é indevida a importância dada à frase *kléos áphthiton* e sua única ocorrência em Homero. As objeções de Margalit Finkelberk (2007) vão ao encontro das de Floyd. Para a autora, o qualificativo “imperecível” não pode ser tratado como a característica essencial de *kléos* em Homero, pois o termo possui uma pluralidade de sentidos na *Iliada* e na *Odisseia* e não remete necessariamente ao de *áphthiton*. No entanto, o que está

¹⁵² A estátua de Phrasikleia, examinada por Jesper Svenbro (1988 [1993]: 20-21), possui uma flor de lótus na mão esquerda, junto ao peito. Com isso, ela chama a atenção para seu caráter perene, utilizando a flor (que nunca murchará, assim como a própria Phrasikleia) como uma metáfora para a imortalidade assegurada pela estátua.

em questão é se a frase ou fórmula expressada por Aquiles é válida para representar o caráter essencial de *kléos*. Não se trata de contestar o fato de que o que o herói busca é a fama, cuja garantia (reivindicada, ao menos) é o canto do aedo. E se não confere no presente, ao menos a preserva com o canto, pois esta é a sua função. Não é possível ler no contexto imediato do verso 413 a relação entre a obtenção de glória por meio da poesia. É Aquiles que se refere à situação e mencionando diretamente a condição de ficar na guerra ou voltar para casa. No entanto, isso pode ser presumido se considerarmos um passo anterior do mesmo canto IX, onde o próprio Aquiles aparece cantando os feitos dos heróis, *áeide d'ára kléa andrón*, no verso 189 (FLOYD, 1980: 134). Outro momento na própria *Ilíada* pode fazer referência ao canto como veículo mantenedor da glória, onde lemos as palavras de Helena afirmando que o ocorrido será cantado em tempos vindouros (VI. 357-358).

Na *Odisseia*, o aedo Demodoco pode ser considerado representativo do papel do poeta: ele canta os gloriosos feitos dos heróis (*kléa andrón*) (VIII. 73). No entanto, há uma inversão de papéis que inexistente na *Ilíada*. Charles Segal (1983) chamou a atenção para o caráter idiossincrático do herói Odisseu, no que se refere ao seu papel na própria narrativa. Ele se transforma em aedo para cantar os *kléa andrón* de si mesmo. É o único lugar na obra onde um personagem fala de seu próprio *kléos*. Ele ocupa a primeira pessoa na narrativa quando, normalmente, estaria na terceira pessoa, e é desta forma que apresenta a si mesmo como um herói imortal, que será sempre lembrado, o filho de Laerte, cuja fama alcança o céu (*Odisseia*, IX. 19-20).

O contexto apresentado na *Odisseia* não é mais aquele da guerra de Tróia, que de fato era um ambiente propício para as iniciativas dos heróis guerreiros em busca de grandes realizações em combate. Odisseu agora encontra outros desafios que não aqueles providos dos adversários troianos. Ele busca resistir a outros seres, como ciclopes e sereias, tudo isso para voltar para casa. Ele toma o caminho oposto ao de Aquiles. Este optou por morrer para ser lembrado, pois considerou sua vida menos importante do que a imortalidade do nome. Considerou que o valor da memória era mais importante do que o retorno e, por isso, recusa voltar à sua terra natal, Phthiē, cidade cujo nome indica a escolha do herói. Se considerarmos a presença do elemento *phthi-* no nome da cidade natal de Aquiles, veremos que não significa apenas a “recusa de voltar para casa”, mas algo como “a recusa de tornar-se perecível (*phthi-*)”, como coloquei acima. Odisseu retorna à sua casa e ainda assim obtém *kléos*, e não apenas

por seu próprio canto, mas pelo(s) aedo(s) que conhecemos sob o nome de Homero, que a ele dedicaram uma obra inteira para contar seu *nóstos*, seu retorno¹⁵³.

Os exemplos de Aquiles e Odisseu parecem apontar, cada um a seu modo, o quanto os ideais guerreiros estiveram presentes entre os gregos do período arcaico, e mesmo no clássico. Ser guerreiro não diz respeito apenas ao momento do combate e tampouco foi algo restrito aos deuses e heróis. Fazia parte da educação dos gregos aprender as particularidades do combate, a agir como um guerreiro, a lutar. Em uma *pólis* de (extremo) caráter agonístico como Esparta, onde ser guerreiro é mais que um privilégio, é uma obrigação, o Louvor e a Censura fazem a lei nos diferentes âmbitos sociais. Nesse contexto, o aedo possui um lugar privilegiado entre outras funções de autoridade. Não simplesmente porque ele possui a técnica do canto, mas pelo amálgama que representa a sua atividade em todas as instâncias: 1) ele possui uma relação privilegiada com as Musas, filhas de Mnemosyne e de Zeus; 2) essa relação privilegiada, aliada a alguma qualidade individual, permite ao aedo conferir ou privar o guerreiro de sua *kléos*.

Em uma sociedade agonística, que valoriza a excelência do guerreiro, o domínio reservado ao louvor e à censura, é, precisamente, o dos atos de bravura. Neste plano fundamental, o poeta é o árbitro supremo: não é mais, neste momento, um funcionário da soberania, está a serviço da comunidade dos “semelhantes” e dos “iguais”, daqueles que têm em comum o privilégio de exercer o ofício das armas. Em uma sociedade guerreira como a antiga Esparta, as Musas ocupam, com pleno direito, um lugar importante. E são duplamente honradas, primeiro como protetoras das flautistas, das liristas e das citaristas, já que a música faz parte da educação espartana, e as marchas e encargos militares se fazem ao som da flauta e da lira. Mas as Musas têm, acima de tudo, uma outra função fundamental: se antes de cada encontro os reis oferecem-lhes um sacrifício, é para que seus “semelhantes” se lembrem dos julgamentos que serão feitos sobre eles, preparando-os, assim, para enfrentar o perigo e cumprir as façanhas que lhes custarão uma “memória ilustre” (*mneme euklées*) (DETIENNE, 1967 [1988]: 19).

O exemplo de Esparta deve ser tratado certamente como extremo, mas o ato do poeta de elogiar o guerreiro foi algo comum entre os gregos. O alcance desse ideal pode ser notado na poesia epinícia de Píndaro e Baquilides. Na *Primeira Neméia*, Píndaro canta o nome de

¹⁵³ Segundo Gregory Nagy (1979), o termo *nóstos*, o retorno à casa por parte de Odisseu, não se restringe a retornar apenas, mas envolve também “o canto acerca do retorno”. O “melhor (*áristos*, ou *phértatos*) dos aqueus” da *Odisseia* contrasta como o “melhor dos aqueus” da *Iliada*, que aparece algumas vezes também para outros heróis além de Aquiles, como Diomedes, Agamêmnon e Ajax. Contraste que não termina por aí. A diferença entre os dois heróis é marcada também pela relação entre *biē*, a força de Aquiles, e *mētis*, o artifício de Odisseu. Aquiles é o grande herói da *biē*, mas Odisseu, que é provido *mētis*, não é desprovido de *biē*. Entretanto, os dois termos não podem ser vistos como uma simples oposição de positivo e negativo, em termos de *hýbris* e *dikē*: se a *biē* de Aquiles é a tão esperada pelos aqueus no combate, o desfecho com a entrada do cavalo de madeira em Tróia é resultado da *mētis* de Odisseu; o mesmo ao contrário, pois de nada adiantaria sua *mētis* sem toda a resistência no campo de batalha promovida por Aquiles e sua *biē*. Aqui, mais uma vez, os dois guerreiros parecem ser complementares e opostos ao mesmo tempo.

Crômio de Etna, vencedor da corrida de carros (posteriormente a 476 a. C.): “e o carro de Crômio e Neméia incita-me a jungir um canto (*mélōs*) de celebração (*enkōmion*) por feitos vitoriosos (*nikaphórois*)” (vv. 7); ou na *Décima primeira Neméia*, para Aristágoras de Tênedo (posteriormente a 446 a. C.): “Ainda é necessário que ele seja elogiado nas bondosas palavras dos homens da cidade/ e que nós o celebremos e o adornemos com cantos doces como o mel” (vv. 17-18).

As palavras de elogio de Píndaro não são destinadas aos guerreiros vencedores de algum combate ou mortos no campo de batalha. Seu elogio é aristocrático, como parece ser na tradição poética grega, e ele recebeu boas recompensas para compor um canto. Canto a um vencedor, canto a um sujeito singular. Esse homem que compete entre muitos outros para estabelecer sua superioridade esportiva não pode ser visto apenas como um vencedor de um simples jogo. Os Jogos não podem ser pensados apenas em termos de resultados esportivos isentos de uma importância social. Mas, ao mesmo tempo, uma vitória atlética não pode ser resumida a disputas políticas na aurora da democracia grega. Nem o ofício do poeta que produz as odes de vitória como trabalhando exclusivamente para produzir um veículo para a aristocracia reivindicar seus ideais. Rosalind Thomas adverte que, embora as odes de vitória de Píndaro representem um fenômeno devotado principalmente à aristocracia e à elite rica da Grécia e celebre o que são os valores essencialmente aristocráticos (*areté*, beleza e proeza atlética), é preciso considerar que o próprio *dēmos* ateniense acabou por absorver esses mesmo ideais¹⁵⁴. Além disso, Píndaro produziu poucos epinícios a atenienses (a *Sétima Pítica*, por exemplo) e seria forçado estabelecer associações tão diretas entre este poeta e seu mundo principalmente com o de Atenas, mais do que o de Esparta, Tebas, Sicília ou Egina (THOMAS, 2007: 142-143). Uma vitória em alguma modalidade possibilitou ao vencedor o *kléōs* e é por isso que ele contrata o poeta, para que este, com sua habilidade com as palavras, produza um canto que o immortalize em sua nova condição. Durante o século VI a. C., há um

¹⁵⁴ São os ideais do *kalòs-kagathós*, que associavam a beleza (do corpo, dos gestos, dos penteados, das roupas), a bondade e a distinção. Para Christian Meier, essas características constituem a *kháris*, que pertence ao mundo arcaico das antigas trocas de oferendas, que abrange o âmbito da generosidade, da convergência e da reciprocidade, do agrado e da sensação de agrado resultante das trocas entre aristocratas. Esse ideal acaba por adentrar no mundo democrático devido à presença dos aristocratas: “pode-se afirmar que os gregos desenvolveram uma variante original da graça aristocrática. Essa variante foi uma marca característica de seu estilo de vida e, por conseguinte, de toda a vida que entendiam como pública. Ela se apresentava como um comportamento matizado pelo comedimento e pela mútua deferência na assembleia e nos debates públicos, até mesmo perante o povo. Destacava-se, ademais, como um ingrediente do papel tipicamente grego do conciliador, do sábio, que busca colocar em evidência o interesse geral da *pólis* diante do conflito dos interesses particulares. O comportamento humano, nesses casos, tem de caracterizar-se de modo totalmente diverso do habitual na sociedade cortesã. Pode-se, quem sabe, dizer que os gregos, decerto, recorriam muitíssimo àquela *kháris*, a ponto de ela vir a incorporar-se à rotina de sua vida pública. O efeito que essa graça aristocrática teve, na vida democrática, é claro indício de sua importância” (MEIER, 1985 [1997]: 64).

gradual desenvolvimento das estátuas relativas às vitórias nos Jogos: de dedicações aos deuses a produções que representam o próprio vencedor. A individualidade do vencedor é algo complexo, que não pode ser resumido a uma oposição individual/coletivo, visto que, ao sagrar-se vitorioso, o competidor recebe a tão desejada fama, status, e, ao mesmo tempo, sua cidade é favorecida. Uma vitória pode ter um fim em si mesma, mas nunca se restringe a isso. Obter a vitória significava ser publicamente aceito como um homem diferenciado e, com isso, sua *pólis* será beneficiada¹⁵⁵. Não é sem motivo que muitas delas buscarão heróis para representá-las, seja procurando ossos tidos como os de antigos heróis¹⁵⁶ ou de vencedores nas competições. E, assim, os atletas puderam almejar ainda mais a imortalidade: seja pela poesia, seja pela possibilidade de obter um culto a si próprio, como argumentou Bruno Currie (2005)¹⁵⁷.

3.3 Preservar a si próprio na (por meio da) poesia?

O que vimos até aqui foi, mais ou menos, uma história resumida de uma noção que possui seu sentido geral e permanente de *fama*, *glória* ou *renome*. Desde sua inferida origem, na aurora dos tempos dos indo-europeus, seu significado principal foi conservado – ao menos é o que os textos examinados sugerem – e não foi recusado por Heródoto, embora com novos contornos por parte do historiador. Uma questão importante é a da presença do poeta em seu ato de preservar, levando em conta a posterior presença do autor Heródoto como parte indissociável de seu ato de preservação por meio da narrativa. Não no sentido de que o poeta é o cantor que preserva os atos de alguém que, por algum motivo, é digno de lembrança. Não apenas. É preciso sublinhar sua presença autoral no jogo que ele participa, possui seu espaço, sua “reputação”. Em outras palavras, nessa tarefa poética de conferir *kléos*, há espaço para o

¹⁵⁵ Tucídides afirma, pela boca de Alcibíades (e em uma outra situação), a relação do cidadão com sua cidade, esta reivindicando para si os seus filhos que realizaram grandes feitos (VI. 16).

¹⁵⁶ Jean-Pierre Vernant (1990 [2006]) destaca a importância cívica e territorial de possuir os ossos de um herói sob o solo de sua ágora. O tamanho destacado das ossadas encontradas seria um dos requisitos de reconhecimento: pois esses seres que viveram em outro tempo que o atual foram maiores, mais fortes e mais belos.

¹⁵⁷ Os gregos heroicizavam seus contemporâneos desde o período arcaico e as razões para isso são complexas. Por um lado, há a importância comunitária de um culto estabelecido na *pólis*, além da possibilidade de ser uma atitude motivadora do ponto de vista político, pois a habilitaria a reconhecer certos valores cívicos; por outro, há toda uma motivação no interior da comunidade quanto às práticas relativas ao desenvolvimento de habilidades guerreiras e atléticas, a imagem que a *pólis* gozaria em relação às outras, os privilégios concedidos aos familiares e aos descendentes, etc. Cabe destacar ainda que Currie se distancia de Vernant (supracitado) quanto ao momento da heroicização: para Vernant, o ato se dá exclusivamente de forma póstuma; um dos pontos centrais do livro de Currie sugere justamente o contrário: a existência do ato, mesmo que em escala menor, *também* durante a vida da pessoa no século V a. C.

kléos do próprio poeta? A questão é semelhante à que procuro explorar em Heródoto (para não perdê-lo de vista) e isso significa que, ao mencionar o assunto no âmbito da poesia, a questão principal não deixa de ser a história, pois são dois gêneros (re)significando o mesmo ideal de preservação por meio da narrativa, obviamente, com resultados não totalmente idênticos (isso sem considerar a pluralidade do que chamo de “poesia”).

Qual o significado de uma afirmação que podemos ouvir/ler comumente como “a *Iliada* de Homero”, ou “as belas obras escritas pelos poetas gregos”? Ou então uma colocação como a de Erich Auerbach, de que Homero não tem a necessidade de fazer alarde da verdade histórica em seu relato e que permanece, com todo o seu assunto, no lendário (AUERBACH, 1946 [1976]: 10-15). Isso tudo sugere que é comum naturalizarmos a relação entre o poeta e sua obra, a ponto de não nos darmos conta do anacronismo. O problema é que muitas vezes tratamos os autores antigos – ou nem tanto por serem antigos, mas porque pertenceram a uma cultura que não é a nossa – de outro modo que o do estranhamento¹⁵⁸. Talvez tenhamos perdido todas as nuances da relação ou das relações possíveis entre os autores gregos e suas obras. Afinal, o poeta grego é um autor? Sim, mas então por que ele precisa de deusas para cantar e não economiza em menções a sua “força poética”? Não, então como ele reivindica que *sua* poesia pode preservar a fama de alguém, ou mencionar seu próprio nome no texto, ou um *eu*? A verdade é que tratar como um *mero instrumento* ou um sujeito dotado de *plena consciência autoral* é dizer pouco acerca dessa complexa relação entre o autor e a obra.

No diálogo *Íon*, de Platão, o poeta é apresentado como sendo extremamente dependente das Musas. Sua subjetividade é anulada porque estão ausentes dois elementos, a *tékhnē* e a *epistēmē*. O personagem Sócrates explica ao rapsodo Íon:

Eu vejo, Íon, e vou fazer-te ver o que é, segundo o meu entendimento. É que esse dom que tu tens de falar sobre Homero não é uma arte (*tékhnē*), como disse ainda agora, mas uma força divina (*theía dýnamis*), que te move, tal como a pedra a que Eurípides chamou de Magnésia e que a maior parte das pessoas chama pedra de Heracleia. Na verdade, esta pedra não só atrai os anéis de ferro como também lhes comunica a sua força, de modo que eles podem fazer o que fez a pedra: atrair os outros anéis, de tal modo que é possível ver uma longa cadeia de anéis de ferro ligados uns aos outros. E para todos é dessa pedra que a força deriva. Assim, também a Musa inspira ela própria e, através destes inspirados (*enthéous*), forma-se uma cadeia, experimentando outros o *entusiasmo*. Na verdade, todos os poetas épicos, os bons poetas, não é por efeito de uma arte, mas porque são inspirados e possuídos, que eles compõem todos esses belos poemas; e igualmente os bons poetas líricos [...] (533d).

¹⁵⁸ Cabe ressaltar que não penso que tudo deva ser pensado em termos de estranhamento ou como algo “exótico”, como se não fosse possível uma aproximação, ou mesmo uma espécie de permanência (embora seja difícil defender isso, em cada caso). Quanto ao assunto, ver o artigo de Nicole Loraux, *O elogio do anacronismo* (1994).

Platão inclui aqui tanto os rapsodos, como Íon, quanto os poetas épicos e líricos sob a estrita passividade frente às Musas. E continua:

Com efeito, o poeta é uma coisa leve, alada, sagrada, e não pode criar antes de sentir a inspiração, de estar fora de si e de perder o uso da razão. Enquanto não receber este dom divino, nenhum ser humano é capaz de fazer versos ou de proferir oráculos. Assim, não é pela arte que dizem tantas e belas coisas sobre os assuntos que tratam, como tu sobre Homero, mas por um privilégio divino, não sendo cada um deles capaz de compor bem senão no gênero em que a Musa o possui (...) (534b).

Obviamente não podemos desconsiderar o comentário acima, mas, ao mesmo tempo, não precisamos levar ao pé da letra os dizeres do filósofo. Um elemento importante, aqui, é a presença forte e manifesta das Musas como detentoras do canto poético, mesmo à época de Platão, onde a poesia já não possuía grandes nomes como os de Homero, Hesíodo ou Píndaro, o mesmo mundo onde os primeiros historiadores já tratavam de acontecimentos passados sem referência alguma às filhas de Mnemosyne. A tradição não fora rompida.

A julgar pelas invocações nos textos épicos, uma presença se impõe: as Musas estão presentes por toda parte. Na poesia épica, uma “Deusa”, no singular, é invocada para cantar, já no primeiro verso da *Iliada* (I. 1-2): “A ira (*ménis*), Deusa (*Theá*), canta (*áeide*) do Peleio Aquiles”. Na *Odisseia*: “Diz-me, ó Musa (*moi énnepé, Moûsa*), do homem de muitos artifícios [...]” (I. 1), ou no plural¹⁵⁹: “Dizei-me agora, ó Musas (*Éspete nûm moi, Moûsai*), residentes do Olimpo [...]” (II, 484). Na *Thebaida* (ou no que resta dela), podemos ler algo bastante parecido com o início da *Iliada*: “Canta (*áeide*), Deusa (*Theá*), a árida Argos, de onde os reis (...)” (*Thebaida*, I). Deusa ou Musa, no singular ou no plural, sua importância é evidente, e resta saber se isso impede ou não a presença do poeta como figura autoral, ou, o que mais nos interessa aqui, se esse *tão famoso kléos* (com o perdão da redundância) é acessível ao próprio poeta enquanto autor.

Os especialistas divergem quanto ao elemento subjetivo do poeta em relação às invocações e à importância da presença divina no canto. Reconhecer certa liberdade do poeta parece não ser mais o problema, conforme E. N. Tigerstedt (1970), distanciando-se de interpretações favoráveis aos dizeres de Platão. Jesper Svenbro (1976 [1984]) e Andrew Ford (1992; 2002) forneceram importantes contribuições ao debate. Ambos escreveram sobre o tema em Homero e também na poesia mais recente, como a de Simônides, Baquílides e Píndaro. Para Svenbro, a preocupação é considerar uma mudança nas relações entre os poetas e suas produções do ponto de vista das mudanças ocorridas na *pólis*. O mundo de Homero,

¹⁵⁹ Quanto à variação no número de Musas referente às contínuas modificações e interpolações na transmissão dos textos homéricos, ver Jacqueline Assaël (1997: 123).

onde o público dos aedos foi mais homogêneo, aristocrático, teria sido caracterizado por um *controle social* exercido pelo auditório. Por isso, os aedos organizavam seus cantos em conformidade com os interesses desse auditório, em um contexto marcado pela oralidade, o que significa a inexistência, ainda, de fidelidade a um texto original (sua referência central quanto a isso são os trabalhos de Milman Parry). A Musa atuaria como uma representação do controle social, o que limitaria o aedo quanto à sua presença como autor, o que pode ser percebido na ausência de um “selo”, uma assinatura (*sphragís*) em seus poemas. Afirmar algo como “esses versos são de Homero” seria inconcebível ao aedo, algo presunçoso e arrogante frente à sua audiência, embora seu público soubesse sua identidade. Ainda assim, sua palavra advém unicamente da Musa: ele *não é o autor* de seu canto. (SVENBRO, 1976 [1984]: 31-54). Na medida em que o desenvolvimento da *pólis* coincide com um público mais heterogêneo, os poetas também tomam rumos diferentes em suas produções. Píndaro seria o caso mais claro da condição profissional do poeta, em que vender seu poema é questão de condição para sua própria existência. Sua “independência” não garante sua liberdade de expressão, mas o coloca sob o plano de uma espécie de “direito contratual”. Vinculado à divisão de trabalho, ele depende de remuneração e, por isso, vende a sua habilidade poética, sua *sophía*, como na *Primeira Ístmica*, com o uso do termo *misthós*, traduzido por Willian H. Race por “pagamento” (vv. 47)¹⁶⁰.

O resultado dessa situação, ainda no argumento de Svenbro, seria contrastante com o caso homérico: Píndaro é um *autor*, mas um autor que se encontra em uma situação delicada. Por um lado, ele deve reivindicar a autoria de seu canto, tendo em vista a busca pela remuneração como um *autor contratual*; mas, ao mesmo tempo, ele deve reconhecer tal paternidade apenas em um sentido formal e, no papel de *autor fictício*, garantir a sinceridade e a veracidade de seu elogio no canto. Se as Musas ainda estão presentes, elas não impedem sua *presença autoral* (SVENBRO, 1976 [1984]: 146-173). Andrew Ford considera a interpretação de Svenbro como “primitivista”, por considerar que a autoafirmação de Homero seria considerada uma impiedade, e contrapõe que uma assinatura poderia ter existido em algum proêmio que desconhecemos¹⁶¹. Mas, ao mesmo tempo, o autor afirma que Homero

¹⁶⁰ Píndaro usa o termo livremente no sentido de “recompensa”, como também na *Primeira Pítica*, 75-77, e diz respeito à relação de reciprocidade entre poeta e patrono (NAGY, 1990: 188-190; WATKINS, 1995: 70-71).

¹⁶¹ A tese de Svenbro é de grande importância para as questões sobre a autoria devido ao seu caráter inovador e consta na bibliografia de numerosos autores. No entanto, é preciso mantê-la sob algumas ressalvas. Andrew Ford (2002: 136) a considera uma versão marxiana do que Marcel Detienne havia feito em termos políticos sobre a “laicização da palavra”, em seu trabalho de 1967 sobre os “mestres da verdade”. O próprio Detienne (1981: 57) aponta o excesso na sociologização da relação Musa-aedo promovida pelo autor. Para uma crítica de mesmo cunho, ver Francisco Achcar (1994: 160).

desconsidera e mesmo nega a significância do poeta na poesia. Trata-se de uma convenção: não estamos em algum período antes da descoberta do *eu*, mas estamos em um gênero onde foi esperado do poeta remover a si próprio do texto e falar não como um artesão de palavras, mas como um transmissor de histórias (FORD, 1992: 37-39).

A ideia de um poeta no sentido estrito da palavra não é um surgimento interno à própria poesia e isso implica na percepção que os poetas tinham de suas composições e de si próprios como participantes da composição. Autores como Simônides de Ceos, Baquílides e Píndaro reivindicaram seu canto como superior ao artefato (uma estátua, por exemplo), no sentido de que o canto não é estático, preso a um determinado lugar, pois ele se propaga, pode ser ouvido em diferentes lugares, e, com isso, assegura a fama daquele que solicita o poeta. Nessa comparação entre o canto e o artefato, surge uma série de metáforas artesanais para a atividade, mas em momento algum o “poeta” trata seu “poema” como *poiēma*: ele ainda não é um *poiētēs*, ou seja, um *poeta* no sentido que os gregos antigos conceberam, remetendo à noção de “fazer” ou de “fabricar”. Antes do século V a. C., o termo geral para designar os cantores era *aoidoi* (plural de *aoidós*, relativo ao verbo *aeídein*), o que não diferenciava aquele que compõe daquele que executa o canto, como, por exemplo, em um fragmento atribuído a Sólon: “*pollà pseýdontai aoidoi*” (Fr. 29 West), “os *aedos* cantam muitas falsidades”. A ascensão de um novo vocabulário não foi um movimento de inovação dos próprios poetas. Seu surgimento está ligado a um novo contexto de análise das tradições gregas por parte de mitógrafos, médicos e historiadores. Em Heródoto, por exemplo, encontramos já bem estabelecida a mudança que sublinha o ato de *fazer* ou de *compor* a poesia:

[...] suponho, com efeito, que Hesíodo e Homero viveram quatrocentos anos antes de mim, não mais do que isso; ora foram eles que compuseram (*poiēsantes*) para os gregos uma teogonia, que atribuíram (*dóntes*) aos deuses seus diversos nomes, suas honras e suas competências, desenharam suas figuras; [...] (*Histórias*, II. 53).

Ser poeta, no sentido etimológico do termo, somente *a posteriori*. Seja por dependência, seja por convenção de uma tradição, o fato é que as Musas não haviam abandonado os poetas, embora sua presença fosse sentida pelo uso do *eu*¹⁶² ou pela

¹⁶² O uso do *eu* em um texto poético possui várias características que podem dificultar ou confundir o pesquisador. Em primeiro lugar, porque se trata de um pronome pessoal que é apresentado muitas vezes de forma anônima. Um exemplo esclarecedor é a diferenciação entre aedo e rapsodo: o aedo, um poeta oral que compõe o canto e, ao mesmo tempo, pode executar uma performance; um rapsodo é aquele que apenas executa a performance, em diversas formas de competição entre recitadores (NAGY, 1990: 54-55). Trata-se do que Platão expressa no seu diálogo *Íon*, onde menciona a presença do rapsodo que fornece o nome ao diálogo, como aquele que é algo como um especialista em recitar os poemas de Homero. Ele recita tudo que se conhece da obra de Homero, possui autoridade por isso e pode vencer competições atuando dessa maneira; mas ele não é o *autor*, no

reivindicação de atributos ao seu canto. Não se trata mais de um pedido para que a Musa cante, como ocorria em Homero.

Até que ponto podemos aceitar os argumentos de Svenbro e de Ford a respeito da presença autoral dos primeiros aedos que podemos ler? Irene de Jong (2006) afirma que mesmo o aedo homérico fazia referência ao seu próprio *kléos*, ao contrário das interpretações tradicionais¹⁶³. Não se trata de buscar indicações nos personagens Fêmio, Demodoco ou Odisseu, mas em referências diretas ao(s) próprio(s) aedo(s) da *Iliada* e da *Odisseia*. Na *Iliada*, quando Heitor vai à mansão de Páris para que este combata junto aos troianos, encontra também Helena, que reconhece sua culpa e diz que Zeus teria imposto isso para que Páris e ela se tornassem temas de vates futuros (*Iliada*, VI. 356-358). Ou quando Alcínoo diz a Odisseu: “Os deuses decidiram; fiaram a catástrofe/ de homens para a poesia (ou o canto, mais precisamente: *aidé*) existir um dia” (*Odisseia*, VIII. 579-580). Nas palavras de Irene de Jong, Homero não seria tão modesto e, embora não apresente seu nome na narrativa, faz menção ao cantor e ao poeta como aquele que canta (ou cantará) os acontecimentos de Troia. Reivindicação, por parte do aedo, de sua própria função, do “poder” de sua poesia, mas que diz respeito muito mais a uma condição do que chamamos convencionalmente de *poeta* do que uma manifestação autoral e individual.

As passagens mencionadas acima são referências à poesia como algo que será cantado para os heróis no futuro. Esse contato entre o poeta e o personagem, ambos em busca de fama, tem sua ocorrência mais clara em Íbico: “e tu também, Polícrates, terás fama imperecível (*kléos áphthiton*) como canto e minha fama (*emòn kléos*) pode dar isso” (Fr. 282, 47-48 Campbell). Trata-se aqui de uma manifesta relação de reciprocidade entre aquele que “encomenda” o canto e o poeta, que referi na seção anterior. Ao mesmo tempo, é importante destacar dois elementos presentes nessa passagem. O primeiro é a presença de *kléos*

sentido de ter produzido (com ou sem a ajuda das Musas) a *Iliada* e a *Odisseia*. Logo, o texto que possuímos destas obras contendo *eu* pode ter passado por diferentes cantores, que atualizaram o canto em qualquer parte da Grécia e mesmo em épocas diferentes. Mas as dificuldades não terminam por aqui. Em obras posteriores, como as odes de Píndaro, a questão passa a ser também a de saber quem diz *eu* na própria performance. Sua poesia lírica coral não diz respeito apenas a um poeta cantando uma ode; como o próprio nome indica, é composta, ou pode ser composta, por um coro (*choros*): o coro da lírica coral como a de Píndaro é composto de um grupo que representa, no sentido de cantar e dançar, uma dada comunidade, que pode ser representada como a própria *pólis*. E embora o coro utilize o pronome pessoal em primeira pessoa, a referência é ao próprio poeta (NAGY, 1990: 339-381). Sobre as versões dos especialistas a respeito da referência à primeira pessoa em Píndaro, ver Bruno Currie (2005: 19-21); para um exame da presença do *eu* na poesia e as diferentes formas de enunciação na poesia grega (exceto em Píndaro), ver Claude Calame (1986).

¹⁶³ A autora contesta, por exemplo, as interpretações de Jesper Svenbro (1976 [1984]) e de Andrew Ford (1992), e chega mesmo a afirmar que este fez com que os estudos sobre o assunto retrocedessem. É válido sublinhar que seu artigo é bastante interessante e diferenciado, pois traz à luz detalhes importantes a serem considerados. No entanto, de Jong descreve as interpretações dos dois autores de forma exageradamente simplificada, anulando elementos importantes de seus argumentos.

áphthiton, onde o poeta retoma diretamente a frase homérica. Em outras palavras, a imortalidade que Íbico diz que pode conferir é a mesma que outrora Aquiles havia buscado e isso pode significar que o poeta está reivindicando certo grau de autoridade para seu canto, como se dissesse “meu canto não é um canto qualquer, ele concede fama ou glória, a mesma pela qual Aquiles entregou sua vida no tempo da guerra de Tróia”. Há uma clara conexão entre sua iniciativa e a de Homero, onde o poeta atua de forma a conectar o tirano de Samos aos heróis da *Ilíada* (FLOYD, 1980: 151-152). O segundo elemento é ainda mais importante no âmbito do que venho tratando desde o início deste capítulo, a saber, a presença do autor relacionada a uma busca ou menção de si próprio enquanto o sujeito a ser preservado no futuro. No fragmento de Íbico isso é bastante claro, pois o próprio poeta se refere ao seu *kléos*; seu caso é diferente de todos os outros que mencionei até aqui. É uma relação de reciprocidade no que diz respeito à imortalidade do nome: o poeta tem autoridade para cantar e transformar Polícrates, até certo ponto, em uma espécie de Aquiles, pois se trata de um poeta singular e que, por isso, também possui *kléos*; ele imortaliza o tirano e imortaliza a si próprio ao mesmo tempo (NAGY, 1990: 225-227; DE JONG, 2006: 188).

A poesia grega antiga não impossibilitou o poeta de enunciar-se e nem mesmo, como vimos, de considerar sua permanência no futuro juntamente com a do sujeito a quem o seu canto foi dedicado. Mas, ao mesmo tempo, não se trata de um lugar-comum, e existem muitas particularidades e variações que não permitem uma afirmação generalizante do tipo “os poetas gregos antigos foram conscientes de si mesmos enquanto criadores de suas obras, a tal ponto que reivindicaram sua autoria e sua presença no canto para as gerações vindouras (leia-se: seu próprio *kléos*)”. Não. Talvez fosse possível se esses poetas gregos que examinei tivessem lido Horácio, poeta latino do século I a. C. Reproduzirei sua ode de forma integral, por se tratar de um texto curto e condensado¹⁶⁴:

Concluí um monumento mais perene que o bronze e mais alto que a massa/estrutura (decomposição/decadência) régia das pirâmides (*Exegi monumentum aere perennius/ regalique situ pyramidum altius*), que nem a chuva voraz, nem Aquilão [o vento norte] desenfreado (impotente) possa destruir, ou a inumerável série dos anos e fuga dos tempos. Não morrerei todo e grande parte de mim evitará a Libitina: eu crescerei sempre novo com o louvor futuro, enquanto ao Capitólio subir o pontífice com a virgem silenciosa: onde estrondeia o violento Áufido e onde Dauno, pobre de água, reinou sobre povos agrestes, dirão que eu, de humilde (tomado) poderoso, fui o primeiro a trazer o canto eólio aos modos itálicos. Assume a soberba devida aos méritos e de bom grado, Melpómene, com louro délfico me coroa os cabelos (III. 30).

¹⁶⁴ Extraída do livro de Francisco Achcar, *Lírica e Lugar-Comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português* (1994: 154).

Mas os poetas gregos que menciono aqui não poderiam ter lido Horácio. Ao contrário, este que leu seus poemas e foi tocado por eles. Proclamação de perenidade que, para Francisco Achcar (1994), tem sua influência grega, considerando o tema um antiquíssimo lugar-comum, formulado circunstancialmente na épica e presente na lírica desde seus primórdios. Homero pereniza o herói, Píndaro promete imortalidade a quem lhe encomendou o poema e Horácio reserva a imortalidade para si mesmo.

[...] em meio aos temas insistentes da mortalidade, Horácio foi talvez o poeta que afirmou de maneira mais veemente e grandiosa sua crença na imortalidade que lhe estaria assegurada, a ele assim como às pessoas e às coisas tocadas por seu canto. O *topos* da perenidade da poesia deu ocasião a versos memoráveis, mas nunca tão rematadamente lapidares quanto – como era de se esperar – no poema de encerramento dos Carmina I-III [...] (ACHCAR, 1994: 154)¹⁶⁵

Ainda assim – e retornando aos gregos – vimos que embora sua poesia não fosse “à maneira de Horácio” (mas o contrário: Horácio fazendo “à maneira grega”), não se trata de situá-los como meros instrumentos das Musas (que mesmo em Horácio continuam sendo lembradas)¹⁶⁶, nem mesmo no que se refere à épica homérica.

Se pudermos esquematizar (e generalizar) os três principais elementos que permitem a existência da poesia no futuro, deixando de fora um quarto e não menos importante, o público¹⁶⁷, temos a tríade musa/poeta/canto equivalente ao saber/autor/obra. E podemos colocar a seguinte pergunta (não totalmente) fictícia: “qual a natureza desse saber para que eu possa ser ciente do papel que eu desempenho no canto?” Em outras palavras, “em que medida eu sou condicionado pelo divino nessa produção”? Para isso, as respostas não podem ser simplistas a ponto de expressá-las de forma excludente. Creio que o resultado seja composto de nuances; ele é autor dentro daquilo que é possível, levando-se em conta a dependência de

¹⁶⁵ A poesia horaciana e a ideia de poder perenizador encontram ecos, segundo Achcar, em numerosos autores, de várias épocas como Propércio, Ovídio, Sêneca, Shakespeare, Ronsard, e mesmo na poesia em língua portuguesa como Sá de Miranda, Camões, Tomás Antônio Gonzaga e outros. Na obra *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga, podemos ler o seguinte: “Tu não habitarás palácios grandes,/ Nem andarás nos coches voadores;/ Porém terás um Vate que te preze,/ Que cante os teus louvores/ [...] / Que belezas, Marília, floresceram,/ De quem nem sequer temos a memória!/ Só podem conservar um nome eterno/ Os versos ou a história./ Se não houvesse Tasso, nem Petrarca,/ Por mais que qualquer delas fosse linda,/ Já não sabia o mundo se existiram/ Nem Laura, nem Clorinda” (I. 22).

¹⁶⁶ Escrevo “continuam sendo lembradas” por força de expressão. As Musas não possuem o mesmo significado em Horácio e em Homero ou outros poetas gregos. Não se trata, para os romanos, de uma memória divinizada como para os gregos. Talvez a Musa de Horácio seja mais voltada à estética tradicional da poesia. Para esse assunto da memória e do esquecimento no mundo romano, ver o livro *Se souvenir à Rome. Formes, représentations et pratiques de la mémoire*, de Catherine Baroin (2010).

¹⁶⁷ De forma periférica, ao menos nos dizeres dos poetas. Se, por um lado, eles admitem que o nome será preservado “na boca” dos gregos, isto é, pela tradição oral, sua presença aparece como secundária ou mesmo estática: obviamente cabe mais ao poeta reivindicar a força perenizadora de seu canto e/ou a presença das Musas do que uma dependência do público. O público é necessário, mas basta que o canto seja de qualidade e de uma grande realização heroica ou humana, que tudo dará certo (por isso penso que sua função, na visão dos poetas, seja “estática”).

uma figura divina (diferente do caso do historiador) e isso se pudermos sempre considerar a presença das Musas como dependência por parte do poeta. Há algo de convenção nessa relação, como escreveu Andrew Ford tratando dos textos homéricos. E mesmo para os poetas posteriores: a poesia é tradicionalmente ligada às Musas, não há como fugir disso, e nem mesmo foi questão de buscar outra opção, pois elas representaram grande autoridade em relação ao saber e o fazer poético, e fazer referência a elas, invocá-las ou prestar uma homenagem serviu para reforçar ainda mais a autoridade dos poetas, além de fins estéticos no canto. A punição de Tamiris, na *Iliada* (II. 594-600), é talvez o maior exemplo dessa relação inescapável. Tamiris desafia as Musas, pois acredita que não possui débito algum com as deusas e o exemplo de Homero é bastante esclarecedor quanto a isso: o aedo não pode querer igualar-se às Musas, seres que pertencem à categoria dos imortais (KRAUTZ, 2007: 70). O poeta sabia o seu lugar e, para demarcá-lo, não era necessário disputar (e nem mesmo seria possível) com as filhas de Mnemosyne. Isso também vale, segundo Jacqueline Assaël (2001: 7-21), para o caso do aedo Fêmio, que se apresenta como *autodíaktos* na *Odisséia* (XX. 344 sqq.) e que não se trata de uma recusa ao dom divino (muito longe do nosso sentido de “autodidata”). Se algum poeta reivindicou eternizar o nome de seu patrono ou de quem quer que seja, ele teria noção que seu nome estaria ligado ao canto em questão. Talvez seu nome não seja tão reivindicado por uma (outra) convenção, que poderia ser formulada da seguinte maneira: “sou pago para imortalizar através do meu canto, e não para mencionar a mim mesmo, embora saiba que serei lembrado, como outrora o fez Homero, que não falou de si em seus versos, mas cujo *kléos* ainda ressoa entre nós”.

Após conhecermos os contornos de *kléos* em suas mais antigas ocorrências no mundo grego antigo, sua importância e alguns exemplos de sua ocorrência nos textos poéticos, estamos preparados para adentrar no campo da escrita da história de Heródoto e suas particularidades autorais do ponto de vista da busca pelo renome futuro.

3.4 Heródoto *versus* Khronos ou o historiador à prova do tempo

De Homero a Platão, a possibilidade de um humano tornar-se imortal entre os gregos foi apresentada sob duas vias, a que diz respeito à geração, *génésis*, e a do renome, *kléos* (SVENBRO, 1988 [1993]: 65-66). Os dois modos não são necessariamente opostos. Trata-se, então, de duas facetas de um mesmo desejo, de uma mesma obsessão, para usar as palavras de Svenbro, de fazer-se perceber diante de seus contemporâneos e para além deles, de vencer o

anonimato e prevalecer diante da inevitável passagem do tempo. Até aqui, vimos a presença do *kléos* entre os gregos em termos de poesia, dada a importância que esta conferiu à realização de um guerreiro em um combate singular, como fizeram os combatentes em Tróia, ou a proclamação de glória nos cantos aos vencedores nos jogos pan-helênicos. Vimos, também, que ela não se restringiu à poesia e que houve, até mesmo, certa concorrência entre canto e artefato, onde os poetas souberam reivindicar uma pretensa superioridade de sua produção oral em relação aos “estáticos” monumentos. Mas o que fica claro com tudo isso é que *kléos* esteve essencialmente ligada aos poetas, ainda mais se considerarmos as ocorrências mais ou menos equivalentes nos textos de outros povos IE, como apresentei no início deste capítulo. Mas o que é válido para poetas é válido para historiadores? Seria correto tratar Heródoto e sua iniciativa dentro dos contornos estabelecidos, primeiramente, pelos poetas? Não seria ele muito mais um sujeito que buscou distanciar-se, com sua prosa, das explicações que outrora advinham das Musas? A questão é que Heródoto não foi tão dependente da poesia na produção de sua obra, nem tão distanciado dela a ponto de não podermos estabelecer relações entre ele e Homero, Simônides ou Píndaro. Em primeiro lugar, porque os autores mencionados (e outros) estavam bastante presentes na cultura de seu tempo, e mesmo em uma leitura menos atenta é fácil perceber que o historiador se apresenta como um profundo conhecedor da poesia¹⁶⁸. Em segundo, porque, mesmo sua proposta sendo original, seus interesses principais não estão totalmente desconectados dos interesses da epopeia, por exemplo, e, na obra *Do sublime*, atribuída a Longino (século I d. C.), o autor não hesita em chamá-lo de “o mais homérico (*homērikótatos*)” (XIII. 3. 1-3); Luciano de Samósata, em *Heródoto ou Écion*, coloca o historiador ao lado dos poetas quando conta que ele foi competidor nos *Jogos Olímpicos*, onde *recitou* suas *Histórias* (*áidōn tās historías*). Francisco Murari Pires (1999) considera a historiografia de Heródoto e Tucídides como tributária da epopeia homérica, baseando-se em seis princípios apresentados nos proêmios dos historiadores. Os laços de continuidade são os seguintes: princípios *axiológico* (que estabelece o que é digno de ser narrado e que indica qual evento define o princípio da narrativa), *etiológico* (um desdobramento do *axiológico*: a causa ou a origem daquilo que será apresentado); *teleológico* (sobre a finalidade da obra); *arqueológico* (a questão do início); *onomasiológico* (o nome do autor, que em Homero é conferido às Musas, divinas, diferentemente dos primeiros historiadores); *metodológico* (que assinala a via que dá acesso ao conhecimento narrado) (PIRES, 1999: 147-276; 2003: 73-75). Em síntese,

¹⁶⁸ Para um quadro com as menções de Heródoto a poetas, ver Donald Lateiner (1989: 106-107).

Já desde a abertura, conformada como prólogo, a historiografia helênica, nascente com Heródoto e Tucídides, assinala nexos que a vinculam tributária da composição épica, similarmente encetada por um próêmio. Dessa tradição (dis)posta pela epopeia, ela herda, pois, as convenções de exposição inicial que enunciam os tópicos declarativos de sua identidade de memória narrativa de acontecimentos passados. Especialmente com Tucídides, essa norma compositiva revela plenitude de formulação sistematizada, englobando e articulando, no corpo mesmo de um tal próêmio/prólogo, toda a gama de fundamentos que dispõem os princípios ordenadores de sua constituição narrativa (PIRES, 1999: 147-148).

Outros aspectos podem ser ligados aos apresentados acima, como por exemplo, certas características da natureza de Heródoto enquanto narrador. Trata-se de um narrador *externo*, que estabelece a diferença entre o tempo narrado e o tempo do narrador¹⁶⁹:

Tudo isto mandou ele para Delfos. A Anfiarau, de cujo mérito e sofrimento se tinha informado, consagrou um escudo, todo ele em ouro, e uma lança toda em ouro maciço, tanto a haste como as pontas. Um e outra, ainda no meu tempo, encontravam-se depositados em Tebas, no templo tebano de Apolo Ismênio (I. 52).

Heródoto é também, à maneira de Homero, um narrador *onipresente*, pois aponta detalhes tanto no que se refere às batalhas quanto a pormenores mais íntimos, como em sua narração do momento em que Candaules, querendo comprovar a beleza de sua mulher a Giges, sugere que este se esconda no quarto do casal para vê-la (I, 8-10). É *onisciente*, embora não em todos os assuntos: ele já sabe desde o início como os eventos terminarão, mas, ao mesmo tempo, reconhece seu limite:

O que existe acima desta terra cuja história tenho vindo a desenvolver, ninguém o sabe com segurança. Pelo menos não consegui uma informação junto de ninguém que pudesse assegurar que sabia por ter visto com os próprios olhos (IV. 16).

É referindo-se a esses traços que de Jong considera Heródoto um narrador épico (no sentido de um contador de histórias) e um historiador (DE JONG, 2004: 104-106). Resta saber de que modo ele assimila essas particularidades na produção de algo que resulta como uma forma original de narrativa.

Agora é chegado o momento de examinarmos como essa busca pela conservação do *kléos* funciona nas *Histórias*. Todos sabemos que uma de suas intenções foi a de preservar, o

¹⁶⁹ No caso de Tucídides, isso não é totalmente diferente. Porém, o caráter externo está muito mais ligado a pretensões de objetividade do que de marco de diferenciação temporal. Mesmo porque sua pesquisa diz respeito muito mais ao seu próprio tempo do que a pesquisa de Heródoto. Tucídides foi um combatente e não deixa de mencionar isso se colocando como ator da guerra, assim como o seu escritor: “Tucídides filho de Oloro, que escreveu esta [obra] (*hòs táde xynégrapsen*)” (IV. 104). Segundo o comentador da passagem Simon Hornblower, Tucídides, seguramente, teve poucos ou mesmo nenhum precedente de alguém colocando a si próprio como o agente em uma narrativa. Exceto no próêmio, onde o autor utiliza a terceira pessoa, nos momentos em que faz referência a si próprio como autor, ele o faz em primeira pessoa; no caso em destaque, ele utiliza a terceira pessoa como forma de conferir certo distanciamento na narrativa (HORNBLOWER, 1996 [2004]: 333).

que vai muito além do enfrentamento entre gregos e bárbaros, e que, ao mesmo tempo, ele procedeu em uma longa investigação sobre a cultura de vários povos. Meu interesse é muito mais o de compreender o *kléos* referente ao próprio autor do que o que ele confere aos personagens que narra, apesar de não ser possível desconsiderar o segundo caso. Examinarei, agora, principalmente o proêmio das *Histórias*, embora possa vir a fazer referência a outros momentos da obra, levando em conta que esta separação seja possível apenas para fins analíticos se tratarmos do assunto “manifestação autoral”. Refiro-me, obviamente, para o caso desta pesquisa, pois entendo que uma parte remete de forma contínua à outra: o proêmio, com sua função introdutória, e o “resto” do texto, que ao apresentar um *eu*, pressupõe, continuamente, que seu ouvinte ou leitor saiba que a referência é àquele nome apresentado no início. Eis o (ou uma parte do) proêmio:

Esta é a exposição das investigações (*historiēs apódexis hēde*) de Heródoto de Halicarnasso, para que os feitos dos homens não se desvançam (*exítēlos*) com o tempo (*khronos*), nem fiquem sem renome (*akleā génētai*) as grandes e maravilhosas empresas, realizadas quer pelos Helenos quer pelos Bárbaros; e sobretudo a razão (*aitiē*) por que entraram em guerra uns com os outros (*Histórias*, I. 1).

A primeira constatação é a do nome próprio, assunto já destacado por outros¹⁷⁰. Temos visto, até aqui, que a apresentação de um nome como do sujeito responsável pelo texto foi um traço presente em obras de outra natureza, como a poesia. Sob a presença divina das Musas (Hesíodo, Safo, etc.) ou de maneira mais “independente” (Hecateu), o nome próprio pode ser verificado em muitas composições, assim como em outros meios como cerâmica e epitáfios. E Heródoto não é um caso isolado, ele faz parte desse mundo (ou desse conjunto de textos que podemos ler), em que os gregos cada vez mais buscaram a auto referenciação. Mas há particularidades em sua atitude que devem ser consideradas aqui. Elencarei alguns termos centrais onde voltarei a tratar do nome próprio, tratando deste em sua articulação com outros termos, para evitar uma contradição: considerar a apresentação do nome do autor nas *Histórias* como particular e examiná-la justamente de forma contrária, esvaziando toda a sua particularidade. Isolado, seu nome no texto é um nome próprio como qualquer outro (desconsiderando sua declinação, por enquanto); pensado em relação a outros termos do proêmio, ele toma uma forma diferenciada. Dentro dos meus propósitos, destacarei os seguintes termos: *kléos*, *exítēlos*, *historiē* e *apódexis*. Estes são termos chave para compreendermos a presença autoral herodotiana enquanto conectada ao que é narrado.

¹⁷⁰ No próximo capítulo, será prestada atenção mais cuidadosa à *sphragís* do nosso historiador, embora o assunto esteja presente praticamente em todos os capítulos.

A respeito da palavra *kléos* já foi dedicado um razoável espaço neste capítulo. O fato de o termo estar presente, já na quinta linha do próêmio, marca ainda mais sua relação com a poesia. Mas eu não resumiria a isso. É grande a importância da poesia na constituição da obra que examino e a épica de Homero talvez seja a mais presente, de alguma forma, nas *Histórias*, tão importante que se faz sentir de vários modos e que destaquei acima com os princípios apontados por Francisco Murari Pires. Foi tão importante que é em relação também a ela que Heródoto constrói sua obra¹⁷¹. Ela o antecede e o historiador não surgiu do vácuo, como expressa François Hartog (2000). Homero é, ao mesmo tempo, seu predecessor e rival. No entanto, é também da poesia que o historiador procura se distanciar. Apesar das proximidades, o historiador grego não é um poeta, ou melhor, ele é um *não poeta*, se considerarmos sua preocupação de situar sua obra em outro campo que o da poesia¹⁷². Ao apresentar a palavra com o prefixo privativo, *a-kleés*, ‘sem *kléos*’, ‘sem fama’, ‘obscuro’, ‘sem renome’ (BAILLY, 1895 [2000]: 60), Heródoto sublinha uma preocupação manifesta com o tempo, *khronos*, e seu caráter destruidor. Não se trata exatamente de conferir a imortalidade do nome a alguém. Não se trata exatamente de preservar o nome e o ato glorioso de um patrono e de ser pago para elogiar. O verbo *ainein*, que aparece dezoito vezes nas *Histórias*, é empregado no sentido de *elogiar* (POWELL, 1938: 8) e elogio, para Heródoto, é coisa de poeta, e não de historiador:

Feitas estas manobras, os persas ficaram mais fortes do que os cipriotas. Então, quando o exército destes se pôs em fuga, muitas foram as baixas sofridas, entre elas a de Onésilo, filho de Quérsis e autor da rebelião dos cipriotas e a do rei dos Sólios, Aristócipro, filho de Filocipro (o mesmo

¹⁷¹ Escrevo “também” para que não sejamos exagerados. É impossível deixar de reconhecer a importância da poesia homérica na formação da historiografia herodotiana e mesmo na formação de outros autores, devido ao caráter pan-helênico da *Ilíada* e da *Odisseia*. Mas não podemos deixar de considerar que há outros autores – referidos diretamente ou não – de grande valor na própria produção das *Histórias*. Sua menção a diferentes poetas é considerável, pois ele teve contato com suas obras. Para John Marincola (2006), Heródoto foi, quase que certamente, influenciado por numerosos poemas recordando o início de eventos como fundações de cidades, ou mesmo eventos mais recentes como as guerras entre os gregos e os persas, ou matérias diversas, com poetas como Hesíodo, Mimnermo, Simônides, Píndaro, Baquírides, etc. John Herington (1991) observa algumas conexões entre Píndaro e Heródoto, não no sentido de o segundo ter sido influenciado pelo primeiro, mas como fazendo parte de um meio poético comum. A proposta de Herington é a de lermos a obra do historiador primeiramente como um poema, situado em uma tradição onde a poesia possuiu grande importância (um dos nexos entre sua prosa e a poesia seria a de as duas tratarem do passado e de suas glórias), como o autor examina em suas conexões com a poesia de Píndaro. Relações mais diretas são examinadas por Deborah Boedeker (2001). Para a autora, é plausível a ideia de que Heródoto tenha conhecido e usado a elegia de Plateia de Simônides (*P. Oxy.* 3965). Para relação de Heródoto com seus predecessores em prosa, ver Robert Flower (2006: 34-36) que, apesar do esforço e referência a possíveis nomes, reconhece que conexões diretas são difíceis de estabelecer, a não ser a clara referência a Hecateu de Mileto. Sobre a presença de Hecateu de Mileto nas *Histórias*, ver Stephanie West (1991).

¹⁷² A expressão *não poeta* foi a que utilizei em minha dissertação de mestrado (GUTERRES, 2012) para melhor situar sua construção enquanto autor. Minha meta foi a de examinar o modo pelo qual Heródoto, ao mencionar os poetas, estabelece um distanciamento a ponto de sublinhar a si próprio como autor de algo diferenciado, que procura outras vias de explicação.

Filocipro que Sólon de Atenas, quando foi a Chipre, elogiou (*aínese*) nos seus versos mais do que qualquer outro tirano) (*Histórias*, V. 113).

A iniciativa herodotiana não é, propriamente – ao menos em um primeiro plano –, a de *conferir* algo a alguém, mas, em primeiro lugar, a de *impedir* que alguém ou algo seja esquecido. Há certo distanciamento em relação aos poemas de elogio e censura. Não se trata de uma proximidade a ser negada: mas deve ser considerado que o *kléos* proporcionado pelo poeta e o do historiador não são de mesma natureza. O historiador não produz sua obra tendo em vista alguma gratificação financeira, como vimos nos poetas gregos e em seus “irmãos” indo-europeus. Como aponta Pascal Payen, a meta de Heródoto não é a de elaborar uma narrativa de glória para os reis conquistadores, como o poeta Píndaro procede em suas odes de vitória (PAYEN, 1997: 73-74)¹⁷³.

Embora o historiador não faça restrições no proêmio¹⁷⁴ quanto a quem ele considera os principais a não serem privados de fama (pois se refere igualmente a gregos e bárbaros), no decorrer do texto não é muito comum a aparição do termo. Segundo Enoch Powell, em seu *A lexicon to Herodotus* (1938: 196), há apenas quatro ocorrências da forma *kléos*, nos livros VII e IX. Uma delas pode, seguramente, ser aproximada à própria noção que o autor apresenta no preâmbulo. Quando os gregos que estavam monitorando o desfiladeiro das Termópilas descobriram, através do adivinho Megístias, que os persas se aproximavam, houve um conselho para discutir a situação (VII. 19). As opiniões divergiram, uns optaram por voltar para casa e abandonar o posto, enquanto outros preferiram ficar ao lado do espartano Leônidas. Segundo Heródoto, afirmavam que o próprio Leônidas optou por mandá-los voltar para suas casas, para que evitassem a morte certa se permanecessem, mas ele e os espartanos permaneceriam. No entanto, sua versão é diferente:

Mas eu me inclino a pensar que, quando Leônidas percebeu que seus aliados estavam desencorajados e não estavam dispostos a correr todos os riscos, ele pediu para que seguissem seus caminhos, e pensou que sua própria partida seria desonrosa; se ele permanecesse, atingiria grande renome (*méga kléos*), e a prosperidade de Esparta não seria apagada (*Histórias*, VII. 220).

Ele se recusa a aceitar a versão anterior, mas ao mesmo tempo não atribui a ninguém em específico. Depois de citar os dizeres da pitonisa aos espartanos no início da guerra, ele conclui:

¹⁷³ Payen sugere que o *aínos* em Heródoto deva ser pensado sempre em relação à palavra *lógos*, que é a forma mais comum para designar o todo ou uma parte de sua obra. O historiador grego integra, em sua obra, certas narrativas que obedecem às convenções do *aínos*, porém nunca sob esta denominação, e, quando especifica a natureza desse tipo de narrativa, a opção é por *lógos*, como em I. 141, VI. 86, VII. 151.

¹⁷⁴ Para uma maior compreensão a respeito da extensão do proêmio, assim como do debate entre os pesquisadores, ver Ribeiro (2010). Trato, aqui, no sentido amplo que remete às palavras iniciais da obra, o convencional primeiro capítulo do livro I.

Leônidas pensou sobre isso (esta é minha convicção), e desejou que os espartanos sozinhos obtivessem a fama (*kléos*); portanto, ele optou por enviar os aliados de volta, e não que a partida daqueles seria o resultado de uma divisão indecorosa dos conselhos (*Histórias*, VII. 220).

São duas ocorrências do termo no mesmo capítulo, as duas com referência a Leônidas! Como avalia Rosaria Vignolo Munson, sua situação, enquanto aquele que ficará imortalizado por morrer de maneira honrosa, remete diretamente ao herói épico, que vai ao combate para realizar um ato de bravura e ser lembrado para sempre. Assim como o espartano adquire renome e conserva a *eudaimonía* de sua cidade, o historiador preserva seu renome (MUNSON, 2001: 176-177). É como se a atitude de Leônidas remetesse (para ficar mais claro: tendo-se em vista o modo como nosso historiador constrói a narrativa), em seu tempo, ao próprio Heródoto, que, então, preserva(rá) seu *kléos*.

Não se trata de uma novidade o ato de lembrar os feitos corajosos de Leônidas e seus espartanos. Em um texto de Simônides de Céos, que conhecemos por uma citação de Diodoro da Sicília (11. 11. 6 = Simonides, 531), podemos ler a seguinte referência do poeta:

Daqueles que morreram em Termópilas gloriosa (*eukleés*) é a fortuna (*týkha*), justo o destino (*pótmōs*); seus túmulos são altares, por lamentação eles terão lembrança, por piedade elogio (*épainos*). Como uma mortalha (*entáphion*), nem bolor (*eurōs*) nem o tempo (*khronos*) que tudo conquista (*pandamátōr*) obscurecerá (*amaurōsei*). Este recinto (*sēkōs*) de homens nobres escolheu a glória da Grécia como sua habitante; testemunha disto é o próprio Leônidas, rei de Esparta, que deixou para trás um grande adorno de valor e glória (*kléos*) imperecível (*aénaón*)¹⁷⁵.

O paralelo temático entre Heródoto e Simônides tem sido considerado (MARINCOLA, 2006) e explorado por especialistas (BOEDEKER, 2001; BAKKER, 2002a) no sentido de ressaltar as conexões entre a poesia elegíaca e a primeira historiografia. Tal atitude pode ser importante para pensarmos a história e sua presença poética para além da epopeia e, a partir disso, podermos compreender melhor no que Heródoto se singulariza. Pois se trata de uma relação que inclui presença e distanciamento ao mesmo tempo. Deborah Boedeker sugere que Heródoto conheceu a elegia de Plateia composta por Simônides, o que não parece ser uma afirmação descabida. Quanto ao enfrentamento nas Termópilas, poeta e historiador trataram do mesmo assunto (não apenas a menção a Leônidas nas Termópilas, mas também à batalha de Plateia, no livro IX), embora as diferenças sejam grandes, com mais detalhamento e complexidade por parte da narrativa do historiador e sem a influência das Musas (BOEDEKER, 2001: 131-134)¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Tradução levemente modificada de Campbell.

¹⁷⁶ Boedeker faz referência aqui, principalmente, à batalha de Plateia, mas como forma de refletir as proximidades e as diferenças entre os dois autores. As diferenças podem ser “literárias”, pois se trata de gêneros

Apesar de sua narrativa ser outra coisa que poesia, os dois gêneros possuem em comum a preocupação com a passagem do tempo, pois é este, dotado de seu caráter destruidor, que motiva a investigação (ou, ao menos, sua *apódexis*) do autor. Porque a efemeridade dos humanos e de seus feitos, seus *érge*, não pode ser evitada de todo. A fragilidade da existência humana e das suas realizações é percebida pelo historiador:

Quanto a mim, a respeito de tais acontecimentos, não vou afirmar que as coisas se passaram assim ou de outra maneira, mas, depois de assinalar aquele que eu próprio sei (*oída*) ter sido o primeiro a cometer atos injustos contra os Helenos, avançarei na narrativa, examinando indistintamente as pequenas e as grandes cidades dos homens. As outrora florescentes, encontram-se em meu tempo, na sua maioria, em completa decadência, e as que florescem hoje, eram outrora pequenas. Persuadido da instabilidade da ventura humana, estou decidido a falar igualmente de umas e de outras (*Histórias*, I. 5).

Não é possível evitar, fugir ou enganar o tempo, pois somente os deuses não sentem sua passagem. Heródoto, de alguma forma, afronta *khronos*, e procura encontrar uma outra via que a do esquecimento, tal como os poetas fizeram.

Afrontar o tempo, eis a proposta do historiador de Halicarnasso. Afinal, a busca por *kléos* – e, neste caso, a escrita da história buscando impedir o seu apagamento – e também um correto registro da magnitude dos acontecimentos, resulta na forma mais próxima de obter-se a principal característica dos deuses, a imortalidade. Seu recurso é a escrita da história, e tudo que diz respeito a ela, para tentar resistir à efemeridade, que pertence apenas aos humanos (ao menos na concepção do próprio historiador). Sua preocupação também não é com os deuses, mas com os humanos (*tà genómēna ex anthrōpōn*) e com o tempo *dos* humanos (VIDAL-NAQUET, 1960):

Entre os gregos, tanto quanto sabemos, Polícrates foi de fato o primeiro que sonhou dominar os mares, se excetuarmos o caso de Minos de Cnosso e de algum outro que antes dele tenha sido senhor dos mares; mas da chamada “idade dos homens” (*tēs dē anthrōpētēs legoménēs geneēs*), o primeiro foi realmente Polícrates, que tinha fortes esperanças de vir a governar a Iônia e as ilhas (*Histórias*, III. 122).

Sua preocupação é com as ações humanas. O historiador delimita o período em que atua, evitando explicações de caráter divino, embora os deuses não sejam anulados de todo¹⁷⁷.

diferentes, e também “históricas”, refletindo a variação do significado da batalha à luz das circunstâncias contemporâneas. A elegia de Simônides é um poema de elogio composto rapidamente após a celebração dos fatos, enquanto que a prosa do historiador é de longe mais crítica, elaborada mais ou menos cinquenta anos depois, em um mundo diferente, onde Plateia tem um sentido mais pungente (BOEDEKER, 2001: 131-134).

¹⁷⁷ Catherine Darbo-Peschanski chama a atenção para o contraste do historiador em relação a Hecateu de Mileto. Heródoto estabelece os limites da sua investigação deixando de fora da narrativa a preocupação com os atos divinos ou heroicos dos primeiros tempos, embora não recuse sua existência (DARBO-PESCHANSKI, 1987 [1998]: 36-37). O contraste com Hecateu pode ser notado no momento de sua visita aos sacerdotes egípcios: “Tempos atrás, quando o *logopoiós* Hecateu expôs em Tebas sua genealogia e vinculou seus antepassados a um

O resultado é uma espécie de monumento, mas um monumento em forma de texto, que atua na cristalização da memória (ASSMANN, 1995) dos gregos e dos bárbaros, de onde ele coletou os *lógoi*, os relatos. Esse monumento em forma de texto lança um paradoxo: por um lado, ele mantém vivos aqueles personagens citados ao longo da narrativa (e o autor faz parte disso); ao mesmo tempo, colocá-los por escrito é assumir o inevitável, que é a morte. Se há alguma forma de resistir, em Heródoto, seu *lógos* é a principal ferramenta para isso, colocado por escrito, com todo o seu efeito potencializador de posteridade.

Resistir ao tempo... Esta frase parece ter tocado Heródoto de uma maneira particular e que vai além da exposição do proêmio. Por exemplo, ele dedica ao Egito um espaço maior do que a qualquer outro povo, o que hoje lemos sob o nome de “Livro II”, e afirma o motivo:

Volto-me ao Egito, sobre o qual alongo meu discurso, porque, em relação aos demais países, possui as coisas mais maravilhosas e oferece obras que superam a possibilidade descritiva; por isso, esse país será objeto de considerações mais detidas (*Histórias*, II. 35).

Ao Egito é dedicada maior atenção por parte do historiador, porque possui mais maravilhas, *thōma*. Dentre elas, algo que o atrai é sua perenidade, como podemos ver em II. 142, uma antiguidade que, regrada pela prática da escrita (mais antiga que a grega!), faz dos egípcios homens de memória e, por isso, de saber (HARTOG, 1986: 954; GOLFIN, 2000; MORAIS, 2004: 63).

Outro termo importante é *exitēlos*, porque remete diretamente à oposição perecível/impercível. Possui o sentido geral de algo ‘que se vai’, ‘que se apaga’, se referente a cores ou pintura, ou ‘que perde sua força’, ‘sua qualidade’, ao referir-se de alimentos, de sementes, de vinho (LIDDELL & SCOTT, 1884: 503; BAILLY, 1895 [2000]: 708). A palavra ocorre quatro vezes nas *Histórias* e em nenhum momento diz respeito a vegetais e seu caráter perecível: duas vezes referindo-se à cura de Dario (III. 132, 134), uma relativa ao esquecimento ou desvanecimento (a do proêmio, I. 1) e outra relativa a esta, referindo-se à Esparta, quando cita os dizeres dos éforos a Anaxândrides, antigo rei de Esparta:

deus, como décimo sexto ancestral, os sacerdotes de Zeus fizeram o mesmo que tinha feito comigo, embora eu não tivesse exposto minha genealogia. [...] A Hecateu que expusera sua genealogia e a vinculara à décima sexta geração de deuses, eles contrapuseram a genealogia com base nesses números, não aceitando que um homem pudesse descender de um deus” (*Histórias*, II. 143). Além de definir Hecateu como *logopoiós*, “um escritor em prosa”, ou um “produtor de *lógos*” (LIDDELL & SCOTT, 1882; BAILLY, 1895 [2000]), que não significa necessariamente um termo desdenhoso (WELLS, 1928), o distanciamento é manifesto. Sobre o encontro de Hecateu com os sacerdotes tebanos e sua “veracidade histórica”, Stephanie West (1991) duvida e sugere que devemos entendê-lo da mesma forma (impossível) que o de Sólon e Creso (I. 26-92); de maneira semelhante, Robert Fowler (2006) acrescenta que Heródoto, muitas vezes, apresenta opiniões (“tal povo diz tal coisa...”) como fato, quando parece se tratar de uma conjectura. Embora a questão aqui seja de uma *dedução* por parte do historiador, o importante não é se Hecateu teve contato real com os sacerdotes, mas o fato de ele ser apresentado como autor de algo diferente, algo que diz respeito às genealogias e, mais importante ainda, genealogias que ligam humanos a deuses.

Se tu não te preocupas com os teus interesses, não quer dizer que nós não nos preocupemos também e que vamos permitir que se extinga (*exítēlos*) a descendência de Eurístenes (*Histórias*, V. 39).

Lembremos, aqui, da famosa e já examinada frase da *Ilíada* (IX. 413), quando Aquiles se refere à *kléos áphthiton*, com o prefixo privativo *a-*, a fama *imperecível*. O sentido de *phthi-* pode ser bastante próximo do de *exítēlos*, o que faz Gregory Nagy (1990: 225) pensar os dois termos como paralelos, devido ao fato de se referirem ao desvanecimento vegetal e humano. Creio que isso reforça ainda mais o que venho tratando desde o começo do capítulo, o fato de os gregos apresentarem uma considerável preocupação com a curta e frágil natureza humana, tal como as plantas, por exemplo. Ao mesmo tempo, ao mencionar o paralelo entre o adjetivo *exítēlos* e o verbo *phthi-*, não me refiro a um “empréstimo” homérico às *Histórias*, embora um empréstimo de sentido e não das próprias palavras, que são diferentes. Mas a equivalência deve ser considerada. Não tenho dúvidas quanto a uma referência ao âmbito poético (não só de Homero, pois a frase de Aquiles passou a ser usada livremente, ao que parece), levando em conta o importante lugar em que a palavra aparece (a abertura da obra) e também pela importância da poesia em sua obra. Creio que isso possa ser pensado como uma forma de marcar seu próprio espaço de historiador, sem “citar” diretamente uma frase famosa do âmbito poético. Seria pouco original definir sua obra ao ouvinte ou ao leitor com a mesma colocação que outrora Homero havia usado para o herói aqueu. Mas, ao mesmo tempo, o historiador não a evita totalmente, pois ele propõe algo que, de certa forma, a poesia daquele mesmo que cantava a fama dos aqueus já fazia: preservar o passado (FINLEY, 1989: 4-26; HARTOG, 1980 [2001]; DARBO-PESCHANSKI, 2007).

Além disso, o potencial de perenização referido nas *Histórias* diz respeito ao ser humano, *ánthrōpos*, onde são apresentados, sem exclusões, gregos e bárbaros. Ao menos em um primeiro plano, o renome é indistinto, mesmo que depois um caso como o de Leônidas e os espartanos coloque isso em questão. Se considerarmos sua obra como “aberta ao debate” por parte do destinatário (HARTOG, 1980 [2001]: 415; DARBO-PESCHANSKI, 1987 [1998]; 2007), somos autorizados a pensar o seguinte: é como se o ouvinte-leitor tivesse liberdade para escolher, dentre todos os autores que ele ouve ou lê, quais são os merecedores de *kléos*. Ele apresenta uma vasta gama de personagens, muitos deles certamente já conhecidos entre os destinatários imediatos; ao mesmo tempo, ele não hesita em colocar sua opinião, *dóxa*, no entanto, sem “forçar” o leitor a aceitá-la, pois sabe que poderá ser contestado. Apresento abaixo dois exemplos, sendo o primeiro mais geral, para sublinhar o

caráter de debate que a obra teve *em potencial*. No chamado “debate persa” sobre a melhor forma de governo, o destinatário é advertido:

Quando a confusão amainou, decorridos mais de cinco dias, os que se tinham revoltado contra os magos reuniram-se, para deliberarem acerca de tudo o que havia a fazer, e foram então proferidos discursos, inacreditáveis para alguns dos gregos, mas que foram realmente proferidos (*Histórias*, III. 80).

O autor avisa seu público que o que será contado não foi aceito por todos, porque tratará de bárbaros discutindo formas de governo, inclusive aquela que é carregada de sentido na diferenciação entre gregos e bárbaros, o princípio da *isonomia* (defendido por Otanes), ligado aos ideais da *pólis* (HARTOG, 1980 [2001]). Apesar de ter sido desacreditado por alguns, o historiador afirma que tal fato realmente aconteceu. O outro exemplo vem ao encontro do apresentado acima, mas ainda mais polêmico. Heródoto contesta uma versão comum que acusa os Alcmeônidas de terem feito, em Maratona, um sinal combinado aos persas. Eles teriam levantado um escudo como aviso aos persas, com o intuito de que os atenienses fossem submetidos a eles e a Hípias. Depois de apresentar sua argumentação, ele conclui:

Daí a minha surpresa e repulsa em aceitar a acusação de que tenham feito sinais levantando o escudo, eles que durante todo o tempo de governo dos tiranos andaram fugidos e que, com um estratagemas seu, fizeram com que os Pisistrátidas abandonassem o poder. Por esta razão, foram eles os libertadores de Atenas, muito mais que Harmódio e Aristogíton, na minha perspectiva (*Histórias*, VI. 123).

A julgar pela importância que os atenienses conferiam a Harmódio e Aristogíton, podemos imaginar que uma afirmação assim não seria aceita sem restrições. Os dois foram uma dupla aristocrata que assassinou o tirano Hiparco, irmão mais novo de Hípias, por volta de 514 a. C. Na época de Heródoto, eles eram objeto de verdadeiro culto em Atenas e a eles haviam erigido uma estátua, como exaltação à sua qualidade de “tiranícidias” (MOSSÉ, 2008: 25)¹⁷⁸. Trata-se então de um assunto delicado, que certamente o historiador tinha noção das consequências: contestação, ou mesmo acusações, a um meteco que chega em uma cidade como Atenas ou outra e apresenta uma versão polêmica. O mesmo autor que, no início, se empenhou em preservar as ações de gregos e bárbaros, acaba por tentar privar, ou ao menos restringir, o *kléos* de Harmódio e Aristogíton. Ele não age por *alétheia*, como o poeta, pois não tem sob sua ação a autoridade da Musa; não se trata mais de um *mestre da verdade* (DETIENNE, 1967 [1988]). Não se trata diretamente do jogo elogio-censura do poeta. Se

¹⁷⁸ Depois de Heródoto, Tucídides (VI. 54) também rejeitará a versão ateniense. Para a inconsistência do argumento apresentado por Heródoto em favor dos Alcmeônidas, ver o exame do capítulo pelos comentadores W. How e J. A. Wells (1912 [1928]).

Heródoto pretende colocar em questão um ato considerado glorioso, ele precisa argumentar, apresentar sua opinião, *dóxa*, o que pode (ou não) gerar polêmica. Aliás, sua própria fama não esteve relacionada à polêmica? Não foi Heródoto o autor grego mais contestado, criticado, e também elogiado justamente por esse motivo além de suas qualidades enquanto escritor? Daí sua alcunha de ‘Pai da história’ e, ao mesmo tempo, de ‘mentiroso’, que ainda hoje é motivo de debates¹⁷⁹.

Agora, é preciso algumas palavras sobre *historiēs apódexis*. A palavra *historiē*, forma jônica de *historía*, possui seu sentido mais amplo de ‘pesquisa’, ‘informação’, ou ‘exploração’ (BAILLY, 1895 [2000]: 983). Seu uso não é constatado antes do século VI a. C., o que não significa, necessariamente, sua inexistência até então, mas, ao menos, podemos pensar que se trata de uma popularização do seu uso. Ela tem relação com o termo *hístōr*, que aparece em Homero ligado a procedimentos judiciais. Pierre Chantraine, no *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* (1969-1980), explica que o nome de agente *hístōr* remete a *oída*, ‘eu sei’, e a *ideîn*, ‘ver’ (assim como *historiē*)¹⁸⁰. Para François Hartog, a *historiē* significa ‘investigação’ em todos os sentidos do termo, designando mais um estado de espírito (como aquele que investiga) e um tipo de marcha, comportando vários estratos, muito mais do que um domínio particular onde ela seria especificamente exercida. E o mais importante aqui: Heródoto a tomou como a palavra chave de toda a sua iniciativa (HARTOG, 1980 [2001]: 27-28). O ato de investigar, denunciado no prólogo das *Histórias*, remete diretamente ao nome de seu autor: trata-se das investigações *de* Heródoto de Halicarnasso, no caso genitivo (que difere do *eu* épico, disposto no dativo). A afirmação inicial da posse por parte do historiador serve como um aviso ao destinatário de que, a partir de agora, tudo que for apresentado,

¹⁷⁹ Já em Tucídides aparece uma menção negativa a Heródoto, embora sem nomeá-lo, quando o historiador ateniense se refere aos *logógrafos*, homens que escreveram em prosa sobre o passado (HORNBLLOWER, 2003: 58-59): “Com base nos indícios que foram enunciados, entretanto, não erraria quem, de modo geral, julgasse dessa maneira aquilo que eu expus e não desse crédito maior nem ao que fizeram os poetas adornando seus hinos com o intuito de engrandecê-los, nem ao que os logógrafos compuseram visando ao que é mais atraente para o auditório de preferência ao que é verdadeiro, pois não é possível comprovar esses fatos e a maioria deles, sob a ação do tempo, ganhou um caráter mítico que não merece fé; [...]” (*Guerra do Peloponso*, I. 21). Talvez a crítica mais profunda a Heródoto tenha sido a de Plutarco, em seu *Da malícia de Heródoto*, onde o propósito é provar que o referido autor é um historiador *kakoethēs*, comumente traduzido por “maligno” ou “malicioso”, ou seja, que ele age de má-fé.

¹⁸⁰ E seria definido, então, como ‘testemunho’ ou ‘árbitro’. Assim também pensa Émile Benveniste (1969), sublinhando que a palavra se refere àquele que *sabe*, mas muito mais àquele que *vê*, e a raiz **wid-* conserva todo o seu valor na expressão; ele é aquele sabe por ter visto. Isso do ponto de vista etimológico. No entanto, uma palavra não se explica apenas pela sua etimologia. Autores como André Sauge (1992) e Catherine Darbo-Peschanski (2007) mostraram que o *hístōr* não é, necessariamente, uma testemunha, e possui, antes disso, certa autoridade para julgar. Para Darbo-Peschanski (2007), trata-se de um juiz. Baseada em dois casos da *Iliada* (XVIII. 497-508; XXIII. 262-652), ela esboça a figura do *hístōr* da seguinte forma: 1) ele está ligado à experiência, mas uma experiência que não é necessariamente a sua e nem precisamente definida; 2) ele conhece as partes e se inteira das posições que cada uma apresentará no debate; 3) ele deve julgar, isto é, escolher uma das versões e, em um segundo momento, será formulada uma sentença executória (por outro).

embora tenha sido contado por outro(s) (gregos, egípcios, persas...), passou pela figura do historiador, que buscou, selecionou e organizou as narrativas, os *lógoi*.

As *Histórias*, um título posterior à época do autor (pois, no texto, o termo não se refere ao nome de uma obra em si), que pode tomar sentidos diversos. Por um lado, o título não chega a ser uma tradução, pois mantém a proximidade com o grego embora com alfabeto latino. Isto talvez nos proporcione uma sensação de maior intimidade com os gregos, com a ilusão de que, no fim das contas, trata-se da mesma coisa, pois, hoje, temos uma disciplina com o mesmo nome, o que seria mais uma prova de que somos seus herdeiros¹⁸¹. Essa proximidade pode resultar, entre os desavisados, na ideia de que fazemos “a mesma coisa” e isso pode prejudicar nossa percepção da obra de Heródoto, uma vez que, com uma aproximação desatenta, podemos fazer exigências ao autor a partir de nossos próprios critérios, de nossa forma de pensar, de nosso mundo.

Há também uma característica que o título preserva, algo da maneira herodotiana de fazer história: ao chamarmos sua obra de *Histórias*, remetemos à sua característica de “contador de histórias”. Mas, ao mesmo tempo – e principalmente –, ela é o meio pelo qual Heródoto “torna as coisas possíveis” e que possibilita a existência do historiador. Do ponto de vista epistemológico, ela é a substituta das Musas que os aedos invocavam (HARTOG, 1980 [2001]; CALAME, 1986) e, por isso, deve ser pensada como um elemento decisivo na compreensão de seu empreendimento autoral: é a *historiē* que *permite* a iniciativa herodotiana de preservar seu próprio *kléos*; ele só pode ser o autor, justamente, porque procedeu em uma laboriosa investigação e é daí que surge sua autoridade. Ele “esteve lá” – para *ver*, mas também para *ouvir* quem viu o que já não pode ser visto –, como veremos no próximo capítulo, e, com isso, marca a si próprio no tempo, que é o dele, que é o da investigação. A apresentação escrita – mas em certa medida também a oral – imortaliza o nome do autor, torna-o indissociável do assunto apresentado. A *historiē*, com tudo que ela abrange, é a grande

¹⁸¹ O elemento “Clássico” ainda parece estar presente em muitos aspectos de nossas vidas, com elementos geralmente tratados como “contribuição” de um povo que criou a democracia, o teatro, a história, a filosofia, dentre outras. Se por um lado, os antigos gregos e romanos se nos apresentam na qualidade de estranhos, exóticos frente um mundo onde “tudo mudou” ou “evoluiu”, há também a reivindicação de uma paternidade, cuja escolha aponta para esses “fundadores da cultura”. Segundo Marcel Detienne, se muitas categorias gregas continuam presentes em nossos dias (nem que seja apenas pelo nome), não significa que devamos estabelecer uma linha reta dos gregos até nós. Ao invés de herdeiros passivos, fomos atuantes nesse direcionamento aos gregos antigos. Ou seja, se os gregos estiveram e estão presentes de tal maneira na dita *Cultura Ocidental*, é porque encontraram colaboradores: “Certamente, a Grécia antiga constitui uma parte do passado da humanidade. Pertence ao conjunto das sociedades antigas, como a Mesopotâmia, a China, o Egito ou a Índia védica. Mas na Europa cada um sabe obscuramente que a Grécia não se confunde nem com a Suméria e suas tabuinhas, nem com o Egito e suas pirâmides. Através de uma tradição muitas vezes secular, alternada por sucessivos humanismos, temos o sentimento de uma familiaridade maior com os gregos dos primórdios, entre a *Odisseia* e Parmênides, entre Homero e o Partenon” (DETIENNE, 2005 [2008]: 151).

realização, o grande *érgon* de Heródoto, e, por isso, ele é digno de *kléos*. Ela é a condição de possibilidade da existência do autor, pois somente a partir da pesquisa ele pode contar algo e, assim, o historiador se torna uma figura de autoridade. Se fosse de outra maneira, ele poderia apenas contar algo na condição de informante, como tantos anônimos que ele cita (“os persas”, “os egípcios”, etc.), jamais como autor. Entretanto, isso ainda é insuficiente tanto para ser autor, quanto para eternizar ou afrontar o tempo, como me referi acima.

Ainda estamos no âmbito individual, o que significa que não se trata de um autor de fato. E também não há garantia nenhuma de perenidade para seu ato. É por meio da *apódexis* que Heródoto realiza e completa sua realização: ele apresenta ao público as suas investigações. O que não quer dizer que ele *publica* sua obra. É anacrônico tratar de publicação neste sentido, pois parece remeter a um tipo de autor que ainda não existia, com seu livro impresso, seus direitos autorais, etc.; mas, principalmente, porque desconsidera o traço principal da *apódexis*, que é o da oralidade (NAGY, 1990; BAKKER, 2002; RIBEIRO, 2010)¹⁸². Afirmar seu caráter oral não significa perder de vista as *Histórias* enquanto obra escrita. Como vimos no capítulo anterior, a própria *apódexis* deve ser pensada também em seu caráter escrito. Se Heródoto pensasse sua *apódexis* equanto exclusivamente oral, como alguém pode vir a confundir, significa que ele queria conservar toda a sua obra somente por um curto momento, em que ele pudesse performar sua pesquisa. Seria absurdo pensar isso. Sua performance continuará por gerações, pois seu escrito cria uma espécie de ficção da presença autoral. Presença oral e presença escrita não se confundem, mas, a meu ver, uma pode tomar o espaço da outra. Entendo que as duas são complementares: quando afirmo que ele procura resistir ao tempo, não me refiro apenas ao futuro. O que ele preserva do passado grego é apresentado em seu próprio presente e este é o momento principal para que ele possa preservar, pois é somente obtendo êxito em seu presente que ele se torna digno de perdurar. O próprio Heródoto não parece ter considerado contradição nem confusão seu diálogo com o presente e o futuro. Seu próêmio se refere ao seu presente e ao porvir ao mesmo tempo, da mesma forma que, no decorrer da obra, ele se refere a possíveis debates e, também, se refere ao leitor futuro. Este é o caráter da imortalização proposta por Heródoto que Tucídides recusa posteriormente. Sua “história” da Guerra do Peloponeso possui um caráter “privado”: trata-se de um *ktéma*, um bem, uma propriedade, seja ela móvel ou imóvel (BAILLY, 1895 [2000]: 1143) e que, sendo derivada do verbo *kéktēmai*, transmite a ideia de uma propriedade privada

¹⁸² É o que faz Brito Broca em sua tradução indireta das *Histórias*, que exclui todo o caráter oral: “Ao escrever sua História, Heródoto de Halicarnasso...”. Para um exame das diferentes traduções dos próêmios das *Histórias*, ver Ribeiro (2010: 72-80).

(NAGY, 1990: 169, 220). Além disso, Tucídides recusa a palavra *apódexis* (exceto em I. 97) e recusa também *historía* para designar a sua narrativa. Seu título porta o nome “história” apenas por convenção, pois ele *escreveu* (*xynégrapse*) a guerra dos peloponésios e dos atenienses¹⁸³. Trata-se de um deslocamento do *kléos* herodotiano ao *ktéma*, que pode ser sintetizado nas palavras de Hartog:

Com Tucídides, não se trata mais de preservar do esquecimento as ações valorosas, mas de transmitir às gerações futuras um instrumento de inteligibilidade das crises de seu próprio presente. A *Guerra do Peloponeso* é portadora de imortalidade em si mesma, por si mesma, para si mesma (HARTOG, 1980 [2001]: 34).

O autor está presente, mas de uma outra forma. Ele faz parte de um duplo movimento, onde, por um lado, há sua presença (nome e lugar de origem), mas, também, o seu apagamento, como coloca Nicole Loraux (1986). E, no momento em que ele põe a própria guerra por escrito, o leitor parece se deparar com a objetividade e, ao mesmo tempo, fica privado de todo e qualquer acesso às suas fontes: a credibilidade é obtida pela exposição do método. Para ler Tucídides, é preciso, primeiramente, aderir; uma vez que isso ocorra, o leitor entra na implícita regra do jogo do autor (LORAUX: 1986). Por isso mesmo que em Heródoto é questão de *kléos*, que em sua própria etimologia está ligada ao *som*. Se não produzir som, se não permanecer sendo falada, não terá o mesmo sentido. Tucídides não proporciona esse espaço a seu destinatário, que é prioritariamente leitor. O historiador de Halicarnasso, apesar de sua busca por um marcado distanciamento em relação às produções poéticas, ainda é ligado a elas, assim como, de uma forma mais ampla, é ligado à tradição dos indo-europeus. Tal herança não significa passividade, mas uma presença cultural, que no seu tempo é resignificada. O resultado, de certa forma, ainda é um pouco “poético” ou “homérico”. Ao mesmo tempo, há algo de novo, algo que o permite seguir outro rumo, que é o da investigação, com suas novas exigências e seus novos traços. Eis o nosso historiador, “o mais homérico” de todos.

¹⁸³ Caráter sublinhado por Nicole Loraux (1986: 144): Tucídides põe por escrito a guerra ela mesma, a guerra “em pessoa”.

4. CAPÍTULO IV – A SUPERAÇÃO DE KHRÓNOS OU A PERENIDADE DO HISTORIADOR

“Le temps s’en va, le temps s’en va ma Dame,/ Las ! le temps non, mais nous nous en allons,/ Et tôt serons étendus sous la lame”.

Pierre de Ronsard. *Sonnet [VI]*, Século XVI [1993].

Nos capítulos anteriores, pudemos contemplar alguns elementos de fundamental importância no que diz respeito à manifestação autoral herodotiana em sua busca pela posteridade. Alguns dispositivos foram apresentados, por exemplo, o que envolve a figura autoral e o seu renome (em sua dicotomia de elogio ou crítica, de autor referência ou autor mentiroso), e a questão da escrita enquanto suporte imprescindível para a perenização. Vimos, também, que a noção de *kléos* (a fama ou glória) possui uma longa história entre os gregos, podendo ser localizada no seio do mundo indo-europeu, e que o historiador a utiliza em uma nova roupagem, herdeira em grande parte da poesia. O que veremos, agora, diz respeito às intervenções do *eu* historiador na sua própria narrativa. Veremos, se minha exposição for bem sucedida, que algumas de suas intervenções podem dizer muito acerca de sua proposta de imortalização autoral, conforme defendida no decorrer desta tese.

4.1. Sobre o estudo ou a identificação do *eu* autoral

4.1.1 Por um estudo das categorias enunciativas

Não é o objetivo, aqui, estudar todo o desenvolvimento dos estudos linguísticos sobre a presença da *pessoa* ou do *indivíduo* no ato de sua fala e de sua escrita. Abreviando todo esse possível caminho, utilizarei algumas reflexões que dizem respeito ao campo da *enunciação*, ou melhor, farei uso de alguns elementos desenvolvidos na área, por entender que eles podem enriquecer minha reflexão acerca da presença autoral do nosso historiador.

Estudar a subjetividade na língua não é nenhuma novidade. Em 1897, o filólogo e linguista francês Michel Bréal apresentou, em seu *Essai de Sémantique*, um capítulo cujo título é bastante sugestivo: *L’élément subjectif*. O autor explica onde se localizam os elementos presentes na língua que não dizem respeito à ordem das palavras que servem para expor os próprios fatos, mas um juízo daquele que narra. Um exemplo ordinário, apresentando por Bréal: “Um descarrilamento de trem ocorreu ontem sobre a linha Paris - Le

Havre, que interrompeu a circulação durante 3 horas, mas que *felizmente* não causou nenhum acidente”. A palavra destacada em itálico, obviamente, não se aplica ao acontecimento, mas exprime o sentimento do próprio narrador (BRÉAL, 1897: 255). Há, segundo o autor, uma quantidade de advérbios, de adjetivos, de membros de frase que consistem em apreciações daquele que se expressa na língua, assim como modos verbais, dependendo de cada língua (o optativo, o subjuntivo, o imperativo). Quanto às pessoas do verbo, Bréal dedica apenas uma pequena parte, limitando-se, basicamente, a sublinhar que, com a *primeira pessoa*, o sujeito se opõe ao universo, com a *segunda pessoa*, não nos afastamos muito de nós mesmo, visto que ela não tem muita importância senão a de ser interpelada pela primeira. A *terceira pessoa*, apenas, representaria a porção objetiva da língua (BRÉAL, 1897: 263-265). A terceira pessoa possui, então, certo grau de diferenciação que será importante considerar adiante.

Isso já significaria muito, certamente, tendo-se em vista que, daí, poderíamos deduzir toda uma série de manifestações individuais por parte de um autor de uma determinada obra. Seu caráter amplo em termos de diacronia e sincronia parece sugerir um longo alcance, podendo ser pensado para várias sociedades ou épocas. No entanto, não é de interesse, aqui, tal desenvolvimento. É também a linguística francesa que nos apresenta alguns dos traços mais específicos sobre a intervenção do narrador em sua narrativa e que possui convergências com o que foi denominado por Bréal como *elemento subjetivo*¹⁸⁴.

A popularidade dos estudos de enunciação data de 1966, ano em que Émile Benveniste publica seu *Problèmes de linguistique générale*. No primeiro tomo (o segundo apareceria apenas em 1974), o título da seção V é sugestivo: *L’homme dans la langue* (“O homem na língua”) (páginas 225-285). Se tomarmos o sentido primeiro da enunciação, tratado por Benveniste (1974: 80), temos que se trata da “colocação em funcionamento da língua por um ato individual de utilização”, o que significa, no que nos importa aqui, a intervenção daquele que fala em sua própria narrativa (DUCROT, 1984: 133-148; FIORIN, 1996: 31-58). Intervir no próprio texto é fator fundamental para a referência a si próprio, embora nem sempre se trate de manifestar sua presença em termos “biográficos”. Uma intervenção do narrador pode nos dizer algo sobre a própria noção de autoria existente em uma determinada sociedade. Ou, então, a respeito do funcionamento de determinados gêneros. Alguns podem exigir uma maior presença do narrador, outros podem mesmo ocultá-lo¹⁸⁵.

¹⁸⁴ É o que sugere Márcia Sipavicius Seide (2012: 108-109), ressaltando a importância do enunciado performativo para Bréal, assim como nos estudos de enunciação.

¹⁸⁵ Alguns trabalhos citados até aqui podem aprofundar essa questão, como os de Ruth Finnegan (1977), de Claude Calame (1986 e praticamente todos os outros dele), de Paul Zumthor (1987 [1993]), etc.

Antes de tentar utilizar alguns elementos das análises de Benveniste para pensar as *Histórias*, é preciso uma palavra a respeito não apenas da influência dos seus trabalhos nos estudos sobre o *eu* herodotiano, mas, mais exatamente, sobre o desenvolvimento de um interesse de cunho autoral na compreensão do texto de Heródoto. Se Benveniste está por trás de tudo isso, não importa aqui. Cabe apenas destacar que, ao menos entre os pesquisadores franceses, seus escritos estão presentes, pois sua obra se tornou, desde cedo, um clássico dos estudos de sua área, sendo utilizada por diversos autores.

Mas paremos por aqui. Em que momento, exatamente, Heródoto passa à categoria de um autor que se enuncia no texto, provocando ou tentando provocar certos deslocamentos de sentido? Tão logo sua *historiē* tenha sido apresentada, pensarão alguns, a meu ver com razão. Mas e quanto aos seus intérpretes, quando eles perceberam isso? Ainda a questão pode ser levada aos próprios antigos, pois isso remete certamente a Plutarco, em seu *Da Malícia de Heródoto*. Se Heródoto é *kakoethés*, “malicioso”, ele participa do texto – enunciando-se ou não – de forma a potencializar uma tomada de sentido específica por parte do seu leitor. Assim, teremos Plutarco (ou outro antes dele) como o primeiro a se preocupar com a enunciação do nosso historiador. Mas, se considerarmos o desenvolvimento nesses termos, corremos o risco de pensar que todos os pesquisadores fizeram mais ou menos a mesma coisa. Há uma certa mudança de interesse entre esses especialistas do texto, que pode ser verificada, sobretudo, depois do surgimento das análises de Benveniste. Tal interesse pode ser muito mais amplo, relacionado àquilo que tratei no capítulo 1, e que diz respeito ao debate em torno da noção de *autor*.

4.1.2 Eis que surge o *eu* do historiador

Seria exagerado afirmar que Benveniste foi o fundador ou que se trate de um caminho incontornável para toda a reflexão especializada em torno do *eu* do autor, mas seu nome foi de fundamental importância. Se considerarmos a escola francesa de estudos sobre o mundo grego antigo na década de 1960, podemos perceber que a ótica estruturalista está presente e influencia grandes e conhecidos pesquisadores. Não se trata, aqui, de discutir um a um ou de defender que este ou aquele é realmente um “estruturalista”, algo que pode ser difícil e talvez

impreciso. A influência estruturalista pode ser sentida de diferentes maneiras de acordo com os autores e isso também se apresentaria como uma dificuldade¹⁸⁶.

Se realmente existiu algo como uma “Escola de Paris” dos estudos sobre a Grécia, certamente a figura central foi Jean-Pierre Vernant¹⁸⁷. O fato de haver uma menção a uma “escola” sugere as influências que seus pesquisadores tiveram (ou sofreram), autodenominados estruturalistas ou não¹⁸⁸. Além de Vernant, pesquisadores como Marcel Detienne, Pierre Vidal-Naquet e Nicole Loraux tiveram seus nomes relacionados ao referido grupo, publicaram numerosas obras em conjunto e costumavam citar um ao outro em seus trabalhos. A preocupação desses autores é com a *pólis* grega, acima de tudo, em seu processo de laicização que resulta na democracia: “Dentro de seus limites como em suas inovações, [a razão grega] é filha da cidade”, sintetiza Vernant (1962 [2005]: 143).

Esses autores foram e ainda são de grande influência no meio acadêmico francês e além. Certamente, todos os leitores desta tese os conhecem, pois seus trabalhos foram traduzidos para diversas línguas e, principalmente, porque eles foram realmente influentes nos estudos sobre a Grécia – não seria exagero considerá-los autores incontornáveis. É importante considerar, no entanto, que, no decorrer dos anos 1980, outros caminhos de pesquisa já começavam a ser esboçados. Não que não existissem outras opções para os estudos do assunto em paralelo às produções desses autores franceses, mas, no que se refere ao estudo dos autores das obras, parece que esse período foi um divisor¹⁸⁹. Mesmo antes, no tocante à pesquisa francesa, o pesquisador sueco Jesper Svenbro publicou sua tese intitulada *La parole*

¹⁸⁶ Sintetizo aqui, em grande parte, as ideias apresentadas nas páginas 27-40 da minha dissertação de mestrado (GUTERRES, 2012), com alguns acréscimos. Para um estudo recente sobre a formação dos estudos franceses sobre a Grécia, ver os dois capítulos de François Hartog (2015: 179-268) que apresentam uma Grécia “à la française”, centrado em Fustel de Coulanges, Émile Durkheim, até Jean-Pierre Vernant. Para um estudo sobre a apresentação (ou ocultamento) dos historiadores franceses nos seus próprios textos, ver o livro de Philippe Carrard (2013). Para um mapeamento das questões relativas ao estruturalismo (e ao pós-estruturalismo), sobretudo entre os historiadores, ver o artigo de Temístocles Cezar (1995: 129-151).

¹⁸⁷ Segundo Pierre Vidal-Naquet (2002: 26-27), a partir de 1964, começou a se desenvolver, na França, um novo polo de pesquisa, que se distanciava do da Sorbonne, e que, depois, passou a contar com o apoio da *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS) e do *Centre national de la recherche scientifique* (CNRS). A figura principal era Vernant. O referido polo chamava-se, inicialmente, *Centre de recherches comparées sur les sociétés anciennes*, depois *Centre Louis Gernet*, em homenagem ao sempre mencionado antropólogo dos textos de Vernant, seu grande mestre, juntamente com o psicólogo polonês Ignace Meyerson. A título de atualização, cabe informar que, em 2010, o *Centre Louis Gernet* sofreu uma fusão com outros dois centros, o *Centre Gustave Gotz. Mondes hellénistique et romain*, e o *Phéacie – Pratiques culturelles dans les sociétés grecque et romaine*, resultando no ANHIMA (*Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques*).

¹⁸⁸ Para François Dosse (1998: 183), havia, certamente, uma conexão entre Vernant e o estruturalismo, resultante de seus contatos intelectuais com Georges Dumézil (em torno da trifuncionalidade indo-europeia) e com Claude Lévi-Strauss (em torno dos mitos ameríndios), o que pode ser constatado em seu texto sobre *Le mythe hésiodique des races – Essai d'analyse structurale*, publicado pela primeira vez em 1960, na *Revue de l'Histoire des Religions*.

¹⁸⁹ Na coletânea intitulada *Sur l'individu* (1987), Vernant parece se defender da crítica de não se preocupar com o tema, como o título *L'individu dans la cité*.

et le marbre: aux origines de la poétique grecque (1976 [1984]). Trata-se, sobretudo, de uma ênfase no autor grego, onde a noção de trabalho e o alvorecer da cidade ajudam a compor um quadro interpretativo. Na medida em que se configura a pólis, desaparece, pouco a pouco, o espaço outrora ocupado pelo aedo homérico, a saber, o do poeta que canta para um público homogêneo e aristocrático. Em particular, à época de autores como Simônides, Baquílides e Píndaro, onde a audiência é cada vez mais heterogênea, o poeta precisa reivindicar a sua produção – algo inexistente em Homero –, para, assim, obter sucesso na venda de sua *sophía*, sua “habilidade poética”. Os argumentos e a abordagem de Svenbro foram postos em dúvida por diferentes autores e por diferentes motivos¹⁹⁰, mas seu trabalho, sem dúvida, consiste em uma iniciativa bastante original à época, por considerar a manifestação autoral dos poetas gregos. Ainda se trata de uma ênfase naquela fórmula de Vernant (1962 [2005b]), que, aqui, poderíamos reescrever como “a emergência da noção de autor é filha da Cidade”.

No decorrer dos anos 1980, surgem os trabalhos mais importantes a respeito da noção herodotiana de autor. Em 1980, François Hartog realiza uma verdadeira virada nos estudos sobre a narrativa do historiador, como seu *Le miroir d'Hérodote: essai sur la représentation de l'autre* (1980 [2001])¹⁹¹, resultante de sua tese de doutorado. Sublinhando desde o início a inviabilidade de uma abordagem de cunho estruturalista para seu intento¹⁹², ele defende que as *Histórias* funcionam como um espelho para os gregos, onde, por meio da apresentação da imagem do *Outro*, do bárbaro, eles podem pensar a si próprios. Escreve Hartog que “as *Histórias* são esse espelho para o qual o historiador jamais cessou de olhar, a fim de interrogar-se sobre sua própria identidade” (HARTOG, 1980 [2001]: 52). É considerada, então, não apenas a presença daquele que escreve, mas sua relação pressuposta com aquele que recebe o texto. Assim, entra em cena o que ele chamou de “*retórica da alteridade*”, no intuito de compreender como o historiador procura produzir um efeito de crença no seu destinatário, a partir das marcas enunciativas *eu vi*, *eu ouvi*, *eu digo* e *eu escrevo*, o que descortina, segundo Francisco Murari Pires (1999: 115), uma nova inteligência na narração herodotiana.

¹⁹⁰ Marcel Detienne (1981: 57) aponta sua radical sociologização da relação entre o aedo homérico e a Musa, esta sendo considerada, na obra, como a representação coletiva do controle social exercido sobre aquele. Andrew Ford (2002: 136) e Francisco Achcar (1994: 160) referem o caráter marxista de sua interpretação, o segundo também criticando seu “esquematismo sociológico”. No capítulo anterior, dediquei maior atenção à tese de Svenbro.

¹⁹¹ Edição brasileira: *O espelho de Heródoto*. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: editora da UFMG, 1999.

¹⁹² A abordagem de tipo estruturalista, para Hartog (1980 [2001]: 329), consiste em um estudo que atua a partir do recorte do seu objeto, que o examina de modo horizontal (*mise à plat*), e da combinatória entre os enunciados. Ele afirma, em contrapartida, que a narrativa não se desenvolve de modo linear, em uma sucessão de fases, insistindo na atenção à dimensão *vertical* do texto, o que faz referência às marcas da enunciação.

Em 1986, Claude Calame publica seu *Le récit en Grèce Ancienne. Énonciations et représentations des poètes*, uma coletânea de textos, apresentando uma preocupação fundamental com a enunciação poética. Um dos textos é intitulado *Hérodote: discours historique ou récit littéraire?*. Trata-se de situar o autor que não é exatamente um poeta, que se encontra entre Hecateu e Tucídides, não sendo também exatamente como nenhum deles. No prefácio do livro, Jean Claude Coquet destaca um dos méritos do trabalho a ser lido, que consegue se afastar da abordagem estruturalista, tratada como uma resposta ao livro *Mito e Pensamento entre os Gregos*, de Vernant¹⁹³. Apoiando-se em Émile Benveniste, em Roman Jakobson e na semiótica de Algirdas Julien Greimas, Calame elabora um quadro dos modos de intervenção do narrador na sua narrativa. Quanto às *Histórias*, ele as considera como um marco do distanciamento em relação ao texto épico, que deve ser considerado em um duplo movimento: primeiramente, o *eu* apresentado cada vez mais em seu caráter autônomo, em uma correspondência provável com a auto-identificação do narrador que se nomeia empregando uma *sphragís*; em segundo lugar, na passagem do *tu-Musa* ao *ele* dos *lógioi ándres*, o historiador realiza, de alguma forma, um reatamento com a poesia épica, havendo, então, um alargamento, mas sobre base “documentária” (CALAME, 1986: 80-81).

Outras três publicações, todas de 1987, compõem o mesmo quadro do que venho apresentando. Uma delas é a da revista *Arethusa*, que apresentou uma edição especial ao historiador em 1987, com o título *Herodotus and the Invention of History*. Destaco, aqui, dois textos, *Herodotean Narrative and the Narrator's Presence*, de John Marincola, e *Narrative Surface and Authoral Voice in Herodotus' Histories*, de Carolyn Dewald. Ambos apresentam destacável atenção ao sujeito autoral que se enuncia, uma vez que utilizam o texto de Roland Barthes *Le discours de l'histoire* (1967)¹⁹⁴. Marincola prioriza as intervenções do historiador que fazem referência ao seu próprio tempo. Dewald, por sua vez, prioriza a relação entre o autor e o seu leitor, por intermédio do texto, a partir da coletânea de textos reunidos por Jane P. Tompkins, em *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism* (1980). Heródoto não apenas realiza o grandioso empreendimento que é o seu texto, mas também

¹⁹³ Em sua resenha crítica da reedição do livro em 2000, Pascal Payen (2002: 699-700) dirá o mesmo a respeito da tentativa de Calame em se distanciar do estruturalismo vigente nos anos 1960-1980, que praticamente excluía o sujeito em suas análises.

¹⁹⁴ Barthes, por sua vez, utiliza-se da noção de *shifter*, de Roman Jakobson (1990: 386-392), tratado como uma classe universal de elementos gramaticais que dizem respeito à intervenção do narrador. Os principais *shifters* considerados por Barthes são: o *shifter de escuta*, que designa uma referência do historiador às fontes, testemunhas ou sua experiência pessoal; o *shifter de organização* do próprio discurso, que pode ser exemplificado por ditos como “como dissemos antes”, “essas são as outras ações dignas de memória que fez durante seu reinado”, “sobre ele, já não falaremos mais”, etc. Segundo Algirdas Greimas e Joseph Courtés (1989: 418), o termo é traduzido no francês por *embrayeur*, e em português por *embreante*. Ver a introdução de Calame (1986), a respeito das noções de embreagem enunciativa nos textos gregos.

codifica nele uma espécie de “contrato narrativo”: nele, estariam inscritas as regras que sua audiência lê (DEWALD, 1987: 147). Se o nome do autor nós podemos identificar com facilidade, o mesmo não ocorre com os seus leitores. Situados em um tempo que é o da própria narrativa, eles existem como uma premissa, a de que no futuro a obra será lida, embora não possamos saber exatamente por quem ou em que época.

No mesmo ano, Catherine Darbo-Peschanski publica *Le discours du particulier: essai sur l'enquête Hérodotéenne* (1987) (utilizo a versão para a língua portuguesa, de 1998). A autora considera necessário saber como o historiador elabora a seleção do material no qual se baseia, por isso, é preciso uma análise dos *lógoi* de origem diversa que são reunidos nas *Histórias*. Darbo-Peschanski distingue, então, três formas de discurso no texto: onde o investigador diz “eu”, quando descreve as operações da sua pesquisa; os discursos que são expressamente atribuídos a informantes; e aqueles denominados “soltos”, que não são atribuídos a um determinado informante. O estudo das diferentes posições que o investigador ocupa no seu próprio texto permite evidenciar aspectos fundamentais da investigação. A primeira é menos frequente: é aquela em que o investigador ocupa a dianteira da cena, reagindo às informações que lhe são fornecidas, elaborando suas problemáticas e suas explicações e comunicando os passos das suas análises (com maior recorrência no livro II). A segunda é onde ele recorre a outros, na maioria das vezes, vagamente identificados. A terceira corresponde a relatos ou *lógoi* sem vínculo nem justificativa: não podem ser atribuídos a ninguém, são fechados em si mesmos, e, por isso, não dão margem à crítica do historiador (DARBO-PESCHANSKI, 1987 [1998]: 140). Há, então, uma pluralidade de vozes no texto, característica que implica na própria epistemologia da obra: não se trata de uma pesquisa centrada na busca da apresentação da verdade (*alētheia*), sendo a opinião (*dóxa*) a noção central. Por seu caráter polifônico, o texto herodotiano possui uma sensível particularidade, se comparado a autores como Hecateu de Mileto e Tucídides, ambos em busca da *alētheia*. Se, na democracia grega, cada um pode apresentar sua posição construindo uma espécie de debate político em busca do melhor para a *pólis*, as *Histórias* parecem fazer algo estruturalmente parecido:

Nesse sentido, a investigação apresenta-se como um jogo em três tempos, centrado na opinião: os informantes proporcionam opiniões sobre as quais, a seu turno, se exerce a opinião do investigador, enquanto o leitor-ouvinte é

convidado a apresentar a sua própria diante desse contexto (DARBO-PESCHANSKI, 1987 [1998]: 216)¹⁹⁵.

Se a autora sugere que a recepção da obra diz respeito a um *leitor-ouvinte*, é porque considera uma articulação incontornável entre oralidade e escrita. O presente do autor pode se desdobrar em um futuro, pois o *eu* da narrativa não deixa de considerar, ao mesmo tempo, uma apresentação pública e uma leitura em um tempo ainda distante.

Os trabalhos apresentados acima foram de grande importância na elaboração desta tese, visto que desenvolveram nosso conhecimento acerca da noção de sujeito autoral ou narrativo, não apenas sobre o historiador de Halicarnasso, mas também de mundo grego em geral. Essas pesquisas parecem ter influenciado em uma tomada de rumo nos estudos herodotianos, embora não me pareça viável afirmar que tudo tenha partido deles, visto que as noções de sujeito autoral ou narrativo têm sido costumeiramente estudadas no campo literário ou narratológico, e também porque as pesquisas nunca se resumiram a esses temas¹⁹⁶.

4.2 O diálogo entre o autor e o futuro leitor

Vimos, no capítulo 1, que um estudo a respeito da posteridade autoral não deve desconsiderar a relação entre autor e seu leitor. O sujeito autoral, embora não seja mais pensado em termos de uma profunda autoridade de onde emanam todos os sentidos do texto, ainda continua sendo a referência ou ponto de origem daquilo que chega ao seu receptor. Sua importância pode variar de acordo com o tipo de texto e o seu propósito, em outras palavras, aquele que escreve um poema não possui o mesmo status diante de seu público do que aquele que publica uma notícia no jornal. No caso do historiador, sua presença no texto remete a fatores referenciais, no caso de ele próprio ser testemunha de algo ocorrido, dependendo da forma de elaboração historiográfica de sua época ou “escola”. Podendo ser mais ou menos compreendido como sujeito elaborador de uma narrativa dita de ordem subjetiva, ou adepto

¹⁹⁵ Posteriormente, Darbo-Peschanski (2007) desenvolveu um pouco mais sua afirmação de que, nas *Histórias*, não se trata de *verdade*, mas de *opinião*, ideia sobre a qual Paul Veyne, no prefácio do livro de 1987 da autora, já havia mostrado certo ceticismo.

¹⁹⁶ Evidentemente, as pesquisas não param e a todo instante surgem novos trabalhos, sendo difícil manter-se atualizado. A propósito de alguns autores que trataram da noção após os mencionados neste trabalho, ver, por exemplo, e para citar apenas alguns, Rosalind Thomas (2000), Carolyn Dewald (2002), Roger Brock (2003), Claude Calame (2004; 2012) e Robin Waterfield (2009). Para um aprofundamento a respeito do que vem sendo discutido “hoje” nos estudos sobre Heródoto, ver Pascal Payen (2003), que trata da historiografia grega em geral, a introdução de Rosaria Vignolo Munson (2013) e Hyun Jin Kim (2016). Em resumo, pode-se dizer que os estudos herodotianos, hoje, são desenvolvidos em torno das seguintes temáticas principais, certamente resultantes da considerável interdisciplinaridade no interesse em torno das *Histórias*, muitos deles citados no decorrer desta tese: narratologia (aqui estaria localizada a maioria dos estudiosos da noção de *sujeito narrativo*), recepção, estudos sobre oralidade e escrita, e sobre as fontes do historiador.

de uma proposta que tende a anular (a aceitação da) sua presença em busca da *verdade* do passado. Heródoto não foi, certamente, um modelo para a história dita científica. Seus *lógoi* não possuem o caráter verídico ou o rigor por eles exigido, sendo Tucídides muito mais viável para a tradição tomar como modelo (MOMIGLIANO, 1984a; HARTOG, 2005: 91-108). Além do mais, sua presença nesses *lógoi* é muito mais sentida, como vimos acima. Tal presença possui particular importância, na medida em que participa da articulação das categorias temporais: o *eu* do historiador faz referência a uma crítica às tradições passadas, ao seu próprio presente (quando critica ou quando se impõe como pesquisador ao seu público) e, também, ao futuro. Quanto ao futuro – que nos interessa mais aqui –, o historiador estabelece uma espécie de diálogo com seu leitor, em forma de projeção. Aquele que fala do passado projeta seu presente ao seu destinatário, ele se faz passado em seu próprio presente, criando um traço marcadamente ficcional que permite esse contato. Vejamos, agora, como isso funciona no seu texto, em outras palavras, quais são os seus dispositivos de projeção à posteridade.

4.2.1 Tudo começa por uma *sphragís*...

Eis a gênese da posteridade autoral: a *sphragís*, ou assinatura, é signo irreduzível emitido por quem queira ser lembrado¹⁹⁷. O anonimato autoral, embora possa ser resolvido pela sociedade receptora da obra que *cria* um nome de autor (caso de Homero), anula a possibilidade de lembrança do sujeito real, o ponto de partida da narrativa. O pseudônimo, por sua vez, faz parte de um jogo cuja descoberta do original pode estar pressuposta, uma vez que seu autor queira realmente ser reconhecido. Como escreve Genette (1987: 54), “nenhum escritor pseudônimo pode sonhar com a glória sem prever essa revelação”¹⁹⁸.

¹⁹⁷ Creio não ser necessário um maior desenvolvimento sobre tal noção nesse ponto da pesquisa, uma vez que já o fiz nos três capítulos anteriores. Limito-me a referenciar o livro de Béatrice Fraenkel (1992). Embora não se trate de uma reflexão sobre o período aqui trabalhado, pode servir como um rico panorama do desenvolvimento da assinatura na cultura Ocidental, considerada tanto como um ponto de referência daquele que assina (uma obra ou um documento) quanto uma imagem (a caligrafia sendo um exemplo).

¹⁹⁸ O caso do comediógrafo Aristófanes ilustra o zelo do autor com o nome enquanto signo de atribuição de sua produção. Conforme Custódio Magueijo (1984: 07-08), em 427 a. C., Aristófanes ainda não havia completado os 18 anos de idade e, por isso, ainda não podia se candidatar à atribuição e direção de um coro em Atenas. Assim, ele decide entregar o texto a uma pessoa de confiança chamada Calístrato, que o fez em seu lugar, mas a posteridade não deixou de conhecer seu verdadeiro autor.

A *sphragís*, que é uma *terceira pessoa*, consiste, então, em um fundamental mecanismo autoral, dotado de conotações marcadamente intencionais¹⁹⁹. Para melhor compreendermos sua presença, podemos tomar duas vias explicativas, que não se opõem em princípio. Na primeira, trata-se de pensar a assinatura por ela mesma, o que eu poderia resumir na seguinte sentença: *a assinatura é o antianonimato*. A segunda exige um contato mais direto com o caso apresentado nesta tese, o do historiador em seu tempo, suas (possíveis) visões de mundo e o significado de sua iniciativa em um mundo marcado pela articulação cada vez mais presente entre oralidade e escrita, assim como a importância desempenhada pela categoria *kléos*, possivelmente herdada da poesia épica.

Qual o papel desempenhado pelo nome próprio do autor em seu texto? Tratar-se-ia de uma noção universal, compartilhada por todas ou quase todas as culturas, apontando para um texto enquanto uma propriedade? Seria provável que os sujeitos, desde tempos imemoriais, em locais distantes um do outro, manifestassem uma noção de subjetividade ou de individualidade tão desenvolvida a ponto de reivindicar a autoria de algum escrito, de alguma ideia, de alguma produção (uma ânfora, uma estátua, etc.)? Uma resposta comedida talvez seja a mais adequada. As produções humanas, todas elas, fazem parte de um desenvolvimento bastante longo, de difícil datação, mas que aponta cada vez mais para o aprimoramento das técnicas, sejam elas de caça ou de elementos culturais, como instrumentos ou noções (como a do divino), o que Steven Mithen (1996: 171-210) chamou de “o *big bang* da cultura”. Quanto à noção de *autoria*, não é possível saber exatamente, creio, onde e quando começa. Tentar desvendar tal questão poderia ser bastante polêmico. De um lado, deveríamos compreender quais foram os grupos humanos mais antigos que compreenderam o *eu* como o de um ser diferente dos outros no âmbito de uma *produção de caráter singular*²⁰⁰. Ser o autor – no sentido simples de “produtor” – de um determinado instrumento ou utensílio de uso cotidiano ou de um texto não são a mesma coisa, ou, ao menos, não o são em todas as sociedades. Um texto, da mesma forma, não estabelece uma garantia de autoria, conforme a sua natureza. Por outro lado, mesmo entre aquelas sociedades que utilizaram a escrita, a noção, digamos, *autoral* não foi uma regra. Para complicar, mesmo em sociedades orais, nos ensina a

¹⁹⁹ Embora eu as trate, aqui, em termos de correspondência, é preciso salientar que as duas não podem ser confundidas, visto que nem sempre os pronomes pessoais *ele/ela* identificam um nome próprio, podendo dizer respeito a um elemento anônimo.

²⁰⁰ Para além do livro de Mithen, cabe destacar outros dois livros que tomo como referência para pensar a respeito do assunto: *Nascimento das divindades, nascimento da agricultura. A revolução dos símbolos no Neolítico*, de Jacques Cauvin (1997), e *L'émergence de l'homme*, de Ian Tattersall (1998 [1999]). A respeito da noção de *pessoa* e de *eu*, ver Marcel Mauss (1950 [2003]). Para a noção de indivíduo na Idade Média, ver Aaron Gourevitch (1999 [2006]).

antropóloga Ruth Finnegan (1977), é possível a existência de uma noção de autoria supondo uma propriedade da produção de um canto ou de uma narrativa.

Quanto aos gregos, mesmo eles não foram autores desde sempre. Trata-se, então, de uma noção lentamente elaborada, cujo detalhe, talvez o mais importante, seja a sua complexidade. Tendemos a exigir noções de autoria, tal como a concebemos, para os outros povos, distantes no tempo e/ou no espaço, sem considerarmos a possibilidade da existência de formas distintas ou de variações da noção. Dito isto e tendo em vista nosso autor de Halicarnasso, não se trata de reivindicar para ele um papel exclusivo como um autor que se quer perene, que busque a imortalidade do nome. A tentativa, até aqui, tem sido a de situá-lo, em sua singularidade, nesse mundo grego cada vez mais autoral que é o da sua época.

Permitam-me repetir, aqui, o próêmio das *Histórias*:

Esta é a exposição das investigações (*historiēs apódexis hēde*) de Heródoto de Halicarnasso, para que os feitos dos homens não se desvançam (*exítēlos*) com o tempo (*khronos*), nem fiquem sem renome (*akleā génētai*) as grandes e maravilhosas empresas, realizadas quer pelos Helenos quer pelos Bárbaros; e sobretudo a razão (*aitiē*) por que entraram em guerra uns com os outros (*Histórias*, I. 1).

O que se impõe, em primeiro lugar, é o nome próprio e o lugar de origem²⁰¹ do seu detentor (HARTOG, 1999; CALAME, 2004). Essas primeiras palavras, expressas no caso genitivo, apontam para uma demarcação plenamente autoral que não teria sentido algum em uma forma de narrativa que não reivindicasse uma realização ou criação. E isso pode valer tanto para o oral quanto para o escrito ou, mais especificamente, tanto para a sua apresentação oral quanto para a sua apresentação escrita, tal como a conhecemos. Na oralidade, podemos imaginar, a apresentação do nome pode se aproximar, em alguma medida, a uma apresentação de outra ordem, mesmo banal, como no caso de uma pessoa que se apresenta a outra ou a um grupo desconhecido no intuito de falar o que quer que seja. No entanto, a composição autoral possui maior complexidade. Há um caráter reivindicatório em seu ato enunciativo. As investigações são *de* Heródoto e de mais ninguém. Não se trata tanto das ideias contidas no decorrer do texto – ou ao menos não todas elas –, mas da pesquisa: a laboriosa atitude de buscar informações sobre as realizações humanas, ouvir inúmeros informantes e estabelecer

²⁰¹ Seu lugar de origem foi ponto de discussão entre tradutores, em torno das cidades de Halicarnasso (hoje Bodrum, na Turquia), situada na costa sudoeste da antiga Anatólia, e Túrio, uma colônia grega situada no Golfo de Tarento, no sul da Itália. Halicarnasso, segundo David Asheri (2007: 72), é a leitura unânime da tradição manuscrita, e a verdadeira pátria do autor, segundo Plutarco (*Moralia* 604 f). Aristóteles (*Retórica* 1409a 34) nos indica que Túrio já era apontada como a cidade de Heródoto desde o século IV a. C. Ver Felix Jacoby (1913: 205-213) e Ph.- E. Legrand (1934: 407-410; 1966: 14-15), ambos considerando Túrio como correta, levando em conta o texto da tradição indireta preferida na tradição dos manuscritos. Isso não significa, no que se refere à tradução de Legrand das edições *Les Belles Lettres*, que ele considere que Heródoto tenha nascido na colônia grega. Apesar de tudo isso, talvez o mais importante seja saber que se trata de uma pólis.

uma configuração narrativa onde todo esse material possa funcionar, ou seja, ser contado de forma coerente (RICOEUR, 1983). “Fazer fama”, “divulgar seu nome”, são fórmulas que podem, de certa forma, explicar o motivo pelo qual o historiador procede assim – além do que diz respeito à reivindicação da validade das teses do pesquisador²⁰² –, uma vez que sua narrativa pode ter provocado muitas réplicas por parte de seus ouvintes.

Ser lembrado, ter seu nome repetido no espaço e no tempo, divulgado talvez tanto pelo elogio quanto pela crítica, são características que compõem a noção de *kléos*, “*Le bruit qui vole*”, como sugere o título do livro de Francis Larran (2010). O renome parece, assim, ser suficientemente garantido pela fala, pelo ouvir dizer, pois se propaga entre os vivos rapidamente, como afirmou Píndaro, defendendo a supremacia do seu canto (que foi também escrito) frente às estátuas, rígidas e imóveis, destituídas da fluidez do *lógos* oral. Mas a prosa herodotiana, embora contenha marcados traços do campo da oralidade, não se restringe a esta. A obra em prosa é pertencente *também* ao mundo da escrita – e a poesia também –, e é por intermédio dela que sua proposta se cumpre. Poderíamos ir um pouco mais longe e afirmar que a escrita foi o único meio capaz de garantir o grandioso projeto herodotiano de preservação das realizações humanas. Se “garantir” pode soar como exagero, uma vez que a escrita não garante nada *a priori*, uma vez que muitos outros escreveram textos autorais e não foram preservados, ou seja, não ganharam posteridade (ou, então, foram descartados pela própria posteridade), poderíamos sublinhar ao menos seu caráter potencial para que tal garantia se realize no tempo. Mas qual o motivo de escrever? Para preservar, obviamente, e para não esquecer todos os detalhes do que foi visto ou contado por alguém que viu. Há um motivo de particular importância que aproxima a coisa escrita ao seu responsável, e que os capítulos anteriores sugerem: a primeira atua como um representante do segundo, como seu substituto. Uma vez que a escrita pressupõe a mortalidade, como vimos com Michel de Certeau, Jacques Derrida, François Hartog e outros, podemos dizer que ela não *mata* o seu autor, como para Barthes. Pelo contrário, ela realiza a *manutenção da sua presença*, nos termos do *eikon* de Platão, que toma importância decisiva na reflexão de Ricoeur (2000: 339-369) a respeito da complexa questão de cunho epistemológico da narrativa história sobre “como tornar presente a coisa ausente”. No estilo do nosso historiador, marcadamente oral, podemos mesmo ter a sensação da presença de uma performance²⁰³, tomando aqui o uso de

²⁰² A respeito da enunciação dos historiadores do nosso tempo, ver Philippe Carrard (2013: 104-123).

²⁰³ Segundo Tatiana Oliveira Ribeiro (2010: 147), o dêitico *hēde*, no enunciado *apódexis hēde*, traz o discurso herodotiano para uma realidade performativa, em que todo o constativo está inserido, e, quando se pode supor que haja um perigoso afastamento dessa realidade, o texto parece trazê-la à lembrança.

um pouco de imaginação. Pois é ele, o próprio historiador que nos apresenta sua pesquisa. A frase “Esta é a exposição das investigações (*historiēs apódexis hēde*) de...” só pode se realizar, na ausência física do sujeito que a profere, pela narrativa escrita que atualiza o ausente e o transforma em presença no tempo do leitor (RICOEUR, 1983: 136-162). Trata-se de um gesto enunciativo de contínua reinauguração do texto. Como coloca Claude Calame (2004: 20):

Heródoto combina o dêitico *hēde* com a indicação inaugural de sua identidade cívica e a denominação de seu trabalho enquanto ‘demonstração da investigação’ (*historiēs apódexis hēde*). Por meio desse viés enunciativo, são dados o objeto e a meta da investigação: trata-se de uma investigação sobre as causas da guerra travada entre gregos e bárbaros para evitar que, em conformidade com a meta da poesia épica, a memória desses grandes feitos desapareça. Objeto e programa discursivos são imediatamente apresentados no *hic et nunc*, aos ouvidos e sob os olhos de um público cujo perfil nunca é indicado. O gesto autoral da *sphragís* se combina aqui com a dupla referência que permite o uso do dêitico: a exposição da pesquisa que corresponde aos *lógoi* apresentados na sequência é atribuída a um nome de autor, ao mesmo tempo em que ela é apresentada como o ato de fala que está sendo inaugurado.

O texto atualiza ou mantém o sujeito ausente, o que o dêitico parece sugerir quando lemos *hēde*, referindo-se à obra, e eu diria que também sugerindo a presença autoral. Como explica Jean Humbert (1945 [1960]: 29), *hōde* (que é o maculino de *hēde*) designa um objeto considerado como *próximo*, fazendo parte da “esfera de interesse” *da pessoa que fala*. O resultado de tal ato é a permanência do escritor no presente do leitor, o que significa o seu futuro, a sua posteridade e a vitória do seu empreendimento. Sua finalidade de representar o elemento ausente pode ser considerada também do ponto de vista linguístico.

Émile Benveniste, ao refletir sobre a relação entre os humanos e a língua, afirma que uma teoria linguística da pessoa verbal só pode ser constituída sobre a base das oposições que diferenciam as pessoas. Estas, para o autor, pertencem realmente às noções fundamentais e necessárias do verbo, sendo raros os exemplos contrários²⁰⁴. Os elementos pronominais, então, para além de indicar quem fala e para quem se fala, possuem conotações mais profundas na medida em que pensados uma em relação à outra para que assim se estabeleça como cada um se opõe ao conjunto dos outros.

Nas duas primeiras pessoas, há ao mesmo tempo uma pessoa implicada e um discurso sobre essa pessoa. “Eu” designa aquele que fala e implica ao mesmo tempo um enunciado sobre a conta do “eu”: dizendo “eu”, eu não posso não falar de mim. Na segunda pessoa, “tu” é necessariamente

²⁰⁴ Para mais detalhes acerca das candidatas a exceção – como o coreano, onde a expressão pessoal é suscetível de faltar ao verbo, embora não seja uma regra –, ver Benveniste (1966: 226-227). Para um maior detalhamento acerca da noção de *pessoa* na língua, ver Fiorin (1996: 59-126).

designado por “eu” e não pode ser pensado fora de uma situação colocada a partir de “eu”; e, ao mesmo tempo, “eu” enuncia algo como um predicado de “tu”. Mas da 3^o pessoa, um predicado é bem enunciado somente fora do “eu-tu”; esta forma é assim excetuada da relação pela qual “eu” e “tu” se especificam. Daí, a legitimidade dessa forma como “pessoa” é colocada em questão (BENVENISTE, 1966: 228).

A terceira pessoa, em virtude da sua própria estrutura, pode ser entendida como a forma não pessoal da flexão verbal. Uma vez que o *eu* e o *tu* se atualizam conjuntamente e possuem uma característica específica de unicidade, na medida em que o *eu* que enuncia e o *tu* ao qual o *eu* se dirige são únicos. O ele/ela, por sua vez, não participa dessa atualização conjunta, podendo se referir a uma infinidade de sujeitos (ou a nenhum). Ele/ela, a terceira pessoa não é, para Benveniste, uma *pessoa*. Ela exprime, na verdade, o *elemento ausente*, uma *não-pessoa*²⁰⁵.

Sabemos que Heródoto não foi o primeiro nem o último grego a apresentar seu nome próprio no texto. Se no texto homérico não temos um nome de autor, a partir de Hesíodo podemos constatar um aumento do que seria aceitável tratar em termos de reivindicação autoral, já discutido sumariamente no capítulo anterior. Quanto aos prosadores, a prática da *sphragís* se apresenta, no mínimo, desde o já citado Hecateu: “Hecateu de Mileto conta (*mytheítai*) assim: o que escrevo (*gráphō*) aqui (...)” (*FGrHist.*, 1 F 1 a). Após os dois primeiros prosadores jônicos, também possuímos o exemplo de Tucídides:

Tucídides de Atenas escreveu a guerra dos peloponésios e atenienses, como a fizeram uns contra os outros. Começou a narração logo a partir da eclosão da guerra, tendo prognosticado que ela haveria de ganhar grandes proporções e que seria mais digna de menção que as já travadas. Porque verificava que, ao entrar em luta, uns e outros estavam no auge de todos os seus recursos e porque via o restante do povo helênico enfileirando-se de um e outro lado, uns imediatamente, outros pelo menos em projeto. Esta comoção foi a maior para os helenos e para uma parcela dos povos bárbaros e, pode-se mesmo dizer, atingiu a maior parte da humanidade (*História da Guerra do Peloponeso*, I. 1).

Além de uma menção formal de si no preâmbulo, o historiador ateniense ainda se coloca na própria narrativa enquanto ator: “Tucídides, filho de Oloros, o autor desta história (*hós táde xynégrapsen*)” (*História da Guerra do Peloponeso*, IV. 104-105)²⁰⁶. Ele é autor (que *escreve*) e ator ao mesmo tempo, sendo que, na sua concepção, ele só pode ser aquele porque antes foi este, o sujeito que presenciou os acontecimentos, o que realizou a *autópsia*

²⁰⁵ Para uma retomada e avaliação das teorias de Benveniste aqui referidas, assim como sua importância para pensarmos os historiadores gregos, Ver Guy Lachenaud (1997: 179-193).

²⁰⁶ Opto por manter a tradução de Jacqueline de Romilly, embora não apareça a palavra *história*, que não faz parte do uso tucidideano para nomear sua obra. Uma tradução mais precisa de *hós táde xynégrapsen* seria, talvez (e de forma mais literal), “quem escreveu estas coisas”, como para John Marincola (1997: 183), “*who wrote these things*”.

(MARINCOLA, 1997: 182-205)²⁰⁷. Sua busca pela exatidão (*akribéia*, I. 22.2) não o priva de uma apresentação marcadamente autoral, pelo contrário, em sua proposta de apresentar a guerra entre os gregos, a meta de dizer a verdade não exige o total apagamento de si.

Como já foi sugerido acima, um suposto “apagamento de si” não deve ser nunca levado ao extremo quando nos deparamos com os textos antigos, como no caso da poesia, devido ao seu valor pragmático, cuja enunciação na performance possui grande importância. Quanto aos historiadores, no entanto, a questão provavelmente tenha sido a de marcar seu nome como responsável pela sua produção textual, por um lado, e, por outro, o de não permitir que sua presença interfira em sua proposta de apresentar a verdade. Ao menos nas preocupações de Luciano, em seu *Como se deve escrever a história*, onde Heródoto e Tucídides são os modelos. Bem antes do século II a. C. de Luciano, e logo depois de Tucídides na lista dos historiadores, temos Xenofonte. Para este, se considerarmos apenas o escrito inicial das *Helênicas*, a autoria deve ser oprimida em benefício de uma causa maior, seja ela a verdade do que é narrado ou a imediata continuidade do que foi contado por Tucídides. Pois seu texto se apresenta, no início, como uma mera retomada:

Após isto (*metà dè taûta*), não muitos dias depois, Timócares veio de Atenas com algumas naus, e imediatamente os lacedemônios e os atenienses lutaram uma outra batalha naval, e os lacedemônios foram os vencedores, sob a liderança de Agesândridas (*Helênicas*, I. 1).

Para o leitor acostumado aos modelos de próêmio dos primeiros historiadores, ou mesmo aos textos de alguns poetas, o escrito de Xenofonte pode parecer decepcionante, nesse sentido. Nele, não é possível ler a famosa apresentação do autor, marcando seu nome e lugar de origem, reivindicando seus propósitos, etc. De certo modo, é como se o texto não tivesse um início demarcado, como se ele pulasse uma etapa, justamente a etapa da indicação autoral. Não poderia deixar de lembrar, aqui, as primeiras palavras de Michel Foucault em sua aula inaugural, no Collège de France, em 1970:

Gostaria de me insinuar sub-repticiamente no discurso que devo pronunciar hoje, e nos que deverei pronunciar aqui, talvez durante anos. Ao invés de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e levado bem além de todo começo possível. Gostaria de perceber que no momento de falar uma voz sem nome me precedia há muito tempo: bastaria, então, que eu encadeasse, prosseguisse a frase, me alojasse, sem ser percebido, em seus interstícios, como se ela me houvesse dado um sinal, mantendo-se, por um instante, suspensa. Não haveria, portanto, começo; e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria, antes, ao acaso de seu desenrolar, uma estreita

²⁰⁷ Simon Hornblower (1996: 333) é seguro de que Tucídides pode ter tido poucos ou nenhum precedente que tenha mencionado a si próprio como agente em uma obra narrativa, diferenciando o autor ou narrador, de um lado, e, do outro, o personagem.

lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível (FOUCAULT: 1971 [2006]: 5-6).

Tratar-se-ia de uma quebra autoral, de uma voz anônima que apenas faria o discurso funcionar (ou antes, “continuar”)? Teríamos então um Xenofonte leitor de Foucault? Apagamento autoral ou estratégia do escritor? O que pode ser destacado, de início, é seu “laconismo extremo”, para usar as palavras de François Hartog (1999: 102-103; 2015: 102), reportando aos dois usos de *metà dè taûta*, o da abertura e o do encerramento do texto:

De minha parte, devo me limitar ao que foi escrito até aqui; os eventos após estes (*tà metà dè taûta*) serão talvez do interesse de outro (*Helênicas*, VII. 27).

Os dois usos de *metà dè taûta* remetem à sequência planejada pelo autor, Assim como ele se dispôs a seguir contando os acontecimentos do historiador que lhe antecede, espera que um outro proceda da mesma maneira, como que em um projeto de cobrir por escrito todo o passado a partir de um determinado tempo, um projeto não consolidado (TUPLIN, 2007: 159-170). Lemos, então, um autor que toma o caminho oposto do que poderíamos vir a pensar como uma regra, a considerar os casos anteriores.

Na verdade, não se trata de um apagamento de si. O *eu* do historiador não foi recusado nas *Helênicas*²⁰⁸. Na *Anabase*, todavia, ele confere a si próprio papel de destaque nos eventos contados, mas na qualidade de personagem, como um intérprete na batalha de Cunaxa: “Xenofonte, um ateniense” (*Anabase*, I, 8)²⁰⁹. A terceira pessoa, em certa medida, *é e não é* autoral ao mesmo tempo, pois não há uma apresentação do escritor na abertura do texto, para depois contar a si mesmo como ator, como vimos em Tucídides. Tratar-se-ia de um projeto de imparcialidade não declarada? Ou de uma maneira complexa de autorreferência? Ou ambos? Para Plutarco, trata-se de uma maneira de elogiar a si próprio:

É verdade que Xenofonte tomou a si próprio como o sujeito de sua história: ele escreveu suas campanhas e seus sucessos e indicou Temistógenes de Siracusa como autor dessas narrativas, a fim de ser mais credível falando dele próprio na terceira pessoa, gratificando assim um outro com sua glória literária (*Glória dos Atenienses* 345, I e)²¹⁰.

²⁰⁸ Embora não haja uma apresentação na ordem do que chamaria, talvez com um pouco de exagero, de plenitude autoral, como uma *sphragís* ou o pronome pessoal nas primeiras palavras do texto, este pode ser verificado mais ou menos progressivamente em II. 3. 56, IV. 3. 19, e mais regularmente em IV. 4. 12, IV. 5. 4, V. 1. 4, V. 3. 7, V. 4. 1, VI. 2. 32, VI. 2. 39, VI. 5. 50, VII. 2. 1, VII. 5. 8, 19. Segundo V. Gray (2004: 132), essa estranha distribuição é interpretada, por vezes, como resultado de uma composição de diferentes períodos, ou então pode ser interpretada em termos de um ritmo persuasivo proposto pelo narrador.

²⁰⁹ A partir do livro III, ele passa a tomar um papel de liderança, quando os gregos perderam seus líderes, e, então, ele é mencionado não menos de 230 vezes (GRAY, 2004: 130).

²¹⁰ Plutarco faz alusão a uma passagem das *Helênicas* (III. 1. 2), onde Xenofonte atribui a narrativa sobre Ciro a um autor chamado Temistógenes de Siracusa (MARINCOLA, 1997: 185-186; GRAY 2004: 130; HARTOG, 2015: 102).

Em todo caso, o ator narrado pelo autor, que sabemos ser Xenofonte e que sabemos que se trata da mesma pessoa, é apresentado enquanto alguém distante, que já não está mais presente no momento da narração e/ou da leitura²¹¹. Voltando a Heródoto, uma pergunta se impõe: visto que se trata de uma indicação de ausência, como Benveniste nos ensina, qual seria o motivo de uma apresentação da terceira pessoa no prólogo de uma obra? Ou melhor, por que o nosso autor a apresenta em forma de nome próprio?

Uma característica destacável nos textos examinados é a relação entre escrita, oralidade e terceira pessoa. Apresentar a si próprio requer um meio, um “suporte”, seja ele escrito ou vocal, ou ambos, no caso de uma leitura pública. Um trabalho que enriquece nossa compreensão sobre o assunto é o de Jesper Svenbro (1988 [1993]; 1997 [2002]; 2004). Considerando, ao mesmo tempo, o mundo da oralidade e a importância e presença crescente da escrita, ele desenvolveu sua pesquisa em torno do surgimento da leitura silenciosa entre os gregos. Não se trata, evidentemente, de uma simples substituição de uma cultura da recitação por uma do silêncio, mas de uma nova presença. Nosso interesse não é a respeito da leitura silenciosa em si, uma novidade que resulta ou se torna possível, segundo o autor, a partir da experiência do teatro, que estabelece ou torna evidente o distanciamento entre o texto (na voz dos atores) e o auditório²¹². Nossa atenção, aqui, deve ser dedicada a uma característica dos gregos, ao que parece, desde o período arcaico, no ato de ler um texto curto, relativo a uma ânfora ou uma tumba.

Uma vez que os gregos apresentaram uma verdadeira obsessão por *kléos* (SVENBRO, 1988 [1993]), e admitido que a referida noção está diretamente ligada à de *som*, como aceitar que a escrita pode realizar plenamente a tarefa de manter a posteridade de uma determinada pessoa?

(...) para que serviria a ‘escrita muda’ em uma cultura na qual a tradição oral se acredita capaz de assegurar sua própria permanência sem outro suporte além da memória e da voz dos homens? A resposta mais simples parece ser a seguinte: justamente para a produção de mais *kléos*, por exemplo, graças às inscrições funerárias, que garantiam uma nova forma de posteridade ao morto. Assim, a escrita teria sido utilizada pela cultura oral em uma perspectiva que não seria a de proteger a tradição épica (embora ela acabe

²¹¹ Ou, então, se trata de um cuidado do historiador para se manter em posição de exterioridade em relação àquilo que é narrado, ao ponto de apagar o narrador, como coloca Hartog (2015: 102): “ele não está lá, ou ele é um outro”. Gray (2004: 130) sublinha, na nota 8, que o nome Temistógenes, “Nascido de Têmis”, sugere um narrador que fala a verdade.

²¹² “O escrito e o ator são análogos, intercambiáveis. O ator substitui o escrito no palco, o escrito substitui o ator na inscrição de Andron. Produzindo aquilo que chamo de uma ‘escrita vocal’, o ator abre a possibilidade de uma nova atitude em relação ao escrito, a possibilidade de uma leitura silenciosa. De fato, a estatueta com a inscrição dedicada por Andron define-se como ‘ator’, *hypokritês*, o que pressupõe essa nova atitude. O espaço escrito é um ‘palco’ que toma emprestada sua lógica ao espetáculo teatral, atribuindo o papel de espectador ao leitor. Ele interioriza o teatro” (SVENBRO, 1997 [2002]: 62).

por fazê-lo), mas, sim, a de contribuir para a produção de som, de palavras eficazes, de glória retumbante (SVENBRO, 1997 [2002]: 42).

O nome próprio possui, nessa perspectiva, uma relação intrínseca com o mundo da oralidade tendo como suporte a escrita, que atua no sentido de preservar e tem sua realização no exato momento da leitura. Leitura, aqui, significa, mais propriamente, uma leitura *sonora*, em voz alta. É somente assim que podemos compreender o caso apresentado por Svenbro das “estátuas ou objetos falantes”. Parece se tratar de um hábito grego – mas não de uma regra – de apresentar o nome do responsável pela fabricação de um objeto (de uma estátua, de um vaso, etc.) como que narrado pelo próprio objeto. Por exemplo, o caso apresentado por Margherita Guarducci (1974: 482), onde um artista *assina* o vaso por ele fabricado ou decorado, encontrado em Atenas, datado do século VI a. C.: “Clímaco me fez (*m’ epoiēse*) e eu sou dele”. “É a própria ânfora que fala”, escreve Guarducci²¹³. Também em monumentos funerários. De Tasos, por volta de 625-600 a. C., podemos ler um memorial (espécie de altar, um bloco de mármore) erigido a Glauco de Paros: “Eu sou o monumento funerário (*mnēma*)²¹⁴ de Glauco” (PFOHL, 1967: nº 15). Do mar Negro (originalmente chamado Euxino), séculos VI-V a. C., um epitáfio de Teógnis de Sinope: “Eu sou o túmulo (*sēma*) de Teógnis” (PFOHL, 1967: nº 193). Para Svenbro, as estátuas não são exatamente “falantes”. Elas devem ser pensadas no âmbito da sociedade oral que, ao mesmo tempo, utiliza a escrita como um modo de preservação. É a leitura em voz alta que explica os escritos acima. Aos passantes que leem os escritos em tumbas, às pessoas que leem as frases dos vasos, o escrito se apresenta como um convite à leitura, e essas pessoas emprestam a sua voz de modo a garantir o *kléos* sonoro das pessoas nomeadas²¹⁵. Seus nomes continuarão para sempre lembrados, na medida em que forem lidos. O leitor empresta sua voz ao escritor/autor. Aquele é usado por este: no ato da leitura, é como se o leitor fosse desapropriado de sua voz, passando a ser um mero instrumento vocal que enaltece o nome daquele indicado no escrito. A terceira pessoa é sempre referente ao nome do autor ou da pessoa a ser lembrada após a

²¹³ Um caso de maior precisão autoral é o de um vaso datado entre 570-560 a. C. O escrito se encontra na zona principal da decoração, onde está representada a cena da união entre Peleu e Tétis: “Ergótimos me fez (*m’ epoiēsen*). Klitías me pintou (*m’ égraphsen*)” (GUARDUCCI, 1974: 479). Cada um desempenha e, ao mesmo tempo, reivindica seu papel. Eis um belo caso de autoria compartilhada!

²¹⁴ A respeito da noção de *mnēma* e suas nuances, ver D’Ajello (2010).

²¹⁵ Um caso um pouco diferente, ainda assim interessante, é o de Heitor na *Ilíada* (VII 87-91). Ele considera que o túmulo da sua vítima em guerra servirá como um sinal apontando para a sua própria realização: “E algum dia talvez algum dos homens vindouros diga, surcando/ com sua nau, de muitas filas de remadores, o mar cor de vinho:/ ‘Este é o túmulo (*tóde sēma*) de um homem, morto há tempo,/ o que, tão bravo que era, foi morto pelo glorioso Heitor.’/ Assim alguém dirá um dia (*poté tis eipēisin*), e minha fama nunca perecerá (*tò d’emòn kléos ou pot’ oleitai*)”. Ver Bakker (2005: 109-110).

morte (para o caso de um escrito funerário), e nunca o próprio monumento: à primeira pessoa, restam *egô, me, eimí*, e os demonstrativos *hōde e tóde*²¹⁶.

Uma escrita muda, desalinhada em relação à sonoridade, parece, nesse período, ainda inútil para os gregos. Há toda uma produção material que se realiza na vocalização, como vimos acima. Tal característica teve repercussão, ao que parece, entre os prosadores. Para eles, escrever se torna, acima de tudo, o reconhecimento de uma futura ausência que será, no entanto, preenchida pelo texto.

Assim, as obras dos três historiadores portam inscrições em alguma espécie monumentais na primeira página. Vistas do exterior (se se admite que seja a primeira frase que permite entrar na obra), elas designam seus autores na terceira pessoa, então como ausentes. Os autores não estão mais ali. No momento onde o leitor futuro se colocará a ler suas obras, eles não estarão efetivamente mais ali. Não é mais do que por ficção que eles se designam em seguida na primeira pessoa, no interior de suas obras, como se eles estivessem presentes no texto [...] (SVENBRO, 2004: 85).

Não se trata de afirmar que seus textos também foram feitos para ser lidos em voz alta. O mais importante, aqui, é a proximidade com os exemplos dos “objetos falantes” sugerida pelos proêmios de Heródoto, Hecateu e Tucídides. Os prosadores foram, certamente, tocados por esse traço, o que não significa segui-lo ao pé da letra. Seus escritos são referenciais, de pesquisadores que opinam no decorrer dos seus textos, e, por isso, não faria sentido a primeira pessoa, por exemplo, não dizer respeito ao seu próprio eu. O escritor diz *eu* fazendo referência às suas viagens, ao que viu e ouviu em diversos lugares. Quanto a Heródoto, como vimos no capítulo 2, em seu texto, não se trata de oposição entre o falar e o escrever, as duas noções vão de par. Para além, nos permite pensar que o historiador estava convicto de que seu nome seria mencionado, seu *kléos* se faria presente entre os vindouros, por toda parte, devido à repercussão do seu trabalho, seu sucesso enquanto autor, ou mesmo em virtude das polêmicas por ele suscitadas. Sua terceira pessoa representa seu distanciamento inicial, seu caráter monumental, que remete ao leitor futuro, que não terá mais o autor por perto no momento da leitura. Além do conteúdo dos enfrentamentos entre gregos e bárbaros, ele terá apenas o nome do autor, como que inscrito em um monumento funerário, sendo que o próprio ato da leitura assegura seu *kléos* autoral. Na frase inicial das *Histórias*, tudo se passa como se lêssemos o seguinte: “Este é o monumento funerário de (*séma tóde tou*) Heródoto de Halicarnasso”. Tal substituição nos é útil apenas para fins explicativos, no intuito de destacar o caráter monumental do texto herodotiano. No entanto, ela não poderia ser considerada totalmente

²¹⁶ Ver a *Syntaxe grecque* de Jean Humbert (1945 [1960]), para uma maior compreensão acerca do uso dos elementos pessoais (páginas 57-64) e dos demonstrativos (páginas 29-37) em grego antigo.

falsa, na medida em que tiramos o texto das mãos do autor e o situamos no tempo da posteridade.

4.2.2 O renome confiado ao leitor futuro

Tudo que escrevi, até aqui, diz respeito à busca de renome autoral por parte do historiador de Halicarnasso. Há, ainda, um traço presente em sua obra que indica seu projeto. A *sphragís*, que acabamos de ver, é complementada pela presença do *eu* do historiador enunciado no interior da sua narrativa. A primeira e a terceira pessoa são complementares em Heródoto. Se sua presença não é uniformemente constante, como demonstrou Darbo-Peschanski (1987), não nos importa muito aqui, pois não se trata de avaliar essa característica em termos quantitativos. O mais importante é a postura que nosso historiador assume em relação ao seu futuro, em particular. Em relação ao seu *leitor futuro*. O *kléos* dos personagens narrados pelo historiador se atualiza no próprio momento da performance. Ele impede que os atores narrados sejam esquecidos cada vez que apresenta sua pesquisa a um público e, então, no seu próprio presente, realiza sua tarefa de conferir renome. Uma questão que talvez também valha para a sua própria lógica é que, se ele entende seu empreendimento como preservação do renome desses atores, é porque, de alguma forma, eles correm o risco de serem esquecidos. Sua própria performance talvez não fosse vista como garantia, uma vez que, depois de executada, a dispersão do público fragmentaria todo o conteúdo encadeado de forma narrativa. Daí a opção ou a necessidade de colocar tudo isso por escrito. Eis que temos uma sugestão de que a obra será lida no futuro.

É verdade que a categoria futuro não deve ser pensada, exclusivamente, em termos de uma conexão premeditada entre o escritor e seu destinatário, assim como uma obra de história não deve ser pensada apenas sob uma perspectiva autoral. É preciso evitar os determinismos, para que não esboçemos um regime *futurista* de historicidade nas *Histórias*²¹⁷. Quanto aos historiadores gregos, a incerteza do porvir repercute na forma de ver o mundo, o que pode resultar em uma busca pela fama, ou, então, pela tentativa de legar algo que possa ser útil, como o *ktéma* tucidideano (LIANERI, 2016: 01-55).

²¹⁷ Pois, para François Hartog (2013: 227), é o regime *moderno* de historicidade, que se caracteriza pela predominância da categoria futuro, onde a ideia de progresso passa a ser a baliza, a partir de 1789 (data emblemática), e o futuro, o princípio esclarecedor do passado e o caminho da ação. Para um entendimento mais completo a respeito da (des)articulação entre as categorias temporais, ver Hartog (2003).

E quanto à noção herodotiana de futuro? Antes de tudo, é importante precisar que, referente ao historiador, trata-se menos, aqui, de compreender os usos do tempo futuro do que de sublinhar sua certeza de que ele próprio será lido um dia. Não pretendo, então, apresentar um exame gramatical de seu emprego do tempo futuro²¹⁸. Também não é de minha conta apresentar uma lista de personagens examinando como eles aparecem na construção narrativa, como personagens dotados de um futuro – embora um estudo dessa ordem possa se mostrar bastante rico e instrutivo²¹⁹. Dito isto, voltemos à questão da busca pelo renome autoral.

A noção de futuro pode consistir em uma ideia vaga no pensar de um indivíduo, algo demasiado abstrato para que ele saiba exatamente do que se trata, ou uma projeção de um *horizonte de expectativa*, a partir de um determinado *campo de experiência* do tempo (KOSELLECK 1979 [2006]). Quando nos referimos a um texto, o futuro pode ser mais ou menos confundido com o próprio leitor. O leitor é a sua garantia; sem ele, o texto é incompleto, na medida em que deve ser atualizado (ECO: 1979 [1993]: 73). Sem ele, o texto até pode viajar, no sentido estrito da palavra, mas, se não for lido, seu autor não conseguiu realizar seu intento. Eis então a função primeira do leitor, do ponto de vista do autor. Poderíamos, é claro, considerar outras funções de sua competência, porque ser lido não basta, no final das contas: ser divulgado, fazer com que suas ideias penetrem a mente dos destinatários, etc., tudo isso depende da ação primeira, que é a da leitura. Tal sentença é válida para os textos literários. E para os textos historiográficos? Em outras palavras, em que medida o “receptor”²²⁰ da obra é imprescindível para sua realização, em se tratando de uma obra de história?

No capítulo 1 desta tese, sugeri que não pretendia isolar o autor como o único responsável pela obra. Tendo em vista todo o processo de desenvolvimento da posteridade, pretendi que seria mais coerente evitar certas oposições entre autor/leitor no âmbito posteridade autoral. Devido à busca pela imortalidade por parte do nosso autor – o que se

²¹⁸ Para um estudo sobre os tempos em grego, ver Jean Humbert (1945 [1960]: 133-181).

²¹⁹ Katharina Wesselman (2016: 195-204) destaca que todos os atores das *Histórias* têm um futuro. Todos têm uma história e ela termina, e em algum ponto o fim é antecipado como ‘futuro’, embora, do ponto de vista do narrador, esse futuro já seja passado: por exemplo, o destino de Candaules I. 8; de Ápries: II. 161; de Polícrates: III. 43. Wesselman ainda expõe o que chama de “futuro extradiegético” do historiador, ou seja, o seu próprio, no momento da narrativa, dizendo respeito às antecipações do autor em seu próprio texto, dizendo o que ele pretende dizer, se agora ou depois: I. 192.1; I. 194.1; II. 14.1; II. 24.1; II. 38.2; II. 51.1; II. 147.1; II. 156.6; III. 6.2; IV. 14.1; IV. 45.5; IV. 82; IV. 99.2; IV. 145.1; V. 22.1; V. 65.5; VI. 55. Se o nosso historiador é, como diz a autora, “o mestre da prolepse”, isso não significa que ele cumpra fielmente suas promessas, como é o caso de I. 106; I. 184 e VII. 213. Para mais detalhes, ver Lateiner (1989: 221-223) e Emmanuel Golfín (2000: 111-139), a respeito das ideias herodotianas acerca da eternidade.

²²⁰ Tratar o leitor como um mero receptor seria arriscado, o que não é intenção aqui. Sem desconsiderar o caráter *ativo* daquele que lê, ainda assim, se trata de uma *recepção*. O que o receptor elabora a partir daquilo que veio a receber é outro assunto.

confirma, primeiramente, pelo ato de escrever –, torna-se inviável considerar seu intento sem inseri-lo no tempo. Inserir sua obra no tempo, como vimos ainda no capítulo 1, significa considerar: 1) as intenções de seu autor; 2) a materialidade da obra, imprescindível porque também tocada pelo tempo, lida e (possivelmente) modificada; 3) o leitor, embora não seja realmente necessário – para o caso apresentado aqui –, sabermos exatamente de quem se trata, do século V a. C. até nossos dias. Ora, é esse processo de desenvolvimento da posteridade, que poderíamos chamar de viagem do texto autoral, que poderíamos aproximar às proposições de Paul Ricoeur (1983: 105-169) a respeito das teses das três *mímesis*, *I*, *II* e *III*, dizendo respeito, respectivamente, ao *autor*²²¹, à *obra* e ao *leitor*. O intuito do filósofo é o de reconstruir o arco inteiro das operações pelas quais se dá a experiência prática dos elementos em questão. Se a configuração textual (*mímesis II*) é o princípio mediador entre o autor (*mímesis I*, onde ocorre a configuração do campo prático) e seu leitor (*mímesis III*, onde ocorre a refiguração pela recepção da obra), não cabe considerar essas três categorias em separado. A narrativa somente tem seu sentido pleno quando restituída no tempo do agir, que é o do leitor. O mesmo podemos pensar acerca da iniciativa herodotiana. Ele elaborou um texto (pouco importa, aqui, sua relação de fidelidade com uma performance oral) com potencial de se tornar perene, porém incompleto. É preciso ainda que esse texto seja inserido no tempo, que seu escritor seja lido. Ricoeur trata o ato final, que é o da leitura, como o ponto de resolução da situação. É o momento onde ocorre a refiguração do tempo a partir da recepção da obra: é onde a narrativa tem seu sentido pleno, quando ela é restituída no tempo do agir (do seu leitor), o que diz respeito à *mímesis III*. De minha parte, a partir de Ricoeur – e com um propósito que é o inverso –, pretendo que é no momento da leitura que se efetua não apenas o agir do leitor, mas que se trata do momento da realização daquele que escreveu o texto lido. Se o filósofo afirma que o tempo somente pode se tornar tempo humano na medida em que ele é articulado sobre um modo narrativo, podemos dizer que a narrativa autoral só se insere no tempo da posteridade *na medida em que ela se insere no tempo do leitor*. É lá que reside a realização do seu propósito, seu lugar de ser no mundo. Assim, é compreensível que o título do artigo de Pierre Nora (1982) possa perturbar os que pretendem resistir ao tempo por meio do escrito: “*Écrivez, on ne vous lira pas*” (Escreva, nós não o leremos).

²²¹ Ricoeur não trata a *mímesis I* exatamente como o *autor*, mas como a prefiguração do campo prático, visto que seu propósito é outro: “essa colocação em perspectiva [*mise en perspective*] da dinâmica da colocação em intriga [*mise en intrigue*] é, a meus olhos, a chave do problema da relação entre tempo e narrativa” (RICOEUR, 1983: 107).

A questão que se impõe nesse passo é a seguinte: trata-se de privilegiar aquilo que o autor procurou fazer, ou seja, aquilo que lemos no seu texto a respeito da tentativa de impedir o esquecimento dos feitos humanos e a sua própria iniciativa, ou, por outro lado, de considerar o que seus leitores fizeram da obra (suas interpretações, seus deslocamentos de sentido, etc.)? Como afirmei acima, não vejo motivos para opor o autor ao leitor, ou exaltar um em detrimento do outro quanto a uma suposta posse do sentido. Torna-se praticamente impossível desenvolver, aqui, uma reflexão sobre o renome autoral negligenciando a categoria *leitor*. Refiro-me ao leitor enquanto uma categoria ampla, não a um sujeito específico, inserido em um espaço sócio-histórico determinado, possuindo suas próprias interpretações, assim como seus próprios modos de ler²²². Pois, assim, estaríamos mais preocupados com o receptor do texto do que com o próprio historiador. A relação entre aquele que escreve e aquele que lê o texto, que é mediada pela obra, pode ser observada nas *Histórias*, e este capítulo procura mostrar isso, na medida em que examina o que chamo de diálogo estabelecido por Heródoto com seu leitor futuro. Nesse diálogo, considero importantíssima a *sphragís* discutida antes. Mas há outra via, que complementa a terceira pessoa do frontão do texto. Obviamente, seu leitor já está contido no seu texto enquanto simulacro ou projeção, porque se trata de uma antecipação, de uma possibilidade no futuro, de uma estratégia, algo próximo ao que Umberto Eco (ANO) chamou de “leitor modelo”, e do que Wolfgang Iser chamou de “leitor implícito”, ambos fazendo referência ao texto de caráter literário. A questão é que é a posteridade, digamos *empírica*, essa que podemos afirmar porque o lemos hoje (que não é a que está contida no texto, que não é a posteridade afirmada apenas do ponto de vista narrativo), que confirma a própria realização herodotiana: ele escreveu uma obra para o futuro, uma obra que *ainda* não contém (no seu tempo) essa posteridade, esta existindo apenas em potencial, enquanto possibilidade. A meu ver, é nesse ato de configuração de que fala Ricoeur que a obra do nosso historiador efetua sua inserção no tempo. Colocado de outra maneira: é nesse espaço (o de uma leitura) que ela se realiza, e que Heródoto supera Khrónos. E, sobre esse espaço, há algo a verificar na própria obra do nosso historiador. Em outras palavras, é quando ele toma por certo que será lido em um tempo que não é o dele. O que nós tratamos no âmbito da potencialidade de perenização de uma obra, nosso historiador trata em termos de garantia ou de certeza.

²²² A respeito das modalidades concretas de leitura, ver Chartier (1995: 15), que se distancia de uma definição puramente semântica do texto, fazendo uma referência à crítica estruturalista em todas as suas variantes, assim como às teorias literárias em seu projeto de reconstruir a recepção das obras. Ele propõe, então, uma história das maneiras de ler que “deve identificar as disposições específicas que distinguem as comunidades de leitores e as tradições do texto”.

Assim, convém tomar certos cuidados ao considerar autores que teorizaram a realização da obra enfatizando sua recepção e desconsiderando o autor enquanto dotado de intenção. Pois destituir o autor enquanto ser dotado de intenção, ou considerar sua intenção como desimportante frente à liberdade criativa do leitor no ato da leitura, parece sugerir que o autor é sempre derrotado por seu leitor. Talvez seja um pouco exagerada essa assertiva, de conotações políticas (ao estilo “abaixo as autoridades!”), de que o leitor possua tamanha liberdade. Ou de que a possua em todos os casos. Isso dependeria muito do contexto histórico e social, dos níveis de liberdade de cada leitor ou grupo de leitores frente o texto lido²²³, enfim, estaríamos nos preocupando mais com o leitor do que com o autor, como já foi dito. Destarte a possível liberdade do leitor, é preciso considerar a *iniciativa herodotiana* de sua realização no tempo, onde sua intenção, até certo ponto, pode ser efetivada. Mais do que autor pretensamente derrotado, porque destituído de autoridade, a inserção de seu empreendimento no tempo do leitor ressalta sua vitória.

Mas como estabelecer esse contato com seu destinatário hipotético? Demarcando seu próprio espaço enquanto narrador, em um primeiro momento. Dizer seu nome, e em seguida dizer *eu*, atua, como vimos, no sentido de estabelecer uma demarcação dessa ordem. Mas é preciso mais. Porque se trata de uma obra de história, cuja referência principal do historiador grego não é outra senão a sua própria. Tudo parte dele, no sentido de que é ele quem começa e quem termina a investigação, o responsável por ela, e a própria localização temporal da pesquisa indica isso. Segundo Fred Naiden (1999: 141), o próprio Heródoto é o único contemporâneo usado como padrão de medida do tempo. Outros personagens podem servir como referência, como faraós, reis ou, então, heróis²²⁴.

Mas, para os egípcios, Hércules é um deus antigo; como eles mesmos dizem, dezessete mil anos já haviam transcorrido até o reinado de Amásis (*es Ámasin basiléa*), desde quando dos oito deuses surgiram doze, entre os quais consideram estar Hércules (*Histórias*, II. 43).

²²³ Para Michel de Certeau (1990 [1998]: 266-267), por exemplo, a leitura livre é uma leitura reservada a uma elite; “A leitura fica de certo modo obliterada por uma relação de forças (entre mestres e alunos, ou entre produtores e consumidores), das quais ela se torna o instrumento. A utilização do livro por pessoas privilegiadas o estabelece como um segredo do qual somente eles são os ‘verdadeiros’ intérpretes. Levanta entre o texto e seus leitores uma fronteira que para ultrapassar somente eles entregam os passaportes, transformando a sua leitura (legítima, ela *também*) em uma ‘literalidade’ ortodoxa que reduz as outras leituras (também legítimas) a ser apenas heréticas (não ‘conformes’ ao sentido do texto) ou destituídas de sentido (entregues ao ouvido). Deste ponto de vista, o sentido ‘literal’ é o sinal e o efeito de um poder social, o de uma elite. Oferecendo-se a uma leitura plural, o texto se torna uma arma cultural, uma reserva de caça, o pretexto de uma lei que legitima, como ‘literal’, a interpretação de profissionais e de clérigos *socialmente* autorizados”.

²²⁴ Reis e faraós: I. 7.4, II. 43.4, II. 124.1, II. 145.2, III. 10.3; o herói é Perseu: VI. 53.1.

Quando lemos *es Ámasin basiléa*, o significado é “o tempo de Amásis”, ou seja, seu período de reinado. Ou então, como em sua referência a Perseu, o emprego de *mékhri* (“até”) estabelece o recorte cronológico:

Os Lacedemônios são os únicos, de entre os Gregos, a darem esta versão. O que vem a seguir, escrevo-o (*gráphō*) de acordo com o que afirmam os Gregos em geral: ou seja, que estes reis dóricos são enumerados corretamente pelos Gregos até (*mékhri*) Perseu, filho de Dânae – sem contar com a divindade – e que é evidente que são Gregos, pois já nessa altura eram classificados como tal. Disse ‘até (*mékhri*) Perseu’, no que se refere a ele, e não avancei mais, porque não se junta ao nome de Perseu o apelido de nenhum pai mortal, como a Hércules o de Anfitríão. Portanto, foi com correção que me expressei ao dizer ‘até (*mékhri*) Perseu’ (...) (*Histórias*, VI. 53).

A presença do historiador enquanto referência ou marco temporal da investigação pode ser lida logo nos seus primeiros capítulos. O mais importante é como ele se apresenta de forma pretérita ao seu leitor, ao introduzi-lo no *lógos* de Cresos:

Isto é o que contam os Persas e os Fenícios. Quanto a mim, a respeito de tais acontecimentos, não vou afirmar que as coisas se passaram assim ou de outra maneira, mas, depois de assinalar aquele que eu próprio sei ter sido o primeiro a cometer atos injustos contra os Helenos, avancarei na narrativa, examinando indistintamente as pequenas e as grandes cidades dos homens. Das que antigamente eram grandes, muitas delas tornaram-se pequenas, enquanto as que *no meu tempo eram grandes (tà dè ep’ emê ên megála)*, eram primeiro pequenas. Persuadido de que a felicidade humana nunca permanece firme no mesmo ponto, mencionarei por igual umas e outras (*Histórias*, I. 05, grifo meu).

Heródoto apresenta seu próprio presente ao leitor como pretérito. O uso de *ēn*, “eram” (“no meu tempo”), indica sua relação com o futuro, reconhecendo a si próprio como um escritor no passado (DEWALD, 1987: 154-155; MARINCOLA, 1987; NAIDEN, 1999; HARTOG, 2003: 31-32; DE JONG, 2004: 101-102; MUNSON, 2013: 05-06). Não faria sentido algum uma expressão desse tipo se o destinatário visado fosse tão somente o imediato, de uma apresentação em praça pública. Localizar-se no tempo no próprio ato da performance? Seria inútil, e talvez estranho. As *Histórias* comportam algo que não diz respeito ao momento imediato, e não se trata de algo ao acaso, um “deslize” ou coisa parecida. Podemos compreender tal característica como algo premeditado, aliás, pelo mesmo sujeito que assina marcando seu nome, que diz “escrevo” (*gráphō*) e que demonstra, em cada passo, seu interesse pelo durável, pelo que é perene. Ele não estará mais lá quando seu texto for lido. O autor que reconhece sua mortalidade parece, ao mesmo tempo, estar consciente da imortalidade de sua obra e, por sua presença autoral, ele próprio não se apagará.

Talvez seja possível uma aproximação com a sequência do livro I, no episódio da visita de Sólon ao rei Cresos, da Lídia. Em sua visita a Sardes, Sólon é convidado a conhecer

as riquezas do soberano, sendo depois questionado por este sobre quem seria o mais feliz (*ólbios*) entre os homens. A resposta de Sólon surpreende Creso: Telo de Atenas, que, depois de uma vida próspera, teve o mais brilhante termo da vida. Após alguns desdobramentos, o sábio explica ao rei:

De todos estes dias necessários para os setenta anos [o limite de vida para um homem], que perfazem vinte e seis mil duzentos e cinquenta, nenhum deles oferece acontecimentos absolutamente iguais aos outros. Sendo assim, ó Creso, o homem é todo vicissitude (*synphoré*). Pareces-me muito rico e rei de muitos homens, mas o que tu me perguntaste eu não te posso dizer que o sejas, antes de saber se atingiste feliz o termo da vida. É que o homem muito rico não é mais feliz (*ólbios*) do que quem tem para o dia-a-dia, se não o acompanha a sorte (*týkē*) de terminar a vida no meio de toda a espécie de prosperidades (*Histórias*, I. 32)²²⁵.

Assim como as cidades que foram grandes e depois se tornaram pequenas, a vida dos próprios humanos – estes ainda mais frágeis –, podem sofrer mudanças inesperadas. A vida, ou melhor, o tempo dos homens é vicissitude (*synphoré*). Apenas no momento da morte de uma pessoa podemos saber se suas metas principais foram realizadas, se ela foi feliz. Do mesmo modo, só podemos avaliar se um autor realizou sua tarefa de alcançar a posteridade *post mortem*.

Outra passagem emblemática é quando o autor trata das maravilhas encontradas na Lídia, onde ele viu o túmulo (*séma*) de Aliates, pai de Creso. Aqui, não se trata mais de considerar a vicissitude do tempo dos humanos, mas de situar no tempo a existência de um monumento funeral:

A terra da Lídia, em comparação com outros países, não possui muitas maravilhas (*thómata*) que mereçam ser descritas (*syngraphén*), se excetuarmos as partículas de ouro que o Túmulo arrasta. Apresenta uma só construção, de longe a maior de todas, com exceção dos monumentos (*érgōn*) dos Egípcios e dos Babilônios. É lá que se encontra o túmulo (*séma*) de Aliates, pai de Creso: a base é de grandes pedras e o resto de terra amontoada. Mandaram-no construir os mercadores, os artesãos e as mulheres que andavam na vida. No meu tempo, existiam (*éti kai es emè ésan*) ainda cinco pilastras no cimo do túmulo e nelas estavam gravadas inscrições a indicar as partes que cada um havia construído (*Histórias*, I. 93).

A forma distintiva do imperfeito prospectivo é o acompanhamento da frase adverbial *kai es emé*, ou palavras similares (NAIDEN, 1999: 135)²²⁶. Quando Heródoto explicita ao leitor que se trata do “seu tempo”, o passo se desdobra na noção de *autópsia*, sendo equivalente a “eu vi”, e possuindo o sentido de uma contraposição ao seu destinatário, algo

²²⁵ A respeito da noção de *ólbos*, *týkē* e *eudaimonía*, no *lógos* de Creso, ver Ribeiro (2005). Sobre a relação entre a noção de *télos* como finitude e o personagem Telo, ver Golfín (2000: 116-117).

²²⁶ Sobre o imperfeito em Heródoto, ver W. B. Sedgwick (1957: 113-117). Sobre o imperfeito no grego em geral, ver Jean Humbert (1945 [1960]: 138-141).

como “eu vi, eu estava lá, ao contrário de vocês que, por isso, recorrem ao meu texto”. Questão colocada por Ricoeur (2000: 201-206): até que ponto a testemunha é confiável? Até que ponto essa presença reivindicada pelo historiador, em termos de “eu estava lá”, essa presença autodeclarada atua efetivamente como uma dimensão de ordem moral, destinada a reforçar a credibilidade daquele que se enuncia?

A derivação da palavra grega *historia* autentifica o valor da autópsia na elaboração da obra de história²²⁷. Formada sobre o verbo *historéō*, ela é derivada de *hístōr*, cuja etimologia remete à *ideîn* (“ver”) e a (*w*)*oîda* (“saber”), tendo origem na raiz indo-europeia **wid-*, segundo Émile Benveniste (1969: 173-174; HARTOG, 2005: 247-248). Heródoto é herdeiro, assim como seus contemporâneos, de toda essa relação atestada pela etimologia entre *ver* e *saber*, mas não nos enganemos: uma tal relação possui desdobramentos no seu uso. Há diferentes níveis de testemunha nas *Histórias*, e a rígida conexão estabelecida por Benveniste, ao supor que o *hístōr* sabe *por ter visto* não se sustenta, nem em Homero, nem na *historiē* herodotiana (DARBO-PESCHANSKI, 2007)²²⁸. Embora seja preciso levar em conta as nuances que podem ser perdidas quando nos voltamos apenas à etimologia da palavra – algo que Marc Bloch já havia sugerido bem antes²²⁹ –, é importante notar que Heródoto mantém a aproximação entre *saber* e *visão*. Se não é possível *ver* por si próprio, então, que ao menos seja possível *ouvir alguém que viu* (HARTOG, 1980 [2000]; 2005: 236-266). Não há como sair dessa lógica, pois é isso que sustenta sua reivindicação de responsabilidade pelo texto que lemos hoje, ou que os bibliotecários alexandrinos leram, ou, então, que seu público imediato leu e ouviu. É o fato de ele ter ido em busca do conhecimento em suas viagens que possibilita a inserção do nome próprio no preâmbulo. Trata-se das *historiēs de Heródoto* ([*toû*] *Hērodótou*),

²²⁷ Noção já tratada, com propósito um pouco diferente, no capítulo anterior.

²²⁸ Autores como André Sauge (1992) e Catherine Darbo-Peschanski (2007) mostraram que o *hístōr* não é, necessariamente, uma testemunha, possuindo, antes, certa autoridade para julgar. Apoiando-se sobre duas passagens da *Ilíada* (XVIII. 497-508; XXIII. 262-652), Darbo-Peschanski esquematiza a figura do *hístōr* da maneira seguinte: 1) ele está ligado à experiência, mas uma experiência que não é, necessariamente, a sua, e não é nem mesmo precisamente definida; 2) ele conhece as partes (a julgar) e completa pelas posições que cada uma delas apresentará no debate; 3) ele deve julgar, isto é, escolher uma das versões, e, em um segundo momento, será formulada uma sentença executória (por um outro). Se nas *Histórias* o termo não é exatamente *hístōr*, Darbo-Peschanski não considera um problema, defendendo que história carrega o mesmo valor no funcionamento da obra: o historiador atuaria como uma espécie de *hístōr*, e o julgamento final seria provindo do leitor-ouvinte da obra. Para uma crítica severa ao livro da autora, ver a resenha de André Sauge (2008), que destaca o exagero da continuidade direta entre o termo presente na *Ilíada* e o uso de uma noção abstrata como a utilizada pelo historiador.

²²⁹ Referindo-se ao cuidado necessário ao historiador no trato com os documentos. O vocabulário dos documentos não é nada mais do que um testemunho e, por isso, sujeito à crítica: “Uma palavra vale menos por sua etimologia do que pelo uso que dela é feito” (BLOCH, 1949 [2001]: 143).

Dito isso, cabe ressaltar a estreita relação entre a *ópsis* do autor e seu diálogo com o leitor futuro²³⁰. Em outras palavras, é contando o que foi visto com os próprios olhos que ele demarca seu tempo. É verdade que ser testemunha nunca foi uma condição suficiente nem mesmo uma condição necessária para ser historiador (HARTOG, 2005: 136). Ver não é exatamente uma condição, e fazer ver? Deixemos que Luciano nos explique:

Justamente essa é também a tarefa do historiador: ordenar os acontecimentos de forma bela e mostrá-los da maneira mais clara possível. Quando, escutando-o (*akroóomai*), alguém julga ver o que é dito (*oiētai horân tã legómena*) e, em seguida, elogia-o, então sim sua obra está perfeita, tendo ele recebido um elogio apropriado a um Fídias da história (*Como se deve escrever a história*, 51).

Aquilo que o historiador “bem constrói” (porque o julgar ver a partir da audição ou leitura de uma narrativa decorre de uma escrita bela e clara) narrativamente possui, então, um valor importantíssimo para que sua pesquisa seja bem recebida. Assim, como ensina Adriana Zangara (2007), é preciso levar em consideração a visão não (apenas) como origem, mas como efeito da escrita da história. Para que a posteridade o considere como um perito em trazer o passado ao presente, um historiador que faz ver, como escreveu Longino acerca de Heródoto:

Vês, meu amigo, como ele pega tua alma e a leva através dos lugares, fazendo da audição a visão (*tên akoèn ópsin poiôn*)? Todas as coisas dessa espécie, quando se dirigem às próprias pessoas, conduzem o ouvinte diante dos próprios acontecimentos (Do Sublime, XXVI. 2)²³¹.

Nas *Histórias*, a autópsia não é indispensável, ao menos do ponto de vista da experiência do próprio historiador. Diversos especialistas têm sublinhado essa característica, como François Hartog (1980 [2001]: 395-459; 2005: 236-266), Schepens (1980: 33-93), Darbo-Peschanski (1987 [1998]; 2007), Antonio Luis Cháves Reino (LHG&L, 2007: 132). A *historiē* não se limita ao que é visto com os próprios olhos e o ouvido pode se apresentar como um bom substituto, como podemos ler no seu “programa”:

Até aqui, o que foi dito provém do que vi (*ópsis*), julguei (*gnómē*) e investiguei (*historiē*); a partir de agora, vou falar das histórias egípcias que ouvi, a essas acrescentarei alguma coisa que eu mesmo vi (*tēs emēs ópsios*) (*Histórias*, II. 99).

²³⁰ Fique claro que, quando ressalto a estreita relação entre o historiador em sua ênfase na *autópsia* e o seu leitor futuro, não me refiro a algo exclusivo. Sua pesquisa é apresentada, antes de tudo, no seu próprio tempo. John Marincola (1987: 131-132) explica que a ênfase no que foi visto com seus próprios olhos está fortemente vinculada às terras distantes e de maravilhas. Sua audiência helênica não precisaria ouvir/ler “eu fui a Delfos” ou “eu fui a Atenas”. Por isso, sua presença seria diminuída nos últimos livros, e enfatizada nos primeiros, referentes a territórios mais afastados do seu público.

²³¹ Ou ainda Plutarco, em *A glória dos Atenienses* (347 A), referindo-se a Tucídides e o seu desejo de “transformar o ouvinte em espectador” (*theatēn poiēsai tōn akroatēn*).

A descrição das terras longínquas foram, segundo Giuseppe Nenci (1955: 16), o motivo da entrada da autópsia na historiografia. No entanto, há uma incontornável limitação do que pode ser visto por si próprio, como fica claro em II. 99. No espaço, certamente, pois ninguém pode ter ido a todos os lugares, e porque toda pesquisa estabelece um recorte que limita o observador, em outras palavras, é preciso estabelecer limites geográficos. É por esse motivo que o público precisa do pesquisador, assim como ele também precisa ouvir os *lógoi* daquilo que não pode constatar visualmente. O investigador precisa, por vezes, agir como seu público. Mas também se trata de uma limitação de ordem temporal: sua pesquisa trata de um conflito ocorrido em um tempo que não é o seu, seria impossível testemunhá-lo (SCHEPENS, 1980: 51-52)²³².

A limitação de ordem visual se impõe a todos. Ela é realidade e uma condição, no mínimo desde a Grécia arcaica, quando os aedos inspirados eram considerados indivíduos singulares justamente por esse contato com a divindade. Como ver a bravura de Aquiles se se trata de um tempo que não é o nosso? Para os historiadores, que no fundo são substitutos humanos do saber outrora divinizado, foi preciso criar meios para “fazer crer”. Como? Como narrar coisas passadas ou distantes de modo a proporcionar uma espécie de visão daquilo que já não é (ou já não é mais de todo) visível? Sobretudo sob o efeito do olho como marca da enunciação, dirá Hartog (1980 [2001]: 395-459), de um “eu vi” como intervenção do narrador na sua narrativa, que se desdobra em outras intervenções como “eu ouvi”, “eu digo”, “eu escrevo”, as quatro marcas da enunciação herodotiana. Dizer “eu vi” significa, antes de tudo, uma experiência. Não uma experiência necessariamente única, pois outros puderam experimentá-la. Mas na medida em que ela é arquitetada em uma narrativa, pode-se aceitar que se trata do pressuposto da singularidade, de que “a sua” experiência é particular, que é mais detalhada, que é contada da melhor forma possível. É como dizer “eu sou privilegiado”, porque “eu sei o que vocês não sabem e, por isso, estão diante de mim ou do meu texto”. Porém, não mais um privilégio à maneira de um Hesíodo, que aprendeu um belo canto das Musas, quando pastoreava suas ovelhas no monte Hélicon. O “privilégio” do historiador²³³ é ter visto ou ter visto e ouvido alguém que viu e, ainda, ter a habilidade de elaborar uma narrativa ordenadora de tudo o que foi coletado. Tal configuração consiste, para Claude

²³² Embora ele tenha acesso aos restos materiais relativos aos eventos que narra. Ver Schepens (1980: 70-83).

²³³ Não penso que seja necessário qualificar esse “privilégio” como simbólico. Embora os historiadores e, particularmente como vimos no caso do nosso, a crítica e a descrença quanto às suas afirmações sempre existiram. No entanto, devemos considerar que o tal “privilégio”, aqui, em nada é abalado. O historiador continua sendo o referente do debate, ele continua em evidência. A própria crítica ao seu nome e o fato de ele “dar o que falar” sugerem, a meu ver, seu caráter privilegiado.

Calame (2014: 83), em uma elaboração da ordem da verossimilhança historiográfica, que é construída, em parte, pelo critério de coerência interna, lógica e semântica do texto e, de outra, por sua dimensão de referência *externa* ao texto, esta sendo ancorada essencialmente no visual.

Se o critério de coerência interna do texto é de suma importância, ele não é o único. Não vale aqui a sentença de que “não há nada fora do texto”: ao dizer “no meu tempo”, Heródoto faz referência direta ao visual, o seu, é verdade, mas não apenas. Existem pontos de referência desse passado que o leitor não pode mais acessar. O que resta do passado, para além do texto? As ruínas, na pior das hipóteses. Como fazer ver, quando os detalhes já estarão comprometidos, quando a materialidade não dá conta de si própria na tarefa de preservar? Precisando, textualmente, o que foi visto e que, talvez, não o será um dia. A passagem sobre o túmulo de Aliates (I. 93), examinada acima, pode ilustrar isso da melhor maneira. Naiden (1999: 136-137) observa que, quando Heródoto demarca o seu próprio tempo, ele não se refere precisamente ao monumento como um todo, mas aos seus detalhes mais sofisticados (por isso mais frágeis): “No meu tempo, existiam (*éti kai es emè ésan*) ainda cinco pilastras no cimo do túmulo e nelas estavam gravadas inscrições a indicar as partes que cada um havia construído”. Para a grande parte da construção, considerada por ele como imprecívél, o tempo usado é o presente: é lá que “se encontra/está localizado” (*ésti autóthi*) o túmulo (*séma*) do pai de Creso²³⁴.

Pode-se afirmar, então, a consciência, por parte do historiador, de que nem tudo permanecerá presente. Se a estátua possui um enorme potencial para eternizar, sabemos, no entanto, que muitos dos seus detalhes não resistirão. Constatamos isso continuamente, quando vemos as estátuas antigas, assim como o historiador constatou, “em seu tempo”. Se o mármore resiste, nada garante que os pequenos e importantes detalhes perdurem. Vale o mesmo para sua obra: uma performance não parece suficiente para um autor tão preocupado com os pequenos detalhes.

Coisas vistas, coisas narradas. Ver se torna o dispositivo fundamental no ato de demarcação temporal do lugar do historiador. Se nos deparamos com testemunhos orais por toda a sua narrativa, no entanto, é a partir da *autópsia* que se elabora mais diretamente uma relação entre o escritor e seu leitor. Sem desprivilegiar o que é ouvido, ele situa seu próprio tempo relacionando-o ao material, ao que é feito para perdurar. Seu presente, no futuro, será lido como passado, um passado que talvez não possa mais ser visto em suas construções. Daí

²³⁴ Para mais exemplos, ver a classificação de Naiden (1999: 147-149).

vem sua autoridade: ele viu e pode relatar o visto. Os poetas líricos de outrora afirmaram que seus poemas eram mais perenes do que as estátuas de mármore. O historiador, que não recusa a materialidade, trava uma disputa com Khrónos. Ele desafia o tempo que tudo destrói para – assim como Zeus precisou enfrentar Cronos – manter seu *kléos*, a imortalidade daqueles que não são imortais como os deuses.

CONCLUSÃO: O TEMPO CONFRONTADO OU O HISTORIADOR PERENE

De Heródoto até nós, muitas foram as mudanças no mundo da escrita e da leitura. Do ponto de vista do estilo, das ideias, dos temas, mas também do suporte onde lemos o escrito, não é difícil perceber o quanto somos diferentes do longínquo mundo dos debates acalorados da ágora e das leituras públicas. Nosso momento é o da ênfase cada vez maior da leitura recortada e pouco fluída do texto digital, que permite a busca rápida de palavras ou de frases famosas, que pode até facilitar a vida do pesquisador ou curioso, mas que parece limitar o leitor à síntese ou ao resumo, leitura interesseira que talvez obscureça o nome do autor (ou colabore para isso). “Ser lembrado”, fórmula que ocorre em várias sociedades, agora aparece com outras conotações, talvez mais ligada ao imediato, talvez menos enfática ou comprometida. Autores, podemos vê-los/lê-los por toda parte, e se houve, num passado recente, pensadores como Schopenhauer (1851 [2012]), que criticava o número exagerado e a qualidade de muitas obras surgidas em seu tempo²³⁵, vemos, hoje, um discurso de defesa que se quer “democrático” e que reivindica o direito de expressão. Há títulos para todo o gosto. Em contrapartida, não sabemos como são assimilados esses textos, nem mesmo se o são, e o já mencionado título do artigo de Pierre Nora (1982) sugere algo que pode ser perturbador aos escritores: “*Écrivez, on ne vous lira pas*” (Escreva, nós não o leremos).

Os antigos, ao menos os tratados nesta tese, não se depararam com tal dificuldade. Heródoto, ao menos, não aparenta temer a ausência de leitores ou de ouvintes; o mesmo vale para os poetas. No fundo, a posteridade reivindicada por eles parece sempre um pouco formular e esquemática, bastando que a obra seja de grande valia para que as coisas aconteçam. Se escrevi em algum lugar que se trata de uma perenização *em potencial* por parte do texto, ou seja, que nada está garantido, tal afirmação diz respeito mais ao cuidado em não me precipitar a ponto de parecer ingênuo do que de algo que os gregos tenham ensinado.

O historiador grego surge como figura autoral que promete preservar as realizações humanas. Preservação dos outros remete à preservação de si próprio? Esta tese foi uma tentativa de responder positivamente a esta questão. A Grécia das *póleis* vê surgir a ênfase cada vez mais direta da figura autoral. Homero (e não os diversos aedos que estão por trás desse nome), Hesíodo, Píndaro, Safo e tantos outros, numerosos são os nomes que a grande maioria das pessoas conhece, embora muitos ignorem o conteúdo de suas obras. Quanto ao historiador, que em muito se refere à poesia, sua presença autoral se tornou algo indissociável

²³⁵ Para a ideia de Schopenhauer do que deve ser uma obra imortal, ver as páginas 68-69 da edição citada.

do conteúdo apresentado no texto. Heródoto não fala de si, no sentido de mencionar algo sobre a sua vida. Seu *eu* não é biográfico. No entanto, sua presença pode ser verificada facilmente, desde as primeiras palavras do seu escrito. A passagem da presença do autor no texto à busca pela posteridade do escritor não é nem tão óbvia, nem tão simples, e, para isso, escrevi o texto de quatro capítulos que antecede esta conclusão. No que segue, apresento um breve esquema do caminho que construí para explicar a realização herodotiana.

Foi preciso explicar e discutir, no capítulo 1, as noções de *autoria* e de *intenção*. Tais conceitos parecem muitas vezes algo naturalizado e isso pode causar certas dificuldades. Nosso historiador não possuiu uma palavra como a nossa para reivindicar-se como proprietário do texto. *Autoria*, como a concebemos, é uma noção moderna, mas com nuances no mundo romano, que nos legou a palavra provinda do latim. *Intenção* do autor? Talvez, mas ele não fala exatamente que pretende ser posteridade. Procurei, portanto, tratar *intenção* de maneira mais aberta, como algo que poderia vir ao encontro do que o historiador almejava ao escrever sua obra. Como saber se a relação é coerente, uma vez que não podemos ouvir sua opinião acerca do assunto? Ora, baseado naquilo que ele diz e mostra na sua pesquisa, o que foi assunto, de algum modo, dos capítulos 2, 3 e 4. Depois de uma reflexão sobre o caráter material da obra, apresentei um pequeno dossiê de autores que participaram dessa posteridade, talvez os mais importantes responsáveis depois do próprio autor, visto que eles traçaram a imagem ambígua de um historiador que sempre, ou quase sempre, foi lembrado (ao mesmo tempo) como “grande escritor” e “mentiroso”. Dionísio de Halicarnasso, Plutarco, Luciano de Samósata e outros foram destacados como a posteridade do nosso historiador ou alguns dos intermediários entre o escritor e nós, leitores.

O passo seguinte foi o de tentar compreender como se construiu uma imagem de Heródoto mais voltado para a oralidade do que ao escrito. A intenção não foi a de provar o contrário, evidentemente, pois não se trata de negar o caráter oral do texto que conhecemos sob o nome de *Histórias*. No entanto, isso parece ter influenciado muitos intérpretes a prestar mais atenção ao mundo oral da enunciação (ou do contexto) do autor do que ao que chega até nós enquanto escrito. Oralidade não é suficiente para garantir esse percurso do século V a. C. até nós, e como nós também somos a sua posteridade, é preciso ser considerado o caráter escrito (e não apenas em seu potencial diacrônico, mas também sincrônico, com seu efeito de “divulgação” no seu próprio tempo). O resultado seria o de um historiador *entre* o escrito e o oral, entre *lógos* e *gráphē*, como escrevi, os dois servindo como dispositivo de preservação. E

o *kléos* diria respeito *também* ao escrito, malgrado suas origens poéticas e etimológicas que o ligam à oralidade.

Uma vez aceito que a noção herodotiana de *kléos* também se refere ao escrito, o capítulo 3 foi o momento de compreender melhor as origens desse conceito, desde os mais antigos indo-europeus conhecidos até o próprio historiador, passando pelos poetas gregos mais famosos, como Homero e Píndaro. O destaque foi para as características do *kléos* do historiador, herdeiro de uma antiga tradição, mas que não hesita em apresentar certos deslocamentos. Outro elemento importante foi a aproximação, já entre os poetas, entre a noção referida e o próprio poeta: em Homero, de forma anônima no texto, mas não na performance, em Íbico, em uma espécie de contrato que também imortaliza o poeta.

No capítulo final, foi prestada atenção ao caráter enunciativo das *Histórias*. Depois de apresentar alguns autores que trataram do tema, pretendi apresentar o que entendo consistir em uma espécie de “diálogo” entre Heródoto e seu leitor futuro, apresentado como uma projeção. Primeiramente, a *sphragís* ou assinatura, onde destaquei a proximidade entre o prólogo da obra e os escritos funerários gregos, assim como a importância da linguística de Benveniste para que possamos compreender o sentido da enunciação da terceira pessoa no texto, esta fazendo referência à ausência do escritor no momento da leitura. Depois, destaquei alguns momentos em que o historiador acusa sua premissa de um leitor no futuro, ou seja, quando ele demarca o seu próprio tempo, o que significa reconhecer o tempo do outro, do seu leitor.

Assim, pretendi mostrar que a iniciativa do historiador pode ser pensada metaforicamente como a do nascimento de Zeus contra a vontade de seu pai Cronos: Heródoto, para resistir ao tempo-Khrónos, precisa enfrentá-lo, e a sua escrita da história se apresenta como o recurso mais apropriado.

Qual seria o motivo de tal iniciativa? É preciso tomar cuidado para não cometermos certo anacronismo, tratando o autor de Halicarnasso como um sujeito moderno, dotado de características individualistas. Não se trata de uma busca de autopromoção. Mas então o quê? Talvez porque para ele, ou em seu mundo, produzir uma obra é falar de si de algum modo, embora não daquele *eu* cotidiano, mas de um nome de autor que, de algum modo, diz respeito a esse sujeito de carne e osso, sujeito político, que buscou legar aos seus um monumento aos gregos. Talvez também porque as exigências de sua pesquisa assim o conduziram; uma vez que ele pode emitir um juízo sobre algo, ele deve indicar o nome do responsável por tal juízo. Pode ser também pelo simples (re)conhecimento da fragilidade humana, assim como da

palavra falada, aliada à ideia de que o esquecimento seria o fim. Tomar conhecimento do fim pode resultar em atitudes para contê-lo. Como escreve Jorge Luis Borges (1949 [2000]: 23),

Ser inmortal es baladí; menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte; lo divino, lo terrible, lo incomprendible, es saberse inmortal.

O historiador grego, a exemplo do poeta, parece ter lançado, em algum momento, a reflexão a respeito desse assunto. Seu empreendimento está diretamente ligado à preservação, e a preservação de si próprio enquanto autor é algo a ser sublinhado. Depois dele, salvas as diferenças de interpretação, de visão de mundo ou de “escola” teórica e metodológica, os historiadores não cessaram de se manifestar. Autores, no sentido pleno da palavra, mesmo no caso daqueles que entenderam que sua presença no texto (leia-se: sua subjetividade) deveria ser evitada. O tipo de narrativa que produzimos não parece convidativo ao anonimato. Heródoto nos ensina isso, e Tucídides reforça a ideia, de um modo diferente. Nesse sentido, ainda estamos próximos aos nossos colegas (exagero?) gregos. Para representar narrativamente a coisa ausente, mais viável tem sido marcar a presença daquele que escreve.

BIBLIOGRAFIA

Autores antigos:

ALCIDAMAS D'ÉLÉE. **Sur les auteurs de discours écrits ou Sur les sophistes.** Traduction, présentation et notes par Michel Patillon. In: PRADEAU, Jean-François. *Les Sophistes II. Thrasymaque, Hippias, Euthydème et Dionysodore, Alcidamas, Discours doublés.* Paris: Flammarion, 2009.

ARISTOTE. **Poétique.** Texte traduit par J. Hardy. Paris: Gallimard, 1996.

Beowulf: a New-Verse Translation. Bilingual Edition. Translated by Seamus-Heaney. 256 p. New York: W. W. Norton & Company. 2001.

CICERO. *De Legibus.* Georges de Plinval (Ed.). Paris: Les Belles Lettres, 1959. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2007.01.0030>>. Acesso em: 05 set. 2012.

_____. **On the Commonwealth and On the Laws.** Edited by James E. G. Zetzel. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

CONFÚCIO. **Diálogos de Confúcio.** Tradução do chinês ao francês por Anne Cheng; tradução do francês ao português por Alcione Soares ferreira. Introdução de Anne Cheng. São Paulo: IBRASA, 1983.

CTÉSIAS DE CNIDE. **La Perse - L'Inde - Autres fragments.** Texte établi, traduit et commenté par Dominique Lenfant. Paris: Les Belles Lettres, 2004.

Der Rig-Veda, Aus dem Sanskrit ins Deutsche Übersetzt und mit einem laufenden Kommentar versehen. Edited and translated by Karl Friedrich Geldner. Cambridge: Harvard University Press, 1951 (Harvard Oriental Series, Vols. 33-35).

DENYS D'HALICARNASSE. **Opuscules rhétoriques. Tome IV: Thucydide - Seconde Lettre à Ammée.** Texte établie et traduit par Germaine Aujac. Paris: Les Belles Lettres, 1991.

DIONISIO DE HALICARNASSO. Sobre la imitación. In: **Tratados de Crítica literária.** Introducción, traducción y notas de Juan Pedro Oliver Segura. Madrid: Editorial Gredos, 2005.

Greek Lyric Poetry, Volume I: Sappho and Alcaeus. Edited and translated by David A. Campbell. 512 p. Cambridge: Harvard University Press. 1982 (Loeb Classical Library, Book 142).

Greek Lyric Poetry: Volume III. Stesichorus, Ibycus, Simonides, and Others. Edited and translated by David A. Campbell. 672 p. Cambridge: Harvard University Press. 1991 (Loeb Classical Library, Book 476).

HÉRODOTE. **Histoires d'Hérodote**. Traduit du grec par Larcher. Tome premier. Paris : Charpentier, 1850.

HERÓDOTO. **Histórias**. Tradução de J. Brito Broca. Clássicos Jackson. Vols. XXIII e XXIV. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira, 1950.

_____. **Histórias**. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora UNB, 1985.

_____. **Histórias**. Livro 1º. Versão do grego e notas de José Ribeiro FERREIRA e Maria de Fátima SILVA. Lisboa: Edições 70, 1994.

_____. **Histórias**. Livro 3º. Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima SILVA e Cristina ABRANCHES. Lisboa: Edições 70, 1997.

_____. **Histórias**. Livro 4º. Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima SILVA e Cristina Abranches GUERREIRO. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. **Histórias**. Livro 6º. Introdução, versão do grego e notas de José Ribeiro FERREIRA e Delfim Ferreira LEÃO. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. **Histórias**. Livro 8º. Introdução de Carmem Leal SOARES. Versão do grego e notas de José Ribeiro FERREIRA e Carmem Leal SOARES. Lisboa: Edições 70, 2002.

HERODOTUS. **The Histories**. Vol. I-IV. With an English translation by A.D. Godley. Cambridge: Harvard University Press, 1920.

HÉSIODE. **Théogonie/Les Travaux et les Jours/Le Bouclier**. Texte établi et traduit par Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1964.

HESÍODO. **Teogonia. Trabalhos e Dias**. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Introdução, tradução e notas de Ana Elias Pinheiro e de José Ribeiro Ferreira. 173 p. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 2005.

Hino Homérico a Deméter. Tradução, introdução e notas Ordep Serra. São Paulo: Odysseus Editora, 2009. (Coleção Kouros).

HOMER. **The Iliad**. With an english translation by A.T. Murray. London: William Heinemann, 1928.

_____. **The Odyssey**. With an english translation by A.T. Murray. London: William Heinemann, 1945.

HORACE. **Epodes and Odes, A New Annotated Latin Edition**. Latin text with annotations in English by Daniel H. Garrison. Norman [Oklahoma]: University Of Oklahoma Press, 1991.

_____. **The Odes of Horace**. Translated by Jeffrey H. Kaimowitz. Introduction by Ronnie Ancona. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 173 p. 2008 (Johns Hopkins New Translations from Antiquity).

ISOCRATE. **Discours I**. Texte établi et traduit par Georges Mathieu et Émile Brémond. Paris: Les Belles Lettres, 1963.

JENOFONTE. **Helénicas**. Introducción, traducción y notas de Orlando Guntiñas Tuñón. Madrid: Editorial Gredos, 1994.

LONGINO. **Do sublime**. Tradução Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LUCIAN. **Lucian I**. Translation by A. M. Hargon. Loeb Classical, 1961.

_____. **Lucian VI**. Translation by Kilburn. Loeb Classical, 1959.

LUCIANO DE SAMÓSATA. **Como se deve escrever a história**. Tradução e ensaio de Jacyntho Lins Brandão. Edição bilíngüe. Minas Gerais: Tessitura, 2009.

_____. **Luciano [II]**. Tradução do grego, introdução e notas Custódio Magueijo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

PFOHL, G. **Greek poems on stones**, vol. I, Epitaphs: From the Seventh to the Fifth Centuries B. C. Textus Minores in usum academicum, no. 36. Leiden: E. J. Brill, 1967.

PHOTIUS. **Bibliothèque**. Tome I (codices 1-84). Texte établi et traduit par René Henry. Paris: Les Belles Lettres, 1959.

_____. **Bibliothèque**. Tome II (codices 84-185). Texte établi et traduit par René Henry. Paris: Les Belles Lettres, 1960.

PINDAR. **Volume I. Olympian Odes. Pythian Odes**. Edited and translated by William H. Race. Cambridge: Harvard University Press. 416 p. 1997. (Loeb Classical Library, Book 56).

_____. **Volume II. Nemean Odes, Isthmian Odes, Fragments**. Edited and translated by William H. Race. Cambridge: Harvard University Press. 446 p. 1997 (Loeb Classical Library, Book 485).

PLATON. **Cartas**. Edición bilíngüe y prólogo por Margarita Toranzo; Revisado por Jose Manuel Pabon y Suarez de Urbina. Madrid: Instituto de Estudios Politicos, 1970 [1954].

PLATON. **Phèdre**. Texte établi et traduit par Claude Moreschini et Paul Vicaire. Préface de Jacques Brunschwig. Introduction et notes par Guy Samama. Paris: Les Belles Lettres, 1998 (Classiques en poche, 36).

PLATÃO. **Íon**. Introdução, tradução e notas de Victor Jabouille. Edição bilíngüe grego-português. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, 1988.

PLUTARCO. **Da malícia de Heródoto**. Estudo, tradução e notas de Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 2013.

PLUTARQUE. **Oeuvres Morales, Tome V: La Fortune des Romains - La Fortune ou la Vertu d'Alexandre - La Gloire des Athéniens**. Texte établi et traduit par Françoise Frazier et Christian Froidefond. Paris: Les Belles Lettres, 1990.

QUINTILIANO. *Institutio Oratória* – Livro X. In: Rezende, Antônio Martinez de. **Rompendo o silêncio: a construção do discurso oratório em Quintiliano**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2009 (Tese).

The Elegiac Poems of Theognis. Elogy and Iambus. with an English Translation by. J. M. Edmonds. Cambridge, MA. Harvard University Press. London. William Heinemann Ltd. 1931.

The Hymns of the Rigveda. Translated with a popular commentary by Ralph T. H. Griffith. Kotagiri (Nilgiri), 1896.

TUCÍDIDES. **História da Guerra do Peloponeso – Livro I**. Tradução e apresentação de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. Texto grego estabelecido por Jacqueline de Romilly. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

THUCYDIDE. **La Guerre du Péloponnèse** – Tomes I, II et III. Texte établi et traduit par Jacqueline de Romilly. Paris: Les Belles Lettres, 2009-2014 (“Classiques em Poche”).

THUCYDIDES. **History of the Peloponnesian War**. Translated by Charles Forster Smith. Cambridge: Harvard University Press (Loeb Classical Library). 1956–1959.

XENOPHON. **Hellenica, Books I-V**. With an English Translation by Carleton L. Brownson. Cambridge: Harvard University Press, MCMLXI.

_____. **Hellenica, Books VI-VII; Anabasis, Books I-III**. With an English Translation by Carleton L. Brownson. Cambridge: Harvard University Press, MCMXXI.

Widsith: a Study in Old English Heroic Legend. By Raymond Wilson Chambers. Cambridge: Cambridge University Press, 1912.

Widsith: texto original & tradução. In: MEDEIROS, Elton Oliveira Souza de. *Dominus exercituum*: política, poesia heroica e narrativa bíblica durante o período alfrediano. Tese (Doutorado em História Social). Universidade de São Paulo, 2011, p. 272-281.

Dicionários, léxicos e comentadores:

ASHERI, David; LLOYD, Alan B.; CORCELLA, Aldo. **A Commentary on Herodotus IIV**. Edited by Oswyn Murray and Alfonso Moreno. Oxford: Oxford University Press, 2007. 721 p.

BAILLY, Anatole. **Le grand Bailly**: Dictionnaire grec-français. Paris: Hachette, 2000.

CHANTRAINE, Pierre. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque**. Histoire des mots. (4 v.). Paris: Klincksieck, 1968-1980.

DAREMBERG, C.; SAGLIO, E. **Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines**. Paris: Hachette, 1873-1917.

ERNOUT, Alfred; MEILLET, Alfred. **Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine.** Histoire des mots. Paris: Klincksieck, 2001.

GAFFIOT, Félix. **Dictionnaire Latin-Français.** Paris: Hachette, 2016.

GRIMAL, Pierre. **A Concise Dictionary of Classical Mythology.** Oxford: Basil Blackwell, 1990.

HOW, W. & WELLS, J. A. **Commentary on Herodotus with Introduction and Appendixes.** 2 Volumes. Oxford, Clarendon Press, 1928.

HUMBERT, Jean. **Syntaxe du grec.** Paris: Klincksieck, 1960.

LIDDELL, Henry George & SCOTT, Robert. **A Greek-English Lexicon.** New York/Chicago/Cincinnati: American Book Company. 1882.

LLOYD, Allan B. **Herodotus Book II.** Introduction. Leiden: Brill, 1994.

POWELL, Enoch. **A lexicon to Herodotus.** Cambridge: University Press, 1938.

Bibliografia geral:

ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar comum:** alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Edusp, 1994. (Ensaio de Cultura, Vol. 4).

ASSAËL, Jacqueline. La Muse, l'aède et le héros. **Noesis**, No. 1, p. 109-169, 1997.

_____. Phémios *autodidaktos*, **Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes** 2001/1, Tome LXXV, p. 7-21.

ASSMANN, Jan. Collective Memory and Cultural Identity. **New German Critique**, No. 65, Cultural History/Cultural Studies, p. 125-133, Spring - Summer 1995.

_____. Communicative and Cultural Memory. In: ERLI, Astrid & NÜNNING, Ansgar (Eds.). **Cultural memory studies:** An international and interdisciplinary handbook. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2008. p. 109-118.

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. "O que é um autor?", de Foucault, e a questão homérica. **Nuntius Antiquus**, Belo Horizonte, n. 6, p. 185-204, dez. 2010.

AUERBACH, Erich. **Mimesis** – A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976 [1946]. (Estudos).

BAKKER, Egbert J. Khrónos, Kléos, and Ideology from Herodotus to Homer. In: EPEA PTEROENTA. REICHEL, M. & RENGAKOS, A. (Ed.). **Beiträge zur Homerforschung:** Festschrift für Wolfgang Kullmann zum 75. Geburtstag. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2002a. p. 11-30.

_____. The Making of History: Herodotus' Historiēs Apodexis. In: BAKKER, Egbert J; DE JONG, Irene J. F.; WEES, Hans van (Ed.). **Brill's Companion to Herodotus**. Leiden: Brill. 2002b, p. 3-32.

_____. Storytelling in the future. In: **Pointing at the past: from formula to performance in Homeric poetics**. Cambridge: Harvard University Press, 2005 (p. 92-113).

BAROIN, Catherine. **Se souvenir à Rome**. Formes, représentations et pratiques de la mémoire. Paris: Éditions Belin, 2010.

BARTHES, Roland. **Le degré zéro de l'écriture** – suivi de Nouveaux essais critiques. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

_____. **Le Plaisir du texte**. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

_____. La mort de l'auteur. In: **Le bruissement de la langue**. Essais critiques IV. Paris, Seuil 1984 (p.63-69).

_____. Le discours de l'histoire. In: **Le bruissement de la langue**. Essais critiques IV. Paris, Seuil 1984.

B.A. VAN GRONINGEN. **Théognis**. Le premier livre, édité avec un commentaire. Amsterdam: Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1966. 462 pp.

BÉNICHOU, Paul. **Le Sacré de l'Écrivain, 1750-1780. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne**. Paris: Joseph Corti, 1973.

BENVENISTE, Émile. **Problèmes de linguistique générale I**. Paris : Gallimard, 1966.

_____. **Le vocabulaire des institutions indo-européennes, Tome 1: Economie, parenté, société**. 380 p. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969. (Le sens commun).

_____. **Le Vocabulaire des institutions indo-européennes, Tome 2: Pouvoir, Droit, Religion**. 344 p. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969. (Le sens commun).

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou O Ofício do Historiador**. Prefácio de Jacques Le Goff; apresentação à edição brasileira, Lilia Moritz Schwarcz; tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BOEDEKER, Deborah. Heroic historiography: Simonides and Herodotus on Plataea. In: BOEDEKER, Deborah & SIDER, David (Ed.). **The new Simonides: contexts of praise and desire**. New York: Oxford University Press, 2001. p. 120-134.

_____. Epic heritage and mythical patterns. In: BAKKER, Egbert J; JONG, Irene J. F. De; WEES, Hans van (Ed.). **Brill's Companion to Herodotus**. Leiden/Boston/Köln: Brill. 2002. p. 97-117.

BORGES. Jorge Luis. **El Aleph**. Madrid: Alianza Editorial, 2000 ("Biblioteca Borges").

- BOTTÉRO, Jean. **Mésopotamie. L'écriture, la raison et les dieux**. Paris: Gallimard, 1987.
- _____. **No começo eram os deuses**. Apresentação de Jean-Claude Carrière; tradução de Marcelo Jacques de Moraes. – Rio de Janeiro: Covilização Brasileira, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. Le champ scientifique. In: **Actes de la recherche en sciences sociales**. Vol. 2, n° 2-3, juin 1976. pp. 88-104.
- _____. L'illusion biographique. **Actes de la recherche en sciences sociales**, Année 1986, Volume 62, Numéro 1, p. 69-72.
- BOUZON, Emanuel. **O Código de Hammurabi**. Introdução, tradução (do original cuneiforme) e comentários de Emanuel Bouzon. Petrópolis: Vozes, 1980.
- BRÉAL, Michel. L'élément subjectif. In: **Essai de Sémantique** (Science des Significations). Paris: Hachette, 1897 (p. 254-265).
- BRISSON, Luc. La *Lettre VII* de Platon, une autobiographie? In: BRISSON, Luc. **Lectures de Platon**. Paris: Vrin, 2000, p. 15-24.
- BROCH, Hermann. **A morte de Virgílio**. Traduzido por Herbert Caro. São Paulo: Editora Mandarim, 2001.
- BROCK, Roger. Authorial Voice and Narrative Management in Herodotus. In: Derow, Peter & Parker, Robert. *Herodotus and His World: Essays from a Conference in Memory of George Forrest*. Oxford University Press, 2003 (p. 03-16).
- BRUNN, Alain. **L'auteur**. Textes choisis et présentés par Alain Brunn. Paris: GF-Flammarion, 2001 (collection " GF-Corpus/Lettres ").
- CALAME, Claude. **Le récit en Grèce Ancienne: Énonciations et représentations de poètes**. Paris: Méridiens Klincksieck, 1986.
- _____. **Myth and History in Ancient Greece**. The Symbolic Creation of a Colony. Translated by Daniel W. Berman. Princeton: Princeton University Press, 2003.
- _____. Identités d'auteur à l'exemple de la Grèce classique. Signatures, énonciations et citations. In: CALAME, Claude; CHARTIER, ROGER (éd.). **Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne**, Grenoble, Jérôme Millon, 2004 (p. 11-39).
- _____. Vraisemblance référentielle, nécessité narrative, poétique de la vue: L'historiographie grecque classique entre factuel et fictif. *Annales HSS*, janvier-mars 2012, n° 1, p. 81-101.
- CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das letras, 1993.
- CANFORA, Luciano. **Il copista come autore**. Palermo: Sellerio editore, 2002.

CARRARD, Philippe. **Le passé mis en texte: poétique de l'historiographie française contemporaine**. Paris: Armand Colain, 2013 (collection "Le temps des idées").

CAUVIN, Jacques. **Nascimento das Divindades. Nascimento da Agricultura: a revolução dos símbolos no Neolítico**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

CERTEAU, Michel de. Ler: uma operação de caça. In: **A invenção do cotidiano – artes de fazer**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

_____. História e Psicanálise: entre ciência e ficção. Trad. de Guilherme J. de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. A operação historiográfica. In: _____. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes; revisão técnica de Arno Vogel. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 65-119.

CEZAR, Temístocles. Estruturalismo e pós-estruturalismo na perspectiva do conhecimento histórico. **Anos 90**, Porto Alegre, n° 4, 1995.

_____. **Entre antigos e modernos: a escrita da história em Chateaubriand. Ensaio sobre historiografia e relatos de viagem**. Almanack Braziliense. São Paulo, n°11, p. 26-33, mai. 2010.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros**. Brasília, DF: UNB, 1998.

_____. **La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur**. Paris: Gallimard, 2015 (Collection "Folio Histoire").

CHATEAUBRIAND, François René de. Préface Testamentaire (1833). In: **Mémoires d'Outre-Tombe**. Nouvelle édition, avec une introduction, des notes e des appendices par Edmon Biré. Tome I. Paris: Garnier, 1925, p. XLIII-L.

CHENG, Anne. **Storia del pensiero cinese**. Volume primo: Dalle origini allo "studio Del Mistero". Traduzione di Amina Crisma. Torino: Einaudi: 2000.

CHENU, Marie Dominique. Auctor, actor, autor. **Bulletin Du Cange**, III, 1927, p. 81-86.

CLARK, Elizabeth. **History, theory, text. Historians and the linguistic turn**. Cambridge: Harvard, 2004.

COMPAGNON, Antoine. O autor. In: _____. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. p.47-96.

COMTE-SPONVILLE, André. **Présentations de la philosophie**. Paris: Éditions Albin Michel, 2000 (collection *Livre de Poche*).

CORCELLA, Aldo. The New Genre and its Boundaries: Poets and Logographers. In: RENGAKOS, Antonios; TSAKMAKIS, Antonis. **Brill's Companion to Thucydides**. Leiden: Brill, 2006 (p. 33-56).

COUTURIER, Maurice. **La figure de l'auteur**. Paris: Éditions du Seuil, 1995.

CURRIE, Bruno. **Pindar and the Cult of Heroes**. Oxford/New York: Oxford University Press, 2005. (Oxford Classical Monographs).

DAIN, Alphonse. **Les manuscrits**. Paris: Diderot Éditeur, 1997.

D'AJELLO, Luis Fernando Telles. **Memória e saber nos procedimentos legais gregos: uma pesquisa sobre a memória e a oralidade em inscrições legais no primeiro quarto do século V a. C.** Dissertação de Mestrado em História. Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

DAMASCO, Letícia. **A Arte da Narrativa de Heródoto: Uma análise do Lógos de Gíges**. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2010.

DARBO-PESCHANSKI, Catherine. **O discurso do particular: Ensaio sobre a investigação de Heródoto**. Brasília: Editora UNB, 1998.

_____. **L'HISTORIA: Commencements grecs**. Paris: Éditions Gallimard, 2007. (Collection Folio Essais).

DE JONG, Irene J. F. Herodotus. In: DE JONG, Irene; NÜNLIST, Rene; BOWIE, August (Ed.). **Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature: Studies in Ancient Greek**. Vol.1. Leiden/Boston: Brill, 2004. p.101-114.

_____. The Homeric Narrator and His Own *kleos*. **Mnemosyne**, Fourth Series, Vol. 59, Fasc. 2, p. 188-207, 2006.

DERRIDA, Jacques. **Comme s'il y avait un art de la signature...** dans M. SERVIÈRE. *Le sujet de l'art*. Paris: L'Harmattan, 1997, p. 9-11.

_____. **Gramatologia**. Tradução de Mirian Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro – São Paulo: Perspectiva, 2011 [1967].

DETIENNE, Marcel. **L'Invention de la Mythologie**. Paris: Gallimard. 1981.

_____. **Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

_____. **Os Gregos e Nós: Uma antropologia comparada da Grécia Antiga**. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

DETIENNE, Marcel (dir.). *Les savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1988.

_____. L'écriture et ses nouveaux objets intellectuels en Grèce. In: DETIENNE, Marcel. (dir.). *Les savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1988a, p. 07-26.

_____. L'espace de la publicité: ses opérateurs intellectuels dans la Cité. In: DETIENNE, Marcel (dir.). *Les savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1988b, p. 29-81.

DEWALD, Carolyn. Narrative surface and authorial voice in Herodotus' Histories. *Arethusa*, Vol. 20, p. 147-170, 1987.

_____. 'I didn't give my own genealogy': Herodotus and the authorial persona. In: BAKKER, Egbert J; JONG, Irene J. F. De; WEES, Hans van (Ed.). *Brill's Companion to Herodotus*. Leiden/Boston/Köln: Brill. 2002. p. 267-289.

DOSSE, François. Get a load of that structure! In: _____. *History of Structuralism*. Volume I: The rising Sign, 1945-1966. Translated by Deborah Glassman. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. p. 183-185.

DUBEL, Sandrine; RABAU, Sophie (Org.). *Fictions d'auteur? Le discours biographique sur l'auteur de l'Antiquité à nos jours*. Paris: Champion, 2001.

DUCROT, Oswald. *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Hachette, 1984.

DUMÉZIL, Georges. La préhistoire des flâmines majeurs (1938). In: _____. *Idées romaines: remarques préliminaires sur la dignité et l'antiquité de la pensée romaine*. Paris: Éditions Gallimard, 1969. p. 155-166.

DUPONT, Florence. Comment devenir à Rome un poète bucolique? Corydon, Tityre, Virgile et Pollion. In: CALAME, Claude; CHARTIER, ROGER (éd.). *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*, Grenoble, Jérôme Millon, 2004 (p. 171-189).

ECO, Umberto. *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa em el texto narrativo*. Traducción de Ricardo Pochtar. Barcelona: Editorial Lumen, 1993.

EVANS, J. A. S. Father of History or Father of Lies. The Reputation of Herodotus. *The Classical Journal*, Vol. 64, No. 1, p. 11-17, oct 1968.

EVANS, Stephen. The recitation of Herodotus. In: PIGÓN, Jakub (Ed.). *The children of Herodotus: Greek and Roman historiography and related genres*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2009. p. 1-16.

FARGE, Arlette. *Le bracelet de parchemin*. L'écrit sur soi au XVIII^e siècle. Paris: Bayard, 2014 [2003].

FEBVRE, Lucien. *Combates pela história I*. Lisboa: Editorial Presença, 1977.

FINNEGAN, Ruth. *Oral Poetry: Its Nature, Significance, and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

FINKELBERG, Margalit. More on ΚΛΕΟΣ ΑΦΘΙΤΟΝ. **Classical Quarterly**, V. 57, p. 341-350, 2007.

FINLEY, Moses I. **O uso e abuso da história**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

FLOYD, Edwin D. Kleos Aphthiton: An Indo-European perspective on early greek poetry. *Glotta*, Vol. 58, p. 133-157, 1980.

FLORY, Stewart. Who Read Herodotus' Histories? **The American Journal of Philology**, Vol. 101, No. 1, (Spring, 1980), p. 12-28.

FORD, Andrew. **Homer: the poetry of the past**. Ithaca/London: Cornell University Press, 1992.

_____. **The origins of criticism: literary culture and poetic theory in classical Greece**. Princeton: Princeton University Press, 2002.

_____. From letters to literature: reading the “song culture” of classical Greece. In: YUNIS, Harvey (ed.). **Written texts and the rise of literature culture in ancient Greece**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 15-37.

FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce qu'un auteur? In: **Dits et Écrits (1954-1988). Tome I: 1954-1969**. Paris: Gallimard, 1994 (p. 789-821).

_____. **A ordem do discurso. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 02 de dezembro de 1970**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

FOWLER, Robert. Herodotus and his prose predecessors. In: DEWALD, Carolyn & MARINCOLA, John. **The Cambridge Companion to Herodotus**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 29-45.

_____. Early *historiē* and literacy. In: LURAGHI, Nino (ed.). **The historian's craft in the age of Herodotus**. Oxford: Oxford University Press, 2007, [2001], p. 95-115.

FRAENKEL, Béatrice. **La signature, genèse d'un signe**. Paris: Gallimard, 1992.

_____. A assinatura contra a corrupção do escrito. In: BOTTÉRO, Jean. et al. **Cultura, pensamento e escrita**. São Paulo: Ática, 1995 (p. 81-100).

FRY, Paul H. **Theory of literature**. New Haven and London: Yale University Press, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O início da História e as lágrimas de Tucídides. In: _____. **Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História**. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 15-38.

GENETTE, Gérard. Le narrataire. In: **Figures III**. Paris: Éditions du Seuil, 1972 (p. 265-267).

_____. **Seuils**: Paris: Éditions du Seuil, 1987.

GLASSNER, Jean-Jacques. Être auteur avant Homère en Mésopotamie? **Diogène**, Paris, Vol. 196, n. 4, p. 111-118, 2001.

GOLFIN, Emmanuel. Idées hérodotéennes sur l'éternité. **Bulletin de l'Association Guillaume Budé**, n°2, juin 2000. pp. 111-139.

GONZAGA, Tomás Antônio. **Marília de Dirceu**. Porto Alegre: LP&M. 192 p. 1998.

GOODY, Jack. **A domesticação da mente selvagem**. Tradução de Vera Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 2012 [1977]. (Coleção Antropologia).

GOUREVITCH, Aaron. Indivíduo. In: LE GOFF, Jacques & SCHIMITT, Jean Claude (Coord.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Coordenador da tradução Hilário Franco Júnior. Bauru, SP: Edusc, 2006. p. 621-632.

GRAFTON, Anthony. **Faussaires et critiques. Créativité et duplicité chez les érudits occidentaux**. Traduction de Marielle Carlier. Paris: Les Belles Lettres, 1993.

_____. **As origens trágicas da erudição**: pequeno tratado sobre a nota de rodapé. Tradução de Enid Abreu Dobránsky. Campinas: Papirus, 1998.

GREIMAS, Algirdas Julien e COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1989.

GRAY, V. Xenophon. In: DE JONG, Irene; NÜNLIST, Rene; BOWIE, August (Ed.). **Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature: Studies in Ancient Greek**. Vol.1. Leiden/Boston: Brill, 2004. p. 129-146.

GUARDUCCI, Marguerita. **Epigrafia greca III (Epigrafi de carattere privato)**. Roma: Libreria dello Stato, 1974.

GUARINELLO, Norberto Luiz. Uma morfologia da História: as formas da História Antiga. **POLITEIA: História e Sociedade**, Vitória da Conquista (BA), v. 3, n. 1, p. 41-61, 2003.

GUTERRES, T. C. **Heródoto e os poetas: a *sphragis* e a manifestação autoral nas *Histórias***. 115 p. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2012.

HADOT, Pierre. **La philosophie comme manière de vivre. Entretiens avec Jeannie Carlier et Arnold L. Davidson**. Paris : Albin Michel, 2001.

HARRIS, William V. **Ancient Literacy**. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press, 1989.

HARTOG, François. **Croire en l'histoire**. Paris: Flammarion, 2013

_____. **Evidence de l'histoire.** Ce que voient les historiens. Paris: Editions de l'Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, 285 p., 2005 (Cas de figure 5).

_____. **L'Histoire d'Homère à Augustin.** Paris: Éditions du Seuil, 1999.

_____. **Le miroir d'Hérodote:** Essai sur la représentation de l'«autre». Paris: Gallimard, 2001.

_____. Les grecques égyptologues. **Annales: ESC**, Paris: Editions de l'EHESS, v. 41, n. 5, p. 953-967, 1986.

_____. **Os antigos, o passado e o presente.** Org. José Otávio Guimarães; tradução de Sônia Lacerda, Marcos Veneu e José Otávio Guimarães. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

_____. Ouverture: Autorités et temps. In: FOUCAULT, Didier; PAYEN, Pascal (Dir.). **Les Autorités. Dynamiques et mutations d'une figure de référence à l'Antiquité.** Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 2007 (p. 23-33).

_____. **Partir pour la Grèce.** Paris: Flammarion, 2015.

HAVELOCK, Eric. **Aux origines de la civilisation écrite en Occident.** Traduit de l'anglais par E. Escobar Moreno. Paris: Maspero, 1981 [1974].

_____. **A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais.** Tradução de Ordep José Serra – São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996 [1981].

HERINGTON, John. The poem of Herodotus. **Arion**, Third Series, Vol. I, No. 3, p 5-16, Fall 1991.

HORNBLOWER, Simon. **A Commentary of Thucydides: Volume I (Books I-III).** Oxford: Clarendon Press, 2003.

_____. Herodotus' influence in antiquity. In: DEWALD, Carolyn & MARINCOLA, John. **The Cambridge Companion to Herodotus.** Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 306-318.

IMMERWAHR, Henry R. Ergon: History as a Monument in Herodotus and Thucydides. **The American Journal of Philology**, vol.81, No. 3, 1960. p. 261-290.

IRIGOIN, Jean. **Tradition et critique des texts grecs.** Paris: Les Belles Lettres, 1997.

_____. **La tradition des textes grecs. Pour une critique historique.** Paris: Les Belles Lettres, 2003 (collection "L'Âne d'Or").

JAKOBSON, Roman. Shifters and Verbal Categories. In: WAUGH, L. R. & MONVILLE-BURSTON, M. (Ed.). **On Language.** Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990. p. 386-392. Russian Language.

JACOBY, Felix. *Herodotos*. *RE*, Suppl. II, 1913, 205-520.

_____. **Die Fragmente der Griechischen Historiker**. CD-Rom Edition. Leiden; Boston; Köln: Brill, 2005.

JEFFERY, Lilian H. **The local scripts of Archaic Greece**. A study of the origin of the alphabet and its development from the eighth to the fifth centuries B. C. Oxford: The Clarendon Press, 1963 [1961].

JESUS, Carlos A. Martins de. Introdução. In: Anacreonteia. Poemas à maneira de Anacreonte. Tradução de Carlos A. Martins de Jesus. Edição bilíngüe. Coimbra: Fluir Perene, 2009 (p. 11-21).

JOHNSON, William A. Oral Performance and the Composition of Herodotus' Histories. **Greek, Roman and Byzantine Studies**, 35:3, 1994. p. 229-254.

KATZ, Joshua T. The Indo-European Context. In: FOLEY, John Hiles (Ed.). **A Companion to Ancient Epic**. Blackwell, 2005. p. 20-30. (Blackwell Companions to the Ancient World, Book 23).

KENNEDY, George A. Historical survey of rhetoric. In: PORTER, Stanley E. (org.). **Handbook of classical rhetoric in the Hellenistic Period**. 330 B.C. -A.D. 400. Leiden; New York; Köln: Brill, 1997 (p. 3-42).

KIM, Hyun Jin. Herodotean Studies in the Twenty-First Century: developments and directions. **Journal of Ancient History** 2016; 4(1): 1-15

KING, L. W. and THOMPSON, R. C. **The sculptures and inscription of Darius the Great on the Rock of Behistûn in Persia**: a new collation of the Persian, Susian and Babylonian texts. London: Longmans, 1907.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora da PUC-RJ, 2006.

KRAUSZ, Luis A. **As Musas**: Poesia e divindade na Grécia arcaica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

LA CAPRA, Dominick. Historia Intelectual: repensar la historia intelectual y leer textos. In: PALTÍ, Elias José. **"Giro Lingüístico" e História Intelectual**. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998 [1980]. p. 237-293.

LACHENAUD, Guy. Discours et récit chez les historiens grecs: l'apport des théories de Benveniste. **LINX - Revue des linguistes de l'Université Paris X Nanterre**, 9/1997, p. 179-193.

LANG, Mabel. Herodotus: Oral History with a Difference. **Proceedings of the American Philosophical Society**, 128, n.2, 1984, p. 93-103.

LARRAN, Francis. **Le bruit qui vole. Histoire de la rumeur et de la renommée dans la Grèce ancienne**. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2010.

_____. «De Kleos à phème. Approche historique de la resmeur et de la renommée dans la littérature grecque ancienne, d'Homère à Polybe». *Anabases* [Em ligne], 11/2010, mis em ligne le 01 mars 2013, consulte le 23 abril 2013. Disponível em: <http://anabases.revues.org/897>.

LATEINER, Donald. **The Historical Method of Herodotus**. Toronto: University of Toronto Press, 1989.

LATTIMORE, Richmond. The Composition of the History of Herodotus. **Classical Philology**, vol.53, No.1, 1958. p. 9-21.

LE GOFF, Jacques. **Os Intelectuais na Idade Média**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

LEGRAND, Ph. -E. **HÉRODOTE**. Introduction. Paris: Les Belles Lettres, 1966.

LEICK, Gwendolyn. **Mesopotâmia: a invenção da cidade**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2003 [2001].

LÉVI-STRAUSS, Claude. **De perto e de longe / Claude Lévi-Strauss, Didier Eribon**; tradução de Léa Mello e Julieta Leite. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

LEXICON HISTORIOGRAPHICUM GRAECUM ET LATINUM (LHG&L).

Leone Porciani (cord.). Pisa: Edizioni della Normale, 2007. v.2 (αλ-αφ).

LIANERI, Alexandra. The Futures of Greek Historiography In: **Knowing Future Time In and Through Greek Historiography**. Berlin: De Gruyter, 2016 (p. 01-55).

LICCIARDI, Catarina. Valori di ergon in Erodoto. **Quaderni Urbinati di cultura Classica**, New Series, Vol.37, n.1, 1991, p. 71-80.

LLOYD, G. E. R. Tradition and Innovation, Text and Context. In: _____. **The Revolutions of Wisdom: Studies in the Claims and Practice of Ancient Greek Science**. Berkeley: University of California Press, 1995. p. 51-109.

LLOYD-JONES, H. **The pride of Halicarnassus**, *ZPE* 124, 1999.

LORAUX, Nicole. Thucydide n'est pas un collègue. **Quaderni di storia** 12 – iuglio/dicembre 1980, p. 55-80.

_____. Thucydide a écrit la guerre du Péloponnèse. **Metis**, Vol. 1, p. 139-161, 1986.

_____. Solon et la voix de l'écrit. In: DETIENNE, Marcel (dir.). **Les savoirs de l'écriture en Grèce ancienne**. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1988, p. 07-26.

_____. Elogio do anacronismo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 57-70.

LORD, Albert B. **The singer of tales**. Cambridge, Massachussets/London, England, 1981 [1960].

LURAGHI, Nino (ed.). **The historian's craft in the age of Herodotus**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

MAGUEIJO, Custódio. Prefácio. In: ARISTÓFANES. **As Nuvens**. Prefácio, tradução e notas de Custódio Magueijo. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984 (coleção "Clássicos Inquérito").

MALONE, Kemp. Chapter V - The Old Tradition: Courtly Poetry. IN: MALONE, Kemp & BAUGH, Albert C. **The Literary History of England**, Vol. 1: The Middle Ages. London: Routledge, 2005 [1959], p. 45-59.

MARINCOLA, John. Herodotean narrative and the narrator's presence. **Arethusa**, Vol. 20, p. 121-137, 1987.

_____. **Authority and Tradition in Ancient Historiography**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

_____. **Comments on P. Stadter, Herodotus and the North Carolina oral narrative tradition**. HISTOS I, 1997, p. 154-155.

_____. Herodotus and the poetry of the past. In. DEWALD, Carolyn & MARINCOLA, John. **The Cambridge Companion to Herodotus**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 13-28.

MAUSS, Marcel. Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de "eu". In: _____. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 367-398.

MEIER, Christian. **Política e Graça**. Brasília: Editora da UNB. 199 p. 1997.

MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escrivão**. Tradução de Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM, 2012.

MICHELET, Jules. **Préface** (1869). In: Histoire de France. *Oeuvres complètes*. Paris: Flammarion, 1974, p.11-14.

MITHEN, Steven. **The Prehistory of the Mind: A search for the origins of art, religion and science**. London: Thames and Hudson, 1996.

MOLINO, Jean. Le nom propre dans la langue. **Langages**, 16^o année, n. 66, p. 5-20, 1982.

MOMIGLIANO, Arnaldo. Time in Ancient Historiography. **History and Theory**, Vol. 6, p. 1-23, 1966.

_____. Gli storici del mondo classico e il loro pubblico: alcune indicazioni. In: MOMIGLIANO, Arnaldo. **La storiografia greca**. Torino: Einaudi, 1982 [1978], p. 106-124.

_____. The place of Herodotus in the history of historiography. In: _____. **Secondo Contributo alla Storia degli Studi Classici**. Roma: Editioni di Storia e Letteratura, 1984a. p. 29-44.

_____. Erodoto e la storiografia moderna. Alcuni problemi presentati ad un convegno de umanisti. In: _____. **Secondo Contributo alla Storia degli Studi Classici**. Roma: Editioni di Storia e Letteratura, 1984b. p. 45-56.

_____. **As raízes clássicas da historiografia moderna**. Tradução de Maria Beatriz Borba Florenzano. Bauru, SP: Edusc, 2004.

MONIOT, Henri. L'histoire des peuples sans histoire. In: LE GOFF; NORA, Pierre. **Faire de l'histoire**: Nouveaux problèmes, Nouvelles approches, Nouveaux objets. Paris: Gallimard, 1974, p. 149-171.

MORAIS, Cynthia. **Maravilhas do Mundo Antigo**: Heródoto, Pai da História? Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

MORELLO, Sonila. **A relativização da Verdade em Heródoto**. Dissertação de Mestrado em História. Programa de Pós-Graduação em História FAFICH-UFMG, Belo Horizonte, 2000.

MOSSÉ, Claude. **Péricles**: o inventor da democracia. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

MUNSON, Rosaria Vignolo. Herodotus' Use of Prospective Sentences and the Story of Rhampsinitus and the Thief in the Histories. **The American Journal of Philology**, Vol.114. n.1, 1993, p. 27-44.

_____. **Telling Wonders**: Ethnographic and Political Discourse in the Work of Herodotus. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 325 p., 2001.

_____. Herodotus today. In: **Herodotus, Volume I: Herodotus and the Narrative of the Past**. Oxford: Oxford Univeristy Press, 2013 (p. 01-28).

MURARI PIRES, F. **Mithistória**. São Paulo: Humanitas, 1999.

_____. *KTEMA ES AIEI*, e a "prolixidade do silêncio" tucidideano no século XX. In: **Anos 90**, Porto Alegre, n. 17, p. 87-109, 2003a.

_____. Prologue historiographique et proème épique: les principes de la narration en Grèce ancienne. **Quaderni di Storia**, Anno XXIX, numero 58, p. 73-94, luglio-dic. 2003b.

MURRAY, Penelope. Inspiration in Early Greece. **The Journal of Hellenic Studies**, Vol. 101, p. 87-100, 1981.

MURRAY, Oswyn. Herodotus and oral history. In: LURAGHI, Nino (ed.). **The historian's craft in the age of Herodotus**. Oxford: Oxford University Press, 2007a, [2001], p. 16-44.

_____. Herodotus and oral history reconsidered. In: LURAGHI, Nino (ed.). **The historian's craft in the age of Herodotus**. Oxford: Oxford University Press, 2007b, [2001], p. 314-325.

NAGY, Gregory. **The Best of the Achaeans**. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1980.

_____. Herodotus the Logios. **Arethusa**, 20, 1987.

_____. **Pindar's Homer: The Lyric Possession of an Epic Past.** Baltimore/London: The John Hopkins University Press, 1990.

NAIDEN, Fred S. The Prospective Imperfect in Herodotus. **Harvard Studies in Classical Philology**, Vol. 99, (1999), pp. 135-149.

NENCI, Giuseppe. Il Motivo dell'autopsia nella storiografia greca. **Studi classici e orientali** III (1955): 15-46.

NIETZSCHE, Friedrich. **Seconde considération intempestive – De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie.** Traduction de Henri Albert. Introduction, bibliographie, chronologie de Pierre-Yves Bourdil. Paris: GF Flammarion, 1988 [1874].

NORA, Pierre. Écrivez, on ne vous lira pas. *Le Débat*, 19, 1982, p. 14-28.

_____. **Éssais d'ego-histoire.** Paris: Gallimard, 1987.

ONG, Walter. **Orality and literacy.** The technologizing of the Word. London/New York: Routledge, 2004 [1982].

ORDINE, Nuccio. **A utilidade do inútil: um manifesto.** Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

PAYEN, Pascal. **Les Îles Nomades: Conquérir et résister dans l'Enquête d'Hérodote.** Paris: Éditions de l'EHESS, 1997.

_____. Compte rendue de Claude Calame, *Le récit en Grèce ancienne* (Paris: Belin, "Antiquité au présent", 2000, 301p.). **Annales: Histoire, Sciences Sociales**, Volume 57, Numéro 3, p. 699-701, 2002.

_____. L'historiographie grecque : VI^e - III^e siècle avant J.-C. État des recherches 1987-2002. **Pallas**. No. 63 (2003), pp. 129-166.

_____. Les citations des historiens dans les traités rhétoriques de Denys d'Halicarnasse. In: DARBO-PESCHANSKI, Catherine (Dir.). **La citation dans l'antiquité.** Actes du Colloque international du PARSA, Lyon, 6-8 novembre 2002. Grenoble, Jérôme Millon, 2004 (p. 111-133).

_____. Introduction: Les Anciens en figures d'autorité. In: FOUCAULT, Didier; PAYEN, Pascal (Dir.). **Les Autorités. Dynamiques et mutations d'une figure de référence à l'Antiquité.** Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 2007a (p. 07-22).

_____. L'autorité des historiens grecs dans l'*Histoire Ancienne* de Rollin (1731-1738). In: FOUCAULT, Didier; PAYEN, Pascal (Dir.). **Les Autorités. Dynamiques et mutations d'une figure de référence à l'Antiquité.** Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 2007b (p. 171-194).

_____. Hérodote et la modélisation de l'histoire à la Renaissance (XV^e – XVI^e siècles). In: LONGO, Susanna Gambino (Org.). **Hérodote à la Renaissance.** Turnhout: Brepols Publishers, 2012 (p. 127-148).

PÉBARTHE, Christophe. **Cité, démocratie et écriture**. Histoire de l'alphabétisation d'Athènes à l'époque classique. Paris: De Boccard, 2006.

PIÉGAY-GROS, Nathalie. **Le Lecteur**, Paris: GF-Corpus Lettres, 2002.

POCOCK, John Greville Agard. Introdução: O Estado da Arte. In: _____. **Linguagens do ideário político**. 1ª Edição. São Paulo: Edusp, 2003. p. 23-62.

PRIESTLEY, Jessica. **Herodotus and Hellenistic Culture**: Literary Studies in the Reception of the 'Histories'. Oxford; New York: Oxford University Press, 2014.

PRIESTLEY, Jessica; VASILIKI, Zali (ed.). **Brill's companion to the reception of Herodotus in antiquity and beyond**. Brill's companions to classical reception, 6. Leiden; Boston: Brill, 2016.

PRITCHARD, J. B. ed. **Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament**. Princeton, 1969 [1950].

PROST, Antoine. Charles Seignobos revisité. In: **Vingtième Siècle, revue d'histoire**, n°43, juillet-septembre 1994. Dossier : Histoire au présent de la "political correctness" pp. 100-118.

RABELLO, Ivonete de Souza. **Ver e Saber no livro I das Histórias de Heródoto**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.

REYNOLDS, L. D.; WILSON, N. G. **D'Homère à Erasme**: la transmission des classiques grecs e latins. Paris: CNRS, 1984.

RIBEIRO, Tatiana Oliveira. **Ólbos: uma discussão axiológica nas Histórias de Heródoto**/ Tatiana Oliveira Ribeiro – Rio de Janeiro: UFRJ/Faculdade de Letras, 2005.

_____. **A apódexis herodotiana**: um modo de dizer o passado. 206 p. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.

RICOEUR, Paul. **La Métaphore vive**. Paris : Éditions du Seuil, 1975.

_____. **Temps et récit**. Tome I. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

_____. **Soi-même comme un autre**. Éditions du Seuil, 1990.

_____. **La mémoire, l'histoire, l'oubli**. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

ROCHA, Sandra Lúcia Rodrigues da. Tucídides 1.22: KTHMA a ser ouvido. **Organon**, Porto Alegre, n° 49, julho-dezembro, 2010, p. 203-218.

RONCARD, Pierre de. Sonnet [VI]. In: **Oeuvres complètes**, Tome I, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1993.

RÖSLER, Wolfgang. Books and literacy. In: BOYS-STONES, George; GRAZIOSI, Barbara; VASUNIA, Phiroze. **The Oxford handbook of Hellenic Studies**. Oxford/New York: Oxford University Press, 2009, p. 432-441.

SAUGE, André. **De l'épopée à l'histoire: Fondement de la notion d'historié**. Paris: Peter Lang International Academic Publishers. 1992 (European University Studies. Series XV, Classics).

SCHEID, John; SVENBRO, Jesper. **La tortue et la lyre - Dans l'atelier du mythe antique**. Paris: CNRS Éditions, 2014.

SCHEPENS, G. **L'‘autopsie’ dans la méthode des historiens grecs du Ve siècle avant J.-C.** (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Letteren, 93.) Brussels: Koninklijke Academie, 1980.

SCHILLER, Friedrich. Die Götter Griechenlands. In: **Sämtliche Werke**, Band 1, München, 1962.

SCHNAPP-GOURBEILLON. **Aux origines de la Grèce – XII^e-VII siècles avant notre ère**. La genèse du politique. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de escrever**. Tradução, organização, prefácio e notas de Pedro Sússekind – Porto Alegre: L&PM, 2012.

SEDGWICK, W. B. **The Use of the Imperfect in Herodotus**. *Classical Quarterly* 7 (1957): 113–17.

SEGAL, Charles. Kleos and its ironies in the Odyssey. **L'Antiquité Classique**, T. 52, p. 22-47, 1983.

SEIDE, Márcia Sipavicius. A semântica de Michel Bréal: uma abordagem baseada no uso. **Cadernos do IL**, Porto Alegre, n.º 44, junho de 2012. p. 97-116.

SERGENT, Bernard. Compte rendu de Georges Dumézil, L'oubli de l'homme et l'honneur des dieux et autres essais. Vingt-cinq esquisses de mythologie (51- 75). In: **Annales. Économies, Sociétés, Civilisations**. 42^e année, N. 2, 1987, pp. 313-315.

_____. Os Indo-Europeus – gênese e expansão de uma cultura. In: LEVÊQUE, Pierre. **As Primeiras Civilizações – Volume III – Os Indo-Europeus e os Semitas**. Tradução de Antônio José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1990. p. 09-144.

SIMONDON, Michèle . Le temps, « père de toutes choses ». Chronos - Kronos. In: **Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest**. Tome 83, numéro 2, 1976. pp. 223-232.

SKINNER, Quentin. Preface. In: **The foundations of modern political thought. Volume I: The Renaissance**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002 (p. IX-XV).

SPITZ, Jean-Fabien. Comment lire les textes politiques du passé? **Droits**, 10, 1989, pp.133-145.

STADTER, Philip. Herodotus and The North Carolina Oral Narrative Tradition. In: **Histos 1**, 1997. p. 1-23.

SUHAMY, Henri. **Les figures de style**. Paris: PUF, 1981 (collection *Que sais-je?*).

SVENBRO, Jesper. La naissance de l'auteur dans une inscription grecque (Anthologie palatine 6, 197). In: CALAME, Claude & CHARTIER, Roger (Org.). **Identités d'auteur dans l'antiquité et la tradition européenne**. Grenoble: Jérôme Millon, 2004. p. 77-87.

_____. **La parola e il marmo**: Alle origini della poetica greca. Torino: Editori Boringhieri, 1984.

_____. **PHRASIKLEIA**. An Anthropology of Reading in Ancient Greece. Ithaca/London: Cornell University Press, 1993.

_____. La notion d'auteur en Grèce ancienne. In: CHAMARAT, Gabrielle; GOULET, Alain. *L'Auteur*, Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle d'octobre 1995, Presses Universitaires de Cæn, 1996, p. 15-26.

_____. SVENBRO, J. A Grécia arcaica e clássica: A invenção da leitura silenciosa. In: CAVALLO G. & CHARTIER, R (orgs.). **História da leitura no mundo ocidental**; trad. Fulvia M. L. Moretto (italiano); Guacira M. Machado (francês) e José Antonio de M. Soares (inglês). Vol. 1-. São Paulo: Ática, 2002.

TAMIOLAKI, Melina. Lucien et la Liar School of Herodotus: la réception d'Hérodote dans l'Histoire Vraie. In: ALAUX, Jean (éd.), **Études sur Hérodote**. Rennes: PUR 2013 (p. 145-158).

TATTERSALL, Ian. **L'émergence de l'homme**. Essai sur l'évolution et l'unicité humaine. Traduit de l'anglais par Marcel Blanc. Paris: Gallimard, 1998.

THOMAS, Rosalind. **Herodotus in context**. Ethnography, Science and The Art of Persuasion. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

_____. **Letramento e oralidade na Grécia Antiga**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo, Odysseus Editora, 2005.

_____. Fame, Memorial, and Choral Poetry: The Origins of Epinikian Poetry – and Historical Study. In: HORNBLOWER, Simon; MORGAN, Catherine. **Pindar's Poetry, Patrons, and Festivals: From Archaic Greece to the Roman Empire**. Oxford/New York: Oxford University Press, 2007. p. 141-166.

THOMPSON, R. C.; KING, L. W. **The Sculptures and Inscription of Darius the Great on the Rock of Behistûn in Persia**. London: Harrison & Sons: 1907.

TIGERSTEDT, E. N. Furor poeticus: poetic inspiration in greek literature before Democritus and Plato. **Journal of the History of Ideas**, Vol. 31, Issue 2, p. 163-178, Apr.- Jun. 1970.

TUPLIN, Christopher. Continuous Histories (*Hellenica*). In: MARINCOLA, John. **A companion to Greek and Roman historiography**. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007 (p.159-170).

VARGAS, Anderson Zalewski. **Razão, cegueira e mito**. Topoi, Vol. 12, n. 22, p. 284-303, jan.jun. 2011.

VERNANT, Jean-Pierre. **Trabalho e escravidão na Grécia antiga**. São Paulo: Papyrus, 1989 [1988].

_____. **Mito e pensamento entre os gregos**: estudo de psicologia histórica. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. **L'individu, la mort, l'amour**. Soi meme et l'autre en Grèce ancienne. Paris: Gallimard, 2005a (Collection Folio/Histoire).

_____. **As origens do pensamento grego**. Tradução de Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro: DIFEL, 2005b.

_____. **Mito e religião na Grécia antiga**. Tradução Joana Angélica D'Ávila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

VEGETTI, Mario. Dans l'ombre de Thoth. Dynamiques de l'écriture chez Platon. In: DETIENNE, Marcel (dir.). **Les savoirs de l'écriture en Grèce ancienne**. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1988, p. 387-419.

VEYNE, Paul. **Les grecs ont-ils cru à leurs mythes?** Essai sur la representation constituante. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

VIALA, Alain. Qu'est-ce qu'un classique ? **Littératures classiques**, n° 19, 1993, p. 13-31.

VIDAL-NAQUET, Pierre. Temps des dieux et temps des hommes. Essai sur quelques aspects de l'expérience temporelle chez les Grecs. **Revue de l'histoire des religions**, Paris, Vol. 157, n. 01, p. 55-80, 1960.

_____. **Os gregos, os historiadores, a democracia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo : Cosac Naify, 2002.

ZANGARA, Adriana. **Voir l'histoire. Theories anciennes du recit historique**. Paris: Vrin/ Editions de l'EHESS, 2007.

WATERFIELD, Robin. On "Fussy Authoral Nudges" in Herodotus. **Classical World**, Vol. 102, No. 4, p. 485-494, Summer 2009.

WATKINS, Calvert. **How to kill a dragon**: aspects of indo-european poetics. New York/Oxford: Oxford University Press, 1995.

WESSELMANN, Katharina. No Future? Possibilities and Permanence in Herodotus' Histories. In: LIANERI, Alexandra (Org.). **Knowing Future Time In and Through Greek Historiography**. Berlin: De Gruyter, 2016 (p. 195-214).

WEST, Martin L. **Crítica textual e técnica editorial**. Tradução de António Manuel Ribeiro Rebelo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

_____. **Delectus ex iambis et elegis Graecis**. New York: Oxford University Press, 1980. (Oxford Classical Texts).

_____. **Greek epic fragments, from the Seventh to the Fifth Centuries BC**. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 2003. (Loeb Classical Library, Vol. 497).

_____. **Indo-European Poetry and Myth**. Oxford/New York: Oxford University Press, 2007.

_____. The Invention of Homer. **The Classical Quarterly**, New Series, Vol. 49, No. 2, p. 364-382, 1999.

WEST, Stephanie. Herodotus' Portrait of Hecataeus. **Journal of Hellenic Studies**, CXI, p. 144-160, 1991.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz – A “literatura” medieval**. Tradução de Amálio Pinheiro (Parte I), Jerusa Pires ferreira (Parte II) – São Paulo: Companhia das Letras, 1993 [1987].