

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

TIAGO DA COSTA GUTERRES

**Heródoto e os poetas:  
a *sphragis* e a manifestação autoral nas *Histórias*.**

Porto Alegre

2012

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

TIAGO DA COSTA GUTERRES

Heródoto e os poetas: a *sphragis* e a manifestação autoral nas *Histórias*.

Dissertação apresentada como requisito parcial  
para a obtenção do título de Mestre do  
Programa de Pós-Graduação em História da  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.  
Orientador: Dr. Anderson Zalewski Vargas.

Porto Alegre  
2012

### CIP - Catalogação na Publicação

Guterres, Tiago da Costa

Heródoto e os poetas: a sphragis e a manifestação autoral nas Histórias. / Tiago da Costa Guterres. -- 2012.

117 f.

Orientador: Anderson Zalewski Vargas.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, BR-RS, 2012.

1. História Antiga. 2. Heródoto de Halicarnasso. 3. Historiografia Grega. I. Vargas, Anderson Zalewski, orient. II. Título.

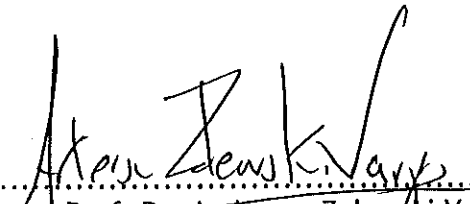


UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
Programa de Pós-Graduação em História

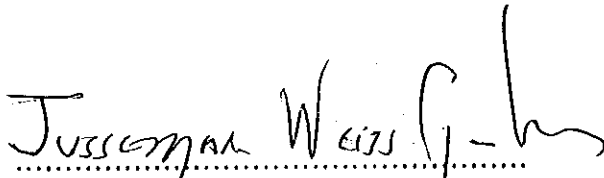
ATA DE DEFESA Nº 11/2012 – MESTRADO

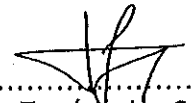
Aos onze dias do mês de outubro de 2012, reuniu-se a Banca Examinadora para, em sessão pública, avaliar a Dissertação de Mestrado intitulada, *HERÓDOTO E OS POETAS: A SPHRAGIS E A MANIFESTAÇÃO AUTORAL NAS HISTÓRIAS* de TIAGO DA COSTA GUTERRES, realizada sob a orientação do Prof. Dr. Anderson Zalewski Vargas. Após a arguição do aluno para a obtenção do título de **MESTRE EM HISTÓRIA**, os examinadores reuniram-se e aprovaram a dissertação, atribuindo-lhe os seguintes conceitos: Prof. Dr. Temístocles Cezar (PPGH/UFRGS), conceito...A..., Prof. Dra. Tatiana Oliveira Ribeiro (UFRJ), conceito...A... E Prof. Dr. Jussemar Weiss Gonçalves (FURG), conceito...A... E por ser verdade, eu, Prof. Dr. Anderson Zalewski Vargas, Presidente dos trabalhos da Banca Examinadora, lavrei a presente ata que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão.

Porto Alegre, 11 de outubro de 2012.

  
.....  
Prof. Dr. Anderson Zalewski Vargas  
Orientador(a), Presidente da Comissão Examinadora  
PPG-História/UFRGS

  
.....  
Prof. Dra. Tatiana Oliveira Ribeiro  
UFRJ

  
.....  
Prof. Dr. Jussemar Weiss Gonçalves  
FURG

  
.....  
Prof. Dr. Temístocles Cezar  
UFRGS

**"OBSERVAÇÃO:** De acordo com a Resolução 12/2007 do CEPE, Artigo 42, parágrafo único, os diplomas de pós-graduação stricto sensu deverão ser assinados pelo Reitor em até 90 dias após a defesa. Os textos definitivos das teses/dissertações deverão ser entregues dentro desse prazo, sob pena de desligamento do aluno até a regularização da situação".

## AGRADECIMENTOS

O ato de agradecer já pressupõe, ele próprio, a existência de excluídos, mas também de excluídos pelo fato de serem esquecidos (e creio que os dois se enquadrem no meu caso). Como selecionar as pessoas que *merecem lembrança* (para usar uma fórmula mais ou menos herodotiana)? Sem um critério específico para o recorte corro o risco de dedicar algumas páginas ao assunto, que reportariam aos amigos de infância, passando pelos professores do curso pré-vestibular, e talvez até pelos escribas medievais ou renascentistas que, com seu trabalho, me possibilitaram o acesso à obra que examino nesta dissertação. Para evitar isso, mencionarei apenas aqueles que estiveram diretamente ligados a mim na elaboração do texto que segue, ressaltando que, ainda assim, possivelmente alguns nomes serão esquecidos.

Aos meus pais, Cid e Norma, pela gênese, pelos valores, e pelo apoio financeiro em uma graduação sem bolsa de estudos;

Ao professor Anderson Zalewski Vargas, pela orientação zelosa, desde quando eu ainda estudava em outra universidade, e me preparava para a seleção de mestrado da UFRGS;

À oceanógrafa Gabriela Martinhão Ignácio, por formatar meus textos, por ser minha namorada, enfim, pela presença constante;

Ao Rafael Orcelli Marques, pelas discussões incessantes, que resultaram em muitas ideias, desde os tempos de FURG;

Aos meus colegas do mestrado, que representam uma nova fase em minha vida;

À CNPq, pelo auxílio financeiro;

A todos, lembrados ou esquecidos, agradeço.

## RESUMO

A manifestação autoral é um elemento que pode ser facilmente verificado nas *Histórias* de Heródoto de Halicarnasso. Desde a apresentação do nome próprio no início da obra (sua *sphragis*), passando pelo frequente uso do *eu* na narrativa, o autor apresenta a si próprio como o responsável pela produção. E o resultado é a ênfase na figura daquele que executou a investigação, o que significa um importante contraste se comparado às produções dos poetas gregos. Esta dissertação consiste em uma investigação cujo objetivo é examinar a manifestação autoral herodotiana a partir da presença dos poetas nas *Histórias*. Foram analisadas as passagens em que estes são mencionados, no intuito de mostrar o distanciamento estabelecido por Heródoto, e a emergência do autor em sua obra.

*Palavras-chave:* historiografia; Heródoto; autoria; poetas.

## RÉSUMÉ

La manifestation d'auteur est un élément que peut être facilement vérifié dans les *Histoires* d'Hérodote d'Halicarnasse. Depuis la présentation du nom propre au début de l'œuvre (sa *sphragis*), grâce à l'utilisation fréquent du *moi* dans le récit, l'auteur se présente comme responsable de la propre production. Et le résultat est l'emphase sur la figure de celui qui a effectué la recherche, ce qui signifie un contraste important si on les compare aux productions des poètes grecs. Cette thèse se compose d'une recherche dont l'objectif est d'examiner la manifestation auctoriale d'Hérodote à partir de la présence de poètes dans l'*Histoires*. Ils ont été analysés les extraits où ils sont mentionnés, afin de montrer la distance établie par Hérodote et l'émergence de l'auteur dans sa œuvre.

*Mots-clés:* historiographie, Hérodote, auteur, poètes.

## SUMÁRIO

Introdução.....	5
O que são intenções? .....	9
Conteúdo dos capítulos.....	16
Edições das <i>Histórias</i> .....	17
CAPÍTULO I.....	19
Heródoto e a escrita da história: sobre o problema da autoria nas <i>Histórias</i> .....	19
1.1 A historiografia sobre Heródoto .....	19
1.2 A historiografia, o autor, a autoria: situando o problema da autoria nas <i>Histórias</i> .....	27
CAPÍTULO II.....	41
Ser autor na Grécia antiga: da poesia inspirada ao desvio herodotiano .....	41
2.1 Autoria inspirada: o canto do divino ou o divino no canto?.....	44
2.2 Heródoto e as Musas: as <i>Histórias</i> como fruto do divórcio .....	51
CAPÍTULO III .....	59
Heródoto e os poetas ou a construção do autor nas <i>Histórias</i> .....	59
3.1 Poesia e poetas na época de Heródoto: uma presença ambígua .....	61
3.2 Para além dos poetas.....	68
3.3 Os poetas em sua imagem negativa: <i>poiein</i> , <i>harpazō</i> , <i>aînos</i> .....	74
3.4 O roubo de Ésquilo.....	88
3.5 O <i>aînos</i> : o elogio dos poetas.....	90
3.6 Uma imagem <i>positiva</i> para os poetas: a estratégia herodotiana .....	94
Conclusão .....	101
Textos antigos.....	104
Bibliografia Geral.....	105



## Introdução

Em seu célebre texto intitulado “O que é um autor?”, escrito em 1969, o pensador francês Michel Foucault apresentou uma nova noção para as reflexões a respeito do autor de uma obra: a de *função-autor*. Segundo Foucault, o nome do autor não é o mesmo que um simples nome próprio:

Tais diferenças dependem, talvez, do seguinte fato: um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome, etc.); exerce um certo papel com relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, excluir alguns, opô-los a outros (FOUCAULT, 1999: 7).

Se, por exemplo, dissermos que João (uma pessoa qualquer) não existe, significa que ninguém leva o nome de João; se afirmarmos que Heródoto não existe, ou seja, se nos referimos a um autor, o caso é muito mais complexo: significa dizer que nenhum dos traços tradicionais das *Histórias*<sup>1</sup> podem ser relacionados ao personagem Heródoto; o nome Heródoto, a partir de então, não serviria como função classificatória e unificadora dos diversos traços que caracterizam a obra, e que remetem ao nome próprio.

Em uma palavra, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: o fato de ter um nome de autor, o fato de poder dizer ‘isto foi escrito por Fulano de Tal’, ‘Fulano de Tal é o autor disto’, indica que o discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se vai, que flutua e passa, uma palavra que pode ser consumida imediatamente, mas de uma palavra que deve ser recebida de certo modo e que deve receber, em uma dada cultura, certo estatuto (FOUCAULT, 1999: 8).

O nome do autor é então o elemento unificador do discurso em uma determinada cultura, aquele que representa a (suposta) garantia da “posse” daquilo que é escrito. Foucault não menciona Heródoto em seu texto. Mas isso não impede uma aproximação. Heródoto apresentou sua assinatura, sua *sphragis*, o elemento que remete ao sujeito produtor da obra, o elemento que unifica um discurso composto de várias narrativas, os *lógoi*, resgatadas pelo autor da boca de um grande número de informantes (e também elaborados, em parte, por ele próprio).

---

<sup>1</sup> Daqui por diante, me referirei desta forma à obra de Heródoto.

Foucault aponta para quatro traços que caracterizam, em nossa cultura, um discurso portador da *função-autor*, limitando-se ao autor de um livro ou de um texto: 1) *Os autores são objetos de apropriação*: os textos, livros e discursos passam realmente a ter autores na medida em que o autor poderia ser punido por escrever um texto transgressor. Na medida em que os discursos poderiam ser transgressivos (no fim do séc. XVIII e início do XIX, onde se instaurou o regime de propriedade para os textos, regras sobre direitos do autor, relações entre autor e editor e direitos de reprodução); 2) *A função-autor não se exerce de maneira universal e constante em todos os discursos*: textos antigos como narrações, epopeias e contos eram recebidos e colocados em circulação sem que se colocasse a questão da autoria<sup>2</sup>; em contrapartida, textos “científicos” eram somente aceitos, na Idade Média, sob o nome de um autor: “Hipócrates disse”, “Plínio relata”<sup>3</sup>; nos séculos XVII e XVIII aparecem discursos científicos por si mesmos, no anonimato de uma verdade que pode ser novamente demonstrável; mas os discursos literários só podem ser recebidos se houver um autor, e é manifesta a pergunta “de onde vem?”, ou “quem escreveu?”; 3) *Tal característica não se forma espontaneamente com a atribuição de um discurso a um indivíduo*: é o resultado de uma operação complexa que varia segundo as épocas, no intuito de encontrar o autor na obra: seus traços, suas características “psicológicas”, suas continuidades (ou rupturas) em relação a (seus) outros escritos; 4) *O texto traz consigo alguns signos que remetem ao autor: pronomes pessoais, advérbios de tempo e de lugar, ou a conjugação dos verbos*: características presentes também em textos desprovidos de autor (FOUCAULT, 1999: 8-10). Se considerarmos o primeiro traço, em que o texto passa a ter um autor na medida em que este passa a ser responsabilizado e eventualmente castigado pelo que escreve, creio que possamos pensar em Heródoto. Se pensarmos o quanto seu texto foi comentado e criticado pelos antigos (e também depois deles), com acusações de mentiroso, de falta de precisão, de exagero, e de partidarismo entre outras, podemos afirmar que ele sofreu uma espécie de castigo pelo que escreveu: foi castigado por seus leitores, em diversas épocas, que acabaram por formar uma imagem ambígua, de um autor ao mesmo tempo elogiado e criticado que, no entanto, não deixou de ser lembrado.

---

<sup>2</sup> O que não anula, a meu ver, o fato de que na Grécia, como no caso de Heródoto (e certamente depois dele), a questão da atribuição de autoria estivesse presente: “Parece também após estes versos, e de maneira mais certa, que os *Cantos Cíprios* não são de Homero, mas de algum outro” (HERÓDOTO, II. 117).

<sup>3</sup> Trata-se de uma afirmação imprecisa, segundo Roger Chartier (1998: 58): “Nos séculos XVII e XIII, em inúmeros textos científicos, perdura a característica que Foucault reservara (erroneamente, sem dúvida) unicamente às obras medievais: eles não sustentam ‘um valor de verdade a não ser na condição de trazerem a marca do nome de seu autor’ – mas um ‘autor’ que durante muito tempo é visto como aquele cuja posição social dá ‘autoridade’ ao discurso do conhecimento”.

Mas se Heródoto continuou a ser lembrado é porque representou o surgimento de algo novo em seu tempo. Ele apresenta uma nova forma de narrativa entre os gregos e, fazendo isso, rivaliza com uma tradição de autores, entre eles os poetas, embora isso não fique claro em todas as passagens em que os menciona. Na presente dissertação, examino a relação que Heródoto estabelece, enquanto produtor das *Histórias*, com os poetas que são referidos diretamente em seu texto. Sugiro que o autor em questão, para marcar seu espaço na elaboração de sua obra, para inserir seu nome em meio a muitos outros já existentes em seu tempo, estabelece uma relação autoral particular, onde procura estabelecer uma imposição em relação aos outros. A marca de sua imposição é seu nome próprio no início de seu texto, acompanhada do *eu* do autor, que perpassa sua obra.

Como vimos acima, Foucault considera como sendo um dos traços da *função-autor* os pronomes pessoais, os advérbios de tempo e de lugar, e a conjugação dos verbos. O *eu* herodotiano, presente no decorrer da narrativa, remete continuamente o leitor (ou o ouvinte) ao nome próprio presente na abertura da obra. Trata-se da *sphragis* do autor, do responsável pela narrativa. E é a *sphragis*, a assinatura do nome próprio<sup>4</sup> que proporciona essa ideia de unidade autoral, pois todos os *autores* (assim como os poetas), os *atores*<sup>5</sup>, e os informantes anônimos apresentados nas *Histórias* passam pelo *eu* do autor, aquele que conta, que explica (e que antes investigou, organizou)<sup>6</sup>.

Por que os poetas? Creio que um exame da presença destes, mais do que a de outros autores, evidencia a busca de distanciamento por parte do autor de Halicarnasso na produção de seu “novo memorável”, para usar uma expressão de François Hartog (2001: 432). Em

---

<sup>4</sup> Em primeiro lugar, segundo Jean Molino, o nome próprio é o nome autêntico: *onoma kúrion*, traduzido no latim por *nomen proprium*, que designa os seres, substâncias individuais, Sócrates ou Homero. Mas, segundo o autor, é preciso ir além. Não há uma definição *a priori* do nome próprio. Há alguns “candidatos”, de onde é possível extrair algumas características. Tudo pode, em certas circunstâncias e por um público determinado, receber um nome próprio, como por exemplo, pessoas, animais (um gado pode receber o nome de Pitágoras), lugares, instituições (Renault) e produtos da atividade humana (a 5ª Sinfonia, Madame Bovary). Trata-se, então, de um campo vasto, e não se chegaria a uma unidade (é sua heterogeneidade que 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).

<sup>5</sup> Autores também aparecem como atores nas *Histórias*. Um exemplo é Sólon, no livro I, que visita o soberano lídio Creso. Quanto a uma possível confusão causada pela semelhança entre as palavras latinas *Auctor* e *Actor*, M. -D. Chenu esclarece que as duas as duas designam, em um primeiro momento, “aquele que produz, que faz algo” (a segunda em um sentido mais amplo), sendo que é na Idade Média que ocorre uma diferenciação e um deslocamento de sentido. É *Actor* que vai passar a revestir o sentido de *Auctor*, como o autor de uma obra, e *Auctor* passa a tomar um valor em relação à *Auctoritas*, onde se unem a ideia de origem (*auctor*: aquele que toma a iniciativa em um ato) e a ideia de autoridade, de dignidade (não sendo mais apenas aquele responsável pela composição de uma obra, mas algo também ligado à autoridade) (CHENU, 1927: 83).

<sup>6</sup> O que transmite a ideia de um sujeito imutável, único, cuja unicidade é confirmada pela assinatura em sua obra (ou o nome próprio, a carteira de identidade, e também a aceitação do sujeito que escreve a biografia), afirmações contestadas por Pierre Bourdieu, que afirma tratar-se de uma “ilusão biográfica” (BOURDIEU, 1986: 69-72).

primeiro lugar Homero e sua epopeia, a qual Heródoto não considera uma obra de grande credibilidade, embora não deixe de mencioná-la. Mas também outros poetas, e mesmo na maioria das passagens onde não há uma evidente situação de recusa e de afastamento, eles são apresentados como *outros*, como diferentes: são poetas.

É uma nova forma de narrativa que surge com as *Histórias*. Mas, especificamente, trata-se de que surgimento? Do surgimento do historiador?

“Se os gregos inventaram algo”, escreveu Hartog, “foi menos a história do que o historiador como o sujeito que escreve” (HARTOG, 2001: 14). Hartog se referia ao fato de que bem antes de os gregos utilizarem, no século V a.C., uma forma de investigação com o intuito de preservar para as gerações futuras as coisas tidas como significativas de seu passado, outras sociedades tiveram iniciativa semelhante<sup>7</sup>.

Creio que o mais viável aqui seja não entrar em questões a respeito da paternidade da história. Se aceitarmos Heródoto como o verdadeiro “pai”, entramos diretamente em contradições referentes à diferença de sua obra em relação ao que entendemos hoje por história. Além disso, abriria a possibilidade de colocarmos Heródoto como um historiador “menos evoluído”, superado posteriormente por Tucídides, o que, em verdade, seria tratar sua obra com demasiado simplismo: nossa preocupação residiria em apontar para aquilo que ele não é, e deixaríamos de valorizar aquilo que a obra nos apresenta. Ao contrário, se afirmarmos que ele não era um historiador, surgiria novas perguntas: então o que ele é de fato? E quem é então o primeiro historiador? Tentar responder estas questões seria tentar definir o estatuto da obra de Heródoto (CALAME, 1986: 70), algo que creio ser impossível precisar.

Na medida em que a presente dissertação se quer um trabalho de historiografia, convém um breve comentário, sem pretensão de aprofundar a questão. Em parte, podemos afirmar que não, Heródoto não é um historiador: mas que não se trata de incompetência, e sim de intenção. Por outro lado, podemos dizer que sim, ele é um historiador: torna-se viável a denominação na medida em que busco contrastar sua produção com a dos poetas gregos; além disso, posteriormente ele foi reconhecido como tal. Opto pelas duas possibilidades, pelo *não* e pelo *sim*. A primeira possibilita a compreensão de sua experiência de forma um pouco mais afastada das concepções historiográficas modernas, sem correremos o risco de comparações

---

<sup>7</sup> Como é o caso do Egito, com suas listas reais que remontam até o fim do quarto milênio a.C., e da Mesopotâmia onde, no fim do terceiro milênio a.C., a monarquia dos *Akkad* incumbiu a escribas a tarefa de escrever sua história – uma história feita pelos reis. Nos dois casos, no entanto, não se trata propriamente de uma preocupação com o passado, mas sim, a “busca pela eternidade” pelos egípcios, e “a legitimação do poder real no presente” para os mesopotâmios (HARTOG, 2001: 12).

com seu “sucessor” Tucídides, o que poderia dar a entender que se trate de uma espécie de progresso dos historiadores. A segunda: se a considerarmos, não será ignorado o vínculo que há de fato entre Heródoto e a história, seja por seus próprios interesses (no sentido de um “estudo do passado”)<sup>8</sup>, seja pela tradição posterior que o vinculou a tal gênero, cujo próprio nome *historiē* aponta para a ligação.

Tendo-se em vista que a partir de agora até o fim desta dissertação o leitor se deparará com colocações como “reivindicação” e “manifestação” autoral e outras talvez menos diretas, convém evitar confusões a respeito do assunto, o que prejudicaria o próprio entendimento da iniciativa de Heródoto.

### **O que são intenções?**

Quais são as intenções do autor? Como podemos detectá-las? Simples. Basta sabermos aquilo que o autor queria transmitir ao público no momento em que, debruçado sobre sua mesa de trabalho elabora um texto, *artefato* que virá a ser publicado para que seus leitores tenham um contato íntimo, direto com as ideias do sujeito produtor e totalmente responsável pela obra. Seria válida essa sentença? Podemos afirmar que as coisas se apresentam nesses moldes, da simplicidade, da esquematização? Seria o autor tão consciente de tudo que ele produz e, ao mesmo tempo, dotado de uma autonomia tão grande ao escrever um texto? A obra seria realmente um mero veículo neutro cuja vontade do autor é entregue de forma clara e límpida nas mãos do leitor? E o leitor? Insaciável por leituras recebe passivamente o “conteúdo” enviado pelo autor? Podemos afirmar o mesmo para os autores da Grécia antiga? Estes assinam suas obras reivindicando sua autoria. Trata-se de um ato intencional?

O inglês Quentin Skinner, preocupado com o nascimento do pensamento político no mundo moderno, se apresenta como um importante nome no que se refere à questão do autor e seu texto, e também com o contexto em que a obra é produzida. Preocupado em conhecer as características mais relevantes das sociedades nas quais e para as quais os autores escreveram, Skinner busca mapear o contexto intelectual do autor e sua produção, bem como o contexto de contribuições mais efêmeras da mesma época. Procura, assim, escrever uma história menos centrada nos clássicos e mais no que o autor chama de “história das ideologias”, para então

---

<sup>8</sup> Seria anacronismo? Ou então, é possível fugir (totalmente) do anacronismo? Deve ser considerado aqui o texto “Elogio do anacronismo”, de Nicole Loraux (1994: 57-70), que defende o uso moderado e consciente do anacronismo: no caso de Heródoto, é necessária a noção dos limites desta comparação, sem desconsiderar a existência de algo criado por ele que não encontra paralelo, nem em seu tempo e, obviamente, nem mesmo no nosso.

poder construir uma espécie de quadro geral em que possam ser situados os textos dos teóricos mais proeminentes da política (SKINNER, 2006: 11). Somente assim, segundo o autor, podemos chegar ao que o autor estava *fazendo* quando escreveu o texto:

Pois compreender as questões que um pensador formula, e o que ele faz com os conceitos a seu dispor, equivale a compreender algumas de suas intenções básicas ao escrever, e portanto implica esclarecer exatamente o que ele pode ter querido significar com o que disse – ou deixou de dizer. Quando tentamos situar desse modo um texto em seu contexto adequado, não nos limitamos a fornecer um ‘quadro’ histórico para nossa interpretação: ingressamos já no próprio ato de interpretar. (SKINNER, 2006: 13).

Ao buscar dar um caráter propriamente histórico a sua teoria política, é não apenas o *texto* o elemento essencial e a chave de sua própria compreensão, mas este relacionado ao *contexto*. O contexto apresenta-se para o autor como uma importante chave que permite a inteligibilidade do escrito.

Fazendo uma espécie de revisão aos apontamentos de Skinner, ao mesmo tempo parecendo dar continuidade, J. G. A. Pocock tratou de alargar a discussão e tecer considerações de importância para a questão da intenção autoral. À afirmação de Skinner de que podemos saber o que o autor estava fazendo enquanto escrevia, no sentido de o que “*estava tramando*”, ou “*suas pretensões*”, Pocock coloca a questão da consciência, juntamente com o fato de considerar que, a partir de uma intenção, estando a obra aberta a um determinado público, é inevitável que ocorra certo desdobramento, cujos resultados não dizem mais respeito (ou não dizem totalmente) às intenções plenas do autor que as produziu:

Mas também achamos possível perguntar se um autor “*sabia o que estava fazendo*”, sugerindo, com isso, a possibilidade de uma lacuna entre intenção e efeito, ou entre a consciência do efeito e o efeito propriamente dito. Perguntar isso é perguntar qual foi o efeito, para quem e em que ponto no tempo ele se tornou manifesto, e defrontar-se com o fato de que as ações efetuadas em um tempo em aberto produzem uma série aberta de efeitos. (POCOCK, 2003: 29).

É certo que tanto Pocock quanto Skinner não estão preocupados com a figura do autor enquanto aquele que se apresenta como o responsável pela produção de uma obra<sup>9</sup>. Mesmo

---

9 Segundo Pocock, “No tipo de investigação que aqui examinamos, o historiador está menos interessado no ‘estilo’ ou modo de enunciação de um determinado autor do que na ‘linguagem’ ou modo de enunciação disponível a uma série de autores e com uma série de propósitos, e suas provas para sustentar que tal ou tal ‘linguagem’ existia como recurso cultural para determinados atores da história – e não como mero resultado da ação de seu olhar interpretativo – tendem a estar relacionados ao número de atores que ele puder mostrar terem

assim, penso serem frutíferas suas considerações a respeito da intenção, do texto, e do contexto, e por isso devem ser mencionadas. Mas o fato é que muitos elementos ainda ficam sem explicação se tomarmos seus apontamentos como o modo mais correto e aprofundado de compreender-se o problema.

Roland Barthes, em seu famoso texto de 1968 indica a morte do autor, o que diz respeito diretamente à questão das intenções de um autor em seu próprio texto. O que Barthes apresenta é uma releitura do estatuto e da importância do autor em seu próprio texto, tornando-o o ente pelo qual há a necessidade de a ele recorrer para que se possa compreender a obra. Não se trata de buscar a *explicação* da obra sempre em quem a produziu, como se um fosse o representante fiel do outro:

Ainda impera o *autor* nos manuais de história literária, as biografias de escritores, as entrevistas de revista, e até na mesma consciência dos literatos, que têm o bom cuidado de reunir sua pessoa com sua obra graças a seu diário íntimo; a imagem da literatura que é possível encontrar na cultura comum tem seu centro, tiranicamente, no autor, sua pessoa, sua história, seus gestos, suas paixões; a crítica ainda consiste, a maior parte das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso de Baudelaire como homem; a de Van Gogh, sua loucura; a de Tchaikovsky, seu vício: a *explicação* da obra se busca sempre em quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos aparente da ficção, fosse, em definitivo, sempre, a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, a que estaria entregando suas «confidências» (BARTHES, 1987: 66).

Barthes coloca que outros autores, antes dele, já estavam cientes da inviabilidade dessa interpretação que coloca o autor como elemento centralizador e condicional do entendimento da obra. Mallarmé teria sido o primeiro a perceber a necessidade de uma substituição pela própria linguagem o que até então se supunha ser seu proprietário, assim como, de algum modo, juntam-se a ele Valéry, Proust, o Surrealismo e, fora da literatura em si, a linguística. A partir de então, o autor se ausenta do texto em todos os níveis. O próprio tempo já não é o mesmo. O autor era visto em sua supremacia, era concebido sempre como o passado de seu próprio texto ou livro, como aquilo que o antecede, como em uma relação entre pai e filho. Agora, ele não antecede seu texto, e os dois nascem ao mesmo tempo, pois “não existe outro tempo que o da enunciação, e todo texto está escrito eternamente *aqui e agora*” (BARTHES, 1987: 68).

---

operado nesse meio expressivo e ao número de atos que ele puder mostrar que eles efetuaram” (POCOCK, 2003: 33).

Com a ausência do nexa outrora indissociável entre o autor e o texto, o problema do sentido (único) da obra acaba por perder sua importância. A pretensão de «decifrar» um texto agora se apresenta como inútil. O sentido total da escrita já não se encontra mais no texto, mas em algo exterior a ele. A rede de escritas múltiplas que é o texto passa a receber um lugar, que a coleta, sem que se perca nenhuma de todas as citações que constituem uma escrita, e esse lugar é o leitor. Isso significa que a unidade do texto não se encontra mais em sua origem, mas em seu destino. Aquele que escreve perde seu posto, havendo uma mudança referencial, pois “o nascimento do leitor se paga com a morte do autor” (BARTHES, 1987: 71).

O filósofo francês Paul Ricoeur, ao buscar superar a hermenêutica de Wilhelm Dilthey (e se distanciar do que chama de “as antípodas do estruturalismo”) oferece elementos importantes para a questão das intenções do autor. E não parece ser muito distante da interpretação de Barthes. Segundo ele, a concepção romântica da hermenêutica tinha a tarefa de enfatizar a expressão da genialidade, e buscava igualar-se a essa genialidade do autor, tornando-se contemporânea dela. Ricoeur apresenta então uma nova possibilidade para a tarefa da hermenêutica, que não se justifica mais a partir de uma ilusória proximidade na busca da compreensão da alma do autor, e nem se resume a reconstruir a estrutura de uma obra, mas, ao contrário, a partir de um consciente *distanciamento*: a noção de “mundo do texto”. Não se trata mais de tentar localizar o autor e suas intenções que se dissimulam por *detrás* do texto, pois interpretar significa, para o autor, explicitar o tipo de ser-no-mundo manifestado *diante* do texto (RICOEUR, 1990: 56). Para isso, Ricoeur toma como base uma noção extraída da obra *Sein und Zeit* de Heidegger:

Dessa análise, retenho a ideia de ‘projeção dos possíveis mais próximos’ para aplicá-la à teoria do texto. De fato, o que deve ser interpretado, num texto, é uma *proposição de mundo*, de um mundo tal como posso habitá-lo para nele projetar um de meus possíveis mais próprios. É o que chamo de o mundo do texto, o mundo próprio a *este* texto único (RICOEUR, 1990: 56).

O distanciamento, então, se apresenta como constitutivo do fenômeno do texto como escrita e, ao mesmo tempo, como condição da interpretação. O ato de ler descontextualiza o texto, agora recontextualizado em uma nova situação, que difere em muito da situação dialogal, onde o *vis-à-vis* é determinado pela situação mesma do discurso, pois não há, com o texto, situação comum entre o escritor e o leitor. Ao passar da fala à escrita, o discurso sofre uma alteração fundamental. Não se trata apenas de um fator puramente exterior e material que é o da fixação que coloca o evento do discurso ao abrigo da destruição. A própria ligação



entre o autor e seu texto é abalada, o que implica na inviabilidade de buscar-se compreender as intenções do autor em sua produção<sup>10</sup>:

Em primeiro lugar, a escrita torna o texto autônomo relativamente à intenção do autor. O que o texto significa, não coincide mais com aquilo que o autor quis dizer. Significação verbal, vale dizer, textual, e significação mental, ou seja, psicológica, são doravante destinos diferentes. [...] Em outras palavras, graças à escrita, o ‘mundo’ do *texto* pode fazer explodir o mundo do *autor* (RICOEUR, 1990: 53).

Mas o que significa uma intenção?

Dominick LaCapra apresenta particular interesse na leitura do que chama “textos complexos” (os assim chamados “grandes” textos da literatura ocidental), ao mesmo tempo em que formula o problema da relação destes textos com diversos contextos pertinentes. Ele afirma que tal relação é frequentemente objeto de interpretações redutoras. A maneira mais comum que o autor critica é o uso “etnocêntrico” das chamadas grandes obras, que acabam dando pouco ou nenhum valor a outras produções entendidas como de menor porte ou significância. Além disso, tais obras são utilizadas prioritariamente em seu aspecto documentário, ou seja, seu papel se resume ao fato de que pode – ou supostamente pode – oferecer traços, características, informações do período em que foi produzida. Em outras palavras, a obra serviria como fonte e como vestígio do passado. Isso representa uma espécie de domesticação dos textos, ao colocar em relevo seu caráter comum com outras obras menores, ou crenças, como se os textos se reduzissem a isso. A essa interpretação redutora, LaCapra contrapõe a ideia de que a relação texto/contexto, que parecia resolver o problema em uma análise deve, ao contrário, ser vista como problemática. Para estabelecer a natureza precisa dessa relação, o autor estabelece uma divisão em seis áreas, seis “contextos”<sup>11</sup>.

No que se refere diretamente à intenção do autor, é facilmente perceptível o distanciamento de LaCapra em relação a Quentin Skinner<sup>12</sup>. Para LaCapra, esse tipo de interpretação tende a supor uma relação de propriedade entre o autor e seu texto, assim como um significado unitário para uma enunciação (LA CAPRA, 1998: 253). Uma intenção pode não completar o texto de uma maneira coerente ou unificada, assim como a intenção ou

---

<sup>10</sup> Note-se, no final da citação, que Ricoeur se refere ao *texto* (o mundo do) como responsável pelo apagamento do autor; para Barthes, como coloquei acima, é o nascimento do *leitor* (no sentido interpretativo de “considerar-se o leitor”) o responsável pela “morte” do autor.

<sup>11</sup> São eles: intenções, motivações, sociedade, cultura, o corpus e a estrutura (modos de discurso e textos).

<sup>12</sup> A própria relação texto e contexto é, no caso de LaCapra, bastante diferente de Skinner. Para o autor, não haveria o significado externo ao texto. Contexto e texto são do mesmo modo discursos, e não haveria algo interior e algo exterior, um “dentro” e um “fora”, mas sim uma interação entre a linguagem com o mundo (LA CAPRA, 1998: 240-241).

intenções do autor podem não ser assim tão certas: incerteza e ambivalência são características possíveis quando tratamos das intenções (LA CAPRA, 1998: 254). O autor, então, não seria aquele totalmente dono, controlador daquilo que escreve no que se refere às intenções e ao sentido da obra:

Cientificamente, pode-se buscar um critério que faça com que o significado de um texto se submeta a mecanismos de confirmação que deixem o menor espaço possível quanto ao desacordo sobre a interpretação. [...] Em qualquer caso, acreditar que as intenções autorais controlam por completo o significado ou funcionamento dos textos (por exemplo, seu caráter sério ou irônico) é supor uma posição preponderantemente normativa que não está em relação com importantes dimensões do uso da linguagem e a resposta do leitor. (LACAPRA, 1998: 255).

LaCapra chama atenção para o fato de que em boa parte o autor pode descobrir algumas de suas intenções no momento mesmo da escrita (LACAPRA, 1998: 254). Outra colocação pertinente quanto ao tema é de Antoine Compagnon, e que parece vir ao encontro das afirmações de LaCapra:

Numerosas são as implicações e associações de detalhes que não contradizem a intenção principal, mas cuja complexidade é (infinitivamente) 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, 1999: 91).

A partir do que foi exposto acima é possível apreender que: 1) o autor possui consciência limitada quanto à intenção depositada naquilo que escreve, mesmo que sua intenção possa lhe parecer bastante clara no momento da escrita; 2) existe uma lacuna considerável entre intenção e efeito, e as intenções do autor não controlam por completo o significado ou funcionamento dos textos; 3) a relação texto/contexto é problemática; 4) o leitor é atuante quanto ao significado de uma obra, podendo sua interpretação desviar-se de forma bastante acentuada em relação às intenções primeiras do autor; 5) intenção não é premeditação: mesmo o que não foi exatamente premeditado pode vir a ser algo intencional<sup>13</sup>.

Assim, não seria um engano tratar a manifestação autoral e suas peculiaridades como sendo intencionais; não no sentido simplista de “*Heródoto escreveu as Histórias pensando em*

---

<sup>13</sup> Um aspecto que não havia sido pensado pelo autor, mas que vem ao encontro de seu argumento, por exemplo, continua no âmbito da intenção, mesmo que tal aspecto não tenha sido premeditado.

*ser autor*”, mas como algo coerente em um contexto onde é a sua própria investigação que proporciona o surgimento do “material” que compõe sua obra. Em outras palavras, mesmo que Heródoto não nos afirmasse (se esse diálogo fosse possível) “sim, foi tudo premeditado: eu busquei o tempo inteiro manifestar minha presença autoral”, creio que ele não nos diria o seguinte: “de jeito algum, isso de apresentar a mim mesmo como autor nunca foi importante”. Optei, no decorrer da presente dissertação, pelo uso de *manifestação autoral* no lugar de *reivindicação*, no intuito de amenizar (pois não se trata de anular) o peso do caráter intencional, que poderia gerar uma ideia de total premeditação.

A apresentação do nome próprio e o uso da primeira pessoa é um traço presente em seu mundo, em seu tempo. Jesper Svenbro analisou as primeiras inscrições gregas sob o ponto de vista da apresentação do nome próprio. No que se refere aos monumentos funerários, por exemplo, Svenbro notou que a primeira pessoa não designa jamais o autor, e sim o objeto, como neste escrito encontrado em Thassos de 625-600 a.C.: “eu sou o monumento funerário de Glaukos [...]” (SVENBRO, 2004: 79-80). Colocado na terceira pessoa, o sujeito produtor parece prever sua ausência no futuro. Para um homem grego arcaico, parece inútil escrever se estará presente. “Os deuses não escrevem”, coloca Svenbro (2004: 80), “pois eles são imortais”. Fenômeno que pode causar certo estranhamento no início, mas que pode ser comparado às obras dos “primeiros historiadores”, pois estes iniciam por apresentar seus nomes (terceira pessoa), para depois “deslizarem” para o *eu* (primeira pessoa) no interior do texto.

Se escrever significa, de certa forma, confessar sua mortalidade, apresentar-se sob a terceira pessoa (como Hecateu, Heródoto, e Tucídides) possui uma conotação “monumental”, um fator de grande relevância para uma maior compreensão do significado da apresentação autoral por parte de Heródoto.

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).

O linguista francês Émile Benveniste demonstra, em seus estudos de enunciação, como cada pessoa verbal se opõe ao conjunto das outras e sob que princípio se funda a sua oposição, uma vez que não podemos atingi-las a não ser pelo que as diferencia:

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 o “eu”: dizendo eu, não posso deixar de falar de mim. Na segunda pessoa, “tu” é necessariamente designado por eu e não pode ser pensado fora de uma situação proposta a partir do “eu”; e, ao mesmo tempo, eu enuncia algo como um predicado de “tu”. Da terceira pessoa, porém, um predicado é bem enunciado somente fora do “eu-tu”; essa forma é assim excetuada da relação pela qual “eu” e “tu” se especificam. Daí, ser questionável a legitimidade dessa forma como “pessoa”. (BENVENISTE, 1976: 250).

Constata-se então que o elemento “pessoal” não está contido na terceira pessoa, pois se refere exclusivamente ao campo do *eu* e do *tu*. Ela representa então a forma não pessoal da flexão verbal. Heródoto, na apresentação das *Histórias*, inicia com a terceira pessoa (seu nome), então uma “não pessoa”, nos dizeres de Benveniste. Em outras palavras, o autor que então se faz presente no início de sua narrativa apresenta-se justamente como uma “figura ausente”, que é a conotação que possui a terceira pessoa. A terceira pessoa pode ser entendida então como ferramenta utilizada por Heródoto no sentido de manter seu distanciamento como autor e, ao mesmo tempo, impedir que o tempo apague sua autoria, assim como os grandes feitos dos humanos, como o próprio autor escreveu no preâmbulo das *Histórias*. Quando sua obra for lida, ele não estará presente. É preciso uma marca, que unifique o que é lido e direcione ao seu responsável, seu autor. Seria difícil contestar que a manifestação autoral – nos casos mencionados – não possa ser pensada em termos de intenção, desde que seja precisado seu significado.

## **Conteúdo dos capítulos**

Capítulo I: *A escrita da história da obra de Heródoto: sobre o problema da autoria nas Histórias*. Neste capítulo procuro apresentar um breve panorama do que foi escrito sobre a autoria em Heródoto. A intenção principal é situar o leitor no contexto das discussões a respeito do tema e, a partir disso, apresentar o lugar que cabe ao presente trabalho. Em primeiro lugar, trato da presença herodotiana entre os autores posteriores, de diferentes épocas. Muitos destes são seus críticos, outros escreveram em sua defesa. Apesar deste contraste, o importante é estes não deixaram de lembrar o nome do autor das *Histórias*, criticando-o ou defendendo-o. Na segunda parte trato da emergência, a partir dos anos 1980,

de questões relacionadas às manifestações autorais de Heródoto, onde apresento as principais obras (livros, artigos) que trataram de alguma forma do tema.

Capítulo II: *Ser autor na Grécia antiga: da poesia inspirada ao desvio herodotiano*. Aqui pretendo apresentar algumas características fundamentais da relação dos poetas com o divino na produção ou execução do canto, que está diretamente ligado à manifestação autoral. Ao mesmo tempo, procuro deixar claro que o poeta não representa a total passividade na produção: os casos são variados, mas geralmente apontam para a presença ativa do poeta, mesmo que este não deixe de invocar uma Musa. Após isso, destaco o desvio tomado por Heródoto, que se diferencia dos poetas pelo fato de recusar a influência divina na produção das *Histórias*, priorizando a investigação, a *historiē*, como o meio de acesso às informações. Esta mudança do ponto de vista autoral deve ser considerada uma premissa básica para uma melhor compreensão do capítulo III. A distância entre Heródoto e os poetas quanto à natureza de suas obras deve ser levada em conta para um entendimento mais profundo das passagens que o autor menciona os poetas.

Capítulo III: *Heródoto e os poetas ou a construção do autor nas Histórias*. Neste último capítulo, examino as passagens em que Heródoto menciona os poetas. O princípio básico de organização das passagens é o seguinte: as passagens foram agrupadas a partir de usos de caráter *positivo/negativo*. O caráter *negativo* é referente à imagem negativa que Heródoto passa dos poetas ao mencioná-los, o que entendo ser uma busca do distanciamento por parte do autor que produz um tipo diferente de obra. O caráter *positivo* não significa apenas um oposto ao *negativo*. O *Positivo* aqui não significa exatamente a construção da imagem positiva dos poetas: é referente ao que os poetas escreveram que não foi recusado. Sugiro que as passagens examinadas neste terceiro capítulo podem explicitar muitas questões acerca da autoria herodotiana: o investigador apresenta os poetas como *Outros*, procurando sempre estabelecer certa diferenciação, situando sua produção em outro espaço que não o das produções dos poetas, constituindo-se como um autor cuja autoria é de outra natureza. Os poetas, nesse sentido, ou melhor, o uso que o autor faz dos poetas, possibilitam a construção autoral herodotiana.

## **Edições das *Histórias***

Existe um número razoável de traduções das *Histórias* em diversas línguas. Por questões de comodidade e precisão, é viável o uso de uma tradução em língua portuguesa. No

entanto, as edições brasileiras de Brito Broca (1950) e Mario da Gama Kury (1985) – ambas traduções indiretas, e de grande circulação no Brasil – não correspondem às exigências básicas de uma pesquisa (por suas imprecisões, pela ausência de notas e comentários sobre o texto). Por isso, opto pela tradução portuguesa da Edições 70, de vários autores especialistas diretamente em Heródoto ou no mundo grego antigo, que por isso apresentam maior preocupação com o texto original grego.

No entanto, ainda não foram traduzidos, até o momento, todos os livros das *Histórias* pela Edições 70. O livro II, que é de fundamental importância aqui, infelizmente ainda não foi publicado. Assim, opto por utilizar a edição bilíngue (grego-francês) de Philippe-Ernest Legrand, de 1944 pela *Les Beles Lettres*. Em algum momento outra edição poderá ser usada (como a de A.D. Godley, de 1920), mas será devidamente mencionada no decorrer do texto. Para o texto grego (sempre colocado de forma transliterada), no momento em que as passagens são examinadas (ou a determinação de termos, uma eventual análise), a prioridade foi também, para todos os livros das *Histórias*, a edição *Les Belles Lettres*, de Legrand.

# CAPÍTULO I

## Heródoto e a escrita da história: sobre o problema da autoria nas *Histórias*

### 1.1 A historiografia sobre Heródoto

Na busca de impedir o esquecimento dos grandes feitos dos homens, Heródoto de Halicarnasso produziu, no século V a.C., uma das mais extensas e mais conhecidas obras dos gregos antigos preservadas até nossos dias<sup>14</sup>. Pode-se dizer que, de uma forma geral, o autor obteve sucesso em seu intento. Pois apesar de haver uma distância enorme entre os gregos e “nós” – não apenas temporal, mas também quanto às formas dessas duas sociedades compreenderem o mundo –, tanto um homem grego contemporâneo de Heródoto quanto um leitor “moderno” das *Histórias* teve/tem acesso, dentre outros numerosos assuntos, ao grande conflito entre os gregos e os persas. E isso foi possível somente a partir da iniciativa daquele que, malgrado as amplas dimensões geográficas que envolvem os acontecimentos narrados, percorreu numerosos locais no intuito de recolher informações de várias pessoas e grupos, tanto de gregos quanto de bárbaros. Trata-se de uma obra para a posteridade. Pois o nome de Heródoto de Halicarnasso durou mais do que uma habitual apresentação na praça pública de alguma cidade grega de seu tempo. Seu “selo” até hoje responde pelo que foi escrito há uns dois mil e quinhentos anos atrás. Heródoto sobreviveu tanto quanto outros autores gregos, e certamente mais do que muitos, que foram simplesmente esquecidos ou não resistiram à seleção imposta por sucessivas leituras e que compõem o que denominamos Tradição Clássica<sup>15</sup>. E os atributos variaram: de “Pai da História” a “mentiroso” (noções que, como

---

<sup>14</sup> Maria Helena da Rocha Pereira, na introdução geral da tradução das *Histórias* (livro I, página XXVI) apresenta uma breve discussão estabelecida por alguns autores sobre a data provável de produção da obra. Felix Jacoby, em seu artigo *Herodot* (1913) fixou os limites entre 430 e 424 a. C., uma vez que a Guerra do Peloponeso já havia começado e, por outro lado, as invasões espartanas na Ática, em 425 a. C, são dadas como acontecimento passado. Charles Fornara (*Evidence for the Date of Herodotus "Publication"*, de 1971) tentou recuar as datas para 420-415 a. C, e mesmo para os últimos anos do mesmo século, com base no que julgou serem alusões aos sucessos de 408 a.C. Ainda J. Cobet (*Wann wurde Herodots Darstellung der Perserkrieg publiziert?*, de 1977), que se utiliza de uma frágil argumentação, segundo a autora, e após um exame crítico dos vários argumentos, regressa à datação de Jacoby.

<sup>15</sup> Segundo Norberto Luiz Guarinello, o historiador deve ser consciente no uso que faz (e do significado) das “formas” da História enquanto disciplina, na tentativa de fazer o passado inteligível ao presente. Tomando como exemplo a forma “História Antiga”, o autor aponta os riscos, as incongruências e a artificialidade em razão do não conhecimento a respeito do conteúdo da chamada Tradição Clássica: trata-se de uma noção à qual nos referimos muitas vezes desconhecendo o fato de que muitos dos documentos a ela relacionados não foram, na

veremos, não foram excludentes para seus leitores), passando por “geógrafo” e “antropólogo”. Várias foram as facetas, ou melhor, as máscaras com as quais o autor foi vestido, de acordo com as diferentes interpretações – cada uma marcada por seu tempo, seus métodos, seus problemas, seu lugar de produção<sup>16</sup> – e que fizeram dele e de sua obra uma espécie de *monumento*<sup>17</sup>: com sua iniciativa, Heródoto se tornou figura indispensável tanto para os

---

verdade, produzidos no mesmo tempo e lugar; trata-se de um longo processo de acúmulo e descarte de textos ao longo dos séculos (GUARINELLO, 2003: 55). Certamente as sucessivas seleções dos textos antigos obedeceram a critérios de escolha e hierarquização de importância, além de outros fatores como uma conservação não adequada, sem descartarmos também a hipótese de perdas por conta do acaso. Assim, fica difícil afirmar seguramente o motivo de uma obra de grande porte como a de Heródoto ter sido conservada, enquanto que de alguns autores, também bastante conhecidos e mencionados, restam pequenas passagens normalmente chamadas de “fragmentos”, e que muitas vezes não passam de citações de autores posteriores. Quanto às (possíveis) imprecisões da transmissão e o caráter lacunar dos textos, Martin L. West salienta que, dos textos gregos e latinos, em quase todos os casos esses textos sobreviveram (“se é que sobreviveram mesmo”, sublinha o autor) apenas através de cópias distanciadas em muitos graus dos originais, e que não estão de forma alguma livres de erro (o que o decorrer de seu livro auxilia a detectar muitos deles e estabelecer uma crítica textual rigorosa em relação aos “originais”). É preciso, escreve West, “prestar atenção às incertezas da transmissão; até se pode 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).

<sup>16</sup> Michel de Certeau colocou a questão, em 1975, que ficou famosa: “O que fabrica o historiador quando ‘faz história’? Para quem trabalha? O que produz?”. Ao tratar a história como *operação*, o autor procura entendê-la como “a relação entre um *lugar* (um recrutamento, um meio, uma profissão, etc.), *procedimentos* de análise (uma disciplina) e a construção de um *texto* (uma literatura). É admitir que ela faz parte da ‘realidade’ da qual trata, e que essa realidade pode ser apropriada ‘enquanto atividade humana’, ‘enquanto prática’. Nesta perspectiva, gostaria de mostrar que a operação historiográfica se refere à combinação de um *lugar* social, de *práticas* ‘científicas’ e de uma *escrita*. Essa análise de premissas, do qual o discurso não fala, permitirá dar contornos precisos às leis silenciosas que organizam o espaço produzido como texto. A escrita histórica se constrói em função de uma instituição cuja organização parece inverter: com efeito, obedece a regras próprias que exigem ser examinadas por elas mesmas” (CERTEAU, 2006: 65-66). Quanto à importância do lugar, creio que não seja contradição associar aos intérpretes de Heródoto, mesmo que nem todos eles tenham sido historiadores de profissão (uma questão que pode ser discutível a cada caso). Toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção sócio-econômico, político e cultural. Um exemplo disso pode ser lido no texto de Fábio Adriano Hering, apesar de não ser exatamente seu propósito. O autor em questão procura mostrar que o texto moderno de Heródoto está intimamente relacionado com a dinâmica de conquista e representação denominada de Imperialismo (britânico). Trata-se de um estudo de caso cuja versão moderna da obra do autor grego foi apresentada em uma versão inglesa de 1858 (o principal exemplo do artigo), traduzida do grego por George Rawlinson (junto de seu irmão Henry C. Rawlinson). Para Hering, o trecho representativo da orientação ideológica da tradução encontra-se no capítulo 139 do livro VII da obra, referente aos preparativos persas para a guerra contra os gregos. Rawlinson traduz *tò hellenikòn* (no sentido de “todos os gregos”, ou somente “os gregos”) por “Nação Grega” (Greek Nation) (HERING, 2004: 20). Creio que seja difícil negar a vinculação estabelecida por Hering quanto à tradução e o lugar de onde os irmãos Rawlinson a produziram: uma Inglaterra ícone do Imperialismo (que certamente influenciou na compreensão e consequentemente na tradução da época). Por isso cito seu texto como exemplo (embora Certeau não esteja presente em sua bibliografia). No entanto, não posso deixar de mencionar o desconforto com a impressão de que Hering transforma os pesquisadores do período em questão em simples agentes (passivos) do Imperialismo britânico (e Heródoto, em sua versão britânica, em um “paladino da causa nacional” como o autor escreve na página 22).

<sup>17</sup> Ao sugerir que as *Histórias* possam ser pensadas como *monumento*, tomo como base as reflexões do teórico e egiptólogo alemão Jan Assmann. O autor recupera o conceito de *memória coletiva* de Maurice Halbwachs, incluindo a esfera cultural (esfera que Assmann aponta como ausente em Halbwachs, e assim reconhece sua dívida com o historiador da arte alemão Aby Warburg), e dividindo o conceito em dois: memória comunicativa (*communicative memory*) e memória cultural (*cultural memory*) (ASSMANN, 2008: 110). Para Assmann, memória comunicativa se caracteriza por seu limitado horizonte temporal (entre 80 e 100 anos, o equivalente a um horizonte de três ou quatro gerações), estando ligada a comunicação cotidiana em um passado recente de



homens de seu tempo quanto para a posteridade: seja para criticá-lo, seja para recorrer-se ao autor como fonte, seu nome constituiu uma presença constante. Ao construir um monumento em forma de texto para os gregos, nosso autor acabou por cristalizar e preservar do esquecimento não apenas os feitos humanos, mas também garantiu que ele mesmo, o autor, não fosse apagado com o passar do tempo.

No entanto, sua presença não se deu de forma pacífica após todos esses anos: a partir de seu próprio texto, podemos presumir que o contato com seu público possivelmente não foi o tempo todo de aceitação. No debate persa a respeito da melhor forma de governo, Otanes, Megábizos e Dario apontam, respectivamente, os benefícios de uma isonomia, uma oligarquia e o governo de um homem apenas. Antes de apresentar o debate o autor faz uma sugestiva advertência:

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 (HERÓDOTO, III. 80).

A colocação acima é representativa da característica de um texto que “parece fazer eco, em certos momentos, de um diálogo com o auditório ou de discussões” (HARTOG, 2001: 415). Discussões que prosseguiram com o passar do tempo e que são de grande importância para a própria compreensão da obra. Como escreveu François Hartog, “escrever sobre as *Histórias* de Heródoto não pode se fazer independentemente de uma história de suas interpretações” (HARTOG, 2001: 42). O que apresentarei abaixo não é nada mais do que alguns casos dessas interpretações ao longo dos anos. Apesar de me limitar a simples saltos

---

determinado grupo. É caracterizada por sua desorganização, instabilidade e pela não especialização. Por outro lado, a memória cultural diz respeito a um passado absoluto, podendo se referir a eventos de uma larga distância temporal. Por ser mediada a partir de textos, ícones, danças, rituais, monumentos e performances de várias espécies, a memória cultural possui um ponto fixo no passado: ao contrário da memória comunicativa, seu horizonte não muda em sua relação direta com o passar do tempo. Permite assim que se estabeleça um ponto determinado e preciso no tempo (passado), residindo aqui seu caráter de estabilidade. Dentre as características da memória cultural apontadas por Assmann, entendo ser coerente pensar a noção de objetivação (*objectivation*) ou cristalização (*crystallization*) da memória, que o autor considera um pré-requisito da transmissão da herança cultural de uma determinada sociedade (ASSMANN, 1995: 130-131), o que pode servir de exemplo o próprio resultado do empreendimento de Heródoto. Heródoto se apresenta como o responsável por uma ampla iniciativa. O autor traz ao público grego, em seu próprio nome, uma obra contendo numerosas versões, detalhes e informações novas. Trata-se, para utilizar o termo de Assmann, de uma *cristalização* da memória, onde as *Histórias* passam a representar a garantia de que os feitos dos homens não serão esquecidos: trata-se de uma obra de memória. Seu papel, acima de todas as discussões que possam decorrer da aceitação ou não dos posicionamentos por ela apresentados, é este: fazer lembrar. Neste sentido, pode-se dizer que Heródoto erigiu um *monumento*, um monumento aos vencedores das Guerras Médicas.

temporais, creio que tais exemplos podem nos dizer muito sobre a importância (e presença) de Heródoto.

Como vimos, ao desenvolver a noção de *função-autor*, Michel Foucault afirma que uma das características do autor no interior de uma sociedade é o fato de que o autor pode ser castigado (FOUCAULT, 1999: 08). Foucault se referia ao caso em que os discursos poderiam ser transgressivos, no fim do século XVIII e início do XIX: trata-se do período em que se instaurou o regime de propriedade para os textos, regras sobre os direitos do autor, relações entre autor e editor e direitos de reprodução. Quanto à Heródoto, é óbvio que ele não foi autor do mesmo modo que o concebemos hoje, que reivindica não apenas a autoria daquilo que escreveu, mas também os direitos referentes ao escrito tendo em vista a venda de exemplares, impedir o plágio etc. Mas, ao mesmo tempo, o nome de Heródoto não demorou muito para passar a ser referência entre os antigos: entre críticas, acusações e elogios, seu nome perdurou nas obras de outros autores. A recepção de sua obra pode ser detectada já entre seus contemporâneos, em variados gêneros<sup>18</sup>. O exemplo mais famoso de uma referência ao autor ainda no século V a.C. é Tucídides, autor que deixa claro seu descontentamento e a necessidade de mudança:

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, I. 21).

Tucídides expõe de maneira clara que busca estabelecer um distanciamento em relação a outros autores. Faz isso apontando para aquilo que ele não é: não é poeta, nem mesmo *logógrafo*. Para Simon Hornblower, os *logógrafos* foram homens que escreveram acerca do passado em prosa; trata-se de um termo que teria incluído Heródoto, mas essencialmente escritores como Hecateu, que utilizaram conteúdo mítico<sup>19</sup> em suas obras (HORNBLOWER,

---

<sup>18</sup> Simon Hornblower afirma que existem ligações entre Heródoto (III. 119) e Sófocles, em sua peça trágica *Antígona* (904-920), produzida por volta de 443 a.C., O poeta cômico Aristófanes também teria sido, assim como Sófocles, fascinado pelos déspotas herodotianos, sendo que as convenções de sua peça o permitiram fazer alusões diretas pelo nome. Os feitos de Artemísia, rainha de Halicarnasso, na batalha de Salamina (VIII. 87-88) aparecem em duas peças de 411 a.C.: *Lisistrata* (675,cf.) e *Tesmoforiantes* (1200). (HORNBLOWER, 2006: 306-307).

<sup>19</sup> O uso de “conteúdo mítico” por parte de Hornblower é anacrônico. Tucídides aparece aqui como um autor demasiado moderno. O fato de o historiador grego recusar apresentar em sua obra “barbaridades”, narrativas que

2003: 58-59). Apesar do nome de Heródoto nem sequer ser mencionado por Tucídides, é comumente aceito que suas críticas se referem, dentre outros, ao autor de Halicarnasso.

De qualquer maneira, o certo é que Tucídides desempenhou importante papel quanto ao destino de Heródoto na historiografia. Segundo Arnaldo Momigliano, Tucídides foi quem determinou o veredito de seu predecessor: com ele a história se tornou principalmente história política e foi confinada aos eventos contemporâneos (MOMIGLIANO, 1984a: 32). J. S. A. Evans, referindo-se ao mesmo texto de Momigliano, acrescenta outras duas razões para Heródoto ser, ao mesmo tempo, admirado e condenado pelos autores que lhe sucederam. Se Heródoto e Tucídides escreveram sobre a guerra, as preocupações de ambos não foram as mesmas. E mesmo se os historiadores depois de Tucídides falharam ao copiar seus padrões de precisão, eles continuaram a escrever para instruir e educar, uma proposta diferente da herodotiana; a segunda concerne à causa (*aitiē*) da guerra. Para Heródoto, a guerra seria explicada em termos de costumes e usos, vingança e contra-vinganças; depois de Tucídides, os historiadores não olharam para causas antropológicas ou sociológicas para a guerra: as razões para a guerra passam a ser políticas, a guerra ela mesma passa a ser julgada como um ato político (EVANS, 1968: 16-17).

A partir de então, Heródoto se manteve presente nos escritos de numerosos autores. Ctésias de Cnido foi um deles. Ele foi um autor grego que viveu alguns anos na Pérsia, sob o reinado de Artaxerxes II. Escrevendo sua *Persika* poucas décadas depois de Tucídides, ele lançou críticas a Heródoto, testemunhadas por Diodoro da Sicília (II, 32). Segundo Evans, o motivo da crítica seria o fato de sua produção estar situada no momento em que Esparta já havia vencido o Império ateniense, sendo que Heródoto afirma que os atenienses foram os salvadores da Grécia (VII. 139). Plutarco (*Artaxerxes*, 13), neste caso, reforçaria o argumento: chama Ctésias de *philolakōn*, pois sua versão tenderia a favorecer Esparta (EVANS, 1968: 13). Infelizmente, o que nos restou de grande parte do que produziram esses autores sobre Heródoto foi perdido. Sobrevivem ainda apenas comentários e citações de terceiros, como acontece com grande parte de obras de autores gregos, os quais, muitas vezes, conhecemos apenas seus nomes e os títulos de suas obras (ou de obras a eles atribuídas). O fato é que toda a literatura anti-herodotiana do período helenístico foi perdida. Nesse caso, a obra *De Herodoti Malignitate* de Plutarco, apesar de não substituir o conteúdo original das obras que

---

“contam” sem antes colocá-las sob exame minucioso não significa, necessariamente, que se trate de conteúdo mítico.

não temos mais acesso, pode nos dar uma ideia geral do teor crítico presente em relação a Heródoto<sup>20</sup>.

Plutarco, beócio de Queroneia, condena a excessiva simpatia de Heródoto pelos bárbaros, sua parcialidade por Atenas, e sua injustiça diante de algumas cidades gregas. Para Momigliano, a história representava para Plutarco uma forma de *encomium*, e Heródoto não estava nesse patamar, ao passo que Evans, buscando aproximá-lo de Tucídides, destaca a “séria proposta educacional” que Plutarco via na história (MOMIGLIANO, 1984a: 35-36; EVANS, 1968: 14).

O mais importante aqui é que Heródoto permaneceu sendo lido entre os antigos, mesmo que tenha motivado seus leitores a criticá-lo. As informações contidas nas *Histórias* foram mais facilmente criticadas do que substituídas. Se excetuarmos Mâneto e Berossos, Heródoto permaneceu sendo o padrão de autoridade no que diz respeito ao Egito e a Babilônia<sup>21</sup>. Nem tudo se resume a críticas, e Momigliano chama atenção para a existência de admiradores: Teopompo, Aristarco, Dionísio de Halicarnasso, Arriano e Luciano de Samósata (PENICK, 1902: 1-7). No entanto, nem mesmo seus admiradores o defenderam nas questões e nas críticas referentes à *verdade* de suas informações. Seu método de pesquisa não teve muitos imitadores. As *Histórias* de Heródoto se tornaram um modelo de estilo no tempo de Cícero e de Dionísio de Halicarnasso, adquirindo o mais alto prestígio no arcaísmo do século II d.C com Arriano e Luciano. Mas o atrativo estava ligado a outros elementos: linguagem, estilo, curiosidade das informações e o patriotismo panelênico (MOMIGLIANO, 1984b: 49). Quanto a isso, dois casos ilustram a constante ambiguidade existente nas interpretações de seus leitores. O primeiro é Cícero, que chamou Heródoto de “Pai da história”, mas, ao mesmo tempo, o aproximou a Teopompo, como um notório mentiroso: “embora existam inúmeras fábulas tanto em Heródoto, pai da história, quanto em Teopompo” (*quamquam et apud Herodotum, patrem historiae, et apud Theopompum, sunt innumerabiles fabulae*) (*De Legibus*, I. 05). O segundo é Luciano de Samósata. No segundo capítulo de sua obra *Como se deve escrever a história*, ele faz uma sugestão de quais são os cânones entre os historiadores. Tucídides, Heródoto, e Xenofonte são os principais; são eles que devem – se não se trata de

---

<sup>20</sup> Para Maria Aparecida de Oliveira Silva (2008: 310), o teor crítico é ainda mais expressivo quando Plutarco chama Heródoto de *filobárbaro*, “uma vez que estabelece a simpatia herodotiana pelo bárbaro, um artifício retórico para desautorizar sua narrativa sobre os gregos”.

<sup>21</sup> Mâneto foi um historiador egípcio que viveu na era ptolomaica, provavelmente no século III a. C, e conhecido por escrever uma *História do Egito*. Berossos foi um sacerdote de Marduk que também viveu no século III a.C., sob o reinado de Antíoco I, onde escreveu uma *História da Babilônia*. Segundo William Gillian Waddell (1940: vii-x), os trabalhos de Mâneto e Berossos podem ser interpretados como uma expressão da rivalidade entre os dois soberanos, Ptolomeu e Antíoco, cada qual buscando proclamar a antiguidade de seu domínio.

imitação – inspirar os escritores de seu tempo, que, a partir do momento em que os romanos entram em guerra contra os partos de Vologeso III (entre 162 d.C. e 165 d.C.) passam, em grande maioria, a escrever história de forma deliberada. Heródoto, no entanto, não aparece relacionado ao conceito de *verdade* no texto de Luciano; para a produção de uma obra digna de ser um “patrimônio para sempre”, é preciso fazer como Tucídides<sup>22</sup>. Sem representar um modelo de historiador ligado à verdade, Heródoto não deixa de figurar entre os maiores, colocado aqui ao lado de Tucídides, como podemos constatar no capítulo 54 da obra de Luciano:

De tal tipo de proêmio usaram os melhores historiadores: 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’.

Na Renascença Heródoto herdou a mesma reputação ambivalente que gozava entre os historiadores e autores mencionados acima. Mesmo assim, ele conseguiu manter sua popularidade. Momigliano afirma que durante o período humanístico não foi fácil para Heródoto manter sua exclusiva “paternidade” da história, embora alguns rivais que a cultura medieval lhe havia criado tivessem desaparecido rapidamente de circulação. A cultura humanística foi a responsável por essa eliminação. Desde a segunda metade do *Quattrocento*, Heródoto já havia se livrado dos rivais Frígio e Dictis Cretense<sup>23</sup>. Sua posição ambígua enquanto historiador para os renascentistas não era resultado de uma disputa entre determinado número de autores; dizia respeito à credibilidade em relação ao que era por ele apresentado (MOMIGLIANO, 1984b: 46-48; EVANS, 1968: 15).

Como vimos, as *Histórias* se tornaram fonte de críticas e desconfiança desde sua aparição. Mas também houve defensores. E este tipo de atitude começa a se acentuar no século XV. A mudança de situação já é clara em 1460, quando Giovanni Portano escreve um

---

<sup>22</sup> Uma referência ao *ktēma es aiei* de Tucídides (I. 22). A definição a seguir é de Francisco Murari Pires: “*Ktēma es aiei*: um bem precioso, uma aquisição valiosa, de utilidade permanente, porque sempre atual. Assim Tucídides estima por qual valia ele concebera a finalidade de sua obra. Sua proclamação é bem conhecida: ‘Para um auditório, talvez, a falta do mítico nos fatos será menos agradável. Mas, a quantos desejarem observar com clareza os acontecimentos ocorridos, e também os futuros que então novamente, em conformidade com o que é humano, ocorrerão semelhantes ou análogos, julgarem tais coisas úteis, será o bastante. Constituem um bem perene (*ktēma es aiei*), antes do que uma peça para um auditório ocasional’ (I. 22. 4).” (PIRES, 2003: 87).

<sup>23</sup> Dois nomes que, segundo Momigliano (1984b: 46-47), em toda a Idade Média foram tidos como de autores que haviam participado da guerra de Troia, e que a descreveram com toda a exatidão possível (e também como historiadores respeitáveis ainda no *Quattrocento* e no *Cinquecento*).

prefácio para uma edição de Lorenzo Valla: trata-se de uma tradução das *Histórias* que, na verdade, não se materializou. Momigliano comenta que o importante do presente caso é que nos restou o prefácio, e que por ele podemos saber que Portano esboça uma defesa: argumenta que os padrões de verdade de Heródoto não eram os mesmos de seu tempo (MOMIGLIANO, 1984a: 41; 1984b: 53).

Mas a mudança somente se torna completa em 1566: o julgamento dos antigos é rejeitado definitivamente. O parisiense Henri Estienne (ou Henricus Stephanus) se torna o responsável por uma acentuada mudança nas interpretações das *Histórias*, com a publicação de sua *Apologie pour Hérodote*. Nele o autor responde às acusações de má fé, assim como as de ignorância e de excessiva fantasia. Heródoto não tinha má fé, pois ele possui uma alma religiosa. Ele não tinha razão para mentir, pois não estava a serviço de ninguém. Para argumentar sobre a questão da verossimilhança, Estienne se utiliza 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: Loys le Roy, em seu livro *De la vicissitude ou variété des choses en l'univers*, de 1576, coloca Heródoto e Tucídides como os dois melhores historiadores. O século XVII tem 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* ). No entanto, 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: 42-43; 1984b: 53-54).

Heródoto, então, continuou a ser lembrado, em variadas interpretações e com numerosas faces. A atribuição de autoria não foi problema no seu caso, em contraste com muitos textos antigos que até hoje geram discussões a respeito do verdadeiro escritor. No entanto, o caráter autoral em sua obra, ou seja, a autoapresentação em seu texto não é um problema antigo nas análises dos especialistas. Na seção seguinte tratarei do interesse nascente, no decorrer dos anos 1980, pelos modos de apresentação do *eu* autoral nas *Histórias*, o que revela uma nova forma de compreender a obra como um todo.

## 1.2 A historiografia, o autor, a autoria: situando o problema da autoria nas *Histórias*.

Para compreendermos o modo como surgem e ao mesmo tempo a importância dos estudos que demonstraram preocupação sobre o autor e a autoria na obra de Heródoto, convém uma breve exposição do contexto intelectual que antecede a referida situação. Assim, convém fazer uma breve menção a obras marcadas pelo estruturalismo, tendo-se em vista que parece ser em relação à referida concepção teórica – ou melhor, de uma busca de afastamento desta – que encontramos os primeiros trabalhos sobre a autoria herodotiana.

No que diz respeito ao estudo da Grécia antiga sob a ótica estruturalista – ou que tenha sofrido sua influência –, o principal nome é o do helenista francês Jean-Pierre Vernant. Reconhecido pela sua extensa publicação de livros e artigos, Vernant foi um intelectual cuja obra inegavelmente contribuiu para uma revolução dos estudos clássicos a partir dos anos de 1960. Seu nome é constantemente vinculado a autores que, de uma forma ou de outra, podem ser considerados influências na elaboração de seus estudos, o que resultou em uma Grécia antiga bastante particular: em primeiro lugar, o polonês Ignace Meyerson, e em segundo, o francês Louis Gernet.

Ao levar em conta os aspectos psicológicos (Meyerson) juntamente com os antropológicos (Gernet), Vernant construiu uma interpretação inovadora do homem grego, em toda a sua particularidade. A peculiaridade do pensamento “racional” dos gregos deixa de ser fruto de um milagre para ser compreendida no âmbito de uma série de mudanças no interior da própria sociedade. A *pólis* se apresenta ao mesmo tempo como terreno e como mãe da singularidade: “Dentro de seus limites como em suas inovações, [a razão grega] é filha da cidade” (VERNANT, 2005a: 143).

Mas qual seria o motivo da menção a Jean-Pierre Vernant na presente dissertação? Que o autor foi – e em muitos aspectos ainda é – de extrema importância na renovação dos estudos clássicos todos sabem, mas tal característica por si própria não é suficiente. Colocando a questão em outros termos, qual o lugar da *manifestação autoral* grega nos trabalhos do helenista francês?

É óbvio que em seu percurso, Vernant teve importantes parcerias, com as quais partilhou elementos teóricos e metodológicos, assim como a produção de novas reflexões e conhecimentos. Dentre os nomes mais conhecidos entre os pesquisadores helenistas estão Pierre Vidal-Naquet e Marcel Detienne, cujos nomes são frequentemente citados em suas

publicações, ou mesmo na condição de coautor. Segundo Vidal-Naquet houve, a partir de 1964, o surgimento de um novo polo de pesquisa na França, distinto da Sorbonne, que inicia de maneira informal e depois recebe o apoio da *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS) e do *Centre national de la recherche scientifique* (CNRS), que se organizava em torno da figura de Vernant. Chamava-se inicialmente de *Centre de recherches comparées sur les sociétés anciennes*, o que posteriormente veio a ser o *Centre Louis Gernet*, em homenagem ao seu grande mestre, e seus integrantes passaram a ser chamados nos Estados Unidos de “Escola de Paris” (VIDAL-NAQUET, 2002: 26-27).

Mas qual é o papel do autor enquanto sujeito produtor de uma obra nas produções destes especialistas? Há uma preocupação deste grupo de pesquisadores em compreender a iniciativa dos autores gregos no interior de uma cultura onde, quando não há a explícita apresentação do nome próprio nas obras há, ainda assim, a presença de um *eu* que remete a uma identidade no momento de apresentação ao seu público? Há uma tentativa de mapear, de ordenar, ou de estabelecer relações entre as diferentes formas de manifestação autoral que não seria um exagero afirmar que são – ao menos em alguns aspectos – explícitos? Pode-se colocar de antemão que essas não são preocupações para os autores mencionados. E nem poderia ser. Suas preocupações são outras. Deve haver aqui, é verdade, certo cuidado para não colocarmos todos sob o mesmo rótulo, e generalizar incorretamente seus trabalhos afirmando que esses autores se limitavam às mesmas preocupações temáticas e metodológicas. Em verdade, nem mesmo o fato de não haver uma preocupação referente ao tema significa que o motivo (ou a culpa) seja do estruturalismo. Pois o grupo não pode ser resumido ao modelo estruturalista. E, além disso, essa preocupação surge posteriormente, como veremos, motivadas por autores como Émile Benveniste, Michel Foucault, Roland Barthes, que de alguma forma influenciaram pesquisadores da Grécia antiga como François Hartog, Claude Calame, John Marincola e outros no decorrer dos anos de 1980 em diante. Mas ao mesmo tempo, nas obras desse grupo de historiadores – que por questões de comodidade tratarei por “Escola de Paris” – podem ser apontados elementos que os unem, e que atuam no sentido de mantê-los afastados da temática autoral. São eles: a origem da *pólis*, a busca de definição do “homem grego”, e a ênfase na política dos gregos.

É sob o contexto de mudanças da sociedade grega que resulta na *pólis* que o grupo de autores mencionados se debruça. Tomo como exemplo duas obras de considerável importância e influência nos Estudos Clássicos: a primeira, que surge em 1962, é *As origens*



do pensamento grego, de Jean-Pierre Vernant; a segunda é *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*, publicada por Marcel Detienne em 1967.

Primeiramente o texto de Vernant. François Dosse (1998: 183) é um dos autores que apontam a conexão entre o pensamento de Vernant com o estruturalismo, cujo impulso explicitamente estrutural foi duplamente enriquecido pelos contatos intelectuais do autor: as discussões com George Dumézil acerca da trifuncionalidade e pela revolução que Claude Lévi-Strauss realizou em seu estudo dos mitos ameríndios<sup>24</sup>. Desde então, apesar do grande número de publicações, o nome do autor passou a ser constantemente relacionado às concepções estruturalistas<sup>25</sup>.

Para explicar a origem do que chamou de “pensamento positivo” dos gregos, em contraponto à teoria do *milagre*, Vernant aponta para uma série de características que somente são possíveis dentro de uma nova forma de organização humana. Desde seu advento (entre os séculos VIII e VII a.C.), a *pólis* implica em seu sistema, nos conta o autor, a preeminência da palavra sobre todos os outros instrumentos de poder; é o instrumento político por excelência: é estabelecido então um vínculo a partir de então indissociável entre a política e o *lógos*: a arte política torna-se essencialmente exercício da linguagem; a escrita, a partir de então, deixa de ser de acesso quase que restrito para unir-se aos novos ideais da cidade: passa a satisfazer a função de publicidade, um bem comum a todos os cidadãos, inclusive na redação das leis que, agora escritas representam permanência e fixidez, podendo ser aplicadas a todos da mesma maneira; os antigos sacerdócios (que pertenciam como propriedade particular a certos *gene* e marcavam parentesco especial com um poder divino) dão lugar a cultos oficiais da cidade; o hoplita, soldado-cidadão fortemente armado e especializado, é semelhante a todos os outros, assim como o cidadão na *pólis*, onde os valores individuais não se manifestam (VERNANT, 2005a: 54-67)<sup>26</sup>. São esses novos ideais que exprimem as mudanças nas relações entre os homens e o modo de funcionamento da cidade<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> O texto base das afirmações de Dosse é *Le mythe hésiodique des races - Essai d'analyse structurale*, publicado pela primeira vez em 1960, na *Revue de l'Histoire des Religions*.

<sup>25</sup> Anderson Zalewski Vargas também considera Vernant influenciado pelo estruturalismo de Lévi-Strauss, ao situar o debate de Marcel Detienne e Claude Calame, autores que criticaram a viabilidade do uso da noção de mito (presentes em Lévi-Strauss e Vernant) como categoria explicativa. Segundo Vargas (2011: 285), “O estruturalismo de Claude Lévi-Strauss, alternativa de estudo privilegiada por Vernant nos anos 70, tornou-se capítulo de um equivocado e embaraçoso empreendimento intelectual: mito passou a ser um objeto ilusório, a mitologia, um segregacionista discurso identitário. Ao final, restava, de acordo com os dois críticos [Detienne e Calame], duvidar da própria existência de *mythos* como categoria universal de narrativa e pensamento, bem como reiniciar o estudo daquilo do que fora até então definido como mitológico”.

<sup>26</sup> Elementos que foram apontados e examinados em seu livro “As origens do pensamento grego”. As características mencionadas se referem à *pólis* já em sua formação “tradicional”, com suas características específicas desenvolvidas. Mas segundo Vernant este rosto que possui a *pólis* está associado a diversas mudanças que ocorreram antes, na Grécia continental e também nas ilhas, e que devem ser consideradas ao

Em 1967, Marcel Detienne publica seu livro intitulado *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica* cujo “campo”, ao menos em um segundo momento, também está relacionado às mudanças da *pólis* ou, como chamou o próprio autor, o *processo de laicização* que nela ocorre. Grosso modo, seu trabalho reside em uma tentativa de demarcar a natureza e o campo de atuação da categoria *verdade* na Grécia arcaica. Se nas sociedades orientais como Egito e Mesopotâmia não há verdade que não esteja centrada no deus-rei, afirma Pierre Vidal-Naquet, autor que prefacia a obra em questão, o mesmo não podemos dizer dos gregos, cuja “literatura” começa quando o rei micênico já havia desaparecido (DETIENNE, 1988: 08-09). Ao invés de encontrarmos na Grécia a verdade como acessível apenas ao soberano, temos três posições de acesso, cada qual exercendo determinada função na sociedade, mas que ao mesmo tempo possuem a característica comum. O poeta, que com sua relação com a Musa tinha acesso à memória (na sociedade predominantemente oral dos séculos XII-IX a.C.), o adivinho, e o rei de justiça (*basileus*), que não é mais centralizador de poderes como o *ánax*, mas que ainda conserva alguns privilégios deste último: essas três classes compõem, nos dizeres de Detienne, os “*Mestres da Verdade*” (DETIENNE, 1988: 32).

Mas a *pólis* acaba por tomar características bastante diferentes em seu desenvolvimento, onde as formas arcaicas, mesmo que ainda continuem presentes em certos aspectos, vão se modificando aos poucos, tomando outros contornos, e ganhando novos sentidos. Assim como o mundo dos gregos cada vez mais se transforma em um mundo onde os cidadãos possuem igualdade de direitos no seio da cidade que a partir de então passa a ser *isonômica*, há também uma mudança considerável no que se refere à palavra: a palavra *mágico-religiosa*, eficaz, intemporal, e privilégio de um tipo de homem excepcional cede lugar à *palavra-diálogo*, que é laicizada, complementar à ação, inscrita no tempo, provida de

---

buscar-se compreender o “rumo” que tomou a sociedade grega a partir de então. Desde o desabamento do mundo micênico, no século XII a.C., o território posteriormente conhecido como Grécia sofreu importantes mudanças, especialmente com a chegada dos dórios. Isso significa o fim, dentre outras características, de um mundo onde o rei (o *ánax*) concentrava e unificava todos os elementos de poder (sistema nomeado palaciano), um rei divino (é substituído pelo *basileus* que, em Atenas, já não se trata mais de uma pessoa quase divina); expansão dos dórios no Peloponeso, Creta, e Rodes; na metalurgia, o ferro sucede o bronze; em grande escala, a incineração dos corpos substitui a inumação; a cerâmica passa de uma decoração voltada a cenas da vida animal e vegetal a uma decoração geométrica; as construções urbanas não se organizam mais em torno de um palácio real, e passam a ser centralizadas na ágora, a praça pública, espaço comum a todos (já é uma *pólis*, segundo Vernant, no sentido pleno do termo) (VERNANT, 2005a: 37-51).

<sup>27</sup> É importante ressaltar que Vernant parece se defender, posteriormente, de seu suposto silêncio em relação ao sujeito. Em sua coletânea de artigos de diferentes períodos intitulada *L'individu, la mort, l'amour* há um texto sobre a individualidade dos gregos. Mas o autor afirma que não se trata de uma nova preocupação, e que o assunto, de certa forma, já fora trabalhado em textos anteriores. O título do artigo é sugestivo: *L'individu dans la cité*. Nele Vernant apresenta as noções de indivíduo (relativa autonomia em relação a seu enquadramento institucional), o sujeito (exprime-se em primeira pessoa, falando em seu próprio nome), o *moi* (conjunto de práticas e atitudes psicológicas que dão ao sujeito uma dimensão de interioridade, de unicidade) (VERNANT, 2005b: 214).

uma autonomia própria e ampliada às dimensões de um grupo social. Neste caso, trata-se primeiramente de homens especializados na função guerreira, onde a reforma hoplita possui lugar central na mudança: trata-se de um meio social que escapou da influência da palavra “mágico-religiosa” (DETIENNE, 1988: 45). Nas assembleias militares a palavra possui outra conotação que aquela de palavra eficaz, sustentada por algo que está além da possibilidade de um homem comum; a palavra proferida nos meios guerreiros é destituída do poder e do saber divino, caracterizando e ao mesmo tempo originando o tipo de palavra que representa um importante traço da *pólis* como comunidade de cidadãos:

É nas assembleias militares que, pela primeira vez, a participação do grupo social funda o valor de uma palavra. Prepara-se, nesse momento, o futuro estatuto da palavra jurídica ou da palavra filosófica, a palavra que se submete a ‘publicidade’ e que tira sua força do assentimento de um grupo social (DETIENNE, 1988: 51).

Os dois exemplos apontam para a proximidade de interesses entre Vernant e Detienne, onde penso não ser exagero afirmar que se trate de características centrais naqueles autores mencionados como pertencentes à “Escola de Paris”. Na obra do primeiro autor – que é, sem dúvida, o mais conhecido deste grupo – a *pólis*, a política, e a busca de uma definição de “homem grego” balizam sua pesquisa. É no mundo da *pólis* que o homem político se constitui; é na política que o homem – ao se constituir enquanto tal – busca o melhor para a *pólis*; é ao homem, em sua nova forma de ser e de viver na *pólis*, que a política pertence. O homem se apresenta importante para Vernant na medida em que pode indicar o modo de funcionamento da cidade, das discussões na praça pública, sendo pensado em seus traços que o fazem representante de um grupo, de uma sociedade, em suas características psicológicas coletivas. Na segunda obra, algumas semelhanças em relação à primeira são facilmente constatáveis. Se a generalização do homem grego e da política não é tão explícita como na obra de Vernant, ainda assim a origem da *pólis* é de fundamental importância: é nela, ou melhor, em seu desenvolvimento, que há a destituição daquele esquema cuja categoria verdade pertence (e se limita) ao seletivo grupo composto por reis de justiça, adivinhos, e poetas. Quanto aos poetas, Detienne considera a *Teogonia* de Hesíodo o poema “que atesta a mais antiga representação de uma *Alétheia* poética e religiosa” (DETIENNE, 1988: 18). As Musas são as filhas da Memória, são as detentoras do saber. E o poeta não chega a ser apresentado aqui como um autor. Não me posicionarei aqui quanto a isso. Creio que o segundo capítulo desta dissertação pode aprofundar um pouco a questão, visto que também

considerarei a presença autoral em Hesíodo. O que cabe agora é apenas apontar para o fato de que em sua obra de 1967 Detienne, apesar de dedicar um capítulo com o título “*A memória do poeta*”, não está preocupado – ao menos em primeira instância<sup>28</sup> – com a questão autoral do poeta, mas sim com a fonte de saber que inspira o poeta e que o torna um “mestre da verdade”.

Não se trata de criticar os autores acima por não terem escrito sobre a manifestação autoral dos gregos antigos. Trata-se de compreender o contexto intelectual em que surgem as primeiras grandes manifestações de preocupação com o tema. E não se trata de uma busca generalizada de *ruptura* por parte dos pesquisadores, embora em alguns casos, como veremos, a vontade e a necessidade de romper com as interpretações ditas estruturalistas foram claramente expostas.

Exemplo de que não se trata de ruptura pode ser encontrado na tese de um especialista que também tem seu nome ligado ao grupo ao qual pertencem Vernant e Detienne: o sueco Jesper Svenbro. Em 1976 ele publica *La parole et le marbre: aux origines de la poétique grecque*. A tese central está ligada a uma mudança do ponto de vista autoral em relação a uma mudança na própria natureza do trabalho do poeta. Homero não é propriamente o autor de seu canto, mas um servidor da Musa. Membro de uma sociedade arcaica cujo auditório é restrito a poucos, o aedo homérico encontrava-se diante de um público homogêneo, onde simbolizava seus valores e suas aspirações. Svenbro insiste em destacar o caráter sociológico da Musa. Esta exerce sobre o aedo uma autoridade que diz respeito ao seu auditório. Há uma equivalência entre a figura divina e os ouvintes: ela equivale à representação religiosa do controle social (SVENBRO, 1984: 39).

Na medida em que os antigos valores da Grécia arcaica vão sendo substituídos pelos novos ideais da *pólis*, a própria atividade do poeta sofre transformações que repercutem diretamente no modo que este compreende sua posição. Com a passagem cada vez mais estabelecida de um público homogêneo da antiga sociedade a um público heterogêneo, os poetas passam a exercer uma atividade incompatível com a antiga. A mudança não é brusca, e Svenbro examina as obras desde Hesíodo e Xenófanes, até chegar a Simônides e Pindaro. Este último representa o maior exemplo da mudança instaurada (que em parte também pode ser verificada em Simônides). O poeta em questão aparece como *autor*, e o motivo é que ele

---

<sup>28</sup> Detienne afirma que através do pensamento de Simônides de Céos pode-se compreender o processo de desvalorização da *alêtheia*. Em Simônides é a *dóxa* que triunfa: o poeta se reconhece através de sua palavra, sendo contemporâneo de uma mutação que transforma tanto a significação das estátuas quanto a relação do artista com sua obra, que se dá desde fins do século VII a.C. Com a aparição de uma assinatura na base da estátua ou no plano da pintura o artista se reconhece como agente, como criador (DETIENNE, 1988: 56-57).

desejava ser remunerado pelo seu trabalho: vinculado à divisão social do trabalho, ele atua empregando uma série de metáforas artesanais (por exemplo: construir, costurar, tecer), e fazia parte da mesma lógica, pois *vendia* sua própria *sophía*, sua “habilidade poética” (SVENBRO, 1984: 147).

Não se trata aqui de uma avaliação dos limites da validade da tese de Svenbro. O importante é destacar sua originalidade no contexto de produções de autores próximos a ele, como Jean-Pierre Vernant. Trata-se de uma obra inovadora sobre o tema. O autor sueco demonstra uma forte preocupação com a figura do autor grego, mesmo que restrito à poesia. Seu livro seguirá na lista bibliográfica de muitos autores nas décadas seguintes, como uma obra quase que obrigatória no que se refere à autoria poética<sup>29</sup>.

Além disso, alguns textos de cunho teórico davam indícios, desde meados dos anos 60, de que uma nova preocupação surgia: o autor, seu lugar, o *eu* do discurso. Em 1966 é lançado o primeiro tomo da obra *Problèmes de Linguistique Générale*, de Émile Benveniste, contendo 28 textos publicados entre 1939 e 1964 em diferentes revistas especializadas (o segundo tomo foi publicado mais tarde, em 1974)<sup>30</sup>. Trata-se da obra responsável pela popularização dos estudos de enunciação. Outros dois textos são apresentados ao público, agora em fins dos anos 60: *La mort de l’auteur*, de Roland Barthes em 1968<sup>31</sup>, e *Qu’est-ce qu’un auteur?*<sup>32</sup> de Michel Foucault, em 1968<sup>33</sup>.

Mas é somente na década seguinte que o *autor* Heródoto entra em cena. Em 1980 ocorre a publicação de uma verdadeira inovação nos estudos sobre a narrativa historiográfica, em particular em relação à narrativa herodotiana: o famoso livro *Le miroir d’Hérodote: essai sur la représentation de l’autre*, de François Hartog<sup>34</sup>. A questão central obra é mostrar as

---

<sup>29</sup> Marcel Detienne considerou, em 1981, que em seu texto Svenbro sociologiza radicalmente a relação entre o aedo e a Musa, a ponto de ver nesta uma representação coletiva (religiosa), sendo a divindade o controle social interiorizado pelo aedo em sua atividade poética (DETIENNE, 1981: 57). Andrew Ford (2002: 136) coloca que, em muitos aspectos, a obra do autor pode ser lida como uma versão marxiana do que Marcel Detienne, em *Os mestres da verdade*, discutiu em termos políticos, argumentando em favor da “laicização da palavra”. Na esteira das críticas, o brasileiro Francisco Achcar sublinha a concepção marxista de Svenbro, e critica fortemente se “esquematismo sociológico” (ACHCAR, 1994: 160).

<sup>30</sup> Utilizo a tradução para o português: *Problemas de lingüística geral I*. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. Companhia Ed. Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

<sup>31</sup> Há tradução para o português na obra de Barthes *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.

<sup>32</sup> Há tradução para o português na obra de Foucault *Ditos e Escritos, III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução de Inês Aufran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-298.

<sup>33</sup> O testemunho de Svenbro, anos depois, revela a valorização ao menos de um dos textos mencionados (o que pode ser estendido aos outros): Svenbro conta que Marcel Detienne o sugeriu a leitura do texto de Foucault em 1975, para auxiliar na elaboração de sua tese (publicada em 1976), embora o autor admita que a leitura tenha sido feita um pouco tarde, não chegando a marcar sua tese (SVENBRO, 2004: 77-78).

<sup>34</sup> Edição brasileira: *O espelho de Heródoto*. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: editora da UFMG, 1999.

*Histórias* como um *espelho* onde o historiador (assim como seu público), através da apresentação da imagem do *Outro* (o bárbaro), pode pensar a si próprio, refletir sobre sua identidade em relação ao diferente. Assim, “as *Histórias* são esse espelho no qual o historiador jamais cessou de olhar, a fim de interrogar-se sobre sua própria identidade” (HARTOG, 2001: 52).

Para a realização de seu intento, Hartog aponta a inviabilidade de uma análise estruturalista. Se a narrativa se desenvolve entre um narrador e um destinatário (este implicitamente apresentado no texto), torna-se frutífero prestar atenção às marcas de enunciação, o que resulta no fato de que não se pode ler uma narrativa como as *Histórias* se contentado com uma leitura de tipo estrutural (HARTOG, 2001: 329)<sup>35</sup>. Para traduzir o bárbaro aos gregos do século V a.C., Heródoto elabora uma *retórica da alteridade*, com o intuito de produzir um efeito de crença em seu destinatário. Para isso, os recursos do autor residem em suas intervenções como narrador em sua própria narrativa. *Eu vi, eu ouvi, eu digo, eu escrevo*: quatro marcas da enunciação que remetem ao autor, ao sujeito autoral que se responsabiliza diante de um público pela elaboração de uma obra (HARTOG, 2001: 433).

Claude Calame, em 1986, publica seu *Le récit en Grèce Ancienne*. Se Hartog, na obra citada, já havia trabalhado o conceito de enunciação, popularizado por Émile Benveniste, Calame o estende a um número maior e mais variado de autores gregos. Em seu prefácio à primeira edição escrito por Jean-Claude Coquet, é nítido o tom de afastamento em relação ao estruturalismo, a ponto de ser considerado um dos méritos do trabalho, ao tratar da questão “sempre apaixonante do «sujeito»”, e entre os gregos, ao contrário das afirmações de Jean-Pierre Vernant em *Mythe et pensée chez les Grecs* (CALAME, 1986: 10)<sup>36</sup>. Com sua semiótica discursiva, Calame apoia-se essencialmente na linguística de Benveniste, em Roman Jakobson, e na semiótica de Algirdas Julien Greimas. A partir da utilização de elementos linguísticos, o autor determina dois planos distintos em um determinado texto: de um lado a “história” contada com suas referências espaço-temporais próprias onde o locutor não intervém; de outro, o plano da enunciação enunciada onde operam *instâncias de discurso* (Benveniste) que produzem a “história” e possuem, também, seu tempo e espaço próprios.

---

<sup>35</sup> Ou seja, uma leitura que procede pelo recorte de seu objeto, que examina o texto de modo horizontal (*mise à plat*) e a combinatória entre os enunciados. Segundo Hartog, a narrativa não se desenvolve de maneira linear, com uma fase sucedendo a outra, e por isso deve-se dar atenção à dimensão *vertical* do texto (o que envolve as marcas da enunciação, quem fala, a quem, e como).

<sup>36</sup> Pascal Payen, em sua resenha da reedição do livro em 2000, chega a considerar o afastamento do estruturalismo como uma das duas teses centrais de Calame: conforme Payen, a abordagem consiste em tomar o contrapé de todas as abordagens estruturais que, nos anos 1960-1980 em particular, excluíam o sujeito da análise dos fenômenos sociais (PAYEN, 2002: 699-700).

Essas marcas, verdadeiros elementos indiciais de enunciação, são classificadas em três categorias: o sistema constituído pela utilização diferenciada dos tempos verbais, o sistema constituído pelos elementos da *deixis* (essencialmente tempo e lugar), e o sistema dos pronomes (CALAME, 1986: 12). Sua aparição no enunciado (*embreagem*) ou sua desaparecimento (*debreagem*) é que possibilita a passagem de um plano a outro<sup>37</sup>. Mas para Calame isso não é suficiente. É necessário fazer uma distinção cuidadosa entre a situação *real* (referencial) da comunicação (enunciador e enunciatário) e a situação de enunciação tal como ela é enunciada no texto (narrador e narratário).

Vários são os sujeitos utilizados pelo autor para testar a validade do método proposto. E a Heródoto é dedicado um capítulo, cujo título é *Hérodote: discours historique ou récit littéraire?*. Nele é colocado logo de início que Heródoto toma uma considerável distância, do ponto de vista autoral, do autor épico: a *sphragis* substitui o apelo à instância inspiradora das Musas. Quanto às marcas da enunciação herodotiana, Calame (1986: 73) apresenta quatro categorias diferentes de intervenção do narrador: indicações sobre a natureza do meio pelo qual as informações constitutivas da *enquête* que chegaram até o narrador (fonte visual, auditiva, autopsia); julgamentos sobre o valor da *verdade* dessas informações e sobre o crédito que deve ser atribuído a elas; considerações (pouco frequentes) sobre a articulação da obra ela mesma (introdução de uma digressão, retomada do fio narrativo etc.); em três raras ocasiões, julgamento de valor sobre o conteúdo da narrativa ou das informações apresentadas. Assim, a partir da poesia de Homero até Heródoto, é possível conferir no enunciado da enunciação da literatura grega um duplo movimento. O primeiro é representado pela definição de uma certa autonomia do *eu* em correspondência provável com a auto-identificação do narrador que começa a nomear-se em uma *sphragis*. O segundo: na passagem do *tu-Musa* ao *ele* dos *lógioi ándres*, Heródoto reata de alguma forma com a tradição mais universalista da poesia épica, havendo então um alargamento, mas sobre base «documentária» (CALAME, 1986: 80-81).

A última das principais contribuições francesas dos anos 1980 para um estudo mais aprofundado da presença autoral herodotiana é de 1987. Trata-se do livro intitulado *Le*

---

<sup>37</sup> No dicionário de semiótica de Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés (1989:140) é possível acessar uma explicação mais detalhada das noções de enunciação, embreagem e debreagem. A definição de embreagem ocupa mais de duas páginas do dicionário, a qual cito apenas uma pequena parte que parece sintetizar: “Ao contrário de debreagem, que é a expulsão, da instância de enunciação, de termos categóricos que servem de suporte ao enunciado, denomina embreagem o efeito de retorno à, produzido pela suspensão da oposição entre certos termos da categoria da pessoa e/ou do espaço e/ou do tempo, bem como pela denegação da instância do enunciado. Toda embreagem pressupõe, portanto, uma operação de debreagem que lhe é logicamente anterior”.

*discours du particulier: essai sur l'enquête Hérodotéenne*<sup>38</sup>. Esta obra possui, apesar da vasta bibliografia apresentada, uma presença teórica menos constante que os trabalhos de Hartog e de Calame. O primeiro é citado em seu texto. O segundo, cuja obra que nos importa aqui fora publicada um ano antes, não aparece na lista. Nem mesmo Émile Benveniste, embora a presença dos pronomes pessoais nas *Histórias* exerça um papel relevante em seu livro.

A preocupação inicial de Darbo-Peschanski é a de melhor compreender a *investigação* executada por Heródoto:

Trata-se de definir a *investigação* como processo heurístico e hermenêutico, adotando um ponto de vista suscetível de lançar nova luz sobre uma questão que outros não cessaram de se propor antes de nós. Esse ponto de vista consiste em abordar a investigação não tanto como história, nascente ou balbuciante que seja, projeção anacrônica de uma disciplina integrada a um campo do conhecimento que não tem relação com o da Grécia do século V, mas como um conjunto de operações, de atitudes, de escolhas, de apreciações, cuja estranheza teremos o cuidado de manter, sem tentar mascarar a distância que as separa do nosso familiar modo de exploração do passado e do mundo (DARBO-PESCHANSKI, 1998: 16-17).

Em seu intento, torna-se necessário saber como Heródoto seleciona o material sobre o qual se baseia, o que exige uma análise das narrativas apresentadas nas *Histórias*, os *lógoi*, cuja origem é diversa. A autora então distingue três formas de discurso encontradas no texto: aquele em que o investigador diz “eu”, ao descrever as operações de sua pesquisa; aqueles que são expressamente atribuídos a informantes; aqueles denominados “soltos”, que não são atribuídos a um determinado informante. Para a autora, o estudo das diversas posições que o investigador ocupa no seu texto permite evidenciar aspectos fundamentais da investigação. A primeira é fracamente representada: é aquela em que o investigador ocupa a dianteira da cena, reage às informações que lhe são fornecidas, elabora pessoalmente suas problemáticas e suas explicações e comunica abertamente os passos de suas análises. O maior exemplo é o livro II das *Histórias*. A segunda é onde Heródoto recorre a outros locutores, geralmente identificados de modo bastante vago, e cuja expressão é mantida em sua alteridade e pluralidade, como tantas outras opiniões. A terceira e última corresponde a relatos ou discursos (*lógoi*) sem vínculo nem justificativa: estes não podem ser atribuídos a ninguém e, fechados em si mesmos, não dão margem alguma às intervenções críticas por parte de Heródoto (DARBO-PESCHANSKI, 1998: 140).

---

<sup>38</sup> Utilizo a edição brasileira: *O discurso do particular: Ensaio sobre a investigação de Heródoto*. Tradução de Ângela Martinazzo. Brasília: Editora UNB, 1998.



A pluralidade de vozes presentes nas *Histórias* conduz a uma característica que a diferencia das obras de outros autores gregos: não é a *verdade* (*alētheia*) a busca central de Heródoto, mas a *opinião* (*dóxa*). A polifonia<sup>39</sup> da obra herodotiana representa uma sensível distinção em relação a autores anteriores e posteriores ao investigador, como Hecateu de Mileto e Tucídides na busca pela *alētheia*. Mais ou menos como ocorre em uma democracia ideal, todos são convidados ao debate, e à apresentação suas versões<sup>40</sup>:

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, 1998: 216).

Carolyn Dewald e John Marincola são, neste período, os autores de língua inglesa de maior expressão para o tema. No mesmo ano em que Darbo-Peschanski publicava seu livro, a revista *Arethusa* apresentava sua edição especial *Herodotus and the Invention of History*, que entre outros renomados autores (como Gregory Nagy, Christian Meier, Donald Lateiner e outros), trazia dois artigos em especial (para o que se refere à categoria *autor*): *Herodotean Narrative and the Narrator's Presence* de Marincola, e *Narrative Surface and Authoral Voice in Herodotus' Histories*, de Dewald.

Tanto no texto de Marincola quanto no de Dewald é feita menção ao escrito de Barthes sobre o discurso da história. No referido texto, o pensador francês apresenta uma taxonomia baseado no conceito de *shifter* de Roman Jakobson<sup>41</sup>. O primeiro seria o *shifter de escuta*, designando qualquer referência do historiador a fontes, testemunhas, ou mesmo sua experiência pessoal; o segundo, o *shifter de organização* do próprio discurso (“como dissemos antes”, “essas são as outras ações dignas de memória que fez durante seu reinado”, “sobre ele, já não falaremos mais” etc.). Outros *shifters* se diferem dos dois anteriores por não mencionarem o ato da enunciação, e sim seus protagonistas, destinatário ou enunciante: no discurso histórico, os signos de destinação estão geralmente ausentes, sendo somente encontrados no caso em que a história se mostra como uma lição, como na História universal

---

<sup>39</sup> Conforme François Hartog (2001: 530-532) Heródoto é o *único* sujeito da enunciação. Claude Calame (1986: 204) discorda de Hartog.

<sup>40</sup> Em um trabalho mais recente, a autora continua com a afirmativa de que a verdade, *alētheia*, não é a meta de Heródoto: “[...] a oposição válida não é *alētheia* VS *dóxa* [...] Antes, é a oposição *opinião de verdade* VS *outras opiniões* que, contudo, não são descartadas.” (DARBO-PESCHANSKI, 2007: 86).

<sup>41</sup> Os *Shifters*, segundo Jakobson (1990: 386-392), são uma classe universal de unidades gramaticais referentes à intervenção do narrador na narrativa. Segundo Algirdas Greimas e Joseph Courtés (1989: 418) o termo é traduzido no francês por *embrayeur*, e em português por *embreante*.

de Bossuet, um discurso dirigido nominalmente pelo preceptor a seu aluno, o príncipe; outro caso é referente ao enunciante que pretende ausentar-se de seu discurso e a história parece estar sendo contada sozinha, em uma espécie de discurso histórico chamado *objetivo* (em que o historiador nunca intervém); o último diz respeito a um caso particular onde o que enuncia o discurso é partícipe do processo enunciado: o protagonista do enunciado é o mesmo protagonista da enunciação, onde o historiador, que foi ator na época do sucesso, se converte em seu narrador (BARTHES, 1987b: 164-168).

No Entanto, é Marincola que trata o texto de Barthes com maior atenção, a ponto de dedicar-se a explorar um ponto específico no seu artigo. A proposta do autor é a seguinte: tratar do último grupo mencionado por Barthes no primeiro *shifter*, ou seja, priorizar as experiências pessoais do historiador. A partir disso, investigar tais ocorrências e seu motivo, assim como onde as ocorrências estão ausentes, e também o porquê (MARINCOLA, 1987: 122).

Procedendo de tal modo, Marincola prioriza as referências de Heródoto a seu próprio tempo e espaço na narrativa. As 42 ocorrências são então divididas nas seguintes categorias: 1) declarações específicas enquanto testemunha ocular (com 21 ocorrências); 2) declarações específicas em que Heródoto diz que não viu (apenas 3 ocorrências); 3) declarações em que Heródoto nota que ele próprio teve contato com uma fonte específica (são 18 ocorrências) (MARINCOLA, 1987: 122).

Assim como nas análises de Darbo-Peschanski, Marincola constata que o livro II das Histórias é o principal lugar onde Heródoto fala de sua própria experiência: 28 vezes. A mesma situação é rara no restante da obra, e o autor coloca que o motivo para tal característica é que Heródoto utiliza sua investigação ou autópsia para validar ou refutar outras informações (o autor sugere que o principal refutado é Hecateu de Mileto, embora admita que este não seja citado em todas as passagens examinadas) (MARINCOLA, 1987: 135).

No texto de Carolyn Dewald, nos deparamos logo de início com sua premissa teórica que diz respeito diretamente à noção de autor, sua relação com, e a elaboração de seu próprio texto, tendo em vista seu leitor. A relação *autor/texto/leitor* é apresentada como fundamento norteador para a sequencia de seu artigo. Amparada em uma publicação de 1980 de Jane P. Tompkins (*Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*) que reúne textos de numerosos autores, juntamente com o já mencionado “*Le Miroir d’Hérodote*” (também de 1980) de Hartog, a autora destaca que o autor não apenas constrói seu texto, mas

também codifica nele um “contrato narrativo”: ele escreve no texto as regras onde sua audiência lê (DEWALD, 1987: 147). A partir desta premissa a autora explora dois aspectos dessas regras, a saber, a construção da “superfície narrativa” (*narrative surface*) e o *eu* autoral em seu interior. Trata-se, segundo a autora, de um traço meta-histórico da obra herodotiana. Não representa uma característica que diga respeito à obra em sua relação com seu contexto original, os leitores (é importante notar que Dewald não se preocupa com o caráter oral da obra que examina, e sim com sua forma escrita) gregos do século V a.C. Não sendo este contrato histórico, a referência passa a ser o leitor de uma forma geral, e não *um* leitor em específico. A singularidade da presença autoral herodotiana pode ser melhor compreendida se o compararmos com Tucídides: ele quase nunca interrompe a narrativa para comentar *in propria persona* sobre os conteúdos da narrativa ou seus próprios procedimentos como historiador (DEWALD, 1987: 150)<sup>42</sup>.

A autora apresenta então quatro categorias, elaboradas após o exame de 1086 frases das *Histórias*, onde passa a chamar a *persona* autoral de *histōr*, para estabelecer uma distinção entre este e o próprio Heródoto (a meu ver, a autora não deixa claro se este Heródoto é o sujeito extra-textual, em oposição ao outro, *dentro* do texto). Trata-se de quatro posturas que o *histōr* pode tomar no texto, distintas e ao mesmo tempo relacionadas: primeiramente como um espectador, uma presença que não assume responsabilidade, e responde passivamente, quase da mesma forma que um leitor; a segunda postura é referente ao investigador, falando acerca de suas explorações na qualidade de testemunha ocular; na terceira, apresenta-se como um crítico, onde avalia a possibilidade daquilo que conta; por fim, como um escritor, ocupado em colocar na ordem narrativa o material antes de nós, seus leitores (DEWALD, 1987: 154)<sup>43</sup>.

Os autores apresentados acima, se não são exatamente a origem dos trabalhos que tenham apresentado algum aspecto da presença autoral nas *Histórias*, são indubitavelmente representantes de uma nova preocupação que se desenvolve no decorrer dos anos de 1980.

---

<sup>42</sup> Mas o anacronismo pode atrapalhar na compreensão do problema. Dewald coloca que não é apenas a extensa presença autoral que faz o contrato entre autor e leitor na narrativa de Heródoto ser de tão difícil entendimento. A qualidade das interrupções é também peculiar. Pois ele põe em questão a verdade das versões dos eventos que ele recorda. Que espécie de historiador agiria de tal forma? Dewald explica que o pai da história não foi propriamente um historiador, e que somos prejudicados ao pensar sua retórica como obra de história (DEWALD, 1987: 150-152). Tendo-se em vista os propósitos de seu artigo, não seria questão de exigirmos maiores explicações a respeito do assunto, pelo fato de Heródoto apresentar versões que ele próprio contesta. É preciso apenas destacar que, no mesmo ano em que a autora publicava seu artigo, Catherine Darbo-Peschanski apresentava uma explicação para a questão: nas *Histórias*, é a *opinião* que predomina, e não a *verdade*.

<sup>43</sup> Organização que sofre algumas modificações e complementos em um texto posterior de Dewald (2002: 267-289). Se no texto de 1987 o *histōr* foi usado para significar o todo da *persona* autoral de Heródoto, neste último as duas vozes, o narrador e o *histōr*, fazem parte do *eu* autoral. O *histōr*, agora mais restrito, é diferenciado da figura do narrador (como por exemplo, seus comentários mais ou menos autobiográficos acerca de seu próprio esforço como investigador).

Dessa forma, não seria exagero apontá-los como “precursores” sobre o assunto, visto que em seus trabalhos a questão autoral na obra de Heródoto passa a receber uma atenção privilegiada, como questões centrais em seus livros ou artigos. Depois deles, outros autores (alguns utilizados por mim no decorrer da presente dissertação) trataram de algum aspecto do tema, mas sem deixar de fazer referência aos autores “precursores”, embora seus textos já não sejam mais novidade e que possuam – por seu caráter original, e também como qualquer outro texto – imprecisões e/ou incompletudes. Na seção anterior deste capítulo utilizei o historiador italiano Arnaldo Momigliano, que afirmara que apesar de ter sido nomeado por Cícero como *pater historiae*, Heródoto passa a ser de fato assim considerado somente entre os modernos. Do mesmo modo, poderíamos afirmar que ele passa a ser autor – não no sentido de atribuição autoral, mas no sentido que tenho tratado até aqui – a partir dos escritos destes autores da década de 80 do século XX.

## CAPÍTULO II

### Ser autor na Grécia antiga: da poesia inspirada ao desvio herodotiano

Os gregos antigos são conhecidos pela criação, dentre outras categorias, da isonomia e, posteriormente, da democracia, noções que sublinham a condição de igualdade entre os cidadãos. Seus ideais de igualdade tomaram lugar no âmbito da política, e se essa igualdade não chegou a ser alcançada de fato, inegavelmente estiveram presentes nas discussões sobre o que representa o melhor para a *pólis*. Ligado a tais noções está o ideal de comportamento hoplita, o soldado fortemente armado que é ao mesmo tempo cidadão, onde uma característica marcante é a de pertencer à falange como um igual, não devendo apresentar em combate nenhum traço que o torne uma figura distinta dos demais. A individualidade do hoplita não pode se manifestar, para não prejudicar a formação de um grupo coeso e preparado de forma unitária para o combate. “A falange”, afirma Claude Mossé, “abriu a via à cidade isonômica do século VI a.C.” (MOSSÉ, 1984: 112-114; VERNANT, 2005a: 67). A partir disso, podemos presumir que a individualidade de um homem grego foi bastante distante da que conhecemos hoje<sup>44</sup>. Segundo Jean-Pierre Vernant, a implicação para o homem grego enquanto sujeito humano no mundo supõe para o indivíduo uma particular forma de relação consigo mesmo e com o outro. Descobrir o interior de seu “eu” não significa voltar-se a si, e sim olhar para o outro, o seu igual: a máxima de Delfos ‘*conhece-te a ti mesmo*’ não significa a busca de um ‘eu’ escondido, mas o conhecimento dos próprios limites, da mortalidade, e da impossibilidade de igualar-se aos deuses (VERNANT, 1995: 26-27).

---

<sup>44</sup> É evidente que não apenas a dos gregos. Marcel Mauss mencionou apontou a necessidade de substituição de uma visão ingênua de que a ideia de “pessoa” e de “Eu” representam categorias naturais em bem definidas no fundo de sua própria consciência, perfeitamente equipadas no fundo da moral que dela se deduz. A proposta de Mauss em seu texto é mais modesta: pretende apenas apresentar um catálogo das formas que a noção adquiriu e mostrar de que maneira ela acabou por ganhar corpo e forma, e contornos específicos. Apesar de deixar claro que não tratará da noção a partir do ponto de vista da linguística e da psicologia, o autor afirma: “Direi apenas: é evidente, sobretudo para nós, que nunca houve ser humano que não tenha tido o senso, não apenas de seu corpo, mas também de sua individualidade espiritual e corporal ao mesmo tempo” (MAUSS, 2003: 371). Aaron Gourevitch, no *Dicionário Temático Medieval*, aponta que seria um erro reduzir o estudo da pessoa ao da individualidade para a Idade Média. A primeira representa o elo intermediário entre sociedade e cultura; a segunda diz respeito a uma pessoa que se voltou a uma auto-reflexão e que pensa a si mesmo como particular, único. De maneira paradoxal, a originalidade da personalidade medieval afirmava-se por sua negação: “O cristão medieval que estava talvez altamente consciente de sua importância, até mesmo de seu valor excepcional, não podia exprimir espontaneamente esse sentimento, porque deveria a todo preço reprimir ou camuflar de todas as maneiras o pecado capital do orgulho” (GOUREVITCH, 2006: 623).

Por outro lado os mesmos gregos, em momentos mais ou menos diferentes, manifestaram sua individualidade reivindicando para si a produção de uma obra<sup>45</sup>. Nos discursos poéticos, historiográficos, assim como na cerâmica, um elemento pode ser encontrado com relativa facilidade: a *sphragis*, a assinatura. É verdade que tal signo não representa uma exacerbação do indivíduo que se faz autor/responsável pela produção, e um bom exemplo pode ser lido no epitáfio do poeta trágico Ésquilo, a partir da tradução de José Ribeiro Ferreira em sua antologia de textos gregos:

O seu glorioso valor será celebrado pelos bosques de  
Maratona  
e pelos Médios de longos cabelos, que o conhecem (*apud* FERREIRA, 2001:  
135).

A autoria do epitáfio é do próprio poeta, informa Ferreira. O que deve ser destacado aqui é o fato de Ésquilo ter combatido em Maratona, e não tanto, ao menos em um primeiro momento, sua qualidade de tragediógrafo: ser autor não estava acima dos ideais coletivos da *pólis*.

No entanto, o ato de *assinar* revela a importância que os gregos atribuíram à individualidade em suas produções e à busca pela preservação do nome para as gerações futuras. E é sob a clara vontade de assinar suas obras que se apresentam os autores gregos entre os séculos VI e V a.C. Tal aspecto, denominado por Geoffrey E. R. Lloyd de «egotismo», pode ser encontrado nos mais diversos campos, por exemplo, nos médicos (os autores hipocráticos, cuja presença do *eu* está ligada, muitas vezes, a uma busca contestação aos conhecimentos tradicionais) e filósofos da natureza. Segundo Lloyd, o contraste dos gregos em relação ao Oriente Próximo é marcante no que se refere à presença autoral contida nos textos. Se entre os egípcios e mesopotâmicos são raros os exemplos de tal iniciativa, o mesmo não ocorre quando tratamos da Grécia (LLOYD, 1995: 56-70)<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> Não pretendo afirmar, com isso, que a forma única ou primeira do que podemos chamar de *apresentação individual* sejam as assinaturas acrescidas do uso do *eu*. Vernant (2005b: 219-224) apresenta alguns exemplos de como os gregos antigos podiam manifestar sua individualidade além do sujeito que emprega a primeira pessoa em um texto. Na esfera do privado: nos banquetes, nas práticas e nos monumentos funerários (com tumbas geralmente individuais até o fim do século VI a.C., ou com epitáfios celebrando sentimentos pessoais no fim do V a.C.). No domínio público: a decisão de participar ou tornar-se um iniciado nos mistérios ou, a partir do século V a.C., a iniciativa de possuir um santuário privado, consagrado a uma divindade escolhida, juntamente com adeptos para celebrar entre si um culto particular; no campo do direito criminal, onde a concepção de crime vê o indivíduo como uma pessoa singular (uma mancha, uma nódoa, uma mácula), assim como o testamento para o chefe de família que não possua filhos (sendo que somente no século III a.C. é instituído o testamento propriamente dito, com transmissão de bens, segundo o querer, formulado por escrito e que deve ser respeitado).

<sup>46</sup> Jean-Jacques Glassner (2001: 111-118) afirma que, nas obras preservadas da antiga Mesopotâmia, o mais comum é o anonimato. Com raras exceções encontramos alguns nomes de copistas. Se existe uma lista de

Sem negar a existência de assinaturas e a manifestação autoral em diferentes âmbitos<sup>47</sup>, me limitarei, no presente capítulo, ao âmbito da literatura – entendida aqui de forma genérica como o campo das composições escritas – e, ainda assim, a alguns poucos (mas significativos) exemplos. Qual seria o critério de escolha? Pelo fato de priorizar nesta dissertação a presença dos poetas: a partir da poesia podemos compreender o desvio estabelecido pela (e a singularidade da) manifestação autoral herodotiana. Creio que assim estaremos preparados para percebermos, no terceiro e último capítulo, o caráter da presença dos poetas nas *Histórias* e sua importância na construção autoral empreendida por Heródoto.

Não se trata de apresentar uma teoria da autoria entre os gregos, nem mesmo de um catálogo com numerosos autores e suas respectivas manifestações do nome próprio em seus textos. O primeiro caso exigiria um trabalho de maior fôlego e também, a meu ver, pecaria ao tentar enquadrar formas tão variadas de autoria em um período (embora longo, coberto de lacunas) que vai de Homero a Heródoto e cuja própria pluralidade das formas parece permanecer estranha ao que poderíamos chamar de um desenvolvimento da noção de autor relativa a uma passagem do oral ao escrito, como seria provável presumir<sup>48</sup>. E o segundo caso seria ainda mais superficial. Um catálogo de autores também poderia supor uma linha evolutiva entre os autores e, além disso, estabelecer um isolamento entre estes, desconsiderando elementos recorrentes que os ligam. Por isso, minha proposta é simples: dividir os autores em dois grupos, a saber, o grupo dos autores *inspirados* e o grupo dos

---

autores, trata-se de documento de difícil aceitação, visto que apresentam misturados ou confundidos, nomes de divindades e de criaturas lendárias. Os escribas são também, por tradição, ligados ao poder real, em uma sociedade onde não haveria uma barreira intransponível entre as esferas intelectuais, políticas e religiosas.

<sup>47</sup> Como, por exemplo, os pintores e os escultores. Robin Osborne (2010: 234-248) afirma, no entanto, que não devemos pensar o sujeito que assina as obras em questão em termos anacrônicos: é vã a tentativa de buscar nas assinaturas a emergência de um artista (tanto a *technē* em grego quanto a *ars* em latim foram palavras relacionadas ao aprendizado de uma habilidade, não ao que entendemos por arte). Nomes próprios podem ser usados como marcas de fábrica, ou um selo ou estampa nos tijolos, telhas e lâmpadas, o que é diferente de uma assinatura. As assinaturas clamam pela originalidade do objeto assinado por um indivíduo particular. No que diz respeito à música, Andrew Barker (2004: 98) afirma que o final do século V a.C. foi marcado por uma revolução: o período foi caracterizado pelo rápido desenvolvimento e aumento da complexidade e da variedade em todos aspectos da composição musical – na melodia, no ritmo e metro, na dicção poética – juntamente com o abandono tanto de estruturas formais repetitivas quanto de rígidas divisões entre estilos musicais. Nesse contexto ocorre uma recusa por parte dos inovadores em aceitar a música em suas antigas características. O resultado é a reivindicação de si próprio na busca de superação do antigo. Barker apresenta o exemplo de Timóteo, um famoso músico do período, a partir de uma citação de Ateneu (122 c-d), reproduzida por Barker: “Eu não canto os antigos cantos, porque os meus novos são melhores”.

<sup>48</sup> Claude Calame conclui que na Grécia a manifestação do discurso do *eu* não pode ser considerada como um traço distintivo do texto escrito por oposição à poesia oral. Sem ser negada a importância da escrita, esta não atua no sentido de possibilitar uma emergência do *eu*. A passagem de uma projeção do *eu* em um ser de natureza divina a uma objetivação em relação com a identidade real do autor está ligada a uma tomada de consciência progressiva da autonomia do poeta-criador e com a laicização de sua função na sociedade grega que assume pouco a pouco as estruturas da *pólis*. A escrita, apesar de estar presente nas próprias mudanças da *pólis*, não é fator essencial na compreensão da literatura grega (CALAME, 1986: 50-52).

autores *não inspirados*. Por autores inspirados refiro-me àqueles que, para produzirem suas obras (originalmente orais ou escritas), utilizam a tradicional ajuda de divindades que, entre os gregos, foram entendidas como responsáveis pelo saber poético: a Musa no singular, ou, no plural, as Musas. Os autores escolhidos são Homero, Hesíodo, Safo, e Píndaro, seja pela clareza dos exemplos, seja por representarem sugestivas variações em suas manifestações autorais. Do lado dos não inspirados, dedico atenção essencialmente a Heródoto, o principal autor desta pesquisa e aquele que representa, como veremos, senão o maior, o mais conhecido exemplo de um desvio do ponto de vista autoral em seu tempo. Outros autores poderão ser lembrados, mas é o autor de Halicarnasso que receberá maior espaço.

## 2.1 Autoria inspirada: o canto do divino ou o divino no canto?

Se tomarmos como base o diálogo de Platão chamado *Íon* para a compreensão da natureza da relação entre o poeta e as Musas, esboçaremos uma situação marcada pela estrita dependência e pela passividade. O poeta é apresentado como uma figura cuja dependência existe de tal maneira que acaba por anular as possibilidades de existência de subjetividade. O Sócrates de Platão explica ao rapsodo Íon que, na atividade do poeta, do rapsodo, e mesmo na poesia como um todo, estão ausentes a *tékhnē* e a *epistēmē*. Para isso, é utilizada a metáfora da pedra magnética para mostrar que a poesia surge da inspiração divina, por força de atração, fazendo passar a verdade da Musa ao poeta, depois ao rapsodo (que canta o repertório de um poeta, ele é seu intérprete), e por último aos ouvintes:

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).

E Platão ainda completa, pela boca de Sócrates:



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).

Baseado essencialmente em uma passagem das *Leis* (719c), E. N. Tigerstedt afirma que o escrito nos leva a crer na total passividade do poeta, e salienta que muitos autores ainda aceitam (lembramos que seu artigo é de 1970) as declarações do filósofo sem qualquer reserva crítica. Entre variadas posições, alguns, como E. E. Sikes, Paul Vicaire, e C. M. Bowra, assumiram que a colocação de Platão é correta, mas não tentaram provar; outros, como Walther Kranz, apresentaram uma séria argumentação a favor da tese do filósofo grego<sup>49</sup>. Segundo Tigerstedt, uma questão importante a ser considerada é o fato de que para Homero e seus contemporâneos não há contradição no paralelo entre dependência do poeta e sua própria presença subjetiva, pois atividade divina não exclui atividade humana: o uso de *autodíaktos* por Fêmio (*Odisseia* XXII 347-348) significa o mesmo que *theodíaktos*, o que nunca implica passividade (TIGERSTEDT, 1970: 166-168)<sup>50</sup>. Para os autores comumente chamados líricos<sup>51</sup>, é evidente que eles entenderam sua poesia como um dom divino. No entanto, sua gratidão com as Musas é balanceada por uma forte consciência de seus próprios méritos, e não pela crença na loucura e na passividade poética (TIGERSTEDT, 1970: 173)<sup>52</sup>.

---

<sup>49</sup> Trata-se de uma tese baseada em três estágios de desenvolvimento: no início, o deus onipotente, com a total passividade dos poetas; no segundo a colaboração entre deus e homem; no terceiro, o homem aparece como ser autônomo, livre da dependência divina na produção. Para o caso de Homero, não apenas Kranz, mas vários depois dele (como Ernst Diehl) encontraram provas do primeiro estágio (TIGERSTEDT, 1970: 166).

<sup>50</sup> Tanto no dicionário de Bailly (2000: 313), quanto no de Henry Liddell e Robert Scott (1882: 251-252), o significado é o mesmo: que instrui a si próprio, que não teve mestre (no entanto Bailly ressalta que Fêmio canta por inspiração).

<sup>51</sup> Como afirma Martin West, “poesia lírica grega” é um termo usado de maneira convencional para designar a poesia grega dos séculos abaixo de 350 a.C., exceto a épica, a didática, o drama, e outros versos compostos em hexâmetros. Não se trata um único gênero, e é subdividida comumente em poesia mélica, elegia, e iambo (divisões que, por vezes, também ocasionam problemas). O termo “lírica”, significando “acompanhado pela lira” também é inexacto; mesmo que esta poesia tenha sido cantada ou recitada com um acompanhamento instrumental, o instrumento não foi sempre a lira, pois em muitos casos era utilizado o *aulos* (uma espécie de oboé) (WEST, 1994: vii).

<sup>52</sup> A concepção da poesia como fruto da inspiração divina é um elemento recorrente na obra platônica. Tatiana Oliveira Ribeiro observa, no entanto, que a noção apresenta variações diversas nos textos do filósofo. No *Fedro* (245 a-b) - além do *Íon*, da *Apologia*, e do *Mênnon* - também há menção ao assunto. Na distinção que o filósofo faz sobre as espécies de *manía* a inspiração poética, provinda das Musas, é altamente considerada, pois através dela o homem estabelece contato direto com o divino. “No *Íon* e na *Apologia de Sócrates*, Platão opõe *epistēmē* e *sophía* ao saber provindo do delírio divino e do entusiasmo, conferindo a elas grande importância. Contudo, no *Mênnon*, o filósofo não tem a *epistēmē* como fim último. Neste diálogo, o delírio divino é intimamente relacionado à “opinião correta” (*orthē dóxa*) defendida por Platão como de utilidade prática tão válida quanto a *epistēmē*. A virtude, eixo temático do debate, resultaria justamente do privilégio divino (*theía moira*)”. (RIBEIRO, 2006: 118) (transliteração minha, pois no texto da autora o grego não estava transliterado).

Penelope Murray aprofunda a discussão ainda mais. Partindo do mesmo pressuposto de que outros autores se referiram ao assunto de forma imprecisa, a autora se propõe a examinar duas questões. A primeira: a frequente suposição de que inspiração necessariamente envolve êxtase ou possessão, e que o poeta inspirado não toma consciência no processo de composição, sendo meramente passivo. Isso pode ser verdade no conceito platônico de inspiração, como *enthousiasmós* e *manía*, mas não há evidência nos poetas anteriores a ele, e esse conceito não deve ser mais antigo do que o século V a.C. Embora a inspiração inicial pareça muitas vezes vir ao poeta como alguma outra fonte que não ele mesmo, a composição subsequente do poema apresenta seu consciente esforço. Há, portanto, duas formas de inspiração: com êxtase e sem êxtase (e possíveis variações em cada uma delas). A segunda questão: a definição e a distinção entre os conceitos de *inspiração poética* e *gênio poético*. A inspiração é um impulso temporário de criação poética que diz respeito principalmente ao processo poético, e o gênio poético uma qualidade permanente sobre a qual a criatividade poética depende e diz respeito principalmente à personalidade poética. Ambos podem ser contrastados com o processo técnico da composição, mas são distintos: a primeira conta com a criatividade poética em termos de uma visita temporária de alguma força externa (ou aparentemente externa), e o segundo em termos de qualidade permanente inerente ao poeta. A inspiração, então, não implica necessariamente o total abandono de criação por parte do poeta (MURRAY, 1981: 87-89)<sup>53</sup>.

A breve exposição acima tem a pretensão apenas de ressaltar o caráter divino (mas ao mesmo tempo humano) da manifestação autoral dos poetas. As Musas não deixam de estar presentes nos mais variados tipos de poesia do período arcaico até a época próxima a Heródoto, que será o ponto de chegada neste capítulo. Passemos agora a alguns exemplos.

Na abertura da *Ilíada* (I, 1-3) encontramos a famosa invocação, onde um *eu* anônimo efetua a solicitação da palavra divina:

A ira (*mēnin*), Deusa (*Theá*), canta (*áeide*) do Peleio Aquiles,  
o irado desvario, que aos Aqueus tantas penas  
trouxe, e incontáveis almas arrojou no Hades.

---

<sup>53</sup> Diferente, por exemplo, de Jean-Pierre Vernant (1990: 137), quando afirma que “A poesia constitui uma das formas típicas da possessão e do delírio divinos, o estado do ‘entusiasmo’ no sentido etimológico”. A respeito da passagem referida, Murray (1981: 94) afirma que o erro de Vernant foi o de pensar a relação a partir de Platão, mas que não é correto utilizar Platão como evidência para a visão pré-platônica de poesia. Vernant (1990: 138), além disso, coloca que o poeta possui um contato direto com o passado: “O poeta tem uma experiência imediata dessas épocas passadas. Ele conhece o passado porque tem o poder de estar presente no passado”. Murray (1981: 93) observa, quanto a isso, que na *Ilíada* são as Musas que veem os eventos do passado, e não o poeta.

A deusa evocada no primeiro verso é a Musa, que em outras partes do texto pode aparecer no plural, Musas, usadas com pouca distinção em tais casos (KIRK, 200: 51)<sup>54</sup>. Segundo Pierre Grimal (1990: 281-282), as Musas são fruto de nove noites de relações entre Zeus e Mnemosýne, embora outras tradições as considerem filhas de Harmonia, ou filhas de Urano e Gaia. Elas também não são apenas relacionadas ao canto: a eloquência, a persuasão, o conhecimento, a história, a matemática e a astronomia também são formas às quais, por vezes, seus nomes aparecem vinculados. Há dois principais grupos de Musas: as trácias da Pieria, e as beócias do monte Hélicon. Por toda a Grécia, houve variações quanto a seu número. Em outras regiões existiram outros grupos, como em Delfos e Sicyon, onde aparecem apenas três figuras; em Lesbos, o número de Musas cultuadas foi de sete. É na época clássica que ocorre uma padronização, e as deusas passam a ser cultuadas em número de nove<sup>55</sup>. Quanto à passagem acima, é possível que a imagem do poder das deusas tenha representado algo de tradicional entre os poetas épicos. No primeiro verso do épico perdido *Thebaida* encontramos (no *Greek Epics Fragments* de Martin L. West) o seguinte: “Canta (áeide), Deusa (Theá), a árida Argos, de onde os reis (...)” (*Thebaida* I). A semelhança é clara. O anônimo convoca, assim como na *Ilíada*, uma voz exterior para fazer parte do canto cujo restante do texto não existe mais. Na *Odisseia*, há uma única invocação (I, 1), e as semelhanças também são facilmente percebidas: “Diz-me, ó Musa (*moi éennepe, Moûsa*), do homem de muitos artifícios [...]”.

Em nenhum dos casos acima há uma *sphragis* de seu autor<sup>56</sup>. Apesar das variações quanto à designação da(s) figura(s) invocadas, que possivelmente estão relacionadas a

---

<sup>54</sup> Adiante, uma nova invocação é feita, mas a deusa antes citada agora dá lugar às Musas, no plural: “Dizei-me agora, ó Musas (*Éspete nûm moi, Moûsai*), residentes do Olimpo [...]” (II, 484). Outras invocações são feitas na mesma obra: II, 761-762; XI, 218-220; XIV, 508-510; XVI, 112-113.

<sup>55</sup> Em Homero há uma única referência às nove Musas (*Odisseia* XXIV, 60), e em todas as outras instâncias o número é vago. Na *Teogonia* (76-79) de Hesíodo são nove. Mas Pausânias, Eumelo, e Plutarco apontam para três Musas. Segundo Luis Krausz, ainda que as invocações sejam pouco numerosas para conclusões definitivas, parece que as invocações mais antigas se dirigem a uma Theá, uma deusa ainda não chamada de Musa, talvez uma divindade primordial responsável pela música e também por outros âmbitos (KRAUSZ, 2007: 61).

<sup>56</sup> Nos hinos homéricos ocorre o mesmo. Um *eu* é apresentado sem que remeta a um nome no próprio texto, como podemos conferir no hino a Deméter (494-495): “Me compenseis por meu hino com uma vida agradável, / e eu certo me lembrarei de ti num outro cantar”. No entanto, Matteo Capponi afirma que o quadro da tradição oral da qual fizeram parte os hinos, bem como sua própria estrutura permitem àquele que os enuncia sua afirmação pessoal. Em primeiro lugar é preciso estabelecer a distinção entre o autor, narrador (ou locutor) – aquele que encarna o *eu* no nível da narração – e o enunciador, que se situa ao nível da produção do discurso. O enunciador é chamado a pronunciar ocasionalmente o texto já composto. O *eu* do texto, então, não pertence ao autor, mas serve para distinguir o enunciador, aquele que realiza o ato físico de enunciar o discurso. Este *eu* remete automaticamente ao aedo no tempo de sua performance. Para Capponi, é possível considerar esse procedimento de apropriação como uma *sphragis* – a assinatura do autor em seu texto –, mas como uma *sphragis enunciativa*, uma vez que se refere ao sujeito que enuncia o hino (CAPPONI, 2003: 10).

modificações contínuas e em diferentes épocas no conteúdo dos textos<sup>57</sup>, é possível estabelecer um ponto em comum entre as passagens apresentadas acima: a rigorosa dependência de uma figura divina.

O aedo homérico era uma figura de destaque em seu mundo, possuía o papel privilegiado de cantar para um público pertencente a uma sociedade hierárquica e autárquica que antecede o mundo da *pólis* grega<sup>58</sup>. No entanto, ele não executa sua tarefa sozinho. Ele necessita da Musa ou Musas detentoras do saber poético, que preenchem o vazio da impossibilidade humana de acessar o passado, de saber com exatidão todas as coisas que aconteceram, seja dos homens, dos heróis, ou dos deuses. Elas são a garantia de acesso à *verdade*. A ligação com a Musa certamente confere ao aedo um status de diferenciação, passando a tratar-se de uma figura particular, com acesso a uma forma particular de saber. Ele é, como nas palavras de Marcel Detienne, um “*mestre da verdade*” (DETIENNE, 1981: 21)<sup>59</sup>.

---

<sup>57</sup> Como afirma Jacqueline Assaël, tanto o texto da *Ilíada* quanto o da *Odisseia* foram transmitidos durante o período Arcaico e Clássico. Isso afirma a possibilidade de interpolações e leves modificações nos textos, portanto, não se pode afirmar com uma certeza absoluta que tal passagem remonta à época de sua composição inicial de epopeia (ASSAËL, 1997: 123). Penso que se houve alguma modificação, tenha sido de forma sutil, e que não interferem em minhas afirmações (assim como não interferem nas próprias afirmações de Assaël, que admite a possibilidade). Os outros exemplos do período remetem a características autorais semelhantes, e reforçam minha afirmação.

<sup>58</sup> Christian Werner, apoiado prioritariamente na *Odisseia*, observa que o trabalho do aedo encontra-se condicionado por duas variáveis principais, a saber, a tradição e o poder político: a primeira diz respeito à Musa, e a segunda aos reis e nobres aos quais os aedos se subordinam. Fêmio (o cantor a serviço dos pretendentes de Penélope), e o aedo de Micenas (que Agamemnon deixa em sua casa, para cuidar de Clitemnestra, antes de partir para Troia) são exemplo, para o autor, dos limites impostos aos aedos quanto às liberdades no âmbito da sociedade grega arcaica: “A história do aedo sem nome de Micenas, de forma inda mais contundente do que a trajetória de Fêmio, ilustra, ao mesmo tempo, o prestígio e a importância da palavra poética na Grécia da época homérica, mas também a fragilidade de sua posição, sempre à mercê de reviravoltas políticas” (WERNER, 2005: 180).

<sup>59</sup> Silvio Accame (1990), baseado essencialmente em Homero e Hesíodo, afirma que a poesia como fonte de verdade passa por uma espécie de decadência entre os gregos. Entre a *Ilíada* e a *Odisseia* haveria uma considerável diferença, que pode ser resumida aqui como a “crise da inspiração”: aparecem as primeiras indicações de um canto entendido como ensinamento das Musas, não mais como dom (por exemplo, as Musas ensinaram Demócoco, *Od.* VIII, 487, ou mesmo o termo empregado por Fêmio, *autodidaktos*, em XXII 347-348). Com Hesíodo iniciaria, segundo o Accame, uma nova poesia baseada na verdade, ao mesmo tempo em que o poeta passa a afirmar sua personalidade como autor. Além disso, continua o autor italiano, Hesíodo é também o primeiro a perceber a crise e buscar superá-la (pois as Musas na *Teogonia* afirmam saber a verdade, além de coisas semelhantes à verdade, *pseýdea*), e reivindica na sua poesia sempre um conteúdo de ‘verdade histórica’ (ACCAME, 1990: 611-626). O uso de “verdade histórica” para Homero e Hesíodo por parte de Accame é anacrônico. Como observou Detienne (1988: 79), não se trata de um “passado histórico”, pois os heróis de Homero se situam em um tempo original, poético, embora neste tempo poético toda a perspectiva “histórica” não esteja ausente. Quanto ao fato de o poeta dizer a verdade, creio, não podemos ter certeza (embora seja uma reivindicação do próprio poeta), por falta de documentos, que sua palavra fosse incontestável, mesmo para as épocas mais distantes. Referindo-se aos versos 27-28 da *Teogonia* (onde as Musas afirmam que, apesar de saberem dizer muitas mentiras semelhantes a coisas autênticas, quando querem também proclamam verdades), Jacyntho Lins Brandão sugere que a colocação pode ser referente à resposta a alguma questão pertinente entre o poeta e seu público, onde o poeta pretende declarar para seu ouvinte que seu poema é sim o canto das Musas, mas não seu canto comum (aquele em que elas sabem *dizer mentiras semelhantes a fatos*): trata-se de uma composição especial, única, onde as Musas (que falam em primeira pessoa) afirmam que pretendem *proferir verdades*. Brandão afirma que não condenam nem se mantêm longe dos *pseýdea*: o que condenam são os que,

Para buscar entender o sentido tomado pelas invocações de Homero, William W. Minton (1960: 292-293) propõe a seguinte interpretação: *todas* as invocações introduzem uma sequência-padrão claramente definida, começando por uma *crise* inicial conduzindo a um período de *luta* para terminar com uma *derrota*. A derrota, além disso, sempre recai sobre a pessoa ou pessoas que motivaram a invocação. Mas Elisabeth Minchin discorda. Ao que Minton tratou em termos de conteúdo narrativo, Minchin propõe explicar pelo ponto de vista da performance. Em primeiro lugar, o apelo inicial possui uma função prática: ele anuncia a performance. É o sinal para a audiência ficar em silêncio e ouvir a narrativa. Em segundo lugar, a invocação ilumina para a audiência os aspectos formais da relação do poeta com a Musa. Em terceiro, o poeta assegura a eles que sua história é digna de ser narrada: a fonte divina é a garantia de sua autenticidade e de sua qualidade. Por fim, através de cada proêmio o poeta oferece um esboço geral (ou algum aspecto) da história que está por vir (MINCHIN, 1995: 27). A invocação em Homero não apenas aponta a relação do poeta com a Musa: ela também desempenha o papel de mediar as relações entre poeta e audiência. E ao implicar que a Musa está presente naquele momento especial que é o do canto, seus ouvintes são lembrados da extraordinária natureza da performance que então ocorre, e ao mesmo tempo da parte exercida pelo poeta (MINCHIN, 1995: 28).

O contato singular com as Musas pode ser lido na *Teogonia* (vv. 22-23) de Hesíodo, onde o poeta tem um encontro com as deusas, que resulta no aprendizado de um canto e, a partir de então, a capacidade de desempenhar o papel de cantar: “Elas [as Musas] um dia, a Hesíodo, ensinaram um belo canto (*Hēsíodon kalēn edídaxan aoidēn*) [...]”.

No caso de Hesíodo, há uma considerável particularidade se comparado aos poemas homéricos: a apresentação do nome próprio. Ele não está sozinho na produção do canto, mas ao mesmo tempo diferencia-se de um *aedo* anônimo<sup>60</sup>. Conforme notou Claude Calame, trata-se de uma operação complexa onde o nome é reivindicado e inserido no canto, remetendo diretamente (mesmo que não o mencione) à real situação da comunicação, representando uma verdadeira inovação, algo sem paralelo na poesia homérica (CALAME, 1986: 61). Os versos iniciais da *Teogonia* dizem respeito à imagem ambígua que o poeta faz de sua própria função: de um lado, o *eu* do autor ainda se mostra tributário das formas em que a Musa possui uma

---

em sua rudeza, não distinguem *pseýdea* de *alētheia*, tomando tudo por verdadeiro. Ou seja: condenam equívocos de recepção dos vários gêneros de canto que proferem (BRANDÃO, 2000: 19-20).

<sup>60</sup> Refiro-me ao anonimato do ponto de vista textual. Não podemos pensar que ao aedo homérico cabia apenas a tarefa de cantar sem que seu público sequer o reconhecesse. Mas uma declaração com o nome próprio pareceria, em seu tempo, e nas condições de dependência das Musas em que ele se encontra, demasiado presunçosa e arrogante para seus ouvintes que, de qualquer maneira, conheciam o aedo que então se apresentava (SVENBRO, 1976: 41).

posição privilegiada; por outro lado, a inserção do nome do poeta no texto, que reconhece a dívida com as Musas, confere a seu próprio papel certa liberdade de cantar sem que as Musas estejam presentes no momento do canto, uma vez que o conteúdo foi “aprendido”. Ele não as rejeita, e nem poderia. Longe de ser um autor independente, Hesíodo sugere possuir certa autonomia, que lhe permite colocar sua assinatura, sua *sphragis*.

Os dois últimos exemplos são provindos de Safo de Lesbos e de Píndaro. Safo, que viveu no século VII a.C., foi considerada pelos eruditos alexandrinos como pertencente ao cânone dos nove poetas líricos (juntamente com Alcman, Alceu, Estesícoro, Íbico, Anacreonte, Simônides, Baquíledes e Píndaro). Em seu poema conhecido como *Hino a Afrodite*, único poema completo da autora, apresenta uma *sphragis*. Seu nome não aparece da forma usual, ou ao menos não da forma mais conhecida por nós, onde o autor inicia por apresentar seu nome de forma direta, marcando o ponto inicial de seu texto. Ao contrário, de maneira indireta, há uma espécie de invocação inicial, e um pedido por parte da autora (ainda anônima no início do poema) a Afrodite (vv. 1-4):

Imortal Afrodite de colorido trono,  
filha de Zeus, artificiosa, te suplico  
que não submetas a infortúnios nem dores,  
oh Soberana, meu coração.

O nome próprio, então, é inserido não pela própria autora, reivindicando sua autoria: a tarefa cabe à própria Afrodite que, depois de ser chamada, dirige-se a autora, chamando-a pelo próprio nome: “A quem desejas agora que minha persuasão traga até teu amor? Quem, oh Safo, te atormenta?” (vv. 18-20).

No que se refere à dependência da figura divina para apresentar o conteúdo de sua obra, Safo se difere de Hesíodo, que não esconde sua gratidão às Musas. Mas embora Safo não trate do mesmo assunto que Hesíodo (nem do(s) aedo(s) anônimo(s) conhecido(s) sob o nome de Homero), o fato é que sua ligação com uma entidade divina como Afrodite pode ser equiparada à relação de outros poetas com as Musas, conforme apontou Claude Calame (1986: 18). Relação de intimidade diferenciada, que possivelmente fazia dos poetas sujeitos também diferenciados em seu meio.

Píndaro nasceu por volta de 518 a.C., na cidade de Cinoscéfalos, na Beócia. Viveu como poeta itinerante e foi bastante famoso entre os gregos. Apesar de fazer parte de um novo contexto, bastante diferente do de Homero ou do de Hesíodo, e bastante próximo à época de Heródoto (morreu por volta de 438 a.C.), Píndaro não dispensa as Musas e sua importância

em seu canto. No Fr. 150 da edição de John Sandys é possível perceber a dependência em relação à Musa, mas ao mesmo tempo o poeta encontra lugar para apresentar-se como seu *prophētēs*, ou seja, aquele que interpreta e proclama sua mensagem (*manteýeo, Moîsa, prophateýsō d'egō*) (TIGERSTEDT, 1970: 173-174; MURRAY, 1981: 97).

Trata-se, na exposição acima, de um poeta que aparece como um intermediário entre deuses e os outros homens, e por isso ele é singular. Em lugar algum, segundo Murray (1981: 97), ele faz referência ao fato de estar possuído. O poeta beócio enfatiza seu papel ativo na criação poética, como, por exemplo, na III Olímpica (vv. 4-6), empregando o termo *eurískō* (“eu encontro”, “eu descubro”). Ao mesmo tempo, na VII Olímpica (vv. 7-8), ele descreve sua poesia simultaneamente como um presente das Musas (*Moisân dósin*) e o produto (ou literalmente: “doce fruto”) de sua própria mente (*glykýn karpòn phrenós*).

Em resumo, após os exemplos dos poetas apresentados, é possível perceber que, na produção da poesia, apesar das particularidades de cada caso, a ‘criatividade poética’ depende de dois fatores: a inspiração e a consciente presença (ativa) do poeta.

## 2.2 Heródoto e as Musas: as *Histórias* como fruto do divórcio

Heródoto não foi o único em seu tempo a apresentar uma recusa da influência do divino na elaboração de sua obra. Nem mesmo podemos afirmar que foi o primeiro, tendo-se em vista o caráter lacunar e fragmentário em que se encontram os textos de outros prosadores anteriores ou de sua época. Podemos pensar que ele faz parte de um momento de mudanças de maior amplitude, que apresentava fortes contornos de um distanciamento que resultou nas obras como a de Heródoto, de *investigação*.

Um exemplo famoso da mudança, nos textos, em direção a um caráter essencialmente humano e ao mesmo tempo crítico da tradição é o de Hecateu, um cidadão de Mileto que viveu por volta de 500 a.C. A partir de uma citação de Demétrio de Falero (comumente chamada de fragmento) podemos perceber que não se trata de um autor inspirado:

Assim fala (*mutheítai*) Hecateu de Mileto: escrevo (*gráphō*) isso como me parece ser verdadeiro (*moi dokeī alēthéa eīnai*); pois os relatos (*lógoi*) dos gregos são, como me parecem, muitos (*polloí*) e ridículos (*geloíoi*). (*apud* HARTOG, 2001: 40-41).

Pelo mesmo motivo também pode ser citada uma passagem de Demócrito de Abdera, que viveu no século V a.C. assim como Heródoto, e que desenvolveu a teoria atomista do

universo. A passagem abaixo é citada por Clemente de Alexandria (Fr. 299 DK; *apud* HARTOG, 2001: 40-41):

Isto diz Demócrito... sem dúvida é sobre si mesmo que escreve, quando fala em algum lugar, gloriando-se da amplitude de seu saber: “Eu sou, dentre os homens de minha época, o que mais navegou, investigando (*historéōn*) o mais longe possível – e muitíssimos ares e terras eu vi, muitíssimos homens sábios ouvi e, na composição de escritos com demonstração, ninguém ainda me ultrapassou, nem mesmo, dentre os egípcios, os chamados Arpedonaptas, com os quais, durante oitenta anos ao todo, estive no estrangeiro.” Pois ele viajou à Babilônia, à Pérsia e ao Egito para ser discípulo dos magos e dos sacerdotes.

Talvez não seja o mais correto pensarmos a produção herodotiana em termos de influência por parte de outros autores. Rosalind Thomas (2006: 60) explora a relação e a interação de Heródoto com os escritores das gerações anteriores e contemporâneas a ele. Além disso, afirma a autora, os especialistas têm exagerado ao identificar o novo mundo ateniense, que toma seus contornos mais precisos no século V a.C. com o autor de Halicarnasso. Apenas para tomarmos um exemplo, o famoso (e já antigo, mas ainda bastante influente) tradutor Ph.-E Legrand (1966: 30) considera que o autor não é apenas um meteco que surge na cidade para uma apresentação pública: “ele pensa, ele sente, ele vê como ateniense; ele é de todo impregnado, penetrado pelo espírito de Atenas”. Provindo da costa jônica, de uma cidade dória com elementos cários, entre o império persa e o ateniense, certamente os elementos que repercutiram na produção de sua obra não poderiam ter vindo exclusivamente de Atenas<sup>61</sup>. Em sua época, Heródoto foi um autor entre muitos ainda ativos na metade do século V a. C., que incluía figuras cujos trabalhos foram coletados sob o nome de Hipócrates, e também o próprio Hipócrates de Cós, Tales de Mileto, Hecateu, Anaxágoras, e outros (THOMAS, 2006: 61-70). A própria passagem colocada acima e atribuída a Demócrito aponta para o mesmo sentido. É o autor que, posteriormente, vai ao encontro da cidade, e não o contrário. Ele está certamente vinculado ao mundo de novas indagações e métodos de conhecimento dos jônios.

Embora outros autores (mesmo poetas) tenham apresentado uma *sphragis* em seus textos, e autores como Hecateu e outros prosadores tenham se mostrado distantes de

---

<sup>61</sup> Arnaldo Momigliano (2004: 35) considera o contato com o mundo persa, salientando que, por exemplo, as melhores histórias pessoais de Heródoto provêm do leste. Segundo o autor, há 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 (embora pondere que se há uma influência especificamente persa, ela está limitada ao uso de documentos e, talvez, ao estilo autobiográfico).



influências de alguma Musa ao produzirem suas obras, Heródoto não perde seu caráter particular quanto ao assunto. Seja por possuímos sua obra de forma não fragmentária, em contraste com outros autores, seja pela própria singularidade de sua participação autoral, o fato é que ele conseguiu aproximar e articular alguns elementos que, em conjunto, enfatizam o caráter de distanciamento efetuado nas *Histórias*. Por todas as particularidades de sua obra, pela sua recusa em aceitar o divino como fonte de saber em sua produção, ele representa com maior propriedade o *desvio* em relação às produções poéticas<sup>62</sup>. As primeiras palavras apresentadas pelo autor são significativas quanto a isso:

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

O distanciamento é marcado pelo nome próprio, seguido do uso constante do *eu* ao prosseguir a narrativa, pela investigação como iniciativa propriamente humana, e pela crítica a outros autores.

O nome próprio, seguido do lugar de origem, indicam que o sujeito responsável pela produção reivindica para si a autoria daquilo que apresenta, retirando a máscara que outrora o aedo homérico utilizava, sob o uso de um *eu* anônimo no texto. Não há, como no poeta épico, a projeção do *eu* em uma instância de ordem superior, representada pela figura da Musa, dotada do poder e do saber poético (CALAME, 1986: 70). Se o nome próprio do autor aparece uma única vez, é constante no decorrer da obra o uso da primeira pessoa do singular: o *eu* de Heródoto é ubíquo nas *Histórias* (MARINCOLA, 2007: 15). Na obra como um todo, a terceira e a primeira pessoas parecem ser complementares: uma remete a outra de forma contínua, a cada enunciação. Quando o autor escreve ‘Heródoto’, inconfundivelmente remete à primeira pessoa que aparecerá na sequência da obra e a tudo que diz respeito a sua produção; ao contrário, quando o autor diz “*eu*”, não se trata de anonimato, pois remete a todo momento ao proêmio, que serve assim como a apresentação autoral que o ouvinte-leitor deve

---

<sup>62</sup> Se ele menciona o oráculo de Ámon em seu benefício, é de uma forma bastante diferente de uma “fonte de informação” qualquer, pois deixa claro que não é dependente da referida fonte: “do qual só tive conhecimento depois de ter formado minha própria opinião” (II. 18).

ter em mente enquanto ouve ou lê<sup>63</sup>. A autoria é assegurada desse modo, em meio a um vasto repertório de versões que compõem sua obra.

Mas a exposição do nome do autor, por si só, não chega a ser algo tão original para o caso de Heródoto. Ela deve ser pensada em relação a outros fatores. Como foi mostrado acima, Hesíodo já havia colocado seu nome na *Teogonia*. O que confere um caráter singular à assinatura de Heródoto é a afirmação de que o autor em questão apresenta as suas próprias investigações. As investigações *de* Heródoto de Halicarnasso, noção transmitida pelo caso genitivo, diferentemente de Hecateu de Mileto (ou mesmo Tucídides, posteriormente), atitude que pode ser interpretada como a busca da responsabilidade plena por uma iniciativa por demais laboriosa, cujo decorrer da obra esclarece as características: ele é aquele que *vaijou* por numerosos lugares, por terras gregas e bárbaras; teve o cuidado e a disposição de *ouvir* numerosos informantes, com suas também numerosas versões, valorizando a memória oral que, não fosse o interesse do autor, possivelmente estaria destinada ao esquecimento<sup>64</sup>; também considerou o que *viu* com seus próprios olhos aquilo que ainda estava presente em seu tempo; ele é aquele que *reuniu* e *organizou* as diferentes narrativas, os diferentes *lógoi*. Pode-se dizer que todos esses elementos estão presentes na investigação herodotiana, o que a passagem abaixo parece sintetizar:

Até aqui, o que disse foi retirado do que vi (*ópsis*), das reflexões (*gnōmē*) que fiz, das informações que colhi (*historiē*); a partir de agora, direi o que os egípcios contam, da maneira que ouvi; acrescentarei também algo do que vi por mim mesmo. (HERÓDOTO, II. 99).

---

<sup>63</sup> François Hartog (2001: 412-416) afirma que Heródoto encontra-se entre o oral e o escrito. Para Stephen Evans, é implausível pensar que o autor não executou leituras públicas e performances orais das Histórias. No entanto, Evans parece exagerar quando, baseado em um estudo sobre cultura oral desenvolvidos na Finlândia, afirma que Heródoto possa ter memorizado a obra inteira (convém lembrar, em prosa!): “Se Gopala Naika [um cantor e sacerdote que cantou 15.683 linhas de épico em performance] pode lembrar oito dias de narração, Heródoto não poderia fazer o mesmo?” (EVANS, 2009: 5-7). Robin Waterfield não crê na possibilidade de uma apresentação integral da obra, mas está convicto de que ao menos partes dela foram apresentadas. O autor ainda sugere que Heródoto, por utilizar-se da oralidade, possuía o domínio, possivelmente, de recursos como entonação, pausas, gestos, expressões faciais e linguagem corporal (WATERFIELD, 2009: 494). Tatiana Oliveira Ribeiro (2010: 12-13), em sua recente tese, enfatiza a importância do caráter oral da obra, priorizando a performance e o discurso enquanto ato performativo. A *apódexis*, cuja definição proposta pela autora é a de uma ‘performance pública’, indica não apenas a noção de ‘prova’, de ‘exposição argumentada’, de um discurso que intenta a comprovação de fatos e feitos, mas também a de ‘modo de apresentação’, que implica em um ‘modo de dizer’ o passado. A colocação “Esta é a *apódexis*”, por parte de Heródoto (I. 1), reside em uma afirmativa que não somente descreve uma ação, mas que também a põe em prática (o dêitico *hēdē* no enunciado traz todo o discurso herodotiano para uma realidade performativa) (RIBEIRO, 2010: 146-147).

<sup>64</sup> Segundo Jeanne Marie Gagnebin (1997: 16), “O que diferencia a sua pesquisa de outras formas narrativas não é o(s) seu(s) objeto(s), mas o processo de aquisição destes conhecimentos”, o uso das testemunhas, que a autora associa à crescente prática judiciária na Grécia do século V. a.C.

Para Catherine Darbo-Peschanski (2007: 21-22), a questão da História (e seu surgimento) entre os gregos causa muitas confusões entre os pesquisadores, que comumente confundem três objetos, que em variados momentos foram apresentados sob o nome de história: *primeiro*, o modo de conhecimento empírico propriamente grego; *segundo*, as formas de historicidade (entendida pela autora como a maneira de conceber o devir e o que o anima); terceiro, o gênero histórico, ou seja, o estabelecimento de uma nova forma de composição discursiva. Segundo a autora, a palavra *historia*, que não aparece no grego antes do século VI a.C., deriva de *histōr*<sup>65</sup>. E essa continuidade repercute nas *Histórias* de Heródoto. Apesar do desaparecimento da palavra *histōr* na obra, Darbo-Peschanski chama atenção para os traços marcantes da semelhança entre um termo e outro, o que, até certo ponto, pode ser entendido como um elemento de continuidade: a estrutura de um *juízo* em dois tempos (primeiramente do autor, em segundo lugar do receptor) continua presente (DARBO-PESCHANSKI, 2007: 67). Como afirma François Hartog (2001: 27-28), a palavra *historia* pertence a um momento específico da história “intelectual” dos gregos, quando começa a ser usada com maior frequência, por volta da primeira metade do século V a.C., sendo talvez uma palavra “da moda” nesse momento. Mas o mais importante, no que se refere ao autor de Halicarnasso, é que tal palavra aparece como a chave de sua iniciativa. Podemos pensar a *historiē* como signo de uma superação. A palavra em questão representa necessariamente o abandono das Musas, pois são noções excludentes: é justamente a ausência (ou recusa) de uma que força a adesão à outra. O aedo não precisa investigar; Heródoto está longe de ser um autor inspirado. Por isso, seu saber não é total. Pelo mesmo motivo, necessita de informantes, o interrogatório de testemunhas. E somente em uma obra de tal natureza seria possível encontrarmos a seguinte confissão de impotência diante de uma determinada questão:

Quanto ao oráculo de Anfiarau, não sei dizer o que vaticinou aos Lídios, após terem realizado à volta do templo os rituais prescritos, já que não vem referido em lado algum [...] (HERÓDOTO, I. 49).

---

<sup>65</sup> Darbo-Peschanski (2007: 50-51) define o *histōr* como um juiz: pois ele tem relação nos fatos da experiência, mas não necessariamente de sua própria; ele conhece as partes em presença e toma ato das posições que elas defenderão no debate; ele deve julgar, escolher uma das versões dos fatos, e isso em primeira instância, enquanto que, em um segundo momento será formulada, sem que seja explicitamente precisado por quem, uma sentença executória que estabelecerá definitivamente a verdade oficial. No entanto, André Sauge (2008) critica duramente o trabalho da autora. Dentre as críticas mais severas, Sauge a acusa de manipular a tradução da *Ilíada* em favor de seus argumentos, e de cometer um erro grosseiro em estabelecer uma continuidade direta entre *histōr* e *historia*, ou seja, considerar os usos de um nome de agente de uma época tardia para explicar a formação de um substantivo abstrato cerca de trezentos anos depois.

É na memória dos homens que a investigação encontra seu apoio. Para os humanos, em contraste com as entidades divinas, é natural a dúvida, a incompletude, a impossibilidade do conhecimento de forma integral. A opinião (*dóxa*) é o que resta, em virtude do caráter humano e (portanto) lacunar de sua obra: ver e ouvir tornam-se recursos fundamentais na busca do conhecimento. Do ponto de vista epistemológico, *historiē* substitui, nas *Histórias*, a antiga visão de origem divina de que o aedo dispunha (HARTOG, 2001: 28)<sup>66</sup>.

Com isso, o ato de criticar outros autores, ou apenas apresentar determinado autor, também passa a ser um ato de distanciamento, se levarmos em conta o surgimento de uma nova forma de narrativa dentre outras já conhecidas entre os gregos. E pode ser bastante eficaz se levarmos em conta que Heródoto procurou diferenciar-se, em sua produção, das obras dos poetas (o que veremos no próximo capítulo) e de outros autores. Nesta dissertação priorizo as menções aos poetas, ou seja, sua presença explícita. No entanto, outras formas de distanciamento são possíveis, e mesmo com relação aos poetas. Um exemplo parece ilustrar o desvio estabelecido nas *Histórias* em relação à poesia. Trata-se do poeta lírico Baquilides. Não propriamente uma referência explícita. Seu nome não aparece em nenhum momento. Não obstante, podemos indicar um ponto em comum entre os dois autores. Os dois – tanto um em sua poesia, quanto o outro em sua prosa historiográfica – se referiram ao mesmo acontecimento, a saber, o episódio em que o soberano lídio Creso, após ser derrotado pelo persa Ciro, é condenado a ser jogado em uma pira<sup>67</sup>.

Creso não havia compreendido a mensagem ambígua do oráculo de que, se entrasse em combate com Ciro, haveria a destruição de um grande império. Ao entender a mensagem como um indício de que venceria os persas, estabeleceu seu destino: os persas tomaram Sardes e o aprisionaram, depois de quatorze anos no comando dos lídios. Derrotado, foi levado até Ciro, que mandou fazer uma grande pira para que pusessem o soberano lídio. Quando Creso estava sobre a pira, veio-lhe a cabeça as palavras que ouvira do sábio ateniense a respeito da felicidade, e acaba por gritar três vezes o nome de Sólon. Ouvindo isso, Ciro ordenou a seus intérpretes que perguntassem quem era a pessoa que ele invocava. Depois de o soberano subjogado explicar o ocorrido, Ciro muda bruscamente de ideia, pois acabou

---

<sup>66</sup> O que resulta em um “narrador parcialmente onisciente” (por exemplo, em I. 49, quando Heródoto admite ser incapaz de saber), diferentemente de Homero e suas Musas (DE JONG, 2004: 106).

<sup>67</sup> J.A.S. Evans sugere que, no que se refere ao desfecho do caso em que Creso encontra-se derrotado e prestes a ser queimado na pira, a narrativa de Baquilides é mais plausível do que a de Heródoto (EVANS, 1978: 39-40). No entanto, é preciso esclarecer que não é minha intenção aqui apresentar uma solução para o caso: não pretendo descobrir a versão “verdadeira” (e nem mesmo supor que haja uma versão com tal estatuto) a partir de um confronto entre Baquilides e Heródoto. Se conseguir apenas mostrar o contraste entre as versões de um poeta e um investigador, ambos tendo vivido em uma época aproximada, terei realizado meu objetivo.

refletindo sobre sua condição e a do outro soberano. Mesmo tendo ordenado que seus homens apagassem a pira, o fogo já estava alastrado, não sendo mais possível dominá-lo (HERÓDOTO, I. 86).

Então, contam (*légetai*) os Lídios que Creso, ao dar-se conta do arrependimento de Ciro, por ver que todos se esforçavam por apagar o fogo, mas não conseguiam detê-lo, invocou em voz forte Apolo, conjurando-o a que, se alguma das ofertas que lhe fizera lhe tinha sido grata, viesse em seu auxílio e o libertasse do presente perigo. Entre lágrimas invocou o deus e, de súbito, no céu claro e sem nuvens, rebenta a tempestade e cai um forte aguaceiro que apaga a pira (HERÓDOTO, I. 87).

Heródoto especifica desde o início que utiliza, para a versão do apagamento da pira, os lídios como fonte. E não vai além: não demonstra descrédito, mas também não parece indicar aprovação. Ele apenas expõe uma versão, o que ocorre de maneira semelhante por muitas outras vezes nas *Histórias*. Não é mencionado aqui o nome de poeta algum, nem mesmo a existência de outra versão. No entanto, o poeta Baquílides produziu, em 468 a.C., um epinício, uma “canção de vitória”, para Híeron de Siracusa, vencedor da corrida de quadrigas, nos Jogos Olímpicos do mesmo ano. No poema, é Creso que busca o suicídio, ao mesmo tempo o sacrifício da mulher e de suas filhas, diante da iminência da queda de Sardes. Mas Creso é salvo graças a uma chuva enviada por Zeus, sendo depois levado até os hiperbóreos por Apolo (BAQUÍLIDES, III. 25-62).

Creio que não seja necessário entrar em questões quanto às provas de que Heródoto conhecia a versão de Baquílides. Possivelmente, por algum motivo, ele não quis mencionar seu nome, agindo de forma silenciosa, com uma nova narrativa para o caso. É possível também que nem pretendesse rivalizar com o poeta nesse momento. Na verdade, isso não importa. O importante é que ao compararmos as duas narrativas percebemos facilmente o contraste. Trata-se de um desvio herodotiano em relação às antigas formas de narrar o passado. Para o mesmo acontecimento, o investigador apresenta outra possibilidade. No resultado final, ele não chega a diferir tanto do poeta, pois nos dois casos Creso consegue salvar-se. Mas o caminho é outro. Heródoto não apresenta uma versão com tamanha intervenção de um deus no mundo dos humanos<sup>68</sup>. Nem Apolo toma lugar entre os homens a

---

<sup>68</sup> Na verdade, a intervenção divina é um elemento central nas *Histórias*. Segundo Darbo-Peschanski, o mundo dos homens está à mercê dos deuses, que são potências divinas que podem desviar o curso da história. A intervenção divina é uma das peças-chave da causalidade histórica segundo Heródoto. A *dikē*, a justiça, neste caso a divina, aparece como um conjunto de procedimentos que se restabelece, por meio de uma reparação proporcional ao ultraje, o equilíbrio. Trata-se de um sistema de causa/reparação que goza um importante papel nas *Histórias*. Os deuses, potências invisíveis (diferentemente do Apolo de Baquílides que *carrega* Creso em

ponto de carregar um soberano em seus braços, nem as Musas intervêm na narrativa herodotiana: a investigação, a *historiē* ocupou o espaço que o poeta de outrora tanto se beneficiou. Heródoto, assim, estabelece um *desvio*: são outras as possibilidades, além da relação direta com as Musas. Se outros autores jônios já indicavam a mudança, o autor de Halicarnasso se apresenta como a forma mais elaborada desse desvio<sup>69</sup>: ele é autor primeiramente porque investiga. Se outros nomes aparecem em sua obra, no sentido de proporcionarem uma informação, trata-se de humanos: por isso surgem lacunas, e o próprio reconhecimento destas sublinha o desvio<sup>70</sup>.

Após a apresentação dos traços essenciais do distanciamento estabelecido por Heródoto em relação à poesia grega, creio que estamos preparados para adentrarmos no capítulo III. Nele buscarei mostrar que, nas passagens das *Histórias* com referência aos poetas, podemos encontrar a manifestação do autor, a partir da busca de um distanciamento e da (por vezes explícita) rivalidade.

---

seus braços), possuem sua função bem definida quanto ao emprego de sua justiça: “Complemento da justiça humana, castigo das faltas cometidas pelos homens aos olhos dos deuses, a justiça divina assume ainda uma terceira missão: a de corrigir a justiça humana quando mal aplicada” (DARBO-PESCHANSKI, 1998: 66).

<sup>69</sup> Outro exemplo do desvio estabelecido, mesmo em relação a outros autores que produziram obras de outra natureza que a dos poetas: sua afirmação de que Hecateu de Mileto, ao encontrar os sacerdotes egípcios, reivindicou possuir um ancestral divino (II. 143). Examine a passagem nas páginas 70-71, no capítulo III.

<sup>70</sup> O caso colocado acima (I. 49) onde Heródoto afirma ignorar o que os lídios receberam no tempo de Anfiarau é um exemplo disso.

## CAPÍTULO III

### **Heródoto e os poetas ou a construção do autor nas *Histórias*.**

Uma leitura cuidadosa das *Histórias* revela traços importantes da presença de outros autores na formação da narrativa herodotiana. O uso e a apresentação que Heródoto faz destes é fator de grande importância na sua própria constituição como autor. É preciso prestar atenção no papel que eles desempenham, juntamente com o valor que o próprio autor confere a eles quanto a suas afirmações, posicionamentos e atitudes enquanto autores.

No entanto, é praticamente impossível sabermos hoje todas as referências contidas nas *Histórias*: desde menções que parecem ser explicitamente retiradas de outros autores, até comentários que parecem ter relações com outras obras, pelo fato de, em algum momento, mencionar o mesmo assunto. Na maioria das vezes, os nexos estabelecidos pelos intérpretes não vão além de meras especulações. No que se refere a referências explícitas, onde o nome do sujeito em questão é mencionado, o problema toma outras proporções. Os poetas gregos de variados gêneros e períodos passam a exercer papel privilegiado, não apenas por se tratar de uma quantidade razoável de referências, mas também – e principalmente – pela maneira significativa com que são apresentados. Neste capítulo, proponho-me a examinar os modos pelos quais os poetas são apresentados e utilizados nas *Histórias*, mostrando que estes desempenham importante papel na constituição e na manifestação autoral por parte de Heródoto.

Para uma melhor compreensão de como os poetas “funcionam” nas *Histórias*, ou seja, para se tornar evidente a natureza da presença desses outros autores na obra de Heródoto, é necessário estabelecer um princípio básico de organização. Pois esses poetas não são apresentados apenas como personagens, homens gregos que de alguma forma participaram dos eventos narrados. Eles são também autores. Mas um fato relevante, para o que seguirá, é que os poetas não são necessariamente apresentados como tais toda vez que mencionados, ou seja, em sua condição de autores. É bem verdade que, enquanto gregos, sua importância ou, se preferirmos, sua dignidade de ter o nome lembrado e preservado pelas *Histórias*, não diz respeito apenas a sua profissão. Hecateu de Mileto, que Heródoto explicitamente tomou como rival (e que obviamente não era poeta), também aparece como um “cidadão comum”. Apesar de ser apresentado como *logopoiós*, também aparece debatendo e aconselhando os jônios a

serem mais comedidos em sua vontade de revolta contra Dario, sublinhando a grande quantidade de povos sob o domínio do soberano persa (HERÓDOTO, V. 36). Mas isso também pode significar que esses poetas não são problema para Heródoto, no sentido de que suas obras não interferem de forma substancial nas suas afirmações.

A análise dessas referências possibilita um estabelecimento mais preciso dos contornos da poesia da qual Heródoto busca se distanciar ao produzir sua obra e os limites deste distanciamento. Tudo isso para não cairmos no engano de tratar de maneira simplista os poetas como um todo nas *Histórias*, “refutados tão logo apresentados”, o que seria demasiado generalizante. Exemplo disso é o caso de Sólon, o qual Heródoto dedica alguns capítulos e não o apresenta sempre como *autor*, mas como *ator* de um acontecimento passado. Sólon, legislador ateniense e também poeta, é mencionado quatro vezes. A primeira aparição é no livro I (29-34), quando visita o rei lídio Cresos, atitude comum segundo Heródoto, pois Sardes estava no auge de sua prosperidade, e todos os sábios da Hélade naquela época foram até lá (I. 29). Se a sapiência do ateniense é sugerida, e mesmo pelo soberano Cresos (I. 30), uma menção a Sólon enquanto poeta não é feita. No livro II, é na qualidade de legislador que ele é apresentado: é apontado como responsável por trazer do Egito do rei Amasis uma lei segundo a qual todos tinham que declarar anualmente os recursos com os quais asseguravam sua subsistência, para provar que levavam a vida de forma honesta: tratar-se-ia de uma lei perfeita (II. 177). Sólon virá a ser referido como autor somente no livro V, no capítulo 113, que será examinado adiante.

Tendo em vista o fato de haver nuances quanto à presença dos poetas nas *Histórias*, proponho agrupar as diferentes passagens capazes de elucidar o assunto a partir do que denominarei usos de caráter *negativo* e *positivo* por parte de Heródoto. O caráter *negativo* diz respeito à imagem negativa que Heródoto passa dos poetas, que pode ir de uma dura crítica à atitude de um deles – por exemplo, Homero e Ésquilo – a uma simples e aparentemente inofensiva menção, mas que o emprego do vocabulário pode revelar sua intensidade crítica. O caráter *positivo* não representa, como poderia ser previsível, apenas um oposto ao *negativo*. *Positivo* aqui não significa necessariamente um tratamento de reconhecimento e aceitação dos poetas: significa que de algum modo a menção que Heródoto faz a algum poeta não é recusada nem criticada, mas sim utilizada em seu benefício na argumentação de algum ponto específico nas *Histórias*. De forma esquemática, há momentos em que Heródoto se mostra contrário a alguma colocação de um poeta (caráter negativo), assim como, em outros casos,



embora com uma frequência muito menor, ele utilize uma sentença de um poeta visando tirar proveito para sua própria argumentação (caráter positivo).

Terei obtido sucesso se, após a exposição e o exame dessas passagens, o leitor da presente dissertação perceber o importante papel de Heródoto em sua figura de autor a partir da apresentação dos poetas nas *Histórias*: ora afastando-se deles, ora utilizando-os a seu favor, buscando fortalecer sua argumentação e sua presença autoral.

### **3.1 Poesia e poetas na época de Heródoto: uma presença ambígua**

Que os gregos antigos se importavam com seu passado, não é nenhuma novidade. Antes mesmo de conhecer seus primeiros historiadores, eles tiveram outras maneiras de conhecê-lo: seus mitos (ou melhor, certos mitos possuíam tal função), além de fator de suma importância para a formação do homem grego em geral, contavam o passado, embora aos olhos do leitor moderno possa parecer estranho, visto que se tratasse de um passado em que os deuses e os heróis eram os personagens principais. Moses Finley faz um interessante comentário sobre a “desvantagem” da história frente à poesia entre os gregos:

Muito antes de alguém sequer sonhar com a história, o mito deu uma resposta. Essa era sua função, ou melhor, uma de suas funções: tornar o passado inteligível e compreensível selecionando e focalizando algumas partes dele, que, desse modo, adquiriram permanência, relevância e significado universal. (FINLEY, 1989: 5).

Mas para compreendermos as características da presença dos poetas – em particular a epopeia homérica – no mundo grego da época de Heródoto não basta apontarmos apenas para fatores referentes à desvantagem dos historiadores em relação aos poetas, nem da “história” em relação à poesia. É verdade que na *Poética* de Aristóteles encontramos um indício a respeito da importância das duas:

Ora é claro também, após o que dissemos, que não é de contar as coisas realmente acontecidas a obra própria do poeta, mas de contar o que poderia acontecer. Os eventos são possíveis seguindo a verossimilhança ou a necessidade. Em efeito, o historiador e o poeta não diferem pelo fato de que eles fazem suas narrativas um em verso e o outro em prosa (poderíamos colocar a obra de Heródoto em verso e ela não seria menos de história em verso do que do que em prosa). Elas se distinguem ao contrário pelo fato de que uma conta os eventos que aconteceram, a outra os eventos que poderiam acontecer. Assim, a poesia é mais filosófica e de um caráter mais elevado

que a história; pois a poesia conta antes o geral, e a história o particular (*Poética*, 1451 b).

Mas a famosa sentença aristotélica que parece estabelecer uma espécie de hierarquização não deve ser levada ao extremo: em primeiro lugar ela é razoavelmente posterior à época daqueles que chamamos comumente de “primeiros historiadores”, ou seja, Heródoto e Tucídides; em segundo, ela é provinda de um filósofo, por isso mesmo já possui algo de particular, e que não necessariamente representa uma unanimidade; em terceiro, mesmo que comprovada/reconhecida sua superioridade em relação à história, isso não significa que a poesia estivesse, nesse período, imune a críticas de outros autores.

A poesia possuiu tanta importância entre os gregos que estes inventaram um autor e a ele atribuíram obras de central importância em sua cultura. Martin West (1999: 364-366) afirma que o nome de Homero resulta não de um sujeito “histórico”, cuja existência possa ser verificada, mas de uma construção originada um século ou mais após a composição da *Ilíada* e da *Odisseia*, nas décadas finais do século VI a.C., embora estes não tenham sido os únicos poemas atribuídos ao mais famoso dos poetas: ciclos épicos, hinos, e o poema *Margites* são algumas obras que geraram discussão acerca da autoria.

Na segunda metade do século VI a.C. havia um grupo de rapsodos que se autodenominavam *homeridai*, geralmente entendido como “os descendentes de Homero”. Estes rapsodos acreditavam que seu nome provinha de um grande e antigo poeta cego chamado Homero, a quem foi atribuído todos os poemas de seu repertório. West sugere, no entanto, que o nome empregado pelos rapsodos mencionados não é originado do nome do poeta, mas o contrário: os *homeridai* não foram nomeados após uma pessoa, e sim inventaram Homero como seu ancestral ou fundador (WEST, 1999: 372-373)<sup>71</sup>. Apoiado nas reflexões de Michel Foucault sobre o *autor* como a de que “o anonimato literário não é suportado (somente como enigma)”, Teodoro Rennó Assunção coloca, a respeito da autoria de Homero quanto à *Ilíada* e a *Odisseia* que

[...] nenhum episódio (o que não coincide com um verso ou grupo de versos) dos dois poemas jamais é referido ou mencionado pelo outro, silêncio que indica certa e exatamente um reconhecimento recíproco de um pelo outro e uma dupla estratégia que funda uma tradição narrativa comum. A autoria de Homero representaria, assim, dentro de um mesmo repertório vocabular e

---

<sup>71</sup> West afirma que o sufixo *-ídai* não foi originalmente patronímico. Aristófanes se refere aos mutiladores de Hermai de *Hermokopidai*: não se trata aqui de uma família, ou de descendentes ou seguidores de um homem chamado Hermokopos. Os nomes coletivos em *-ídai* (ou *-ádai*, *-iádai*) são característicos de grupos de profissionais ou desses que executam algum papel tradicional em cerimônias (WEST, 1999: 373-374).

esquema de construção métrica formular (assim como dentro de uma mesma visão de mundo básica centrada na mortalidade), a tensão problemática e a unidade complementar entre dois poemas (que narram dois momentos distintos e sucessivos da estória da guerra de Troia) com protagonistas, soluções narrativas e valores morais opostos ou marcadamente diferenciados, mas que seriam impensáveis um sem o outro (ASSUNÇÃO, 2010: 202).

Logo, se um não pode ser pensado sem o outro, é natural que a autoria se mantivesse atribuída ao mesmo poeta, como forma de manter mais do que uma ligação entre os dois, mas como uma solução de continuidade. O fato é que o nome de Homero passa a ser o mais famoso da poesia, da tradição poética como um todo, representando-a, influenciando-a, e assim formando uma bagagem cultural a qual os gregos (assim como os romanos e os bizantinos) não deixaram de recorrer, de citar, e ao mesmo tempo de criticar, de revisar, e de recusar<sup>72</sup>. É sob essa imagem ambígua<sup>73</sup> que Homero sobrevive em um mundo que cada vez mais faz uso de procedimentos investigativos que são de natureza diferente do que propõem os poetas, e ao mesmo tempo pela existência de uma pluralidade de obras poéticas, cujo conteúdo também plural certamente possibilitou que alguns gregos percebessem suas contradições e imprecisões. E embora em um primeiro momento tal atitude dissesse respeito à figura particular de Homero, a perspectiva parece ter tido um alcance mais generalizante. Em um fragmento atribuído a Sólon podemos ler: *polla pseudontai aidoi* (Fr. 29 West), que podemos traduzir como “os poetas dizem (ou cantam) muitas falsidades”. A colocação pode ter se tornado com o passar do tempo uma espécie de provérbio (*paroimia*) ou, de forma mais restrita, um lugar-comum entre certos autores gregos, a julgar pelo que nos apresenta a *Metafísica*, quando Aristóteles faz a mesma colocação (I. 983a), e também Píndaro, na *Primeira Olímpica*, no versos 28-29.

Como veremos, Heródoto soube usar até mesmo os poetas em seu benefício. Pois ao criticá-los, procedeu de modo a distanciar-se de conotações poéticas na produção de sua obra; ao mesmo tempo, ele também soube utilizar afirmações dos poetas no sentido de reforçar suas próprias versões. Nesta segunda característica ele marca sua posição autoral não menos do

---

<sup>72</sup> Barbara Graziosi (2008: 32) chama atenção para os perigos existentes em pensarmos certos elementos da poesia homérica simplesmente em termos de *recepção*, como palavras, formas verbais e frases recorrentes. Quando utilizadas por autores gregos posteriores, por exemplo, é difícil saber se representa uma alusão consciente à *Ilíada* e à *Odisseia*, ou se evocam uma tradição épica mais geral.

<sup>73</sup> Jovelina Maria Ramos de Souza afirma, a partir de um breve exame de autores como Píndaro, Hecateu de Mileto, Heródoto, Tucídides, Xenófanes, e Isócrates que respeitar e desaprovar a tradição homérica parece ser recorrente em suas obras. Isso significa, segundo a autora, uma convergência com a crítica platônica (embora Platão também valorizasse a poesia em certos aspectos), balizada ao mesmo tempo pelo âmbito do reconhecimento e da crítica (SOUZA, 2008: 3).

que quando critica uma sentença proferida por algum outro autor. Pois a constituição da autoria não depende exclusivamente de uma criação *ex nihilo*, ou de uma refutação total de uma tradição ou de um posicionamento quanto a outro autor. Como afirma John Marincola, “não é exagero dizer que o apelo à tradição é ele mesmo uma parte da autoridade do historiador, pois é uma forma abreviada usada pelo historiador para identificar seus interesses, abordagens, e alianças” (MARINCOLA, 1997: 19).

A escrita da história criada pelos gregos não pode ser pensada de maneira isolada, independente de todo o *background* épico (homérico). Segundo Longino, na obra *Do sublime*, Heródoto (e antes dele Estesícoro e Arquíloco) foi “o mais homérico” (XIII, 3. 1-3)<sup>74</sup>. Para compreender tal relação, o trabalho de Francisco Murari Pires intitulado *Mithistória* é de grande importância. O autor se dedicou a analisar as relações entre *História* e *Epopéia*, ancorado nos princípios axiológico, teleológico, metodológico, arqueológico, etiológico e o onomasiológico<sup>75</sup>. Ao estudar a historiografia grega clássica, o autor procura afastar-se de projeções que identifiquem nos antigos gregos categorias modernas (e por isso anacrônicas) do pensamento historiográfico. Em vez disso, são suas heranças míticas – em especial homéricas – que recebem destaque, atuando como um referente que possibilita situar as significações da narrativa historiográfica nascente. Assim, na emergência de tal narrativa, o próprio próêmio apresenta-se como tributário da composição épica:

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).

As *Histórias* apresentam traços poéticos nas mais diversas ocasiões e de diferentes maneiras. Segundo Deborah Boedeker, a influência pode ser percebida pelo uso ocasional de

---

<sup>74</sup> Utilizo a tradução de Filomena Hirata. Há uma breve discussão sobre a atribuição autoral desse tratado, que De Jong (2006: 102) trata o autor como “Pseudo-Longino”.

<sup>75</sup> O autor apresenta seis princípios de continuidade entre os dois gêneros: *axiológico* (indica quais tipos de fatos são julgados dignos de narração); *arqueológico* (uma vez escolhido o que será narrado, este princípio fixa o ponto de partida da narração, apontando qual evento define o princípio da narrativa. Este princípio se desdobra em outro, o *etiológico*, determinando a origem ou a causa do que será contado); *teleológico* (a qual tipo de finalidade responde a obra); *onomasiológico* (a questão do nome do autor, ligada ao divino em Homero, e ao humano nos primeiros historiadores); *metodológico* (a obra deve assinalar a via ou o percurso que dá acesso ao conhecimento apresentado). (MURARI PIRES, 2003: 73-75; 1999: 147-276).

palavras poéticas, nos discursos e nos diálogos, e nos padrões narrativos (*story-patterns*) que são familiares aos mitos, embora sejam atribuídos a situações históricas (BOEDEKER, 2002: 97). Considerando como as tradições épicas e míticas interagem com a obra de Heródoto formando uma narrativa de eventos, Boedeker menciona alguns elementos dessa influência, como a qualidade mimética de ambas as narrativas, onde assim como o épico, ela não apenas recorda os resultados das ações passadas, mas apresenta também uma dramática e imaginativa recriação de como e por que as ações ocorreram. Isso de fato deixou uma marca significativa, mesmo que se trate de outro tipo de narrativa que não a poesia. O fato de a obra ser escrita em prosa não impediu o poeta mais conhecido de todos os gregos de deixar suas marcas. Quanto a Heródoto, não se trata de anular sua originalidade ao compor uma obra em prosa, esta tendo sido elaborada de uma forma tão particular. Mas é importante reconhecer a *presença* do autor épico ou do próprio meio em que Heródoto está inserido, que apesar de ser uma época de inegáveis mudanças e inovações, certamente ainda continha elementos arcaicos<sup>76</sup>.

Que existe uma forte relação entre a poesia e história, no caso da produção herodotiana, não há dúvida. É comum os especialistas apontarem elementos de influência da poesia épica na obra dos primeiros historiadores. John Marincola dedicou um artigo para mostrar que apesar dos débitos de Heródoto em relação a seus predecessores poéticos, o autor também busca se distinguir dos mesmos: não se trata de estabelecer uma quebra radical com a poesia, mas de tomar seu legado em uma direção diferente (MARINCOLA, 2006: 14). O que seu texto traz de diferente – se comparado aos autores que utilizei acima – é o fato de

---

<sup>76</sup> Deborah Boedeker dedica a segunda parte de seu artigo às interações do texto herodotiano com os mitos de uma forma geral, e não apenas com a narrativa épica, por exemplo, a chegada de Ciro ao poder (I. 107-130), onde, segundo a autora, está repleto de elementos do mito e do folclore (BOEDEKER, 2002:110). Parece-me que a maioria dos autores que falam de influência da epopeia nas *Histórias*, assim como de qualquer outra obra, não estão muito preocupados em deixar claro ao leitor que há a possibilidade de esta *influência* não se dar apenas como continuidade do ponto de vista “literário”, ou seja, pelo caminho da escrita (sob a fórmula “obra influenciando obra”). Não pretendo esboçar aqui outras possibilidades e suas viabilidades de influência nas obras escritas. Nem mesmo seria de minha competência. E também não aceitaria a tese de que *não* há influência de uma obra a outra. Apenas saliento que deveríamos ter consciência de tal possibilidade, ainda que não possa desenvolvê-la de maneira significativa. Pois não é incorreto, creio, nos questionarmos se as continuidades se dão apenas pelas obras, para o caso que interessa aqui. Além disso, Homero não foi a única forma de os gregos acessarem os mitos, pois houve versões orais, visto o predomínio da oralidade entre os gregos, e que não resultaram necessariamente da *Ilíada* ou da *Odisséia*, e que certamente também influenciaram na formação do homem e da mulher entre os gregos: “(...) contos de amas de leite, fábulas de velhas avós, para falar como Platão, e cujo conteúdo as crianças assimilam desde o berço. Essas narrativas, esses *mýthoi*, tanto mais familiares quanto foram escutados ao mesmo tempo que se aprendia a falar, contribuem para moldar o quadro mental em que os gregos são muito naturalmente levados a imaginar o divino, a situá-lo, a pensá-lo” (VERNANT, 2006: 15). A pluralidade dos mitos também é atestada por Marcel Detienne, por ocasião de uma crítica a Eric Havelock, quanto a sua negligência ao não reconhecer sua variabilidade (DETIENNE, 1981: 61). Não seria possível que muitos dos elementos que afirmamos ser influência homérica sejam provenientes, ao mesmo tempo, de outros meios? Se demonstrá-los pode ser impossível em alguns casos (ou talvez da maioria), ainda assim, trata-se de um questionamento acerca da continuidade, dos limites, e também do reconhecimento das impossibilidades do historiador.

considerar como “predecessores” outros poetas e formas de poesia além da épica de Homero. Não se trata de afirmar que Heródoto foi influenciado por todos os gêneros poéticos. E nem mesmo que a épica não seja a forma de poesia de maior importância nas *Histórias*. Mas apenas deve ser considerado que ele sofreu influência quase que certamente de numerosos poemas recordando o início dos eventos como fundações de cidades ou eventos mais recentes à sua época, especialmente as Guerras Persas. Autores como Píndaro, Baquírides, e Simônides (para nomear apenas os mais famosos) escolheram homens e eventos contemporâneos como os sujeitos de seus poemas. Na poesia epinícia de Píndaro, por exemplo, o poeta elogia as vitórias do atleta, mas faz em um sentido que o conecta com seus ancestrais ou com algum herói (diferente dos homens em Homero e em Hesíodo, que são separados da audiência do poeta por um enorme abismo); no poema sobre Plateia de Simônides, há uma clara conexão entre os heróis da guerra de Troia e os que lutaram contra os persas. Heródoto, nos dizeres de Marincola, “aprendeu particularmente da poesia de elogio como ver continuidades de comportamento e perspectiva entre gerações” (MARINCOLA, 2006: 16).

Para John Herington, algumas conexões existentes entre Heródoto e Píndaro não representam um indicativo de influência do poeta. Ao menos não do próprio Píndaro. O autor sugere que devemos ler as *Histórias* como um poema arcaico ou do início do período clássico e não como história: esta é a leitura mais apropriada para que possamos entender como a tradição poética influenciou o espírito de investigação de Heródoto – sua abordagem do passado, suas visões da vida humana como um todo, e sua proposta de compor e publicar as *Histórias* (HERINGTON, 1991: 6). Como comparação, o autor utiliza a *Primeira Olímpica* de Píndaro para apontar semelhanças. Ela deve sua gênese, assim como as *Histórias*, a um evento histórico solidamente estabelecido: uma grande vitória atlética. Mas tanto para Píndaro, como para qualquer poeta arcaico, um evento isolado, apesar de glorioso, não faz muito sentido. Ele faz parte de um *continuum*, que diz respeito à outra característica partilhada entre os poetas e o historiador, que é familiar à poesia arcaica, principalmente em Homero: o relativamente breve anúncio do sujeito; seu *background*, por vezes descrito com grande lentidão e com grande complexidade; o total desenvolvimento do sujeito. Tal característica pode ser encontrada nas *Histórias* ao narrar a vida de Cresos (I. 6-26), também sendo facilmente perceptível na *Primeira Olímpica*. Além disso, o poeta e o historiador também preservam o passado e suas glórias. Entretanto, as semelhanças não significam que um autor copiou a obra do outro: ambos encontram-se na mesma tradição poética e dividem suas perspectivas básicas (HERINGTON, 1991: 9). Apesar da originalidade inegável de

Heródoto, a continuidade é fundamental para uma compreensão mais aprofundada de sua iniciativa:

[...] esboçar o caso para pensar que em certas maneiras – em suas técnicas composicionais, em sua atitude em relação às tradições do passado, e em sua atitude em relação à vida ela mesma – ele é diretamente conduzido pela tradição dos primeiros poetas gregos. Se nós lermos as *Histórias* em primeiro lugar como um poema nessa tradição, poderemos nos situar melhor para vermos os elementos de seu futuro em sua própria perspectiva (HERINGTON, 1991: 14-15).

Mas o fato é que Heródoto não foi indiferente ao olhar crítico da tradição de autores da poesia grega, principalmente Homero, ou o que os gregos entenderam ser realmente este poeta. Heródoto claramente pretende mostrar que sua investigação não é feita *à maneira homérica* ou, de modo mais abrangente, *à maneira poética*. Na Grécia em que as investigações a respeito das guerras contra os persas foram produzidas e apresentadas, as mudanças sociais ocorridas já a fazem outra que não aquela do período arcaico<sup>77</sup>, onde o aedo, sujeito que tinha seu trabalho vinculado a uma aristocracia, nada cantava sem a inspiração das Musas, as detentoras do saber poético<sup>78</sup>. Já no início da narrativa, após apresentar seu nome próprio, sua origem, e suas “intenções”, há uma passagem que reflete sua escolha, sua busca por um caminho diferente em relação ao que é apresentado em seu tempo. Trata-se do momento em que o autor discute a causa da guerra<sup>79</sup>, a partir da apresentação de diferentes versões do mesmo fato. Os conhecedores entre os persas, os *lógioi*, consideram os fenícios como sendo os causadores do conflito (HERÓDOTO, I. 1)<sup>80</sup>. Estes, empreendendo numerosas

---

<sup>77</sup> Para Gregory Nagy (1989: 133), a figura de Píndaro, no século V a.C., representa o período de maior crise do status e da função da poesia na Grécia antiga: além de perder espaço no quadro da *pólis*, a busca pela riqueza por parte dos poetas (“a Musa profissional”, segundo o autor) torna-os suspeitos de traírem a tradição.

<sup>78</sup> Apesar de haver essa busca por um distanciamento em relação à poesia por parte Heródoto, não me parece correto pensarmos que o autor tivesse em mente as mesmas características que acabo de salientar sobre o mundo dos poetas épicos, a saber, de um sujeito totalmente dependente de uma aristocracia que lhe sustentava e, o principal, a dependência estrita das Musas na produção de seu canto. É claro que essa relação entre o aedo e as Musas é lugar-comum entre os pesquisadores do tema, assim como quando se pretende destacar o desvio provocado por Heródoto nas *Histórias*, onde há a ausência total de influência divina em sua produção. E para fins analíticos, me parece uma forma necessária para entendermos as diferenças entre os dois. Apenas gostaria de mencionar que, ao menos explicitamente, a questão da inspiração de Homero não parece ter sido tanto problema para Heródoto. Como veremos a seguir, quando examinar a presença de Homero e dos outros poetas nas *Histórias*, é que a única menção referente a uma forma de inspiração poética aparece no livro IV, ao referir-se a Arístes como *phoibólamptos*, ou seja, “possuído por Febo”.

<sup>79</sup> Marek Węcowski (2004: 147-153) considera até o capítulo 5 como o prólogo da obra. O autor propõe a seguinte interpretação para o prólogo (1-5): um *divertimento*, de caráter lúdico, colocado no início como uma espécie de convite ao leitor, talvez mesmo uma paródia de uma apresentação sofisticada (com elementos míticos), e uma crítica à “pseudo-causalidade” épica.

<sup>80</sup> Segundo Gregory Nagy, a palavra *lógios* é a chave do entendimento das *Histórias* como o produto de convenções em uma tradição oral em prosa. Heródoto menciona que irá tratar da causa do conflito (*aitiē*) no

navegações pelo Mediterrâneo, aportaram em Argos, o que resultou no rapto de Io, filha de Ínaco. Para os persas, esta teria sido a primeira afronta cometida. Depois disso alguns gregos, desejando reparar a afronta foram a Tiro, na Fenícia, raptaram a filha do rei, Europa, e depois Medeia. Ainda na mesma versão, Alexandre, filho de Príamo, convencido de que não havia a necessidade de prestar contas, uma vez que os helenos também o fizeram, resolveu raptar uma mulher grega: Helena. É rompido assim o contexto de mutualidade das agressões entre gregos e bárbaros, e os gregos se tornam os culpados por serem os primeiros a declarar guerra à Ásia. Mas é nesse exato momento que o autor se impõe, se apresentando como portador de uma versão diferente da(s) apresentada(s). Mais ainda, o autor afirma saber a causa:

Isto é o que contam (*légousi*) 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 (*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. (HERÓDOTO, I. 5).

Segundo Heródoto, foi o soberano lídio Creso o responsável, visto que foi o primeiro dos bárbaros a submeter alguns helenos ao pagamento de tributos (jônios, eólios e dórios) e, ao mesmo tempo, fez de outros helenos seus amigos (os lacedemônios). Apesar de serem atribuídas aos persas, as versões seguramente circularam também em poemas gregos. Assim inicia sua narrativa: com uma escolha, a saber, a de narrar de uma forma não poética (FORD, 2007: 818).

### 3.2 Para além dos poetas...

Apresentar seus antecessores sob a ótica do criticismo não foi, como vimos acima, uma novidade em Heródoto. Homero permaneceu por muito tempo – para o bem ou para o mal – na boca dos autores gregos, que não pouparam críticas. Nas *Histórias*, a crítica a outros autores é sugestiva no que se refere à tentativa de distanciamento de outras obras, de inovação, e a busca de uma presença autoral mais enfática. Segundo Donald Lateiner, os historiadores, de um modo geral, são tipicamente revisionistas. Heródoto discorda de seus predecessores e de seus contemporâneos: poetas em geral, Hecateu de Mileto, outros

---

início, e logo abaixo usa o termo novamente, relacionado aos *lógioi* persas: Heródoto é, assim, implicitamente, um *lógios*. Nagy utiliza-se principalmente da leitura de Píndaro para afirmar que a função dos *lógioi* é conferir a fama (*kléos*), afirmando um explícito paralelismo entre *lógioi* e *aoidoi*: o primeiro é um mestre da tradição oral em prosa e, o segundo, um mestre da tradição oral na poesia (NAGY, 1987: 179-182).



escritores gregos (não nomeados) e o que é “crença comum” entre os gregos, autoridades bárbaras (LATEINER, 1989: 91-103)<sup>81</sup>. Antes de examinar a presença dos poetas nas Histórias, convém uma menção a outros alvos de críticas por parte de Heródoto: Hecateu de Mileto e outros autores chamados apenas de “gregos”, ou “jônios”. A escolha se deve ao fato de que assim como no caso dos poetas com Homero, temos o nome de Hecateu que de certa forma representa um grupo maior de autores, diferentemente de outras autoridades (para usar o termo empregado por Lateiner), estas mantidas no anonimato. No que segue, apresento um breve exame dessa presença nas *Histórias*.

É no livro II que encontramos a primeira referência a Hecateu de Mileto. Ao menos de forma explícita. Trata-se de um momento bastante particular, pois Heródoto vincula o nome deste autor a ancestrais divinos. Desde as primeiras palavras do livro I, ele afirma que suas investigações dizem respeito às ações passadas dos humanos (*ta genómēna ex anthrōpōn*). Isso não significa uma recusa aos deuses: ao invés de uma ruptura brutal com o divino, trata-se de uma demarcação territorial, que aponta para as realizações humanas como dignas de um espaço propriamente seu, ou seja, uma obra cujo caráter seja propriamente humano<sup>82</sup>. Os deuses não são descartados, mas há, no entanto, um recorte temporal. Pierre Vidal-Naquet sugere que os gregos antigos, ao invés de possuírem simplesmente uma noção de tempo cíclico<sup>83</sup>, concebiam uma divisão entre dois mundos: o tempo dos deuses e o tempo dos homens. Vidal-Naquet, em um recorte que vai de Homero a Platão, afirma que são variadas as relações estabelecidas entre os dois tempos (VIDAL-NAQUET, 1960: 56). Para o caso de Heródoto, o historiador francês aponta para uma passagem do livro III, referente à Polícrates de Samos. Depois de apresentar as duas versões para a morte do tirano, o autor coloca:

---

<sup>81</sup> Para uma listagem de passagens em que Heródoto se opõe a outro autor, é de grande utilidade conferir as páginas 104-108 da mesma obra de Lateiner. Para a presente dissertação, foram de grande valia as indicações de passagens referentes à crítica ou contestação aos poetas.

<sup>82</sup> Para nós pode parecer contraditório afirmar que os gregos, aqueles que criaram o teatro, a filosofia, e que tenham produzido, como o fez Heródoto, uma obra em que os feitos dos deuses imortais e dos heróis cedesse espaço às ações realizadas pelos humanos, ao mesmo tempo acreditassem em sua existência e influência. Mas nossa lógica moderna não funciona para os antigos. Paul Veyne, buscando responder a pergunta que ao mesmo tempo é o título de seu livro (*Acreditaram os gregos em seus mitos?*), aponta para a existência de uma pluralidade de modalidades de crença e, ao mesmo tempo, a pluralidade das modalidades de verdade. Assim, não houve um o abandono de um mundo (ou uma forma de pensamento) centrado no mito que fora abandonado em benefício da razão: o mito nunca foi abandonado pelos gregos. Como no caso de Heródoto: sua tentativa de encontrar a “verdadeira” versão do rapto de Helena pode ser vista com uma espécie de depuração do mito, não seu abandono (VEYNE, 1992: 143).

<sup>83</sup> As colocações de Arnaldo Momigliano parecem vir ao encontro das de Vidal-Naquet, no que se refere à recusa de interpretações que aproximam os primeiros historiadores gregos de uma visão cíclica de tempo. Para Momigliano, a expressão “tempo cíclico” não cabe aos historiadores gregos, geralmente colocados em oposição a uma suposta noção linear dos “historiadores” da Bíblia; Heródoto, assim como Tucídides e Políbio, é exemplo disso: “Os ciclos no sentido preciso do significado são desconhecidos para Heródoto. Ele acredita que são forças operando na história que tornam-se visíveis só no fim de uma longa corrente de eventos.” (MOMIGLIANO, 1966: 11).

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”, o primeiro foi realmente Polícrates, que tinha fortes esperanças de vir a governar a Iônia e as ilhas (HERÓDOTO, III. 122).

A divisão discutida acima representa, segundo Catherine Darbo-Peschanski, uma considerável diferença entre Heródoto e Hecateu: diferente de Heródoto, Hecateu não estabelece nenhuma separação *a priori* entre divino e humano. Heródoto utiliza seu próprio traçado genealógico (traçado grosseiro, nas palavras da autora) para fixar, no recuo temporal em que procede, o limite que lhe é dado, ou seja, o limite entre o tempo dos deuses e o tempo dos homens (DARBO-PESCHANSKI, 1998: 36). É então sob um espaço limitado que Heródoto procede, no entanto sem recusar a existência do divino:

As *Histórias*, como um todo, posicionam-se sob o signo desse equilíbrio, entre a recusa em aventurar-se no relato das vidas divinas ou heroicas dos primeiros tempos e o reconhecimento da sua anterioridade, logo, da sua existência. (DARBO-PESCHANSKI, 1998: 36-37).

Assim podemos compreender melhor o teor da passagem do livro II que aponta para um autor cuja ancestralidade, segundo Heródoto, encontra-se no campo do divino; mais do que isso, o autor parece sugerir que Hecateu reivindicou tal ancestralidade no intuito de tirar proveito em suas pesquisas, quando conversou com os sacerdotes egípcios.

Antes de mim, Hecateu expôs em Tebas sua genealogia ligando sua família a um deus como décimo sexto ancestral; mas os sacerdotes de Zeus agiram com ele da mesma forma que comigo, que não expus genealogia alguma (HERÓDOTO, II. 143).

Os sacerdotes então levaram Heródoto até o pátio central do templo, e mostraram-lhe estátuas de madeira, cada uma delas deixada por um sacerdote, onde cada um deles havia herdado a função de sacerdote do próprio pai. Heródoto então continua, afirmando que os próprios sacerdotes não acreditavam na afirmação de Hecateu:

Quando Hecateu expôs sua genealogia que o ligou a um deus como décimo sexto ancestral, eles [os sacerdotes] lhe opuseram outra genealogia, não aceitando o que ele disse, que um homem fosse nascido de um deus [...] (HERÓDOTO, II. 143).

O comentador das *Histórias* J. Wells chama atenção para o tom depreciativo com relação a seu predecessor, embora o termo *logopoiós* não seja em si mesmo desdenhoso (WELLS, 1928: 237). Na edição que utilizo para o livro II, de Ph. –E. Legrand, o termo está traduzido por “o *historiador* Hecateu de Mileto”. Opto por retirar a palavra “historiador”, pois entendo que a tradução proposta por Legrand é imprecisa<sup>84</sup> e sugere uma aproximação quanto ao “ofício” executado pelos dois autores, sendo que visó aqui exatamente o contrário, ou seja, apontar para a iniciativa de Heródoto de estabelecer um distanciamento de sua própria investigação em relação ao que produz Hecateu de Mileto. Tanto Anatoile Bailly (2000: 537) quanto Henry Liddell e Robert Scott (1882: 901) relacionam o termo a um “escritor em prosa”. A palavra é a mesma usada para se referir a Esopo (II. 134). Com isso, Heródoto parece agir de forma pejorativa, acusando Hecateu de fabulista, ou “fazedor de *lógos*”, onde a sequência da passagem reforça tal afirmação.

Alguns autores duvidam da “veracidade histórica” do encontro de Hecateu com os sacerdotes de Tebas. Stephanie West sugere que o episódio do encontro é uma invenção do próprio Heródoto (WEST, 1991: 151). A autora compara com outro episódio, no livro I (26-92), o já referido encontro de Sólon com o homem mais rico de todos, o lídio Creso, que também, do ponto de vista histórico, não seria possível. Mas não se trata, para West, de uma total invenção: Hecateu pode ter escrito em algum de seus outros trabalhos algo referente a seus ancestrais; quanto a seus “fragmentos” que ainda restam, dificilmente sugerem que o autor apresente frutos de observação de primeira mão. No entanto, não pode ser descartada a hipótese de que Heródoto pensasse ter encontrado evidência da visita de Hecateu a Karnak (WEST, 1991: 152-153). Robert Fowler, que cita o texto de West, tem uma opinião parecida, e acrescenta que muitas vezes, quando Heródoto apresenta opiniões (“os egípcios dizem”) como fato, trata-se na verdade de inferência, de uma conjectura. Seguindo este princípio Fowler sugere que na presente passagem Heródoto *deduz* que tenha sido essa a experiência de Hecateu, sobre a base de dois fatos: a genealogia com a décima sexta geração, que o autor deve ter escrito em algum de seus trabalhos, e sua crença de que Hecateu tenha visitado Karnak (FOWLER, 2006: 36).

São criticados também o que o autor chamou de *gregos*, ou de *jônios*. Desde o início do livro II já fica claro que Heródoto possui posicionamentos que divergem dos de outros autores da Grécia:

---

<sup>84</sup> Assim como a de A.D. Godley (1920), e as traduções brasileiras (indiretas) de Brito Broca (1950) e Mário da Gama Kury (1985), que também propõem o termo “historiador”.

Os gregos contam (*légousi*), entre muitas outras tolices (*mátaia*), que Psamético fez a criança ser criada pela mulher cuja língua ele havia cortado (HERÓDOTO, II. 2).

Ou então:

Os gregos contam muitas coisas irrefletidas (*anepisképtōs*); é absurda (*euēthēs*), entre outras, a narrativa (*mýthos*) que eles contam (*légousi*) acerca de Heracles [...] (HERÓDOTO, II. 45).

Levando-se em conta a intensidade da censura, convém uma aproximação destas duas passagens a um “fragmento” (na verdade, uma citação de Demétrio de Falero) de Hecateu de Mileto, cuja semelhança – salvo o diferente emprego das palavras – é fácil de ser constatada<sup>85</sup>:

Assim fala (*mytheĩtai*) Hecateu de Mileto: escrevo (*gráphō*) isso como me parece ser verdadeiro (*moĩ dokeĩ alēthēa eĩnai*); pois os relatos (*lógoi*) dos gregos são, como me parecem, muitos (*polloĩ*) e ridículos (*geloĩoi*). (*apud* HARTOG, 2001: 40-41).

Hecateu se refere também aos gregos. São esses gregos não nomeados que o motivam a escrever sua narrativa. No entanto, uma leitura mais atenta é capaz de desvendar um importante contraste entre os dois autores. A afirmação de que sua escrita representa “*o que lhe parece verdadeiro*” poderia ser pensada à primeira vista como diferente de Heródoto, que não apresenta em sua obra uma declarada tentativa de proximidade com a verdade. Mas o autor apresenta uma espécie de “proposta” de verdade e, por isso, não é incorreto afirmar que sua narrativa encontra-se também no reino da opinião: “o narrador Hecateu pratica um saber conjectural da mesma ordem que a opinião avançada na deliberação política” (DETIENNE, 1981: 140). Como sugere Charles Fornara, o contraste aqui parece ser o fato de o autor de Mileto rejeitar as narrativas por sua multiplicidade, a variedade de relatos para o mesmo assunto (FORNARA, 1983: 05). E ao rejeitar as narrativas, Hecateu também apresenta seu juízo sobre a natureza desses relatos: eles são *geloĩoi*.

Mas o leitor pode se perguntar o motivo pelo qual dedico algumas páginas para mostrar que, além dos poetas, há outros autores que também são importantes na constituição autoral herodotiana. Os poetas não são os únicos autores presentes na narrativa. Por isso, é preciso delinear algumas particularidades de cada “grupo”, sob pena de confundirmos os

---

<sup>85</sup> Passagem já apresentada anteriormente, no Capítulo II da presente dissertação.

traços de sua presença nas *Histórias*. Sem tal diferenciação corremos o risco de desconsiderar algumas diferenças profundas de natureza do que poderíamos chamar de *rivalidade*. François Hartog (2000: 384) afirmou que Heródoto tomou Homero como rival. Devemos considerar que Homero não parece ser o único. Do outro lado, há um concorrente não poético, como vimos acima, e seu nome é Hecateu. Ele não está sozinho, é verdade: Heródoto se refere além dele a um grupo não nomeado que os comentadores indicam se tratar de autores jônios. Do lado de Homero, o lado “poético”, também encontramos outros autores, de diferentes gêneros de poesia grega e também de diferentes épocas. Sugiro que por um instante pensemos Homero e Hecateu como figuras emblemáticas de cada um dos dois grupos, visto que Homero é o “poeta maior” entre os gregos – e não menos nas *Histórias* –, e Hecateu o único autor nomeado e diretamente criticado pelo autor de Halicarnasso. Temos então, de um lado, “Homero e outros poetas”, que por enquanto convém pensarmos, para fins classificatórios, como um grupo homogêneo. O segundo grupo é o de “Hecateu e outros autores gregos”.

Uma vez estabelecida a classificação, algumas diferenças se impõem. Em primeiro lugar, quanto aos nomes dos autores: Heródoto faz questão de apresentar os nomes dos poetas na grande maioria das vezes (em contraste com os anônimos que ele também critica). Em segundo lugar, os poetas são claramente representantes de outra categoria, tendo-se em vista que a terminologia empregada é diferente: apesar de Hecateu ser chamado de *logopoiós*, que resulta do verbo grego *poiein*, não se trata de uma denominação possível para os poetas.

Assim, temos a presença dos poetas sob o peso e a imagem da *tradição*. Tradição poética que Heródoto procurou tomar distância, visto que sua obra representa inegavelmente uma inovação entre os gregos; dentre outras características, pelo fato de substituir a epopeia na missão de *narrar o passado*, um passado não mais dos deuses e dos heróis, mas que prioriza a presença e os atos realizados pelos homens. No que concerne aos outros autores (brevemente examinados acima), em sua qualidade de rivais, talvez a explicação seja a de uma tentativa de marcar seu próprio espaço entre os gregos em relação a algo também novo em seu tempo. Nesse caso, o livro II é importante para compreendermos a questão. Pois esta é a parte da obra onde são mais recorrentes os ataques e a busca de distanciamento por parte de Heródoto em relação à Hecateu e os gregos ou jônios. Mas não apenas: como veremos, importantes passagens referentes aos poetas localizam-se no livro II, passagens imprescindíveis na presente dissertação. E o Egito é o campo de discussão principal aqui. Sendo o livro II inteiramente a ele dedicado, convém mencionar sua importância entre os gregos à época de Heródoto. Tal relação, não é de forma alguma a que presenciamos nos dias

de hoje, como nos filmes da TV de uma forma geral, ligadas aos deciframentos de enigmas e de “mistérios” em torno de hieróglifos, de múmias, ou de pirâmides. Pode-se dizer que, para os gregos, o Egito é “não um mistério, mas simplesmente uma técnica de invenção muito antiga e um instrumento de acumulação de saber”<sup>86</sup> (HARTOG, 1986: 954). Nesse sentido, Heródoto não hesita em apontar as influências dos egípcios frente aos gregos, como por exemplo, a dos nomes dos deuses:

Quase todos os personagens divinos da Grécia são do Egito. Que eles venham dos Bárbaros, minhas investigações fazem constatar; e penso que são sobretudo do Egito (HERÓDOTO, II. 50).

Para Darbo-Peschanski, pelo fato de apresentar ao leitor-ouvinte de sua obra algo não tão desconhecido, ou seja, por tratar-se de um objeto já estudado<sup>87</sup> (DARBO-PESCHANSKI, 1998: 124), sua individualidade é marcada de forma mais intensa; as intervenções do investigador são executadas de maneira mais explícita:

Se, no livro II, mais do que em qualquer outro lugar nas *Histórias*, o investigador desenvolve uma notável atividade especulativa, deixando transparecer claramente os mecanismos de sua pesquisa, é porque, tratando de um tema tão presente na cultura de seu tempo, ele não pode, a fim de definir o seu próprio lugar, fazer abstração das reflexões de seus antecessores e de seus contemporâneos, nem das questões que eles suscitaram. (DARBO-PESCHANSKI, 1998: 119).

Quanto aos dois grupos (o de Homero e o de Hecateu), constata-se que representam categorias diferentes e, por isso, devem ser considerados e examinados em separado, o que, obviamente – tendo-se em vista a proposta da presente dissertação – indica que Hecateu e os outros autores serão a partir de agora deixados de lado e cederão espaço para o exame da presença dos poetas nas *Histórias*. Vejamos agora sua presença sob a imagem negativa.

### 3.3 Os poetas em sua imagem negativa: *poiein, harpazō, aînos*

---

<sup>86</sup> Proporcionando o maior número de *thôma* (maravilhas, curiosidades), o Egito desperta o interesse de Heródoto também por sua geografia e com relação ao tempo, por ser um país muito antigo e perene. Essa “valorização” do Egito por parte de Heródoto, como por exemplo, no que se relaciona à escrita, não significa superioridade (pelo fato de já escreverem antes dos gregos), nem mesmo desvalorização da oralidade (predominante no século V a.C.). Como coloca Hartog, apesar de Heródoto reconhecer a importância do Egito em relação à Grécia, eles (os egípcios), não deixam com isso de serem incapazes de viver sem o comando de reis, ou seja, não deixam de ser bárbaros.

<sup>87</sup> Para a autora, Heródoto oferece sua “contribuição pessoal” a uma espécie de *topos*, formado anteriormente por Tales, Xenófanes, Pitágoras, Hecateu e Anaximandro.

Um das particularidades da presença dos poetas nas *Histórias* é seu caráter negativo. Isso não significa que eles sejam desprezados tão logo apresentados; mas existe, no que respeita às menções que Heródoto faz a esses autores um teor crítico que revela, como veremos, uma tentativa de distanciamento. Este distanciamento pode representar ao mesmo tempo uma busca de “demarcação de território” quanto às suas investigações, assim como a vontade de acentuar que, na tarefa de responder àquilo que o próprio autor estabelecera nas palavras iniciais da obra, seu modo de proceder se mostra mais viável do que as formas conhecidas até então. Assim, na medida em que os poetas vão aparecendo na obra herodotiana, seja qual for o motivo (como personagens de algum acontecimento narrado ou como autores de fato), seus nomes, ou antes, a própria poesia como um todo, não toma outro lugar senão o da alteridade. Pois Heródoto, apesar de por muito tempo ter ficado marcado por não ter sido um Tucídides, também não foi um poeta. A figura do poeta aparece em sua obra como a representação do *Outro*. Não aquele que faz parte de outra cultura diferente da cultura grega, da qual o autor tanto buscou seus traços, suas diferenças, suas versões sobre determinado acontecimento, tudo que o tornou, para além da nomeação de historiador, também a de um etnógrafo. Este *Outro* a que me refiro diz respeito a sua qualidade de *autor*, das *Histórias*, que se distancia das outras obras, representando uma forma de produção única em seu tempo e também se comparada às produções posteriores. Tendo-se em vista o desvio provocado pela sua iniciativa, não é difícil compreender o caráter negativo que os poetas recebem nas *Histórias*. O que vemos é uma clara tentativa de distinção por parte do autor de Halicarnasso. O investigador baliza seu espaço de atuação, o caráter de sua investigação, mostrando *aquilo que ele não é*: a partir de referências a afirmações e conclusões que *não* foram possibilitadas a partir dos mesmos procedimentos que os dele.

Argumentarei no que segue que algumas passagens das *Histórias* podem clarificar nossa compreensão acerca da relação que Heródoto estabelece com os poetas, que é a de construir-se e de manifestar-se como autor: o contato que ele estabelece com os poetas é delimitado pela busca da superação e do distanciamento. Transformado em *Outro* o poeta, ou os poetas, por toda sua importância e presença na cultura grega do século V a.C., servem como uma espécie de canal que possibilita a Heródoto sua plena manifestação autoral.

Os termos utilizados para designar os poetas e sua poesia não foram sempre os mesmos entre os gregos. Antes do século V a.C., o termo geral para denominar os poetas foi *aoidoi*, “cantores”, termo que, no entanto, não diferencia compositores de intérpretes que executam o canto. Andrew Ford dedicou atenção ao surgimento, entre os gregos, de uma

concepção de cantores como *artesãos* (*craftsman*) de palavras. Para ele, a ascensão de um vocabulário que possibilite essa distinção tem seu lugar em um novo cenário de abordagem de tradições gregas, realizadas pelos mitógrafos, historiadores, e médicos, bem como por uma gama de especialistas da língua. A evidência (embora lacunar) do século V a.C. indica que o período em questão, se não é a origem, no mínimo é o da popularização desse vocabulário. A prosa de Heródoto, para Ford, representa uma figura importante dessa mudança, onde podemos encontrar *poiētēs* e *poiēsis* junto com *poiein* para “fazer poesia”, no sentido de “compô-la”. O verbo *aeidein* passa a ser usado para a *performance* dos cantos, não para a sua produção. O significado de cantar, nas *Histórias*, não se confunde mais com de produzir o próprio canto (FORD, 2002:132-133). É possível encontrar também – tanto em Heródoto quanto em alguns autores próximos à sua época – inúmeros compostos sintéticos em *-poiós*<sup>88</sup>: em Aristófanes *melopoiós*, “fabricante de melodias” para compositores líricos e nomes genéricos como *tragōidopoiós*, “fabricante de tragédias”; em Eurípides, temos *hymnpoiós*, “fabricante de cantos, de hinos”. Para o século IV a.C., escritores sobre poesia utilizaram uma gama de termos genéricos formados por esse sufixo 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). Heródoto também faz uso desse sufixo para a denominação de fabricantes como *autores*, ao chamar Hecateu e Esopo de *logopoiós*, Safo de *mousopoiós*, *epopoiē* (para denominar a *composição épica* em II, 116) e *epopoiós* (*poeta épico*, em II. 120 e VII. 161).

Jesper Svenbro analisou a mudança, entre os poetas, de uma poesia fortemente marcada pela dependência das Musas – como a de Homero e, de uma forma diferente, a de Hesíodo – para uma “fabricada” pelo poeta, onde seu toque autoral é manifesto devido a seu caráter artesanal. E o termo *poiein* se apresenta como a chave para designar a transformação do mundo material mediante o trabalho pago, tese central de Svenbro para a compreensão da autoria nas obras de Simônides, Baquílides, e Píndaro. Ao utilizar a mesma palavra para designar a atividade poética, Heródoto reassume a metáfora artesanal contida na poesia de Píndaro. Enquanto pioneiro da prosa, ele necessitava de um vocabulário conciso e adequado

---

<sup>88</sup> É bem possível que Heródoto seja um representante de um número maior de autores jônios que utilizam a mesma terminologia como, por exemplo, Hecateu de Mileto. A respeito do número de Danaides, ele disputa com Hesíodo usando o verbo *poiein* no sentido de “diz em sua poesia” (*epoiēse*) (I F 19 FGfH).



para designar a atividade a qual desejava se distanciar: a poesia e, sobretudo, a poesia épica, recitada por aqueles artesãos do texto homérico que eram os rapsodos (SVENBRO, 1984: 170). Passemos agora ao exame das passagens.

No início do livro I temos uma possível demonstração do conhecimento que Heródoto possui das obras dos poetas. Isso será sugerido em alguns momentos da obra, o que, se por um lado ressalta a importância incontestável da poesia, aponta também para o fato de que esta representa um fator de preocupação para o autor, que se refere a ela sempre com cautela. Arquíloco tem seu nome referido na ocasião da sucessão de Candaules por Giges, na Lídia: “Dele [Giges] faz menção também, em trímetros iâmbicos (*en iámbōi trimétrōi*), Arquílocos de Paros, que viveu pelo mesmo tempo” (I. 12). Conforme David Asheri, a frase deve ser uma interpolação, acrescentada por um leitor, ao invés de escrita pelo próprio Heródoto: *en iámbōi trimétrōi* seria uma expressão técnica posterior ao período de Heródoto. Além disso, prossegue Asheri, no tempo de Heródoto não seria preciso citar Arquíloco para tratar de um rei tão bem conhecido como Giges (ASHERI, 2007: 84). Embora haja certo número de especialistas apontando o problema, não se trata de unanimidade (WELLS, 1928: 59).

O livro II das *Histórias*, como colocado acima, é de grande riqueza no que se refere a passagens onde Heródoto se posiciona como autor em relação a outros autores, chamados por “gregos”, “jônios”, ou principalmente ligados à figura de Hecateu. Mas os poetas também ocupam lugar, e as passagens referentes a eles contidas nesta parte da obra podem dizer muito acerca do tema que aqui desenvolvo.

A primeira passagem encontra-se em um contexto que não diz respeito propriamente aos poetas, mas aos gregos por ele mencionados que permaneceram no anonimato. Trata-se do momento onde o autor busca esclarecer o motivo pelo qual o rio Nilo enchia e transbordava durante cem dias, diferentemente dos demais rios. Nem mesmo os sacerdotes egípcios puderam esclarecer o motivo ao investigador. Diante de tamanha perplexidade, Heródoto admite não ser o primeiro a se ocupar com a questão, e ao mesmo tempo, lança críticas aos autores que buscaram explicar o fenômeno:

Mas alguns gregos, que pretendem ser notáveis pela sabedoria, emitiram acerca desse rio três opiniões diferentes [...] (HERÓDOTO, II. 20).

Nenhum dos responsáveis pelas opiniões é apresentado pelo nome. Apenas são apresentadas as três versões, todas elas incorretas na visão do autor. A primeira sustenta que os ventos etésios, por impedirem que o Nilo corra para o mar, são a causa da cheia. Heródoto

não aceita a versão, afirmando que muitas vezes os ventos Etésios não sopram, e que mesmo assim ocorre a cheia; além disso, muitos rios têm seu sentido contrário aos desses ventos, e mesmo assim não sofrem interferência (II. 20). A segunda<sup>89</sup>, é menos fundamentada no conhecimento (*anepistēmonestērē*) que a anterior: diz que o rio se comporta daquela maneira porque flui a partir do Oceano, e que o Oceano flui em torno de toda a Terra (II. 21)<sup>90</sup>. A terceira é a mais falsa (*épseustai*) de todas: sustenta que a cheia do Nilo resulta do derretimento das neves<sup>91</sup>. Heródoto então recusa a versão afirmando que seria impossível, visto que o rio vem da Líbia e passa no centro da Etiópia antes de entrar no Egito. Os ventos daquelas regiões são quentes. Além disso, eles desconhecem a chuva e o gelo, sendo que, afirma o investigador, depois da queda da neve tem de chover durante uns cinco dias, e também os homens são negros por causa do calor (II. 22).

Três versões apresentadas e recusadas. Mas o mais importante aqui é sua afirmação depois de expor as versões, no capítulo 23: é apresentada a possível origem de uma delas, uma origem “poética”<sup>92</sup>:

Para aquele, ao contrário, que pôs em causa o Oceano, tendo reportado de forma obscura (*aphanes*) ao mito (*mýthon*), sua opinião não pode ser aprovada nem refutada; eu não conheço um rio chamado Oceano; Homero, penso eu, ou algum dos poetas precedentes, inventou (*eurónta*) esse nome e o introduziu (*eseneikasthai*) em sua poesia. (HERÓDOTO, II. 23).

Trata-se justamente da segunda versão, a que fora considerada entre todas elas a que possui menos fundamentação no conhecimento (*anepistēmonestērē*). Além disso, encontramos o uso da palavra *mýthos*, também usada no capítulo 45, e que juntas representam as duas únicas ocorrências em toda a obra (POWELL, 1938: 228). Marcel Detienne, que ressalta a impossibilidade de delineamento das fronteiras do que é e o que não é mito entre os gregos, afirma que esta palavra não se distingue, de forma alguma, dos valores semânticos do *logos* nos primeiros tempos da documentação grega existente. Não há entre os gregos uma mudança de pensamento “mítico” – aquela dos poetas e das narrativas lendárias sobre deuses

---

<sup>89</sup> É possível que a crítica seja endereçada a Tales de Mileto (DK 11), que explicou os mecanismos das cheias do Nilo, e posteriormente tenha sido utilizada por Hecateu.

<sup>90</sup> Para Henry Liddell e Robert Scott (1882: 122) *anepistēmōn* possui o sentido de “desconhecedor”, “ignorante”, “inábil”.

<sup>91</sup> Visão de Anaxágoras (59 A45, 5 A91 DK) e, ao mesmo tempo, versão altamente corrente no século V a.C., motivo pelo qual Heródoto dedica atenção especial (ASHERI, 2007: 225).

<sup>92</sup> Tradução de Legrand levemente modificada, pois no texto do tradutor francês não há menção ao termo “mito”. É importante destacar a possibilidade de tradução de *eurónta* na passagem por “encontrou”, como podemos conferir na tese de Tatiana Oliveira Ribeiro (2010: 107). No entanto, penso que as duas traduções possíveis conservam o sentido negativo que procuro sublinhar.

e heróis – em direção a um mundo governado pelo *logos*, este representando a superação de uma forma de pensar racional, presentes nas principais criações dos gregos que encontram seu auge no século V a.C., como a história, a filosofia, o teatro etc. (DETIENNE, 1981: 99-103). Não se trata de uma recusa de um conteúdo “mítico” de narrativas divinas. O mito, no sentido herodotiano, é rejeitado nas suas duas ocorrências. Por ser um discurso absurdo, tolo (*euēthēs* no capítulo 45)<sup>93</sup>, uma opinião sem fundamento, deve ser deixado de lado, para que prossiga a narrativa.

Mesmo que não diga respeito a uma oposição entre formas de narrativas e a superação de uma pela outra, o importante aqui é destacar a ênfase no caráter *duvidoso* contido nas narrativas dos poetas. Heródoto não parece dizer que está a recusar diretamente a afirmação dos poetas, ao menos em primeira instância. Ainda assim a origem – é o próprio autor que nos esclarece – é de Homero ou de algum outro. A partir disso estamos autorizados a pensar que, enquanto tradição, enquanto “capital cultural” Homero – e, por extensão, outros poetas – tem sua importância, mas também sua parcela de culpa pelas opiniões que os gregos continuam a proferir de modo errado. É como se Heródoto dissesse: “se não foi Homero (que inventou), certamente foi alguém como ele...”, ou “isso só pode ser coisa de poeta...”, o que ressalta a desconfiança por parte do autor. No capítulo seguinte é explicitado o distanciamento em relação aos outros autores, o que a meu ver, somado às passagens deste passo (II. 20-23) completa uma das mais claras e detalhadas manifestações autorais de Heródoto nas *Histórias*:

Se, após ter criticado as opiniões que outros exprimiram, é preciso, sobre esta questão obscura (*aphanéōn*), emitir uma opinião pessoal, eu direi o que faz, segundo penso, que o Nilo inunde no verão (HERÓDOTO, II. 24).

Heródoto recolhe as versões e apresenta a seus ouvintes-leitores uma síntese das interpretações. E ao mesmo tempo se contrapõe e apresenta sua própria versão, provocando um *desvio*<sup>94</sup>, um elemento necessário para a constituição da autoria.

---

<sup>93</sup> Termo com apenas duas ocorrências nas *Histórias*, e com sentido semelhante (*euēthéstaton*, em I, 60) (POWELL, 1938: 152).

<sup>94</sup> Para a analista do discurso Eni Orlandi, este desvio (no sentido de criar-se uma nova interpretação) é possível porque o silêncio e a incompletude são elementos constitutivos da linguagem. Assim, o lacunar e o incompleto são essenciais para que possa existir autoria, pois é nesse hiato que se configura a interpretação. Orlandi não se refere à autoria da mesma forma que Michel Foucault, que menciona os autores “formadores de discursividade”, ou seja, autores em situações enunciativas especiais. Apesar de parecer não refutar a afirmação de Foucault, a autora procura ampliar o horizonte da construção autoral ao dizer comum, ao cotidiano: “Ou seja, o autor, embora não instaure discursividade (como o autor ‘original’ de Foucault), produz, no entanto, um lugar de interpretação no meio de outros. Esta é a sua particularidade. O sujeito só se faz autor se o que ele produz for interpretável. Ele inscreve sua formulação no interdiscurso, ele historiciza seu dizer. Porque assume sua posição

Os poetas não deixam, com isso, de serem os representantes de uma tradição fortemente enraizada entre os gregos. Homero e Hesíodo são apresentados como os responsáveis pela fixação em suas narrativas as origens dos deuses, seus nomes e seus aspectos.

[...] 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; [...]. (HERÓDOTO, II. 53).

Há um caso que recebe tratamento especial por parte de Heródoto, e que gira em torno da questão do “raptó de Helena”. A julgar pelo que chamamos “literatura” grega, a narrativa em questão pode ser encontrada em um número razoável de autores que, de uma forma ou de outra, contribuíram com diferentes versões, ou melhor, com diferentes detalhes apresentados para o mesmo caso. Homero pode ser o mais famoso a apresentar a heroína, mas não foi o único. Alguns autores como Alceu, Safo, Estesícoro, Górgias, Eurípides e Isócrates também dedicaram espaço em suas obras para uma Helena que, como notou Claude Calame, foi apresentada sob várias facetas, que se relacionam aos momentos históricos particulares de cada autor que a representa entre os gregos:

Como protagonista da ação fundadora da guerra de Tróia, Helena é então “*good to think with*”: Helena em particular mais do que os outros da mesma história, porque suas várias versões se combinam para estabelecer uma tradição que reflete sobre as motivações desta figura particular central da narrativa. Nesta medida, o ‘mito de Helena’ é simplesmente uma cristalização de uma tradição narrativa que envolve uma figura semi-divina (o que é objeto de um duplo culto em Esparta). O valor de verdade empírica e histórica dessa história nunca é questionado. Nem por Heródoto, nem por Górgias, nem por Isócrates. Esses autores simplesmente tendem a escolher e recriar a versão mais provável do ponto de vista de um dado regime político e ideológico da verdade; e geralmente o critério usual para tal verossimilhança é de natureza ética (CALAME, 2009: 657-658).

Heródoto não fugiu a este princípio. Em sua versão não há espaço para questionamento de modo que a “visão racional do mundo” supere o mundo que *acreditava* nos mitos. Por isso, o que há de novo na versão de Heródoto não diz respeito à existência ou não de Helena, mas ao destino de sua viagem ao lado de Alexandre (Páris). Sua versão fora

---

de autor (se representa nesse lugar), ele produz assim um evento interpretativo. O que só repete (exercício mnemônico) não o faz”. (ORLANDI, 2004: 69-70).

conhecida a partir das explicações dos sacerdotes egípcios, sendo que a apresentação de tal versão, aliada à aceitação da mesma por parte do autor indicam duas características que atuam no sentido de opor a produção dos poetas à sua própria maneira de proceder enquanto autor. Em primeiro lugar, as versões contadas pelos gregos são contestadas, em benefício da versão apresentada pelos sacerdotes. Heródoto acata a versão bárbara, e apresenta os motivos. Em segundo, o que encontramos é um Heródoto bastante conhecedor de Homero e de sua obra, a ponto de examinar versos da *Ilíada* e da *Odisseia*, e ao mesmo tempo negar que os *Cantos Cíprios* sejam de sua autoria, após apontar as contradições entre os textos. Em terceiro lugar, e o mais importante, há uma sugestiva oposição entre Heródoto e Homero, onde o desfecho revela que tal recusa pode, sem perigos de generalização, ser estendida aos poetas de uma forma geral. Examinemos agora passo a passo o desenrolar da narrativa.

Helena é mencionada no início das *Histórias* (I, 3) na ocasião dos mútuos raptos que, segundo os persas, representam a origem das guerras contra os gregos. No entanto, é no livro II (capítulos 112-120) que Helena recebe espaço considerável. E por conta dessa narrativa que Heródoto levanta uma detalhada discussão, no intuito de superar as versões conhecidas pelos gregos.

A narrativa tem seu início no passo das *Histórias* em que Proteu, um homem de Mênfis, assume o poder no Egito (II. 112). Heródoto conta que a este governante, em Mênfis, era consagrado um templo, magnífico e bem ornamentado, possível de ser visto ainda em seu tempo. Neste local havia um templo dedicado a Afrodite estrangeira, que o autor presume se tratar de Helena, a filha de Tíndaro, argumentando que além de ter ouvido dizer que Helena havia vivido na corte de Proteu, também não conhece, de todos os outros templos de Afrodite, um que possua a designação de “Afrodite estrangeira” (*xeínēs Aphrodítēs*). Heródoto passa então a contar a conversa que teve com os sacerdotes egípcios, construindo com cuidado a argumentação que pode ser resumida no simples fato de que Helena não esteve em Troia. Os sacerdotes disseram-lhe que Alexandre (Páris), após o rapto, partiu para Troia, mas que um imprevisto havia ocorrido: ventos contrários o levaram para o mar do Egito. Quando a notícia chega aos ouvidos de Proteu, foi ordenado imediatamente que prendessem o homem, para que ele mesmo contasse ao soberano o ocorrido. Após isso, o soberano ressalta com repugnância a dupla atitude de Alexandre: não satisfeito em raptar a mulher de Menelau, o homem que lhe hospedara, ainda saqueia sua casa. É ordenado então que o deixem partir, mas sem Helena e as riquezas roubadas: estas permaneceriam no Egito até que Menelau fosse buscá-las (II. 115). Heródoto tem consciência de que a versão é contrária a de Homero, e menciona o autor:

Parece-me que Homero também ouviu essa narrativa; mas, como ela não convinha (*euprepēs*) para a epopeia tanto quanto a que ele utilizara, deixou-a de lado, mostrando que ela era igualmente conhecida. (HERÓDOTO, II. 116).

Para confirmar que Homero conhecia a versão são apresentados versos da *Ilíada* que evidenciam, segundo o autor, os caminhos erráticos de Alexandre em seu retorno, e que junto de Helena foi parar em Sídon, na Fenícia, próxima ao Egito<sup>95</sup>.

O fato de Heródoto afirmar que Homero tinha ciência da mesma versão contada pelos sacerdotes possui no mínimo dois aspectos a serem apontados. Em primeiro lugar, na busca de afirmar que a versão de que Helena depois de raptada foi para o Egito (e não para Tróia) é autêntica, o autor utiliza Homero como ferramenta para autenticar a versão. Em segundo lugar, ainda que implicitamente, a epopeia – em particular a epopeia homérica – é colocada em questão. A partir de seu comentário, podemos pensar que Homero pode não ter acreditado na versão que utiliza (NEVILLE, 1977: 4). Se Homero sabia a maneira “correta” como tudo aconteceu e, no entanto, não a apresentou dessa forma porque esta versão não seria a adequada (ou não convinha) para o gênero épico, significa que, para Heródoto, a produção dos poetas não representa – como já havia sido sugerido em II. 23 – uma incontestável fonte da verdade, mas sim uma elaboração na qual o conteúdo apresentado pode ou não sofrer modificações de acordo com certos padrões do gênero, afetando ou não seu caráter *verdadeiro*.

Heródoto chega então à conclusão de que os *Cantos Cíprios* não são de autoria de Homero, visto que nessa obra Alexandre conseguiu chegar a Tróia em dias (II. 117). Não será esta a única vez nas *Histórias* que Heródoto discute a autoria de algum poema que seja atribuído a Homero:

Referi-me ao que se diz das regiões mais recuadas. Mas sobre os hiperbóreos, nem os citas nem nenhum dos outros povos que habitam na zona dão a mais pequena informação, a não ser os issédones. Mas, julgo eu, nem mesmo estes têm nada para dizer, senão também os citas o diriam, do mesmo modo que falam de homens com um só olho. É Hesíodo quem fala dos hiperbóreos, como também Homero nos *Epígonos*, se é realmente Homero o autor dessa epopeia (*ei dē tōi eónti ge Hómēros taūta tà épea epoiēse*) (HERÓDOTO, IV. 32).

---

<sup>95</sup> *Ilíada*, VI, 289-292; *Odisseia*, IV, 227-230; IV, 351-352.

Tal recorrência, somada às menções que o autor faz sobre alguma passagem da *Ilíada* ou da *Odisseia*, assim como vimos acima, sobre a época em que viveram os poetas, apontam para a íntima relação do autor investigador com a produção poética, seu aprofundado conhecimento, e mesmo sua busca de construir-se como certa autoridade capaz de lançar críticas ao conteúdo apresentado pelo poeta em questão. Como declara Andrew Ford,

Tais passagens mostram que Heródoto foi além do ceticismo urbano em direção à poesia e desenvolveu um aplicado e razoável método para obter informações dos antigos cantos. O grande exemplo é sua longa discussão especulativa do que realmente aconteceu em Troia (2.50-60). Aqui ele tem aparecido para alguns leitores como sendo um pouco tolo por acabar acreditando em uma estória fantástica que ele diz ter vindo do Egito – que Helena nunca foi à Troia (os deuses enganaram Páris com um fantasma), mas foi acolhida no Egito. Para um pensador do iluminado século V, no entanto, a estória de Homero realmente não foi a melhor, e desmantelando-a Heródoto mostra sua extraordinária habilidade e desenvoltura como um leitor (FORD, 2007: 816-818).

Trata-se de um habilidoso leitor que é capaz de perceber as contradições entre as obras e apontar os detalhes capazes de desvendar as questões por ele mesmo colocadas. E a versão que inicia como sendo exclusivamente proferida pelos sacerdotes egípcios passa, aos poucos, a receber “traços herodotianos”, pois além de simplesmente concordar com o que ouviu no Egito, Heródoto amplia a argumentação, insere seu raciocínio e sublinha seu conhecimento do texto homérico. Quando questionados pelo autor se a versão dos gregos fazia sentido ou não, é a partir da investigação (*historiē*) que eles se tornam capazes de responder (II. 118). Os sábios egípcios, que não abandonam sua condição de bárbaros, passam a apresentar características familiares ao autor:

Os sacerdotes egípcios me disseram que sabiam de algumas dessas narrativas por suas próprias investigações (*historiēisi*), mas que eles falam com precisão (*atrekeōs*) do que ocorreu em seu próprio território (HERÓDOTO, II. 119).

Os comentadores das *Histórias* que utilizo não dedicaram atenção à colocação acima. No entanto, nela encontramos elementos que aproximam os sacerdotes do próprio autor. Ora, o procedimento dos sacerdotes é caracterizado aqui justamente pela semelhança em relação à própria maneira de Heródoto atuar. Podemos, sem exagero, interpretar o escrito como a própria declaração do que o autor entende ser uma forma confiável de pesquisa. Trata-se de um modo de proceder digno de aprovação por parte do autor. Já havia ficado claro que a

versão que mais lhe agrada é a dos sacerdotes. Ao encerrar o tema, temos o “veredito”, de forma direta, em forma de conclusão, complementada por seus próprios raciocínios.

Eis o que disseram os sacerdotes egípcios. E, de minha parte, concordo com o que eles contaram sobre Helena com base nesta consideração: se Helena tivesse ido à Troia ela teria sido entregue aos gregos, com ou sem o consentimento de Alexandre. Príamo e os outros parentes não chegariam ao ponto de colocar em perigo suas pessoas, suas crianças e sua cidade para que Alexandre pudesse viver com Helena. Se, nos primeiros tempos, eles tinham tal propósito, ao verem que pereciam tantos troianos em cada combate travado com os gregos e o sacrifício em vidas que a luta estava custando aos filhos de Príamo – se é que podemos confiar no que dizem os poetas épicos (*ei khrē ti toīsi epopoioīsi khreōmenon légein*) –, eu creio que, em tais condições, mesmo que o próprio Príamo estivesse gostando de Helena, ele a teria devolvido aos Aqueus, para livrar-se dos males que o afligiam (HERÓDOTO, II. 120).

No início, Heródoto havia colocado que se tratava da versão dos sacerdotes egípcios. Mas suas intervenções são contínuas no que se refere ao caso para, no final, “fechar” sua participação. Ele se coloca primeiramente como partidário da versão dos sacerdotes. Acredito que isso possa ser entendido como uma forma de produção autoral. Pois, como fora colocado antes, não é apenas discordando e refutando que o autor constrói a si próprio em sua obra. Se posicionar a favor de uma versão já existente requer escolha, e remete, além do “criador” da versão, ao *eu* daquele que a adere. É como se o autor dissesse “*eu, Heródoto, pertencço ao grupo dos que pensam assim*”. Mas, para além disso, Heródoto não se contenta em apenas concordar. Ele tira suas próprias conclusões a respeito do assunto e de certa forma, *toma posse* da versão dos sacerdotes: utiliza-as, ao mesmo tempo construindo algo novo, melhor elaborado. A versão então passa por um processo de “lapidação”, onde uma argumentação de maior solidez é construída, tornando-se *sua própria versão*. Já não é mais tão simples estabelecer, seja no campo das apresentações *orais* da obra, seja na própria leitura, o responsável único pela versão. Heródoto toma posse do posicionamento dos sacerdotes sem no entanto deixar de citá-los, a exemplo do que faz em grande parte de seu texto. O argumento dos sacerdotes passa por um processo de adaptação para esperar possíveis críticas de seus ouvintes-leitores. Pois os gregos que se propõem a ouvir as *Histórias* não foram educados para continuar em silêncio diante de temas como os trazidos por Heródoto, diretamente vinculados às questões importantes debatidas no cotidiano. Neste mundo onde o debate e a busca do convencimento a partir da palavra é a característica mais valorizada nas decisões políticas, e levando em conta a importância e a amplitude de alcance desta no âmbito



da cidade, é fácil supor que tal fórmula estivesse presente nos mais variados momentos de suas vidas:

O que implica o sistema da polis é primeiramente uma extraordinária preeminência da palavra sobre todos os outros instrumentos de poder. Torna-se o instrumento político por excelência, a chave de toda autoridade no Estado, o meio de comando e de domínio sobre outrem. Esse poder da palavra – de que os gregos farão uma divindade: *Peithó*, a força da persuasão – lembra a eficácia das palavras e das fórmulas em certos rituais religiosos, ou o valor atribuído aos “ditos” do rei quando pronuncia soberanamente a *themis*: entretanto, trata-se na realidade de coisa bem diferente. A palavra não é mais o ritual, a fórmula justa, mas o debate contraditório, a discussão, a argumentação. (VERNANT, 2005a: 53-54).

A partir do momento em que toma partido frente a seu público, ao tornar mais complexa a argumentação que ouvira, Heródoto passa a ser o responsável direto pelo que apresenta. E se ele procura estabelecer sua própria identidade, os poetas, mais uma vez, são utilizados em seu próprio benefício. De forma sutil, os poetas são revelados como figuras não muito confiáveis e, por isso, é preciso sempre tomar certa distância sobre suas posições e manter sempre a dúvida: “se é que podemos confiar no que dizem os poetas”. A palavra *epopoiós* diz respeito especificamente ao poeta épico, sendo que é mais uma formação a partir da terminação em *-poiós*, que chamam atenção para um forma específica de produção. Mas apesar de tratar o poeta em sua forma mais específica, épica, pode ser associada a outra menção, esta no livro II, que também possuem um sentido negativo:

[...] nem acredito que Erídano seja o nome dado pelos Bárbaros a algum rio que corra para o mar, lá para os lados do vento Bóreas, de onde se diz que o âmbar amarelo provém, nem sei se existem as ilhas Cassitérides, de onde nos vem o estanho. Por um lado, o próprio nome Erídano revela sua origem grega e não bárbara, e por algum poeta foi decerto criado (*poiēteō*); por outro lado, quanto às Cassitérides, embora eu tenha dado ao assunto toda a atenção, não me foi possível ouvir nenhuma testemunha ocular (*autópteō*), que confirme que a região para lá da Europa é um mar (HERÓDOTO, III. 115).

Outro exemplo que merece um exame mais detalhado pode ser lido no livro IV. Após discorrer sobre as origens e os limites geográficos dos citas, Heródoto apresenta as diferentes versões conhecidas por ele, provindas dos gregos e dos próprios citas (IV. 5-12). Após a apresentação das versões, o nome do poeta Arístes é mencionado, juntamente de uma vinculação ao gênero épico:

Conta Arísteeas, filho de Cestróbio, um homem do Proconeso, autor de um poema épico (*poiéōn épea*), que, possuído por Febo (*phoibólamptos*), chegou aos issédones, e que acima dos issédones vivem uns homens, os arimaspos, que só têm um olho; para além desses, estão os Grifos guardiães do ouro; depois deles, os hiperbóreos, que se estendem até o mar. Que, à exceção dos hiperbóreos, todos esses povos, a começar pelos arimaspos, levam o tempo a fazer guerra aos vizinhos. Assim os issédones foram expulsos do seu país pelos arimaspos, os citas pelos issédones; os cimérios, por seu lado, que habitavam as margens do mar do sul, foram forçados pelos citas a abandonar a região. Ou seja, nem tão pouco esse poeta, no que respeita àquele espaço, está de acordo com os citas (HERÓDOTO, IV. 13).

Os exemplos anteriores indicam a existência de certa descrença por parte do autor de Halicarnasso em relação às afirmações dos poetas épicos em específico (WELLS, 1928: 306-307). É importante destacar a ênfase dada ao caráter poético da produção, a partir da caracterização por *poiéōn épea*. Além disso, é ressaltada a instância divina que, segundo o próprio poeta, possibilita sua visita aos issédones: o poeta, no momento em que obteve as informações, estava *possuído* (*phoibólamptos*) por um deus, Apolo, sob o epíteto de Febo. Trata-se de um sujeito inspirado que depende de uma força divina para ter acesso às informações que apresenta em sua poesia. Mesmo não havendo aqui uma explícita alusão às Musas como deusas inspiradoras do canto e do saber poético<sup>96</sup>, há a referência ao deus Apolo que não exerce outra função no contexto da passagem que não a de uma instância de ordem superior que possibilite ao poeta algo inalcançável a um mero mortal.

No capítulo seguinte, a narrativa sobre o território Cita é interrompida para dar espaço ao que o autor ouvira a respeito de Arísteeas no Proconeso e em Cízico: Arísteeas havia morrido, mas após a notícia de sua morte ser difundida, foi desmentida por um homem de Cízico. Heródoto coloca que sete dias depois Arísteeas apareceu no Proconeso, e fez um poema que os gregos chamam de *Arimaspeias*, e depois desapareceu novamente (IV. 14-15). Na continuação, o autor mostra seu ceticismo em relação ao fato de Arísteeas ter ido realmente onde afirma em seu poema. Ao mesmo tempo, destaca-se a importância da condição de testemunha ocular na validação das afirmações e os limites impostos pela impossibilidade de ter visto:

O que existe acima desta terra cuja história tenho vindo a desenvolver, ninguém o sabe com segurança (*atrekéōs*). Pelo menos não consegui uma

---

<sup>96</sup> Segundo Luis Krausz, havia na Grécia uma variedade de versões a respeito da ligação do deus Apolo com as Musas, com o canto, ou como o deus que concede o dom da profecia ao adivinho. Apesar disso, era em Delfos o único santuário onde Apolo era cultuado juntamente com as Musas (KRAUSZ, 2007: 143). O fato é que a passagem representa uma rara menção de Heródoto ao contato dos poetas com as divindades na produção de suas obras. Em vez das Musas, é de Apolo a função de proporcionar a experiência sobre-humana ao poeta.

informação junto de ninguém que pudesse assegurar que sabia por ter visto com os próprios olhos (*autópteō*). Nem mesmo Arístetas, a quem fiz menção um pouco acima, pois nem ele, no poema que compôs, afirma ter avançado para além dos issédones. Das regiões mais afastadas repetia o que tinha ouvido dizer e, segundo confessa, eram os próprios issédones os autores da versão que ele adoptou. Quanto a nós, todas as informações precisas (*atrekéōs*) que conseguimos por ter ouvido dizer (*akoēi*), abarcando um espaço o mais alargado possível, vamos então relatá-las (HERÓDOTO, IV. 16).

Para o caso do poeta Arístetas e sua jornada afirmada no poema, é explícita a descrença por parte de Heródoto. Nem mesmo o poeta viu com os próprios olhos e, por isso, não pode saber com segurança (*atrekéōs*)<sup>97</sup>. David Asheri destaca que é a característica “dúvida metódica” (*methodic doubt*) de Heródoto que o estimula a proceder em um reexame dos dados geográficos e etnográficos proporcionados por Arístetas (ASHERI, 2007: 549). Na passagem do capítulo dezesseis apresentada acima, o autor de Halicarnasso descreve o método utilizado pelo poeta: além da Cítia, o poeta reivindica ter conhecido apenas os issédones; para seu conhecimento do que vai além dos issédones – arimaspos, grifos, hiperbóreos – o poeta não apresenta um conhecimento resultante de sua própria experiência, mas do que foi contado pelos próprios issédones.

A distinção apresentada por Heródoto referente ao trato do poeta com as fontes pode ser pensada como uma tentativa consciente de diminuir a validade das afirmações do poeta, tendo-se em vista a sequência de sua exposição e o desfecho nos capítulos 27 e 32. No livro III os grifos e os arimaspos já haviam sido apresentados sob certo ceticismo:

É sem dúvida no norte da Europa que a maior parte do ouro amarelo parece encontrar-se. Como ele surge, também não posso dizê-lo com exatidão (*atrekéōs*), mas diz-se que o roubam aos grifos uns tais arimaspos, homens que têm um só olho. Eu cá é que não posso acreditar que existem homens com um só olho, que em tudo o mais sejam da mesma natureza que os outros homens. Mas de facto os confins do mundo, que circundam o resto da terra, fechando-a no seu interior, parecem ser as regiões que possuem as coisas que nos parecem mais belas e mais raras (HERÓDOTO, III. 116).

---

<sup>97</sup> Segundo Hartog (2001: 397-407), dos filósofos da Jônia a Aristóteles, passando pelos médicos e os historiadores, a visão é o principal instrumento do conhecimento. O “eu vi” é o principal operador de crença no destinatário da obra, podendo ser substituído (quando há a impossibilidade de ver com os próprios olhos), por exemplo, por “eu ouvi”, o que também pode apresentar diferentes níveis como, por exemplo, no caso de ouvir de alguém que “viu com os próprios olhos”, ou ouvir de alguém “o que contam” sobre determinado assunto. Heródoto não conseguiu uma informação segura, pois não resultou de uma testemunha ocular. Este procedimento foi, posteriormente, criticado por Tucídides (I. 22): “E, quanto às ações que foram praticadas na guerra, decidi registrar não as que conhecia por uma informação casual, nem segundo conjectura minha, mas somente aquelas que eu próprio presenciara e depois de ter pesquisado a fundo sobre cada uma junto de outros, com a maior exatidão possível”.

Sua declaração do livro III, reproduzida acima, deve ser levada em conta na leitura do capítulo 27 do livro IV, onde se desenvolve a “revisão” das afirmações do poeta Aristeas. É estabelecido então que a fonte das narrativas que afirmam a existência de homens de um olho só e os grifos é provinda dos issédones, sendo transmitidas aos citas, e posteriormente aos gregos.

Quanto aos que lhe ficam mais além, são os próprios issédones que afirmam que o que há são homens com um só olho e grifos guardiães do ouro. Por sua vez os citas repetem o que lhes ouviram dizer a eles e nós, pela nossa parte, o que recolhemos dos citas. O nome que lhes damos de arimaspos é cita, pois nesta língua *arima* significa ‘um’ e *spu* ‘olho’ (HERÓDOTO, IV. 27).

O desfecho ocorre no capítulo 32. Nele, mais ainda que no 27, Heródoto demonstra não acreditar no que Aristeas apresenta tendo os issédones como fonte.

Referi-me ao que se diz das regiões mais recuadas. Mas sobre os iperbóreos, nem os citas nem nenhum dos outros povos que habitam na zona dão a mais pequena informação, a não ser os issédones. Mas, julgo eu (*egō dokeō*), nem mesmo estes têm nada para dizer, senão também os citas o diriam, do mesmo modo que falam de homens com um olho só. É Hesíodo quem fala dos hiperbóreos, como também Homero nos *Epígonos*, se é realmente Homero o autor dessa epopeia (HERÓDOTO, IV. 32).

À passagem é acrescido o uso significativo de *egō dokeō*, significando aqui a inserção do autor para estabelecer sua sentença que diverge da de um poeta, e que representa o seguinte argumento: Aristeas utilizou as narrativas dos issédones para obter informações sobre os hiperbóreos; mas na verdade isso é improvável, pois os citas nada sabem sobre os hiperbóreos (WELLS, 1928: 313-314; ASHERI, 2007: 604-605).

Os traços da poesia e as características dos poetas são, aos poucos, apresentados pelo autor. Assim, uma imagem negativa é criada: as informações contidas nas obras dos poetas devem ser postas em dúvida, e com uma espécie de revisão das versões anteriores, Heródoto consegue destacar seu nome enquanto sujeito investigador.

### **3.4 O roubo de Ésquilo**

Outro termo indicativo do caráter negativo exercido pelos poetas pode ser encontrado na única menção ao nome de Ésquilo nas *Histórias*<sup>98</sup>.

Ésquilo, assim como Heródoto, também dedicou uma obra ao tema do enfrentamento entre gregos e persas. No entanto, sua aparição nas *Histórias* não se deve a uma citação da peça trágica *Os persas*. Heródoto conta, no livro II, que havia um templo a Leto, com um oráculo. O santuário de Leto foi, segundo o autor, o que viu de mais maravilhoso; em segundo lugar, uma ilha chamada Quêmis. Esta ilha, segundo os egípcios, era flutuante. Heródoto não crê na possibilidade de uma ilha flutuar; mesmo assim reproduz a narrativa dos egípcios. Desta narrativa, segundo o autor, Ésquilo teria se aproveitado:

Desta narrativa e não de outra, Ésquilo filho de Euforíon roubou (*hērpase*) o que vou contar, diferenciando-se dos poetas que o tinham precedido: ele apresentou Ártemis como a filha de Deméter [...]. (HERÓDOTO, II. 156).

Para J. Wells, a dura palavra *harpázō* é talvez significativa do ciúme de Heródoto em relação a Ésquilo, por descobrir a relação antes dele. O autor de Halicarnasso teria então “esquecido seu Orientalismo, e fala com ressentimento de uma distorção da mitologia grega usual” (WELLS, 1928: 245). Alan Lloyd, para a mesma questão, apenas sugere que Hecateu de Mileto poderia ter sido a fonte imediata de Ésquilo (LLOYD, 2007: 357).

No entanto, o uso de *hērpase* parece indicar aqui uma espécie de censura, uma acusação por parte do investigador. Em seu “*A lexicon to Herodotus*”, Enoch Powell aponta para vinte e cinco ocorrências da palavra (POWELL, 1938: 47), com possibilidades de variações nas traduções, mas que remetem a um sentido negativo, como pode ser lido, por exemplo, no livro I: os citas foram os dominadores da Ásia durante vinte e oito anos, onde todo o território foi devastado por sua violência, e “a título de tributo, cobravam a cada povo uma quantia estipulada; mas, para além do tributo, pilhavam (*hērpazon*), nas suas incursões, aquilo que cada um possuía” (HERÓDOTO, I. 106).

Não seria então, na visão de Heródoto, o emprego de algo totalmente original por parte de Ésquilo; ao contrário, tratar-se-ia de algo digno de reprovação. O teor crítico da passagem permite uma aproximação a uma anterior<sup>99</sup>, no mesmo livro II, onde o autor assegura que os egípcios foram os primeiros a afirmar a imortalidade da alma, e que na morte do corpo ela

---

<sup>98</sup> Além de Ésquilo, outro poeta trágico aparece nas *Histórias*, mas apenas como uma simples menção: Frínico aparece quando Heródoto busca ressaltar o quanto os atenienses sofreram pelos milésios com o resultado da Revolta Jônica. Frínico, que escreveu uma peça intitulada “A queda de Mileto”, viu o teatro cair em lágrimas, e recebeu uma multa de mil dracmas por ter relembado tamanha calamidade (HERÓDOTO: VI. 21).

<sup>99</sup> A aproximação é sugerida por Ph. -E. Legrand (LEGRAND, 1944: 178).

penetra algum outro corpo no nascimento; e que depois de passar por todas as criaturas da terra, do mar, e do ar (ciclo que se completa em três mil anos), ela penetra uma vez mais um corpo humano em seu nascimento. Heródoto conclui o capítulo afirmando a falta de originalidade dos gregos, no que diz respeito ao assunto:

Alguns gregos, uns mais cedo e outros mais tarde, usaram esta doutrina como se fosse sua; eu sei os seus nomes, mas não os escrevo. (HERODOTO, II. 123).

Uma importante diferença entre as duas passagens, é que os autores mencionados na segunda passagem – ao contrário do nomeado Ésquilo – permanecem no anonimato<sup>100</sup>. Qual seria o motivo de apenas o nome do poeta Ésquilo ser apresentado? Ou, por outro lado, qual seria o motivo do silêncio por parte do investigador quanto aos nomes dos autores que copiaram ideias egípcias afirmando serem suas? Seria pelo fato de que o mesmo Ésquilo é autor – assim como Heródoto, porém de uma obra de outra natureza – que também trata do conflito entre os gregos e os persas sendo, por isso, seu rival? Mas então qual seria o motivo de o autor citar Ésquilo uma única vez, sendo que não se trata de nada referente às guerras entre gregos e persas? Seria, então, por simples acaso? Parece ser arriscado ou, no mínimo, demasiado especulativo apresentar uma resposta. No entanto, para o que importa aqui, o poeta trágico foi apresentado sob uma imagem negativa, o que, caso fosse mencionado no que diz respeito às guerras, provavelmente seu nome estaria maculado: aquele que *roubou* uma ideia e a introduziu em sua obra.

### 3.5 O *aînos*: o elogio dos poetas

A palavra *aînos* é geralmente definida da seguinte forma: em primeiro lugar como narrativa, *mýthos*, conto, “história”; e em segundo como uma narrativa de louvor ou de elogio (BAILLY, 2000: 46; LIDDELL & SCOTT, 1882: 37). O termo possui então conotações que o fazem presente essencialmente no âmbito da poesia grega, como na poesia de elogio de Píndaro<sup>101</sup>.

---

<sup>100</sup> Seriam, segundo Legrand: os Órficos, Ferécides, Pitágoras, Empédocles (LEGRAND, 1944: 152).

<sup>101</sup> Mas não somente em Píndaro. O termo é bem atestado na tradição poética grega, de Homero ao século V a.C. Em Homero, por exemplo, encontramos o termo *Polýainos* para se referir ao herói Odisseu (na *Iliada* IX, 673 e na *Odisseia* XII, 184), significando “digno de grandes elogios, célebre, rico em bons conselhos” (BAILLY, 2000: 1589).

Nas *Histórias*, segundo Pascal Payen, o *aînos* deve ser pensado não de forma isolada, mas tendo-se sempre em vista a presença ampla e contínua do termo *logos*, que é a palavra mais frequente para designar o todo ou parte de sua obra. Nela, o *logos* remete às narrativas que são herdadas pela tradição de diversos povos, provindas de informantes dignos de confiança. Mas não se trata apenas de um uso do termo em questão para designar a sua matéria prima selecionada. Esses dados são retrabalhados, organizados, tomando juntos uma nova forma a partir da iniciativa do sujeito que se faz autor, e passam a constituir um novo *logos*, que reúne, organiza, e articula esses diversos *logoi* que o compõe (PAYEN, 1997: 63-64)<sup>102</sup>.

Em virtude da variação existente no seu significado, o *aînos* deve ser apreendido – sugere Payen – não como um gênero narrativo, mas como um ato de linguagem que toma valor de *censura* ou de *elogio*, em função do contexto do qual ele é inserido (PAYEN, 1997: 71). No caso de Heródoto, o autor integra em sua obra narrativas que obedecem às convenções do *aînos*, mas nunca as denominando *ainoi*. Quando ele precisa a natureza desse tipo de narração, a opção é por *logos* (I. 141; VI. 86; VII. 151). O verbo *ainein* é empregado dezoito vezes nas *Histórias*, mas unicamente com o sentido de elogiar, e não de *fazer uma narrativa* (POWELL, 1938: 8). Há, na produção herodotiana, certo deslocamento em relação aos poemas dispensadores de elogio ou censura como os de Píndaro, que, no entanto, também os designa por *logos*. Se o parentesco existe entre as duas formas de narrativa, a fama (*kléos*) proporcionada pelo poeta e pelo investigador não é de mesma natureza, pois não se trata, em Heródoto, de elaborar uma narrativa de glória aos reis conquistadores, tal como o poeta procede quanto aos vencedores dos jogos pan-helênicos (PAYEN, 1997: 73-74).

A escolha do significado do verbo *ainein* em Heródoto representa outro exemplo do distanciamento autoral estabelecido em relação aos poetas, mesmo que não seja colocado explicitamente sua reprovação quanto ao caráter de suas narrativas. Na verdade, não se trata necessariamente de reprovação. Nos dois casos que serão examinados, os poetas são mencionados de forma breve – embora significativa –, em momentos da obra que não dizem respeito à poesia, mas a personagens que foram *elogiados* por poetas em seus poemas. Dois casos semelhantes: o *elogio* é provindo de dois poetas. Trata-se de Simônides e de Sólon. Os dois aparecem como participantes na narrativa ou ação, e não como autoridades sobre

---

<sup>102</sup> Nesse aspecto deve ser considerado que Heródoto se aproxima daqueles autores que nomeou de *logopoiói*, que discuti anteriormente. O que, em verdade, não anula a afirmação anterior de que se trate de crítica ou censura, pois pode significar uma forma de Heródoto opor a sua própria concepção de *logos* (PAYEN, 1997: 64).

determinado assunto, onde o autor buscaria criticar ou recusar seu conteúdo. Ainda assim, o uso do termo revela a consciente condição de Heródoto quanto ao caráter heterogêneo dos poetas e de suas obras em relação a ele próprio e suas *Histórias*.

O poeta Simônides de Céos aparece duas vezes nas *Histórias*<sup>103</sup>. No livro V, em sua condição de poeta: os jônios, após incendiarem Sardes, juntamente com um templo de Cibele, foram perseguidos pelos persas. Estes, que haviam se reunido para socorrer os Lídios, conseguiram encontrar os jônios em Éfeso.

Ainda que tenham feito frente aos inimigos, os Iônios sofreram uma estrondosa derrota no combate travado. Os persas causaram-lhes numerosas baixas, algumas de peso; entre estas, refira-se a morte de Evalcidas, comandante dos Erétrios, distinguido com a coroa da vitória nos concursos desportivos e largamente celebrado (*ainethénta*) por Simônides de Céos (HERÓDOTO, V. 102).

Não há, na passagem acima, um teor de reprovação à atitude do poeta Simônides de louvar um homem ilustre, como Evalcidas, reconhecido enquanto tal pelo próprio autor de Halicarnasso. O poeta é usado aqui como simples forma de dar ênfase ao caráter positivo da apresentação de Evalcidas, de tal modo a ser reconhecido e elogiado na poesia. Não se trata de colocar simplesmente que Heródoto reprova a atitude de Simônides. O caráter negativo aqui diz respeito não à atitude do poeta, em prestar um elogio a um homem que de fato o merece. Tal caráter só existe e tem importância na medida em que é posto em relação à investigação herodotiana, sua metodologia, seus princípios, seus propósitos. Por qual motivo Heródoto menciona apenas duas vezes o poeta, e não o utiliza como fonte, tendo-se em vista que Simônides também escreveu sobre o conflito entre gregos e persas? Deborah Boedeker, ao examinar a *Elegia de Plateia* de Simônides, chama atenção para novas questões acerca do relacionamento entre o épico, a elegia, e a historiografia do século V a.C. Pois o poema diz respeito aos homens, mais precisamente aos vencedores, mas ao mesmo tempo há uma analogia entre os gregos que lutaram no evento *histórico* – também relatado por Heródoto – e os que lutaram em Troia. Para a autora, é suficientemente plausível que Heródoto tenha conhecido e usado o poema sobre Plateia, e busca mostrar as convergências entre a elegia e a narrativa das *Histórias*. Mas ressalta as diferenças: são em parte “literárias”, tendo-se em vista

---

<sup>103</sup> A outra referência ao nome de Simônides encontra-se no livro VII. Trata-se da parte da narrativa que diz respeito aos trezentos espartanos que lutaram na batalhas das Termópilas. São apresentadas então três inscrições gravadas com a intenção de honrar os mortos no local (e os que morreram antes da partida das tropas de Leônidas). A terceira inscrição é dedicada ao adivinho Megistias que, de acordo com Heródoto, foi uma iniciativa de Simônides (HERÓDOTO, VII. 228).



que são gêneros diferentes; também históricas, pois refletem a variação do significado da batalha à luz de circunstâncias contemporâneas a cada uma das obras: a elegia de Simônides é um poema de elogio composto rapidamente após a celebração dos fatos, enquanto que a narrativa em prosa é de longe mais crítica e toma forma uns cinquenta anos depois do ocorrido, em um mundo diferente, onde Plateia possui um sentido mais pungente (BOEDEKER, 2001: 133-134).

Agora Sólon. No livro V, a revolta Jônia se estende até o Helesponto, Cária e Chipre. Heródoto passa então a contar como a revolta no Chipre foi suprimida pelas tropas persas, e o modo pelo qual estes passaram a levar vantagem:

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 Sólhos, Aristócipro, filho de Filocipro (o mesmo Filocipro que Sólon de Atenas, quando foi a Chipre, elogiou (*áinese*) nos seus versos mais do que qualquer outro tirano) (HERÓDOTO, V. 113).

Para a passagem acima, dois traços merecem destaque. Em primeiro lugar, trata-se de uma obra de elogio, o que significa em primeira instância que Heródoto apresenta Sólon em sua *alteridade* autoral, ou seja, como responsável por outro tipo de produção que não a sua, assim como o fizera com Simônides<sup>104</sup>. Em segundo lugar, o elogio é dedicado a um tirano (*týrannos*).

Se Sólon, o legislador, foi apresentado no livro I como aquele que visita Cresos e a ele apresenta sábias palavras acerca da felicidade humana, agora é apresentado como um autor: mas um autor que elabora elogios a um tirano. A afirmação de Heródoto é confirmada nos próprios versos de Sólon, que atestam a ida de Sólon ao Chipre (na tradução de Gilda Naécia Maciel de Barros):

Agora, por muito tempo reinando aqui entre os Sólhos,  
mores nesta cidade, tu e a tua descendência.  
Quanto a mim, em nau veloz, para longe desta ilha gloriosa,  
em segurança me conduza Cipre, a coroada de violetas;  
e nesta fundação conceda graça, ilustre fama,  
e retorno a minha pátria. (SÓLON, VII. 1-6).

---

<sup>104</sup> A expressão “*alteridade autoral*” que utilizo, em verdade, refere-se a todos os poetas examinados na presente dissertação, e não apenas a Sólon e Simônides. Os dois são mencionados mais ou menos em conjunto por mim em virtude da aproximação possível a partir da categorização que Heródoto faz de suas obras: discursos de *elogio*.

Para François Hartog, o poder (primeiramente bárbaro) perpassa o conjunto das *Histórias* e constitui uma peça importante na sua organização. Assim, o rei (bárbaro) e o tirano (grego) formam um par onde estão um para o outro em posição de espelho, constituindo uma representação do poder na obra de Heródoto:

[...] o tirano é o espelho do Rei, como o Rei é o espelho do tirano. A imagem do poder tirânico é moldada então por relação ao poder real, e a imagem do poder real se constitui por relação ao poder tirânico. Na cruzada dessas duas imagens se constrói a representação do poder despótico. (HARTOG, 2001: 412).

Se levarmos em conta que Heródoto apresenta uma imagem negativa da tirania, podemos entender que a menção à poesia não possui uma boa conotação. O distanciamento por parte de Heródoto aqui é estabelecido não pela imprecisão das informações como no caso de Homero: trata-se de uma narrativa de elogio.

### **3.6 Uma imagem *positiva* para os poetas: a estratégia herodotiana**

Temos visto até aqui a figura de um autor que, na elaboração de sua narrativa, procede de modo a fazer com que seu ouvinte ou seu leitor não permaneça imune a sua *presença autoral*. Esta pode ser constituída de diferentes maneiras, em diferentes níveis, de acordo com a necessidade de o autor expressar-se enquanto tal para que seu público perceba aquele que esteve presente nas diferentes etapas da “produção historiográfica” e que no *agora* da enunciação ou da leitura apresenta a seus destinatários o fruto de sua pesquisa. Assim, foi escolhido, para a presente dissertação, o exame das passagens das *Histórias* que apresentam os poetas, para que, a partir disso, possamos compreender a manifestação de Heródoto enquanto autor. Um autor que, dentre outras possíveis interpretações, constrói sua autoria a partir da busca de estabelecer certo distanciamento em relação aos poetas, figuras tão tradicionais entre os gregos de seu tempo, mas que inegavelmente produziram obras de outra natureza que a das *Histórias*. Até aqui foi apresentada a presença negativa dos poetas na obra em questão. O sentido negativo quanto à apresentação dos poetas representa uma tentativa de afastamento do autor em prosa em vista dos autores que produzem seus trabalhos em verso. A confiabilidade de suas obras é colocada em questão fazendo com que, *poesia* e *poetas* sejam sinônimos de incerteza, de desconfiança, e de parcialidade (pois eles elogiam). Nesse sentido, ser poeta significa outra coisa que ser um autor como Heródoto. A produção de um difere das

dos outros de maneira extremamente significativa. E a obra poética representa, nas *Histórias*, apesar de sua força sempre conservada e enaltecida pela tradição, um antigo monumento que, sem perder totalmente seu posto e sua influência, dá indícios de que é preciso mudar. É preciso uma revisão, proporcionada por uma nova iniciativa entre os gregos, que resulta em um novo monumento, que representa o surgimento da obra de Heródoto. Mas o que fazer quando nas palavras do próprio Heródoto – até aqui apresentado como uma espécie de mestre da recusa das obras dos poetas como fonte para sua própria obra – os dizeres dos poetas têm lugar de aceitação, sendo consideradas válidas as suas informações? Trata-se de uma contradição? Uma vez confirmada a existência de tais passagens, no que implica para o que foi afirmado até aqui, principalmente, que “Heródoto utiliza os poetas para manifestar e reforçar sua própria autoria diante de seu destinatário”? Ou seria mais ou menos ineficaz a sua iniciativa, visto que o autor entraria em contradição, pois recusa os poetas em alguns momentos, mas, em outras partes da narrativa, aceita sua pertinência e a validade de suas afirmações?

No livro III, Heródoto apresenta um caso em que pretende afirmar que Cambises estava louco. A constatação por parte do investigador se dá pelo fato de que o soberano persa, caso não o fosse, não ridicularizaria a religião e os costumes. Heródoto afirma, então, que os homens são convictos de que seus próprios costumes são os melhores. Exemplo disso pode ser contemplado, segundo o autor, na atitude tanto dos gregos como dos Indianos chamados Calátios: Dario havia convocado os gregos e perguntado quanto eles cobriam para comer os corpos de seus pais, quando estes haviam morrido, e a resposta dos gregos foi que não o fariam por dinheiro algum; para os Indianos, o soberano perguntou quanto deveria ser pago para consentirem em cremar os corpos de seus pais, obtendo como resposta o pedido para que cessasse de falar tal blasfêmia. Como conclusão, Heródoto se reporta a uma frase que afirma ser do poeta Píndaro:

Este é portanto um princípio geral, que Píndaro – ao que me parece com toda a razão – resumiu numa fórmula: ‘a tradição é a rainha do mundo’ (*kai orthōs moi dokei Píndaros poiēsai nómon pántōn basiléa phēsas einai*) (HERÓDOTO, III. 38).

Heródoto não está interessado, aqui, no sentido original do texto de Píndaro. Ele isola o verso de seu contexto e cita-o como mote para suas propostas de comparação etnológica e

moral (ASHERY, 2007: 436-437)<sup>105</sup>. Mas o importante na citação é a referência à condição de Píndaro enquanto poeta: sua única aparição nas *Histórias* não possui um sentido negativo (tal como ocorreu, por exemplo, com Ésquilo). Segundo Svenbro, a suspeita de Heródoto em relação à poesia encontra exceção na passagem apresentada acima. O valor negativo de *poiein* (*fazer, produzir*, sendo o poeta aquele que *produz* o próprio canto) era tão forte que Heródoto, para se mostrar favorável ao conteúdo provindo de Píndaro, precisou introduzir *poiēsai* com *orthōs moi dokeei* (SVENBRO, 1984: 170-173). O uso de *orthōs* possui o sentido de “reto”, “correto”, e *moi dokeei* aparece com o sentido de “eu penso”, ou “para mim”: para ele (Heródoto), e de forma diferente dos outros poetas apresentados nas *Histórias*, Píndaro afirma algo *correto* e, talvez por isso, digno de menção.

Eis uma aceitação declarada por parte do investigador do conteúdo proporcionado pelos poetas. É bem verdade que Homero e Hesíodo, como vimos acima, também foram utilizados pelo autor de outra forma que não a da contestação; por exemplo, no intuito de reforçar a validade de suas próprias afirmações. Mas estes casos são bastante sutis, e não são suficientes para ofuscar aqueles onde o investigador procura distanciar-se em suas próprias afirmações. Para a citação de Píndaro, podemos afirmar que se trata de uma situação diferente. Seu nome aparece uma única vez e, nesta única vez, a intenção não é a de reprovação.

No entanto, a concordância – e, em decorrência disso, a aceitação por parte de Heródoto dos dizeres do poeta – não deve ser exagerada. Não podemos exagerar o papel positivo atribuído ao poeta em uma única passagem. A citação *não* significa que Píndaro seja “*um dos seus*”, para colocar as coisas em outros termos. O fato de Heródoto ter usado uma passagem de Píndaro (apenas) em concordância não isenta o poeta de continuar fazendo parte de um grupo de poetas que o autor busca distanciar-se em sua produção, seja pela diferença de natureza existente entre os dois tipos, seja pelo modo pelo qual o investigador obtém seus resultados e constrói suas afirmações. O que fica claro é que não se trata aqui de recusa. Pergunta importante: para que tipo de conteúdo Píndaro é requisitado por Heródoto? Trata-se de conteúdo semelhante àquele em que o investigador afirma que Helena foi, após o rapto, ao Egito e não à Tróia? É fácil perceber que não. A relação de concordância com o poeta diz respeito muito mais a opinião sobre moral e costumes do que a algo ocorrido no passado, cuja investigação seria – uma vez constatada a ausência das Musas – a única forma de acesso.

---

<sup>105</sup> Creio que a tradução mais adequada para *nómos* seja “usos”, “costumes”. No entanto, por entender que não há prejuízo na interpretação da passagem, mantenho a tradução apresentada pelas autoras Maria de Fátima Silva e Cristina Abranches.

Trata-se, então, de uma afirmação acertada da parte de um poeta em um de seus poemas, de que Heródoto bem soube tirar proveito, tendo-se em vista a relevância de temas relacionados à pluralidade cultural em sua obra. Píndaro, com isso não deixa de ser *poeta*, capaz de fazer correta generalização sobre a humanidade, grega e bárbara.

A participação de Píndaro nos é útil então para melhor delimitarmos as concepções de Heródoto enquanto autor. Pois o exame da passagem em questão deixa claro que ele não atua simplesmente recusando os poetas. Não se trata de uma rejeição *a priori* da validade do conteúdo apresentado por estes autores em suas obras. Pois antes de ser autor, ele também é um homem grego “comum”, que possui visões de mundo, concepções, posicionamentos morais e políticos, assim como os poetas possuem as suas. Heródoto parece saber como ninguém considerar os saberes e as informações do *Outro*. Sua noção de alteridade parece ir além da oposição *grego/não grego*. No que se refere à figura do autor, os poetas também parecem estar presentes, se aceitarmos que Heródoto se apresenta como um *não poeta*<sup>106</sup>.

Dentro de uma complexa rede social, ele atribui ou não relevância ao que dizem os outros, sejam poetas ou não. E nem por isso ele passa a ser poeta. Assim como em suas investigações, ele não hesita em concordar com versões dos bárbaros, e nem por isso passa a ser bárbaro. Todos – gregos ou bárbaros, poetas ou não – recebem espaço nas *Histórias*, desde que seu autor entenda ser merecido.

O segundo exemplo diz respeito a Homero. Como vimos, o poeta épico representa uma figura a qual Heródoto busca superar, sendo ela mesma representativa da poesia como um todo, por força da tradição e da grandiosidade da poesia homérica à época do investigador (e por muitíssimo tempo depois). Mas nesse caso não se trata de recusar o conteúdo do poeta ou contestar sua validade. Ao tratar dos limites do território cita, o autor destaca uma das características do lugar: a baixa temperatura. Trata-se de um inverno bastante rigoroso, insuportável, o que repercute nos animais da região. E tal peculiaridade estimula o autor a usar o raciocínio e estabelecer relações com outros lugares de que tem informações a partir de suas investigações. Em sua opinião, o frio acentuado do local é o motivo pelo qual lá não crescem chifres na espécie de gado chamado “mocho”. Para reforçar a validade de seu raciocínio, ele serve-se de Homero como apoio: “Vem em abono da minha opinião (moi tē gnōmē) Homero, na Odisseia, que reza assim [...]” (HERÓDOTO, IV. 29). O verso presente na *Odisseia* (IV: 85), que faz menção a Líbia, sugere que os cordeiros de lá já possuem, ao nascerem, chifres. Sua conclusão é que nas regiões quentes os chifres dos animais crescem

---

<sup>106</sup> Refiro-me a *não poeta* no sentido de que o autor apresenta uma recusa em apresentar sua obra como um poeta, pois possui sua forma particular, sua investigação.

rapidamente, enquanto que em regiões muito frias eles não crescem, ou crescem muito pouco. Não importa aqui se o que o autor afirma é verdadeiro ou não, se sabemos hoje ou não que regiões frias inibem o crescimento de chifres nos animais. Ao invés de uma busca por respostas “científicas” que comprovem o desconhecimento por parte do autor em relação a alguns assuntos, é mais sensato procurarmos entender o significado de sua afirmação no contexto em que esta é apresentada. É preciso compreender o significado do que, se examinarmos apenas de modo superficial, podemos ser conduzidos a uma enganosa contradição por parte do autor.

No lugar de interpretarmos como uma contradição – pelo fato de ele criticar os poetas e depois aceitar usar nas *Histórias* suas colocações – podemos interpretar como *estratégia autoral*. O uso *positivo* que Heródoto faz desses poetas cujos casos foram apresentados acima é possível apenas na medida em que possam fazer parte de uma situação proveitosa para a argumentação do *próprio Heródoto*. Trata-se de uma estratégia herodotiana que possui sua eficácia: o autor argumenta, utiliza outros autores a seu favor, e destaca ainda mais sua presença autoral em sua obra.

Exemplo semelhante embora não diga respeito especificamente aos poetas pode ser lido no uso que o autor faz dos oráculos. No início do livro II, Heródoto tece algumas considerações acerca das fronteiras do Egito. Uma referência ao oráculo de Ámon demonstra o quanto ele procura utilizar seus recursos de investigador. O oráculo é apresentado sob a qualidade de *testemunha*, o que não significa que Heródoto apenas repita passivamente a declaração:

Um testemunho que apoia minha opinião sobre a extensão do Egito é fornecido pelo oráculo de Ámon, do qual só tive conhecimento depois de ter formado minha própria opinião sobre o Egito (HERÓDOTO, II. 18).

Tal como nos dois casos apresentados acima com as menções a Píndaro e Homero, o oráculo de Amon tem sua utilidade na passagem. Sem que sua autoridade se sobreponha à do próprio investigador, ela serve, no entanto, para confirmá-la: a afirmação do oráculo apenas possui importância no contexto da afirmação pessoal do autor.

É verdade que a relação de Heródoto com os oráculos não é a mesma que com os poetas. Por um lado, não há o que podemos chamar de um sentimento de “rivalidade” por parte do investigador. E nem poderia ser diferente. O saber divino dos oráculos está em outro plano que o saber apresentado nas *Histórias*. A grandiosidade do saber dos oráculos é apontada pela Pítia, quando consultada por Cresos: “Sei o número de areias e as medidas do

mar,/ entendo o mudo e ouço quem não fala” (I. 47). É importante colocar que Heródoto não contesta esses dizeres. A sequencia da narrativa aponta para essa característica. Em uma segunda consulta, Creso deseja saber se deve entrar em guerra contra os persas e se deve buscar a união com algum aliado, obtendo como resposta do oráculo, que “se ele declarasse guerra aos persas, destruiria um grande império” (I. 53). Em uma terceira consulta, Creso obtém uma resposta também tomada de ambiguidade. Ao fazer oferendas aos habitantes de Delfos, o soberano pergunta à Pítia se seu governo duraria muito. Tudo isso se apresenta em um contexto em que o soberano está prestes a tomar uma importante decisão, a saber, a de enfrentar o império Persa. Segundo Heródoto, a resposta da Pítia foi a seguinte:

Quando o mulo for rei dos medos,  
então, Lídio dos pés moles, ao longo do Hermo pedregoso  
põe-te em fuga. Não te detenhas nem te envergonhes de ser covarde.  
(HERÓDOTO, I. 55).

Creso, por não compreender a mensagem dos oráculos, age às cegas e decide assim enfrentar Ciro e os persas, o que resultaria em total fracasso. Por pensar ter compreendido a mensagem oracular, sem haver compreendido realmente, a própria ação do soberano determina seu infeliz desfecho, e a vitória de Ciro.

Devemos prestar atenção, no entanto, ao tratamento que Heródoto concede ao oráculo como fonte de autoridade. Não se trata de contestar sua sabedoria, como o faz com os poetas de um modo geral:

[...] “Era Ciro esse mulo, já que nascera de dois progenitores de raça diferente: de uma mãe mais nobre e de um pai mais modesto. Ela era uma mulher da Média, filha de Astíages, rei dos Medos, e ele um persa que, apesar de súbdito daqueles e inferior a ela em todos os aspectos, casou com a sua soberana.” Foi esta a resposta que a Pítia deu aos Lídios e eles levaram-na a Sardes e comunicaram-na a Creso. E este, ao ouvi-la, reconheceu que o erro tinha sido seu e não do deus. (HERÓDOTO, I. 91).

Apesar de não representar rivalidade o uso que o autor faz da sabedoria oracular, a *presença* herodotiana é afirmada juntamente com a colocação acerca do oráculo: o eu do autor estabelece seu espaço de atuação, aponta para o fato de não haver dependência quanto às forças divinas em seu procedimento investigativo, como podemos ler em II. 18. Para Catherine Darbo-Peschanski,

Ele [Heródoto] pretende demarcar ainda mais a sua autonomia em relação aos oráculos; isso equivale, de certa maneira, a demarcá-la em relação ao campo do divino. Com efeito, ele ocasionalmente utiliza uma profecia para elucidar uma outra questão, além da que está sendo posta em causa por seu próprio conteúdo. O oráculo, então, não é mais do que um argumento entre outros e perde a sua condição de instrumento privilegiado do conhecimento para tornar-se uma pedra igual a tantas na construção de um raciocínio (DARBO-PESCHANSKI, 1998: 91).

As colocações de Julia Kindt (2006: 34-51) vem ao encontro das de Darbo-Peschanski, ao afirmar que a menção que Heródoto faz dos oráculos não significa uma dependência de forças exteriores ao mundo dos homens. Segundo Kindt, os oráculos exercem um poder de autoridade, algo que vai além do que o autor de Halicarnasso pode possuir enquanto investigador. Ele utiliza tais oráculos como uma forma de complemento, mas não como forma de explicar algo que não pudesse por si mesmo. O uso que o autor faz da linguagem oracular pode ser pensado como uma estratégia para estabelecer e manter sua própria autoridade como investigador e narrador das *Histórias*<sup>107</sup>. Mesmo não havendo uma negação categórica da autoridade divina, Heródoto afirma sua própria autoridade, concedendo a ele próprio certa autonomia de manipulação e julgamento (DARBO-PESCHANSKI, 1998: 83).

Logo, o autor não se faz contraditório ao concordar com os poetas em alguns momentos. Afinal, os autores não são apresentados simplesmente como uma fonte de autoridade. Em outras palavras, Heródoto não se apaga em sua narrativa para dar lugar aos dizeres coerentes dos poetas: os poetas é que são autorizados pelo autor – porque este aprova suas colocações *naquele momento* – a manifestarem-se em sua face positiva.

Entretanto, na medida em que o conflito entre gregos e bárbaros vai se desenvolvendo nas *Histórias*, os poetas desaparecem. Heródoto sabe que Frínico derrubou lágrimas em Atenas com sua peça sobre a queda de Mileto (VI. 21), mas não deu evidência de tê-la consultado para tratar da Revolta da Jônia. Ele também conhece Ésquilo, e como vimos conhece o bastante para apontar uma espécie de plágio por parte do poeta trágico, mas não menciona seu nome ao tratar das guerras, o mesmo sendo válido para Simônides e a batalha de Plateia. Pois em sua produção encontramos bem demarcada a sua escolha, a saber, a de produzir um desvio em relação à poesia, e nisso obviamente os poetas perdem seu espaço. Heródoto não necessita deles, pois se propõe a construir algo marcado pela diferença, pela singularidade, o que explica seu caráter de contestação frente outros autores.

---

<sup>107</sup> A autora também se preocupa principalmente com os de Delfos, e sua aparição no livro I das *Histórias*.



## Conclusão

O objetivo desta dissertação foi refletir acerca da manifestação autoral de Heródoto nas *Histórias*. Para isso destaquei os poetas, ou melhor, o uso que Heródoto fez destes em sua obra. A presença dos poetas em sua *historiē* foi aqui explorada no seguinte sentido: mostrar que, pela forma que são apresentados, mencionados, e (principalmente) criticados, eles possibilitam a construção de uma autoria baseada na oposição, na diferenciação, na recusa que o autor faz de pertencer a tal grupo. Ele apresentou a sua forma de ser autor, o que resultou em uma maneira particular de apresentar-se, de manifestar-se, de marcar seu “território” autoral, em meio às vozes plurais existentes na narrativa por ele produzida.

Em um primeiro momento, minha preocupação foi de apresentar um panorama da presença de Heródoto em outros autores. Com isso, creio ter deixado claro o seguinte: 1) o nome de Heródoto não deixou de aparecer nos trabalhos dos outros autores; tanto com críticas quanto com comentários de defesa, sua presença não foi apagada; 2) mas a questão de sua autoria havia sido colocada de forma diferente até os anos de 1980: se antes, desde os próprios gregos, ela era mencionada para outros fins, como por exemplo o da punição (e não foram poucas as críticas ao autor), surge uma preocupação pela sua figura autoral, sua manifestação, a presença do *eu* na narrativa. No decorrer de minha pesquisa utilizei inúmeras vezes estes autores (Hartog, Calame, Darbo-Peshanski, Dewald, e Marincola).

Uma vez esclarecido o surgimento da autoria herodotiana como problema, e os autores principais que motivaram e possibilitaram a presente pesquisa, foi preciso mudar o foco: foi então que deixei de lado os autores que examinaram a autoria para passar a examinar a autoria ela própria, primeiramente de um modo mais geral. No intuito de destacar o que chamei de *desvio* provocado por Heródoto em relação aos poetas quanto à autoria, examinei algumas significativas obras dos poetas gregos. Não para rotular os poetas simplesmente como “cantores inspirados”, no sentido de quase nem apresentarem certa individualidade nas suas obras. Pois não se trata apenas, como acredito ter deixado claro, de um canto divino, mas da existência e presença de divindades no canto, que também é humano, executado pelos poetas, e por isso autoral. Mas Heródoto toma outro caminho. Trata-se de contar algo sem que seja preciso uma invocação às Musas, sem que elas sejam sequer mencionadas. Seus informantes, estes, estão presentes, mas não a ponto de sobressaírem-se à figura central, aquele que organiza a narrativa, estabelece o momento certo em que alguém pode falar algo e, principalmente, *se* pode ter voz nas *Histórias*.

A parte final foi o momento, por assim dizer, de “pôr as cartas à mesa”. Se com os capítulos anteriores visei preparar o leitor para uma compreensão mais detalhada da questão autoral, e a possibilidade de uma contextualização da autoria herodotiana, o capítulo III foi o momento em que tratei da própria obra do autor. Não mais o contexto intelectual de intérpretes da obra, não mais a autoria das obras dos gregos, mas as passagens das *Histórias* referentes aos poetas. Assim, acredito ter mostrado um procedimento utilizado por Heródoto para manifestar-se como autor, de um modo singular, diferenciando-se de uma tradição poética bem conhecida entre os gregos de seu tempo. Após o referido exame, não resta dúvida de que os poetas gozam de um importante papel em sua obra. Em primeiro lugar, o autor de Halicarnasso não deixa de mostrar que sabe muitas e detalhadas informações sobre eles e, mais que isso, que possui conhecimento aprofundado de suas obras. Em segundo lugar, Heródoto apresenta-os, de um modo geral, sob uma imagem negativa. Mas não apenas. Ao perceber as nuances das aparições destes autores nas *Histórias*, percebi a questão problemática que seria organizar e agrupar as passagens. Foi preciso então estabelecer um princípio classificatório, mesmo que simples, para que não houvesse uma generalização na interpretação: não seria aceitável uma simples afirmação como “Heródoto se faz autor criticando os poetas”. Apesar de esta sentença não estar errada (pelo contrário, esta é uma das principais afirmações da presente pesquisa, que não deixa de reconhecer outras possibilidades), ela não dá conta, por assim dizer, das particularidades das menções aos poetas na obra. Assim, optei por estabelecer para a análise a divisão entre o caráter *negativo* e o caráter *positivo* das menções, sendo que o primeiro possui um número bem maior de ocorrências que o segundo. Duas características que, na verdade, não são opostas. Pelo contrário, são complementares, e poderia ser relacionada à busca pela imparcialidade que o autor defende ser adepto. Esta imagem negativa dos poetas na obra em questão torna perceptível uma característica presente nesta relação entre o historiador e os poetas: a alteridade autoral. Heródoto se mostra *Outro*, diferente. Mesmo quando há o que chamei de “caráter *positivo*”, o distanciamento está presente. É uma relação permeada pela alteridade, mas não pelo preconceito em relação a outros autores: estas são características básicas de quem, como Heródoto, procura relatar “o que se diz” sobre os acontecimentos passados.

Heródoto delimita os terrenos de sua investigação e, fazendo isso, os poetas vão perdendo espaço naturalmente, e tornam-se passado<sup>108</sup>. Talvez seja esse o motivo de não haver rivalidade – ao menos explícita – de sua parte em relação à Simônides, autor de um

---

<sup>108</sup> Tornam-se passado no sentido de não darem conta de produzir uma obra com as exigências de Heródoto para contar o passado, os costumes e as diferentes versões dos humanos.

poema sobre a batalha de Plateia, nem com Ésquilo, autor da tragédia *Os persas*. Os dois também trataram das guerras, mesmo que de maneiras diferentes. A consciência da produção de algo marcadamente novo dentre as obras conhecidas em seu tempo, acaba por inibir os possíveis rivais. Sua maneira de tratar do conflito que permitiu a conservação da liberdade dos gregos não se assemelha a um poema de elogio aos vencedores, nem a uma peça trágica. Em outros momentos, nas *Histórias*, foi preciso que o autor demonstrasse a alteridade de sua obra em relação àquilo que produzem os poetas. A recusa por parte de Heródoto não deixa de estar presente. Mas não se resume a isso. Como vimos, em alguns momentos da obra, a menção aos poetas não representava crítica ou censura. Píndaro é o maior exemplo disso. No entanto os poetas, mesmo não tendo sua participação apagada nas *Histórias*, são apresentados como produtores de “outra coisa”, algo bastante diferente das investigações de Heródoto de Halicarnasso.

## Textos antigos

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

\_\_\_\_\_. **Aristotle's Metaphysics**. Edited by W.D. Ross. Oxford: Clarendon Press, 1924. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0051>>. Acesso em: 10 jan. 2012.

BACCHYLIDES. **Lyra Graeca – Volume III**. Edited and translated by J. M. Edmonds. London: Heinemann, 1928. (Loeb Classical Library).

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.

HÉRODOTE. **Histoires**. Texte établi et traduit par Ph.-E. Legrand. (9 v.). Paris: Les Belles Lettres, 1944-1945.

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.

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

HOMERO. **Iliada.** Tradução de Haroldo de Campos. (2 v.). Volume I. Edição bilíngüe grego-português. São Paulo: Arx, 2003.

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.

LONGINO. **Do sublime.** Tradução Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LUCIANO DE SAMÓSSATA. **Como se deve escrever a história.** Tradução e ensaio de Jacyntho Lins Brandão. Edição bilíngüe. Minas Gerais: Tessitura, 2009.

PINDAR. **The Odes.** With an english translation by J. Sandys. London: Loeb Classical Library, 1930.

PLATÃO. **Íon.** Introdução, tradução e notas de Victor Jabouille. Edição bilíngüe grego-português. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, 1988.

SAFO. **Poemas.** Introducción, traducción directa y notas de Carlos Montemayor. Mexico: Editorial Trillas, 1986. (Colección Linterna Mágica).

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.

## **Bibliografia Geral**

ACCAME, Silvio. L'invocazione alla Musa e la verità in Omero e in Esiodo. In: \_\_\_\_\_. **Scritti Minori.** Volume Secondo. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1990. p. 585-627.

ACHCAR, Francisco. Lírica e imortalidade: exegi monumentum. In: \_\_\_\_\_. **Lírica e lugar-comum:** alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Edusp, 1994. p. 153-183.

ASHERI, David; LLOYD, Alan B.; CORCELLA, Aldo. **A Commentary on Herodotus I-IV.** Edited by Oswyn Murray and Alfonso Moreno. Oxford: Oxford University Press, 2007. 721 p.

ASSAËL, Jacqueline. La Muse, l'aède et le héros. **Noesis**, No. 1, p. 109-169, 1997.

ASSMANN, Jan. 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.

\_\_\_\_\_. Collective Memory and Cultural Identity. **New German Critique**, No. 65, Cultural History/Cultural Studies, p. 125-133, Spring - Summer 1995.

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.

BAILLY, Anatole. **Le grand Bailly**: Dictionnaire grec-français. Paris: Hachette, 2000.

BARKER, Andrew. The musical revolution of the later fifth century. In: \_\_\_\_\_. **Greek Musical Writings: The Musician and his Art**. Vol. I. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 93-98. (Cambridge Readings in the Literature of Music).

BARROS, Gilda Naécia Maciel de. **Sólón de Atenas (a cidade antiga)**. São Paulo: Humanitas, 1999.

BARTHES, Roland. La muerte del autor. In: \_\_\_\_\_. **El susurro del lenguaje: Mas allá de la palabra y de la escritura**. Barcelona/Buenos Aires/México: Ediciones Paidós, 1987. p. 65-71. (Colección Paidós Comunicación, 28).

\_\_\_\_\_. El discurso de la historia. In: \_\_\_\_\_. **El susurro del lenguaje: Mas allá de la palabra y de la escritura**. Barcelona/Buenos Aires/México: Ediciones Paidós, 1987. p. 163-177. (Colección Paidós Comunicación, 28).

BENVENISTE, Émile. Problemas de lingüística geral I. São Paulo: Companhia Ed. Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

BOEDEKER, Deborah. 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.

\_\_\_\_\_. 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.

BOURDIEU, Pierre. L'illusion biographique. **Actes de la recherche en sciences sociales**, Vol. 62, No. 1, p. 69-72, 1986.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. As musas ensinam a mentir (Hesíodo, Teogonia, 27-28). **Ágora, Estudos Clássicos em Debate** 2, p. 7-20, 2000.

CALAME, Claude. Identités d'auteur à l'exemple de la Grèce classique: signatures, énonciations et citations. In: CALAME, Claude & CHARTIER, Roger (Ed.). **Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne**. Grenoble: Jérôme Millon, 2004. p. 11-39.

\_\_\_\_\_. **Le récit en Grèce Ancienne**: Enonciations et representations de poètes. Paris: Méridiens Klincksieck, 1986.

\_\_\_\_\_. The Abduction of Helen and the Greek Poetic Tradition: Politics, Reinterpretations and Controversies. In: DILL, Ueli; WALDE, Christine. **Antike Mythen**: Medien, Transformationen und Konstruktionen. Berlin /New York: Walter de Gruyter, 2009. p. 645-661.

CAPPONI, Matteo. Fins d'hymnes et sphragis énonciatives. **Quaderni Urbinati di Cultura Classica**, New Series, Vol. 75, n. 3, p. 9-35, 2003.

CERTEAU, Michel de. 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.

CHANTRAINE, Pierre. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque**. Histoire des mots. (4 v.). Paris: Klincksieck, 1968-1980.

CHARTIER, Roger. Figuras do autor. In: \_\_\_\_\_. **A ordem dos livros**. Brasília, DF: UNB, 1998.

CHENU, Marie Dominique. Auctor, actor, autor. **Bulletin Du Cange**, III, p. 81-86, 1927.

COMPAGNON, Antoine. O autor. In: \_\_\_\_\_. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2001. p.47-96.

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.

DETIENNE, Marcel. **L'Invention de la Mythologie**. Paris: Gallimard. 1981.

\_\_\_\_\_. **Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

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.

DIELS, Hermann Alexander. **Die Fragmente der Vorsokratiker**. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1906.

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.

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.

\_\_\_\_\_. What Happened to Croesus. **The Classical Journal**, Vol. 74, n. 1, p. 34-40, oct-nov 1978.

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.

FERREIRA, José Ribeiro. **Polis: antologia de textos gregos**. Coimbra: Minerva, 2001.

FINLEY, Moses I. **O uso e abuso da história**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FORD, Andrew. **The origins of criticism: literary culture and poetic theory in classical Greece**. Princeton: Princeton University Press, 2002.

\_\_\_\_\_. Herodotus and the poets. Appendix Q. In.: Strassler, Robert B. (Ed.) **The landmark Herodotus: the Histories**. Translated by Andrea L. Purvis. New York: Pantheon Books, 2007. p. 816-818.

FORNARA, Charles William. **The Nature of History in Ancient Greece and Rome**. Berkeley: University of California Press, 1983.

FOUCAULT, Michel. ¿Qué es um autor? Traducción de Gertrudes Gavidia y Jorge Dávila. **Literatura y Conocimiento**, p. 1-19, 1999.

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.

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.

GLASSNER, Jean-Jacques. Être auteur avant Homère en Mésopotamie? **Diogène**, Paris, Vol. 196, n. 4, p. 111-118, 2001.

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.

GRAZIOSI, Barbara. The Ancient Reception of Homer. In: HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher. **A Companion to Classical Receptions**, 2008. p. 26-37. (Blackwell Companions to the Ancient World).



GREIMAS, Algirdas Julien e COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1989.

GRIMAL, Pierre. **A Concise Dictionary of Classical Mythology**. Oxford: Basil Blackwell, 1990.

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.

HARTOG, François. Les grecques égyptologues. **Annales: ESC**, Paris: Editions de l'EHESS, v. 41, n. 5, p. 953-967, 1986.

\_\_\_\_\_. The Invention of History: The Pre-History of a Concept from Homer to Herodotus. **History and Theory**, Vol. 39, No. 3, p. 384-395, Oct. 2000).

\_\_\_\_\_. **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.

HERING, Fábio Adriano. O texto de Heródoto e seus desdobramentos modernos: uma questão imperialista (o caso britânico). **Mneme – Revista Virtual de Humanidades**, v. 5, n. 10, p. 01-27, Abr.-Jun. 2004.

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.

HOW, W. & WELLS, J. A. **Commentary on Herodotus with Introduction and Appendixes**. 2 Volumes. Oxford, Clarendon Press, 1928.

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.

KINDT, Julia. Delphic Oracle Stories and the beginning of Historiography: Herodotus' Croesus Logos. **Classical Philology**. Chicago, Vol. 101, n. 01, p. 34-51, 2006.

KIRK, G. S. **The Iliad**: A Commentary. Vol. I. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

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.

LATEINER, Donald. **The Historical Method of Herodotus**. Toronto: University of Toronto Press, 1989.

LEGRAND, Ph.-E. **HÉRODOTE**: Introduction. Paris: Les Belles Lettres, 1966

LIDDELL, Henry George & SCOTT, Robert. **A Greek-English Lexicon**. New York/Chicago/Cincinnati: American Book Company. 1882.

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.

LORAUX, Nicole. Elogio do anacronismo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 57-70.

MANETHO. Introduction. In: \_\_\_\_\_. **Manetho**. With an English translation by W. G., Waddell. Cambridge, MA: Harvard University Press. 1964. p. vii-xxviii. (The Loeb Classical Library No. 350).

MARINCOLA, John. **Authority and tradition in Ancient Historiography**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

\_\_\_\_\_. 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.

\_\_\_\_\_. Herodotean narrative and the narrator's presence. **Arethusa**, Vol. 20, p. 121-137, 1987.

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.

MINCHIN, Elisabeth. The poet appeals to his Muse: Homeric invocations in the context of epic performance. **The Classical Journal**, Vol. 91, n. 1, p. 25-33, 1995.

MINTON, William W. Homer's invocations of the Muses: traditional patterns. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, Vol. 91, p. 292-309, 1960.

MOLINO, Jean. Le nom propre dans la langue. **Langages**, 16<sup>o</sup> année, n. 66, p. 5-20, 1982.

MOMIGLIANO, Arnaldo. Time in Ancient Historiography. **History and Theory**, Vol. 6, p. 1-23, 1966.

\_\_\_\_\_. The place of Herodotus in the history of historiography. In: \_\_\_\_\_. **Secondo Contributo alla Storia degli Studi Classici**. Roma: Editioni di Storia e Letteratura, 1984<sup>a</sup>. 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.

MOSSÉ, Claude. **La Grèce archaïque d'Homère à Eschyle**. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

MURARI PIRES, F. **Mithistória**. São Paulo: Humanitas, 1999.

\_\_\_\_\_. 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. 2003.

\_\_\_\_\_. *KTEMA ES AIEI*, e a “prolixidade do silêncio” tucidideano no século XX. In: **Anos 90**, Porto Alegre, n. 17, p. 87-109, 2003.

MURRAY, Penelope. Inspiration in Early Greece. **The Journal of Hellenic Studies**, Vol. 101, p. 87-100, 1981.

NAGY, Gregory. Herodotus the logios. **Arethusa**, Vol. 20, p. 175-184, 1987.

\_\_\_\_\_. The "Professional Muse" and Models of Prestige in Ancient Greece. **Cultural Critique**, Discursive Strategies and the Economy of Prestige, No. 12, p. 133-143, Spring 1989.

NEVILLE, James W. Herodotus on the Trojan War. **Greece & Rome**, Second Series, Vol. 24, No. 1, p. 3-12, Apr. 1977.

ORLANDI, Eni. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Campinas: Pontes, 2004.

OSBORNE, Robin. The art of signing in ancient Greece. **Arethusa**, Vol. 43, p. 231-251, 2010.

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, Année 2002.

PENICK, Daniel Allen. **Herodotus in the Greek Renaissance**. Baltimore: John Murphy Company, 1902.

POCOCK, John Greville Agard. Introdução: O Estado da Arte. In: \_\_\_\_\_. **Linguagens do ideário político**. 1ª Edição. São Paulo: Edusp, 2003. p. 23-62.

POWELL, Enoch. **A lexicon to Herodotus**. Cambridge: University Press, 1938.

RIBEIRO, Tatiana Oliveira. O deus de dentro: a poesia inspirada na Grécia antiga. **Calíope**, Rio de Janeiro, Vol. 14, p. 110-123, 2006.

\_\_\_\_\_. **A apódexis herodotiana**: um modo de dizer o passado. 2010. 206 p. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.

RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologias**. Organização, tradução, e apresentação de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

SAUGE, Andre. **Sauge on Van Nuffelen on Darbo-Peschanski**. Bryn Mawr Classical Review, 2008.12.10. Disponível em: <<http://bmcr.brynmawr.edu/2008/2008-12-10.html>>. Acesso em 20 nov. 2010.

SILVA, Maria Aparecida de Oliveira. Plutarco e Heródoto: a permanência dos discursos. **Anais XXIII SEC**, Araraquara, p. 305-314, 2008.

SKINNER, Quentin. **As Fundações do Pensamento Político Moderno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SOUZA, Jovelina Maria Ramos de. Homero sob o olhar crítico da tradição. **Nuntius Antiquus**, Belo Horizonte, n. 1, p. 1-17, jun. 2008.

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.

THOMAS, Rosalind. The intellectual milieu of Herodotus. In: DEWALD, Carolyn & MARINCOLA, John. **The Cambridge Companion to Herodotus**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 60-75.

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.

VARGAS, Anderson Zalewski. Razão, cegueira e mito. **Topoi**, Vol. 12, n. 22, p. 284-303, jan.-jun. 2011.

VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento grego**. Tradução de Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro: DIFEL, 2005a.

\_\_\_\_\_. **Mito e religião na Grécia antiga**. Tradução Joana Angélica D'Ávila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. Introducción. In: \_\_\_\_\_. **El hombre griego**. Madrid: Alianza, 1995. p. 09-32.

\_\_\_\_\_. **L'individu, la mort, l'amour.** Soi meme et l'autre en Grèce ancienne. Paris: Gallimard, 2005b (Collection Folio/Histoire).

\_\_\_\_\_. **Mito e pensamento entre os gregos:** estudo de psicologia histórica. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VEYNE, Paul. **Les grecs ont-ils cru à leurs mythes?** Essai sur la representation constituante. Paris: Éditions du Seuil, 1992.

VIDAL-NAQUET, Pierre. **Os gregos, os historiadores, a democracia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. 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.

WATERFIELD, Robin. On "Fussy Authoral Nudges" in Herodotus. **Classical World**, Vol. 102, No. 4, p. 485-494, Summer 2009.

WĘCOWSKI, Marek. The Hedgehog and The Fox Form and Meaning in the Prologue of Herodotus. **Journal of Hellenic Studies**, Vol. 124, p.143-64, 2004.

WERNER, Christian. A liberdade restrita do aedo homérico. **Línguas & Letras**, Vol. 6, n. 11, p. 171-181, 2º sem. 2005.

WEST, M. L. **Crítica textual e técnica editorial.** Tradução de António Manuel Ribeiro Rebelo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

\_\_\_\_\_. The Invention of Homer. **The Classical Quarterly**, New Series, Vol. 49, No. 2, p. 364-382, 1999.

\_\_\_\_\_. **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).

\_\_\_\_\_. **Greek Lyric Poetry: The poems and fragments of the Greek iambic, elegiac, and melic poets (excluding Pindar and Bacchylides) down to 450 BC.** Translated with introduction and notes by M. L. West. Oxford/New York: Oxford University Press, 1994.

WEST, Stephanie. Herodotus' portrait of Hecataeus. **Journal of Hellenic' Studies**, CXI, p. 144-160, 1991.