



Universidade Estadual
Júlio de Mesquita Filho
Faculdade de Ciências e Letras
Câmpus Araraquara

EMERSON CERDAS

A História segundo Xenofonte:
Historiografia e usos do passado

Araraquara
2016

EMERSON CERDAS

A História segundo Xenofonte: historiografia e usos do passado

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

Orientador: Profa. Dra. Maria Celeste Consolin Dezotti.

Bolsa: FAPESP

Araraquara
2016

Cerdas, Emerson

A História segundo Xenofonte: historiografia e
usos do passado / Emerson Cerdas – 2016
301 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em
Letras) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de
Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras
(Campus Araraquara)

Orientador: Maria Celeste Consolin Dezotti

1. Xenofonte. 2. Historiografia. 3. Mito. 4.
Romance. I. Título.

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

EMERSON CERDAS

A História segundo Xenofonte: Historiografia e usos do passado

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

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da Narrativa.

Orientador: Profa. Dra. Maria Celeste Consolin Dezotti.

Bolsa: FAPESP

Data da defesa: 27/04/2016

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Maria Celeste Consolin Dezotti.

Faculdade de Ciências e Letras (FCL)
Universidade Estadual Paulista

Membro Titular: Prof. Dr. Jacyntho Lins Braandão

Faculdade de Letras (FALE)
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Membro Titular: Prof. Dr. Breno Sebastiani

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH)
Universidade de São Paulo (USP)

Membro Titular: Profa. Dra. Marcia Valéria Zamboni Gobbi

Faculdade de Ciências e Letras (FCL)
Universidade Estadual Paulista

Membro Titular: Prof. Dr. Brunno Vinícius Gonçalves Vieira

Faculdade de Ciências e Letras (FCL)
Universidade Estadual Paulista

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

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Cláudio (*in memorian*) e Filomena, pelo apoio sempre amoroso e pela compreensão das ausências forçadas.

Aos meus irmãos, Viviane, Luciene, Anderson e Eliane, e aos meus sobrinhos, Lorena, Poliana e Héttore, pela eterna diversão que é estar junto de vocês.

Aos meus brothers, Maurílio, João, Daniel, Alejandro e Luís “el Gallego”, sobretudo, pelas risadas sem fim, que tornaram o processo de construção desta tese menos doloroso

Aos queridos Ana, Livia, Marco Aurélio (não só pelas caronas), Joana, Leandro, Thayse, Israel, Darbi, pela sempre agradável e estimulante companhia de bibliotecas e bares.

Às professoras-amigas Carina e Cissa, por permitirem que as aulas de espanhol e inglês se tornassem sessões de terapia. À Patricia Iagallo, que, desde o início, me incentivou a entrar no Doutorado.

Aos meus professores de Grego, Fernando, Edvanda, Anise e Cláudia (*in memorian*), por contribuírem em minha formação.

Aos professores Brunno e Marcia, pelas valiosas contribuições que fizeram tanto para o desenvolvimento dessa pesquisa, quanto para a minha formação pessoal. Agradeço-os profundamente pelo exemplo fraterno.

Aos professores Jacyntho Lins Brandão, Breno Sebastiani, pela disponibilidade e disposição de lerem meu trabalho e participarem desta banca.

Ao professor Emílio Crespo, pela hospitalidade com que me recebeu em Madrid e pelas discussões de literatura (e, principalmente, de futebol) sempre bem-humoradas,

Em especial, à minha querida orientadora Maria Celeste Consolin Dezotti, que, com paciência e amizade, me acompanha desde a iniciação científica nesse apaixonante e labiríntico mundo da literatura helênica. Além disso, e principalmente, por ter sido sempre uma pessoa íntegra que, com suas atitudes e jeito de ser, demonstra que bom-humor, simplicidade e respeito são muito mais cativantes e encantadores do que qualquer pedantismo literário.

Aos funcionários da Biblioteca da Unesp/Araraquara, em especial ao querido Zé.

FAPESP, nº 2012/11106-1, pelo financiamento, que possibilitou a realização da minha pesquisa.

CAPES, pelo financiamento que me proporcionou cinco meses de estudo na Universidad Autónoma de Madrid.

Há histórias tão verdadeiras que Às vezes parece que são inventadas

(Manoel de BARROS, 1997, p.69)

Suas cartas [da Grécia] eram maravilhosas também, mas, apesar disso, pareciam um pouco irreais. Durrel é um poeta e suas cartas eram poéticas: causavam uma certa confusão em mim pelo fato de misturarem tão astuciosamente o sonho e a realidade, a história e mitologia. Eu viria a descobrir por mim mesmo que essa confusão é real e não se deve unicamente aos dons poéticos

(Henry MILLER, 1983, p.10).

RESUMO

O objetivo deste trabalho é a análise de três narrativas de Xenofonte, as *Helênicas*, a *Anábase* e a *Ciropedia*, questionando a sua tradicional classificação como obras historiográficas. Considerando a historiografia um gênero literário, que manifesta estruturas linguísticas e narrativas próprias, buscamos comparar como Xenofonte constrói suas narrativas de modo autônomo e inovador diante da tradição do gênero instituído por Heródoto e Tucídides. A historiografia, com a obra desses autores, criou um discurso próprio a respeito do passado, instituindo uma forma específica de se trabalhar a história recente do povo grego. No entanto, desde Homero, a história estava presente na literatura grega através dos mitos que compunham as narrativas da história dos gregos. Desse modo, compreendemos que a presença de eventos históricos em forma narrativa não garante, por si só, o enquadramento genérico como obra historiográfica. O que garante esse enquadramento é a própria atitude do autor que o organiza os eventos de modo historiográfico, atualizando os recursos linguísticos e estruturais que compõem o gênero. Diante disso, compreendemos que apenas as *Helênicas* preenchem esse requisito, pois nela Xenofonte atua como um historiador consciente do gênero. Diferentemente, na *Anábase* e na *Ciropedia*, embora baseadas em eventos reais, a estrutura dessas narrativas se distancia daquela da historiografia, apresentando, desse modo, novas e inovadoras formas de se trabalhar o passado em forma narrativa. A *Anábase* é construída como uma narrativa de aventura e de retorno, em uma relação de intertextualidade com a *Odisseia* de Homero, enquanto, na *Ciropedia*, Xenofonte utiliza o passado do rei persa Ciro, o velho, para ficcionalizar um modelo de líder, criando uma narrativa que podemos chamar de proto-romance.

PALAVRAS-CHAVE: Xenofonte; Historiografia; Gênero literário; História; Mito; Ficção.

ABSTRACT

The aim of this paper is the analysis of three Xenophon's narratives, the *Hellenica*, the *Anabasis* and the *Cyropaedia*, questioning their traditional classification as historiographical works. Considering the Historiography as a literary discourse, which manifests its own linguistics and narratives structures, we seek to compare how Xenophon builds his narrative in an autonomous and innovative way in relation to the genre tradition instituted by Herodotus and Thucydides. The Historiography, with the work of these authors, created a own discourse about the past, establishing a specific way of working the recent history of Greek people. However, since Homer, the history was present in Greek literature through the myths that made the narratives of the history of the Greeks. Thus, we understand that the presence of historical events in narrative form does not guarantee, by itself, the generic framework as a historiographical work. What guarantees this framework is the very attitude of the author who organizes the events the historiographical way, updating the linguistic and narrative structures that make up the genre. Therefore, we understand that only *Hellenica* meet that requirement because, in this work, Xenophon acts as a conscious gender historian. Unlike, in *Anabasis* and *Cyropaedia*, although based on real events, the structure of these narratives is distant from that of historiography, presenting thereby new and innovative ways to work with the past in narrative form. The *Anabasis* is built as a narrative of adventure and return in a intertextual relationship with Homer's *Odyssey*, while in *Cyropaedia* Xenophon uses the past of the Persian king Cyrus to fictionalize model of a leader, creating a narrative that we call proto-novel.

KEYWORDS: Xenophon; Historiography; Gender literary; History; myth; fiction.

SUMÁRIO

Introdução	11
Primeira Parte: As disformes formas do passado	23
I.1 Épica como história.....	25
I.2 Epinício, mito e história.....	37
I.3 Elegias históricas?.....	47
I.4 Os <i>Persas</i> de Ésquilo.....	55
Segunda Parte: Como os gregos fizeram do passado uma história	72
II.1 Heródoto: yo no creo en brujas, pero que las hay, las hay.....	76
II.2 Tucídides: ou como se faz da história um presente.....	100
Terceira Parte: A história segundo Xenofonte	120
III. As <i>Helênicas</i> ou vamos narrar o que não é digno.....	123
III.1 O fim da Guerra do Peloponeso: <i>o que é preciso dizer</i> (I.1.-II.3.10).....	128
III.2 As histórias que não pertencem à História.....	135
III.2.1 A morte de Teramênes.....	135
III.2.2 Teleutias e os líderes exemplares.....	144
III.2.3 Fliunte e as pequenas cidades.....	151
IV. 401 a.C.: uma odisseia na Pérsia.....	164
IV.1 O incrível caso do prêmio que não existe.....	168
IV.2 A história de um retorno.....	180
IV.2.1 Os lotófagos ou o desejo de não voltar.....	185
IV.2.2 O sonho do retorno tranquilo.....	190
IV.2.3 Retorno solitário.....	196
IV.3 Xenofonte, o πολύτροπος.....	201

IV.4 A <i>Anábase</i> : uma história épica?.....	208
V. A <i>Ciropedia</i> e as histórias verossímeis.....	217
V.1 A história do romance.....	223
V.1.1 O <i>corpus</i> do romance grego.....	230
V.1.2 Os usos da história: romances históricos.....	241
V.1.3 Os usos da história: proper novel.....	248
V.2 Ficção na <i>Ciropedia</i>	254
V.2.1 Discurso sério-cômico: <i>Ciropedia</i> II.2.....	260
V.2.2 Julgamento do rei Armênio: Livro III.1.....	269
Considerações Finais	277
Referências Bibliográficas	283

Introdução

O objeto de estudo desta tese, **A história segundo Xenofonte: historiografia e usos do passado**, são três narrativas do autor ateniense que, tradicionalmente, se classificam como historiográficas: as *Helênicas*, a *Anábase* e a *Ciropedia*. Este trabalho dá prosseguimento aos nossos estudos realizados no mestrado sobre a ficcionalização do material histórico da *Ciropedia* de Xenofonte¹. Nosso objetivo inicial era observar nas narrativas supracitadas elementos que dão aos eventos históricos um caráter heroico, engrandecendo-o, principalmente, através da recuperação de um ideal épico de herói. Entretanto, à medida que o trabalho foi se desenvolvendo, a discussão se ampliou e a heroicização passou a ser um aspecto importante de nosso trabalho, porém não o essencial para a compreensão das narrativas de Xenofonte.

Embora Xenofonte tenha sido um polígrafo, escrevendo em vários gêneros (tratados técnicos, discursos socráticos, biografia epidítica), ele passou a ser conhecido como historiador, formando, ao lado de Tucídides e Heródoto, a tríade canônica de historiadores gregos antigos. Porém, modernamente, contesta-se muito sua qualidade enquanto historiador e até mesmo a sua integração nesse cânone.

O gênero da Historiografia na Grécia formou-se e desenvolveu-se no século V a.C., principalmente com as obras de Heródoto e Tucídides, que se tornaram modelos para todo aquele que desejasse se aventurar em escrever obras historiográficas na Antiguidade. No século IV a.C., período em que Xenofonte produziu sua obra literária, foi especialmente o modelo de Tucídides que foi seguido, inclusive por Xenofonte. No entanto, a historiografia nunca foi um gênero, por assim dizer, acabado e, como observa Marincola (1999, p.218), os autores discutiam os trabalhos de seus predecessores, buscando afirmar as suas próprias qualidades e novidades. O gênero, portanto, estava constantemente se remodelando nas incursões criativas de seus autores que, nessas experiências individuais, revelam o quanto o conceito de história é maleável, ganhando novos significados de acordo com as mudanças sociais, contextos políticos e econômicos do tempo daquele que escreve; por isso, como já atentou Hartog (2001, p.10) sobre a

¹ Cf. CERDAS, E. *A Ciropedia de Xenofonte: um romance de formação na Antiguidade*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

polissemia do termo, “[...] de Heródoto a Luciano e a Santo Agostinho, passando por Cícero e Tito Lívio, a mesma palavra não designou sempre a mesma mercadoria”.

Xenofonte, embora siga o modelo de Tucídides nas *Helênicas*, também desenvolveu sua própria forma de trabalhar o passado, e essa postura revisionista, propondo rupturas e inovações, tem sido, em geral, criticada como falha pelos estudiosos por não apresentar o mesmo rigor metodológico de Tucídides. Essa visão foi principalmente desenvolvida no século XIX, quando a historiografia passou a ser considerada não mais um gênero narrativo, mas uma ciência autônoma. Leo Strauss (1954, p.47-48), que, no século XX, foi um dos primeiros estudiosos a trabalhar com atenção a obra de Xenofonte, questiona essa crítica ao autor ateniense, acreditando que essa postura leva mais em conta o que achamos que Xenofonte deveria ter feito do que o que ele realmente fez. Uma postura analítica que leva em consideração a narrativa de Xenofonte por si só, sem desvalorizá-la por essa ideia de que ele deveria ter sido o Tucídides do século IV, provou-se extremamente útil nos trabalhos de Bodil Due (1989), James Tatum (1989), Vivienne J. Gray (1989) e Deborah L. Gera (1999), revelando um escritor muito superior àquele que a visão instituída no século XIX buscou demonstrar. Tais trabalhos não só foram norteadores de nossa postura crítica, mas também um incentivo para o estudo de Xenofonte.

A nova postura desses autores com relação às narrativas de Xenofonte segue também uma tendência da segunda metade do século XX de encarar o discurso historiográfico não como um campo isolado, mas um terreno misto entre a literatura e a ciência. Conforme Hayden White (1995), se no século XIX acreditava-se que a história, ou o conhecimento histórico, era um domínio autônomo, no século XX, pensadores “[...] expressaram sérias dúvidas sobre o valor de uma consciência especificamente “histórica”, sublinharam o caráter fictício das reconstruções históricas e contestaram as pretensões da história a um lugar entre as ciências.” (WHITE, 1995, p.17).

Trabalhos como o de Roland Barthes (1987), questionando a construção do discurso historiográfico, pensam a obra do historiador como um discurso que, como tal, se estabelece por meio de uma série de dispositivos linguísticos e estruturais, que tornam a obra pertencente a um gênero, o historiográfico, e que, portanto, é passível de ser reconhecido pelos seus leitores. O gênero historiográfico, então, é a manifestação do uso de categorias discursivas – que se assemelham às do discurso literário – na organização e apresentação do fenômeno histórico, o que implicitamente indica, segundo White (2009,

871-872), a ficcionalização dos dados históricos. O conceito de ficcionalização usado por White não se refere à narrativa cuja matéria é inventada, mas sim ao uso de uma determinada organização dos dados históricos a fim de se criar um enredo que é, como narrativa, semelhante ao tipo de organização da ficção, por exemplo, a dos romancistas. A própria construção do “efeito de real” que se dá na transposição do acontecimento histórico em escrita é, conforme Barthes (1987, p.), o mesmo recurso usado por Flaubert, na tentativa de apagar o enunciador para criar a impressão de que os eventos ocorreram tal qual são narrados, sem a organização de um autor por trás da narrativa.

Se a historiografia é, primordialmente, uma narrativa, retórica e poética por natureza (WHITE, 1995, p.11), o historiador pode modelar sua narrativa de diversos modos, dando aos eventos significados distintos, pois “[...] a elaboração do enredo é a via pela qual uma sequência de eventos modelados numa estória gradativamente se revela como sendo uma estória de um tipo determinado.” (WHITE, 1995, p.23). White segue a teoria dos mitos de Northop Frye, na *Anatomia da Crítica* (1973), identificando os mesmos modelos de elaboração de enredo da ficção na história: a estória romanesca, a tragédia, a comédia e a sátira: “Pode haver outros, como o épico, e é provável que um determinado relato histórico contenha estórias vazadas num modo como aspectos ou fases do conjunto inteiro de estórias postas em enredo de outro modo.” (WHITE, 1995, p.23). Os gêneros não são a concretização artística de uma essência “natural” e inerente a eles, mas são sistemas abertos, sujeitos às misturas, mudanças e reformulações de acordo com as necessidades de diferentes contextos culturais e sociais. Isso significa que, se os gêneros não têm uma natureza, eles têm uma história (WHITE, 2009, p.868), que vai se construindo à medida que é atualizado e reatualizado pela própria experiência dos escritores.

A historiografia no Ocidente nasce com as obras de Heródoto e Tucídides no século V a.C., porém, no seu alvorecer, o gênero era, ao lado de outros gêneros como a épica, apenas mais um discurso que tratava do passado, mas que, com o tempo, se tornou o discurso “oficial” sobre o passado (FINLEY, 1965; HARTOG, 2001). Para White (2009, p.869), toda a cultura literária grega está, implicitamente, relacionada com o passado, porém a historiografia consistia no discurso no qual o “componente histórico predominava como princípio orientador da pesquisa e representação” (WHITE, 2009, p.869) e o resultado disso é o surgimento de uma variedade de formas de se narrar o passado. A existência de outras modalidades de discurso sobre o passado também impõe

que levemos em conta a tensão entre a inovação proposta pela historiografia quanto ao uso do passado diante da tradição poética que a precedia e a cercava.

Dada essa variedade de discursos sobre o passado, acreditamos que, para melhor entender como Xenofonte construía suas narrativas usando os fatos históricos, faz-se necessário primeiro entender a relação entre história e literatura nos gêneros poéticos que circulavam na Grécia, antes do nascimento da historiografia. De Homero a Ésquilo, tentamos identificar nessas modalidades de discurso tanto como se articulava a relação entre passado e presente, quanto como o passado mítico e histórico dialogavam nessas estruturas poéticas.

Antes de a historiografia se impor como uma espécie de gênero oficial sobre o passado, os gregos tinham o mito como repositório do passado. Através da tradição oral, as histórias míticas e lendárias eram recontadas de geração em geração e tinham através dos aedos o principal meio de transmissão. O mito, em que pese a tentativa positivista de opô-lo ao *lógos* como discurso falso e discurso verdadeiro, mentira e razão, tinha entre os gregos um papel fundamental na consciência histórica do povo, pois demarcava, por meio das narrativas, os porquês da existência presente. Isso significa um caráter etiológico dessas narrativas, que se desenvolvem como justificativa para a realidade dos homens. Servia, por exemplo, para justificar a posição de liderança de aristocratas nas cidades gregas, pois essas figuras eram tidas como descendentes dos heróis antigos narrados pelos mitos. O mito, além disso, estava presente constantemente na vida dos cidadãos, seja pela rotina religiosa dos festivais, seja pela presença de templos e monumentos que, de algum modo, avalizavam a existência histórica desse passado.

Nota-se, por exemplo, que mesmo nos historiadores, que assumem, em princípio, uma posição de descrença com relação às narrativas míticas, não ocorre um descrédito absoluto da verdade histórica presente nas narrativas lendárias. Passagens de Heródoto e Tucídides mostram bem a tentativa de extrair do mito uma base histórica, uma base que, embora não pudesse ser asseverada com certeza, podia explicar a história da Grécia dos tempos mais antigos. Nesse sentido, comenta Hartog, a respeito de Minos, o lendário rei de Creta, que

Nem Heródoto nem Tucídides puseram em questão a existência de Minos, mas o primeiro relegou-o para além do círculo de seu saber, enquanto o segundo incluiu-o em seu quadro dos progressos do poderio grego, que tinha como ponto final (e de partida) o presente (2003,p.60).

Mesmo em autores tardios como Plutarco, essa perspectiva se manteve. Chamou-nos a atenção justamente esse caráter perene do mito na sociedade grega, que Veyne comenta em seu livro *Acreditavam os gregos em seus mitos?* (2004). Mesmo com o surgimento desse discurso oficial do passado, a historiografia, essas outras formas de preservação do passado continuaram na sociedade grega. Há que se levar em conta que o gênero historiográfico era um gênero literário que deveria circular em camadas mais restritas e cultas da sociedade, enquanto que as lendas e as tradições narrativas que embelezavam e engrandeciam o passado eram divulgadas naturalmente entre o povo.

Desse modo, nossas reflexões e análises com vistas a contribuir e elucidar o quadro descrito acima se organizam, neste trabalho, em três partes.

Na **Primeira Parte**, intitulada **As disformes formas do passado**, analisamos como a épica, o epinício, a elegia e a tragédia trabalham com o passado, o mítico e o histórico. Dado objeto de nosso estudo ser a obra de Xenofonte, nos detivemos, nessa primeira parte, a uma abordagem mais panorâmica desses gêneros supracitados, sem nos determos em aspectos mais específicos, e, para isso, nos utilizamos de uma bibliografia mais “clássica”, ou tradicional, a respeito desses gêneros.

A **épica** narra as histórias dos deuses e dos nobres e heroicos guerreiros do passado preservadas pelos mitos. Um dos aspectos dessa narrativa é fazer do discurso do poeta um discurso inspirado pela divindade. É através dessa inspiração que o canto do aedo cria a sua autoridade em relação ao passado, pois ele se coloca como transmissor de um conhecimento que lhe é exterior e que provém das Musas, que conhecem o passado, no presente e no futuro. Desse modo, o discurso épico de Homero passa a ser o discurso da história antiga, cuja garantia de existência é a crença na inspiração divina. Ressaltamos que, na abordagem que fazemos da épica, a invocação às Musas é tomada como um artifício literário, talvez possamos chamá-la de tópica épica, e não investigaremos as complexas nuances envolvidas nessa questão. Isso significa que, de fato, não nos interessa a relação da crença fora do contexto literário, ou seja, nos interessa como a narrativa homérica cria no seu universo diegético essa similariedade entre os discursos do poeta e das Musas.

A análise das fórmulas de invocação à Musa foi bastante significativa, em especial, a invocação que abre o “Catálogo das Naus” na *Ilíada* (II. v.484-492), na qual o poeta, antes de listar um grande número de nomes e regiões, assume sua incapacidade de relembrar todo aquele vasto material e declara-se dependente do poder das musas. Outro

ponto significativo é que nas epopeias o passado antigo está sempre desvinculado do presente. Refere-se a um tempo muito longínquo, cujos vestígios no presente são apenas essas narrativas tradicionais; porém, ao mesmo tempo, esse passado é constantemente comparado com o presente, como um tempo nobre e superior ao tempo presente do aedo e de seu público. A própria perspectiva de que naquele antanho os deuses conviviam mais abertamente com os homens e estes eram superiores moral e fisicamente aos homens do presente está sempre no horizonte da narrativa épica, como no “Mito das cinco raças” (*Trabalhos e os dias*, v.106-201) de Hesíodo. Superiores, esses heróis praticavam grandes façanhas que mereciam ser contadas e recontadas.

O **epinício**, odes destinadas a celebrar os triunfos atléticos dos Jogos, era composto sob encomenda dos próprios vencedores ou de seus familiares. Nesse gênero, o mito não aparece mais deslocado da realidade presente, pois é a partir da figura histórica vencedora das competições esportivas que o poeta recorre ao mito. Píndaro e Baquilides, nas odes que analisamos, procuraram engrandecer o personagem histórico relacionando-o com figuras míticas, seja através da linhagem, seja pela semelhança de seu comportamento que relembra algum personagem mítico. No epinício, então, o passado promove o engrandecimento do presente, e o poeta usa qualquer ligação entre presente e passado para narrar a história mítica.

Chamou-nos a atenção a *Ode III* de Baquilides, na qual o poeta celebra Hierão de Siracusa, vencedor na quadriga nas Olimpíadas de 468 a.C, pois, nesse epinício, o poeta não retoma um personagem mítico para engrandecer Hierão, mas sim um personagem histórico, o rei da Lídia, Creso. A narrativa apresentada por Baquilides sobre esse personagem se assemelha à que Heródoto narrará em suas *Histórias* (I.6-94): Creso, rei persa, após dominar a Lídia, acende uma pira para queimar Creso vivo, porém este suplica aos deuses e Apolo, apiedando-se do homem por conta de sua nobreza de caráter, o salva no momento de sua morte e o conduz para a Ilha dos Bem-aventurados.

Embora se assemelhe à narrativa de Heródoto, em Baquilides há uma série de elementos fabulosos e míticos que heroicizam a personagem de Creso. Assim, o fato histórico, ao ser trazido para um espaço tradicionalmente reservado ao mito, recebe uma roupagem mítica. Esse processo se assemelha ao que vemos na **tragédia** de Ésquilo, *Os persas*. Este drama de Ésquilo é o único, dentre todas as tragédias que conhecemos integralmente, que não trata de um evento mítico, mas histórico, a guerra entre persas e gregos. Tanto Ésquilo quanto Baquilides recorreram a um fato histórico, porém o

adaptaram ao gênero que utilizavam, mitologizando o evento histórico de acordo com os recursos poéticos do gênero. A postura dos dois poetas, nesse sentido, parece exemplificar a opinião de Tucídides (*Guerra do Peloponeso*, I.21) de que não se pode confiar no que dizem os poetas sobre o passado, pois eles o engrandecem e o embelezam sem se preocupar com a verdade.

Por fim, analisamos a **elegia**. Esse gênero tinha como conteúdo uma grande variedade: da poesia marcial de Calino e Tirteu às elegias gnômicas de Xenófanos. Essa variedade fez com que a elegia fosse dividida em tipos temáticos: elegia amorosa, elegia guerreira, elegia gnômica e moral e elegia filosófica. Em 1992, foram descobertos fragmentos de uma poesia de Simônides de Ceos, conhecidos hoje como “*New Simonides*”. Esses fragmentos apresentam uma narrativa histórica, na qual o poeta trata da batalha de Plateia. Como uma elegia, ela apresenta traços do gênero, como a tradicional exortação e reflexão sobre a condição humana, porém essa descoberta demonstrou que a elegia podia também usar a narrativa de eventos históricos como matéria, contrariando, por exemplo, uma tradicional perspectiva da elegia como fundamentalmente focada no presente.

Também analisamos um fragmento de Mimnermo, conhecido como *Esmirneida*, pois se celebra a coragem de um guerreiro de Esmirna em sua participação na batalha contra os lídios. Tanto a elegia de Simônides quanto a de Mimnermo analisadas apresentam uma novidade nessa relação entre o passado mítico e o passado recente ou contemporâneo, pois aqui o passado histórico é tão valoroso e grandioso quanto o passado antigo (em Mimnermo é, inclusive, superior). O mito não aparece nesses textos para valorizar o presente, mas sim para constituir um termo de comparação para os poetas mostrarem que o tempo histórico também produz ações grandiosas. Essa concepção do passado recente como grandioso por si só, digno de ser narrado e lembrado, como aparece nas elegias, será a mesmo que fundamentará o discurso historiográfico e, por isso, para Bowie (2010, p.146-148), essas poesias parecem um estágio na formação da consciência historiográfica grega.

Se a poesia grega trabalhava com o passado mítico e, às vezes, incorporava na sua matéria o passado histórico, qual é a novidade trazida pela historiografia? Como ela se impôs, nesse jogo de semelhanças e alteridades, para incluir-se como discurso oficial sobre o passado? É justamente essa questão que discutimos na **Segunda Parte**, intitulada **Sobre como Heródoto e Tucídides inventaram o passado**. Como o passado mítico ou

histórico, portanto, estava presente nas formas poéticas da literatura grega, o surgimento do discurso historiográfico se dá exigindo que este novo gênero se estabeleça discutindo toda a tradição literária anterior a ele. Discutimos como Heródoto e Tucídides, cada um a seu modo, criam os mecanismos que tornam a historiografia o discurso legítimo e “oficial” da história, ao tentarem estabelecer métodos de análise do passado que fossem mais rigorosos do que o processo de embelezamento e engrandecimento dos poetas.

Heródoto, a partir do tema principal de sua narrativa, as guerras entre gregos e bárbaros, narra uma série de histórias para que nem as ações nem as obras maravilhosas dos homens fossem esquecidas com tempo. Heródoto se coloca como uma espécie de aedo dos novos tempos, sem “romper completamente com a economia do *kléos*, que fixava o estatuto e a função da palavra épica” (HARTOG, 2003, p.30). Entretanto, não é mais o aedo dos tempos míticos que são preservados pelas Musas, mas sim o aedo do tempo dos homens, esse que é perecível, pois é esquecível com a ação do tempo. Heródoto, então, estabelece uma certa divisão entre o tempo mítico e o tempo histórico e é este que interessa ao historiador. O passado mítico só aparece circunstancialmente, com o historiador procurando retirar da narrativa mítica o que ele julga invenção dos poetas para poder encontrar alguma verdade histórica. Entretanto, ainda que narre muitas vezes um material lendário, Heródoto está sempre explicitamente mostrando ou seu descrédito com relação a esses fatos ou sua incapacidade de afiançá-los ou de negá-los. Analisamos passagens em que essa questão fica evidente, tentando compreender com quais mecanismos se constrói o discurso do historiador.

Além disso, não mais exposto aos poderes divinos das Musas, Heródoto depende de sua própria pesquisa para determinar os eventos de forma crível ao seu leitor. Com isso, ele substitui a onipresença e onisciência das Musas pela investigação, calcada na experiência da autópsia, tornando-se testemunha dos eventos que narra, ou no inquérito, escutar as fontes e, das informações apreendidas, julgar o que é verdade e mentira.

Tucídides, por outro lado, na *Guerra do Peloponeso*, já de início mostra que o passado antigo não pode ser matéria de uma narrativa rigorosa, pois os fatos com o passar do tempo são embelezados pelos poetas e pela tradição oral, e as pessoas se aprazem mais com esse tipo de narrativa do que com a verdade rigorosa dos fatos. É interessante que mesmo eventos próximos ao tempo dele sofriam esse processo. Por conseguinte, só a história do presente pode ser analisada de modo rigoroso, à medida que o historiador se converte em testemunha ocular dos fatos. Como testemunha, não só ele garante maior

credibilidade para seus leitores, como é capaz de julgar com mais rigor a narrativa dos outros sobre os eventos. O historiador, portanto, se torna não só um revisor da história do passado, mas um cronista do presente para que, no futuro, ele seja uma fonte digna de crença desse tempo. A narrativa historiográfica, então, converte-se numa “aquisição para sempre” (*ktéma eís aei*) e, como observa Hartog (2003, p.56), “[...] não se tratava mais de preservar do esquecimento as ações valorosas, mas de transmitir aos homens do futuro um instrumento de inteligibilidade de seu próprio presente.”.

Para ser uma fonte digna de fé para o futuro, o historiador deve evitar narrativas que se assemelhem aos mitos (*tò mythōdes*), seja porque embelezam e engrandecem o passado para serem agradáveis ao público, seja porque criam discursos laudatórios sobre algum personagem histórico. O historiador deve ter em vista a verdade rigorosa dos fatos e essa só se consegue através de uma postura imparcial.

Apesar das diferenças no tratamento do passado, Heródoto e Tucídides estabelecem que, em se tratando tanto de um fato mais antigo como de um fato mais recente ou contemporâneo, a historiografia deve narrar a história política e militar dos grandes povos ou cidades. Não é, portanto, qualquer assunto que deve fazer parte de uma narrativa historiográfica, mas apenas aqueles eventos que sejam do interesse público. Além disso, só os maiores é que são dignos de serem narrados (*aksiológoi*). Assim, os historiadores da antiguidade passarão a amplificar o material com que estão trabalhando, buscando chamar a atenção para a necessidade de se narrar os eventos por causa da sua grandeza e amplitude.

Com suas obras, Heródoto e Tucídides estabeleceram mecanismos discursivos da historiografia e já no século IV a.C se tornaram modelos para quem fosse escrever obras historiográficas. Os historiadores do século IV a.C., ao contrário dos seus modelos, não tinham a necessidade de desenvolver o discurso historiográfico e seu complexo sistema de significação a partir do nada; tinham a obra deles como ponto de partida.

Assim, na **Terceira Parte**, intitulada **A história segundo Xenofonte**, passamos a analisar a obra do escritor ateniense, pensando na relação entre história e historiografia. Nossa perspectiva é que, embora Xenofonte trabalhe com material histórico, nem sempre suas narrativas podem ser chamadas de historiográficas. Em nossa opinião, a única das três narrativas usadas no *corpus* desse trabalho que merece tal rótulo é a das *Helênicas*. Falta à *Anábase* e à *Ciropedia* o enquadramento genérico da historiografia, ou seja, faltam

a elas os elementos discursivos que Heródoto e Tucídides estabeleceram como fundamentais no discurso historiográfico e que o próprio Xenofonte usa nas *Helênicas*.

Não é objetivo deste trabalho avaliar se a obra de Xenofonte é ou não a melhor quanto à descrição dos eventos, ou se, comparada com outras informações a respeito da história do período, ela é ou não a mais digna de fé. Procuramos, de fato, identificar as estruturas das suas narrativas que se aproximam ou se afastam da narrativa historiográfica, tal qual era entendida pelos gregos em sua época, o século IV a.C., tomando como base as narrativas historiográficas de Heródoto e Tucídides. A partir dessa comparação, pudemos averiguar em que medida as três narrativas de Xenofonte, aqui estudadas, se inserem ou não como obras da Historiografia antiga. Nossa percepção é que apenas em um sentido lato de história pode-se rotular obras como a *Anábase* e a *Ciropedia* de historiográficas, pois, ao tratarem de temas da história, o fazem em uma perspectiva genérica diferente. O estudo da narrativa como forma de discurso, pertencente a um gênero de discurso, ajuda a compreender “as mudanças pelas quais as audiências esperam como modos de discurso apropriados assim como temas apropriados e referentes de diferentes modos de representação” (WHITE, 1981, p.794).

A análise das *Helênicas*, nesse sentido, nos parece fundamental, pois é, das obras de Xenofonte, a que melhor se enquadra no gênero, seguindo o modelo de Tucídides, o que demonstra a consciência de Xenofonte quanto ao gênero e também o seu reconhecimento de que a historiografia era não apenas a narrativa sobre eventos reais do passado, mas um gênero que atualizava dispositivos estruturais e temáticos sobre os eventos reais do passado. Por isso, no capítulo **As Helênicas ou vamos narrar o que não é digno**, discutimos como Xenofonte cria rupturas com o modelo de historiografia contemporânea de Tucídides. Xenofonte, inclusive, continua a obra de Tucídides do ponto em que ficou interrompida por causa da morte de seu autor. Por isso, nas *Helênicas*, as rupturas aparecem apenas esporadicamente, em alguns momentos da narrativa, quando o narrador sente a necessidade de se desculpar com o leitor, por acrescentar material que não deveria estar presente em uma obra historiográfica. Todavia, são comentários essenciais para o desenvolvimento de nosso estudo, uma vez que, ao indicar ao seu leitor a ruptura, demonstra a sua consciência, e a dos seus leitores também, quanto ao que se deveria esperar de uma narrativa historiográfica. Há, portanto, uma consciência de que o gênero historiográfico para ser caracterizado como tal deve levar em conta a escolha da matéria e do tipo de discurso que se faz sobre o passado.

A partir disso, nossa atenção recai sobre a *Anábase* e a *Ciropedia*. Ambas as narrativas são de temáticas históricas, porém, em nossa opinião, não manifestam os elementos que poderiam identificá-las como historiográfica. Já ressaltamos que entendemos a historiografia como um tipo de discurso sobre o passado, que manifesta um tipo determinado de comportamento linguístico e estrutural, que, por isso, atualiza os eventos narrados como eventos historiográficos. A historiografia, na atualização de seu discurso, transforma os fatos humanos em narrativos com um sentido historiográfico, porém os fatos humanos, a história, é uma matéria que pode ser encenada de múltiplas formas por múltiplos discursos.

No capítulo **401 a.C.: uma odisseia na Pérsia**, tratamos da *Anábase*, narrativa da experiência real vivenciada por Xenofonte como mercenário grego, lutando ao lado príncipe persa, Ciro, contra seu irmão, Artaxerxes II. Dividida em sete livros, a narrativa relata a batalha apenas no primeiro, focando nos outros seis livros a tentativa dos dez mil soldados gregos em retornar à Grécia. Analisamos como esta narrativa não se adequa do ponto de vista temático ao gênero historiográfico, pois o retorno dos gregos não é um tema político e militar importante para a história grega e nota-se isso em como o próprio Xenofonte, no Livro III, 1, 1-2 das *Helênicas*, resume essa aventura em poucas linhas. Uma narrativa de aventura e de retorno, um *nóstos*, eis o que nos parece a *Anábase*. Assim, procuramos analisar o uso intertextual da *Odisseia* de Homero, narrativa arquetípica de retorno, como subtexto da *Anábase* para que Xenofonte amplifique e engrandeça a aventura, senão do ponto de vista político e militar como faziam os historiadores com seus temas, ao menos do ponto de vista humano, comparando a sua experiência real à experiência mítica.

Por fim, no último capítulo, **A *Ciropedia* e as histórias verossímeis**, trabalhamos com a possibilidade de classificar essa narrativa de Xenofonte como um romance antigo. O tema da narrativa é a vida de Ciro, o velho, rei persa que, com suas conquistas, tornou a Pérsia um grande império. Se a historiografia deveria focar em assuntos políticos e militares essencialmente públicos, a *Ciropedia* de Xenofonte nos apresenta a vida de um único personagem, um rei oriental e de um passado já relativamente distante. Além disso, a narrativa foca em uma série de cenas cujo tema é a vida particular de Ciro e sua relação com outros personagens que, em geral, são ficcionais. Do ponto de vista discursivo, a *Ciropedia* apresenta ainda várias inovações, como o uso do discurso sério-cômico ou um novo uso do discurso direto, fruto, talvez, da própria experiência de Xenofonte como

escritor de diálogos socráticos. Com essas informações em mente, discutimos a validade de classificar a *Ciropedia* como um romance antigo, uma espécie de “romance histórico”. Analisamos, como comparação, alguns fragmentos dos primeiros romances gregos, como os de *Nino* e *Sesoncôsis*, que, assim como a *Ciropedia*, tratam de personagens históricos, orientais e de um passado longínquo.

Em cada uma das três narrativas de nosso corpus, Xenofonte trabalha o passado de um modo. Do historiográfico ao romanesco, a tentativa de criar modelos de comportamento para seus leitores influi decisivamente na forma de modelar esse passado. Xenofonte, nos parece, era bem consciente do que o leitor deveria esperar de uma narrativa historiográfica, e se não o faz, é simplesmente porque ele tem outros objetivos. Assim como os poetas antigos usavam o mito como forma de expressar suas ideias através das formas poéticas, Xenofonte usa os fatos históricos com esse fim. A história em Xenofonte é um meio, não um fim.

Primeira Parte: As disformes formas do passado.

Se a historiografia surgiu, na Grécia, apenas no começo do século V a.C., significa que os gregos não tinham história? A primeira tarefa que nos propomos neste trabalho é discutir o que exatamente constitui o gênero historiográfico na Antiguidade e as implicações de seu surgimento com relação aos outros gêneros literários da Grécia. Trabalho árduo, uma vez que, dois mil e quinhentos anos depois, a “História” continua sendo um espinhoso território, reino de uma palavra de difícil definição, na qual se aglomera uma variedade semântica que, pela sua própria *história*, nos confunde e nos despista.

A língua alemã, por exemplo, parece de imediato resolver esse problema corrente nas línguas românicas, distinguindo entre a *Geschichte* (história como acontecer) e a *Historie* (história como relato)². Também a língua inglesa opõe *history* e *story*, sendo a primeira a ciência da História propriamente dita, enquanto a segunda refere-se às narrativas de modo geral e, em especial, às ficcionais. Em português, contudo, seja ficção ou realidade, seja a ciência seja a narrativa oral, conto, lenda, fala de um indivíduo em uma conversa de bar, costumamos adotar o mesmo termo: história.

Os eventos passados, ocorridos na vida de uma pessoa ou de um povo, podem ser rememorados pela preservação da memória, seja individual ou coletiva, através das tradições orais e documentos escritos. Os fatos passados existem independentemente de um discurso que os resguarda e os ordena. Todavia, como nos lembra Paul Veyne, em *Como se deve escrever a história* (1982, p.28), se os eventos existem por si mesmos, eles só podem, no entanto, ser retomados a partir do momento que se constitui um relato desses eventos. Esses relatos podem ser feitos de diversas formas, ou seja, retomar o passado através do relato não faz dele uma ciência historiográfica. A historiografia é apenas, nesse sentido, uma das várias formas com que se pode transpor os eventos em discurso, e, conforme Marincola (1999, p.20), dificilmente era a principal fonte de conhecimento dos gregos sobre o passado. Tradição oral, representações pictóricas sobre o passado, estátuas, a oratória, os outros gêneros literários, todas essas formas de representação serviam também como fonte de informação sobre os eventos históricos.

² Cf. Koselleck, R. “Futuro passado” (2006).

Como discurso, a historiografia se efetiva por meio de dispositivos temáticos e linguísticos, que a caracterizam como um gênero do discurso, que se contrasta com os outros gêneros e torna-se, assim, reconhecível ao seu leitor. É nas obras de Heródoto e Tucídides, pais ocidentais da história, que ela se forma, e nelas que podemos averiguar como esse discurso vai se estabelecendo, buscando se emancipar da poesia e da tradição literária, para construir um discurso próprio e autônomo. Estabelecida e canonizada, no entanto, a historiografia jamais foi um gênero acabado, remodelando-se sempre nas incursões criativas de seus autores, que revelam, nessas experiências individuais, o quanto o conceito de história é maleável. A história segue as mudanças sociais, contextos políticos e econômicos do tempo daquele que escreve, por isso, como já atentou Hartog (2001, p.10) sobre a polissemia do termo, “[...] de Heródoto a Luciano e a Santo Agostinho, passando por Cícero e Tito Lívio, a mesma palavra não designou sempre a mesma mercadoria”.

Uma vez que a historiografia, ao surgir, procurou se estabelecer como um discurso autônomo sobre o passado, é interessante investigar como os gêneros poéticos, anteriores à historiografia, trabalham o passado, seja ele mítico ou histórico, para, desse modo, buscarmos compreender qual a inovação que a historiografia propõe. Cada gênero possui para com o passado, com os feitos dignos de memória, uma atitude discursiva própria, porque o sentido do passado não está nos eventos em si, mas sim na forma com que eles são recuperados pelos gêneros. No percurso que iniciaremos nesta Primeira Parte, da épica à tragédia, mais do que sugerirmos uma origem genealógica, evolutiva dos conceitos de história, queremos somente sublinhar a existência de gêneros paralelos à historiografia nos quais repousam atitudes para com o passado. O diálogo entre esses tantos gêneros também faz parte da afirmação da Historiografia enquanto tal, já que, para sua afirmação, é essencial a relação de imitação e distanciamento, de ruptura com as formas literárias já existentes. Além disso, partimos do pressuposto que, tal qual o mito, a história sofre diversos usos de acordo com o gênero que o retoma. Mostrarmos como isso se efetua nos diversos gêneros poéticos, nos ajudará a entender como é equivocado, em nossa opinião, definir as narrativas de Xenofonte como historiográficas a partir apenas do tema histórico.

Ressaltamos, por fim, caráter panorâmico da nossa abordagem nessa Primeira Parte e que não esperamos com nossa análise esgotar todas as discussões a respeito do tema; além disso, essa espécie de digressão ao tema principal de nosso estudo, será melhor

aclarada e justificada no momento em que nos detivermos nas obras de Xenofonte, na Terceira Parte.

I.1. Épica como história.

A mais antiga das formas de preservação da história na Grécia são os mitos que, por meio da tradição oral, passavam de geração em geração, dando sentido ao passado desconhecido. Preservar o mito significa, em alguma medida, justificar o presente por meio do passado tradicional. É essencialmente essa função instauradora que fundamenta o discurso mítico, e é “na medida em que o mito institui a ligação do tempo histórico com o tempo primordial que a narração das origens ganha valor de paradigma para o tempo presente” (RICOEUR, 1988, p.22). Há que se ressaltar, no entanto, que narrar o mito através da oralidade já é, em si, um uso discursivo do mito. O nosso próprio conhecimento do mito está sempre vinculado ao discurso, seja o da literatura, seja o da pintura, ou outras. Isso significa que o “mito em si” ou extradiscursivo é apenas uma abstração. Nos interessa, portanto, o uso que o discurso literário faz dessa narrativa popular.

Em alguma medida, as obras de Homero conservavam e transmitiam a história grega, pois narravam mitos que traziam à audiência uma espécie de história de seu povo. Contavam uma série de aventuras de personagens que transcorriam por regiões geográficas reconhecidas pela comunidade, existentes no mundo real e cujos símbolos – templos, estátuas, ícones – pareciam comprovar a existência deles no passado. A própria performance da poesia heroica que busca tornar presente à audiência esse passado, por meio de uma poética visual (WERNER, 2013, p.20), para encenar e afirmar a veracidade desse passado.

A audiência da poesia heroica, de qualquer época e nação cujo canto era proeminente, usualmente assume que aquela narrativa, tornada presente pela performance, é o relato de um fato passado verdadeiro (BOWRA, 1966; GRETHLEIN, 2010). Nas sociedades que ainda não possuem anais, essa poesia, portanto, toma o lugar da História, uma vez que ela explica e concatena os eventos passados. Através da poesia oral, cada indivíduo da sociedade estabelece vínculos com seu passado coletivo, e, assim, a poesia heroica nessas sociedades era a sua história – não Historiografia, gênero ainda por nascer –, mas história enquanto narrativa do passado nacional.

Esta crença quanto à veracidade dos fatos narrados no mito se manteve, ainda que com algumas ressalvas, posteriormente no pensamento antigo, como, por exemplo, em Heródoto que, ao explicar o mito, procurou encontrar na cadeia de eventos narrados pelos poetas aquilo que poderia haver de verdadeiro neles. A atitude de Heródoto com relação aos mitos, como por exemplo na narração dos raptos das mulheres, é definida por Lesky (1995, p.350) como uma postura que “[...] nem aspira a uma racionalização total, nem é um céptico por princípio; mas também não aceita sem mais a tradição mítica”. Ou seja, Heródoto procura o que pode haver de verdadeiro na tradição mítica, afastando do mito o “brilho épico” (LESKY, 1995, p.339), eliminando das narrativas o que ele julgava inverossímil, sem, no entanto, negá-los por completo, já que as limitações impostas à sua investigação não lhe permitiam uma descrença completa³. Embora criticamente, os mitos preenchem um espaço temporal cuja investigação do historiador não podia alcançar. Comentários como, “Quanto a mim, a respeito de tais acontecimentos, não vou afirmar que as coisas se passaram assim ou de outra maneira [...]” (HERÓDOTO, 2002, I, 5.3), que aparecem por toda a obra de Heródoto, demonstram não apenas sua posição crítica com relação aos eventos narrados pela tradição, mas também demonstram como a tradição era ainda indispensável na construção do passado histórico.

Também Tucídides, para quem critérios de objetividade e imparcialidade eram características de um bom historiador, não apresentava tantas dúvidas quanto à ocorrência dos fatos narrados na *Ilíada*. Vê-se isso, por exemplo, na sua arqueologia (I.X,4), quando repete os números homéricos do contingente bélico transportado à Troia no catálogo das Naus. Na visão de Heródoto e Tucídides, os poetas narram fatos históricos, engrandecendo, exagerando e embelezando através dos artifícios poéticos. Estabelece-se assim a distinção fundamental entre o poeta épico e o historiador, pois, enquanto aquele pode engrandecer com ficção os fatos, este é obrigado a regular-se narrando os eventos tal qual aconteceram, com objetividade e posicionamento crítico. No entanto, se os fatos narrados pelos poetas épicos apresentam elementos históricos, a diferença entre historiador e poeta está mais na maneira de tratar esses assuntos do que na matéria selecionada.

Embora duvidassem dos relatos poéticos feitos sobre fatos passados, autores como Tucídides e Heródoto não parecem duvidar dos eventos em si, confiando que a

³ Comentaremos com mais atenção essa relação no capítulo II.1.

imaginação poética engrandecera e embelezara ações históricas. Esse fato é relevante, já que são autores de um período em que as narrativas lendárias eram constantemente atacadas pela nova postura racional dos séculos VI e V a.C., e indica, em alguma medida, que a crença nos mitos e nas narrativas heroicas ainda estava presente e que a poesia homérica era, também, a poesia da história do povo. Se descobertas arqueológicas hoje comprovam ou desacreditam as informações apresentadas na épica, isso não é um problema que nos interessa nesse estudo. Nem um problema que, aparentemente, interessava às assembleias de gregos do século VIII a.C, que escutavam encantados os cantos dos aedos. História não é só o que a ciência da história ou o gênero historiográfico mostram como verdade, matéria do currículo escolar, mas é também todo um arsenal narrativo e ideológico que é transmitido e tomado como verdade pela comunidade. Se os gregos acreditavam nas suas lendas e mitos, devemos entendê-las, a partir dessa crença, como parte da história. Se Homero hoje é ou não fonte confiável para eventos históricos⁴, ele o era para os gregos, que acreditavam em suas narrativas e o tomaram como autoridade até o final da Antiguidade (GRETHLEIN, 2010, p.130).

Mas o que fazia dos cantos épicos discursos aceitos como verdade histórica pela comunidade? Para Bowra (1966, p.40), isso ocorre justamente por causa da autoridade granjeada pela tradição. Durante um período vasto, as lendas da pré-história grega, através das narrativas poéticas dos bardos, foram sendo transmitidas e, por se manterem vivas através dos séculos, contadas e recontadas por gerações, ganharam uma espécie de atestado de veracidade. Como observa Veyne (1982, p.18), “[...] a tradição estava lá e ela era verdade, eis tudo”.

A narrativa mítica, além disso, é seletiva. Não se resguarda no mito toda a matéria do passado, somente aquilo que é relevante, pois alcançou o *kléos*, a glória, o renome. O poeta na invocação épica recorta desse passado o trecho que quer cantar. Conforme Beye,

Direcionando sua Musa para aquele lugar da saga onde ele pretende começar sua história, ele [o poeta] relembra sua audiência que a história épica não tem começo nem fim, que ela é composta por um complexo infinito de eventos e pessoas⁵ (BEYE, 1968, p.18).

⁴ A respeito da relação entre os poemas homéricos e a história, cf. RAAFLAUB, 1998.

⁵ Tradução nossa. No original: By directing his Muse to that place in the saga where he wishes to begin his story he reminds his auditors that the epic story is without beginning or end, that it is made up of an infinite complex of events and people.

A seleção do que é digno de ser narrado reflete a importância de tais fatos, já que não foram apagados. Impedir que uma ação caia no esquecimento implica relegar outro fato, julgado menos importante, ao esquecimento. Ao não serem apagados, como tantos outros o foram, ganham com isso a cristalização de sua veracidade. Séculos depois, o poeta romano Horácio, na Ode IX do Livro IV, brinca e resume com a beleza de seus versos esse processo seletivo do *épos*:

Antes de Agamémnon, muitos outros
valerosos homens vieram; sobre todos eles, porém,
não chorados, ignorados, uma longa noite pesa,
porque lhes falta o sagrado vate⁶. (v.25-28)

Através dos cultos e dos festivais, a comunidade sentia a presença viva daquelas figuras e sua recorrência no cotidiano reforçava a veracidade dos eventos narrados. O intenso calendário religioso das cidades ritualizava as aventuras dessas personagens, com cantos e oferendas, e reencenando os grandes feitos de seus principais heróis, muitos dos quais eram tidos como fundadores dessas cidades, inclusive tendo participação no patronímico das importantes famílias aristocráticas, cumprindo, assim, uma função política, que justificava e estabelecia o poder daquelas famílias. Ademais, vestígios da presença desses heróis, como monumentos, tornavam-se também indícios reais e confiáveis da sua existência. O mito era vivo no próprio cotidiano do cidadão, e, acima de tudo, fonte de explicação da natureza e da política (FINLEY, 1965, p.284).

Por fim, há, sobretudo, um aspecto fundamental para o estabelecimento da crença naqueles fatos antigos: a inspiração divina a que os poetas e bardos, transmissores dos mitos, estão submetidos (MARINCOLA, 1999, p.3). É claro que essa inspiração tem caráter literário e está presente no próprio canto do poeta que, abrindo a performance do canto épico com ela, procura se estabelecer a imagem de um porta-voz do canto divino. As Musas são filhas de Mnemosine, a deusa da memória, as guardiãs de todo monumento do passado, do presente e do futuro e, a partir do momento em que se inicia o canto, são as Musas que cantam através do poeta.

O aedo, portanto, busca através da figura divina garantir a autoridade de seu canto. No decorrer da narrativa da *Ilíada* há várias invocações às Musas, que, embora variem

⁶ Tradução de Pedro Braga Falcão. In: Horácio. Odes. Lisboa: Livros Cotovia, 2008.

quanto à forma, mantém sempre o mesmo significado. Krausz (2007, p.49), que analisou todas essas invocações, afirma que

A necessidade do amparo das deusas no momento da récita é enfatizada ao mesmo tempo em que empresta às récitas uma aura divina: a história que está para ser narrada é uma história impregnada de verdade imperecível, e suas origens encontram-se, não nas limitadas possibilidades de um mortal, mas no conhecimento divino e infinito das deusas, que tudo testemunham.

Dentre as várias invocações às Musas na *Ilíada*, comentaremos a que ocorre no Canto II da *Ilíada* (v.484-492), no famoso catálogo das Naus, pois nela o narrador detalha o poder das divindades.

Dizei-me agora, ó Musas que no Olimpo tendes a vossa morada –
Pois sois deusas, estais presentes e todas as coisas sabeis,
Ao passo que a nós chega apenas a fama e nada sabemos –
Quem foram os comandantes dos Dânaos e seus reis.
A multidão eu não seria capaz de enumerar ou nomear,
Nem que tivesse dez línguas, ou então dez bocas,
Uma voz indefectível e um coração de bronze,
A não ser que vós, Musas Olímpias, filhas de Zeus detentor da égide,
Me lembrásseis todos quantos vieram para debaixo de Ílion⁷.

Ao invocar as Musas, o poeta enfatiza sua dependência delas, apresentando-nos alguma caracterização que nos ajuda a compreender o jogo entre o passado coletivo do mito e o canto épico. As Musas, por serem divinas, estão presentes e todas as coisas sabem (*este páresté te hísté te pánta*, v.485), isto é, configuram-se como testemunhas dos eventos que serão narrados pelo vate. A sua presença testemunhal valida o narrado, valida o passado. Os homens, sobre esses tempos antigos, ouvem apenas a fama dos eventos (*kléos oíon akouómen*, v.486), mas não conhecem deles a sua totalidade – esta só é revelada através da força poética das Musas. Elas, por serem deusas, presenciaram os eventos, os viram, e agora podem presentificá-los pelo canto do poeta. Este, destituído daquele poder divino, sozinho é incapaz de expressar o conteúdo do canto, nomear e enumerar as naus (*muthésomai oud' onoménō*, v.488). Sob a inspiração divina, o aedo vê “[...] o que, todavia, jamais viu e se lembra do que, para ser exato, jamais conheceu”

⁷ Todas as traduções de Homero usadas nesse trabalho são de Frederico Lourenço.

(HARTOG, 2001, p.34). Diante da onipotência e equidade das Musas, ele assume a sua limitação de humano e as invocações, portanto, “expressam a necessidade que o poeta tem das Musas como fontes de informações sobre fatos ou nomes determinados. O aedo recorre a elas como a fontes confiáveis de verdade” (KRAUSZ, 2007, p.59).

No canto VIII da *Odisseia*, Odisseu louva Demódoco pelo canto que proferira sobre a derrocada de Troia. Um canto que, segundo Odisseu, ou foram as Musas ou próprio Apolo que lhe ensinaram, pois era “[...] como se lá estivesse estado ou o relato ouvido de outrem” (*hós té pou è autòs pareòn è állou akoúsas*, v.491). O canto inspirado tem para aquele que esteve nos eventos cantados, Odisseu, um sabor de realidade como se o próprio Demódoco tivesse estado presente e visto a queda de Troia. Nesse sentido, através da beleza da poesia visual do canto épico, Demódoco presentifica o narrado para Odisseu. Hanna Arendt (2001), em um interessante artigo sobre o conceito de história, afirma que o canto de Demódoco é um elo entre o bardo e o historiador, justamente pela presença de Odisseu na plateia que, como testemunha, pode comprovar ou não os fatos narrados. Odisseu, de alguma forma, valida a facticidade do que foi narrado, não só por chorar ao ouvir a narrativa, mas também por afirmar que parecia que Demódoco estivera presente em Ílion. Odisseu assume, por um breve momento, o papel de *histór*, testemunha ocular dos eventos e árbitro da veracidade deles⁸.

Chama-nos a atenção nessa passagem, ademais, que os fatos narrados são maiores do que a existência de Odisseu que, abatido por anos de dificuldades no mar e sem nome, encontra-se isolado em meio aos Feácios e pode assim ouvir as suas próprias aventuras, que já alcançaram o *kléos*⁹, ou seja, a sua “fama já chegou aos céus” (*meu kléos ouranòn íkei*) (*Od.IX.20*). Ao ouvir sua própria história, o homem-sem-nome, o “Ninguém” (*Oûtis*) pode recuperar sua identidade e, com isso, voltar a ser reconhecido como Odisseu. Como observa Hartog (2003, p.17), os episódios da Guerra de Troia, narrados na *Odisseia*, já estão em posição de história, porque mantém uma relação causal entre o passado – a Guerra de Troia – e o presente da narração – o retorno de Odisseu.

⁸ A palavra grega *historía*, pertence à família da palavra *histór* que, segundo Chantraine (1999, p.779), aparece em Homero como “juiz”, “árbitro de uma contenda” ou como “testemunha”. Esta palavra está etimologicamente ligada ao verbo *oída*, “eu sei porque eu vi”, pressupondo uma apreciação direta dos fatos (PEREIRA, 2002, p.XIX).

⁹ A respeito do *kléos* de Odisseu, ameaçado constantemente durante a narrativa da *Odisseia*, cf. WERNER, 2001.

Na sequência dessa passagem, quando Odisseu revela sua identidade, ele passa a narrar a história do que aconteceu desde que saíra de Troia até chegar à Feácia (*Od.IX-XII*). Odisseu, no entanto, não é um aedo e seu canto não está sob a inspiração das Musas. Sua narrativa fala da aventura de que só ele é testemunha. Como observa Hartog (2014), o canto de Odisseu não depende da Musa, ele não é um aedo, mas aprendeu o que canta pela própria experiência. “Fala na primeira pessoa, dando-se a si mesmo como única garantia do que diz (donde também a questão da mentira), enquanto o aedo recorre sempre à terceira, pondo-se sob a autoridade das Musas que, elas sim, estavam presentes” (HARTOG, 2014, p.44-45)

Embora as narrativas de Odisseu sejam marcadas pelo maravilhoso, sua posição como personagem-testemunha dos eventos garante ao seu público um caráter verídico e esse desvio, da onipresença das Musas à autópsia, de algum modo, coloca Odisseu como um historiador *avant la lettre* (HARTOG, 2003, p.23). As viagens de Odisseu e seu retorno a Ítaca ainda não são um evento acabado (ao menos no momento em que Odisseu as narra); o herói depende de seu retorno para alcançar o *kléos* e, assim, ter sua história guardada pelas Musas e cantada pelos aedos.

Desse modo, no período arcaico da Grécia, os mitos cantados pelos poetas narravam a história do povo, em performances sobre os heróis de antanho, que estabeleciam, para aquela comunidade, a relação entre o passado e o presente. Todavia, uma vez que o canto das Musas é seletivo, diante da massa informe e incontável de fatos, quais devem ser lembradas e guardadas pela memória? Para Finley (1965, p.283),

Muito antes de a história ser sonhada, o mito dava uma resposta. Essa era a sua função ou uma de suas funções: tornar o passado inteligível e significativo pela seleção, concentrando-se em alguns pedaços do passado que assim adquiriam permanência, relevância e significado universal¹⁰.

Poeta e historiador compartilham a subjetividade da escolha do tema, que limita a sua narrativa a determinados pontos de um passado mais amplo. Desse amplo passado, os eventos que são dignos do canto épico são eventos extraordinários realizados por deuses e heróis; por serem ações fora do comum, são dignos de serem guardados através

¹⁰ Tradução nossa. No original: Long before anyone dreamed of history, myth gave an answer. That was its function, or rather one of its functions; to make the past intelligible and meaningful by selection, by focusing on a few bits of the past which thereby acquired permanence, relevance, universal significance.

do canto e impedidos de caírem no esquecimento. Os deuses, no entanto, são, por essência, imortais, e independem do canto épico para serem *imortalizados* – o herói, contudo, é mortal, por isso, tem que agir grandiosamente, fazer uma façanha, para que seja digno de canto (BOWRA, 1966, p.4).

Os heróis eram semideuses, seres intermediários entre os deuses e os homens. Segundo Chantraine (2009), na época homérica a palavra *hērōs*, herói, era um termo de cortesia com que se denominava certos personagens singulares da comunidade. Werner (2013) afirma que na poesia homérica ela refere-se exclusivamente aos homens do passado, superiores aos do presente, e que isso não nos permite asseverar se o público do canto identificava esses heróis às entidades religiosas (WERNER, 2013, p.10). É a partir da poesia de Hesíodo que o vocábulo passa a comportar também uma significação religiosa, entendida no sentido de “semideus” ou de “deus local”. Esta carga semântica procede do culto a um ser humano que, depois de sua morte, se diviniza por causa de sua nobreza de agir, passando a ser herói de uma região. O culto dos heróis é um marco muito antigo e significativo na religião grega, retrocedendo ao período micênico (sec. XVI a XI a.C.). Os heróis possuem, conforme Aristóteles (*Política*, VII 1332b), dons físicos e mentais, além de uma excelsa virtude e caráter, muito superiores aos dos homens comuns. No entanto, dado sua condição intermediária, compartilham com os homens a triste realidade da velhice e da morte. Com exceção de Hércules, que alcança a imortalidade ao fim da vida, os heróis gregos, revelando seu lado humano, estão destinados a morrer. Podem, no entanto, alcançar outro tipo de imortalidade, a da glória do seu nome, que se dá através do canto épico. Tornar-se assunto de um canto épico é a única maneira para se escapar do esquecimento; mortal e perecível fisicamente, o herói busca realizar grandes feitos para que seu nome seja lembrado pelos poetas e, assim, se torne imortal. Seria então o canto épico a narrativa da busca dos heróis, por meio de grandes feitos, de se tornar matéria de canto épico.

Delimitar, no entanto, o conteúdo da poesia épica, conforme faz Bowra (1966), às narrativas dos heróis seria desconsiderar uma série de obras, compostas também em hexâmetro para uma performance, que focam sua matéria em outros momentos desse passado mítico. Além das obras de Homero e Hesíodo, são associados a esse gênero os

poemas do Ciclo Épico¹¹ e os Hinos Homéricos, o que ampliaria a matéria do canto épico para a narrativa de todo o passado, desde a origem do universo até o período das aventuras dos heróis, quando se daria a separação entre a idade dos heróis e a dos homens (FORD, 1997, p.398).

Essa separação se apresenta no “Mito das Cinco Raças” (v.106-201) que Hesíodo narra n’ *Os Trabalhos e os Dias*. A ordenação temporal desse mito se estrutura a partir da valoração decrescente dos metais, ouro, prata, bronze e ferro. Nessa sucessão das raças, Hesíodo acrescenta, entre a Idade de bronze e a Idade de ferro, a dos heróis. Esta “raça divina dos homens heróis” (*andrôn hērōōn theîon génos*, v.159) era justa e valorosa, “geração anterior a nossa” (*protérē geneē*), que lutou nas Guerras de Tebas e de Troia. A raça seguinte é a Idade de ferro, na qual os homens vivem com miséria e fadiga, com duras preocupações.

Há, por conseguinte, uma divisão nítida¹² entre os homens que fazem parte da épica, ou seja, os heróis da Idade dos heróis que conseguiram a imortalidade pelo canto épico, e os homens da Idade de ferro que apenas conhecem essas histórias através dos cantos divinizados dos aedos¹³. O declínio da raça humana, nessa sucessão de Idades, é claramente marcado pela vida em sintonia de deuses e homens que, progressivamente, vai desaparecendo até chegar a nossa idade de ferro, um presente destituído de honra e glória. Por isso, Claude Calame (2009, p.3) prefere em referência a essas narrativas lendárias substituir o termo *mýthos*, enraizado numa tradição antropológica dos séculos XIX e XX d.C., por *archaîa*, ou *palaiá* (antanho, outrora, antiguidade), pois o mito é uma narrativa essencialmente vinculada com uma história do passado, uma antiguidade, uma tradição longínqua.

Essa distinção do tempo mítico com o tempo dos homens, ou histórico, aparece ainda na obra do romano Varrão (sec. I a.C.). O comentador Censorinus¹⁴, autor do *De*

¹¹ Aristóteles (*Poética*, 1459b) cita *Os Cantos Cíprios* e a *Pequena Ilíada* para contrastá-los com a *Ilíada* e a *Odisseia*, quanto a unidade de ação.

¹² Segundo Werner (2013, p.31), embora haja a distinção entre os dois períodos, “Isso não significa endossar a interpretação segundo a qual Hesíodo tenha buscado uma distinção radical, marcada pelo desaparecimento físico, das linhagens entre si, o que geralmente foi o caso na releitura do mito entre os antigos”.

¹³ Cf. *Ilíada*, XII, 1-33. O narrador conta que no futuro, após a guerra de Troia ter se encerrado, os deuses destruirão a muralha construída pelos aqueus com um dilúvio que varrerá da terra a raça dos homens semidivinos (*hemithéon génos andrôn*).

¹⁴ Censorinus foi um gramático latino do século III d.C. O fragmentado tratado *De die natali* (238 d.C.) apresenta uma variedade de assuntos, como história natural, música, astronomia, geometria, religião, etc.

die natali, apresenta a divisão da história da humanidade adotada por Varrão, divisão tripartida em três períodos: o primeiro, chamado de *ádēlos*¹⁵, “obscuro, desconhecido, incerto”, vai da origem dos homens até o primeiro dilúvio; o segundo, que vai do primeiro dilúvio até a primeira Olimpíada, em 776 a.C., ele chama de *mythicon*, “mítico”, porque “muitas narrativas fabulosas são incluídas nele” (*quia multa in eo fabulosa referuntur*); o terceiro período que vai da primeira Olimpíada até os seus dias, ele chamava de *historicon*, “histórico”, pois “os feitos ilustres nele são guardados por verdadeiras histórias” (*res in eo gestae veris historiis continetur*).

Se do primeiro período Varrão diz que não se pode conhecer quantos anos houve, para o período mítico ele estabelece uma relação interessante entre o mito e a história: do primeiro dilúvio, o dilúvio de Ogigo¹⁶, até o reinado de Ínaco¹⁷, conta-se em torno de quatrocentos anos; deste fato até a queda de Troia, mais oitocentos anos e, de Troia até a Primeira Olimpíada, mais quatrocentos anos. Assim, entre o dilúvio de Ogigo até a Primeira Olimpíada teria transcorrido cerca de mil e seiscentos anos, que comporiam o chamado tempo mítico. Censorinus ainda acrescenta outras tentativas de cronologização, como as de Sosíbius, Eratóstenes, Timeu e Arétes, e essa mesma divisão cronológica foi utilizada na *Biblioteca* de Apolodoro (sec. I ou II d.C.), na esquematização da trama de seu livro (PEMBROKE, 1998, p.338).

Em todo caso, a procura de uma data específica em que teriam ocorrido os eventos relatados pelos mitos mostra o quanto essas narrativas faziam parte da história, mesmo muitos séculos depois de Homero. Nesse esquema temporal, os antigos historiadores, mais do que discutir os tempos míticos, ajuntam a eles o tempo histórico; acrescentam à linha temporal os fatos dignos de memória que não estão protegidos pelo canto épico e, nesse sentido, o historiador é um continuador do poeta, uma espécie de substituto das

Varrão e Suetônio são as principais autoridades utilizadas por Censorinus. O texto de Censorinus está disponível em http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Censorinus/text*.html

¹⁵ Censorinus ora se utiliza de termos gregos ora latinos para designar o nome com que Varrão chamava tais períodos.

¹⁶ Ogigo era rei dos Ecténios, que habitaram a região da Beócia antes do Dilúvio de Deucalião. Atribui-se a ele vários descendentes epônimos de várias povoações tebanas. É durante o seu reinado que se deu o primeiro dilúvio, que cobriu toda a região beócia.

¹⁷ Ínaco é um deus-rio da Argólida ao qual são atribuídas várias tradições dispersas. Em uma versão da lenda, após o Dilúvio de Deucalião (o segundo dilúvio da tradição mítica grega), teria reunido os homens e se estabelecido na planície do rio ao qual foi dado seu nome como memória desse benefício. É filho de Oceano e Tétis e, segundo os Argivos, vivia desde a criação do mundo. Atribui-se a ele a paternidade da jovem Micena, epônimo da cidade de Micenas, e de Argos e de Pelasgo.

Musas. É interessante que o texto de Heródoto chegou até nós dividido em nove livros, cada um recebendo o nome de uma Musa. Tal divisão é alexandrina, porém, de algum modo, sinaliza a percepção de que a obra de Heródoto agregava novas histórias aos mitos transmitidos pelas Musas.

O estabelecimento de estágios cronológicos entre os diversos eventos míticos aparece nas próprias epopeias de Homero, como, por exemplo, no Canto IX da *Ilíada*, durante a embaixada à tenda de Aquiles. Fênix, que fora enviado juntamente com Ájax e Odisseu para convencer Aquiles a esquecer da sua ira, após lembrar o período em que fora tutor de Aquiles, conta ao herói a história do etólio Meleagro, filho de Eneu (v.525-599). Assim, ele a introduz:

Deste modo ouvimos falar da fama dos homens heroicos
de antanho, quando a algum sobrevinha a cólera furiosa:
eram permeáveis a dons e deixavam-se inflectir pelas palavras.
Eu próprio me recordo deste feito de há muito (recente não é,
de forma alguma!), como foi: a vós, todos amigos, o narrarei.
(IX, v.524-28)

Fênix, na abertura de sua narrativa, chama a atenção para a “fama dos homens heroicos de antigamente” (*prósthēn kléa andrṓn hērṓōn*). Tanto os participantes da assembleia, quanto os da narrativa de Fênix, fazem parte, para a assembleia de Homero, da era dos heróis. Porém, Meleagro, numa possível cronologia entre esses heróis, está para Fênix e Aquiles, como Aquiles e Fênix estão para a audiência, ou seja, fazem parte do passado antigo dos personagens, fazem parte da sua história. Como ele mesmo define, esta é a história de um feito antigo (*érgon pálai*), o qual Fênix recorda e conhece por ter ouvido. Na cena em questão, Fênix não pede auxílio às Musas. Ele não é um aedo a cantar, mas um personagem que narra em seu discurso um evento passado. Ele conhece a narrativa de Meleagro – talvez por ter ouvido um aedo a cantar-lhe a fama – e ela faz parte de seu repertório e, recordando-a, agora a reconta.

Procedimento diferente ocorre nos cantos de Fêmio e Demódoco na *Odisseia*, que são aedos por profissão. Fêmio, no canto primeiro da *Odisseia* (I.325-359), distrai os pretendentes cantando “o triste regresso dos Aqueus” (I.326). Penélope, ao ouvir seu canto, doída de saudades de seu esposo cujo regresso Poseidon adia, se esvai em lágrimas e pede ao aedo que pare seu canto ou mude de tema, já que ele conhece “muitos outros temas que encantam os homens,/ façanhas de homens e deuses” (I.357-58). Telêmaco

responde à mãe que não deve ela culpar o aedo por cantar as desgraças dos gregos, já que a culpa cabe a Zeus, que estabeleceu o destino aos homens; acrescenta ainda que “[...] os homens apreciam de preferência o canto / que lhes pareça soar mais recente aos ouvidos” (v.351-352). O tema do canto de Fênix, então, é um canto que se assemelha ao próprio tema da *Odisseia*. Faz dez anos que Odisseu saiu de Troia e se perdeu no mar – nesses dez anos, a glória dos regressos tornou-se tema do *épos*. É um evento mais recente do que a própria guerra, tal qual a guerra de Troia era mais recente do que as batalhas de Meleagro. Há, então, nos mitos dos heróis uma concepção de sequência temporal que propicia o encadeamento cronológico dos eventos míticos, concepção esta que será fundamental na afirmação do discurso historiográfico.

A passagem da narrativa de Fênix merece ainda uma última observação a respeito do feito de Meleagro que garante a ele o *kléos*, que o torna digno de ser lembrado e cantado. Todo grande herói deve fazer ações notáveis, que devem ser passadas de geração em geração e associadas com a história das próprias cidades. Os temas das canções épicas, que se desenvolveram em diversos territórios e épocas, são, em geral, aristocráticos e heroicos. A guerra e a aventura constituíam o palco de ação de uma nobreza, para quem os valores da honra e da coragem marcial sobressaem como meio de alcançar a fama. (KIRK, 1968, p.71).

Mas qual é o feito realizado por Meleagro e por que este é lembrado por Fênix agora na narrativa? Cercados, os etólios lutavam para proteger a cidade e, enquanto Meleagro combatia ao lado deles, resistiam às investidas dos curetes. Porém, quando dele se apoderou a ira¹⁸, Meleagro saiu da batalha e refugiou-se no leito da esposa. A partir disso, os curetes começaram a ter vantagem na guerra. Os etólios então correm até Meleagro para pedir-lhe que retorne à batalha, prometendo muitos bens e riquezas pela sua ação valorosa, mas nenhuma dessas recompensas é capaz de fazê-lo mudar de ideia. Até que os curetes invadem, de fato, a cidade e tornam-se uma ameaça manifesta ao casal instalado no tálamo. A esposa de Meleagro suplica para que ele retorne à batalha, enumerando os males que ocorrem à cidade e aos cidadãos, quando uma cidade é invadida e torna-se espólio de guerra. Comovido, Meleagro veste as armas e expulsa os invasores. Fênix, portanto, tenta convencer Aquiles narrando a ele uma narrativa “histórica” de um

¹⁸ Na batalha, Meleagro mata dois de seus tios, irmãos de sua mãe. Esta, com raiva, o amaldiçoou, invocando contra ele a cólera dos deuses. Meleagro, então, temendo a reação divina, retirou-se da batalha.

herói do passado cujos pormenores se assemelham à própria experiência do Pelida. Como Meleagro, Aquiles está possuído pela ira e afastado do campo de batalha, causando muitos males aos compatriotas gregos. Como Meleagro, Aquiles é insensível aos clamores dos companheiros, e só retornará ao campo de batalha quando Pátroclo, seu escudeiro e amigo fiel, falecer pelas mãos de Heitor. O passado de Meleagro, portanto, é um espelho para as ações de Aquiles que, como seu ouvinte, pode apreender ou negligenciar. A narrativa de Fênix demonstra que o passado é um complexo arranjo de ações com caráter educativo, que pode servir de exemplo, modelo de comportamento: *historia magistra uitae est*.

Ao mesmo tempo, sendo as histórias de Meleagro e Aquiles comparáveis e, de algum modo, repetidas, a própria noção de tempo aí expressa assemelha-se àquela que Tucídides, séculos depois, expressará. Afinal, para o historiador ateniense, sua obra poderá ser útil no futuro, uma “aquisição para sempre” (*ktéma eís aei*), para “[...] todos os que quiserem ver com clareza o que aconteceu e que virá de novo a acontecer nalguma outra vez, em conformidade com que é humano, seja de igual forma ou de forma parecida” (I.22). O movimento de repetição é o mesmo da cena da épica – uma vez que o comportamento humano é limitado, motivado por paixões e ambições, há a crença de que no futuro pode se repetir o que já ocorreu no passado e de que, no passado, há uma fonte de exemplos para aprendermos como agir.

Esse mesmo pensamento aparece em uma passagem da *Ciropedia* de Xenofonte (I.VI,45). Cambisses, o pai de Ciro, dá as últimas instruções antes que o filho parta para a guerra. No fim do discurso, pede a ele que nunca exponha a perigo a si e aos soldados, contrariando os oráculos e augúrios e que pode “[...] ele mesmo aprender das coisas que aconteceram” (*gnoiēs d’ àn eks autōn tōn gignomímōn*). Segue depois a descrição de alguns exemplos de erros possíveis a que um comandante está sujeito. O passado converte-se em lição para o presente – a história, narrativa do passado mítico ou histórico, é uma eterna e imprescindível fonte de exemplos.

I.2. Epinício, mito e história.

Se a poesia oral é a ponte que ligava o homem ao seu passado coletivo, a ausência de formas escritas fixas torna a recuperação desse passado fluido, variável, passível de ser reatualizado e reinventado no momento da representação (KRAUSZ, 2007, p.25). Embora não tenhamos outros exemplares da poesia épica do mesmo nível artístico das de

Homero e Hesíodo, ainda encontramos no século V a.C. rapsodos itinerantes como figuras comuns da sociedade que participavam de competições de recitação. Concomitantemente, surge nos séculos VII e VI a.C. uma série de gêneros poéticos líricos, composições destinadas à performance cantada em coro ou solo. Ragusa (2013, p.12) comenta que o uso do lírico para se referir a essas poesias é do período helenístico, relacionado à lira, instrumento principal nessas apresentações para acompanhar o canto poético. Segundo a estudiosa, o termo mais antigo para denominar esse gênero é *mélica*, derivado da palavra *mélos*, que reforça o caráter cantado e performático dessas poesias.

Até o século V a.C. esta era a realidade da poesia grega, ela só existia em relação à uma performance pública, e esta performance não só era o espaço para a veiculação da poesia, mas também influenciava na própria composição e expectativa que a audiência tinha dela (SWIFT, 2010, p.34). Embora, portanto, acople-se, em geral, esses vários gêneros sob o rótulo comum, seja o de poesia lírica, seja o de poesia mélica, temos que nos atentar para cada um desses gêneros em separado, pois a performance é fundamental não só na estrutura literária da poesia, quanto também do tipo de conteúdo expresso nela, já que, não podemos esquecer, a poesia desse período continuava como veículo principal da disseminação de ideias morais e políticas (HERINGTON, 1985, p.3). Desse modo, pousaremos, primeiramente, a nossa atenção em um gênero que encontra no século V seu apogeu e declínio, o epinício.

Epinícios são odes destinadas a celebrar os triunfos atléticos dos Jogos¹⁹, compostas, geralmente, sob o encargo dos próprios vencedores ou de familiares. É uma das modalidades da lírica coral grega. Sabe-se que desde o século VII a.C. as vitórias dos atletas eram glorificadas por um canto breve e simples, mas é nas obras do tebano Píndaro e Baquilídes, poeta da ilha de Ceos, que o gênero alcança seu apogeu e, ao mesmo tempo, conhece seu declínio. As mudanças sociais que sobrevieram aos dois autores afetaram a estrutura social aristocrática e, com isso, a própria concepção de mundo dessas elites gregas. O gênero, profundamente enraizado no elogio de figuras aristocráticas, viu-se desprovido de interesse na nova formação social que nascia. Eram os aristocratas que,

¹⁹ Eram quatro os principais Jogos na Grécia Antiga: as *Olimpíadas*, as mais antigas de todas, celebradas na cidade de Olímpia, em honra a Zeus; os *Píticos*, realizados em Delfos e em honra a Apolo; os *Ístmicos*, em honra a Poséidon, na cidade de Corinto; e os *Nemeus*, em honra a Zeus, realizados na cidade de Nemeia. Esses quatro jogos eram pan-helênicos, ou seja, abertos a todos os helenos. No entanto, além desses, havia jogos de caráter local.

nos séculos VI e começo do V a.C., tinham uma formação atlética dedicada à excelência guerreira e, nas competições, podiam exercitar o espírito de competição para demonstrar uns aos outros as suas excelsas qualidades. A vitória conquistada nos Jogos significava a obtenção do *kléos*, a glória imorredoura capaz de tornar eterno o nome de quem a alcança. Seja no contexto da guerra, como em Homero, seja no dos Jogos atléticos, o *kléos* implica o triunfo de um homem sobre outro de igual valor social, em um embate cujo resultado é o triunfo de uma *areté*, virtude, sobre a outra. Esse espírito aristocrático e agonístico é um componente do espírito guerreiro presente na épica, que como já vimos, faz das façanhas dos heróis o seu tema fundamental²⁰.

O valor da vitória atlética vinculava-se à honra conseguida através dela, não só para o próprio atleta, mas também para a sua cidade, já que o prêmio nessas competições era apenas simbólico: uma simples coroa de folhas. Muitos dos atletas recebiam ainda outras honras em suas cidades, pelo valor prestado a elas, como estátuas ou a cunhagem de moedas especiais.

Os epinícios de Píndaro e de Baquílides são exemplos do uso do passado em um gênero que, primeiramente, parece essencialmente vinculado ao presente. Embora sua proposta seja louvar os vencedores das provas atléticas, ou seja, se desenvolve de um mote do presente, o passado se destaca nas odes desses poetas. De fato, sabemos muito pouco a respeito dos vencedores e, como observa Alfonso Ortega (1985, p.35), raramente as informações das competições esportivas são detalhadas ou mesmo comentadas, e, muitas vezes, o vencedor não passa de um nome na composição do verso. No entanto, todas as odes contêm narrativas de mitos e fazem dessas narrativas sua estrutura central.

Composto para uma performance coral, o epinício era acompanhado de canto e dança, sendo, em geral, um dos momentos das festas em honra aos deuses²¹. No entanto, conforme nos lembra Grethlein (2010, p.41), isso não significa que o gênero estaria restrito a essa única ocasião. A sua primeira performance era, de fato, em um ambiente público, com o intuito de celebrar a vitória do cidadão em sua terra natal durante algum

²⁰ No canto XXIII da *Iliada*, após realizar o funeral de Pátroclo (v.1-261), Aquiles promove jogos fúnebres em honra ao seu amigo (v.262-897), nos quais participaram todos os chefes gregos. As disputas ocorreram através da corrida de carros (*Il.* XXIII. 262), pugilato (*Il.* XXIII. 653), corrida (*Il.* XXIII. 748-751), luta armada (*Il.* XXIII. 802-808), lançamento de “globo” (*Il.* XXIII. 826-835), arco e flecha (*Il.* XXIII. 852-858) e lançamento de dardo (*Il.* XXIII. 884-888).

²¹ Cf. Introdução às odes de Píndaro por Alfonso Ortega. In: Píndaro. “Odas y fragmentos”. Madrid: Gredos, 1985.

festival, mas as odes podiam receber nova performance em simpósios. Os banquetes eram um espaço social e cultural de grande importância na Grécia antiga e ambiente propício para que os aristocratas estabelecessem sua identidade social e, através da repetição dessas odes, fizesse circular a glória dos vencedores das provas. Em um gênero socialmente ligado ao orgulho aristocrata, a presença do passado mítico se faz essencial. Não podemos esquecer que os aristocratas na Grécia usavam os mitos para justificar a sua hegemonia política pela linhagem divina e heroica e nos epinícios esse passado é constantemente resgatado. O mito, nesse sentido, aparece como fulcro essencial na composição dessas odes.

Em artigo de 1992, Lasso de La Vega argumenta que os mitos durante muito tempo foram vistos como elementos acessórios, meras digressões nas odes pindáricas, pois os estudiosos não compreendiam as relações essenciais entre esses mitos e o resto da ode. De fato, a ode, seja pindárica, seja baquilídica, possui uma estrutura razoavelmente fixa e comum:

I-) a invocação inicial à divindade, a que segue a menção dos dados da vitória e os primeiros elogios ao vencedor;

II-) a parte central que se ocupa geralmente por um mito;

III-) a parte gnômica e novos elogios.

Na visão, por exemplo, de Wilamowitz e daqueles que o seguiram, haveria por trás dessa estrutura uma ideia moral predominante que seria repetitivamente exemplificada através de cenas míticas e de comentários gnômicos, sem, no entanto, que houvesse qualquer ligação estrutural interna entre as partes (DE LA VEGA, 1992, p.19-21). Ocorre que, como já Lasso de la Vega e outros estudiosos apontaram, em uma análise mais atenta percebe-se que o mito não é uma irrelevante digressão, mas um elemento essencial que ilumina as outras partes. As partes são estrita e rigorosamente conectadas, não só pelo valor gnômico.

Em sua análise da *IIª Ode Olímpica* de Píndaro, Grethlein (2010), por exemplo, procurou demonstrar como essa ode se estrutura ao redor do elogio a Terão, tirano de Agrigento e vencedor na corrida de carros na Olimpíada. Para o que nos interessa neste trabalho, a análise de Grethlein mostra que Píndaro correlaciona a figura de Terão tanto com o seu passado histórico, quanto com seu passado mítico, criando, assim, um elo entre esses passados gloriosos que culmina com a própria presença de Terão. Vejamos como se dá esse vínculo entre os passados e o presente nessa ode.

Depois da invocação a Hinos, questionando que deus, herói ou homem deveria celebrar, o eu-lírico aponta para Terão (v.5), pela sua vitória na quadriga durante as Olimpíadas. Em seguida, faz um breve elogio ao homem, primeiro enquanto tirano de Agrigento, “respeitador dos hóspedes,/ coluna de Ácragas” (*ópi díkaion ksénōn/ éreism’ Akráontos*²²), segundo enquanto filho “nobre de pais / ilustres e sábios no governo da cidade” (*euōnúmōn te patérōn / áōton orthópolin*), ponte esta necessária para o elogio dos ancestrais de Terão, que se instituíram como tiranos na cidade (v.10-12). Segundo Deisi Malhadas (1976, p.7), Terão é pela genealogia histórica um Emênida, descendente de Emenes, e se tornou tirano de Agrigento por volta de 488 a.C. e, no decorrer do século V, essa cidade converteu-se em uma das mais ricas e populosas do mundo grego. No entanto, pouco se sabe a respeito dos Emênidas, e é somente por meio da poesia de Píndaro que podemos conjecturar um papel importante deles na história da região, mesmo antes da tirania de Terão (MALHADAS, 1976, p.13)²³.

Na sequência da ode, Píndaro faz menção a Zeus e comenta que nem o tempo faz as ações injustas serem apagadas, mas que, com ajuda de um “fado venturoso” (*pótmōi sýn eudaímoni*), elas podem ser esquecidas: “Graças a nobres alegrias, a dor se extingue, / seu ressentimento odioso é refreado” (*Eslón gár hypò charmátōn pēma thnáskei / palínkoton damasthén*). Esse mote gnômico imediatamente faz ressoar o nome de Cadmo e de suas duas filhas, Sêmele e Ino. A menção das duas narrativas exemplifica a verdade contida no comentário: Sêmele fora amada por Zeus e desta união nascera Dioniso. Enganada pela ciumenta Hera, Sêmele fora fulminada pelos raios de Zeus, porém, quando Dioniso desceu ao Hades para procurar a sua mãe, ela foi levada à morada dos deuses no Olimpo. Já Ino, após a morte de sua irmã Sêmele, criara Dioniso. Mas Hera enlouqueceu Ino e seu marido Átamas, que mataram seus próprios filhos. As divindades marinhas se apiedaram dela e a transformaram na Nereida Leucótea. Nos dois mitos, verifica-se um enredo em comum: as jovens sofrem grandes desgraças, em decorrência dos ciúmes de Hera, porém ganharam com isso a grande dádiva da imortalidade.

²² Tradução de Daisi Malhadas. A edição grega utilizada por nós é da Belles Lettres, com o texto estabelecido por Aimé Puech.

²³ Malhadas apresenta uma série de árvores genealógicas possíveis a Terão, segundo os escólios dessa ode pindárica. No entanto, as divergências entre os testemunhos não nos permitem chegar a conclusões satisfatórias a respeito dessa genealogia.

Nos versos 56-72, Píndaro faz um novo comentário gnômico, dessa vez sobre a morte, a inconstância entre alegria e tristeza presente na vida dos homens e, com isso, menciona Édipo e Polinice, em referência às novas desgraçadas que se abateram na casa de Cadmo. Entretanto, sobreviveu a estes Tersandro, filho de Polinice e de Agia, filha de Adrasto. Reúne-se nesse sangue, então, o sangue de duas importantes famílias da mitologia heroica; mas, mais importante, é dessa raiz que descenderia Terão:

Por isso, como desta semente
é sua raiz, deve-se
ao filho de Ainesidamo
com cantos
e líras elogiar.

Se até esse momento a ode foca o passado, a partir de agora ela versará sobre o futuro que espera aquele que alcançou o *kléos*. Píndaro introduz uma série gnômica lembrando que o sucesso dissipa as tristezas, como se a glória alcançada por Terão finalmente dissipasse as tristezas deixadas pela memória dos Labdácidas. Além disso, aquele que viveu com justiça e riqueza encontrará, após a morte, uma eterna primavera na Ilha dos Bem-aventurados. Entre os que lá já estão, Píndaro novamente cita Cadmo, mas acrescenta dessa vez Peleu e seu filho Aquiles. Grethlein (2010, p.35) vê na menção a Aquiles, o vínculo com os versos (92-100) em que diz Píndaro:

Em grande número, sob
O braço, rápidas flechas
Na aljava eu tenho,
As quais atingem os espíritos lúcidos; para
Atingir a todos, entretanto, de interpretes
Se necessita. Sábio é o homem
Que muito sabe por natureza.
Os que, pelo contrário, tiveram de aprender,
Violentos
Na sua loquacidade, como corvos
Em vão lançam sua voz
Contra o divino passado de Zeus.
Que visse agora o alvo
O teu arco. Vamos! Coração! A quem lançamos
As flechas que de meu espírito novamente
Benigno partem? Sim, para
Ácragas eu as dirijo.

Píndaro afirma ter várias flechas, mas aponta, como seu alvo, Terão. Grethlein vê nisso a implicação de que nessa imagem há a presença do mito de Aquiles, que fora

referido no verso 75. Aquiles foi morto por uma flecha atirada por Páris, com o auxílio de Apolo, porém, com essa morte, ganhou a imortalidade na Ilha dos Bem-aventurados – temos aqui mais uma vez uma exemplificação da referida gnome e uma aproximação com o mito de Sêmele e Ino. Terão, através da flecha do poeta Píndaro, poderá então ascender à transcendência, ganhar a imortalidade, já que sua glória está sendo celebrada. A arte do poeta como a flecha de Apolo conduz o novo herói a um estágio de imortalidade.

O que escapa ao estudioso na sua interpretação é a identificação entre Apolo e Píndaro, pois se ambos com sua flecha atingem aos mortais e trazem a imortalidade a eles, Píndaro não é apenas, como o poeta épico, um guardião das Musas, um provedor da memória que repete a tradição já guardada, mas também um criador da história, uma vez que, através da sua lira, ele pode granjear a glória ao cidadão e, com isso, conectar ao passado glorioso um evento recente. Píndaro acrescenta à lista de Labdácidas gloriosos o nome de Terão e este passa, assim, a ter um novo estatuto nesta genealogia. Como Apolo, como as Musas, ele cria o passado, tornando-o lembrado, enquanto o poeta épico “apenas” repetia aquilo que as Musas já haviam guardado como memória.

Podemos assim resumir os movimentos temporais presentes nas odes: primeiramente, temos a figura “contemporânea” de Terão, que, de imediato, remete aos seus ancestrais, personagens históricos. A partir destes, o poeta remete aos tempos míticos, ao passado mítico. Além disso, o movimento temporal se completa ao comentar o futuro do indivíduo após a sua morte, ou seja, viajamos dos passados remotos até o futuro:

Os antepassados representam o passado, que é retomado pelo mito, o sucesso de Terão é presente, enquanto a oração para as gerações vindouras antecipa a reflexão sobre o futuro, que é dada em uma especulação sobre a vida após a morte²⁴. (GRETHLEIN, 2010, p.24-25)

Para resumir, a história da família de Terão é apresentada, por um lado, pela tensão entre a contingência do acaso, e, por outro, pelos modos tradicionais e exemplares de memória. Terão, com sua vitória, reforça a continuidade da sua família que foi ameaçada por Édipo e seus filhos, e, em paralelo a Tesandro, também estabelece regularidade²⁵. (idem, p.33)

²⁴ Tradução nossa. No original: he forefathers stand for the past, which is taken up by the myth, Theron's success is the presente, while the prayer for the coming generations anticipates the reflection on the future, which is given in the speculation about the afterlife (GRETHLEIN, 2010, p.24-25).

²⁵ Tradução nossa. No original: To sum up, the history of Theron's Family is presented in the tension between contingency of chance on the hand and the traditional and exemplar modes of memory on the

Outro exemplo de grande valia para nosso estudo é a *VIIª Ístmica* de Píndaro, na qual o poeta esboça a história de Tebas, com certa ordem cronológica. Começando com uma invocação à própria cidade, o poeta questiona com qual feito “nobre e belo” a cidade se regozijara mais: primeiro, faz referência a Dioniso, filho de Zeus e Sêmele, princesa tebana, filha de Cadmo; ou quando Zeus enganou Alcmena, gerando Hércules²⁶; ou com os prudentes conselhos de Tirésias, adivinho tebano? Ou com Iolao, sábio ginete, neto de Anfítrio, sobrinho de Hércules? Ou pelos Espartos, nobres tebanos nascidos dos dentes do dragão que Cadmo matara? Ou com a vitória sobre Adrasto em sua expedição contra Tebas? Ou com a conquista e colonização do Peloponeso pelos dórios heraclidas, que tiveram ajuda dos Egeidas, família tebana; por fim, chega ao tebano Estrepsíades, vencedor no Istmo, com a vitória no Pancrácio, provavelmente em 454 a.C. Píndaro, com esses questionamentos, cria uma cronologia de Tebas que vai desde os tempos míticos até chegar ao seu próprio tempo.

Há que se ressaltar, no entanto, que nem todas as odes narram mitos a partir da genealogia do atleta. A conexão com o mito pode ter um caráter etiológico, como na *Iª Olímpica* de Píndaro, cujo relato mitológico transcende a vida de Hierão para focar-se na origem dos Jogos Olímpicos com a narrativa da vitória de Pélops sob Enômao. Assim, conforme Ortega,

Um das vezes se relaciona com a própria instituição atlética, porque um herói do passado a teria estabelecido em honra a um deus; outras, por causa da vinculação do atleta com o mito evocado; em todo caso, porque no mito se manifesta a norma para a ação humana e a plenitude de relações entre o eterno e o passageiro, entre o divino e o humano, entre a atualidade e o passado. (ORTEGA, 1985, p.36)

Qualquer que seja o motivo da evocação, o mito se conecta de algum modo com o presente, criando uma relação de estabilidade temporal e de vínculo entre o homem e o universo. Estabilidade posto que o presente se torna ou uma continuidade de um passado grandioso ou explicado por esse passado. Destituídas de glória, destinadas a apagarem-se

other. Theron, with his victory, reinforces the continuity of his family that was endangered by Oedipus and his sons, and, in paralleling Thersander, also establishes regularity.

²⁶ Na versão de Píndaro, Zeus teria aparecido a Alcmena em forma de uma neve dourada e não, como tradicionalmente se diz, como sócia do seu esposo Anfítrio. Nota-se a semelhança aqui com o mito de Dânae, que teria recebido Zeus na forma de uma chuva de ouro, gerando, dessa união, o herói Perseu.

pela intransigência do tempo, as ações perecíveis dos homens mortais conquistam, em uma cadeia temporal mítica, novamente a glória imorredoura.

Outro epinício que merece uma maior atenção de nossa parte é a *Ode III* de Baquilídes. Nessa ode, o poeta celebra Hierão de Siracusa, vencedor na quadriga²⁷ nas Olimpíadas de 468 a.C. O que chama a atenção nesse epinício é que Baquilídes não se refere a um mito na parte central de sua ode, mas a um personagem histórico, Creso, rei da Lídia. A primeira parte da ode (v.1-22) apresenta uma invocação à Musa Clio²⁸ (v.1-8) e comentários sobre o vencedor que será celebrado (nome, a pátria, lugar do triunfo, a prova). Nos versos 9-14, o poeta elogia a Hierão como tirano de Siracusa, o homem “três vezes afortunado, que obteve de Zeus a honra de governar o maior número de gregos”²⁹). O mote da riqueza de Hierão leva o poeta a evocar as grandes festas e sacrifícios oferecidos por ele, a sua hospitalidade com os estrangeiros, e o esplendor artístico das trípodas de ouro que oferecia a Apolo no santuário de Delfos. Então começa a segunda parte da ode (v.23-62) com a narrativa de Creso que tivera seu domínio da Lídia usurpado pelos persas comandados por Ciro, o Velho, cumprindo assim os desígnios de Zeus. Ciro, ao prender Creso, acende uma pira com a intenção de castigá-lo queimando-o vivo, porém Creso, no momento da sua morte, suplica sua salvação aos deuses, que enviam uma chuva para apagar as chamas da pira³⁰. Apolo, por causa da piedade (*eusébeian*) de Creso, o leva, ainda vivo, com suas filhas para a Ilha dos Bem-aventurados, no país dos Hiperbóreos³¹. O poeta retorna a Hierão (v.63-98) fazendo-lhe grandes elogios pela sua piedade e generosidade com os deuses, além de hospitaleiro e provedor das Musas.

O nome de Creso não é, como nas odes de Píndaro, evocado por laços genealógicos de parentesco com o atleta, mas por afinidades entre a riqueza de ambos e o comportamento religioso. São, além disso, tiranos que exercem o poder com sabedoria e benevolência. As duas figuras históricas são também provedores de grandes oferendas

²⁷ Esta era a prova mais importante e a de maior glória atlética entre os jogos gregos.

²⁸ A Musa Clio, no período helenístico, recebeu como função poética o gênero historiográfico. Entretanto, nos séculos VI e V ainda não havia essa distinção genérica entre as Musas. Chama, no entanto, a atenção que, ao evocar uma situação “histórica”, o poeta invoque justamente essa Musa.

²⁹ Tradução nossa. No original: ἃ τρισευδαίμων ἀνήρ, ὃ παρὰ Ζηνὸς λαχὼν πλείσταρχον Ἑλλάνων γέρας. O texto grego de Baquilídes foi estabelecido por Richard Claverhouse Jebb, na edição da Cambridge University Press. 1905.

³⁰ Até essa parte a narrativa apresentada por Baquilídes se assemelha à versão de Heródoto narrada no Livro I das *Histórias* (I.6-94).

³¹ Os Hiperbóreos são um povo mítico situado no extremo norte, a região de onde sopra o vento Bóreas. A sua lenda está relacionada com a do deus Apolo.

ao santuário de Apolo. Há, assim, várias semelhanças entre as duas personalidades. Além disso, o trecho da vida de Creso ao qual Baquilídes se detém refere-se ao momento em que o lídio, estando à beira da morte, é salvo pelos deuses. Hierão, segundo os comentadores, estava nesse momento da vida enfermo e acabaria morrendo nos anos seguintes (ou em 467 ou em 466). A parte gnômica, com efeito, se refere essencialmente a questões sobre a brevidade da vida e sobre a felicidade que, na velhice, a lembrança dos feitos da juventude e o comportamento justo para com os deuses proporcionam.

A felicidade também é conquistada na vida pós-morte, quando se foi em vida justo. Esse pensamento gnômico aparece nos versos 85-93, quando o poeta aconselha a Hierão ficar feliz, pois com o canto conseguirá a eternidade. O comportamento justo de Creso lhe granjeou, através da ação de Apolo, a presença junto com suas filhas na Ilha dos Bem-aventurados, para onde, segundo Hesíodo, iriam os heróis mortos. Hierão receberá, em troca das façanhas atléticas e do comportamento justo, a eternidade granjeada pelo canto poético e, se podemos comparar na narrativa da ode as duas histórias, a de Creso e a de Hierão, também podemos contemplar o poeta – como Píndaro o fizera na *IIª Ode Olímpica* – se comparando com Apolo.

Segundo então a tradição hermenêutica, o estranho tom melancólico dessa ode triunfal se deve à doença de Hierão; o poeta procura consolá-lo, comprando-o a um personagem histórico cuja vida tornara-se lenda e, embora Creso seja um personagem histórico, a narrativa da sua vida é narrada repleta de traços míticos e lendários. O gênero do epinício, com suas regras de composição e recepção, exigia uma narrativa mitológica na parte central da ode, como demonstram os textos e fragmentos recuperados e conhecidos. Como tal, o gênero se apropria da matéria histórica e a transforma, adaptando-a às suas necessidades estéticas. Esse é um processo de mitologização da história que talvez tenha sido a base das mitografias de personagens dos tempos antigos, processo de divinização de um personagem histórico que demonstrou grande valor em vida para a comunidade. Em todo caso, tendo um arsenal de mitos à disposição, Baquilídes prefere mitologizar um personagem histórico, colocando-o na parte central da sua ode. Talvez o poeta tenha com isso tentado elevar a própria figura de Hierão, já que, se se compara por toda a ode o rei de Siracusa com o rei da Lídia, aquele poderia um dia alçar-se à mesma posição deste, de personagem exemplar, e tornar-se, assim, também uma figura lembrada e mitologizada.

Em nosso primeiro passeio ao bosque das formas poéticas líricas arcaicas, averiguando a sua relação com o passado, mítico e histórico, talvez não nos tenha dado respostas claras e conclusivas, mas já nos propicia algumas reflexões importantes. De fato, o gênero do epinício, erigido em um momento específico e com a finalidade de gloriar os vencedores das provas atléticas nos Jogos Gregos, através dos mitos conecta o presente com o passado, criando uma ligação temporal na qual, narrando os mitos, engrandece o presente, uma vez que ilumina as qualidades heroicas e a *areté* das personagens do presente. Além disso, justamente pelas suas qualidades e virtudes heroicas, essas personagens de um tempo destituído de glória podem ser guardadas pela poesia e pelo canto das Musas que os tornam imortais. Com tal pretensão, o poeta os acresce aos nomes que compõem todo um acervo mitológico tradicional.

Enquanto o poeta épico relembra as ações imortais dos heróis, o poeta do epinício eleva à imortalidade a ação de um homem vivo. Aquiles era um herói, da idade dos heróis, suas façanhas são cantadas pelo poeta, porém elas fazem parte de um acervo cultural já pronto, que transcende ao poeta. Terão e Hierão são homens da triste e contemporânea Idade de Ferro, mas com suas façanhas cantadas por Píndaro e Baquírides ascendem em importância, aproximam-se daqueles heróis. O movimento do epinício é, como veremos, em alguma medida, parecido com o da Historiografia: ambos propõem uma continuidade na preservação do passado, ajuntando ao material mítico novos nomes e ações de homens do passado recente, mas que merecem, pelo feito, serem lembrados. Não mais, ou não mais apenas, celebrar o passado já constituído e instituído, mas, por meio do canto criar novos passados para o futuro.

I.3 Elegias históricas?

A poesia lírica elegíaca configura-se como um dos gêneros poéticos mais antigos da Grécia. De origem nos cantos populares, tinha, no seu desenvolvimento literário, o banquete como principal meio de manifestação. Como já observamos, os encontros promovidos nesses banquetes eram de caráter aristocrático e, nesse ambiente, os valores intelectuais e ideológicos da elite eram reafirmados através da poesia. Se, quanto ao epinício, sua representação em banquetes é apenas hipótese, ainda que verossímil, a elegia tinha nesse ambiente o seu espaço de afirmação e divulgação intelectual e literária.

Com uma estrutura métrica fixa (dístico constituído de um hexâmetro e um pentâmetro) e cantada com o acompanhamento da flauta, a elegia variou seu conteúdo nos diversos autores que nos é dado conhecer, principalmente através de fragmentos: da poesia marcial de Calino e Tirteu às elegias gnômicas de Xenófanos, essa variedade faz com que a elegia seja então dividida em tipos temáticos: elegia amorosa, elegia guerreira, elegia gnômica e moral e elegia filosófica. No entanto, ainda que a etimologia da palavra *élegos* nos remeta aos cantos fúnebres³², parece que, pelos textos hoje disponíveis, na prática literária esse tom lamentoso não era, necessariamente, uma exigência. Assim, nos parece mais acertado, ao menos no período arcaico, definir a elegia pelas suas características formais: poesia cantada ao som da flauta, em dísticos elegíacos. Não há, portanto, uma delimitação temática, e tais rótulos parecem mais promovidos por uma classificação moderna do que pela prática mesma dos gregos. Para Lourenço (2006, p.29), a elegia “[...] reflete as preocupações eróticas, políticas e aristocráticas dos simpósios”, e talvez nisso esteja a melhor definição do que seja uma elegia, um poema de simpósio para aristocratas sobre aristocratas e seus interesses.

A questão temática da elegia nos é importante, pela descoberta, em 1992, de fragmentos de uma poesia de Simônides de Ceos, conhecidos hoje como “*New Simonides*”. Esses fragmentos apresentam uma narrativa histórica, na qual o poeta trata da batalha de Plateia. Eles chamam a atenção, pois, além da tradicional exortação e reflexão sobre a condição humana que encontramos nos outros elegíacos gregos, percebe-se que a elegia pode também usar a narrativa de eventos históricos como matéria, contrariando, por exemplo, uma tradicional perspectiva da elegia como fundamentalmente focada no presente. Adrados, por exemplo, nos diz que “estes poetas não se interessam pelo passado, senão pelo presente [...] o *hic et nunc*, o aqui e o agora” (1956, p.xi).

Essa descoberta levou alguns críticos a utilizarem o rótulo de “elegia histórica” para se referir a esse tipo de poesia, criando assim uma oposição com as tradicionais elegias de simpósio. No entanto, Grethlein (2010) comenta que para alguns estudiosos essas elegias “históricas” não seriam subgêneros que se distinguiriam das elegias de simpósio, e, tomando as observações de David Sider (2006) como guia, o autor vê na elegia uma forma literária muito flexível que aceita os mais diversos temas

³² Sobre a etimologia Cf. Adrados, 1956, p.xv.

conjuntamente. Sider é taxativo em afirmar que os gregos nunca fizeram distinção entre poesias que se utilizavam de temas históricos ou simposiáticos e, para ele, as mesmas elegias além de comentários “mais triviais”, também podiam acrescentar narrativas históricas, míticas e comentários que visavam o futuro (2006, p.328).

Esses fragmentos, além disso, trouxeram uma nova luz a respeito do uso de narrativas históricas não só na elegia, mas também, como procuraremos demonstrar, para uma nova forma de se pensar o passado. Nesse sentido, Ewin Bowie (2010, p.146-48) nos alerta de que podemos ver a poesia elegíaca como um estágio no desenvolvimento da Historiografia antiga.

A tradução que segue do fragmento de Simônides de Ceos é baseada no texto estabelecido e reconstruído por West (1993) dos fragmentos II W², publicados por Peter Parsons. Além disso, reduziremos a tradução à parte em que se narra a batalha de Plateia e que, de fato, interessa para a discussão aqui levantada. A primeira parte do poema retoma a morte de Aquiles e o seu funeral, seguindo até o saque de Troia pelos gregos, parte à qual segue a nossa tradução. Os *Suda* já nos informavam que Simônides havia celebrado em alguns poemas batalhas sobre as guerras com os persas, mas isso, até o descobrimento desses fragmentos, era apenas especulação.

[v.20] Mas tu agora despeça-te, ó filho da gloriosa deusa³³,
Filha de Nereu marinho, enquanto eu
te invoco em meu socorro, Musa de muitos nomes,
Se acaso tu te ocupas dos homens que estão sendo louvados;
Equipa com aquela agradável beleza nosso

[v.25] canto, para que alguém, mais tarde, ainda recorde
dos homens, eles permaneceram afastando o dia da escravidão
para Esparta e para Grécia, não esqueceram de ver com distinção
nem da coragem, e a fama sobe aos céus,
e a glória dos homens será imortal.

[v.30] Tendo deixado Eurotas³⁴ e a cidade de Esparta
Marcharam com todos os domadores de cavalos³⁵ de Zeus,
Heróis tindáridas, e com o possante Menelau,
Aqueles valentes capitães do povo de seus pais,
Guiados pelo filho mais nobre do grande Cleombrotos,

³³ Nessa passagem, o poeta faz a transição, por meio da invocação à Musa, entre a narrativa mítica sobre a queda de Troia e a narrativa histórica da batalha de Plateia, que irá se iniciar.

³⁴ Importante rio da Lacônia, com cerca de 82 Km de comprimento, que margeia a cidade de Esparta.

³⁵ A palavra ἵπποδότης, segundo Liddell & Scott (p.834), é um epíteto usado para referir-se a alguns heróis. Cf. *Il.*2,23; *Od.*3,17.

....Pausânias.

[v.35] Eles rapidamente alcançaram o Istmo e a famosa terra
De Corinto, limite extremo da ilha de Pélops, filho de Tântalo,
E Mégara, antiga cidade de Niso, onde o restante
Se juntou à armada na região.
De novo eles marcharam, os presságios davam fé,

[v.40] E em breve eles alcançaram a linda planície de Elêusis,
Levando para longe os persas da ilha de Pandion, pela ajuda
Do mais divino vidente, o Iamid(£),
... Venceram³⁶....

Se a primeira parte do poema retoma a morte de Aquiles e o seu funeral, seguindo até o saque de Troia pelos gregos, o poeta faz referência a temas míticos e épicos. Segundo West (1993, p.4)

A narrativa foi precedida, como na narrativa épica de um rapsodo, por um hino, as duas partes sendo conectadas por um final e transição no mesmo padrão daqueles vistos em muitos dos hinos homéricos e na

³⁶ Tradução nossa. No original: [v.20] ἀλλά σύ μὲν νῦν χαῖρε, θεᾶς ἔρικυ]δέος υἱέ
κούρης εἰν]αλίου Νηρέος· αὐτὰρ ἐγώ[
κικλήισκω] σ' ἐπικούρον ἐμοί, π[ολυώνυμ]ε Μοῦσα,
εἰ περ γ' ἀν]θρώπων εὐχομένω[ν μέλει·
ἔντυο]ν καὶ τόνδ[ε μελ]ίφρονα κ[όσμον ἀο]ιδῆς

[v.25] ἡμετ[έρης, ἵνα τις [μνή]σεται ὕ[στερον αὖ
ἀνδρῶ]ν, οἳ Σπάρτ[η] τε καὶ Ἑλλάδι δούλιον ἦμ]αρ
ἔσχον] ἀμυνομένοι μὴ τιν' ἰδεῖν φανερ]ῆ[ς
οὐδ' ἄρε]τῆς ἐλάθ[οντο, φάτις δ' ἔχε]ν οὐρανομ[ήκ]ης
καὶ κλέος ἀ]νθρώπων [ἔσσετ]αι ἀθάνατο<v>.

[v.30] οἳ μὲν ἄρ' Εὐ]ρώταν κα[ὶ Σπάρτη]ς ἄστυ λιπόντ[ες
ὄρμησαν] Ζηνός παισὶ σὺν ἵπποδάμοις
Τυνδαρίδα]ις ἦρωσι καὶ εὐρυβίηι Μενελάω[ι
ἔσθλοῖ πατ]ρώϊης ἡγεμόνες π[ό]λεος,
τοὺς δ' υἱὸς θεῖοιο Κλεο]μβ[ρ]ότου ἔξ[α]γ' ἄριστ[ος
]αγ. Πανσανίης.

[v.35] αἶψα δ' ἴκοντ' Ἰσθμὸ]ν καὶ ἐπικλέεα ἔργα Κορίν[θ]ου
νήσου τ' ἐσχατιήν] Τανταλίδεω Πέλοπος
καὶ Μέγαρ' ἀρχαίην Ν]ίσου πόλιν, ἔνθα περ ὄ[λλοι
]φῦλα περικτιόνων
θεῶν τεράε]σσι πεποιθότες, οἳ δὲ συν[
ἴκον Ἑλευσῖνος γῆς ἐ]ρατὸν πεδῖον

[v.40] Μηδείους γαίης Παν]δίωνος ἐξε[λάσα]ντες
Ἰαμίδεω τέχναις μάν]τιος ἀντιθέου[
]·ς δαμάσαντ[
]·ι εἰδομεν[
-ώ]μυνον α. {

Teogonia de Hesíodo. [...] A parte narrativa deve ter sido muito maior; dificilmente com menos do que cem linhas, talvez muito mais³⁷.

No entanto, a partir do verso 20 – onde começa a nossa tradução –, com a invocação à Musa, o poeta passa a narrar a batalha de Plateia. Na invocação à Musa, o poeta pede o auxílio para que “seja preservada a memória” (v.25) dos homens que lutaram contra a escravidão, em referência ao ataque persa e a tirania imposta por eles aos seus súditos. No verso 24, o poeta pede que a Musa se equipe “como é teu hábito, a tua agradável coleção de cantos”, e, com isso, eles consigam preservar a memória dos soldados. Isso significa que ele pede à Musa sua verve épica e, em consequência, que ele se torne um “poeta épico” em meio a sua elegia. Dá-se aqui um efeito de epicização ou heroicização da narrativa que seguirá, e isso fica ainda mais evidente pela presença da ideia da coragem na guerra como forma de se conquistar o *kléos* e esta prover ao homem a imortalidade (v.28-29).

Na sequência, como um poeta épico, Simônides relembra o herói homérico espartano, Menelau, e faz referência aos Tindáridas, descendentes de Tíndaro, que, além de pai de Helena e de Clitemnestra, era rei de Esparta. A referência a esses personagens míticos conecta-se com a presença dos valentes guerreiros espartanos guiados por Pausânias, rei de Esparta. Inicia-se, a partir disso, a descrição da marcha dos espartanos até a cidade de Plateia, quando se dá o fim do fragmento. É notório também que, embora o foco esteja nos espartanos, outros povos gregos são mencionados com admiração, como os coríntios, megarenses e atenienses, reforçando uma ideia pan-helênica no poema.

A articulação entre o passado mítico e o passado recente se dá de modo paralelo ao que ocorre no epinício, na referência aos heróis espartanos, mostrando a origem valorosa desses homens, como se explicasse a ação valorosa na guerra recente. Também a referência à queda de Troia serve como comparação às façanhas dos hoplitas espartanos e soldados de toda a Grécia. A presença do mito heroiciza os eventos históricos, dando a eles um significado heroico e poético. Além disso, o poeta não esquece que os heróis gregos em Troia ganharam glória através dos cantos inspirados das Musas, e, ao pedir

³⁷ Tradução nossa. No original: The narrative was preceded, like an epic rhapsody's narrative, by a hymn, the two parts being linked by a farewell and transition on the same pattern as those seen in many of the Homeric Hymns and in Hesiod's Theogony. [...] The narrative part must have been much longer; hardly less than a hundred lines, perhaps much more.

que a Musa, no singular, ajude-o a conceder glória aos hoplitas de Plateia, o poeta deixa claro seu interesse em preservar do esquecimento as nobres façanhas dos helenos.

Conforme observa Grethlein (2010, p.57), essa justaposição entre dois passados, o antigo e mítico e o recente e histórico, permite tanto que o passado recente seja heroicizado pelo passado mítico, quanto que o passado mítico seja um modelo de ação para o passado recente. No entanto, à medida que o passado recente é celebrado como façanha mítica – inclusive pelo uso de uma dicção épica, expressa nas imagens e no vocabulário –, como feito que merece ser relembrado, também ele passa a ser tomado e apresentado como modelo para o qual os homens do presente e do futuro devem mirar e espelhar.

Para Bowie (2010, p.155), os poemas elegíacos com temática histórica parecem ter sido construídos à base de tradição oral, pois percebe-se neles uma tentativa de epicizar ou heroicizar os dados históricos, principalmente por meio da intertextualidade com a poesia homérica; na poesia de Píndaro, ele tentava combater o esquecimento dos mortais através do *kléos* e, com isso, conquistar para homens vencedores uma glória tal qual a de seus antepassados; aqui, na elegia de Simônides, o foco principal torna-se os eventos do passado recente, não o mítico; a presença do mítico é para ajudar a engrandecer e tornar épico os fatos históricos. Com isso, observamos uma diferença entre a elegia e o epinício, já que, nas odes que analisamos, o presente era um chamariz para as narrativas do passado, as quais ocupavam o centro da poesia; aqui, o mito parece ser secundário aos eventos recentes e tem a função de criar-lhes um paralelo heroico.

Devemos lembrar que, nos epinícios, as vitórias dos atletas eram pouco trabalhadas nas poesias; às vezes, constituíam-se apenas de uma breve informação etiológica que tornava lícito ao poeta conectar o mundo presente com o passado mítico. Desse modo, enquanto Homero toma como tema de suas epopeias eventos que fazem parte do acervo histórico-mítico dos gregos, já imortalizados na tradição oral, e o epinício engrandece o presente resgatando ligações entre o atleta e seu passado heroico, a elegia de Simônides foca no evento passado em si, em sua própria grandeza heroica, podendo ser comparada aos eventos míticos e, por isso, merece ser preservada pela Musa. É claro que qualquer aproximação com esta poesia elegíaca deve levar em conta seu caráter fragmentário que, a despeito de nossos esforços, torna qualquer crítica generalizante, por mais ajuizada que seja, também fragmentária, mas não podemos perder de vista que

“Gêneros literários não só variam em suas ideias e escopo da história, mas podem também chamar atenção para suas diferenças com outros gêneros³⁸” (GRETHLEIN, 2010, p.64).

Uma elegia de Mimnermo pode ainda nos auxiliar nessa questão, tornando mais evidente essa relação do passado recente com o passado mítico.

[v.1] Da sua alma e ânimo valente não
Soube pelos mais antigos que eu, que o viram
Desbaratando os cerrados esquadrões das cavalarias lídias
Na planície do Hermo, homem lanceiro.
[v.5] Com efeito, jamais Palas Atena censurou-lhe
A alma violenta de seu coração, quando ele nas primeiras linhas
Precipitava-se na sangrenta batalha da guerra
Defendendo-se dos agudos dardos inimigos.
Pois nenhum homem dos inimigos era mais valente que ele
[v.10] Para ocupar-se do trabalho da cratera da batalha,
Quando se lançava aos raios brilhantes do rápido sol³⁹.

Nesses versos que fazem parte do poema que se costuma chamar de Esmirneida, Mimnermo louva um soldado de Esmirna, pela sua participação na batalha contra os lídios. Pausânias atesta que o poeta havia composto uma elegia sobre a batalha da cidade de Esmirna contra o rei Giges e os lídios, e os críticos tendem a atribuir a tal poema quatro fragmentos⁴⁰.

Wilamowitz e Jacoby (apud ADRADOS, 1956, p.211) acreditam que a motivação de Mimnermo ao compor esses versos era celebrar a memória de um soldado contra uma possível acusação de covardia. Se fora esse o objetivo, não podemos assegurar. No entanto, é interessante observar que, para defender o soldado, o poeta o compara a

³⁸ Tradução nossa. No original: Literary genres not only vary in their ideas of history and their scope, but can also draw attention to their differences from other genres.

³⁹ Tradução da elegia é de nossa autoria. Essa elegia é referida por Estobeu, III, 7, 11. No original:

[v.1] οὐ μὲν δὴ κείνου γε μένος καὶ ἀγήνορα θυμὸν
τοῖον ἐμεῦ προτέρων πεύθομαι, οἷ μιν ἴδον
Λυδῶν ἵππομάχων πυκινὰς κλονέοντα φάλαγγας
Ἑρμιον ἄμ' πεδίον, φῶτα φερεμμελίην·
[v.5] τοῦ μὲν ἄρ' οὐκοτε πάμπαν ἐμέμψατο Παλλὰς Ἀθήνη
δριμὸν μένος κραδίης, εὐθ' ὃ γ' ἀνά προμάχους
σεύαιθ' αἱματόεν <τος ἐν> ὑσμίνῃ πολέμοιο
πικρὰ Βιαζόμενος δυσμενέων βέλεα·
οὐ γάρ τις κείνου δήϊων ἔτ' ἀμεινότερος φῶς
[v.10] ἔσκεν ἐποίχεσθαι φυλόπιδος κρατερῆς
ἔργον, ὅτ' ἀγῆσιν φέρετ' ὠκέος ἡελίοιο

⁴⁰ Cf. Adrados, 1956, p.223-224.

Diomedes, fazendo ecoar a participação desse herói na *Ilíada*. O eco do poema homérico já aparece no começo do poema. Na *Ilíada*, IV, v.370-400, Agamêmnon⁴¹ censura Diomedes pela sua hesitação na batalha e o compara ao seu pai Tideu:

Ah, filho do feroso Tideu, domador de cavalos!
Por que hesitas? Por que olhas para as alas da guerra?
Deste modo não tinha Tideu o costume de ficar para trás,
Mas combatia os inimigos muito à frente dos companheiros,
Segundo diz quem o viu esforçando-se na guerra; pela minha parte,
Nunca o conheci nem vi: mas dizem que era superior aos outros.
(*Il.* v.370-75).

O eco se faz mais evidente ao repararmos que a ação de Tideu que merece o elogio do rei micênico é semelhante àquela do soldado de Esmirna elogiada por Mimnermo: combater na linha de frente, ação esta que faz parte da tópica guerreira da poesia épica. Há, além disso, a repetição da expressão “quem o viu” (*Il.*9,374, *hoi min idonto* e *Mim.*v.2, *hoi min idon*), do genitivo plural *polémoio*, e da palavra “inimigos” (*Il.*9,373, *dēioisi* e *Mim.*v.9, *dēiōn*).

Também repercute o nome de Diomedes quando Mimnermo, no verso 5, fala que jamais a deusa Atena censurou o soldado de Esmirna. Diomedes é um herói protegido por Atena e, na *Ilíada*, no canto V, v.800-824, ele é admoestado por ela, porque se retirou da batalha. Mimnermo celebra que seu soldado nunca foi admoestado por Atena, indicando, portanto, que ele nunca abandonou o campo de batalha. A comparação se acentua ao lembrarmos que, na *Ilíada*, depois da admoestação sofrida por Atena, Diomedes é atingido pelo dardo de Licaonte; enquanto o herói mítico fora atingido, o soldado de Esmirna é celebrado por ter se defendido dos agudos dardos inimigos.

Diferente dos epinícios comentados anteriormente, nessa elegia não há nenhum ponto de contato entre as personagens, não há uma continuidade genealógica ou etiológica entre os dois tempos, mas uma continuidade pela comparação entre as ações, como já ocorrera na elegia de Simônides, ao comparar o saque de Troia à defesa de Plateia. Porém, se na poesia de Simônides o mito aparece para engrandecer o evento recente, na de Mimnermo, ele serve como comparação negativa. Na elegia de Mimnermo, o soldado de Esmirna não só nada tem a dever com seu modelo heroico, como até mesmo o supera: “O soldado de Esmirna supera os antigos heróis, e, portanto, o glorioso passado não se eleva

⁴¹ Essa relação intertextual foi notada por Felix Jacob em 1918.

sobre o medíocre presente, mas os acontecimentos recentes “deixam para trás” o que é conhecido do passado⁴²” (GRETHLEIN, 2010, p.66). Isto é, a ação do passado recente é mais grandiosa do que a do evento mítico.

Percebe-se, assim, indícios de uma nova percepção do passado recente na poesia elegíaca, diferente do que temos acompanhado nos outros gêneros. Tanto na épica quanto nos epinícios, o passado recente não poderia se comparar com o passado mais antigo, estando sempre no outrora os grandes valores heroicos que conduzem à fama eterna. Nas duas elegias que analisamos o passado recente tem valor igual (em Simônides) ou maior (em Mimnermo) do que o passado de antanho e, no caso de Simônides, a façanha dos soldados de Plateia merece ser guardada pela memória, assim como as façanhas míticas eram pela épica. Tornam-se, portanto, passado imortal e, nesse sentido, a percepção de Bowie (2010) quanto ao papel da elegia no desenvolvimento de uma ideia de Historiografia faz sentido se pensarmos nessa nova forma de se apropriar do passado recente, na ideia de que o passado recente tem tanto valor quanto o passado mítico e, por isso, merece ser lembrado.

I.4. Os *Persas* de Ésquilo

Em 472 a.C., durante as Dionisíacas Urbanas, um dos festivais em que ocorriam as representações dramáticas na cidade de Atenas, Ésquilo levou à cena um drama que tinha como tema de seu enredo não uma narrativa mítica, como habitual, mas um fato histórico – *Os Persas*. Isso significa certo descompasso com a tradição do gênero, uma vez que, de todas as tragédias que nos chegaram, esta é a única a não se focar em um episódio mítico. Em que pese o nosso conhecimento a respeito do teatro grego antigo ser lacunar, visto a reduzida parcela de textos que se encontra disponível hoje, parece, porém, sem sombra de dúvida que a matéria literária da tragédia era o mito, ou seja, narrativas que faziam parte do acervo religioso da Grécia. Conforme observa Aristóteles, “quando buscavam situações trágicas, os poetas as encontraram, não por arte, mas por fortuna, nos mitos tradicionais, não tendo mais que acomodá-los a seus propósitos” (*Poética*, 1454a,

⁴² Tradução nossa. No original: The Smyranean surpasses the old heroes, and therefore the glorious past does not tower above the mediocre presente, but recent achievements “leave behind” what is known from the past.

9). Apesar disso, o juízo dos atenienses sobre o drama foi positivo, já que outorgaram a ele o primeiro lugar no concurso dramático.

O mundo heroico evocado nas tragédias faz parte do passado longínquo, contudo os tragediógrafos, ao construírem seus enredos a partir de mitos, tinham determinadas finalidades estéticas, morais e éticas, que, não necessariamente, se expressavam a priori no mito. Os tragediógrafos não estavam amarrados aos mitos, nem quanto à organização dos eventos, nem quanto aos valores éticos e morais enunciados em seus enredos. O mito enquanto narrativa não se apresentava para os gregos em versões definitivas e sacralizadas, podendo, assim, sofrer as mais variadas interpretações por parte dos tragediógrafos, seguindo seus desejos estéticos e literários, eles “Eles eram livres para remodelar a trama, caracterização, motivação, moral⁴³” (VICKERS, 1979, p.269). Nota-se, claramente, essas possibilidades de remodelagem dos mitos nas tragédias que tratam de temas idênticos, nos quais as narrativas apresentam interpretações pessoais que, por conseguinte, acabam por gerar versões variadas da lenda.

Ocorre que, às vezes, uma tragédia, pela sua popularidade, acaba por tornar-se canônica, todavia, mesmo uma peça hoje canônica para nós, como a *Antígona* ou o *Édipo Rei*, não deixou de ser retrabalhada por outros autores. Vidal-Naquet (2008, p.271) nos lembra ainda que “O mito heroico não é trágico por si só, é o poeta trágico que lhe dá esse caráter” e, seguindo nesse sentido, Segal (1986, p.67-68) afirma que ao enredar o mito, o poeta trágico deve enredá-lo através da sintaxe trágica, ou seja, criar no mito os elementos patéticos, a piedade e a compaixão, que irão, na terminologia de Aristóteles, causar a catarse. Nesse sentido, o poeta cria condições para que o trágico surja, com um poderoso sentido de necessidade e inevitabilidade; o herói trágico é colocado em um universo em que se confundem seus desejos e os desejos divinos, as ações destes estão por trás das ações daqueles, mas os homens não podem compreender a força e as consequências de seus atos.

Porém, a variação dos poetas trágicos é limitada em alguns aspectos, uma vez que, fazendo parte do material religioso do povo, os enredos eram conhecidos e, portanto, familiares à audiência. Aristóteles diz que os mitos não devem ser alterados e “fazer, por exemplo, que Clitemnestra não seja assassinada pelo filho, e Eurífila por Alcmeón. Contudo o poeta deve achar e usar artisticamente os dados da tradição” (*Poética*, 1453b,

⁴³ Tradução nossa. No original: They were free to reshape storyline, characterization, motivation, moral.

21). Podemos pensar, de modo semelhante, em um romance histórico sobre Getúlio Vargas, por exemplo, como o *Agosto* de Rubem Fonseca: o ex-presidente deve, em algum momento, morrer – seja assassinado, seja se suicidando – porém, deve morrer. Resumindo, nas palavras de Peter Burian (1997, p.185), “[...] o mito é assunto para interpretação e revisão, mas não para completa anulação, porque também é história⁴⁴”.

O universo ficcional da tragédia não é, portanto, limitado pelo mito, mas, antes, é com ele e por meio dele que se flexibiliza. Nesse universo tomado pelo mito, a apresentação de uma tragédia com tema histórico coloca de imediato a questão da recepção desse texto por um público que esperava, acostumado, a encenação de um mito. Além disso, como a representação trágica não era um evento desvinculado da religião, já que fazia parte dos festejos em honra a Dioniso, de que modo história e mito se aproximam e se separam nesse evento popular e religioso?

Quando apresentou *Os Persas*, Ésquilo não foi o primeiro dramaturgo a levar um drama histórico ao palco do teatro grego. Sabe-se que ele foi precedido por Frínico, ao menos em duas ocasiões. Na primeira, apresentou *A Tomada de Mileto* sobre a revolta jônica em 494 a.C. Segundo Heródoto (*Hist.*, 6.21.2), essa representação causou tamanha comoção no público que este foi às lágrimas. Isso fez com que a peça fosse proibida de receber nova representação, pois tratava de um assunto muito próximo temporalmente e, principalmente, pela relação de proximidade e amizade entre Mileto e Atenas. Frínico ainda recebeu uma multa por causa dessa peça. Faltava ao seu drama o distanciamento necessário para que fossem deslocados “[...] os sentimentos de terror e piedade [...] para um outro registro” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2008, p.217). Para Garvie (2009, p.X), essa experiência foi fundamental no desenvolvimento da história da tragédia antiga, pois a negatividade com que foi recebida dissuadiu os tragediógrafos de novas tentativas nesse sentido, ainda que, suspeita Garvie, “É possível que nesses primeiros dias da tragédia os tragediógrafos experimentaram mais amplamente com a escrita de tragédias desse tipo⁴⁵” (2009, p.x).

A ausência de referências e vestígios nos leva a crer que esta experiência de Frínico configura-se como algo incomum no teatro grego; no entanto, como atesta a

⁴⁴ Tradução nossa. No original: myth is subject to interpretation and revision, but not to complete overturn, because it is also history.

⁴⁵ Tradução nossa. No original: It is possible that in these early days of tragedy playwrights experimented more widely with writing tragedies of this kind.

existência d' *Os Persas* de Ésquilo, não há qualquer razão para crermos que aquela experiência desastrosa tenha causado alguma espécie de proibição para o uso de tema histórico na tragédia. Se os tragediógrafos não usaram ou ousaram mais nesse sentido, isso ocorreu, provavelmente, por questões estéticas dos autores e pelo fato de eles encontrarem no mundo dos mitos material rico o suficiente para expressarem suas ideias. É preciso que fique claro que a multa de Frínico não foi causada pelo uso do tema histórico, mas por ser um tema doloroso à cidade.

Em 476 a.C., ao que parece, novamente Frínico voltou a trabalhar com um tema da história, na tragédia *Fenícias*, que deve ter tratado da Batalha de Salamina. Dessa tragédia, infelizmente, pouco pode ser dito. Kito nos traz algumas poucas informações a respeito desse enredo que, em alguns pontos, anuncia o trabalho de Ésquilo n' *Os Persas* quatro anos depois. Segundo a autora, a ação se desenrolava, como na peça de Ésquilo, na cidade de Susa, ou seja, na capital do Império bárbaro e não, como na *Tomada de Mileto*, em terreno helênico (KITO, 1972, p.71). Desde o começo do drama já se sabia o resultado da guerra e o coro, composto de mulheres fenícias, estaria lamentando a sorte de seus concidadãos. Esse parece ter sido o elemento principal do drama, a lamentação lírica sobre o destino funesto dos persas. Nos parece significativo que as tragédias de que temos notícias de utilizarem uma temática histórica trataram das Guerras Pérsicas. A vitória dos gregos diante do poderio persa, enormemente superior, deve ter parecido um evento milagroso, no qual as forças divinas mostravam com clareza seu agir. Talvez, nenhum evento da história recente dos gregos tenha com tal força expressiva se adequado como manifestação dos valores religiosos; talvez, por isso, nenhum outro evento do passado recente tenha sido tão usado literariamente⁴⁶. A história recente se convertera em mito.

Ésquilo compôs *Os Persas* quando tinha por volta de cinquenta anos e já era, portanto, um autor experiente; o drama fazia parte da trilogia composta, respectivamente, pelas obras *Fineu*, *Os Persas* e *Glauco de Potnias*, às quais se seguiria o drama satírico *Prometeu Candeeiro*. O enredo dessas tragédias aparentemente não apresenta um vínculo estreito e há um grande esforço para encontrar elos que as unam. *Fineu*, por exemplo,

⁴⁶ Segundo Ashmole (1972, p.2), a importância desse evento aos próprios gregos figurou-se na construção do templo de Zeus em Olímpia, nos anos de 468-456, cujo tema do frontão oeste era a luta da civilização grega contra os bárbaros, representado juntamente com a guerra mitológica dos Lápitas contra os Centauros.

trata da história de Fineu, tio de Andrômeda, a quem a princesa havia sido prometida em casamento; quando ela é salva por Perseu, o tio o ataca e é transformado em pedra pela cabeça da Medusa. Perseu é tido pelos gregos como ancestral dos persas, e talvez nesse jogo etimológico resida a aproximação entre as tragédias, entre o mito do ancestral dos persas e a narrativa histórica dos persas. Já Potnia, cidade que nomeia a terceira tragédia, pátria de Glauco, é situada aos arredores de Plateia, um dos principais palcos atenienses da guerra contra os persas.

*Os Persas*⁴⁷ se inicia diretamente no párodo (v.1-154), com a entrada do coro de nobres anciãos persas que esperam notícias a respeito dos homens que foram para batalha. Já no verso 5, Xerxes é evocado com o epíteto de *ánax*, “senhor”, palavra que, em Homero, era reservada ao chefe da expedição contra os troianos, Agamêmnon, e ao rei dos deuses, Zeus. Depois de fazer um catálogo dos nobres persas (v.21-65), o coro anuncia a travessia do Helesponto com a construção de uma ponte, empresa vista em Heródoto como desmedida pela sua grandiosidade. Na sequência, atribui a Xerxes os epítetos de “ímpetuoso” (*thoúrios*, v.73), remetendo a Ares, o deus da guerra violenta e sangrenta, ícone da carnificina, e de “áureo sémen/ nascido varão igual a Deus⁴⁸” (v.79-80), lembrando a origem dos persas, como descendentes de Perseu, filho de Zeus que desceu em forma de chuva de ouro sobre Dânae. Com esses epítetos, o coro atribui a Xerxes um laço heroico e divino e cria uma ponte entre esse presente da ação e o passado mitológico. Além disso, justifica, em alguma medida, o louco orgulho do rei, cuja ascendência, aliada ao poderio do exército, seria vestígio e augúrio de uma vitória certa – esperança esta expressa nos versos 87-92. Porém, justamente essa grandeza que reveste o poderio persa faz com que o coro tema pelo futuro, dado que “do fraudulento logro de Deus / que homem mortal há de escapar?” (v.93-94).

A grandeza excessiva desenvolve um comportamento de *hýbris*, desmedida, comum à condição humana, e que, na tragédia, deve ser castigado pelos deuses. No entanto, são as ações do próprio homem que a isso o levam, posto que a desmedida converte essa grandeza em *Áte*, a Erronia, que “acolhe benévola/ o mortal nas redes” (v.97-98). Não compreendendo seus limites, o homem age de modo equivocado,

⁴⁷ A tradução da peça *Os Persas* que utilizamos é de Jaa Torrano, 2009.

⁴⁸ No original: χρυ-

σογόνου γενεᾶς ἰσόθεος φώς. (v.79-80)

construindo os mecanismos que o levam a própria derrocada. Conforme Jaa Torrano (2009), na introdução à tradução d’*Os Persas*, essa doutrina é própria da visão arcaica dos gregos, porém ganhou no século V a.C, com a tragédia e a Historiografia de Heródoto, um caráter político, “[...] ao mostrar as formas de agir compatíveis e não compatíveis com a vida e com a viabilidade política dos homens mortais no horizonte do governo do país” (ESQUILO, 2009, p.23-24). Desse modo, já no início do drama, a representação dos eventos históricos manifesta elementos mitológicos e religiosos que dão àqueles um significado profundo, que ficará evidente quando, no fim do drama, Xerxes entra em cena derrotado e escoraçado da batalha, ferido e com as vestes rasgadas, imagem que se contrapõem a sua grandeza inicial.

No primeiro episódio (v.155-531), a mãe de Xerxes está em cena com o coro, que se refere a ela como esposa e mãe de um deus (v.157-158), sublinhando o desvario causado pelo despotismo persa. Não é apenas a loucura individual do rei, mas de todo o povo. A Rainha revela ao coro os temores causados por um sonho que tivera, no qual aparecem duas mulheres, de grande porte e beleza, uma vestida à moda persa, a outra à dórica e, mesmo sendo irmãs, uma habitava a terra bárbara, enquanto a outra a Hélade. Depois de uma querela entre ambas, Xerxes aparecia e lhes punha o jugo no pescoço – enquanto a moça bárbara não se importava com isso, a moça grega lutava para se ver livre das amarras. Com tanta luta, a moça vence e Xerxes cai, derrotado, rasgando as próprias vestes. A chegada do Mensageiro (v.249), anunciando a derrota dos persas, confirma os temores oníricos da rainha. Para o Mensageiro, o culpado da derrota foi um *daímōn* qualquer (v.345), que auxiliou os gregos em seus logros. Na narrativa da Batalha de Salamina, que ele conhece por ter estado presente e não por falas alheias (v.266-267), o Mensageiro pontua a astúcia dos helenos que iniciam a batalha com um falso alarde de fuga (v.361). O uso do dolo, do logro, como artimanha na guerra, é um traço que não só caracteriza o herói grego Odisseu como também a deusa que o protege, Atena. Assim, se de um lado temos Ares encarnando a violência e carnificina de Xerxes, de outro temos Atena encarnando a guerra astuciosa e tática de Atenas.

Após essa trágica notícia, o coro canta o primeiro estásimo (v.523-547), atribuindo a culpa da derrota ora a Zeus, ora a Xerxes, evocando imagens de mortes, dor e luto dos persas. No curto segundo episódio, a Rainha Atossa, sozinha em cena, monologa sobre a sua situação atual, contraposta com a sua primeira entrada grandiloquente: antes aparecera com luxo, magnificente, com seu carro real; agora, a pé, despojada de luxo.

Além disso, a sua nova situação também se expressa pela solitária posição em cena, já que, se em todo primeiro episódio ela dialoga ou com o coro ou com o mensageiro, nesse curto episódio, ela monologa, evocando em seu monólogo as divindades infernais, entre as quais coloca Dario, pai de Xerxes, o primeiro agressor persa em solo grego, aos quais fará libações. O coro começa a cantar os hinos aos deuses infernais no segundo estásimo (v. 623-680), pedindo que a alma de Dario possa aparecer a eles. Interessante nessa invocação é a construção da imagem de Dario, como aquele que “nunca perdeu varões, por belimortíferas erronias. Conselheiro divino se dizia dos persas, e conselheiro divino era, que bem guiava o exército, eé! (v.652-655). Nesse anapesto, o coro, ao que parece, se esquece da derrota sofrida por Dario em Maratona, evento esse que fora anteriormente citado no verso 236 e 244. Além disso, ao referir-se a Dario como um homem que não cometeu erronias, *átais*, de algum modo o coro implica que a Dario a *hýbris* não lhe acometeu, justamente o sentimento de desmedida que caracteriza Xerxes no início do drama.

O terceiro episódio (v.681-851) se inicia com a entrada do espectro (*psyché*) de Dario questionando ao coro o porquê de tanta dor entre os persas. Dario ainda diz que a saída do mundo infernal não fora fácil, pois os deuses não a permitem com frequência a qualquer homem, e se a conseguiu foi por ter “poder” junto a eles. A Rainha elogia o marido morto e inveja a sua condição:

Tu, dos mortais todos o mais próspero por feliz sorte,
Enquanto viste a luz do sol, de modo invejável
Viveste longa vida como Deus entre os persas.
Agora te invejo, morto antes de ver o fundo dos males.
Ó Dario, ouvirás dizer tudo com breve palavra:
Perdeu-se o poder dos persas, por assim dizer.
(*Pers.* v.709-714)

Questionado o motivo da perda dos persas, a Rainha acusa o filho Xerxes, novamente chamado de impetuoso, marcando sua desmedida. Dario, ao ouvir as desditas ações do filho, resume o sentimento de fraqueza dos homens diante dos deuses:

Phêu! Veio veloz o ato de oráculos, a meu filho
Zeus incumbiu cumprir ditas divinas; eu, porém,
Cria que os Deuses as cobriam em longo tempo,
Mas quando por si se apressa, Deus ainda ajuda.
Agora a fonte de males aparece a todos os nossos.
Meu filho sem saber as cumpriu com nova audácia.
Quem esperou prender o fluxo do sacro Helesponto,

Como escravo em cadeias, fluente Bósforo de Deus,
E transmutou em passagem, e com peias compactas
Compôs e conseguiu vasta via para vasto exército.
Mortal, supôs não com prudência que superaria
Posídon e todos os Deuses. Esta doença da mente
Não dominou meu filho?

(*Pers.* v. 739-751)

Dario relembra a construção da ponte de navios que atravessou o Helesponto, unindo os continentes, ato este que, ímpio e desmedido, causou a vingança divina. Na concretização desses fatos o espectro do rei vê o cumprimento de oráculos, porém a mãe também acusa os maus conselheiros que criavam no espírito de Xerxes o desejo de rivalizar com o pai, de ser tão grandioso quanto ele e para isso era preciso conquistar a Grécia. Dario afirma que nenhum dos reis fez parecer tantos súditos quanto seu filho Xerxes e, em uma longa fala, elenca os reis persas e medos cronologicamente – Medos, depois seu filho, seguido de Ciro, Cambises, Márdis, até chegar em Dario. Coloca-se, nessa passagem, um interessante *link* entre mito e história, uma vez que Medos é um herói mitológico, filho de Medeia ou de Egeu, em algumas versões (GRIMAL, 1993, p.294), que, assim como Perseu estaria ligado à origem dos persas, estaria ele conectado à origem dos medos.

Dario desaconselha novas incursões bélicas à Grécia e pede que se prepare a corte para receber com zelo o filho Xerxes ultrajado e em andrajos. O canto do terceiro estásimo (v.852-908) é um peã em honra a Dario e ao seu governo passado, “igual ao Deus”, posto que observava as normas consagradas, tradicionais do povo. Como prova dessa boa sorte que acompanhou Dario, o coro elenca uma série de cidades conquistadas pelo antigo rei, entre elas Salamina que, como observa Torrano (2009, p.34), é uma cidade da ilha de Chipre, fundada pelo personagem mitológico Teucro, que era proveniente da Salamina, cidade vizinha de Atenas, causa de todo sofrimento atual persa. Este Teucro é meio-irmão de Ajax, ambos filhos de Télamon e considerado na *Ilíada* como o melhor arqueiro de todo o exército grego.

O canto termina com a entrada de Xerxes e a peça encaminha-se para o êxodo (v.909-1076). A entrada de Xerxes corresponde ao núncio de Dario. O coro pede ao rei notícias e informações sobre os nobres persas e aliados que foram para batalha, recordando que, por mais poderoso que seja o mortal, ele não pode furtrar-se a prestar contas a Zeus, rei punitivo e severo juiz. Ao rei deve impor-se limite, pois não respeitar

esse limite é a causa mesma da própria destruição. Xerxes reconhece seu erro: “Eis-me aqui, *oi oi*, gemente / choroso! Tornei-me a ruína / do povo e terra pátria” (v.931-933). A tragédia termina com gritos e choros pela destruição dos persas.

Nessa tragédia de viés histórico, o mito é retomado como forma de reconstruir o passado histórico, dando a este uma interpretação religiosa, todavia, o mito não compõe aqui o tradicional megatexto retrabalhado pelo tragediógrafo. O enredo não parte do mito, assim como nenhuma das personagens presentes na tragédia é mítica. Conforme Segal (1986, p.58), “Qualquer figura mítica individual pode funcionar como ponto de partida para todo um nexos das relações lógicas e sutis modulações entre paradigmas [míticos]⁴⁹”, no entanto, nos *Persas* de Ésquilo o mito é sutilmente retomado.

A cadeia de relação entre narrativas míticas e históricas não aparece e, nos cantos corais, não há a alusão a mitos ou a eventos paralelos à experiência persa da derrota em Salamina. As únicas referências ao mito são de caráter etiológico: Perseu, fundador dos persas; Medos, fundador da Média; e Teucro, fundador da cidade de Salamina. Isso, contudo, não significa a ausência de uma mitologização dos eventos narrados no drama; tal qual o mito em si não é trágico e é o dramaturgo que acrescenta aos eventos a tragicidade, também é o dramaturgo que torna o evento histórico trágico, incorporando a ele, na sua interpretação, a sintaxe narrativa da tragédia. Por conseguinte, a queda do soberano persa é apresentada como a peripécia (*peripéteia*) que conduz o herói da felicidade à infelicidade, e o luxo e grandiloquência descritos no começo do drama, contrapostos à pobreza final, simbolizam os efeitos sociais, políticos e psicológicos decorrentes da derrota persa. Além disso, os valores religiosos irrompem como a explicação da derrota, vista como fruto da *hýbris* e da *áte*, a soberba que levou o grande ao erro de rivalizar-se com Zeus, deus que pune os soberbos, propondo, por conseguinte, sobre o evento particular uma interpretação simbólica e universalista.

Outro efeito importante nesse processo de apresentar o evento histórico como trágico é o distanciamento espacial e temporal. Frínico falhou em sua *Tomada de Mileto* por concentrar o drama não só em um tempo próximo aos expectadores, mas também espacialmente, já que Mileto era uma colônia grega na Ásia Menor, que mantinha boas relações políticas com Atenas. Tratava, portanto, de cidadãos helenos. Diferentemente,

⁴⁹ Tradução nossa. No original: any individual mythic figure can function as the starting point for a whole nexus of logical relations and subtle modulations between paradigms.

Ésquilo afasta dos expectadores o enredo do drama, focalizando apenas os persas, como se nota na ausência de personagens ou mesmo menção a indivíduos gregos. A cena que ocorre em Sardes, é, além disso, construída com uma linguagem elevada, repleta de expedientes épicos, como símiles e arcaísmos, além de uma riqueza imagética que cria a impressão de tratar-se de um evento distante, como o mito. Não é uma tragédia que celebra a vitória grega, mas focaliza a experiência da derrota pelo sofrimento persa.

O enredo histórico sofre às mãos de Ésquilo o distanciamento necessário entre a veracidade histórica e a identificação dos personagens e a narrativa de um passado recente ganha, assim, um novo significado poético e trágico. Se Aristóteles na *Poética* (1451b, 5) diz que a poesia é mais filosófica do que a história, por referir-se ao universal, em seguida ele acrescenta: “E ainda que lhe aconteça fazer uso de sucessos reais nem por isso deixa de ser poeta, pois nada impede que algumas das coisas que realmente acontecem, sejam, por natureza, verossímeis e possíveis e, por isso mesmo, venha o poeta a ser autor delas” (*Poética*, 1451b, 30).

Nesse sentido, há uma passagem de Isócrates, no *Panegírico* 7-8, que faz uma interessante observação a respeito da variada forma de expor os temas do discurso:

Visto que os discursos possuem tal natureza, de tal modo que é possível expor os mesmos temas de muitos modos, compor os grandes com estilo baixo ou atribuir grandeza aos pequenos, ou narrar as coisas antigas de modo novo ou *falar dos acontecimentos recentes de uma forma antiga*, não se deve evitar assuntos que outros trataram anteriormente, mas deve-se tentar dizer melhor que aqueles⁵⁰ (grifo nosso).

Isócrates relembra as amplas possibilidades estilísticas com que se pode trabalhar um mesmo tema, atribuindo a ele significados e formas de expressão diferentes, como narrar um evento antigo como se fosse recente, ou narrar um evento recente como se fosse antigo. Novamente percebe-se a consciência de que não são os eventos que trazem uma interpretação trágica, cômica, épica, etc., mas sim o discurso que enforma o evento narrado de acordo com suas necessidades discursivas. Se a *Tomada de Mileto* falhou como drama, não foi por ter usado uma temática histórica, já que Ésquilo, anos depois de

⁵⁰ Tradução nossa. No original: [7] [...] ἐπειδὴ δ' οἱ λόγοι τοιαύτην ἔχουσι τὴν φύσιν, [8] ὥσθ' οἷόν τ' εἶναι περὶ τῶν αὐτῶν πολλαχῶς ἐξηγήσασθαι, καὶ τὰ τε μεγάλα ταπεινὰ ποιῆσαι καὶ τοῖς μικροῖς μέγεθος περιθεῖναι, καὶ τὰ τε παλαιὰ καινῶς διελθεῖν καὶ περὶ τῶν νεωστὶ γεγενημένων ἀρχαίως εἰπεῖν, οὐκ ἐτι φευκτέον ταῦτ' ἐστὶ περὶ ὧν ἕτεροι πρότερον εἰρήκασιν, ἀλλ' ἄμεινον ἐκείνων εἰπεῖν πειρατέον.

Frínico, o fez com grandeza e qualidade estética. O erro de Frínico foi não ter conseguido criar o distanciamento necessário entre o assunto da peça e o público, narrando um evento recente como se fosse antigo. Distanciamento e identificação são, para Segal (1986, p.67), elementos fundamentais da sintaxe trágica. O mito, por ser uma narrativa popular e coletiva, condensa em sua estrutura valores morais populares e coletivos que, quando transposto às modalidades verbais, se iluminam. Porém, levado ao drama, logo em outro contexto social e ideológico, o mito é discutido e questionado, e a escrita trágica, como observa Segal (1986, p.68), flutua entre aproximação e distanciamento, com o uso de um mito antigo para discutir questões contemporâneas. Segal (1986, p.68-69) utiliza o drama *As Traquírias* de Sófocles como exemplo, pois, nessa peça, Sófocles leva ao palco Dejanira, esposa de Hércules, representando a sensibilidade civilizada do século V de Atenas, um personagem com quem a audiência deveria se identificar. Ao mesmo tempo, Dejanira vive em um mundo onde centauros e deuses-marinheiros, monstros derrotados por Hércules, estão presentes. Assim, Dejanira é um elemento de identificação e aproximação entre a tragédia e o público, porém o universo que a cerca permite o distanciamento.

Nesse sentido, a própria versificação do drama coloca, nas palavras de Vernant (1999, p.2) esse jogo de aproximação e distanciamento: “de um lado, o lirismo coral; de outro, entre os protagonistas do drama, uma forma dialogada cuja métrica é mais próxima da prosa”. A fala das personagens aproxima-se da linguagem comum dos expectadores, enquanto o lirismo coral cria um ambiente poético que se distancia desses mesmos expectadores. Se são essas o fundamento do discurso trágico, no processo de adaptação da história à tragédia, é necessário que os eventos históricos recebam o mesmo tratamento que uma narrativa mítica, apropriada às convenções discursivas do gênero.

Discutimos até agora como o passado recente torna-se mítico no drama trágico. No entanto, enquanto fenômeno artístico do século V a.C., a tragédia também sofreu a influência do pensamento social que se desenvolvia nesse período. Vernant (1999), por exemplo, insiste na influência do vocabulário jurídico presente nas tragédias, levado em cena para se discutir suas “incertezas, suas flutuações, sua falta de acabamento” (1999, p.16). Da mesma forma, já muito se discutiu a influência sofística nas tragédias de Eurípidés (ALMEIDA, 2015, p.17-33). Gostaríamos, assim, de destacar no êxodo deste capítulo, a relação do seu discurso com o discurso historiográfico, através do personagem do mensageiro (*ángelos*) trágico.

A influência da poesia trágica, em especial na historiografia de Heródoto, tem sido assunto de grande debate. Said (2002, p.119-120), por exemplo, reitera que são muitos os elementos encontrados na obra de Heródoto que tornam visíveis essa influência, desde cenas e discursos que ecoam trechos de tragédias, em especial as de Sófocles, até, principalmente, a interpretação que ele dá para os eventos históricos, baseado em uma visão que seria trágica: a ascensão e queda dos homens prósperos causadas pela *hýbris* e a crença de que os homens são frágeis diante do acaso e do destino. A própria tragédia *Os Persas* de Ésquilo, nesse sentido, serve de exemplo dessa influência, já que há vários ecos dessa tragédia nas *Histórias*, como, por exemplo, na interpretação que Temístocles, em seu discurso após a vitória de Salamina (*Histórias*, VIII.109), faz da derrota persa, seguindo o mesmo caminho daquela dada por Ésquilo (SAID, 2002, p.137-138). Fornara (1971, p.61) acrescenta ainda questões de técnicas literárias de Heródoto que são as mesmas das tragédias, que proporcionam à obra do historiador uma dramatização da história, através de discursos e conversações entre os personagens históricos, principalmente nos momentos de maior relevo, dando a essas cenas um grande impacto dramático.

As tragédias e a *História* compartilham o mesmo período histórico e ideológico. São, além disso, herdeiras de uma herança cultural e literária que tem seu início no ciclo épico, em especial na obra de Homero. De fato, se a tragédia influenciou Heródoto, há também nas tragédias aspectos semelhantes ao discurso historiográfico, se não por causa diretamente da obra de Heródoto, mas ao menos como reflexo de um pensamento, pode-se dizer, mais racional que se estabelecia no período, em que se buscava interpretar os fenômenos sociais e naturais através de relações de causa e efeito. Essa relação fica evidente nos discursos dos mensageiros trágicos, que, segundo Immerwarh (1986, p.276), inspira a forma com que Heródoto reporta os fatos.

O mensageiro desempenha nas tragédias gregas um papel bastante fixo e tradicional, o de relatar os acontecimentos que ocorreram fora do universo cênico e que, por convenção, não podiam ser encenados, tais como a morte de algum personagem ou narrativas bélicas. Em geral, essas cenas propiciam a peripécia ou o reconhecimento ao enredo, causando a mudança da fortuna das personagens. Assim, a função do mensageiro é puramente narrativa: informar às outras personagens e ao público os eventos que eles não puderam contemplar, porém importantíssimos para o desenvolvimento do enredo trágico. Conforme Brandão (2005, p.46-47),

O termo grego com que Aristóteles define a ação do narrador é bastante significativo: *apangéllon*. Pode ser que, na escolha do vocábulo, ele tenha tido em vista uma função trágica bem definida, a do *ángelos*, o mensageiro que, com bastante regularidade, introduz na representação dramática a narrativa de ações passadas fora da cena.

Não parece causal que Aristóteles tenha denominado a narrativa com um termo próximo àquele que definia o mensageiro, cuja ação, como assinalamos, é basicamente narrativa. O mensageiro trágico faz o desconhecido iluminar-se; ele viu e por isso conhece aquilo que os outros não viram, é testemunha única – em relação aos outros participantes da cena – desse desconhecido. O espectador e os personagens, ao contrário do mensageiro, nada viram e podem apenas conhecer os fatos através da sua narrativa.

Independente da função social do personagem, seja ele servo, soldado, escravo, etc., Jong (1991, p.64) pontua que aquele que assume o papel de mensageiro deve estar não só ausente desse meio cênico, e que, independente do seu ofício, circunstancialmente ele é obrigado a assumir o papel de mensageiro. Uma vez que ele está fora de cena e nem sempre é um arauto oficial, o discurso do mensageiro busca ser verossímil para ser crível, e, por conseguinte, os mensageiros, como os historiadores se esforçam para ressaltar a veracidade de seu relato (JONG, 1991, p.65). O critério de verossimilhança é, nesse sentido, fundamental na construção do discurso do narrador/mensageiro.

É interessante que uma parte do discurso do mensageiro seja a representação de si mesmo, ou seja, dando informações sobre si, a fim de “realçar a responsabilidade da personagem pelo narrado e distanciar o receptor com relação à narrativa” (BERNARDI, 2010, p.53). Por exemplo na tragédia *As Traquínias* de Sófocles, em sua primeira participação no drama (v.180-204), o mensageiro, um velho, entra em cena para avisar à Dejanira que Hércules triunfara na batalha e estava vivo. Dejanira questiona onde obtivera essa informação e ele responde que “Seu servo Licas, o arauto, o proclama, / em prado de bois estivais. Ouvi e vim para, sendo o primeiro a dar a notícia, ganhar algo de ti e obter teu favor⁵¹” (v. 188-191). O velho tenta garantir a veracidade de suas informações por ter ouvido de alguém, aparentemente, digno de confiança, o arauto Licas, que anunciava a vitória e retorno de Hércules. Como ele não fora testemunha ocular, depende da narração

⁵¹ A tradução da tragédia *As Traquínias* que utilizamos é de Flávio Ribeiro de Oliveira.

de outrem, porém, para ser digno de fé para Dejanira, é preciso reiterar a fonte de suas informações.

Quando Licas aparece em cena e assume o papel de mensageiro narrando à Dejanira as fortunas de Hércules, como ele é o arauto oficial (*kéryks*), Dejanira não contesta em momento algum as suas informações, ou pede que ele apresente provas delas. Licas vem acompanhado de algumas mulheres, espólio das batalhas de Hércules, e entre elas está Íole. Quando Dejanira questiona Licas sobre a mulher, ele se esquiva de responder, sonhando informações. Após saírem de cena, o mensageiro que assistira a tudo, diz à Dejanira: “Para e ouve, pois antes não ouviste em vão / o meu relato e nem agora em vão será” (v.340-41). O mensageiro utiliza da sua primeira participação como prova da fidelidade com sua senhora e, por conseguinte, da veracidade do que passará a narrar; por essa razão, Dejanira o escuta refutar as informações de Licas: “Nada do que este homem disse há pouco / é exato e honesto: ou agora é mau mensageiro/ ou antes ele foi desonesto” (v.346-48); “eu escutei este homem dizendo,/com muitas testemunhas presentes/ que foi por causa dessa moça que Hércules / arrasou Êurito e a altimurada Ecália” (v.351-54). O mensageiro narra que, segundo Licas proclamava em praça pública, Hércules foi tomado de amor por Íole, porém como não conseguiu persuadir o pai da moça a dá-la em casamento, atacou o reino e matou Êurito, tomando-a como espólio de guerra; “Então achei bom revelar-te, senhora,/ tudo o que soube daquele homem./ Muitos, em plena praça pública de Tráquis,/ ouviram isso junto comigo / e poderia refutar Licas./ Se o que digo é duro, sinto muito, mas é verdade” (v.369-74).

Chama a atenção a insistência do mensageiro em garantir a veracidade do que fala, através do uso recorrente de derivados verbo ouvir (*eisékous*, v.351; *suneksékouon*, v.372), indicando, inclusive, outras testemunhas (*martýrōn*) que poderiam corroborar o que ele diz. Se Licas, por ser arauto oficial, traz consigo uma autoridade a respeito do que narra, o velho precisa construir essa autoridade através da indicação de fontes. É interessante, no entanto, que Licas, sabedor de muitas informações, a sonega, pois julga que revelá-las não seria do agrado de Hércules. O velho, fiel à Dejanira, no entanto, que só conhece os fatos porque ouviu o próprio Licas, os ilumina para a sua senhora, torna-a ciente do que se passa ao seu redor.

Nos *Persas* é ainda mais interessante o discurso do mensageiro a respeito da busca de verossimilhança para tornar o discurso crível, e a relação com o historiador fica mais evidente, já que ele narra uma batalha histórica. A entrada do mensageiro é precedida pela

fala do coro que o apresenta como alguém que “traz um claro fato, bom ou mau de ouvir” (v.248). Após anunciar a derrota dos persas ao coro, ele informa que “Presente e não por ouvir falas alheias/, persas, posso dizer que males se deram” (v.266-67). O persa coloca como proeminente o fato de ter estado presente (*parón*) na derrota, fora ele mesmo testemunha dos eventos. O ver, aqui, se sobressai sobre o ouvir.

Após relatar que Xerxes ainda vive, nos versos 290-349, o mensageiro persa faz um catálogo de nomes persas, descrevendo naufrágios e massacres, em um tom fúnebre. Nomes como Artemberes, Dardaces, Ténagon, etc., acompanhados de epítetos que qualificam a função no exército dão à narrativa do mensageiro um sabor épico, mas também um sabor historiográfico, pois, através dos detalhes das derrotas dos persas, torna seu discurso mais digno de fé. Também, nesse sentido, é a busca de precisão quanto à quantidade de navios helenos (“os gregos dispunham / do número total de dez trintenas/ de navios, e dez, além destes, reservados”, v.338-340). Embora a sua interpretação para a derrota seja a atuação de um *daímōn*, que auxiliou os helenos, o discurso do mensageiro se constrói como uma pequena narrativa historiográfica, buscando, através dos detalhes, garantir a veracidade das informações.

O mesmo procedimento notamos nos versos 350-424, quando, a pedido da rainha Atossa, o mensageiro narra a batalha de Salamina. Em sua narração, diz ele que um grego foi até Xerxes anunciar que os helenos à noite fugiriam. É interessante que o mensageiro não procura mimetizar com discurso direto a fala do grego, mas se utiliza do discurso indireto se afastando, assim, daquilo que foi dito pelo personagem. Seria inverossímil que ele soubesse, palavra por palavra, o que o grego dissera, então ele apenas a reproduz resumindo seu conteúdo. Xerxes então, “sem perceber a fraude /do grego” (v.361-362), ordena a seus soldados que fechem e vigiem as passagens marítimas, porém os gregos não fugiram e iniciaram a batalha ao amanhecer. A descrição do combate é repleta de detalhes técnicos, como, por exemplo, “a ala direita primeiro em seus postos/ movia-se em ordem, depois a frota toda/ avançava” (v.399-401), “dá início ao combate o navio/ grego, e quebra a proa do navio fenício/ toda” (v.409-411); ademais a esses detalhes, o narrador acrescenta detalhes poéticos para acrescentar o patético à cena: “não mais se via o mar,/ coberto de naufrágios e de morte de mortais,/ pontais e recifes estavam cheio de mortos (v.419-421), porém o uso do verbo ver (*ideîn*) relembra ao expectador que ele é uma testemunha ocular dos fatos.

O uso do discurso direto nos versos 402-405, para representar o canto dos soldados gregos iniciando a batalha, contrapõe-se ao uso do discurso indireto que citamos acima. No entanto, aquele discurso indireto do soldado grego era uma conversa particular, limitada, portanto; o canto entoado pelos gregos em seus navios, era audível a todos, um canto de marcha que o mensageiro poderia ter ouvido.

As duas últimas participações do mensageiro seguem o mesmo modelo. Nos versos 435-477, ele narra como os principais soldados persas, que Xerxes enviara para a ilha Psitália para combater os gregos, se salvaram e fugiram, e nos versos 478-531, descreve a fuga dos sobreviventes persas. Em toda sua participação no drama é sensível o esforço de garantir a veracidade dos fatos, através de detalhes que façam o seu discurso ser verossímil e da afirmação de sua posição como testemunha ocular dos eventos. Sua última fala reforça a veracidade do que narrou, embora reconheça que omitiu muita coisa: “Isto é verdadeiro, e ao contar, omiti muitos/ males, que Deus infligiu aos persas” (v.513-514).

Como veremos nos capítulos a seguir, o historiador, como um mensageiro, ilumina ao seu público leitor toda uma série de narrativas que esse público desconhece. Faz-se, assim, também a ele tornar sua narrativa verossímil, aplicando ao seu discurso mecanismos que o tornem crível. Como observa Hartog (2001, p.235), o objetivo do historiador é fazer o outro acreditar que o que está sendo narrado é verdade e, para isso, ele está constantemente reivindicando a autoridade do seu discurso. Marincola (1999, p.6) acrescenta: “A prova de que as coisas são como o historiador diz, é que eles dependiam um pouco da percepção do público em relação ao caráter do narrador: para acreditar em um relato histórico, era necessário acreditar no próprio historiador⁵².”

Nesse percurso pelas formas poéticas, nos parece que os enredos míticos são abertos às necessidades estéticas do gênero e dos interesses filosóficos de cada poeta. Oferecem amplas possibilidades artísticas aos poetas, tornando-se sempre uma matéria maleável. Das implicações que tal processo de uso e interpretação do mito proporciona à literatura estão as relações com o presente. Se temos, por exemplo, no canto épico um canto que se dissocia do presente, para tributar seu espaço ao tempo sagrado do mito,

⁵² Tradução nossa. No original: The proof that things are as the historian says they are depended not a little on the audience's perception of the narrator's character: to believe an historical account, it was necessary to believe the historian himself.

guardado pelas Musas, nas Odes de Píndaro e Baquílides há a tentativa de conectar o passado recente dos vencedores das provas atléticas ao passado mítico. Os campeões são elevados e engrandecidos, pois o poeta os relaciona por meio de alguma característica com figuras lendárias, poderosos heróis do passado. Na tragédia de Ésquilo, contudo, o passado recente não precisa ser conectado ao passado mítico, mas é apresentado através de uma linguagem e sintaxe narrativa trágica que o tornam, na encenação, um evento mítico. Embora o palco trágico seja espaço para a discussão contemporânea, e o herói seja colocado em debate (VERNANT, 1999, p.2), em alguma medida, nesses gêneros o passado antigo é visto quase sempre como superior ao presente. Mesmo n’*Os Persas*, Dario é superior a Xerxes. O herói do drama é colocado, de algum modo, como reflexo do homem contemporâneo, logo objeto de debate e questionamento, enquanto seu passado é distanciado e visto como um momento de maior justiça.

Os homens vivem na idade de ferro e esta não pode se comparar às grandes idades de antigamente. A idade dos heróis, repertório dos mitos, surge como comparação entre as qualidades excelsas físicas e morais e os pequenos e corruptos homens de hoje. As elegias de Simônides de Ceos e Mimnermo, que comentamos acima, apresentam uma novidade diante dessa postura. Nessas poesias, o passado recente não só é equivalente em grandeza ao passado mítico, como na poesia de Simônides, mas até mesmo superior, como na elegia de Mimnermo, em que a comparação entre o soldado de Esmirna com o herói Diomedes é feita para mostrar a superioridade daquele sobre este. O passado recente também tem seu valor e essa visão apresentada pela elegia se aproxima daquela dos historiadores, pela sua valorização. A grandeza dos eventos históricos tornar-se-á, na historiografia, independente do passado mítico, grande o suficiente para que seja guardado pela memória e tornado, por isso, também ele imperecível. Nas elegias, o passado ainda precisa da comparação com o mito, mas, dessa vez, para que o passado se torne maior do que o mito.

Segunda Parte: Sobre como os gregos fizeram do passado uma história.

Como procuramos demonstrar no capítulo anterior, o passado estava presente nos gêneros poéticos na literatura grega através dos mitos – tomando estes como história do passado longínquo, *palaía*, embelezado e engrandecido pelos poetas, mas que, nem por isso, deixavam de representar para a comunidade grega uma espécie de passado nacional e justificativa para os eventos presentes; ao mesmo tempo, procuramos demonstrar como o passado histórico – diferente daquele pela proximidade temporal com o presente, ocorrido não no tempo de antanho, mas em um tempo em que se pode verificar por documentos e testemunhos – substitui entre os poetas o passado mítico com facilidade, desde que estejam mitologizados ou heroicizados (para usar termos que, à falta de outro mais preciso, indiquem o caráter poético com que são absorvidos pelos diferentes gêneros de poesia). Há, portanto uma intrínseca relação entre a poesia grega e o seu passado. Isso significa que o discurso histórico, com seu surgimento, era apenas mais um discurso sobre o passado, que se tornou com o tempo, o discurso por excelência sobre o passado, mas que, como observam Finley (1965) e Hartog (2001), no momento do seu alvorecer não era mais do que um discurso minoritário sobre o passado. Isso também significa que, no surgimento desse discurso minoritário, deve-se levar em conta a tensão entre a inovação proposta por ele quanto ao uso do passado diante da tradição poética que o precedia e o cercava.

O estabelecimento da Historiografia enquanto gênero se dá no momento em que Heródoto conecta, no próêmio de sua longa obra, à palavra *historía*, o passado dos gregos e bárbaros. A *historía* deriva do verbo *historeîn*, “indagar sobre, procurar saber”, significa simplesmente “pesquisa, investigação”, e estava presente nos discursos de outros autores, cuja investigação, ou pesquisa, não tinha nenhuma relação com a história⁵³. O filósofo Demócrito de Abdera⁵⁴, por exemplo, no século V a usa ao dizer que, dentre os homens de sua época, foi o que mais navegou, investigando (*historéōn*) o mais longe possível, vendo (*eîdon*) terras, ouvindo homens sábios (*logiōn anthrōpōn epékousa*). O investigar de Demócrito não está, portanto, vinculado estritamente ao passado e na opinião de Hartog (2001, p.50), a palavra nesse período designa mais um estado de espírito ou um

⁵³ Cf. Bakker, 2002.

⁵⁴ Fragmento, 299, Diels-Kranz. Cf. Hartog, 2001, p.41.

método do que um domínio particular. A palavra *historía* traz em sua etimologia a palavra de *hístor*, árbitro ou juiz, mas também testemunha, cujo radical remete etimologicamente a *ideîn*, ver, e a *oida*, saber, aquele que sabe porque viu. Como método de pesquisa do passado, então, para se *historiar* são fundamentais a ação de “ver”, ser testemunha dos fatos, e “ouvir”, inquirir fontes.

Na narrativa de Heródoto, a palavra *historía* tem outras quatro ocorrências que mantêm esse sentido de investigação: em II.118,1 e II.119,3, a palavra aparece como inquérito a respeito do rapto de Helena e sua passagem pelo Egito; em VII.96,1, quando Heródoto afirma que a informação dos nomes dos comandantes das naus fenícias não era relevante para a narrativa da sua investigação; a quarta passagem ocorre em II.99,1 e apresenta, como observa Asheri (2007, p.8), um interessante comentário a respeito da sua metodologia, pois aparece junto com *ópsis*, observação visual, e *gnómē*, opinião, como ferramentas de trabalho superiores às narrativas que escutou dos egípcios. A respeito do verbo *historéō*, segundo Asheri (2007, p.8), ele aparece sete vezes, invariavelmente significando “inquérito oral”.

Essa preocupação com a investigação condiz com as novidades do pensamento, iniciado na Jônia no século VI a.C. e continuado com a sofística na metade do século V, que procurará responder aos questionamentos levantados pelo mundo e natureza não mais pelo discurso da tradição e pelo mito, mas pela pesquisa, investigação dos eventos, em uma perspectiva que podemos chamar de “racional” (THOMAS, 2008, p.60). Fruto desse pensamento é a concepção de que as coisas apresentam uma relação de causa e efeito, e que, no âmbito da história, o passado deve ser a causa ou a origem do presente. Heródoto compartilhava essa concepção com seus coetâneos (RAAFLAUB, 2002, p.155). A mudança de atitude surgida nesse século é, para Vernant (1990, p.448), resultado do processo de dessacralização do mito, já que, com o desenvolvimento da *pólis* e das formas políticas a ela ligadas, “[...] só subsistem do antigo rito vestígios cujo sentido se perdeu”. Com a dessacralização do mito, o que ele expressava, seu toque mágico de ligar e explicar o *in illo tempore* com o mundo de hoje se perdeu, abrindo espaço para que as mesmas questões que o mito buscava explicar, com narrativas, fossem absorvidas pelo pensamento lógico.

Ao trazer a investigação para o domínio do passado, os autores buscavam encontrar entre as variadas histórias, que circulavam a respeito de um determinado assunto, aquelas que se configuravam como verdadeiras e mereciam ser preservadas pela

memória. Para isso, entretanto, era preciso investigar, viajar e inquirir. Testemunhas oculares e observação visual (*ópsis*) do próprio historiador é a forma mais precisa de se buscar o conhecimento (MARINCOLA, 1999, p.67). Como nem sempre era possível ao historiador ser ele mesmo testemunha dos fatos, ele tinha que saber identificar entre as fontes aquelas que eram dignas de fé. Ver e ouvir são, assim, fundamentais na metodologia de trabalho desses historiadores, porém é também necessário que eles soubessem relativizar essa informação. No entanto, segundo Marincola (1999, p.66), com exceção de uns poucos comentários, como o de Tucídides⁵⁵ (I.22.2), os historiadores antigos não discutiam a validade dessa forma de pesquisa⁵⁶.

Há, no entanto, nessa questão um problema fundamental: se o inquérito funciona para a pesquisa de um determinado passado recente, ou para a época contemporânea, como trabalhar com um evento ocorrido em um passado longínquo mítico ou lendário? Nesse caso, o historiador estava refém das narrativas orais e as tradições locais, já que não havia mais testemunhas vivas, nem documentos desses eventos. Às vezes monumentos, estátuas, serviam como fontes e indícios de que aqueles fatos poderiam ter ocorrido, embora o historiador pudesse demonstrar reticências quanto àquelas provas. A ausência de provas e indícios quanto à existência dos fatos narrados nos mitos fez com que eles fossem questionados e desacreditados, porém, assim mesmo, o mito permanece nas obras dos historiadores que o interpretam em busca de algum indício da veracidade.

Dissemos acima que o gênero historiográfico nasce quando Heródoto liga à palavra *historía* assuntos do passado. Porém, anteriormente a Heródoto, a história grega já era trabalhada em outras formas discursivas, além da tradição oral, que, inclusive, tiveram grande influxo na historiografia. Conforme, Dionísio de Halicarnasso (*Sobre Tucídides*, V.1-4), os registros históricos gregos se iniciaram como histórias e registros locais, crônicas das cidades baseadas, principalmente, em vestígios sagrados. A partir de 500 a.C., inicia-se, contudo, uma série de relatos com conteúdo de pesquisa histórica, como relatos biográficos e autobiográficos (Silas de Carianda, Ìon de Quios), cronológicos (Hípias de Élide), de teoria literária (Teógnos de Régio) e, naturalmente, de historiadores locais e regionais (Câron de Lampsaco, Antíoco de Siracusa). Sobretudo,

⁵⁵ Comentaremos essa passagem no próximo capítulo, que será dedicado à obra de Tucídides.

⁵⁶ Marincola (1999, p.64-66) observa que é nos comentários de alguns filósofos (Heráclito, Pitágoras, Anaxágoras) que se discute as limitações do conhecimento gerado pelo inquérito.

desse período, inicia-se as narrativas que precederam diretamente a obra de Heródoto, narrativas que tratavam do Império Persa ou alguma de suas partes: Dionísio de Mileto, Xanto e Hecateu de Mileto. Conforme Tuero (1988, p.259), “nos finais do século V os cinco subgêneros estavam configurados e, embora experimentassem influência mútuas que contribuíram para enriquecê-los, mantiveram em geral a sua identidade”.

Segundo Momigliano (1998, p.184), “É significativo que os primitivos escritores, em língua grega, sobre assuntos históricos, em sua maioria – inclusive Heródoto – sejam oriundos da Ásia ou das ilhas egeias”. Tuero (1988, p.258-259) restringe ainda mais espaço do nascimento da Historiografia grega, localizando-o especialmente em Mileto⁵⁷. Autores como Cadmo, Dionisio e Hecateo, provinham dessa cidade, cujo importante porto comercial favorecia o contato com o Oriente Próximo. Desse contato, confluíram as diversas circunstâncias que deram origem à Historiografia grega, como: a noção espacial produzida pelo movimento colonial grego; o contato com outras culturas, que, ao revelar as diferenças entre os povos, acaba desenvolvendo a própria consciência do que é ser grego; também o sentido de tempo que se desenvolve daquele já indicado na épica; paralelamente se desenvolve a noção de progresso (TUERO, 1988, p.259). Porém, fundamental nesse processo, é a percepção de que a atuação do homem é decisiva nos processos históricos e políticos das cidades.

Com o gênero historiográfico dando seus primeiros passos, as suas bases vão se estabelecendo no próprio fazer dos escritores, e é aos próprios escritos que devemos voltar nossos olhos se queremos compreender o que era para eles o conceito de “história” (HARTOG, 2001, p.10). Nos proêmios, ou prefácios, os historiadores antigos estabeleciam os seus objetivos, expectativas e limites, seus temas, e, por isso, para Hartog (2001, p.10), constituem um verdadeiro discurso do método. Além disso, com exceção de Heródoto, que por toda obra comenta a sua narrativa, são raras as intromissões do narrador em primeira pessoa na Historiografia (LURAGHI, 2008, p.77). O proêmio, assim, faz-se espaço para que o historiador dialogue com o leitor e, por isso, é nele que começaremos a tentar desvendar os mecanismos do gênero. Começemos pelo proêmio de Heródoto, nosso princípio fundador da história.

⁵⁷ Mileto, entre os séculos VII e VI a.C., era a cidade mais importante da Jônia.

II.1. Heródoto: yo no creo en brujas, pero que las hay, las hay.

Heródoto de Halicarnasso, desde Cícero, *pater historiae*, teria vivido por volta dos anos de 485 a 420 a.C. Nasceu, portanto, em meio às guerras médicas, as quais, anos mais tarde, consagraria com uma das mais importantes obras da literatura grega. O tema principal de sua obra, estrutura fundamental que ordena e incita as numerosas digressões da narrativa não é, portanto, um passado tão distante do tempo em que escrevia. Assim começa o proêmio de Heródoto:

Esta é a exposição da investigação de Heródoto de Halicarnasso, para que os feitos dos homens não se apaguem com o tempo, nem fiquem sem fama as grandes e extraordinárias obras, realizadas seja por Gregos seja por Bárbaros, e por que razão guerrearam uns contra os outros⁵⁸ (*Hist.I.1*).

A abertura do texto de Heródoto segue o modelo dos poemas épicos, com a tradicional invocação à Musa, embora aqui ela esteja ausente. Asheri (2007, p.8) nota que outras obras em prosa, anteriores a de Heródoto, também iniciavam dessa maneira, como a de Hecateu de Mileto, cuja abertura incluía seu nome, lugar de origem e uma declaração de crença quanto ao seu método crítico. Embora Heródoto tenha em mente essa tradição, é interessante a forma com que trabalha nesse proêmio, justamente pela novidade trazida nele.

Heródoto inicia a obra chamando a atenção para o fato de que ela é a exposição da investigação (*apódeksis historíēs*⁵⁹), observação marcada pelo seu nome iniciando a primeira frase do texto, no genitivo, caso que pode indicar a *origem* ou o *ponto de partida*. Nesse sentido, é a partir de Heródoto que a história se revela. É interessante a comparação com o primeiro verso da *Odisseia*, já que nesse caso o eu-narrador é expresso no dativo⁶⁰: o cantor recebe das Musas a revelação de seu canto, ele é o instrumento pelo qual a Musa se manifesta. Elas são a sua fonte, o seu ponto de partida e o eu-aedo, um transmissor. Desse modo, em Heródoto, a autoridade que garante a veracidade dos fatos não está mais na onipresença e onisciência das Musas, mas no próprio historiador que se assume como

⁵⁸ As traduções das *Histórias* de Heródoto do Livro I das Histórias são de José Ribeiro Ferreira e Maria de Fátima Silva, 2002.

⁵⁹ Heródoto usa a forma jônica *historíē*. No decorrer deste trabalho utilizaremos a forma ática *historía*.

⁶⁰ *Od. I,1*. Ἄνδρά μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον. O dativo expresso em μοι, a mim, completa o sentido expresso pelo verbo no imperativo ἔννεπε, narra, pedido este invocado à Musa.

o ponto de partida pelo qual as ações dos homens se tornam conhecidas e celebradas (MARINCOLA, 1999, p.8).

A ruptura de Heródoto se faz mais sentida tornando o narrador não só mais transmissor, mas também criador da própria matéria que está narrando. Se Heródoto não é o inventor desse enredo, como um romancista, ele é *criador* enquanto compilador desses fatos, que ele diz ter investigado – transforma a matéria bruta dos fatos em discurso organizado e inteligível. Como observa Veyne (1992, p.11), a respeito da escrita da história, “Como o romance, a história seleciona, simplifica, organiza, faz com que um século caiba numa página, e essa síntese da narrativa é tão espontânea quanto a da nossa memória, quando evocamos os dez últimos anos que vivemos”. Tal observação de Veyne atenta para o processo da escrita da história que, portanto, é processo humano, dependente de um indivíduo que deve ser, como expressa a palavra *hístōr* na epopeia, um árbitro, juiz, catalizador daquilo que deve ou não ser narrado, daquilo que deve ou não merecer uma ou cem páginas, ou mesmo um parágrafo, uma nota, ou, simplesmente, ser esquecido.

Assim, foi o sujeito Heródoto que estabeleceu que deveria ser matéria de sua narrativa, de sua *investigação*⁶¹, os feitos grandes e extraordinários dos homens, para que não se apagassem com o tempo e ficassem sem fama. Através dessa atitude, Heródoto seleciona informações a partir desse julgamento, transformando fatos ocorridos no tempo em uma narrativa. O sentido e a forma do passado não estão nos acontecimentos em si, mas “[...] nos *sistemas* que transformam esses ‘acontecimentos’ passados em ‘fatos’ históricos presentes [...]” (HUTCHEON, 1991, p.122). Ao se expor como o criador da narrativa, o historiador se coloca numa posição interessante, pois se a tradição e a inspiração das Musas garantiam a veracidade e a autoridade ao discurso do aedo, o historiador, deslocado desse processo, precisa garantir que sua narrativa seja aceita como verdade. Para isso, ele precisa indicar fontes, advertir o leitor, mostrar-se imparcial, mostrar-se também alguém digno de confiança.

⁶¹ O método de investigação de Heródoto se baseia em três pilares, diferentes em sua natureza e relevância: primeiro, e mais importante, informação oral, chamada por Heródoto de ἀκοή, *akoé*; segundo, seu testemunho ocular e pessoal, chamado ὄψις, *ópsis*, mais poderoso que a *akoé*, mas sujeita à restrição óbvia, especialmente quando se refere ao passado; terceiro, o próprio raciocínio de Heródoto, chamada de γνώμη, *gnômē*. Cf. Luraghi, 2008.

É importante sempre ressaltar a presença do sujeito como ordenador e criador da narrativa historiográfica, uma vez que a busca por uma objetividade científica no discurso da historiografia em geral, leva-nos à falsa impressão de que a história-narrativa é um produto existente para além do sujeito que a escreve, quando, na verdade, ela existe tal qual é, apenas porque foi assim transformada pela linguagem. Conforme Josipovic (1971, p.148 *apud* Hutcheon, 1991, p.143), a análise dos índices linguísticos utilizados pelos historiadores demonstra que eles criam a impressão justamente de que a sua obra não é criada, mas que existe no tempo e se apresenta tal qual a sua narração. Em verdade, tal postura aparece, pela primeira vez em Tucídides, cuja omissão de fontes e pouca intromissão do narrador na narrativa apresentam ao leitor não o processo da sua pesquisa – como faz Heródoto – mas apenas o resultado dela (MARINCOLA, 1999, p.9).

Se a pesquisa de Heródoto é o ponto de partida para a sua narrativa, e seu intuito é evitar que os fatos fossem apagados da memória, quais são, entre essa enorme massa informe de eventos, os que são dignos de serem guardados contra a inexorabilidade do tempo? Bakker (2002, p.4) assinala que no proêmio há uma falta de precisão quanto à matéria narrada e que a própria narrativa não nos ajuda por conta da sua grande quantidade de digressões. A falta de precisão levou a muitos estudiosos questionarem a própria unidade da narrativa (JONG, 2002, p.245-246).

No proêmio, Heródoto pontua que são os feitos (*tà genómēna*) e as obras (*érğa*) que se apresentam aos seus olhos grandiosos e extraordinários (*mégala te kai thōmastá*), por isso são dignos de serem guardados pela palavra escrita, impedidos de caírem no esquecimento. São extraordinários porque estão fora do comum, do ordinário, do cotidiano que conduz a vida dos homens, e “[...] interrompem o movimento circular da vida diária” (ARENDDT, 2011, p.72). Por serem ações humanas, são percíveis como os próprios homens mortais que as criam. Enquanto a épica falava de heróis e de deuses, através do canto inspirado das Musas divinas, a Historiografia narra as ações dos homens da idade dos homens (a triste idade de Ferro hesiódica), esses que não são eternos, imortais, esses que podem cair no esquecimento com o tempo, embora suas ações sejam importantes para as sociedades, com suas decisões políticas que movimentam a economia e a vida dos cidadãos. O homem não é mais um espectador das forças divinas (ainda que elas estejam presentes nas entrelinhas de suas ações, não individualizados como na épica, mas como forças que a todos atingem), mas também um agente de seu próprio destino. São essas ações humanas que, pela importância social e coletiva, irrompem a cadeia do

tempo ordinário. Porém é necessário que, por meio da palavra, assim como antes fizeram os cantos dos aedos, a escrita do historiador possa reter e, em alguma medida, mudar seu estatuto, tornando-as também imperecíveis. A lógica desse discurso é que não só se assemelha ao aedo o historiador, mas à própria Musa – sua escrita guarda e revela o que é memorável, o que é grandioso. Sem ele, os atos tornar-se-ão sem fama. Como atenta Hartog (2003, p.30)

Com Heródoto, a história não pretendeu romper completamente com a economia do *kléos*, que fixava o estatuto e a função da palavra épica. Como se o historiador esperasse retomar, prolongar o canto do aedo e ocupar o lugar deste último, ou um lugar análogo, em um mundo que mudara social e politicamente.

A partir dessa lógica, o tema da guerra surge como historiográfico por excelência, como já o era para a épica. A guerra, de qualquer época, é uma pausa ao tempo ordinário da vida, faz com que cidadãos comuns se tornem soldados, instaura um estado de medo da morte e esperança pelo futuro e repercute nos homens uma série de questões morais. Na Grécia, a guerra era aceita como uma prática natural entre os gregos, vista como parte do *agón*, o espírito de confronto que presidia não só as relações humanas como a própria natureza – “a guerra estimulava as virtudes mais elevadas” (FINLEY, 1994, p.90). Constantemente em conflitos⁶², a guerra se tornou um estágio na formação dos homens gregos, que, desde jovens, recebiam treinamento atlético e militar, para que estivessem preparados no momento em que ela surgisse. Os modelos heroicos contribuía nesse sentido, pois instauravam um espírito de competição entre os coetâneos que tentavam imitar aqueles modelos. Na épica homérica, a guerra era basicamente feita de duelos e do talento individual dos guerreiros nobres, que buscavam através dela, além da riqueza provinda dos espólios, a honra e a glória. A coragem dos guerreiros era comprovada através dos troféus, as armaduras dos inimigos; a ética do guerreiro homérico era competitiva e os desejos individuais predominavam, diante da inexistência de uma ideia de nação (SOUZA, 1988, p.24-25).

É claro que a natureza da guerra do período arcaico modificou-se no período clássico; agora, eram os próprios cidadãos que formavam os exércitos, e os soldados se

⁶² Um exemplo disso, segundo Finley (1994, p.90), é que do período que vai entre as guerras médicas até 338 a.C., com a vitória de Filipe da Macedônia em Queroneia, Atenas não permaneceu dez anos sem estar em guerra.

dividiam em funções militares de acordo com sua posição econômica e social (MAFFRE, 1988, p.112). Técnicas de guerra que propunham o embate de grupos, não de indivíduos, como a falange, instituíam uma nova forma de se compreender o valor do guerreiro. Porém, essa noção de que a guerra produzia grandes feitos ou era um momento especial no tempo cotidiano, que merecia ser guardado pela memória-história, continuou. Como observa Garlan (1991, p.12), os historiadores antigos colocam a guerra como principal e “somente retêm da atualidade o desenrolar das operações militares (especialmente as grandes batalhas) e a política externa das cidades” e a política interna interessa apenas quando “corre o risco de desembocar numa guerra civil” (GARLAN, 1991, p.12).

O comentário de Luciano de Samósata, a seguir, em *Como se deve escrever a história* (I.2), exemplifica bem a relação entre guerra e historiografia:

mas, a partir do momento em que a presente situação se instalou – a guerra contra os bárbaros, o desastre na armênia e as contínuas vitórias – não há ninguém que não escreva a história. Mais ainda, todos se nos tornaram Tucídides, Heródoto e Xenofontes – e, como parece, sem dúvida era verdadeiro o dito de que “a guerra é a mãe de tudo”, já que ela fez brotar tantos historiadores com um só assalto⁶³.

Retomando a frase de Heráclito⁶⁴, *Pólemos apántōn patēr*, literalmente, a guerra é o pai de tudo, Luciano comenta como a guerra trouxe à tona muitas obras historiográficas⁶⁵. A guerra mostra-se uma fonte inesgotável de matéria para a escrita da história. A palavra *mnēma*, etimologicamente aparentada com *mnēmosýnē*, memória, significa lembrança, mas também tumba ou monumento comemorativo. Os túmulos e os monumentos são uma forma de marcar fisicamente a memória daquele que se foi, instituir no local público um ícone à sua memória, e a guerra, provedora de muitas almas para o Hades, parece fornecer matéria essencial para que o historiador faça da sua história um *mnēma*.

Conforme Dossé (2012, p.18), há que se reconhecer que Heródoto, embora preso à tradição épica ao escolher a guerra como tema, acrescenta, como digno de ser guardado, costumes, monumentos, ou seja, tudo que cause admiração, mas que esteja vinculado aos valores coletivos dos homens e da sociedade. Nesse sentido, Asheri (2008, p.8-9) comenta

⁶³ Tradução de Jacyntho Lins Brandão, 2007.

⁶⁴ Heráclito D.H.22b, frag. 53.

⁶⁵ Segundo Brandão (2009, p.125-127), a guerra a que se refere Luciano é a ocorrida entre 162-165 d.C., entre Marco Aurélio e Lúcio Vero contra os partos.

que a aparente distinção entre *tà genómena*, eventos como a guerra, *érga*, obras como monumentos, distinção que durante muito tempo perdurou nos estudos herodoteanos, tem sido contestada, visto que pesquisas recentes mostram que o campo dos *érga* inclui uma vasta matéria, inclusive as ações na guerra. Como resume Fowler (2008, p.33), as *Histórias* de Heródoto são a exposição da *historía* dos *érga* dos homens e isto inclui tanto os feitos (*tà genómena*) quanto a etnografia, geografia, desde que estes produzam fama (*kléos*) que deve ser preservada e é esta fama que justifica a pesquisa e a investigação (ASHERI, 2008, p.9). Nesse sentido, a narrativa de Heródoto fala da participação do homem no mundo cuja ação extrapola os limites do cotidiano, deixando sua presença perene.

Em todo caso, o universo bélico é fundamental nas *Histórias* de Heródoto e as outras maravilhas que aparecem em sua narrativa vinculam-se como digressões à narrativa principal, a Guerra entre Gregos e Bárbaros. É na guerra que as cidades e os homens demonstram e podem demonstrar sua virtude, *areté*, e, por isso, tornem-se os mais dignos de admiração (*aksióthaúmastos*). É também a história não do indivíduo, mas do coletivo: nasce quando não mais se têm comunidades envoltas a um líder aristocrata, mas quando as comunidades se compõem em cidades regidas por códigos e leis. Não é mais o embate entre indivíduos, como na epopeia que garante o *kléos*, mas o embate entre cidades. Não se narra mais a ira de Aquiles, ou as viagens de Odisseu, mas a guerra de bárbaros e gregos.

Se a guerra é uma ação comum na vida das sociedades gregas, o que faz das Guerras Médicas extra-ordinárias para merecerem a escritura do historiador? Apresentar o assunto que se está narrando como o maior e mais importante é uma prática que se tornou comum na historiografia antiga. Assim, Heródoto (VII.20,2-21) diz que a expedição de Xerxes à Grécia foi a maior que ele conhece, o que, indiretamente, implica diminuir a ação de Dario ou a campanha dos gregos contra Troia. Marincola (1999, p.35) nota que, na amplificação (*aúksēsis*) da sua matéria narrativa, Heródoto legou aos historiadores posteriores o uso de superlativos que chamam a atenção para o tamanho e a magnitude da guerra e a comparação com os eventos anteriores para justificar a grandeza da sua guerra. Desse modo, em um universo constantemente em guerra, Heródoto quer narrar a maior delas.

Se a narrativa da guerra é justificada pela sua grandeza, em algumas outras passagens, Heródoto tece comentários que iluminam a sua compreensão do que seja digno

de menção quanto às obras grandes e maravilhosas. Configuram-se essas passagens como comentários meta-narrativos que fazem papel de proêmios em potencial. A grande recorrência deles na obra de Heródoto, a nosso ver, deve-se não só ao fato de o narrador precisar estabelecer a sua autoridade sobre o que está narrando, mas também a ela ser uma obra de um gênero em construção, daí a necessidade de dialogar com o leitor para explicitar e explicar a ele os mecanismos de sua narrativa.

Em I,14-16, por exemplo, após narrar como os Mérmnadas assumiram o poder na Lídia, Heródoto conta que Giges enviara muitas oferendas a Delfos e que, entre a grande quantidade de ouro e prata, “[...] convém reter na memória” (*málista mnēmēn áksion échein estí*) seis *kratêres* de ouro. Há oferendas, portanto, esquecidas ou, melhor dizendo, não nomeáveis. Heródoto então comenta sobre outros tesouros enviados, desta vez por Midas, rei da Frígia, para, no fim, voltar o foco em Giges que fez uma campanha contra Mileto e Esmirna e tomara a cidade de Cólofon, “Mas, como não realizou nenhum outro grande feito durante o seu reinado de trinta e oito anos, deixemo-lo, sem mencionar algo mais” (*Hist.* I.14). Na sequência, continuando a narrativa com os descendentes de Giges, fala sobre Árdis que “[...] realizou ainda outros feitos, enquanto esteve no poder, de que a seguir refiro os mais dignos de menção (*aksiapēgētótata*)” (*Hist.* I,16). O mesmo ocorre em I,93, ao comentar a ausência de “[...] maravilhas (*thómata*) que mereçam ser descritas” na Lídia, “[...] em comparação com outros países”.

Nesses poucos exemplos retirados todos de uma mesma passagem do Livro I das *Histórias*, percebe-se que Heródoto tem sempre em seu horizonte a noção de grandiosidade e maravilha que prometera no proêmio para escolher o que é digno de ser mencionado, narrado. Os eventos, nesse caso, que merecem ser narrados, quer seja a doação de *kratêres* ao oráculo de Delfos, quer sejam as conquistas de Giges e Árdis, são, comparativamente, segundo o juízo do *hístōr*-Heródoto, as que são maiores, mais grandiosas, as que expressam o caráter *extra*-ordinário do homem, deixando no esquecimento os que não cumprem esse requisito.

Uma das dificuldades a que o pesquisador da história do passado está sujeito é ter que escolher entre várias versões aquela que lhe parece a verdadeira ou mais verossímil. No caso do historiador que se refere a tempos bem antigos, esse problema se multiplica, já que nem ele, nem suas fontes, foram testemunhas oculares dos fatos, mas apenas

repetem as tradições que se repetem ao longo do tempo⁶⁶. Já ressaltamos acima que, na busca da verdade, a ação de ver era tida como mais crível do que o ouvir, já que, neste caso, o historiador estava limitado pela versão dos fatos que os outros contam. O próprio Heródoto explicita esse juízo, na fala de Candaules a Giges: “Giges, parece-me que não acreditas no que te digo acerca da beleza da minha mulher. Já que, para os homens, os ouvidos são mais incrédulos do que os olhos, faz de modo a contemplá-la nua⁶⁷” (I.8.2).

O exemplo da narrativa de Ciro (I,95-216) é significativo nesse sentido, já que o narrador expõe algum detalhe de seu processo de escolha, entre as várias versões disponíveis, da que merece ser lembrada. Heródoto, ao iniciar seu *lógos* de Ciro, nos informa que

É no testemunho de um certo número de Persas – aqueles que não pretendem enaltecer a história de Ciro, mas simplesmente narrar os factos – que me fundamento; estou, no entanto, em condições de relatar, a respeito do mesmo Ciro, três outras versões diferentes. (*Hist.* I,95).

Nesse caso, Heródoto estabelece a sua fonte do testemunho e nos mostra o critério de análise utilizado para seleção da história de Ciro. Os persas que ele julga mais confiáveis são aqueles que não pretendem elogiar em demasia a figura de Ciro, mas, como ele diz, “simplesmente narrar os factos”, deixando de lado outras três versões. Nesse caso, as fontes são orais, sua matéria provém não do ver, mas do ouvir. Heródoto, então, selecionou a narrativa que julgou a mais verdadeira, por ser, em sua opinião, menos laudatória⁶⁸.

Entretanto, ao lermos a narrativa de Ciro é evidente uma série de elementos que retomam narrativas lendárias, que, ao heroicizar a figura de Ciro, torna-a, também, laudatória. Em especial a narrativa de seu nascimento e infância, em que a vida de Ciro se assemelha aos mitos de Édipo e Páris. O rei dos Medos tivera um sonho que os magos interpretaram como um augúrio de que seu neto o destronaria. Para evitar a realização de tal vaticínio, ele casou sua filha com um homem de posição social inferior, um nobre

⁶⁶ Como nota Marincola (1999, p.99-100), a obra de Heródoto se apresenta como um registro do que os vários povos (gregos e bárbaros) dizem sobre o passado e como ele reage diante dessas tradições.

⁶⁷ No original: ‘Γύγη, οὐ γὰρ σε δοκέω πείθεσθαι μοι λέγοντι περὶ τοῦ εἶδους τῆς γυναικός (ᾧτα γὰρ τυγχάνει ἀνθρώποισι ἐόντα ἀπιστότερα ὀφθαλμῶν) , ποίειε ὅκως ἐκείνην θεήσεαι γυμνήν.’. (I.8,2)

⁶⁸ Conforme Momigliano (1998, p.188), uma das características da Historiografia antiga é evitar discursos laudatórios, já que estes não ajudavam na busca da verdade. Talvez, tenhamos nessa passagem a primeira afirmação nesse sentido. Um dos conselhos de Luciano de Samósata aos historiadores é justamente guardas os elogios para as ocasiões oportunas, para não molestar os leitores (*Como se deve escrever a história*, 9).

persa⁶⁹. Contudo, durante a gestação da filha, Astíages teve outro sonho, o que o leva a crer que o perigo ainda existia; assim, quando a criança nasceu, pediu a Hárpago, um servo seu, que a matasse, mas, temendo futuros castigos, deu a incumbência a certo pastor. Coincidentemente, o pastor acabara de perder um filho, por isso, ele trocou a criança morta pela viva e Ciro cresceu por dez anos acreditando ser filho do pastor. À medida que crescia, no entanto, sua verdadeira natureza transparecia, e, durante uma brincadeira de crianças, revela-se a sua identidade. Astíages, acreditando que o perigo já passara, recebe Ciro de volta e o envia para a casa de seus pais verdadeiros, os reis persas; porém, ele não tem a mesma disposição com Hárpago, e, a fim de castigá-lo, mata seus filhos e os serve em um jantar. Essa anedota da infância de Ciro será a causa (*aitía*) dele ter se rebelado contra o avô: ao crescer, tanto por se ressentir com o avô pelo tratamento sofrido, quanto por ser instigado por Hárpago que queria se vingar, Ciro se rebela e a Pérsia passa a dominar a Média.

Essa narrativa de Heródoto apresenta características provenientes das lendas populares e podemos ver vários desses elementos que, por exemplo, Otto Rank (1961) define como fundamentais da lenda padrão das narrativas míticas dos heróis. O próprio Rank coloca essa versão de Heródoto como uma das paradigmáticas para comprovar a sua teoria da existência de uma lenda padrão e, assim, Ciro, personagem histórico, é alçado à categoria de herói junto a personagens míticos. Entre as características desse mito padrão estariam, por exemplo, as dificuldades na fecundação e no nascimento, o afastamento da casa paterna, sua educação e formação em um ambiente modesto, o reconhecimento de sua verdadeira natureza e o retorno para a casa real. Apesar da interpretação psicológica que Rank (1961) faz dos mitos, não há como negar que a estrutura narrativa se assemelha com as várias lendas dos heróis, como as de Édipo e Páris.

Além das características que citamos acima, chamamos a atenção a outro aspecto comum da mitologia do herói que é a mudança de nome. Hércules, por exemplo, antes se chamava Alcides; Teseu só recebe esse nome quando reconhecido por Egeu. Ciro só passa

⁶⁹ Nesse período, a Pérsia era um pequeno território sob o jugo dos Medos.

a ter esse nome também quando é reconhecido por Astíages, e, segundo Heródoto, o nome é uma homenagem à mulher que o criara, que se chamava *Kýnō*⁷⁰.

Tal esquema tradicional antecipa um final trágico para Ciro, comum também entre os heróis da lenda grega. A morte constitui uma espécie de prova final para os heróis, o ápice da vida e do seu *páthos*, sofrimento, que ocorre, em geral, por causa de um erro, *hamartía*, do próprio herói (BAUZÁ, 2007, p.23)

Na narrativa de Heródoto, Ciro morre no campo de batalha, durante a tentativa malsucedida de dominar os masságetas (*Hist.* I.201-214), tentativa esta que é descrita, por Heródoto, como negativa, pois era motivada, “[...] em primeiro lugar, [pelas] circunstâncias do seu nascimento, que o levavam a considerar-se mais do que um simples mortal” (*Hist.* I.204,2) e por nunca os masságetas terem cometido uma agressão contra os persas (*Hist.* I.206). Heródoto descreve a atitude de Ciro como desmedida, a partir do seu erro de avaliação, julgando-se mais do que um simples mortal; com isso, ele prepara a atenção do leitor para a queda do monarca persa. Due (1989, p.131) observa que a descrição da batalha entre os persas e os masságetas é repleta de elementos sobrenaturais, oráculos e avisos, mas que, por causa de sua *hýbris*, a arrogância de se crer invencível, Ciro os interpreta erroneamente, assim se conduzindo para a queda. Mas, para Heródoto, “Muitas são as versões da morte de Ciro; esta que aqui refiro é, em minha opinião, a mais credível (*pithanótatos*)” (*Hist.*I.214,5). Ou seja, diante de uma variedade de fontes orais, o escritor das *Histórias* selecionou esta e a tornou memorável.

Porém esta narrativa, tal qual ele nos narra, apresenta uma série de elementos lendários e sobrenaturais que nos faz questionar quanto a veracidade dela. Além disso, nos leva a pensar como seriam então as narrativas que ele julgou exageradas. Xenofonte, na *Ciropedia*, narra a vida de Ciro sempre exaltando seu caráter e engrandecendo seus feitos, porém sua infância e morte são muito mais “realistas” do que as apresentadas por Heródoto. A nosso ver, Heródoto não escolheu essa versão por ser ela a mais verdadeira ou a menos laudatória, mas sim porque ela se adequava à compreensão moral e filosófica que ele tinha dos eventos históricos e da vida em geral, visão esta que coordena a

⁷⁰ Heródoto está interpretando a lenda de que Ciro teria sido criado por uma cadela, já que o nome *Kynō* remete à palavra grega *kýnos*, cachorro, cão. O próprio Heródoto dá essa explicação em I,122. No entanto, em I,110, ao apresentar a mulher do pastor, Heródoto nos diz que este era seu nome na língua helênica, mas que, na língua dos medos era *Σπακό* (*Spakō*), pois nessa língua a palavra *spáks* designa cão. No afã de racionalizar o mito, Heródoto não percebeu a incongruência de seu raciocínio, uma vez que, sendo ela meda e tendo nome medo, por que em homenagem a ela dariam ao menino o seu nome equivalente em grego?

construção de sua narrativa. Por isso, talvez, estas narrativas sejam mais críveis em sua opinião.

Heródoto procura demonstrar em várias passagens a noção de que a felicidade dos homens é passageira, pois esta, além de tornar os homens arrogantes, provoca ainda a inveja divina (*phthóneron theiōn*). Na introdução à tradução d’*Os Persas* de Ésquilo, Jaa Torrano (2009) diz sobre essa visão tradicional da cultura grega, que é especialmente vinculada pelas tragédias:

A doutrina da *hybris*, tal como aparece disseminada nos coros trágicos, ensina que a grande prosperidade (*ólbos*), riqueza (*plóutos*), boa sorte (*agahás týkhas*) ou boa situação (*eû prássein*) induz os mortais nessa situação à soberbia (*hýbris*), e suscita a recusa dos Deuses (*Theôn phthónos*), quando os mortais prósperos e soberbos se tornam presa da erronia (*áte*), de modo a agirem em detrimento de seus próprios interesses, ignorando-os e arruinando-os (*ólethros*) (2009, p.24).

É sob esta perspectiva que Heródoto constrói a sua obra. No *lógos* de Creso (I.6-94), quando Heródoto narra a visita do filósofo Sólon a Lídia, e o encontro entre as duas personagens, diante da pergunta do monarca sobre a felicidade, Sólon define a vida humana como repleta de vicissitude (*symphoré*) (I.32,5) e que, antes de encontrar uma morte feliz, por mais rico e poderoso que um homem seja, ele não pode considerar-se feliz (*eudaimōn*), mas, no máximo, afortunado (*eutyché*s). A qualquer momento o homem pode ser arrastado da felicidade para a infelicidade, isso porque “[...] eu sei que a divindade é toda inveja (*phthonerón*) e irritável (*tarachódēs*) [...]” (I.32,1). Esse encontro, cuja autenticidade tem sido contestada⁷¹, é um resumo das ideias de Heródoto, estrategicamente colocado num ponto central do *lógos* de Creso, no auge de seu poder. A partir desse momento, começará a queda de Creso. Além disso, o historiador estrategicamente se aproveitou da visita de Sólon ao Oriente para fazê-lo expressar as suas próprias ideias e, com isso, identificar ao leitor a sua interpretação da história.

Sólon distingue a felicidade passageira (*eutychia*) da felicidade definitiva (*ólbos*), e essa visão de mundo de que as coisas são instáveis, figurativizada pela vida de alguns personagens, atinge também as cidades e países, que, no auge do seu poder, conheceram a derrocada. Antes de iniciar o *lógos* de Creso, já anunciara o narrador:

⁷¹ Conforme Ferreira e Silva (2002, p.7), o encontro entre Sólon e Creso insere-se dentro dos diálogos de sábios conselheiros e é uma criação literária de Heródoto. No período em que Heródoto coloca esse encontro, no terceiro ano da revolta de Ciro contra Astíages (553 a.C.), Sólon já devia estar morto.

Das [cidades] que antigamente eram grandes, muitas delas tornaram-se pequenas, enquanto as que no meu tempo são grandes, eram primeiro pequenas. Persuadido de que a felicidade humana nunca permanece firme no mesmo ponto, mencionarei por igual umas e outras. (I.5,4)

Jonas Grethlein (2010, p.171) acredita que, ao demonstrar repetidamente essa estrutura, Heródoto busca atingir diretamente o público ateniense, já que Atenas estava se tornando um Império entre os gregos. De algum modo, seria um aviso para seus pares de que do mesmo modo que a cidade se tornara grande poderia, como castigo divino à arrogância, tornar-se pequena. Em todo caso, para Heródoto a versão da narrativa de Ciro por ele escolhida é a *mais verdadeira*, porque se adequa a essa visão de mundo e de história.

Além disso, a narrativa lendária da infância, com elementos lendários, se assemelha à experiência com os mitos conhecidos gregos. As narrativas de Páris e Édipo, que citamos acima, davam à experiência de mundo de Heródoto uma perspectiva de que a narrativa lendária da vida de Ciro era *verossímil*, possível de ter acontecido. Apoiado nos estudos de Francis Conford a respeito da relação entre o pensamento religioso e filosófico, Vernant diz:

As cosmologias dos filósofos retomam e prolongam os mitos cosmogônicos. Dão uma resposta ao mesmo tipo de pergunta: como pode emergir do caos um mundo ordenado? Utilizam um material conceitual análogo: por detrás dos “elementos” dos jônios, perfila-se a figura de antigas divindades da mitologia. Ao tornarem-se “natureza”, os elementos despojaram-se do aspecto de deuses individualizados; mas permanecem as potências ativas, animadas e imperecíveis, sentidas ainda como divinas (VERNANT, 1990, p.443).

Com nova roupagem, o pensamento racional ainda estaria imbuído das estruturas míticas. Mesmo quando relegado a um segundo plano, a experiência do mito era muito forte e presente na mentalidade grega para ser esquecida de uma hora para a outra. Assim, a infância lendária justificaria a arrogância na idade adulta, e a arrogância justificaria a queda. A escolha, portanto, é motivada pelos próprios desejos do escritor Heródoto que, provavelmente, não encontrou nas narrativas laudatórias elementos que satisfizessem a sua concepção de vida e de história. A narrativa de Ciro, no Livro I da obra de Heródoto, (juntamente com a do rei Lídio Cresos (I.6-94)), forma um esquema paradigmático de ascensão e queda do monarca, fundamental na sua interpretação moral da história, que

preenche o padrão definido por Immerwahr (1986). Para este autor, as narrativas dos monarcas em Heródoto assumem a seguinte estrutura padrão: a-) as origens do monarca (como nasceu e como chegou ao poder); b-) primórdios do reinado até atingir o apogeu; c-) curva descendente, que culmina com a queda do monarca. Essa interpretação de Immerwahr deu uma nova luz à obra de Heródoto, pois revelou uma estrutura narrativa que unifica, ao menos, as partes dedicadas ao Oriente (FERREIRA; SILVA, 2002, p.21). Além de possibilitar uma visão mais unitária da obra, com este esquema e neste esquema Heródoto reconhece a presença de forças superiores que atuam na vida do homem, pois a queda é motivada pelos “deuses” que castigam a arrogância dos monarcas. É, portanto, a partir dessa visão de mundo trágica⁷² que Heródoto está percebendo e criando a história. É sob essa perspectiva que a verdade da história se revela. Portanto, é também a partir dessa perspectiva que ele interpreta e julga o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido.

Embora para as vidas de Ciro, Crespo e de outros personagens Heródoto dependa das tradições orais, são eles personagens históricos. Há, no entanto, um passado ainda mais longínquo que só as narrativas míticas cobriam e a dependência às tradições orais era maior ainda. Como observa Marincola (1999, p.117)

No começo da história não-contemporânea, há o mito. Os mitos apresentaram problemas interessantes para os escritores da história não-contemporânea. Seja por causa da expectativa da audiência ou simplesmente porque o historiador, frequentemente e especialmente na história dos tempos antigos, não tinha outra referência além dos mitos, era difícil para os historiadores evita-los⁷³.

O mito não pode ser investigado com os mesmos métodos de inquirição dos tempos históricos; além disso, o historiador se depara com uma narrativa embelezada, engrandecida e repleta de maravilhas. Às vezes, monumentos comemorativos indicam a passagem das personagens do mito pelas cidades, indicando uma possível historicidade

⁷² “Na forma como a Historiografia de Heródoto encara o processo de análise dos factos e sintetiza seus tópicos essenciais, revela-se como profundamente marcada pela tragédia e pelos conceitos que definiam o pensamento trágico seu contemporâneo” (FERREIRA; SILVA, 2002, p.22).

⁷³ Tradução nossa. No original: At the very beginning of non-contemporary history there was myth. Myth presented interesting problems for the writers of non-contemporary history. Either because of audience expectation or simply because one frequently, especially in writing early history, had nothing other than *mythoi* it was rare for historians to avoid them altogether.

para suas aventuras. Porém, do mito não se pode afiançar a verdade histórica com segurança.

Em seu afã de compilar o maior número de informações possíveis sobre os povos aos quais se refere em sua obra, Heródoto está constantemente preso a essa dúbia questão: narrar ou não um fato cuja autenticidade é impossível de comprovar. Um dos conselhos que Luciano de Samósata dá para o bom historiador, em *Como se deve escrever a história* (60), é que, se for necessário a ele, historiador, se referir a fatos fabulosos, deve fazê-lo sem garantir a veracidade deles: “E ainda, se algum mito surge, é preciso contá-lo, mas não de todo crer nele. Basta expô-lo para os que quiserem fazer suas conjecturas”. Luciano reconhece a necessidade que, muitas vezes, os historiadores têm de recorrer a lendas para justificar algo do passado longínquo, garantida pela tradição da cidade e cuja verdade empírica não poderia alcançar, porém o historiador não deve afiançar que esses fatos sejam verdadeiros. Encontramos no prefácio de Tito Lívio, de sua *História de Roma*, um exemplo dessa postura:

Não tenho o propósito de *assegurar nem refutar os fatos* que, anteriores à fundação de Roma ou mesmo à própria intenção de fundá-la, são transmitidos e ornados com elementos poéticos mais do que baseados em fontes fidedignas. Essa concessão é dada aos antigos de modo que, ao misturar as ações humanas com as divinas, possam tornar as origens das cidades mais venerandas⁷⁴ (*Praef.* 6-7).

Plutarco, no início da sua biografia sobre Teseu, comenta essa mesma dificuldade, porém apresenta uma outra alternativa para resolver esse problema:

Assim também a mim, ao escrever sobre as vidas paralelas, tendo exposto até o fim o tempo que se atém aos fatos, acessível à história e ao alcance do relato verossímil, sobre os tempos mais além, estaria com a razão em dizer: “mais além, extraordinário e patético, os poetas e mitógrafos habitam, e não apresenta garantia nem evidência⁷⁵ (*Teseu*, I.1)

O tempo histórico, nas palavras de Plutarco, por se ater a fatos, pode ser convertido em uma narrativa histórica e ao relato verossímil. O que falta aos tempos antigos são

⁷⁴ Tradução de Monica Costa Vitorini, 2008.

⁷⁵ As traduções de Plutarco apresentadas são de nossa autoria, a partir do texto grego estabelecido por Robert Flacelière (PLUTARQUE, *Belles Lettres*, 1964). No original: οὕτως ἐμοὶ περὶ τὴν τῶν βίων τῶν παραλλήλων γραφήν, τὸν ἐφικτὸν εἰκότι λόγῳ καὶ βάσιμον ἱστορία πραγμάτων ἐχομένη χρόνον διελθόντι, περὶ τῶν ἀνωτέρω καλῶς εἶχεν εἰπεῖν: ‘τὰ δ’ ἐπέκεινα τερατώδη καὶ τραγικὰ ποιηταὶ καὶ μυθογράφοι νέμονται, καὶ οὐκέτ’ ἔχει πίστιν οὐδὲ σαφήνειαν.’ (*Teseu*, I.1).

garantias e evidências (*oukét' échei pistin oudè saphéneian*), por isso é um terreno de poetas e mitógrafos, não de historiadores e biógrafos. Desse modo, seria justificável que ele não trouxesse essa matéria aos seus livros. No entanto, Plutarco encontra uma maneira de “resolver” este capcioso problema:

Oxalá esteja às minhas mãos que, depurando com a razão, o fabuloso ceda e receba um aspecto de história; se em algum momento, com presunção, desdenhar da credibilidade e não aprovar a mistura com o verossímil, necessitaremos que sejam benevolentes e com calma admita as histórias antigas⁷⁶ (*Teseu*, I.3)

Talvez a palavra “razão” como tradução para *lógos* não seja também aqui a melhor escolha. Depurar o mito pela razão não significa um trabalho “puramente racional”, alheio às configurações míticas. Em seu trabalho sobre a origem do pensamento filosófico grego, nos lembra Cornford (1981, p.250) que “o ‘conflito’ entre filósofos e poetas girou sobretudo à volta das objeções dos racionalistas ao antropomorfismo dos mitos”. Enquanto os poetas se utilizavam das personalidades míticas para discutir conceitos morais, os filósofos pré-socráticos abordavam as divindades como forças naturais e a própria concepção de Deus como um princípio imortal que anima o corpo do mundo “[...] não era de modo nenhum estranha à religião grega, a qual havia há muito divinizado o Céu e a Terra” (1981, p.250). Depurar o mito pelo *lógos*, então, nos parece a tentativa de retirar o fabuloso do mito, entendendo esse fabuloso como manifestações antropomórficas das divindades ou manifestações de monstros ou seres de natureza não-humana. Plutarco, através desse procedimento, acredita poder encontrar nas narrativas antigas uma base histórica. Nesse sentido, depurar o mito pela razão é uma interpretação que visa eliminar “o poético” para tentar encontrar “o histórico”. Conforme Hartog (2003, p.37),

Como reconhecer e rejeitar um *mýthos*? Usando a noção de *eikós* (plausível, provável) como ferramenta crítica; de modo geral, o termo *eikós* ajudava a escolher entre diferentes versões propostas e proporcionava um meio de organizar a lógica da narrativa (2003, p.37).

⁷⁶ No original: [3] εἴη μὲν οὖν ἡμῖν ἐκκαθαίρομενον λόγῳ τὸ μυθῶδες ὑπακοῦσαι καὶ λαβεῖν ἱστορίας ὄψιν, ὅπου δ' ἂν αὐθαδῶς τοῦ πιθανοῦ περιφρονῆ καὶ μὴ δέχεται τὴν πρὸς τὸ εἰκὸς μῖξιν, εὐγνωμόνων ἀκροατῶν δεησόμεθα καὶ πράως τὴν ἀρχαιολογίαν προσδεχομένων (*Teseu*, I.3).

O *eikós* a que chama atenção Hartog (2003) nos parece, justamente, corroborar com a tese defendida por Cornford (1981), dado que o plausível e o provável, nas interpretações que, por exemplo, Heródoto faz dos mitos, esteja essencialmente vinculado a retirar da narrativa mítica elementos como deuses antropomórficos e seres não-humanos. Levado pela necessidade a narrar lendas antigas, o historiador de Halicarnasso as interpreta, tentando dar a elas uma dimensão histórica. Há, de fato, dois aspectos a respeito desse assunto em Heródoto a que gostaríamos de chamar atenção e, para isso, comentaremos duas passagens bem conhecidas do historiador de Halicarnasso.

A primeira dessas passagens está na abertura do Livro I, quando Heródoto retorna aos tempos míticos para explicar as causas (*aitíai*) que teriam iniciado o conflito entre Gregos e Bárbaros. As causas, segundo os informantes persas de Heródoto (I.1-5), remontam a uma série de raptos de mulheres: primeiramente, mercadores Fenícios que, tendo chegado a Argos, raptaram uma mulher que os gregos chamam de Io⁷⁷, filha do Ínaco e a levaram para o Egito. As fontes de Heródoto são os doutos persas (*Perséōn hoi lógiōi*) e o escritor ainda acrescenta que “Deste modo contam os Persas que Io chegou ao Egito, e não daquele que dizem os Helenos” (*Hist.I.2,1*). Em consequência disso, os Helenos raptaram, em Tiro na Fenícia, Europa⁷⁸ – “talvez se tratasse dos Creteneses” (I.2,1). Em seguida, os gregos, “[...] após concluir a missão porque tinham ido [a Colcos], raptaram a filha do rei, Medeia⁷⁹” (*Hist.I.2,3*). Tendo o rei tentado a devolução de sua filha, os Gregos negaram, pois os Fenícios nunca tinham dado satisfação a respeito do primeiro rapto, o de Io. Após esses acontecimentos, “uma geração depois” (*Hist.I.3*), o filho de Príamo, Alexandre, “[...] ao ouvir este relato, tomou a resolução de conseguir para si, pelo rapto, uma mulher na Grécia [...]”, então raptou Helena. Os Helenos

⁷⁷ Conforme o mito, Io era uma sacerdotisa de Hera Argiva, princesa de Argos, por quem Zeus ficou apaixonado. Hera ficou desconfiada e Zeus, para salvá-la, transformou-a em uma vitela branca. Hera, no entanto, exigiu que lhe sacrificassem o animal e Io passou a ser vigiada por Argo, monstro de cem olhos. Hermes, a pedido de Zeus, a salvou e Io percorreu toda a Grécia, percorrendo o as costas do golfo, que por causa sua recebeu o nome de Iônico (Jônico), até atravessar o mar Bósforo (“Passagem da vaca”) em direção a Ásia. Na Ásia, vagueou até chegar no Egito, onde deu à luz ao filho que concebera de Zeus, Épafo, que deu origem a raça a que pertencem as Danaides. Só posteriormente Io recuperaria a forma primitiva.

⁷⁸ Europa, filha de Agenor, rei da Síria, foi raptada por Zeus, que se transformara em um touro branco. Zeus a levou a Creta, onde se amaram junto à fonte de Gortina, à sombra dos plátanos, local cujas árvores, em memória desse amor, jamais perdiam as folhas. Dessa relação, Europa teve três filhos, entre os quais Minos, rei Mítico de Creta.

⁷⁹ Medeia é filha de Eetes, rei de Colcos, ou Colquídia, neta de Hélio e sobrinha da feiticeira Circe. Durante a expedição dos Argonautas, a que Heródoto se refere apenas como “missão” dos gregos, Medeia se apaixona por Jasão e o ajuda a roubar o Velo de Ouro.

enviaram mensageiros buscando a devolução da moça, mas como lhe replicaram sobre o rapto de Medeia, resolveram iniciar uma guerra e “[...] tornaram-se os grandes culpados: foram os primeiros a declarar a guerra à Ásia, antes que eles, Persas, a fizessem contra a Europa” (*Hist.I.4*).

Ao fim dessa sequência de raptos, Heródoto comenta a opinião dos persas a respeito deles, de que não cabia a homens sensatos fazer guerra por causa de uma mulher e que eles mesmos, os Persas, não deram tanta importância às suas mulheres raptadas. Em seguida conclui com sua própria opinião:

Isto é o que contam os Persas e os Fenícios. Quanto a mim, a respeito de tais acontecimentos, não vou afirmar que as coisas se passaram assim ou de outra maneira, mas, depois de assinalar aquele que eu próprio sei ter sido o primeiro a cometer actos injustos contra os Helenos, avançarei na narrativa, examinando indistintamente as pequenas e grandes cidades dos homens. (*Hist.I.5*).

A partir disso, Heródoto passa a narrar a história dos lídios, que seriam os primeiros bárbaros a causar um ato injusto contra os helenos, ao menos os primeiros que ele pôde descobrir através de sua investigação.

Heródoto, nessa passagem, depura o mito pela razão, constrói sua narrativa de modo a sacar dos eventos míticos o que seria verossímil historicamente por trás das maravilhas inventadas pelos poetas. Europa não é raptada por Zeus metamorfoseado em touro, mas por cretenses. Nem Io é transformada em uma vaca. O fabuloso é excluído da narrativa.

Heródoto diz que suas fontes não são os gregos, mas os conhecedores persas, *Perséōn hoi lógiōi*. A passagem não explicita em que matéria esses persas são doutos; uma acepção para a palavra *lógiōs* apresentada pelo DGP (2006-2010) é a de “conhecedor de lendas ou da história de um país”, acepção esta que parece condizer com a passagem. São, portanto, fontes que, de algum modo, trabalham com a manutenção do passado. Quanto às narrativas, há uma identificação entre elas e as dos gregos e, por isso, Heródoto as aproxima; é interessante que, se de um lado ele relativiza o mito “racionalizando-o”, de outro, é o próprio mito que permite que ele organize a narrativa. Comentários como “Talvez se tratasse dos Cretenses” só têm sentido se levarmos em conta a referência mitológica. Nesse comentário, por exemplo, a hipótese reflete a tradição de que o rapto de Europa se vincula ao nascimento do lendário rei de Creta, Míno.

Do mesmo modo, a ordenação cronológica dos eventos é dada a partir de referências míticas: o rapto de Helena por Alexandre, “uma geração após” as aventuras dos Argonautas, na qual Jasão raptara Medeia, segue a tradição que diz que os filhos dos Argonautas teriam participado da Guerra de Troia. Europa, além disso, em uma possível genealogia é filha de Agenor, que é filho de Libia que, por sua vez, é filha de Épafo que, por fim, é filho de Io e Zeus: ou seja, na organização das narrativas, ele segue o modelo mítico da organização das lendas.

O comentário que segue essa narrativa é simbólico do processo de Heródoto, pois, após narrar esses eventos de acordo com as fontes persas, ele os relativiza, pois não pode garanti-los nem os refutar. Ao mesmo tempo, após relativizá-los, ele contrapõe a esse passado incerto e distante o passado recente na figura de Cresos, “[...] aquele que eu próprio sei ter sido o primeiro a cometer actos injustos contra os Helenos” (*Hist.*I,5.3). Heródoto de fato não nega em absoluto os fatos contidos no mito, transmitidos pela tradição; porém, ao contrapô-los aos fatos recentes, estabelece a sua distinção fundamental: àqueles não se pode dar total crédito, mesmo racionalizando, uma vez que, a falta de indícios o impede de garantir a veracidade; a estes, no entanto, a sua investigação, *historía*, permite chegar a alguma conclusão. Essa relação fica ainda mais nítida se levarmos em conta a insinuação presente em seu discurso ao declarar que Cresos é aquele que *ele sabe ter sido o primeiro a cometer atos injustos com os gregos*. Enquanto as narrativas antigas dos raptos ele relega às fontes persas sem afiançá-los, a narrativa de Cresos ele assume como sua através do verbo *oída*, eu sei, *eu sei porque investiguei*.

O passado dos tempos mais distantes, que são representados e contados nos mitos e transmitidos por poetas, não pode, portanto, ser tomado como verdade. Pode, no entanto, ser narrado como histórico. E, ainda que cause certo espanto deparar-se com tais narrativas em uma obra de História, Heródoto se justifica com um comentário interessante no Livro VII.152: “O meu dever é referir a tradição, mas de modo algum sou obrigado a acreditar nela. E que esta afirmação valha para toda a minha obra⁸⁰”.

Esse comentário, que tão bem caberia após a narrativa dos raptos das mulheres, ou de qualquer outra passagem lendária, é, no entanto, uma observação que conclui uma

⁸⁰ As traduções referentes ao Livro VII das *Histórias* de Heródoto são de nossa autoria a partir do texto grego estabelecido por E. Legrand (HÉRODOTE, Belles Lettres, 1951). No original: ἐγὼ δὲ ὀφείλω λέγειν τὰ λεγόμενα, πείθεσθαί γε μὲν οὐ παντάπασι ὀφείλω, καί μοι τοῦτο τὸ ἔπος ἐχέτω ἐς πάντα λόγον. (*Hist.* VII.152)

passagem que trata de assuntos do passado recente, que podemos chamar de histórica. Heródoto está narrando os motivos que não levaram os argivos a apoiar os gregos contra os persas. Narra, primeiro, a versão da cidade de Argos (VII.148-149), que dizia ter enviado uma proposta de aliança à Esparta e que ela fora rejeitada; em seguida, Heródoto expõe a versão que era a mais difundida entre os Helenos (VII.150-152), segundo a qual Xerxes, antes de iniciar a guerra, enviara para Argos arautos que teriam feito um pacto por causa da origem comum dos dois povos, já que os persas descendiam de Perseu, filho de Acrísio, rei lendário de Argos. Heródoto ainda diz que, segundo os Helenos, a prova dessa aliança estaria em um evento posterior às guerras médicas, pois os argivos teriam enviado uma embaixada a Artaxerxes, filho de Xerxes, questionando o rei se ainda se mantinham os laços de amizade entre persas e argivos e que o rei dissera que nenhuma outra cidade era considerada mais amiga dos persas do que Argos (VII.151).

Após essa sequência, o narrador assume a sua ignorância diante dos fatos:

[1] Se na realidade Xerxes enviou um arauto a Argos, que disse tais coisas, ou mensageiros de Argos, tendo chegado a Susa, interrogaram Artaxerxes sobre a amizade, sinceramente eu não posso dizer, nem declarar alguma outra opinião sobre eles senão aquela que os próprios argivos contam. [2] Sei apenas que se todos os homens levassem as próprias faltas a público, querendo trocá-las com os vizinhos, cada um deles, tendo se inclinado para as faltas dos vizinhos, alegremente levaria de volta consigo as que tinha levado. [3] Assim, os argivos não agiram vergonhosamente. O meu dever é narrar as coisas que são contadas, mas de modo algum sou obrigado a acreditar nelas. E que esta afirmação valha para toda a minha obra⁸¹ (*Hist.* VII.152).

Assim, observamos nessa passagem que o tratamento dado por Heródoto ao passado, seja ele recente, seja ele muito antigo, é o mesmo, pois tanto um como o outro sofrem o julgamento do *hístōr*. O narrador, no entanto, embora não acredite sempre nelas, as narra, pois, seu dever não é acreditar em tudo, ou só narrar o que ele acredita, mas sim “narrar as coisas que são contadas” (*opheilō légein tà legόμενα*).

⁸¹ No original: εἰ μὲν νυν Ξέρξης τε ἀπέπεμψε ταῦτα λέγοντα κήρυκα ἐς Ἄργος καὶ Ἀργείων ἄγγελοι ἀναβάντες ἐς Σοῦσα ἐπειρώτων Ἀρτοξέρξεα περὶ φιλίας, οὐκ ἔχω ἀτρεκέως εἰπεῖν, οὐδέ τινα γνώμην περὶ αὐτῶν ἀποφαίνομαι ἄλλην γε ἢ τὴν περ αὐτοὶ Ἀργεῖοι λέγουσι: [2] ἐπίσταμαι δὲ τοσοῦτο ὅτι εἰ πάντες ἄνθρωποι τὰ οἰκίηα κακὰ ἐς μέσον συνενεῖκαιεν ἀλλάξασθαι βουλόμενοι τοῖσι πλησίοισι, ἐγκύψαντες ἂν ἐς τὰ τῶν πέλας κακὰ ἀσπασίως ἕκαστοι αὐτῶν ἀποφεροῖατο ὀπίσω τὰ ἐσενεκαῖατο. [3] οὕτω δὲ οὐδ' Ἀργεῖοισι αἰσχίστα πεποίηται. ἐγὼ δὲ ὀφείλω λέγειν τὰ λεγόμενα, πείθεσθαί γε μὲν οὐ παντάπασι ὀφείλω, καί μοι τοῦτο τὸ ἔπος ἐχέτω ἐς πάντα λόγον (*Hist.* VII.152).

Paul Veyne inicia seu instigante livro *Acreditavam os gregos em seus mitos?* (2014) com a seguinte questão: “Como é possível acreditar pela metade ou acreditar em coisas contraditórias?”. E acrescenta:

por que os gregos procuraram à toa a própria infelicidade, querendo separar o joio do trigo, em vez de rejeitar de uma só vez, na fabulação, tanto Teseu quanto o Minotauro, tanto a própria existência de um certo Minos quanto as inverossimilhanças que a tradição empresta a esse fabuloso Minos? (VEYNE, 2014, p.14)

Porque depurar o mito pelo *lógos* não é relegar o mito ao esquecimento como algo inútil e sem sentido, mas tentar compreendê-lo dentro de uma nova maneira de se pensar, dando-lhe uma nova roupagem. A presença do mito é na cultura grega antiga muito forte para desaparecer de um dia para o outro e, embora muitas vezes a crença em um universo divino e superior seja tida, por racionalistas como ingênua, mito e *lógos* “não se opõe como o erro à verdade. O mito [para os gregos] era um motivo de reflexões sérias e os gregos ainda não tinham acabado com ele, seis séculos depois do movimento dos sofistas [...]” (VEYNE, 2014, p.14).

Hartog (2003), investigando os significos da palavra *mýthos* e *lógos* em Heródoto, percebe que há uma grande flutuação de sentido, mas, pode-se dizer, que o *mýthos* “está “situado em algum lugar além do que é visível, um *mýthos* não pode ser provado” (2003, p.37), mas que “Parte de um *lógos* [como Heródoto denomina suas narrativas históricas] podia ser circunscrito e rejeitado como *mýthos*” (2003, p.38), ou seja, como não além do que é visível.

No campo da história, o passado recente continua o passado narrado pelo mito; mais do que se oporem, complementam-se. A história continua o mito, pois este está preservado pelas Musas, enquanto aquela precisa de um homem que julgue o que deve acompanhar, na cadeia do tempo e da narrativa, a história que começa no mito. O *hístōr* não é só aedo, é também Musa. Guardador de eventos, cantador de eventos – transforma, como observa Arendt (2011, p.74), o perecível em imperecível, o que se apaga em eterno

A tarefa do poeta e do historiador (postos por Aristóteles na mesma categoria, por ser o seu tema comum *práksis*) consiste em fazer alguma coisa perdurar na recordação. E o fazem traduzindo *práksis* e *léksis*, ação e fala, nesta espécie de *poésis* ou fabricação que por fim se torna a palavra escrita”.

A fama, o *kléos*, não faz apenas, por meio da palavra, perdurar o feito além do “fútil momento do discurso” (ARENDDT, 2011, p.75), mas também da vida mortal de seu agente. Acrescenta na linha do tempo, que antes era só mítico, o tempo histórico.

A segunda passagem de Heródoto que gostaríamos de mencionar a respeito da relação da Historiografia de Heródoto com o mito também é famosa. Encontra-se no Livro II.112-120 e trata da lenda de que Helena não teria sido levada por Páris à Troia, mas ao Egito. Diz Heródoto (II.112) que se tornara rei do Egito um homem que, na língua grega, tinha o nome de Proteu e que, nos seus jardins sagrados, havia um templo em honra à Afrodite Estrangeira:

Acredito que seja o tempo de Helena, filha de Tíndaro, sobretudo tendo ouvido que Helena residiu na casa de Proteu, e também porque é chamado de Afrodite Estrangeira; pois tantos quantos são os outros templos de Afrodite, em nenhum lugar é chamado de "Estrangeira"⁸².

A história que Heródoto passa a narrar, a de que ele teria ouvido dos sacerdotes do templo, é semelhante – ainda que “depurada pelo *logos*” – àquela versão apresentada por Estesícoro, no século V a.C., e levada depois ao palco por Eurípides em sua tragédia *Helena*.

Segundo esta outra versão, durante a viagem de Páris e Helena até Troia, os ventos teriam arrastado o barco até o norte da África, na Fenícia. Embora fossem bem recebidos pelo rei, Páris tomou a cidade e fugiu com Helena para Troia. Em uma outra variante, uma falsa Helena teria sido moldada por Hermes, seguindo as ordens de Hera. Páris, então, teria fugido com a cópia de Helena, enquanto a verdadeira teria sido levada para o Egito, para que permanecesse sob os cuidados de Proteu. Heródoto, ao narrar, elimina a participação divina da narrativa; segundo sua versão, após a chegada do casal ao Egito, Proteu os recebeu bem, porém ao descobrir que Páris raptara Helena de Menelau, expulsou o jovem de seu reino, a mantendo sob seus cuidados até que o rei de Esparta pudesse buscá-la.

⁸² As traduções referentes ao livro II das *Histórias* são de nossa autoria, a partir do texto estabelecido E. Legrand (HÉRODOTE, 1948). No original: συμβάλλομαι δὲ τοῦτο τὸ ἴρον εἶναι Ἑλένης τῆς Τυνδάρεω, καὶ τὸν λόγον ἀκηκοὼς ὡς διατήθη Ἑλένη παρὰ Πρωτέϊ, καὶ δὴ καὶ ὅτι ξείνης Ἀφροδίτης ἐπώνυμον ἐστί: ὅσα γὰρ ἄλλα Ἀφροδίτης ἰρά ἐστί, οὐδαμῶς ξείνης ἐπικαλέεται. (*Hist.*II.112).

O interessante na interpretação que Heródoto faz do mito é que ele se utiliza do texto homérico para ajuizar essa versão, pois, segundo ele, Homero faz em algumas passagens menção dessa viagem até o Egito.

Parece-me que também Homero tinha conhecimento dessa narrativa. Mas, com efeito, como não era apropriada à epopeia como a outra que usou, voluntariamente a abandonou, tendo mostrado, porém, que conhecia a narrativa⁸³ (II.116).

Ao mesmo tempo em que Heródoto usa Homero para negar Homero, ele o usa para validar a versão apresentada pelos sacerdotes egípcios como verossímil, afinal ele a conhecia e, se não a narrou, foi apenas para adequar a matéria ao gênero épico. Porém, Heródoto não lança dúvidas sobre a autenticidade da guerra, e, usando o próprio Homero para corroborar sua versão alternativa, se coloca numa tradição que questiona a confiabilidade de Homero, mas não desafia a historicidade de suas narrativas (GRETHLEIN, 2010, p.153). Para isso cita as passagens do Canto VI.289-292 da *Ilíada* e do Canto IV.219-230 e 351-352 da *Odisseia*, julgando encontrar nessas passagens vestígios de que Homero conhecia essa versão. No Canto VI.289-292 da *Ilíada*, Homero fala de véus bordados pelas mulheres de Sídon, importante cidade Fenícia, que Páris, junto com Helena, trouxera dessa terra; já nos versos 219-234 do Canto IV da *Odisseia*, se diz que Helena misturou ao vinho uma droga “que causava a anulação da dor e da ira e o olvido de todos os males” (IV.221), que lhe dera Polidamna, a esposa egípcia de Ton, enquanto nos versos 351-352, Menelau narrando suas viagens fala de uma ilha que fica defronte ao Egito. Por conta desses versos, Heródoto acredita que Homero conhecia essa outra versão da história de Páris e Helena, e, por isso, deduz que não é Homero o autor dos *Cantos Cíprios*, pois nestes Páris chega à Troia três dias depois de zarpar de Esparta com a amante.

Grethlein (2010, p.155) observa que Heródoto impõe ao poeta um processo de criação parecido com o seu, visto que, entre duas versões, ele tem a necessidade de escolher uma. Ao mesmo tempo, demarca o espaço que separa o historiador do poeta, pois cada um escolherá a versão que melhor agrada ao gênero. Homero escolhe a versão

⁸³ No original: δοκέει δέ μοι καὶ Ὅμηρος τὸν λόγον τοῦτον πυθέσθαι: ἀλλ' οὐ γὰρ ὁμοίως ἐς τὴν ἐποποιίην εὐπρεπῆς ἦν τῷ ἑτέρῳ τῷ περ ἐχρήσατο, ἐκὼν μετῆκε αὐτόν, δηλώσας ὡς καὶ τοῦτον ἐπίσταιτο τὸν λόγον. (*Hist.* II.116).

que era a mais apropriada à epopeia (*és tēn epopoiēn euprepēs ēn*), por conseguinte, é também o gênero que determina a matéria da narrativa e estabelece a atitude do escritor com relação a essa matéria. Heródoto é um historiador que, na escolha da versão, busca aquela que se aproxima da verdade, e a versão “oficial” homérica das aventuras de Páris e Helena não lhe satisfazia nesse sentido. A construção da sua argumentação para justificar sua escolha é bastante interessante.

[1] Isso disseram os sacerdotes egípcios; eu mesmo, de fato, aprovo a história que foi narrada sobre Helena, refletindo assim: se Helena estivesse em Ílion, com certeza ela teria sido restituída aos Helenos, com ou sem consentimento de Alexandre. [2] Pois nem Príamo era assim louco, nem os outros que obedeciam a ele, a ponto de quererem colocar em risco o seu próprio povo, as crianças e cidade, para que Alexandre vivesse com Helena. [3] Se aceito isso para os primeiros tempos, depois que muitos dos outros troianos morreram, quando estavam misturados aos Helenos e quando até do próprio Príamo dois ou três ou mais filhos tinham morrido em combate, se convém a alguém narrar fazendo uso dos poetas épicos, em tais contingências, eu creio que mesmo se o próprio Príamo fosse casado com Helena, ela seria devolvida aos Aqueus, estando em condições de livrar-se de todos os males que tomaram parte. [4] De fato, nem mesmo o reino cabia a Alexandre, sendo Príamo velho, assumir o poder depois dele, mas Heitor, que era o mais velho e mais viril do que ele, deveria herdar o trono quando Príamo morresse e não convinha a ele compactuar com as injustiças do irmão, por causa dos grandes males sofridos a ela própria [Ílion] e a todos os outros troianos. [5] Mas, com efeito não podiam devolver Helena, nem os Helenos acreditavam que diziam a eles a verdade, pois, de fato, e, declaro ser minha opinião, estavam tomados por um *daimon*, afim de que tornassem evidente, destruindo esses homens totalmente, que os grandes castigos das grandes injustiças ocorrem por causa dos deuses⁸⁴ (II.120,1-5).

⁸⁴ No original: [1] ταῦτα μὲν Αἰγυπτίων οἱ ἱερεὺς ἔλεγον· ἐγὼ δὲ τῷ λόγῳ τῷ περὶ Ἑλένης λεχθέντι καὶ αὐτὸς προστίθεμαι, τάδε ἐπιλεγόμενος, εἰ ἦν Ἑλένη ἐν Ἰλίῳ, ἀποδοθῆναι ἂν αὐτὴν τοῖσι Ἕλλησι ἦτοι ἐκόντος γε ἢ ἀέκοντος Ἀλεξάνδρου. [2] οὐ γὰρ διὴ οὕτω γε φρενοβλαβῆς ἦν ὁ Πριάμος οὐδὲ οἱ ἄλλοι οἱ προσήκοντες αὐτῷ, ὥστε τοῖσι σφετέροισι σώμασι καὶ τοῖσι τέκνοισι καὶ τῇ πόλι κινδυνεύειν ἐβούλοντο, ὅκως Ἀλέξανδρος Ἑλένη συνοικέη. [3] εἰ δέ τοι καὶ ἐν τοῖσι πρώτοισι χρόνοις ταῦτα ἐγίνωσκον, ἐπεὶ πολλοὶ μὲν τῶν ἄλλων Τρώων, ὁκότῃ συμμίσγοιεν τοῖσι Ἕλλησι, ἀπώλλυντο, αὐτοῦ δὲ Πριάμου οὐκ ἔστι ὅτε οὐ δύο ἢ τρεῖς ἢ καὶ ἔτι πλείους τῶν παίδων μάχης γινομένης ἀπέθνησκον, εἰ χρὴ τι τοῖσι ἐποποιόισι χρεώμενον λέγειν, τούτων δὲ τοιούτων συμβαινόντων ἐγὼ μὲν ἔλπομαι, εἰ καὶ αὐτὸς Πριάμος συνοικέε Ἑλένη, ἀποδοῦναι ἂν αὐτὴν τοῖσι Ἀχαιοῖσι, μέλλοντά γε διὴ τῶν παρεόντων κακῶν ἀπαλλαγῆσθαι. [4] οὐ μὲν οὐδὲ ἡ βασιληὴ ἐς Ἀλέξανδρον περιήιε, ὥστε γέροντος Πριάμου ἐόντος ἐπ' ἐκείνῳ τὰ πρήγματα εἶναι, ἀλλὰ Ἐκτωρ καὶ πρεσβύτερος καὶ ἀνὴρ ἐκείνου μᾶλλον ἔων ἐμελλε αὐτὴν Πριάμου ἀποθανόντος παραλάμψεσθαι, τὸν οὐ προσήκε ἀδικέοντι τῷ ἀδελφεῷ ἐπιτρέπειν, καὶ ταῦτα μεγάλων κακῶν δι' αὐτὸν συμβαινόντων ἰδίη τε αὐτῷ καὶ τοῖσι ἄλλοις πᾶσι Τρωσί. [5] ἀλλ' οὐ γὰρ εἶχον Ἑλένην ἀποδοῦναι, οὐδὲ λέγουσι αὐτοῖσι τὴν ἀληθεῖν ἐπίστευον οἱ Ἕλληνες, ὡς μὲν ἐγὼ γνώμην ἀποφαίνομαι, τοῦ δαιμονίου παρασκευάζοντος, ὅκως πανωλεθρὴ ἀπολόμενοι καταφανῆς τοῦτο τοῖσι ἀνθρώποισι ποιήσωσι, ὡς τῶν μεγάλων ἀδικημάτων μεγάλα εἰσὶ καὶ αἱ τιμωρία παρὰ τῶν θεῶν (*Hist.* II.120,1-5).

A primeira opinião (*gnōmē*) de Heródoto a respeito do assunto procura tomar uma atitude racional diante do fato e retoma os comentários que apareceram na passagem dos raptos do Livro I, de que seria insensato guerrear por causa de uma mulher. No Livro I eram os persas e os fenícios que criticavam os gregos por terem iniciado uma batalha por esse motivo, enquanto agora é o próprio Heródoto que ajuíza que Príamo, tendo posse de Helena, a teria devolvido para evitar a guerra. Embora pudesse aceitar que nos primeiros tempos da guerra Príamo pudesse ter tentado garantir a relação do filho com Helena, Heródoto não crê que vendo tantos troianos morrendo, inclusive filhos seus, Príamo continuasse com a guerra. A segunda opinião, não menos racional, tem como base a própria lógica do mito, afinal Páris nem era o herdeiro natural do reino, pois este cabia a Heitor, o primogênito. Além de ser mais velho, Heitor também era mais *anér*, homem, corajoso, valente, viril (II.120.4). Heródoto também confere a Heitor uma personalidade honrada e justa que não compactuaria com os crimes do irmão. Essa caracterização das personagens, a nosso ver, parecem levar em conta a própria caracterização da epopeia.

Na conclusão da passagem, Heródoto expressa seu julgamento final: os troianos, por não estarem com Helena, não podiam devolvê-la e os gregos, não acreditando nos troianos, continuaram a guerrear e, em sua opinião, estavam tomados por um *daímon* para que se tornasse evidente a manifestação dos deuses nas ações dos homens. Ou, para parafrasear Homero, para que os desígnios de Zeus fossem cumpridos.

Nessa curta viagem com Heródoto, pudemos chegar a algumas pequenas conclusões: primeiramente, na obra do pai da história, há uma diversidade de narrativas lendárias que, quando se faz a primeira leitura de Heródoto, nos surpreende. Nossa concepção moderna da história, como um discurso científico, não parece permitir a presença desse tipo de narrativa em uma obra historiográfica. Embora o mito, para estar presente na narrativa, precise ser “depurado pelo *lógos*”, ou seja, seja interpretado a fim de retirar dele elementos maravilhosos em busca de traços verossímeis e, por isso, históricos, ele não é de todo negado. Questionado, interpretado, mas não negado. Além disso, muitas vezes ele também serve como ponto de referência para a ordenação dos eventos e, nesse caso, se acrescenta a epopeia de Homero, que Heródoto utiliza como fonte para justificar a escolha de uma versão por outra, como no caso da narrativa de Helena no Egito.

Heródoto às vezes fala do mito, do tempo de antanho, mas o objetivo principal de sua narrativa é falar dos homens dos tempos recentes, as grandes e maravilhosas obras de gregos e bárbaros, para impedir que essas ações perecíveis caiam no esquecimento. Na cadeia do tempo, o tempo histórico se junta ao tempo mítico: do caos aos heróis, o mito ordena e regula o mundo do qual nasce o tempo dos homens, e este o continua.

O tempo “humano” pode ser investigado através de fontes mais fiáveis e, por isso, o historiador pode, com mais segurança, afirmar ou não a veracidade dos fatos do que podia com o tempo mítico. Entretanto, a mesma postura investigativa quanto às narrativas míticas se revela nas narrativas do passado recente. O comentário feito por Heródoto de que sua tarefa não é acreditar em tudo que narra, mas sim narrar, como ele mesmo afirma, serve para toda a sua obra, abrangendo, portanto, todos os eventos ali descritos. Diante das versões, é preciso interpretar e julgar, depurar do que as fontes contam, já que são sempre subjetivas, o que é verossímil, o que é verdadeiro. Selecionar, compilar e dar aos fatos uma ordenação narrativa e um sentido são formas de o historiador trabalhar o passado, seja ele qual for.

A visão de que os deuses causam a derrocada dos grandes homens e das grandes cidades está na base da construção da narrativa de Heródoto. Na análise que fizemos da narrativa de Ciro apresentada por Heródoto, percebemos que a escolha dessa versão, em detrimento das outras, se dá justamente porque ela se adequa a sua visão de mundo. Assim, como pensa Heródoto, Homero prefere a versão que melhor se adequa ao poema épico, ele escolhe a versão que melhor se adequa à sua visão de mundo. O passado é um conceito complexo e para transformá-lo em narrativa exige-se a construção de um discurso que é sempre a expressão de um sujeito e de suas ideias.

O *lógos* do historiador está envolto em desvios. De Heródoto a Plutarco e Tito Lívio, a história passa por Tucídides, para quem, não podendo confiar nas fontes do passado, o melhor é narrar o presente. A desconfiança iniciada e insinuada por Heródoto às fontes do passado, mítico e recente, se alarga na obra de Tucídides, que estabelece uma nova forma de narrar (e pensar) o passado.

II.2. Tucídides ou como se faz da história um presente.

Se Heródoto acrescentava à história recente narrativas de um tempo antigo que provinham das fontes orais, lendárias e míticas, Tucídides marcará decisivamente a

história da historiografia ao propor uma nova forma de trabalhar com o passado. Em carta para Pompeu Gémio, Dioniso de Halicarnasso compara as obras de Heródoto e de Tucídides em vários pontos, iniciando a discussão a respeito da escolha do tema (II,3).

Primeiro e talvez o trabalho mais necessário de todos para todos aqueles que escrevem histórias é selecionar um tema belo e que seja agradável aos leitores. Nisso, parece-me que Heródoto está acima de Tucídides⁸⁵.

A crítica de Dioniso é esclarecida em seguida: enquanto Heródoto reuniu uma matéria vasta (as ações dos homens gregos e bárbaros), Tucídides concentrou seu tema em apenas uma guerra⁸⁶ (*pólemon éna*), o que lhe restringiu a possibilidade de ser agradável, já que, em sua obra, tudo acaba por tornar-se muito repetitivo (as campanhas, os preparativos, os discursos). Heródoto, no entanto, através do tema amplo e da forma como organiza a narrativa consegue uma variação agradável ao leitor, e faz isso imitando Homero⁸⁷ (*Homérou Zēlōtēs genómenos*, III,11). Tucídides, assim, (III, 4-5)

Escreve uma guerra, que nem é bela nem bem sucedida, que seria mais útil não ter existido, ou do contrário, abandonada ao silêncio e ao esquecimento e ser ignorada pelas gerações futuras. Que tomara um tema infeliz, ele mesmo torna manifesto no prêmio⁸⁸.

Embora, em nossa opinião, a afirmação de Dioniso seja exagerada quanto ao caráter repetitivo da obra de Tucídides, ela revela a ruptura (ao menos daquilo que nos é dado conhecer) da forma com que os gregos tratavam o passado, justamente porque, sua narrativa, não trata estritamente do passado, mas do presente, ou melhor dizendo, de um evento contemporâneo a ele. Diferentemente de Heródoto, que recolhe os testemunhos para impedir que o passado seja esquecido, ele coloca a impossibilidade de conhecer o passado antigo com *akríbeia*, rigor e precisão, como motivo de dedicar-se ao presente, este para o qual o historiador, pela sua privilegiada posição de testemunha, pode se tornar

⁸⁵ Tradução de nossa autoria a partir do texto grego estabelecido por G. Aujac, na edição Les Belles Lettres, 2002.

⁸⁶ Segundo Kagan (2010, p.25), parece que Tucídides foi o primeiro a apresentar a visão de que a Guerra do Peloponeso foi um único conflito que durou trinta anos, e não uma série de guerras separadas.

⁸⁷ Cf. Grube, 1950, para uma análise mais detalhada da comparação de Dioniso de Halicarnasso sobre os dois historiadores. Waire (2005) observa que a opinião de Dioniso sobre Tucídides é mais positiva no tratado *De Tucidides* do que na carta a Pompeu Gémio.

⁸⁸ No original: πόλεμον ἕνα γράφει, καὶ τοῦτον οὔτε καλὸν οὔτε εὐτυχῆ: ὃς μάλιστα μὲν ὄφειλε μὴ γενέσθαι, εἰ δὲ μή, σιωπῆ καὶ λήθῃ παραδοθεὶς ὑπὸ τῶν ἐπιγιγνομένων ἠγνοήσθαι. ὅτι δὲ πονηρὰν εἴληφεν ὑπόθεσιν, καὶ αὐτὸς γε τοῦτο [5] ποιεῖ φανερόν ἐν τῷ προοιμίῳ (III.4-5).

uma fonte e uma tradição para o futuro. Como observa Paul Veyne (2014, p.18), “O passado já tem seus historiadores [as fontes tradicionais do mito ou orais do passado], enquanto que a época contemporânea espera que um historiador se torne fonte histórica e estabeleça a tradição”. E, de fato, não fosse Tucídides o que conheceríamos da Guerra do Peloponeso⁸⁹?

O proêmio de Tucídides é um discurso longuíssimo se comparado ao de Heródoto – é um método, uma justificativa para a empreitada que se propõe a fazer. Embora estivesse trabalhando com um gênero que dava seus primeiros passos, sua ruptura necessitava de maiores esclarecimentos aos leitores (GRETHLEIN, 2010, p.205). Além disso, como observa Kagan (2010, p.23), Tucídides é um revisionista das afirmações tomadas pelo senso comum como verdadeiras e do modo de se trabalhar com passado. Os pontos de vista que expressava exigiam um esclarecimento, pois, também, era necessário convencer seus leitores de que aquelas afirmações eram verdadeiras.

Essa postura revisionista, no entanto, é evidente apenas no proêmio, já que Tucídides, diferentemente de Heródoto, não comenta no decorrer de sua obra os processos que o levaram a escolher tal versão dos fatos, nem explica suas conclusões⁹⁰. Por isso, seu proêmio tornou-se fundamental para quem busca compreender sua narrativa, pois ali ele estabelece as premissas com as quais desenvolverá a narrativa.

[1] Tucídides de Atenas escreveu a guerra dos peloponésios e atenienses, como a fizeram uns contra os outros. Começou a narração logo a partir da eclosão da guerra, tendo prognosticado (*elpisas*) que ela haveria de ganhar grandes proporções (*mégan*) e que seria mais digna de menção (*aksiologótaton*) do que as já travadas, porque verificava que, ao entrar em luta, uns e outros estavam no auge de todos os seus recursos e porque via o restante do povo helênico enfileirando-se de um lado e de outro, uns imediatamente, outros pelo menos em projeto. [2]

⁸⁹ Modernamente, Paul Veyne, em *Como se deve escrever a História*, ajuíza a insignificância da Guerra do Peloponeso para a história da humanidade, porém relembra da importância da obra de Tucídides por conta da forma com que ele conta a história da guerra: “Se fosse natural colocar as disputas dos cafres no mesmo plano que as guerras dos atenienses, que razão teríamos para nos interessar pela Guerra do Peloponeso, se não fosse Tucídides estar presente para provocar esse interesse? A influência desta guerra nos destinos do mundo foi, praticamente, nula, enquanto que as guerras entre os estados helenísticos, conhecidas na França apenas por cinco ou seis especialistas, tiveram um papel decisivo no destino da civilização helenística na Ásia, e conseqüentemente no da ocidental e mundial. O interesse pela Guerra do Peloponeso seria o mesmo que o da revolta entre os cafres, se um Tucídides africano tivesse narrado” (VEYNE, 1982, p.41)

⁹⁰ Conforme Woodman (1988, p.16) há uma única vez em que Tucídides, durante a narrativa, se refere às dificuldades em se obter a informação com precisão (VII.44,1) e uma única vez em que ele conta duas versões e se mostra incapaz de chegar a alguma conclusão (II.5,4-7).

Esta comoção foi a maior para os helenos e para uma parcela dos povos bárbaros e, pode-se mesmo dizer, atingiu a maior parte da humanidade.

De fato, os acontecimentos anteriores e os mais antigos ainda, dado o recuo do tempo, era-me impossível estabelecê-los com clareza, mas, pelos indícios, a partir dos quais, num exame de longo alcance, cheguei a uma convicção, julgo que não foram importantes, nem quanto às guerras nem quanto aos mais⁹¹.

Tucídides, como Heródoto, começa o texto com seu nome, assinando o material que está prestes a apresentar. Inova tanto ao apresentar-se no nominativo, quanto ao deixar claro que sua obra é uma narrativa *escrita (ksynegrápsē)*, ou seja, composta para ser lida. Apesar disso, há vários ecos no seu próêmio que remetem ao próêmio de Heródoto⁹² (MOLES, 1993, p.98-99).

Chama a atenção nesse início o comentário de que Tucídides começou a narrar sua história a partir do momento em que a guerra eclodiu, estabelecendo, portanto, que seu tema é um evento presente ou, melhor dizendo, contemporâneo a ele. Tucídides diz que acompanhou o desenvolvimento da guerra, crente de que ela seria a maior e mais digna de ser narrada.

Temos observado nesse percurso a respeito das relações entre mito, história e literatura na Grécia antiga que o passado que é digno de ser lembrado é o grandioso, o heroico. São, portanto, ações acabadas em que se pode vislumbrar a grandeza, justamente por ainda se fazerem manifestas no presente, seja através de documentos físicos (estátuas, monumentos), seja através de narrações e do imaginário popular. São as histórias grandiosas do passado que ainda são lembradas no presente. Como uma guerra presente, então, cujos resultados ainda não se conhece, se mostra grandiosa e heroica o suficiente a ponto de o historiador, desde seu início, criar a expectativa (*elpísis*) de que ela virá a ser a maior e a mais digna de relato?

A justificativa dada por Tucídides é a de que nessa guerra os povos envolvidos estavam no auge do seu poder econômico e de que a guerra reuniu quase a totalidade de gregos. Amparado por esses dois parâmetros, Tucídides tinha a expectativa de que essa guerra fosse um evento *extra-ordinário*. É interessante o comentário de Dioniso de

⁹¹ As traduções da obra de Tucídides usadas nesse trabalho são de Ana Lia Amaral de Almeida Prado (1999).

⁹² Para Woodman (2004, p.6), Tucídides quer, primeiramente, deixar claro, através desses ecos, aos seus leitores que ele está seguindo Heródoto, para, em seguida, estabelecer as diferenças de postura com o seu antecessor.

Halicarnasso, em seu tratado *Sobre Tucídides*, 19, de que esse parágrafo é um exemplo de amplificação (*aukséseis*), pois Tucídides atribui à Guerra do Peloponeso uma dimensão global que não se justificava (WOODMAN, 2004, p.7). A habitual prática da historiografia antiga de amplificação do material, além de valorizar a narrativa que se está contando, também, conforme Marincola (1999, p.34-35), cria a impressão de que foi a própria grandeza da guerra que o “chamou” para escrever a sua história, ou seja, é a grandeza do evento que torna cidadãos em historiadores.

Ao mesmo tempo, ao amplificar a sua guerra e chamá-la de a mais digna de ser narrada, o historiador polemiza com seus antecessores que, no caso de Tucídides, são Homero e Heródoto⁹³. Ao assumir essa polêmica, o historiador ateniense necessitava desenvolver seu argumento para que fosse aceito por seus leitores. Conforme Orwin (1989, p.346), a afirmação de fragilidade dos tempos antigos não seria convincente sem indicações mais precisas que a justificassem, afinal, seu argumento discute uma visão arraigada em seus leitores. Desse modo, Tucídides, enquanto revisa a história da Hélade, está polemizando, não só com o passado, mas também com as opiniões de seus contemporâneos sobre passado (KAGAN, 2010, p.24). Por isso, a referência implícita na abertura da obra será desenvolvida e explicitada no decorrer da “Arqueologia” (I.2-23).

Sua discussão e revisão do passado será feita a partir daqueles parâmetros já definidos, a riqueza das cidades e o grande contingente grego envolvido na guerra. Tucídides, antes de iniciar a análise, admite que o passar do tempo tornou impossível a ele estabelecer com clareza (*saphós*) os eventos passados, mas foi a partir dos indícios (*tekmēriōn*), que examinou com profundidade (*makrótaton skopoûntí*), que ele chegou àquela conclusão (I.2).

As seções I.2-21 narram a história do desenvolvimento da Grécia, desde os tempos mais antigos, pré-Guerra de Troia, quando os povos que viviam na região da Hélade migravam em busca de terras e bens, sem desenvolver as suas cidades. As regiões mais férteis tornavam-se objeto de desejo e disputa de outros povos que tentavam invadi-las. Somente a Ática, por causa da aridez do solo, não era perturbada pelos outros gregos, “eis um exemplo significativo de minha afirmação de que, por causa das migrações, o resto

⁹³ Conforme Marincola (1999, p.226), Tucídides raramente torna explícita a polêmica com seus antecessores, mantendo-os, em geral, no anonimato. Em I.97,2, no entanto, ele abertamente critica a obra de Helânicos, sobre a história de Atenas entre as guerras médicas e a do Peloponeso, como breve e cronologicamente imprecisa, porém sem se esforçar para analisar ou ridicularizar Helânicos.

da Hélada não se desenvolveu do mesmo modo” (I.2,5). A lógica do discurso de Tucídides é demonstrar que, vivendo de migrações e migrações, as cidades gregas demoraram-se para se desenvolver e, por conseguinte, na época da Guerra de Troia, eram ainda cidades pobres e sem grande poderio bélico.

Na seção 3, Tucídides busca no mito as evidências da debilidade política e econômica dos gregos nos tempos homéricos. Para isso retoma à narrativa de Hélen, filho de Deucalião. Segundo Tucídides, antes de Hélen, essa denominação não existia e cada povo emprestava seu nome à região que habitava e “Quem melhor comprova isso é Homero: ele, que viveu já muito tempo depois da Guerra Troia, em nenhuma passagem deu esse nome à totalidade [dos gregos]” (I.3,3). A obra de Homero serve como vestígio da falta de unificação dos gregos no tempo da composição da sua poesia épica, e, como tampouco falou dos bárbaros, também da falta de oposição entre gregos e bárbaros, “porque, parece-me, os helenos não se distinguiam por uma denominação geral equivalente” (I.3,3). Essa falta de unidade fortalece a posição de que não houve participação de todas as cidades gregas na guerra, diminuindo, assim, a importância da Guerra de Troia. O uso do mito nessa passagem chama a atenção, pois, diferente de Heródoto que estabelecia certa divisão entre o tempo dos mitos e o tempo histórico⁹⁴, Tucídides “[...] rejeita a distinção entre a idade dos mortais e a dos deuses e dos heróis; todos os tempos helênicos estão incluídos no tempo dos homens⁹⁵” (ORWIN, 1989, p.347). Isso significa também que ele, não apenas depura o mito pelo *lógos* como Heródoto, porém trata os tempos antigos com a mesma investigação rigorosa com que trabalha os tempos históricos. A partir dos elementos que são a base de sua investigação e interpretação dos tempos recentes, ele revisita o passado antigo.

Para a expedição de Troia, no entanto, as cidades já estavam mais desenvolvidas e já tinham maior prática do mar (I.3,5). A partir desse ponto, Tucídides fará a lista das talassocracias que passa pelo rei mítico de Creta, Minos, e chega a Agamémnon. Falar dessas práticas marinhas não só dá sentido cronológico à história de Tucídides, mas também permite que possa comparar as talassocracias do passado com a de Atenas, no

⁹⁴ Por exemplo, em III.122 diz Heródoto: “Entre os Gregos, tanto quanto sabemos, Polícrates foi de facto o primeiro que sonhou a dominar os mares, se exceptuarmos o caso de Minos de Cnosso e de algum outro que antes dela tenha sido senhor dos mares; mas da chamada “idade dos homens”, o primeiro foi realmente Polícrates [...]” (HERÓDOTO, 1997, p.150).

⁹⁵ Tradução nossa. No original: Thucydides, however, rejects this distinction between the age of mortals and that of gods and heroes; all Hellenic times fall within the times of men.

presente da sua escritura e, assim, demonstrar a superioridade desta sobre aquelas. Como nota Kagan (2010, p.16), nesse percurso histórico, Tucídides vai indicando os pontos que julga necessários para se considerar um povo poderoso: riqueza, cidades protegidas por grandes muros e navios.

Agamémnon, segundo ele, chefiava os gregos em Troia não pelos juramentos a Tíndaro, mas por superar seus contemporâneos em poder, por isso “[...] partiu com o maior número de navios e os forneceu aos arcádios, como nos indica Homero, se é que para alguém o seu testemunho é suficiente” (I.9,3). Agamémnon é rei de Micenas, logo, um Peloponésio e esta ligação traz à tona uma pequena história do Peloponeso que, conforme avisa Tucídides, é “de acordo com a tradição” (*mnēmē*). Os personagens dessa história são todos conhecidos através do mito: Pélops, Atreu, Crisípo, os Heráclidas, etc. e justificam a riqueza e poderio de Agamémnon durante a guerra de Troia. Desse modo, em sua “Arqueologia”, Tucídides, enquanto diminui a guerra passada, projeta os motivos que levaram tanto Atenas quanto Esparta a se desenvolverem mais do que o resto das cidades gregas e, por isso, fazerem a maior guerra de todas. O caráter retórico da “Arqueologia”, nesse sentido, é impressionante, pois os argumentos que Tucídides utiliza para diminuir a importância do passado são os mesmos que servem de base para justificar a grandeza de Atenas e Esparta.

O comentário a respeito de Homero é interessante, pois, ele o usa como fonte para as suas afirmações, inclusive para demonstrar que é da própria narrativa homérica que se pode comprovar que a guerra de Troia não foi um evento tão grande:

Não é, portanto, razoável ter dúvidas a esse respeito nem levar mais em conta o aspecto das cidades em seu poderio, mas considerar que, se aquela expedição é a mais importante dentre todas as anteriores, é inferior, entretanto, às de hoje, caso se deva aqui também dar algum crédito à poesia de Homero que, sendo poeta, naturalmente a embelezou para engrandecê-la, embora mesmo assim ela pareça mais pobre (I.10,3).

Para comprovar a tese de que a Guerra de Troia é modesta, Tucídides retoma o Catálogo das Naus (*Ilíada*, II, 494-785). As informações ali contidas seriam indícios plausíveis de sua tese, justamente porque, se Homero a engrandeceu, como fazem os poetas com a história, e mesmo assim ela é modesta, significa que as que de fato ocorreram eram ainda bem menores. Na sua lógica, Homero a engrandeceu a partir da interpretação do que seria uma grande guerra em seu próprio tempo e não de acordo com

uma versão fidedigna do passado. Assim, na tripulação total de mil e duzentos navios, Homero escala cento e vinte homens nos navios beócios e cinquenta nos navios de Filoctetes, indicando os maiores e os menores⁹⁶ – “Em suma, a quem deduz um termo médio entre os navios maiores e menores, não parecem numerosos os que partiram, tratando-se de uma expedição comum de toda a Hélada” (I.10,5). Tucídides, portanto, usa Homero para demonstrar que a guerra que Homero narra não é importante.

Homero é uma fonte porque é a tradição, discurso que, à falta de um mais rigoroso, permite que se conheça o passado. No entanto, Tucídides tem sempre em mente que as narrativas dos poetas sobre os tempos antigos não permitem que se obtenha uma visão segura quanto à veracidade dos fatos; apesar disso, é a partir de Homero que ele intenta demonstrar que a Guerra de Troia é pequena comparada à do Peloponeso. Espera, com isso, ao rebaixar a guerra mítica, elevar a guerra histórica, torná-la, de fato, a maior das guerras. Seu procedimento, aqui, se assemelha àquele que encontramos nas elegias de Simônides e Mimnermo, fazendo o passado contemporâneo maior do que o passado mítico.

Após a Guerra de Troia, as cidades gregas ainda não conseguiam se desenvolver com tranquilidade, pois muitos povos sofriam com as migrações e fundavam colônias. Outro entrave ao desenvolvimento era a demora do retorno dos chefes às suas cidades, após a guerra, pois a falta do rei trouxe várias revoltas nas cidades (I.12,2-3). Após um período de dificuldades, houve calma e estabilidade necessárias para o desenvolvimento das cidades gregas e “à medida que a Hélada se tornava mais poderosa e conseguia maior acúmulo de riquezas que antes, foi geral nas cidades o estabelecimento de tiranias” (I.13,1). A riqueza das cidades conseqüentemente levou ao maior desenvolvimento da arte e métodos marítimos, e, mesmo no período em que Ciro e Cambises reinavam na Pérsia, as frotas dos gregos, mais poderosas que as de antes, eram ainda menores do que as do tempo de Tucídides. É nesse período que se trava as Guerras Médicas, guerra que Tucídides acaba por resumir desse modo:

Depois que a Hélada ficou livre da tirania, não muitos anos depois, deu-se em Maratona a batalha entre medos e atenienses. [2] Dez anos depois, novamente o bárbaro com a sua grande expedição voltou à Hélada para

⁹⁶ Luraghi (2000, p.229) cita comentário de Gomme (*Historical Commentary on Thucydides*, 1976), sobre o caráter retórico dessa passagem, uma vez que Tucídides estaria sonhando a soma total, para que leitor a acredite em sua teoria.

escravizá-la. E sob a iminência de grave perigo, os lacedemônios, por terem poderio maior, comandaram os helenos coligados e os atenienses, ante a arremetida dos medos, decidiram abandonar a cidade e, tendo embarcado com as suas bagagens nos navios, tornaram-se marinheiros. (I.18,1-2).

Em I.23,1, Tucídides, embora chame a guerra médica a maior guerra dos tempos antigos, a resume ainda mais como uma guerra de duas batalhas no mar e na terra. O relato de Tucídides é uma estratégia retórica importante, visto que diminui a importância da guerra, resumindo o que Heródoto narrara em cinco livros como uma guerra de duas campanhas, com duas batalhas pelo mar e pela terra (MARINCOLA, 1999, p.35). E ainda que em seu texto demonstre a união dos gregos em busca de um bem comum, Tucídides evita comentar tanto o número de gregos envolvidos, quanto o número de persas. Heródoto amplificara a invasão de Xerxes pelo tamanho de suas tropas e pela mobilização das cidades gregas, então Tucídides evita tornar explícito esses números para que assim ele não se contradiga. Tucídides poderia mesmo usar Heródoto como fonte, se o quisesse, já que o fizera com Homero, porém, para que ele possa diminuir a importância das Guerras Médicas, é necessário calar Heródoto (LURAGHI, 2000, p.230). Se o seu parâmetro para engrandecer a Guerra do Peloponeso é o número de participantes, dando crédito a Heródoto e a sua informação, ele estaria também avalizando a grandeza como matéria historiográfica, e, ao mesmo tempo, ressaltando a superioridade daquela guerra frente à do Peloponeso.

Tucídides, afim de garantir a autoridade de seu texto e a crença de seus leitores, conclui seu prefácio, após discutir o passado dos gregos, reafirmando a superioridade da Guerra do Peloponeso, amplificando os eventos e as consequências da guerra:

Essa guerra [do Peloponeso], porém, prolongou-se muito e acarretou para a Hélada, no seu decorrer, provações como não houve em tempo igual. [2] Jamais tantas cidades foram capturadas e devastadas, umas por bárbaros, outras pelos próprios povos que estavam em luta (algumas houve que, capturadas, trocaram os habitantes), nem tantos exílios e mortes, devidos quer à própria guerra, quer a revoltas internas. [3] Também o que por conta da tradição se dizia, mas que a realidade raramente confirmava, não pareceu inverossímil: terremotos que, ao mesmo tempo, atingiram grande extensão de terra e foram os mais fortes; eclipses de sol que em relação ao que se lembra de tempos antigos ocorreram com maior frequência; grandes secas em certas regiões e, em consequências delas, fome e ainda o que foi causa de dano considerável e, em parte, de destruição, a epidemia da peste. Tudo isso, de fato, se acumulou junto com esta guerra. (I.23,1-3).

É interessante a imagem criada por Tucídides, criando um estado com caráter apocalíptico para a Guerra do Peloponeso, aproximando aos eventos humanos (guerra e suas consequências) os eventos naturais, como se a própria natureza sentisse o reflexo da grandeza da guerra: terremotos, seca, epidemia, dão tragicidade ao evento e o amplificam de modo a torná-lo incomum, único, extraordinário. Através da investigação e revisão do passado e da amplificação da guerra que vai narrar, Tucídides conclui seu prefácio nos convencendo de que a Guerra do Peloponeso é a maior e a mais digna de ser contada.

O fim da “Arqueologia” (I.20) apresenta ainda uma interessante discussão sobre a metodologia de como se trabalhar o passado. Como observa Luraghi (2000, p.230-234), à medida que Tucídides está engrandecendo a matéria de sua narrativa, ele também está valorizando seu método de análise como superior ao usado pelos seus predecessores. Tucídides relembra a dificuldade em se dar crédito a tudo o que é dito sobre o passado, principalmente porque “os homens, mesmo quando as tradições sobre o passado dizem respeito a sua própria terra, agem do mesmo modo: aceitam-nas sem submeter à prova de sua autenticidade (*abasanístōs*)” (I.20,1). As pessoas aceitam as fábulas e as lendas, porque fazem parte da tradição. Os antigos cantaram e cantam essas histórias, então elas são aceitas sem se fazer uma análise rigorosa deles, simplesmente porque é tradição. Tucídides, no entanto, assevera que também ao passado recente é preciso rigor quanto às informações, porque, também a ele, as pessoas preferem uma versão embelezada, engrandecida, heroica (MOLES, 1993, p.102).

Como exemplo de sua afirmação, o historiador nos narra como os atenienses preferem a versão mais “heroica” da história de Harmódio e Aristogitão⁹⁷ do que a correta: segundo Tucídides, os atenienses de seu tempo pensavam que Hiparco era tirano de Atenas quando Aristogitão e Harmódio o mataram; não sabem que o verdadeiro tirano era seu irmão mais velho, Hípias. Talvez essa inversão tornava a narrativa da fundação da democracia mais heroica e saciasse o desejo ateniense de se ter heróis na sua história

⁹⁷ Os nomes de Harmódio e Aristogitão estão vinculados à queda da tirania em Atenas. Ao morrer o tirano Pisístrato, seus filhos Hiparco e Hípias tomaram o poder da cidade. Hiparco se enamorou de Harmódio, porém este resistiu às investidas do tirano e contou ao seu amigo Aristogitão. Como vingança, durante o festival das Grandes Panateneias, Hiparco negou a uma irmã de Harmódio o direito de se servir como conéfora durante os festejos. Essas atitudes de Hiparco fizeram crescer nos amigos a animosidade por ele e, assim, eles o mataram. Hípias mandou matar os assassinos do irmão e com esses acontecimentos iniciou-se uma revolta em Atenas, que resultou na fuga de Hípias e na queda da tirania. O novo regime, então, heroificou os tiranicidas pelo seu ato.

política recente. Em todo caso, queremos, novamente, chamar a atenção para o fato de Tucídides ressaltar a dificuldade no trabalho com o passado, seja mítico, seja recente, pois, em geral, eles são conhecidos apenas por meio de narrativas de pessoas que aceitam a tradição sem questioná-la. Diz Tucídides que sobre muitos outros assuntos atuais ou não apagados com o tempo os gregos não têm a opinião correta, “a tal ponto é negligenciada a pesquisa da verdade (*hḗ Zētēsis tēs alētheías*) pela maioria dos homens que se inclinam de preferência para a versão corrente” (I.20,3).

O trabalho com o passado exige um rigor absoluto (*akribéia*). Assim, segundo Hartog (2001, p.99)

[...] o verdadeiro historiador é aquele que se empenha em reduzir o distanciamento entre o que efetivamente aconteceu e o que se diz depois, mesmo se ele não tem absolutamente ilusões sobre a possibilidade de corrigir uma tradição errônea.

Se Heródoto, mesmo sem acreditar, ainda narrava as histórias de que tinha conhecimento, para Tucídides, mesmo com todo rigor e precisão no julgamento, a história do passado é impossível.

Fundando-se nesses índices (*semēia*), agrupando e confrontando os elementos de prova (*tekméria*), o historiador pode suprimir o falso, circunscrever o mítico (*mythôdes*), “encontrar” os fatos e, na melhor das hipóteses, chegar a uma convicção (*pístis*), mas não a um conhecimento claro e distinto. (HARTOG, 2001, p.100).

Tucídides, agora, amplificando seu método deixa claro que, a partir dos indícios que ele apontou, qualquer um poderia ter chegado à mesma conclusão que ele, se tivesse julgado os eventos como ele e não dado crédito aos poetas e aos logógrafos (I.21). Conforme Kagan (p.24), Tucídides apresenta sua crítica e revisão do passado como produto de sua investigação e pensamento, porém o faz como se não houvesse outro ponto de vista possível sobre o assunto e sua resposta fosse, portanto, a única verdadeira.

Quando assinalamos o rigor como procedimento do historiador, não devemos confundi-lo com as nossas perspectivas modernas do que seja o trabalho rigoroso com o tratamento das fontes, afinal, como afirma Nicole Loraux no título de seu artigo, “Tucídides não é um colega” (2011, p.19). Não podemos perder de vista que conceitos

como objetividade, veracidade e verdade são historicamente maleáveis e que a dimensão científica da História moderna está ausente em Tucídides (GRETHLEIN, 2010, p.211).

Através de sua postura crítica e revisionista, Tucídides também polemiza com os métodos de investigação do passado de seus antecessores. Em I.21 ele diz:

Com base nos indícios (*tekmēriōn*) que foram enunciados, entretanto, não erraria quem, de modo geral, julgasse dessa maneira aquilo que eu expus e não desse crédito maior ao que fizeram os poetas adornando seus hinos com o intuito de engrandecê-los (*tò meizon kosmoúntes mállon pisteúōn*), nem ao que os logógrafos compuseram visando ao que é mais atraente para o auditório de preferência ao que é verdadeiro (*prosagōgóteron tēi akroásei è alēthēsteron*), pois não é possível comprovar esses fatos e a maioria deles sob a ação do tempo, ganhou um caráter mítico (*tó mythōdes*) que não merece fé; poderia julgá-los, porém, por critérios que são os mais evidentes (*epiphānestátōn sēmeiōn*) para fatos antigos, suficientemente estabelecidos. E quanto a esta guerra, embora os homens sempre julguem maior a guerra em que se debatem e depois de seu término mais admirem as guerras antigas, mesmo assim para quem examina a realidade dos fatos (*tōn érgōn skopoûsi*) ela se evidenciará como mais importante que aquelas.

Tucídides nega tanto o passado narrado pelos poetas, que em verso o embelezam e engrandecem, quanto o passado narrado pelos *logógraphoi*, entre os quais Heródoto está implicitamente indicado, que compõem suas narrativas mais interessado em agradar ao público do que em buscar a verdade, preenchendo-a de lendas. Quanto ao termo *logógraphoi*, Lidell e Scott (1996) dão como significado para esse termo “escritor em prosa, cronista”, e geralmente os críticos relacionam o uso de Tucídides aos escritores de história pré-Heródoto. Grethlein (2010, p.208), entretanto, analisando as recorrências do termo na literatura do século V, observa que em nenhuma delas o significado de “escritor em prosa” aparece seguramente, mas que o seu significado convencional seria o de “orador”. Em sua interpretação, estaria Tucídides se referindo às práticas epidíticas dos oradores atenienses, que buscavam fazer dos fatos históricos eventos lendários e heroicizados, interpretação esta que corrobora com a análise de Pownall (2004) sobre a manipulação da história na oratória ateniense. A análise de Grethlein leva em consideração ainda o fato de Tucídides dizer que os *logógraphoi* compõem para agradar aqueles que ouvem (*epí tò prosagōgóteron tēi akroásei*) e que a sua obra histórica será uma aquisição para sempre e não uma peça para um auditório de momento (*agōnisma ès tò parachēma akouéin*). Essa indicação aos auditórios e ao ouvir estaria, então, mais de acordo com práticas oratórias do que com “escritores em prosa da história”. No entanto,

acreditamos que, do mesmo modo que Tucídides se refere aos poetas, de modo geral, sem especificá-los, também com o termo *logógrafos*, ele está se referindo a todos os que também trabalham com o passado sem *akríbeia*, sejam historiadores, sejam oradores.

Esse passado, embora recente, quando não trabalhado com rigor e visando à verdade, pela ação do tempo acaba por receber uma feição mítica que, como já disse Tucídides, agrada mais aos homens do que a pesquisa da verdade. A preocupação de Tucídides é estabelecer-se como um discurso novo a respeito do passado e poetas e *logógrafos* estão lado a lado como fontes não fidedignas. Ao mesmo tempo, ele reconhece que, por conta da ausência desses efeitos estilísticos, sua narrativa se destina àqueles que estão interessados apenas em examinar a realidade dos fatos. Ao fazer esta afirmação, Tucídides indica que, se no futuro alguém se interessar em analisar o passado com o mesmo rigor com que ele fez aos tempos antigos, essa pessoa não encontrará as mesmas dificuldades que ele, pois sua obra é construída com rigor e visando à verdade, daí uma aquisição para sempre. Desse modo, Tucídides valida a superioridade de sua obra sobre a de seus predecessores, não só quanto à escolha do tema, mas também pelo método e pela utilidade.

O parágrafo I.22 fecha a “Arqueologia” com Tucídides distinguindo ações (*érga*) e discursos (*lógoi*). Tanto as ações quanto os discursos devem ser reportados a partir de um procedimento rigoroso *akríbeia*, porém a separação feita por Tucídides demonstra que as formas de se trabalhar com essas matérias são distintas (MARINCOLA, 1989, p.223).

Os discursos que Tucídides apresenta em sua narrativa são forjados mediante a impossibilidade da memória de guardar, com precisão, as palavras que de fato foram pronunciadas pelos agentes históricos. Limitado pela memória de seus informantes (entre os quais ele mesmo), seus discursos são reproduções *verossímeis* daquilo que cada orador “teria dito”, se aproximando, ao máximo, do pensamento geral do que foi dito realmente (*engútata tēs ksympásēs gnómēs tón alēthós lechthéntōn*). Uma vez que os *lógoi* não são passíveis de serem recuperados com rigor, deve-se aceitar que eles sejam criados com certa liberdade de imaginação (MARINCOLA, 1989, p.217). Isso não significa que ele esteja “inventando” seu material, já que sua busca é manter o mais próximo possível o “pensamento geral do que foi dito”.

A liberdade do historiador quanto ao discurso se circunscreve, sobretudo, ao estilo e às técnicas de retórica utilizadas na composição dos discursos. Por conseguinte, a

akríbeia, quanto aos *lógoi*, significa a seleção do material de acordo com o que o historiador julga como verdadeiro, uma análise acurada das palavras transmitindo ideias e valores essenciais na fala do outro. Na opinião de Swain (1993, p.40-41), Tucídides tinha consciência de que as mesmas palavras tinham significados diferentes para diferentes falantes e ouvintes, e que o significado mais apropriado para a *akríbeia* nessa passagem é a análise acurada e rigorosa do discurso visando se aproximar ao máximo do sentido geral das palavras utilizadas. Jacqueline de Romilly (1998), analisando os discursos em Tucídides, observa que há na obra dois tipos de discursos, mas que ambos estão estritamente vinculados aos *érga*, pois visam a indicar as justificativas das ações. Para que as ações fiquem claras, o discurso deve “[...] apoiar-se em um cálculo de probabilidades” (1998, p.91), ou seja, apresentar-se como discurso verossímil: “As palavras não cessam de lembrar que se trata de uma tese pessoal [...], baseada em *verossimilhanças* [...], e sustentada por todo um sistema de argumentações e provas” (idem p.156). Os dois tipos de discurso são os *discursos isolados* em que apenas se destaca as intenções e os *discursos antitéticos*, em que a relação dialógica coloca as questões lado a lado para serem discutidas, para, por fim, serem examinadas com rigor (idem p.117). Sem dúvida os discursos não são documentos e, de acordo com Prado (1999, p.LI), levam a marca pessoal do escritor com seu estilo, que se repete através dos variados discursos.

Quanto aos *érga*, as ações, qual o tratamento que dá e deve dar o historiador?
Segundo Tucídides:

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 maior exatidão possível. (I.22,2).

Para Moles (1999, p.106), não é por acaso que Tucídides usa o mesmo termo, *érga*, que Heródoto usara em seu prefácio. Contudo, se para o historiador de Halicarnasso os *érga* referiam-se amplamente tanto aos feitos quanto às obras dos homens, Tucídides restringe o conceito para “ações”, sugerindo que é sobre eles que o tratamento da história deve focar.

Ainda que a matéria da sua narrativa seja contemporânea a Tucídides e, por isso, ele fora testemunha dos *érga*, nem por isso a investigação e composição das ações não apresentam suas dificuldades. Também no trabalho da história contemporânea, o

historiador deve ser criterioso e rigoroso na escolha, ser *hístōr*, árbitro do que é a verdade. Marincola (1989, p.217) observa que em nenhum momento Tucídides nos informa no que, de fato, consiste esse seu rigor metodológico nesse sentido. Fica ainda mais complicado compreender a forma de trabalho dele, já que, diferente de Heródoto, ele não coloca em sua narrativa comentários a respeito das versões que está usando, mas simplesmente narra a versão escolhida (KAGAN, 1999, p.24). Com isso, Tucídides cria o efeito de que objetividade para a sua narrativa, criando a impressão de que os eventos ocorreram daquela maneira, dando a si mesmo um ar de sinceridade e imparcialidade na forma com que conduz sua narrativa. Ao afirmar no início da obra que é a *akribéia* que norteia sua pesquisa e sem explicitar os critérios que levam a seleção dos eventos, Tucídides, implicitamente, diz que toda a sua narrativa foi severamente ajuizada pela *akribéia*, pelo rigor metodológico que apresentara na Arqueologia.

Conforme Marincola (1999, p.67-68), a decisão de Tucídides de escrever uma história contemporânea abriu novas possibilidades aos historiadores antigos, que, posteriormente, se tornarão continuadores de seu método. Diferentemente do que ocorre com os *lógoi*, o tratamento dos *érga*, das ações da guerra, não permite uma liberdade tão grande, já que, ao narrar um assunto contemporâneo, ele estabelece que não necessita de uma reconstrução imaginativa dos fatos: a vantagem da história contemporânea é que ela permite ao historiador “aprender ações e recuperar motivações dos próprios atores, a partir de sua própria experiência como um ator ou testemunha ocular, e de outras testemunhas oculares⁹⁸” (MARINCOLA, 1989, p.222).

Tucídides, como Heródoto, confia mais na *ópsis* do que no *akóe*. Se os homens se satisfazem mais com versões heroicas do passado do que com a verdade, é difícil confiar nas narrativas dos outros – a memória esquece, deforma, engana; por isso, não há história possível a não ser a do presente (HARTOG, 2001, p.99), pois somente através da *ópsis* é que se pode atingir uma visão clara e distinta (*saphós eidénai*) dos eventos. No entanto, é preciso saber usá-lo – mediante um procedimento crítico, já que a relação entre *ópsis* adquirir conhecimento não é tão direta como se parece supor (MARINCOLA, 1999, p.67). Embora a “autópsia”, ser testemunha direta dos fatos, seja superior ao inquérito, ouvir as fontes, também para ela é preciso dar um tratamento rigoroso (I.22.2). Além

⁹⁸ Tradução nossa. No original: to learn to actions and recover motivations from the actors themselves, from his own experience as an actor or eyewitness, and from other eyewitness.

disso, testemunhas oculares de um mesmo evento nem sempre narram a mesma história (I.22.3), pois várias coisas influem na narrativa do indivíduo, como lapsos de memória, preconceitos e ideologias, por isso mesmo é preciso tratar com rigor as narrativas de testemunhas oculares.

Para Lisle (1977, p.343), Tucídides implicitamente informa a seu leitor que não são os eventos que ocorrem de modo claro (*tò saphès*), mas é o rigor de sua pesquisa e organização do material é feito de modo a tornar os eventos evidentes e claros. A análise proposta por Scanlon (2002, p.131) para essa passagem indica que a expressão *tò saphès* mostra a crença de que a análise das ações particulares dos homens de forma rigorosa pode oferecer paradigmas gerais para o futuro. Assim, *tò saphès* é uma importante ferramenta na análise das ações humanas que, assim como *akríbeia*, deve estar no horizonte do historiador quando ele está fazendo a pesquisa⁹⁹. Nesse sentido, assim a narrativa historiográfica de Tucídides é útil para aqueles que quiserem compreender como se dá a composição clara e rigorosa do material. Tucídides buscou construir a sequência narrativa com grande esforço e rigor para tentar organizar, de modo claro, os dados, para, justamente, surgirem ao leitor como se fossem independentes da sua composição: a interpretação e os juízos do autor estão expressos apenas por meio do relato, e eles transparecem à medida que observamos como os relatos se justapõem. Segundo Romilly,

Levando em conta que os atenienses praticavam a alusão e a sugestão [nos discursos retóricos], o significado histórico torna-se, em Tucídides, aquilo a que os fatos, em sua objetividade, fazem alusão, aquilo que sugerem. Esse significado, claramente visível para quem souber ler, é a solução do enigma dos fatos. (1998, p.72).

Em resumo do que foi dito sobre Tucídides, a sua narrativa diferencia-se sensivelmente das narrativas que tratam do passado, justamente porque trata de um evento que lhe era presente. Tucídides não quer impedir que o passado seja esquecido, mas fazer do presente um presente para o futuro, uma aquisição para sempre (*ktêma te es aiei*). Conforme Hartog (2003, p.56),

Do *kléos* ao *ktêma*, o deslocamento é sensível. O tempo da epopeia efetivamente terminara. Dali em diante não se tratava mais de preservar

⁹⁹ Ao contrário de Lisle, que pensa que *tò saphès* é resultado da investigação, Scalon (2002, p.132) diz que “autópsia, investigação, recolha de provas e julgamento de probabilidade são passos essenciais, mas não são em si, suficientes para estabelecer *tò saphès*. Também é necessário, para classificar alguns tipos dados com sabedoria, vê-los no contexto dos princípios mais amplos da conduta humana”.

do esquecimento as ações valorosas, mas de transmitir aos homens do futuro um instrumento de inteligibilidade de seu próprio presente

O passado, antes de Tucídides, era a matéria do discurso porque era grandioso, heroico, enquanto aos homens do presente que viviam uma época de decadência, longinquamente distante daqueles heróis, cabia o esquecimento¹⁰⁰. A novidade que se insinuara na poesia de Simônides e Mimnermo, a de valorizar o presente e a grandeza das ações dos homens presentes, tem em Tucídides um desenvolvimento e um acabamento, já que não é mais o passado que se deve refletir no presente como exemplo, mas é o presente que deve se tornar um passado exemplar para o futuro.

E para o auditório o caráter não fabuloso dos fatos narrados parecerá talvez menos atraente; mas se todos quantos querem examinar o que há de claro nos acontecimentos passados e nos que um dia, dado o seu caráter humano, virão a ser semelhantes ou análogos, virem sua utilidade será o bastante. Constituem mais uma aquisição para sempre que uma peça para um auditório do momento (I.22,4).

Tucídides acredita que a natureza humana é constante, então os eventos poderão e deverão ocorrer no futuro igual ou similar aos do passado. Desse modo, as guerras futuras (e o comportamento dos homens), talvez difiram quanto às configurações particulares da época e do espaço envolvidas, porém, dado o componente humano presente, serão similares e isso poderá ser claramente identificado e aprendido pelos leitores no futuro (LISLE, 1977, p. 345). Com essa perspectiva, Tucídides diferencia-se da visão de Aristóteles na *Poética*, 9, de que, enquanto a poesia se refere ao universal, a

¹⁰⁰ Sobre este estado de melancolia instaurado pela grandeza do passado, Hesíodo n' *Os Trabalhos e os dias* (v.156-177) diz:

Mas depois também a esta raça a terra cobriu,
De novo ainda outra, quarta, sobre fecunda terra
Zeus Cronida fez mais justa e mais corajosa,
Raça divina de homens heróis e são chamados
Semideuses, geração anterior à nossa na terra sem fim.
[...]
Antes não estivesse eu entre os homens da quinta raça,
Mais cedo tivesse morrido ou nascido depois.
Pois agora é a raça de ferro e nunca durante o dia
Cessarão de labutar penar e nem à noite de se
Destruir; e árduas angústias os deuses lhes darão.

Essa visão tradicional e religiosa é a mesma que Aquiles e os outros heróis da Guerra de Troia sentiam a respeito de seus antepassados: os antigos fizeram façanhas e, por isso, são ainda lembrados; é preciso, portanto, tomá-los como exemplo e agir como eles para, quem sabe, ser abençoado com uma fama imorredoura.

história limita-se ao particular. Enquanto a história está condicionada a representar os fatos tal qual eles ocorreram, a poesia pode manipular as narrativas para explorar a universalidade do comportamento humano. Para Moles (1993, p.108), a crítica da historiografia por parte de Aristóteles é injusta, pois ele desconsidera que a historiografia não é simplesmente uma repetição sequencial dos fatos, mas um gênero que, ao estabelecer com rigor os fatos, busca retirar deles generalizações que possam ser úteis. Assim, Tucídides tenta estabelecer uma sólida verdade factual, o que lhe permite encontrar verdades universais para o comportamento humano.

Para estabelecer os fatos e tornar a narrativa uma “aquisição para sempre”, é necessário retirar dela o fabuloso *tó mythōdes*. A tradução literal para esse termo é simplesmente “semelhante ao mito” e, como já observamos, o mito, conforme temos visto, nos historiadores é tratado como uma narrativa com algum estrato histórico, que foi embelezado e engrandecido pelos poetas e também por oradores e que, pela distância temporal, não possam ser afiançados. Se assim entendermos, estaria Tucídides dizendo também que em sua obra não estará presente o embelezamento e o engrandecimento das ações históricas, mas a verdade dos fatos.

Em um interessante artigo de Flory (1990, p.195), o autor comenta que a tradição nos acostumou a ver Tucídides como um escritor mais preocupado com a verdade do que com o divertimento, nos levando a aceitar que nessa passagem ele está se referindo às narrativas lendárias como um todo ao usar a palavra *mythōdes*. No entanto, é claro que estará de sua obra ausente esse tipo de narrativa, já que ele estabelecera desde o início como tema um evento recente e contemporâneo. Eventos miraculosos e fabulosos seriam de fato risíveis aos leitores de Tucídides, já que foram eles também contemporâneos (e testemunhas) dos eventos. Flory parte para sua interpretação do uso dessa palavra – que, segundo ele é rara na literatura grega (1990, p.194) – em outros autores, como Isócrates e Luciano de Samóstata¹⁰¹. Nestes, a palavra está vinculada àquelas “narrativas que elogiam e exageram” a participação das cidades e dos políticos nas guerras, são, portanto, narrativas laudatórias e chauvinistas, talvez até uma referência às oratórias epidíticas que nos referimos acima. Assim, sem essas narrativas, Tucídides conseguiria apresentar uma narrativa imparcial da guerra, sem adular os participantes da história, nem o público com narrativas divertidas (FLORY, 1990, p.194). Tucídides não quer ser nem poeta nem

¹⁰¹ Cf. Marincola (1999, p. 121-125), sobre o uso da expressão *tò mythōdes* em Dioniso de Halicarnaso.

logógrafo; e para ele, a grande utilidade de sua obra está em ser uma narrativa imparcial, para que, no futuro, ela possa ser lida livre de invenções e paixões que restrinjam o conhecimento: “Como prometeu em 1.22.4, Tucídides não descreve atos de bravura costumeiramente celebrada na oratória patriótica. Ele narra história de batalha, mas não, como Heródoto, exalta a guerra¹⁰²” (FLORY, 1990, p.201).

A trajetória de nossa pesquisa em busca de compreender os mecanismos do discurso historiográfico em Heródoto e Tucídides justifica-se pelo fato de esses autores, já no século IV a.C, tornarem-se modelos para todos aqueles que se aventuravam em escrever obras historiográficas. Os historiadores do século IV a.C., ao contrário dos seus modelos, não tinham a necessidade de desenvolver o discurso historiográfico e seu complexo sistema de significação a partir do nada; tinham a obra deles como ponto de partida (RAHN, 1971; HARTOG, 2001; POWNALL, 2004). Quem quisesse se aventurar na produção de “historiografias”, sabia a quem imitar. Em especial Tucídides, pois seu modelo de história contemporâneo teve vários seguidores, como Xenofonte e Teopompo. Ctésias de Cnido, por outro lado, compôs uma narrativa mais ao estilo de Heródoto, por privilegiar elementos da história longínqua, acrescentando descrições geográficas e de costumes, porém acrescentando em demasia em sua narrativa o fabuloso, *tò mythodes*, o que lhe valeu, já na Antiguidade, o epíteto de mentiroso (Luciano, Plutarco).

Heródoto e Tucídides, embora tratassem dos eventos de formas diferentes, estabeleceram, no entanto, alguns princípios que nortearam as obras dos historiadores seguintes, especialmente quanto ao tema. Seja de um passado recente, seja de evento contemporânea, o tema principal da historiografia é a história política e militar das grandes cidades. Porém, não qualquer tema político e militar, mas aquele que é digno de menção. A questão da amplificação será por toda a historiografia antiga uma tópica do discurso dos historiadores, que buscaram sempre chamar a atenção para a necessidade de se narrar os eventos por causa da sua grandeza e amplitude. Além disso, Tucídides concentrou o tema da história nas ações políticas e militares contemporâneas, evitando digressões e essa postura será seguida, em geral, pelos seus modelos. Também evita,

¹⁰² Tradução nossa. No original: As he promises in 1.22.4, Thucydides does not describe the superhuman acts of bravery customarily celebrated in patriotic oratory. He does tell battle stories but not, like Herodotus, to exalt war.

tentando ser o mais rigoroso possível, uma visão laudatória dos personagens envolvidos na história.

Entender os dispositivos que tornam reconhecíveis pelo público o discurso historiográfico também é fundamental para se compreender como se efetuam as rupturas com esses modelos. A história da “História” é um contínuo jogo dialético em que as forças sociais e ideológicas do tempo do escritor, aliado aos próprios interesses e visão de mundo subjetiva de cada autor, mudam a configuração do discurso. Assim como Tucídides sentia a necessidade de justificar suas rupturas com Homero e Heródoto na forma de trabalhar o passado, os historiadores do século IV também sentiram essa necessidade, quando desejavam afastar-se do modelo tucidideano. A tensão entre a tradição e novo faz do discurso meta-narrativo uma parte importante do gênero historiográfico.

Xenofonte, autor a quem dedicaremos nossa atenção a partir de agora, assume-se como continuador de Tucídides, porém, nosso objetivo, é demonstrar como ele se afasta desse modelo, compondo narrativas que, embora tratem de temas históricos – eventos factuais – o seu discurso abre novas perspectivas para o tratamento do passado em suas narrativas.

Terceira Parte: A história segundo Xenofonte.

Tentamos compreender, nos capítulos anteriores, os modos de apresentação e representação do passado na poesia e na historiografia grega. Da épica à história, as múltiplas formas de se entender o passado tornam complexa a questão. As lendas e os mitos constituíram por longo tempo o modo essencial de transmissão do arcabouço histórico para os gregos, conectando a realidade contemporânea com o passado em uma relação etiológica: as coisas são assim hoje, porque aconteceram daquele modo no passado. Tal passado mítico era visto como superior ao presente, pois a este faltava os valores físicos e morais que caracterizavam essa época em que os deuses participavam ativamente nas ações dos heróis. O surgimento da historiografia no século V a.C. marca um momento decisivo nessa relação, pois a investigação do passado se desvinculará dessas formas antigas de preservação do passado, fazendo um corte entre o passado narrado pelos mitos e o tempo dos homens.

O passado do mito já estava guardado pela tradição oral. O tempo dos homens, suas ações e obras, no entanto, necessitava de alguém que registrasse os eventos para que não fossem apagados com o tempo. A historiografia, com Heródoto e Tucídides, estabelece que a matéria do gênero é aquele evento que causa a admiração pela sua grandeza, e a guerra, nesse sentido, surge como principal foco, pois ela coloca os homens em uma situação extraordinária, fora do cotidiano. Enquanto Heródoto, no entanto, ampliava sua matéria com descrições de costumes e de monumentos de povos estrangeiros, Tucídides concentra-se na guerra contemporânea de Atenas com Esparta, em que ele mesmo tomara parte como testemunha. O percurso que iniciamos nos capítulos anteriores busca justamente entender como a historiografia se estabeleceu como gênero, se afirmando frente às formas anteriores de preservação do passado. A construção de um discurso “especializado” sobre a história e a afirmação de um tema e forma específico de se trabalhar o passado criam padrões discursivos que são reconhecíveis aos leitores do gênero. Os leitores reconhecem os dispositivos que constituem e caracterizam qualquer gênero, e eles podem, assim, contemplar os padrões e as rupturas que cada autor traz em sua produção.

Além disso, demonstramos, na Primeira Parte, que as diversas formas poéticas retomam, cada uma a seu modo, o mito e o enforma de acordo com as regras e tópicos que caracteriza cada gênero. Do mesmo modo, a história, enquanto cadeia de eventos,

pode ser retomada e enformada das mais variadas formas, pois é um autor-narrador que transforma esses eventos em obra historiográfica ou não. Desse modo, o objetivo dessa Terceira parte é analisar as narrativas de Xenofonte, as *Helênicas*, a *Anábase* e a *Ciropedia*, buscando demonstrar como cada uma dessas narrativas trabalha o passado de uma forma específica e, principalmente, como nessas formas específicas cada obra se aproxima ou se afasta do discurso historiográfico.

Iniciaremos nossa análise com *As Helênicas*, no que concerne às rupturas propostas pelo autor ateniense ao modelo historiográfico e ao uso de elementos heroicizantes na construção das personagens e eventos históricos. Deve-se levar em conta que esta obra é, dentre as narrativas de Xenofonte costumeiramente classificadas como historiográficas, a que melhor se enquadra no gênero. Isso se dá porque Xenofonte assume o papel de continuador de Tucídides, iniciando sua obra a partir do ponto em que Tucídides deixou a sua inacabada e tentando, na maior parte da narrativa, imitá-lo estilisticamente. O estilo de Tucídides é modelar no século IV, porém a sensibilidade da época influenciou um novo elemento na historiografia: o interesse nas questões éticas e morais do indivíduo, alargando as fronteiras da história política de Tucídides (MARINCOLA, 1999, p.22). Esse comportamento ético e moral, embora protagonizada pelo indivíduo, ganha, na análise do historiador, um tom universal, podendo ser aplicado em qualquer sistema político (MARINCOLA, 1999, p.22).

Através de comentários metaliterários nas *Helênicas*, podemos observar essa nova postura do historiador; mas, além disso, através desses comentários, podemos vislumbrar uma relação de gênero interessante, pois Xenofonte, neles, sente a necessidade de se justificar ao seu leitor a introdução de um material que não deveria fazer parte da historiografia, principalmente se se está seguindo o modelo de Tucídides. Indica, também, uma consciência quanto ao gênero, tanto do autor quanto do leitor, pois, se em Heródoto e Tucídides a historiografia dava seus primeiros passos e era importante para eles estabelecer sua concepção do gênero, na obra de Xenofonte já parece haver uma concepção mais firme do que caracteriza a narrativa historiográfica, pois são comentários excepcionais no todo da obra. É claro que, como dissemos anteriormente neste estudo, a historiografia nunca foi um gênero acabado, se renovando e revelando gostos pessoais e tendências de épocas a cada nova incursão ao gênero. Isso ainda é mais sentido nos séculos IV e III a.C., quando o gênero foi muito praticado e adaptado de muitas formas (MARINCOLA, 1999, p.23).

Ao tomarmos o ponto de vista da recepção, ou seja, o contato vivo da obra com seus leitores, entendemos que a obra literária se oriente a partir de um horizonte de expectativas, e, nesse sentido, ela pertence a um gênero à medida que supõe um conjunto de regras e de estruturas tanto para orientar a compreensão do leitor, quanto para permitir a sua apreciação criativa. Essas regras e estruturas não impedem, no entanto, a articulação com elementos novos que são parte da originalidade do autor. Compreender as regras e estruturas que se estabelecem no jogo literário e que formam os gêneros, não significa negar a atitude estética original e nova do autor individual, mas antes compreender em que mecanismos históricos e sociais, nos quais o gênero se desenvolve e se articula, houve o processo de inovação. Há, nesse sentido, uma ideia de que a inovação cause um estranhamento, justamente por colocar um ponto novo naquilo que a tradição estabelecera. O novo só pode ser definido como tal a partir da comparação com o que é considerado tradição. Nesse sentido, nos parece ainda mais coerente e proveitosa a noção de *archaica* de Bakhtin (2010b, p.121), elementos imorredouros dos gêneros que os tornam sempre reconhecíveis, embora estejam sempre se renovando. Justamente por se renovarem mantém o gênero, e justamente por se renovarem, guardam em si elementos da sua forma primeira.

A mobilidade é, desse modo, um fenômeno natural na obra literária e, nem por isso, nega a existência de um gênero. Nesse sentido, falamos que *As Helênicas* é a obra de Xenofonte que mais se aproxima do gênero historiográfico, pois é a que se propõe representar os fatos de uma forma historiográfica, ou seja, de acordo com o gênero historiográfico conforme o modelo de Tucídides; ainda que seja julgada inferior a seus antecessores, isso não implica que o todo da narrativa não siga em sua construção as balizas do gênero. Nossa proposta, então, é analisar como a narrativa de Xenofonte enquadra no gênero, para compreendermos os momentos em que há ruptura com o mesmo.

III. *As Helênicas* ou vamos narrar o que não é digno

Xenofonte é, nas *Helênicas*, um continuador de Tucídides, já que a sua obra se inicia no ponto em que Tucídides tivera que interromper por causa de sua morte. Não foi ele o único a se assumir como continuador de Tucídides: Teopompo e Cratipo de Atenas também o fizeram e essa prática de um historiador iniciar sua obra a partir do ponto em que outro terminara tornou-se uma tradição na historiografia (MARINCOLA, 1999, p.237-238).

Xenofonte continua a obra de Tucídides, mantendo na maior parte da narrativa seu estilo. A influência mais visível se vê na forma com que o narrador participa da narrativa. Ao tratarmos de Tucídides, comentamos que, com exceção do seu prefácio, raramente o narrador torna-se explícito na narrativa, e nas *Helênicas*, Xenofonte leva ao extremo a aplicação desse modelo, pois o narrador é praticamente anônimo. Conforme Marincola (1999, p.10), Xenofonte reconhece o valor desse narrador impessoal como forma de garantir a credibilidade junto a seus leitores e não é coincidência que sua obra tenha sido considerada pelos antigos como muito confiável. Esse narrador impessoal garante essa credibilidade, pois cria a impressão de que os eventos ocorreram daquela maneira, sem a possibilidade de uma outra versão ou mesmo de uma outra combinação dos fatos (CAWKWELL, 1979, p.16).

A narrativa de Tucídides termina com a narração da batalha de Cinossema e suas consequências (VII.109). Xenofonte inicia sua obra diretamente na diegése, sem um prefácio e aceita-se que a expressão “depois disso, não muitos dias mais tarde” (*metá de taûta ou pollaís hêmérais hýsteron*), com que a obra se inicia, estaria se referindo àquela batalha de Cinossema, dando, portanto, continuidade à narrativa inacabada. Defosse (1968, p.5), seguindo o comentário de Delebecque (1957, p.39-40), é partidário, no entanto, de que essa introdução não se refere à obra de Tucídides e de que existiria uma lacuna no texto preservado d’*As Helênicas*. Para ele, há uma séria dificuldade em encaixar os eventos como subsequentes e, nesse sentido, Xenofonte estaria se referindo a outros eventos, que teriam se perdido na história do texto. Seu argumento funda-se, principalmente, na posição geográfica dos eventos, já que a última referência de

Tucídides é a partida de Tissafernes¹⁰³ para o Helesponto, porém os eventos iniciais narrados por Xenofonte se dão na Eubeia. Além disso, o último evento de Tucídides ocorre em setembro, enquanto o primeiro de Xenofonte, no fim do outono. Assim, a expressão “*pollaís hēmérais hýsteron*” deveria tratar de algum evento mais recente. Hatzfeld (1973, p.6) também argumenta a imperfeição da continuação, porém não acredita que ela seja suficiente para supor a existência de capítulos perdidos.

McLaren (1979, p.230-231) discorda deles a respeito da falta de continuidade. Segundo o autor, a narrativa de Tucídides termina abruptamente em VIII.109, deixando três fios narrativos incompletos e cada um desses fios narrativos será continuado por Xenofonte (I.1.1-36): a-) a atividade naval no Helesponto e ao redor da Eubeia; b-) as atividades de Alcibíades em Samos; c-) a viagem de Tissafernes para o Helesponto. Isso mostra que Xenofonte apenas escolheu um dos assuntos inacabados para continuar e que existe uma relação coesa entre as duas obras (MCLAREN, 1979, p.231). Além disso, todos esses fios se deram mais ou menos conjuntamente no mesmo período de tempo, desse modo a expressão “*metá dè taûta*” se referiria ao conjunto dos eventos, e não a um evento específico.

Quanto à expressão “*pollaís hēmérais hýsteron*”, McLaren lembra que Liddel and Scott (1996) atestam a palavra *hēméra*, tanto no singular quanto no plural, como equivalente poético a *chrónos*, período de tempo de dimensão mais longo e indeterminado (MCLAREN, 1979, p.232). A partir do *Lexicon Xenophonticum* de F. W. Sturz (1804), McLaren mostra que em várias situações d’*As Helênicas* há essa equivalência de sentido e que, portanto, devemos interpretar a expressão não como “alguns dias mais tarde”, mas sim como “não muito tempo mais tarde”, indicando a continuidade entre as narrativas.

Outro argumento fundamental para McLaren da evidência da conexão é que, das vinte e três personagens mencionadas por Xenofonte no desenvolvimento desses fios narrativos apenas Hipócrates é apresentado com uma introdução, descrito como “secretário (*epistoleús*) de Míndaro” (I.1.23). Todas as outras personagens aparecem diretamente na narrativa, sem qualquer explicação, pois, justamente, já haviam aparecido na narrativa de Tucídides.

¹⁰³ Tissafernes é um sátrapa persa no sul da Ásia Menor de grande importância para a história grega dos fins do século V e primeiro quarto do século IV a.C.

Defosse (1968, p.5-8), no entanto, insiste que a ausência de um próêmio n'As *Helênicas* é evidência de que existe uma lacuna no texto, já que o próêmio era um expediente discursivo comum e importante ao gênero historiográfico. Tanto McLaren (1979, p.229-232), quanto Rahn (1971, p.498) defendem justamente que a ausência desse próêmio não é prova da existência de uma lacuna, mas da continuidade com a narrativa de Tucídides, já que não seria necessário um comentário explicativo do autor. Devemos lembrar que no próêmio o autor estabelecia o tema de sua narrativa, justificando a grandeza e importância dos eventos. Em nossa opinião, se Xenofonte continua a obra de seu antecessor, o prólogo explicativo não se faz necessário, já que sua narrativa se apresenta sob os mesmos critérios e juízos de Tucídides.

Outro aspecto a se considerar a respeito da continuidade ou não com a obra de Tucídides está nas últimas linhas das *Helênicas*. A narrativa de Xenofonte termina assim: “A mim coube escrever até aqui; o que ocorreu depois será, talvez, ocupação para outro” (*Emoi mèn dè méchri toutou graphésthō· tà dè metà taûta isōs allōi melései, Hel.VII.5,27*). Xenofonte termina sua narrativa com a narração da batalha de Mantinea, convidando a algum possível sucessor continuar a história dos gregos. A repetição da expressão “*metà taûta*”, ecoando a abertura da narrativa, para nós indica a consciência do escritor de que sua obra é apenas uma parte de uma cadeia vasta de continuações que registram em papel os eventos de um determinado tempo: Xenofonte continuou a obra de Tucídides, e alguém continuará a sua. Cada historiador então, seguindo Tucídides, seria a testemunha de seu tempo presente, registrando os eventos, impedindo que eles fossem esquecidos, e, fundamentalmente, criando uma aquisição para sempre.

Em nossa opinião, portanto, não há uma lacuna no início das *Helênicas* e ela continua a narrativa de Tucídides. Mas o que significa ser continuador de Tucídides? Qual a importância disso para a leitura da obra de Xenofonte? A importância reside no fato de que Xenofonte não só continua o tema de Tucídides, mas o escolhe como modelo de historiador e de escritor da história nesta obra. Tal escolha implica em uma forma de ver e representar os eventos históricos.

O paradigma de Tucídides, no entanto, não persiste por toda a narrativa, principalmente a partir da segunda parte da narrativa. Aceita-se, sem muita discussão, que a narrativa d'As *Helênicas* se divide em duas partes: enquanto a primeira vai até II.3.10, quando Xenofonte termina a narração da Guerra do Peloponeso (404 a.C.), a segunda inicia-se nessa passagem e prossegue até o final da obra, com a batalha de Mantinea em

362 a.C. Entre as duas partes há uma sensível diferença linguística e de estilo¹⁰⁴ que, se de um lado perde o método analítico da primeira parte, se torna “[...] uma vigorosa história, cheia de vida e cor, abundante em detalhes pitorescos” (McLAREN, 1934, p.123). Essa mudança de estilo atribui-se à maior influência de Tucídides na primeira parte, e uma escrita mais autoral de Xenofonte na segunda.

Deve-se levar em conta que, como observa Marincola (1999, p.237-238), ser um continuador não significa ser um imitador servil do estilo do outro, e o continuador era livre para acrescentar seus interesses e métodos. O conceito de imitação na Antiguidade não significava um servilismo do imitador ao imitado, mas antes o uso inovador de uma matéria tradicional. Embora Xenofonte imite o estilo de Tucídides, isso não impede que ele busque a sua própria forma de trabalhar com o passado e de escrever a narrativa com seu próprio estilo.

O modelo geral para as *Helênicas* é a obra de Tucídides e isso parece dar mais uma evidência para a continuidade de Xenofonte. Thomas (2009, p.xxiv), a partir da comparação do estilo de Tucídides com o de Heródoto, estabelece os principais elementos de estilo que Xenofonte seguiu de Tucídides: a escrita analítica, com poucas digressões; a ausência de informação quanto às fontes; o efeito de objetividade, referindo a si mesmo em terceira pessoa enquanto personagem das ações históricas, para garantir a autoridade e credibilidade de seu leitor; concentrou-se em um tema específico, selecionando apenas o que se relacionava a esse tema – diferente de Heródoto que tentava juntar toda sorte de informação. Assim, segundo Thomas (2009, p.xxv),

Em todos esses aspectos Xenofonte é mais parecido com Tucídides do que com Heródoto: quanto a cronologia, ele não é tão rigoroso quanto Tucídides, mas tenta manter uma ordem cronológica e avisa sempre que for fazer algum desvio; ele é quase tão austero em não indicar suas fontes, e ele é um gentleman com suas omissões, e ele mantém seu próprio nome fora por toda obra, mesmo onde ele participa dos eventos¹⁰⁵ (THOMAS, 2009, p.xxv).

¹⁰⁴ Cf. a Introdução de Orlando Tuñon à sua tradução das *Helênicas*, 1977, p.8-10.

¹⁰⁵ Tradução nossa. No original: In all these respects, Xenophon is more like Thucydides than he is like Herodotus. As regards cohronology, he is not as strict as Thucydides, but he does proceed more or less chronologically, and he almost Always signals his departures from chronological order. He is almost as austere in not indicating his sources as Thucydides, and on the other two points he actually outdoes him: he is cavalier with omissions, and he keeps his own name altogether out his work, even where he plays a part in events.

A partir, porém, da segunda parte, esse modelo é trabalhado com mais autoria e independência. O que justificaria essa mudança de atitude é que, se aceitarmos a datação de Delebecque (1957) e Anderson (2008), Xenofonte começou a escrever esta obra ainda na juventude, prosseguindo a sua escritura até o fim da vida. Acredita-se que a primeira parte tenha sido escrita perto do ano 390 a.C., enquanto que a segunda parte teria se iniciado em 381 a.C.. Conforme Gray (1991, p.201), Xenofonte escreveu a primeira parte para completar a narrativa de Tucídides, sem, contudo, ter a pretensão inicial de continuá-la para depois dos eventos do fim da Guerra do Peloponeso. Nesse intervalo de tempo, Xenofonte escreveu e publicou a *Anábase*, com a qual teria desenvolvido um estilo próprio que aparece na segunda parte d'*As Helênicas* (McLAREN, 1934, p.123). Além disso, a mudança de estilo ocorre a partir do fim da narrativa da Guerra do Peloponeso, tema da obra de Tucídides. Parece que Xenofonte, enquanto narrava aquela guerra, sentiu também a necessidade de continuar com mais rigor o modelo de seu antecessor; é apenas com o fim da Guerra, quando há uma mudança de tema, que sua obra ganha autonomia.

A despeito das diferenças linguísticas e de estilo entre as duas partes¹⁰⁶, o ponto principal das diferenças entre a primeira e a segunda, em nossa opinião, está na nova interpretação dada por Xenofonte do que seria *aksiológos*, a narrativa digna de menção. Para compreendermos como se dá essa nova interpretação, analisaremos algumas passagens da narrativa em que o narrador abertamente questiona esse conceito. No capítulo que dedicamos a Tucídides, comentamos que o historiador ateniense, diferentemente de Heródoto, escolhe como tema de sua obra não um evento passado, mas sim um evento contemporâneo. A descrença e resistência de Tucídides quanto à possibilidade de compreender os fatos passados com rigor (*akríbeia*) e com clareza (*saphōs*), diante de uma tendência do povo a engrandecer os eventos, faz com que ele escolha por tema um evento de que fora testemunha. Tucídides, além disso, procura justificar a escolha da Guerra do Peloponeso do ponto de vista da sua grandeza. Segundo ele, em seu próêmio, a Guerra do Peloponeso é “a mais digna de menção” (*aksiologótaton*), pois nela os povos participantes estavam no auge do seu poder financeiro e reuniu quase a totalidade de gregos.

¹⁰⁶ Cf. Maclaren (1934) que sumariza as principais diferenças estilísticas entre as partes da narrativa.

Para Rahn (1971, p.502), Tucídides estabeleceu que o comportamento político e econômico das grandes cidades que estão em guerra era o melhor assunto da historiografia. Ao iniciar sua narrativa como continuador de Tucídides, Xenofonte implicitamente concordou com essa regra e procurou seguir essa postura. Conforme Breitenbach (1966, apud RAHN, 1971, P.502), o termo *aksiólogos* é parte da tradição historiográfica, e está relacionado às palavras *dapanémata* (grandes recursos), *kíndynos* (perigos) e *mēchanémata* (estratégias de guerra) das grandes cidades, e é nessa relação que devemos entender o que Xenofonte concebia como conceito de *tá aksióloga* para a primeira parte de sua obra. É também a partir dessa relação que poderemos compreender as rupturas do discurso historiográfico de Xenofonte na segunda parte.

III.1 O fim da Guerra do Peloponeso: *o que é preciso dizer* (I.1.-II.3.10).

Embora, como já assinalamos, Xenofonte na primeira parte da narrativa procure manter com mais fidelidade o estilo tucidideano, há duas passagens em que ele parece, de algum modo, se afastar um pouco desse modelo. Vivienne Gray (1989, p.9-10), analisando essas passagens, chega mesmo a contestar a incidência do modelo tucidideano na narrativa de Xenofonte, afirmando que seu método de narrar é mais influenciado por Heródoto do que por Tucídides. Sua firme convicção se baseia, além dessas passagens, em alguns comentários de Dioniso de Halicarnasso, em *Sobre a imitação*, para quem Xenofonte era antes de tudo um imitador de Heródoto. Segundo Dioniso, Xenofonte se aproximava de Heródoto, principalmente

Xenofonte foi imitador de Heródoto a respeito das virtudes referentes ao conteúdo <e à expressão. Na representação do conteúdo, não foi inferior a Heródoto quanto aos temas >, ordenações e representações do caráter. Na expressão, às vezes é do mesmo nível, outras é inferior. [5] Pois, é seletivo e puro quanto às palavras, preciso e claro, e quanto à composição das frases, doce e gracioso, e melhor que aquele [Heródoto]; no entanto, não alcançou o sublime, a grandiosidade e o estilo inteiramente histórico. Mas, muitas vezes, não mirou a conveniência com as personagens, e colocou, às vezes, os discursos dos filósofos em homens particulares e estrangeiros, usando uma dicção

mais conveniente ao diálogo do que ao estilo correto dos soldados¹⁰⁷ (III,4-5).

Entretanto, Tuplin (1993, p.26) acredita que tal comentário de Dioniso refere-se antes às *Ciropedia* e *Anábase* do que às *Helênicas*, já que não é claro a que obra de Xenofonte ele está se referindo. Tuplin faz um rígido levantamento da crítica d’As *Helênicas* na Antiguidade e demonstra que, de fato, essa obra é pouco referida quando o assunto é estilo, estando sempre à sombra de outras narrativas de Xenofonte. Se tomarmos os testemunhos dos antigos, perceberemos que para a maioria deles Xenofonte é antes de tudo um filósofo, não um historiador, sendo referido mais pelas suas ideias e virtudes morais do que pelo rigor com que trabalha os fatos (TUPLIN, 1993, p.26). Em textos sobre crítica literária, Xenofonte recebe mais atenção por suas qualidades estilísticas do que por seu trabalho como historiador, e em geral com citações da *Anábase* e da *Ciropedia*. Nesse sentido, qualidades de sua escrita, como *cháris* (doçura), ou *apheleía* (persuasão), que geralmente são elogiadas na Antiguidade, devem ser, na opinião de Tuplin (1993, p.27), esmagadoramente referidas a *Ciropedia*, a *Anábase* e aos escritos socráticos, mas não às *Helênicas*.

Seja ou não influência de Heródoto é nítido que há algumas passagens que aparentam dissonância à continuação ao modelo de Tucídides. Ao contrário de Gray (1989, p.2), pensamos que elas não são suficientes para dizer que há uma escrita mais autoral de Xenofonte, pois a narrativa ainda está envolta em um estilo tucidideano. São passagens muito esporádicas e, em nossa opinião, uma análise mais profunda demonstra que, de fato, Xenofonte não deixa de seguir os preceitos de Tucídides.

As passagens que levantam essa discussão são chamadas por Gray (1989, p.11) de “conversationalized narrative”, ou, como traduzimos, “narrativa dialogada”. Essas cenas, incomuns em Tucídides, são definidas por Gray (1989, p.11-12) como narrativas em que dois ou mais personagens dialogam informalmente, dentro de um ambiente

¹⁰⁷ Tradução nossa a partir do texto estabelecido por G. Aujac, 2002. No original: ὁ μὲν Ξενοφῶν Ἡροδότου ζηλωτῆς ἐγένετο κατὰ τε τὰς παρρησιακὰς ἀρετὰς <καὶ τὰς λεκτικὰς· καὶ τῷ μὲν παρρησιακῷ τύπῳ οὐχ ἦντων Ἡροδότου κατὰ τε τὰς ὑποθέσεις > καὶ τὰς οἰκονομίας καὶ τὰ ἠθικά, τῷ δὲ λεκτικῷ πῆ μὲν ὁμοίως, πῆ δὲ ἐλάττω· [5] ἐκλεκτικὸς μὲν γὰρ καὶ καθαρὸς τοῖς ὀνόμασι, καὶ σαφῆς καὶ ἐναργῆς, καὶ κατὰ τὴν σύνθεσιν ἠδὺς καὶ εὐχαρῖς, ὡς καὶ πλεῖον ἐκείνου. Ὑψους δὲ καὶ μεγαλοπρεπείας καὶ καθόλου τοῦ ἱστορικοῦ πλάσματος οὐκ ἐπέτυχεν· ἀλλ’ οὐδὲ τοῦ πρέποντος τοῖς προσώποις πολλάκις ἐστοχάσατο, περιτιθεὶς ἀνδράσιν ἰδιώταις καὶ βαρβάροις ἔσθ’ ὅτε λόγους φιλοσόφους, λέξει χρώμενος διαλόγοις περπούση μᾶλλον ἢ στρατιωτικοῖς κατορθώμασι·

privado e íntimo, e se diferenciariam dos “discursos” em que uma personagem profere uma longa fala de teor político e militar a uma dada assembleia. Enquanto nos discursos há todo um jogo retórico envolvido, nas cenas dialogadas há uma aparente informalidade, conseguida, principalmente, através do uso de falas curtas que se assemelham a “tiradas”.

Há, nesse tipo de discurso informal, um problema fundamental para historiador, o que justifica terem sido negligenciadas por Tucídides. Enquanto Tucídides afirmava que mesmo sem saber o conteúdo de um discurso na íntegra, buscava recriá-lo a partir do que lhe era dado conhecer, esse tipo de cenas dialogadas de caráter privado, acreditando-se serem *históricas* e não completamente ficcionais, são de informação restrita. A falta de garantia quanto à veracidade de tais falas fez com que Tucídides lhes negasse o valor histórico. Por conseguinte, a fim de se legitimar o uso por Xenofonte desse tipo de discurso em uma narrativa historiográfica, em geral considera-se que ele fora testemunha ocular dessas cenas e que as reportava com fidelidade. Gray (1989, p.13) discorda dessa crítica tradicional e pensa mais que elas fazem parte do aproveitamento da técnica de Heródoto de usar os encontros dos grandes chefes para expressar as suas próprias ideias sobre a vida do homem.

São inúmeros os exemplos na obra de Heródoto em que personagens se encontram em um âmbito informal e dialogam, principalmente nas partes que se referem aos tempos mais antigos, em que o narrador depende de fontes orais para contá-la. O grande e memorável encontro entre Sólon e Creso é nesse sentido paradigmático, uma vez que nesse encontro entre o rei e o sábio, o caráter moral e filosófico se sobrepõe ao político e militar, ainda que os ensinamentos do filósofo sejam uma justificativa para a posterior derrocada política de Creso. Esse caráter filosófico e moral, pelo seu tom sapiencial, permite que o historiador de Halicarnasso veicule, também, sua própria filosofia de vida e, por isso, para Gray (1989, p.12), devemos entender as cenas dialogadas em Xenofonte sob esse mesmo prisma, ou seja, interpretar nessas cenas a construção de um discurso moral e filosófico.

A primeira dessas cenas dialogadas n’*As Helênicas* aparece I.5.1-7 e ocorre entre Lisandro, general espartano, e Ciro, filho do rei persa Dario. Em Éfeso, os dois se encontram junto com outros embaixadores espartanos, e Ciro expõe as ordens de seu pai de dar aos lacedemônios quinhentos talentos. Os espartanos pedem uma dracma ática por marinheiro, pois sem tal quantia os marinheiros se revoltariam. Ciro concorda com os embaixadores, mas diz que não pode fazer nada, já que eram ordens de seu pai. Então o

narrador conta que “Lisandro então ficou em silêncio, porém, depois do jantar, quando Ciro, brindando, perguntou a ele o que poderia fazer para agradá-lo ainda mais, disse: Acrescente um óbolo de pagamento a cada marinheiro”¹⁰⁸ (I.5.6). A partir desse momento, o exército espartano passou a ganhar mais.

Segundo Gray (1989, p.17), essa cena se constrói a partir de um padrão que é muito comum em Heródoto. Analisando cenas da *História* (4.144; 7.226-7), ela recorta a seguinte estrutura: a-) um rei ou alguém poderoso oferece um favor, de acordo com algum determinado costume; b-) a pessoa pede algo indesejado ou não esperado; c-) mas o outro é obrigado a aceitar, por causa dos costumes e da tradição. Facilmente observamos a validade dessa estrutura na cena de Lisandro e Ciro, e devemos também compreender o sutil e inteligente uso, por parte de Lisandro, das convenções sociais, ao se aproveitar de um momento inesperado, quando as negociações oficiais já findas, para conseguir o seu intento. Além disso, essa cena nos permite conhecer o caráter de Lisandro e revelar a conduta de um bom líder. Para Xenofonte, o bom comandante deve garantir aos seus soldados o que for necessário para sua sobrevivência no campo de batalha (comida, soldo, etc.) e Lisandro, podendo escolher qualquer coisa de Ciro, abdica de seus desejos pessoais em prol do benefício da comunidade.

Essa postura de Lisandro recorda também o Canto X da *Odisseia* (v.375-387), quando Odisseu está banquetando com Circe em seu palácio. Circe, observando que o herói nada come e permanece calado, lhe pergunta se ele teme algum novo dolo, lembrando a ele o juramento que fizera; Odisseu lhe dá então como resposta:

Ó Circe, quem é o homem, que seja sensato,
Ousaria provar da comida e da bebida,
Antes da libertação dos companheiros, antes de os ver?
Pois se queres mesmo que eu coma e beba,
Solta-os, para que veja com os olhos os fiéis companheiros.
(X.383-387).

Além de ambas as cenas se passarem em banquete, os dois personagens, Odisseu e Lisandro, mantêm-se em silêncio até revelarem seus verdadeiros pedidos. Os dois,

¹⁰⁸ Tradução nossa. No original: ὁ δὲ Λύσανδρος τότε μὲν ἐσιώπησε: μετὰ δὲ τὸ δεῖπνον, ἐπεὶ αὐτῷ προπιῶν ὁ Κῦρος ἤρετο τί ἂν μάλιστα χαρίζοιτο ποιῶν, εἶπεν ὅτι Εἰ πρὸς τὸν μισθὸν ἐκάστῳ ναύτῃ ὀβολὸν προσθείης.

además, estão mais preocupados com seus companheiros e soldados do que com os prazeres individuais da comida e da bebida, o que indica a postura de um verdadeiro líder.

Concordamos com Gray (1989, p.18), quando ela diz ser esse o principal foco dessa cena. Discordamos de Gray (1989, p.17), no entanto, quando ela afirma que essa cena é de pouca importância para o desenvolvimento da história. Xenofonte, por toda a sua obra, demonstra uma preocupação com a moral e o caráter dos líderes e, de fato, a cena nos parece ter como foco revelar o caráter de Lisandro, porém o tema e sua conquista estão vinculados essencialmente ao tema da guerra. Nesse sentido, é um ato memorável e historiográfico, pois explica como os espartanos conseguiram, nesse determinado momento da guerra, manterem-se fortalecidos para a luta. É decisivo, nesse sentido. Mas, ainda que não fosse, trata-se de questões do âmbito político e militar, estando, nesse caso, de acordo com um dos princípios que fazem parte do *aksiólogos* de Tucídides, os recursos financeiros. Ao analisarmos em 1.2.1 a cena da morte de Terâmenes isso ficará mais evidente, pois contraporemos as duas cenas a fim de melhor demonstrarmos as suas diferenças.

Também nos ajudará nesse sentido a análise da segunda “narrativa dialogada” que aparece que ocorre no Livro I.6.1-3 e temos novamente Lisandro envolvido. Como o tempo dele como navarco havia passado (vinte e quatro anos), os lacedemônios enviam Calicrátidas para tomar seu lugar. É interessante que essa passagem se inicia com o estabelecimento temporal por parte do narrador que afirma que isso aconteceu¹⁰⁹ “No ano seguinte, em que houve um eclipse a tarde e o velho templo de Atena em Atenas incendiou-se¹¹⁰” (I.6.1). Há nas informações, em nossa opinião, mais do que apenas a referência cronológica, uma indicação de mau presságio dos eventos subsequentes. Xenofonte adjunta essas informações justamente antes de narrar a troca de navarco pelos lacedemônios e as consequências negativas de tal decisão. Quando Lisandro entrega o comando a Calicrátidas, diz a ele que o fazia como senhor do mar (*thalattokrátōr*) e vencedor da batalha naval (*naumachíai nenikēkōs*), ao que Calicrátidas responde que só o reconheceria como dominador do mar, depois que Lisandro costeasse a partir de Éfeso,

¹⁰⁹ Domingo Plácido, em sua tradução das *Helênicas* para o espanhol, afirma que esse fato ocorreu no dia 15 de abril de 406 a.C.

¹¹⁰ Tradução nossa: No original: τῷ δ' ἐπιόντι ἔτει, ᾧ ἢ τε σελήνη ἐξέλιπεν ἑσπέρας καὶ ὁ παλαιὸς τῆς Ἀθηνᾶς νεὸς ἐν Ἀθήναις ἐνεπρήσθη [...]

onde estavam as naves dos atenienses, e as entregasse em Mileto. Lisandro, no entanto, respondeu que não ia se esforçar se já havia outro chefe¹¹¹ (I.6.3).

Na análise de Gray (1989, p.23), o principal motivo dessa cena é novamente revelar o caráter dos personagens. Temos Lisandro que louva suas próprias realizações e isto “[...] implica que ele é um homem que tem um grande amor às honras e ao reconhecimento. Tal amor à honra pode ser benvinda ou pode converter-se em arrogância¹¹²” (GRAY, 1989, p.23). Na *Ciropedia* I.2.1 Xenofonte estabelece como uma das características de Ciro, seu líder ideal, a *philotimía*, o amor às honras. Esta provém da própria concepção épica do herói, que busca nas gestas guerreiras a honra de seu nome.

É interessante que podemos vincular o comportamento de Lisandro nessa passagem ao de Aquiles que, ao se sentir desonrado por Agamêmnon, abandona a tropa e a guerra. Lisandro, ao sentir-se desonrado, já que o novo chefe não reconhece suas façanhas, de algum modo abandona a batalha, afirmando que não mais se esforçará. Aquiles e Lisandro, amantes das honras e do reconhecimento, são tomados pela *hýbris* e se deixam levar pela ira ao não serem reconhecidos. No universo bélico da épica, como afirma Vernant (1978, p.31-32), só o reconhecimento da honra importa. Nesse extremismo da honra – para usarmos um termo de Vernant sobre Aquiles – Lisandro desaprova mesmo a instituição tradicional espartana, que, a despeito de suas valorosas ações, o destitui do cargo, conforme as leis da cidade. Nesse momento de enfrentamento, Calicrátidas, tão orgulhoso de sua nova posição política e militar, tenta desabonar o antigo chefe de suas qualidades guerreiras e, desse modo, assumir uma superioridade sobre ele. Calicrátidas, como Agamêmnon, relembra ao seu soldado a sua posição de subordinado, e se a Aquiles o confisco de seu *gêras* demarcou o limite de sua honra guerreira frente à honra política do rei, a Lisandro o não reconhecimento verbal de suas ações demarcou sua posição de subalterno ao novo chefe. Nesse sentido, também Calicrátidas demonstra arrogância de sua posição social; no entanto, ao contrário de Lisandro cujas ações comprovavam sua honra militar, as ações de Calicrátidas não suportavam tal arrogância.

Na sequência da narrativa, Calicrátidas descobre que está sendo alvo de uma conspiração dos amigos de Lisandro, que além de não servir com boa vontade, difundiam

¹¹¹ No original: οὐ φαμένου δὲ τοῦ Λυσάνδρου πολυπραγμονεῖν ἄλλου ἄρχοντος [...].

¹¹² Tradução nossa. No original: [...] implies that he is a man who has a great love of honour and recognition. Such love of honour could be wholesome or it could shade over into arrogance.

pelas cidades que fora um erro trocar um navarco de valor por homens que, às vezes, mostravam-se inexperientes, “[...] que compreendiam com dificuldade os problemas náuticos e não sabiam como tratar os homens, que eram ignorantes a respeito do mar e desconhecidos para os que estão aqui¹¹³” (I.6.4), por isso convoca os lacedemônios e discursa:

[5] Basta-me permanecer em casa, e se Lisandro ou qualquer outro deseja ser mais hábil quanto à navegação, quanto a mim, não me oponho. Porém, eu fui enviado pela cidade no comando das naus, e não posso fazer outra coisa senão o que me foi ordenado da melhor maneira que eu possa. Vós, diante de que eu busco honras e a nossa cidade é acusada (pois sabeis disso assim como eu), deliberais sobre o que considerais ser melhor para vós, eu permanecer aqui ou navegar para casa para contar o que se estabeleceu aqui¹¹⁴ (I.6.5).

Como nenhum dos lacedemônios se atreveu a contestá-lo, foi ter com Ciro em busca de um aumento na quantia dada por ele aos soldados, mas como Ciro demorasse em responder-lhe, depois de enviar mensageiros a lacedemônia em busca de dinheiro, fez o seguinte discurso aos soldados de Mileto, reclamando da subserviência dos gregos em relação aos bárbaros e prometendo bons prêmios pelos serviços prestados (I.6.8-11). O narrador, no entanto, deixa claro que a anuência dos soldados se deve mais ao medo do que a qualquer outro motivo: “[12] Após dizer isso, muitos se levantaram, principalmente os que foram acusados de se operem a ele, cheios de medo, propunham meios para obter dinheiro e eles mesmos contribuía[m] por conta própria¹¹⁵” (I.6.12).

Assim, enquanto Lisandro conquistara as tropas pelas suas ações e bom trato, Calicrátidas utiliza de ameaças e do medo para manter o comando. Seus discursos, portanto, servem principalmente para revelar o caráter da personagem (GRAY, 1989, p.82) e justificar o que foi dito em I.6.4, sobre os temores dos soldados quanto à troca de navarco.

¹¹³ Tradução nossa. No original: [...] ἄρτι συνιέντων τὰ ναυτικά καὶ ἀνθρώποις ὡς χρηστέον οὐ γινωσκόντων ἡἀπειρους θαλάττης πέμποντες καὶ ἀγνώτας τοῖς ἐκεῖ [...]

¹¹⁴ Tradução nossa. No original: [5] ἐμοὶ μὲν ἄρκεῖ οἴκοι μένειν, καὶ εἴτε Λύσανδρος εἴτε ἄλλος τις ἐμπειρότερος περὶ τὰ ναυτικά βούλεται εἶναι, οὐ κωλύω τὸ κατ’ ἐμέ: ἐγὼ δ’ ὑπὸ τῆς πόλεως ἐπὶ τὰς ναῦς πεμφθεὶς οὐκ ἔχω τί ἄλλο ποιῶ ἢ τὰ κελεύόμενα ὡς ἂν δύνωμαι κράτιστα. ὑμεῖς δὲ πρὸς ἃ ἐγὼ τε φιλοτιμοῦμαι καὶ ἡ πόλις ἡμῶν αἰτιάσεται (ἴστε γὰρ αὐτὰ ὡσπερ καὶ ἐγὼ) , συμβουλευέτε τὰ ἄριστα ὑμῖν δοκοῦντα εἶναι περὶ τοῦ ἐμὲ ἐνθάδε μένειν ἢ οἴκαδε ἀποπλεῖν ἐροῦντα τὰ καθεστῶτα ἐνθάδε.

¹¹⁵ Tradução nossa. No original: ἐπεὶ δὲ ταῦτ’ εἶπεν, ἀνιστάμενοι πολλοὶ καὶ μάλιστα οἱ αἰτιαζόμενοι ἐναντιοῦσθαι δεδιότες εἰσηγοῦντο πόρον χρημάτων καὶ αὐτοὶ ἐπαγγελλόμενοι ἰδίᾳ.

Nossa conclusão sobre essas passagens difere da de Gray, uma vez que para ela essas passagens têm como único motivo a revelação do caráter. Em nossa opinião, no entanto, ainda que seja forte a presença desse motivo, os fatos narrados por essas “cenas dialogadas” têm um grande apelo histórico, pois estão vinculados a fatos políticos e militares. Essas cenas explicam e justificam o desenvolvimento das ações subsequentes e estão ainda presas ao tema do *aksiólogos* tucidideano. Primeiramente, na cena de Lisandro e Ciro, seu estrategema o leva a reforçar a frota e, com isso, tornar-se mais poderoso nas ações subsequentes, conquistando a vitória sobre os atenienses, que, neste momento, eram liderados por Alcibíades (I.5.9-15). Com relação ao diálogo de Lisandro e Calicrátidas, a afronta do primeiro ao segundo o leva a buscar meios de reforçar a sua frota com navios de Quios e Rodes, porém a falta de Lisandro na condução dessa frota, o levará à derrota em Samos (I.6.25). Ou seja, ainda que sejam cenas de diálogo de âmbito particular, isso não as torna menos políticas e militares, e as consequências de tais encontros versam sobre *dapanémata* (grandes recursos), *kíndynos* (perigos), *mēchanémata* (estratégias de guerra), estando, desse modo, de acordo com o programa historiográfico de Tucídides.

III.2 As histórias que não pertencem à da História.

III.2.1 A morte de Terâmenes.

N’As *Helênicas* I.7, Xenofonte narra o processo que os estrategos atenienses sofreram após a batalha de Arginusas, em 406 a.C., por não terem recolhido os naufragos das naus afundadas. Terâmenes¹¹⁶, que participara da batalha como trierarco¹¹⁷, aparece com destaque pela primeira vez na narrativa, sendo um dos acusadores dos estrategos. Esses se defendiam afirmando que não recolheram os naufragos por causa da grande tempestade que atingira as naus durante a batalha (I.7.5-7) e, com esse argumento, começavam a convencer a Assembleia. Como, no entanto, estava ficando tarde, decidiu-

¹¹⁶ Terâmenes foi um dos principais protagonistas da história ateniense durante os últimos anos da Guerra do Peloponeso. Teve papel fundamental nas negociações de paz entre Atenas e Esparta e esteve, assim, associado ao governo dos Trinta e à sua política de terror. Porém, ao se afastar do governo e do apoio a Crítias, foi acusado de traição e condenado à morte.

¹¹⁷ Trierarco era um cargo cujo cidadão escolhido tinha por obrigação equipar e cuidar da manutenção de uma nau de guerra durante um ano. A trierarquia era a mais importante e a mais cara das liturgias atenienses, por isso os cidadãos escolhidos figuravam-se entre os mais ricos da cidade.

se deixar a votação para o outro dia. No dia seguinte, Terâmenes e seus partidários levaram à assembleia numerosos cidadãos vestidos de luto, para fazê-los passar por parentes das vítimas e, desse modo, comoveu e convenceu a assembleia. O narrador, nessa passagem, parece deixar clara sua posição contrária a Terâmenes, tanto ao afirmar que Sócrates, ao se posicionar contra o julgamento, se negou a fazer algo que não fosse justo (*ouk katà nómon*), quanto ao narrar o discurso de Euriptólemo, contrário à decisão tomada, pois é o único discurso desenvolvido nessa passagem (I.7.16-33).

A segunda participação importante de Terâmenes na narrativa aparece em II.2.20. Estamos no fim da Guerra do Peloponeso e após a vitória espartana na batalha de Egospótamos (II.1.20-32), diante da tentativa dos espartanos em derrubar os muros de Atenas, Terâmenes é escolhido como embaixador para estabelecer os termos de rendição. Em abril de 404, é estabelecida a paz. Lisandro, general espartano, e seus soldados entram no Pireu e derrubam o muro ao som das flautas (II.2.23). Após a queda da democracia, os espartanos exigiram que Atenas entregasse sua frota, destruísse seus muros e aceitasse a presença de uma guarnição de lacedemônios em seu território. Foram então eleitos como governo temporário Trinta conselheiros, entre os quais Terâmenes, que chefiou a missão de estabelecer uma nova constituição. Dominando Atenas, sob a proteção de Lisandro, o regime dos Trinta fez reinar o terror na cidade, perseguindo os democratas que eram assassinados sem julgamento (II.3.13). Crítias¹¹⁸ era um dos mais efetivos e influentes dos Trinta, e suas ações políticas foram contestadas por Terâmenes (II.3.16). Os obstáculos criados por Terâmenes fizeram com que Crítias o acusasse por traição diante do conselho (*boulé*), que era formado por cidadãos eleitos pelos Trinta, ou seja, eram cidadãos com tendência política oligárquica¹¹⁹.

O discurso de Crítias no conselho (II.3.24-34) acusa Terâmenes de, além de ser um obstáculo aos desígnios do novo governo, ser um homem que está sempre mudando sua opinião política, de acordo com os benefícios que pode tirar dos partidos. Terâmenes se defende das acusações (II.3.35-49), fazendo uma profissão de fé a uma política oligárquica moderada, para justificar suas constantes mudanças de opinião (HARDING, 1974, p.104); porém, mesmo assim, é condenado à morte por traição. A execução fica a cargo de Sátiro, “o mais audaz e cruel” (*thrasytátou te kai anaidestátou*), que o arrasta

¹¹⁸ Político ateniense de família aristocrática, tio de Platão, e figurava entre os discípulos de Sócrates.

¹¹⁹ Cf. Usher, S. Xenophon, Critias and Theramenes, 1968.

através da ágora, sob os olhares do conselho que permanecia em silêncio. Nessas circunstâncias, o narrador conclui a passagem:

[56] Eles conduziram o homem através da ágora, que mostrava com grandes gritos o muito que sofria. Diz-se dele essa frase: como Sátiro disse que ele lamentaria, se não fizesse silêncio, perguntou: "e se paro, acaso não lamentarei?". E quando, condenado a morrer, bebeu cicuta, dizem que ele, jogando o que sobrara como se fosse cótabo¹²⁰, disse: "Isto é para o belo Crítias". Não ignoro que este dito não é digno de menção, porém julgo aquilo admirável neste homem, que tendo se aproximado da morte não abandonou nem a sensatez nem o espírito brincalhão¹²¹.

Após narrar a morte de Terâmenes, o narrador afirma que está ciente de que a fala dita pela personagem ao tomar a cicuta não era “digna de menção” (*aksióloga*), porém a narra mesmo assim pelo que ela revela de admirável na personagem: a sensatez (*phrónimon*) e o espírito brincalhão ou bom humor (*paigniōdes*) diante da morte. O uso do termo *aksióloga* nos remete diretamente à obra de Tucídides, já que ele é fundamental em sua poética historiográfica. Ao afirmar que o dito de Terâmenes não é *aksióloga*, o narrador está explicitando a ruptura a esse modelo, ou seja, essa passagem não apresenta interesse nem quanto aos recursos, nem quanto aos perigos nem quanto às estratégias de guerra das grandes cidades. Ao sentir a necessidade de explicitar a sua ruptura ao critério estabelecido, nos parece que Xenofonte pressupõe a consciência também de seus leitores desse critério. É preciso que o narrador justifique a narrativa que está apresentando, pois, como observa Hartog (2002, p.101), começa o surgimento de um novo tipo de acontecimento memorável. O estranhamento que poderia causar tal narrativa em uma obra historiográfica é justificada pela oposição *mén...dè*, pois, se de um lado a narrativa não tem valor historiográfico, ela tem de valor *biográfico*, ao revelar o caráter de Terâmenes. Para Rahn (1971, p.499), o uso das partículas *mén...dè* “[...] indica que existia em sua mente a tensão entre o critério estabelecido (que ele usou até esse ponto) e a sua

¹²⁰ Cótabo era um jogo de entretenimento comum nos banquetes gregos, que consistia em descobrir a sinceridade dos sentimentos da pessoa amada, pelo som produzido pelo vinho derramado da taça em uma vasilha ou no próprio chão.

¹²¹ Tradução nossa. No original: [56] οἱ δ' ἀπήγαγον τὸν ἄνδρα διὰ τῆς ἀγορᾶς μάλα μεγάλη τῇ φωνῇ δηλοῦντα οἷα ἔπασχε. λέγεται δ' ἐν ῥῆμα καὶ τοῦτο αὐτοῦ. ὡς εἶπεν ὁ Σάτιρος ὅτι οἰμώξειτο, εἰ μὴ σιωπήσειεν, ἐπήρετο: ἂν δὲ σιωπῶ, οὐκ ἄρ', ἔφη, οἰμώξομαι; καὶ ἐπεὶ γε ἀποθνήσκειν ἀναγκαζόμενος τὸ κώνειον ἔπιε, τὸ λειπόμενον ἔφασαν ἀποκοτταβίσαντα εἰπεῖν αὐτόν: Κριτία τοῦτ' ἔστω τῷ καλῷ. καὶ τοῦτο μὲν οὐκ ἀγνοῶ, ὅτι ταῦτα ἀποφθέγματα οὐκ ἀξιόλογα, ἐκεῖνο δὲ κρίνω τοῦ ἀνδρὸς ἀγαστόν, τὸ τοῦ θανάτου παρεστηκότος μήτε τὸ φρόνιμον μήτε τὸ παιγνιῶδες ἀπολιπεῖν ἐκ τῆς ψυχῆς.

própria inclinação natural¹²². Qual é esse acontecimento cuja inclinação individual de Xenofonte fez tornar memorável em sua obra? Em nossa opinião, esse acontecimento que *merece ser narrado* está relacionado também à construção de um certo heroísmo de Terâmenes no momento de sua morte.

Para se compreender a importância da cena da morte de Terâmenes na caracterização do seu heroísmo deve-se levar em conta toda a sua participação n'As *Helênicas* e a posição do narrador diante da sua participação política, pois o comportamento dele diante da morte o reabilita das suas ações nas outras passagens. Sua primeira aparição está relacionada ao processo contra os generais de Arginusas. A representação narrativa da discussão no conselho versa sobre dois pontos: primeiramente, há um debate sobre a responsabilidade dos generais. Nesse caso, temos em Terâmenes a figura proeminente na acusação, usando de um expediente melodramático (a presença de cidadãos vestindo luto) para conseguir impor a sua opinião. Xenofonte é bem conciso na narração desse evento e todo o julgamento aparece de forma resumida (I.7.1-11). Segue-se então a discussão se os generais deveriam ser julgados como um todo ou cada um isoladamente. Eriptólemo alega a ilegalidade da votação e inicia-se o debate entre os cidadãos, que termina com um discurso de Eriptólemo (I.7.16-33) exigindo que, mesmo que sejam julgados todos juntos, os generais deveriam ter tempo para se defender separadamente.

Percebe-se nesse rearranjo dos fatos pelo narrador uma posição contrária a Terâmenes e aos que acusavam os generais. Ao apresentar o julgamento de forma resumida, Xenofonte não apresenta com clareza os motivos da acusação (I.7.4), enquanto, ainda que brevemente, dá maior espaço para a defesa, cujo único argumento¹²³ era a impossibilidade de recolher os naufragos por causa da tempestade. Também fica, para nós, evidente o posicionamento contrário quando Xenofonte indica que a vitória de Terâmenes sobre a assembleia se deveu menos à justiça de seus argumentos do que pela artimanha usada para comover os cidadãos. Ademais, quando a discussão avança sobre a legalidade da votação, a afirmação de que Sócrates não participou dela, porque se negou a fazer algo que não fosse de acordo com as leis, contribui para pensarmos que autor

¹²² Tradução nossa. No original: : [...] indicates that there exists in his mind a tension between his established criteria (that he has used up to his point) and a natural inclination within himself.

¹²³ Cf. Lang, 1992, p.268.

também era contrário ao julgamento. Por fim, o próprio espaço dado na narrativa a Eriptólemo nos parece significativo. Em meio à tensão do julgamento, é dele o único discurso apresentado, indicando, de algum modo, certo posicionamento do narrador. Para Lang (1992, p.267-8), a própria omissão do narrador de que o processo todo se dava sob a forma de *eisangelía*¹²⁴, é um indicativo da sua recusa em reconhecê-lo como uma ação pública válida. Esses elementos, portanto, parecem-nos indicar a posição contrária do narrador na atuação de Terâmenes.

A segunda importante aparição de Terâmenes é como embaixador da paz entre Esparta e Atenas (II.2.16-23). É o próprio Terâmenes que se propõe a fazer essa tarefa, porém “[...] ficou junto de Lisandro mais de três meses, espreitando quando os atenienses estivessem prontos a aceitar o que qualquer um propusesse, por carecerem de trigo completamente¹²⁵” (II.2.16). Ao regressar a Atenas, Terâmenes acusa Lisandro por sua demora e diz que fora enviado a Esparta para tratar das negociações com os éforos; nas negociações, estavam presentes muitos tebanos e coríntios que propunham que se arrasasse a cidade e escravizasse os atenienses, mas os espartanos se negaram a escravizar uma cidade que tanto ajudara a Hélade em momentos de perigo (II.2.20). As disposições gerais de Terâmenes para a paz é aceita pela cidade e, em seguida, ele afirma a necessidade de obedecer aos espartanos em derrubar as muralhas da cidade.

Novamente, a atuação de Terâmenes é criticada pelo narrador que, ainda que não abertamente, deixa vestígios de uma traição aos interesses da cidade em prol de Esparta. Xenofonte interpreta a demora de Terâmenes como uma manobra para deixar a cidade com escassos recursos, fraca o suficiente para aceitar as exigências de Esparta, indicando, portanto, uma posição contrária à atuação política da personagem.

Com o estabelecimento do regime dos Trinta, sob o apoio de Esparta, inicia-se o período de terror e perseguição aos democratas em Atenas. Muitos foram os condenados à morte sem julgamento e, nesse contexto, Terâmenes aparece como a voz defensora de uma política oligárquica mais moderada, o que resulta no conflito com Crítias, um dos mais influentes homens do regime, e na sua condenação à morte por traição. Essa nova postura de Terâmenes reabilita-o de seus procedimentos passados e, agora, é ele que sofre

¹²⁴ Dava-se o nome de *eisangelía* às acusações apresentadas contra algum magistrado.

¹²⁵ Tradução nossa. No original: διέτριβε παρὰ Λυσάνδρῳ τρεῖς μῆνας καὶ πλείω, ἐπιτηρῶν ὅποτε Ἀθηναῖοι ἔμελλον διὰ τὸ ἐπιλελοιπέναι τὸν σῆτον ἅπαντα ὃ τι τις λέγοι ὁμολογήσειν.

com as injustiças de um regime autoritário. O caráter heroico do fim da personagem revela-se justamente na cena em que o narrador diz não ser matéria da historiografia: a anedota de sua execução.

De algum modo, a postura calma e brincalhona de Terâmenes relembra a postura de Sócrates, retratado por Platão e Xenofonte, que aceita a morte e passa o período de execução conversando com seus discípulos. Mas, além disso, há em sua postura uma nobreza que remete a um ideal heroico que tanto o reabilita, quanto merece ser lembrada e recontada. A morte faz parte da trajetória dos heróis gregos, que devem, necessariamente, experimentar a morte (NAGY, 1999, p.9). Depois de uma vida cheia de brilho, repleta de aventuras, a morte humaniza o herói, traz à tona a humanidade cuja força e nobreza acima do comum podia ser esquecida. No caso de Terâmenes, após suas primeiras aparições vistas sob uma luz negativa, a morte, de algum modo, o reabilita moralmente.

Terâmenes é representado como ambicioso, um homem que usa de artimanhas para conseguir seus objetivos políticos, indiferente tanto à justiça (tribunal dos generais da batalha de Arginusas) quanto aos interesses políticos da sua própria cidade (rendição de Atenas). A busca pelo poder, no entanto, o conduz ao erro, ao associar-se com os Trinta que, no fim, acabam por se tornar seus carrascos. Como observa Vernant (1977, p.31) a respeito da morte de Heitor na *Ilíada*, sozinho e diante da morte certa, só resta ao herói transformar a sua morte em glória, “[...] um bem que lhe seja próprio e cujo brilho seja eternamente seu”, para que se torne uma narrativa que chegue aos homens do porvir. Nesse sentido, Terâmenes, arrastado pela ágora, mostra uma postura elevada de aceitação da morte e enobrecimento do caráter. O próprio confronto estabelecido com Crítias no tribunal ganha ares de um *agón* levado às últimas consequências. Seu antigo parceiro e aliado converte-se em rival na praça pública e, diante de uma assembleia em nada imparcial, os dois se defrontam com as armas da oratória. É a luta de Terâmenes pela defesa de sua honra, ultrajada pelas acusações de maleável e de hipócrita, e tão inútil quanto a luta de Heitor diante de Aquiles: ambos sabem de antemão que sairão derrotados pelo seu adversário, conscientes da superioridade daquele. A injustiça de seu julgamento e a violência de Sátiro tornam ainda mais elevada a nobreza de seu procedimento final, a última cena da sua vida. Seu procedimento brincalhão e elevando Crítias ao estado de amante (comentaremos isso a seguir) parece ser repleto de *aidós*, uma dignidade que resulta na renúncia à vingança, à agressividade. Com esse último passo, converte-se em

personagem exemplar, digna de ser lembrada. Com esse último passo, granjeia a si próprio uma espécie de *kléos* heroico, digno de ser imortalizado pela escrita da historiografia. A narrativa de Xenofonte projeta sobre o fim da vida de Terâmenes uma luz heroica, um brilho particular, que a torna única diante de tantas outras mortes no contexto de terror dos Trinta.

Pode-se ainda sugerir que, no tribunal, a acusação se empresta a um procedimento parecido ao do ultraje do corpo. O acusador procura destituir do acusado a sua honra, relembrando ações que não seriam dignas de um cidadão honesto. Seria o equivalente ao ultraje do corpo de Heitor por Aquiles: a tentativa de negar ao cidadão a honra pelos seus pares. Crítias, por exemplo, afirma que, se Terâmenes tivesse se mostrado contrário à oligarquia desde o início, seria desde então um inimigo, mas não poderia ser considerado um covarde (*ponēros*). No entanto, fora ele o primeiro a conquistar a confiança e o apoio dos lacedemônios e, agora que percebia o descontentamento do povo, buscava mudar de lado. Como prova da verdade de sua acusação, Crítias relembra também a sua atuação durante o governo dos 400¹²⁶, já que, quando percebeu que se formara um partido contrário à oligarquia, se convertera em democrata – por isso, recebera o apelido de coturno (*kóthornos*), pois se adapta bem a ambos os pés. Por fim, acusa Terâmenes de traidor, relembrando que também ele participara da batalha de Arginusas e não recolhera os naufragos, mas que, para se defender, acusou os generais primeiro (II.3.32). O discurso de defesa de Terâmenes é, desse modo, a tentativa de se reabilitar contestando as acusações e, ao mesmo tempo, deslegitimar a autoridade entranhada na fala de Crítias. Como observa Westlake (1969, p.249), o discurso de Terâmenes é marcado por um tom calmo, já que está consciente da sua derrota. No ambiente do tribunal, acusado, e, no fim, condenado, o cidadão é colocado em uma espécie de posição de inferioridade. Porém, com seu fim exemplar, Terâmenes consegue recuperar a honra que perdera no tribunal.

O caráter pedagógico da morte de Terâmenes é um exemplo importante do interesse de Xenofonte em tornar uma ação um “exemplo moral” de comportamento para seus leitores. Para Pownal (2004, p.4) os historiadores do século IV a.C. estão mais preocupados com a narrativa de exemplos morais do que com a pesquisa da verdade histórica e esse interesse está relacionado ao fato de que a história assume o papel de educadora da elite aristocrática, para quem de fato os textos se dirigem, assumindo, assim,

¹²⁶ Tucídides, VIII, 68.

o papel da épica homérica. Tal perspectiva de Pownal alinha-se às conclusões de Nicole Loraux (1994) de que, analisando as orações fúnebres atenienses, o ideal heroico e a valorização da bela morte em Esparta e Atenas clássicas só se mantiveram, pois também se manteve na oratória a função educadora dos poemas homéricos, exaltando os heróis exemplares. Contudo, conforme Loraux (1994, p.11), a “bela morte” contextualizada nos séculos V e IV a.C. deve ser compreendida não apenas pela beleza do corpo, com a imagem fixada pela morte no campo de batalha, mas principalmente pela sua condição ética e política. O dito memorável tem caráter de celebração das virtudes éticas e morais, é o elogio do indivíduo que na última ação de sua vida revela o posicionamento ético e moral elevado. Em seu artigo de 1978, Flory demonstra que a coragem em face da morte é um *tópos* das narrativas épicas gregas, que também é recorrente na obra de Heródoto. A definição de Flory para esse motivo é o seguinte: “[...] uma pessoa diante da morte desempenha uma ação espirituosa, mas essencialmente desnecessária que demonstra desprezo pelo perigo¹²⁷” (1978, p.411).

Pensando a respeito do que “é digno de ser narrado”, essa cena nada acrescenta aos desenvolvimentos militares e mesmo políticos. Não é a morte de Terâmenes que não deveria ser narrada, mas sim os seus ditos no fim da vida. A forma da representação da morte, portanto, entra em dissonância com o modelo de Tucídides. No entanto, aqui, o estilo se aproxima do de Heródoto, que usa o discurso direto como forma de expressar falas de teor sapiencial. Pelling (2008, p.103) afirma que o discurso direto nas *Histórias* de Heródoto é usado nos momentos cruciais da narrativa que está contando, o que dá um caráter trágico a ela. As formas do discurso direto em Heródoto, por isso, são mais variáveis, como proclamações, oráculos e respostas aos oráculos, *apophthegmata*, tiradas espirituosas, ou simples conversações (PELLING, 2008, p.104). Localizados, portanto, em momentos cruciais da narrativa e de maior tragicidade, essas falas apresentam um caráter sapiencial, como o encontro de Creso e Sólon. Essa questão é importante para o estudo da obra de Xenofonte, pois, como trataremos no capítulo sobre a *Ciropeia*, o uso do discurso direto nesta obra é inovador. Na cena de Terâmenes, no entanto, o uso do discurso direto segue o modelo de Heródoto, porém este uso é contrário ao modelo instituído por Tucídides, que Xenofonte partilha.

¹²⁷ Tradução nossa. No original: [...] a person faced with death performs some spirited but essentially unnecessary action which demonstrates contempt for danger.

No entanto, ao contrário das cenas da primeira parte, que analisamos acima, a fala final de Terâmenes apenas revela seu caráter, porém não traz nenhum desenvolvimento político e militar para a narrativa. Podemos, então, concluir que ao narrar uma matéria que não é historiográfica, Xenofonte traz à narrativa uma anedota¹²⁸ de valor moral, pouco significativa do ponto de vista historiográfico (as últimas palavras de Terâmenes diante da morte), mas que, através da exemplaridade da ação, é útil moralmente para seus leitores. Além disso, a narrativa reveste-se de um cenário heroico, ao opor dois importantes líderes na ágora e ao demonstrar o tratamento injusto imposto pelo mais forte ao mais fraco. O personagem que antes fora descrito sob um viés negativo, reabilita-se no fim da vida, passando a ser um exemplo de comportamento moral.

Também é importante para a compreensão da ruptura de Xenofonte, observarmos que, do ponto de vista do estilo, a passagem foge do tom sério do discurso historiográfico, criando uma cena com certo humor – embora trágica. Para Thomas (2009, p.xlv) essa passagem é um exemplo típico do falante astuto (*tricky speaker*), recurso de que Xenofonte faz bastante uso na segunda parte d’*As Helênicas*. Primeiramente, o tom cômico aparece na resposta que Terâmenes dá a Sátiro. Terâmenes, gritando, é arrastado pela ágora por Sátiro. Quando este, no entanto, exige que ele se silencie senão iria se lamentar, a presença de espírito da personagem faz com que ele responda: "e se paro, acaso não lamentarei?" Terâmenes fora condenado à morte, e estava sendo conduzido para a execução; desse modo, o que lhe importavam as ameaças de novo sofrimento? O humor da cena se revela ao demonstrar certo absurdo de Sátiro em acreditar que alguma ameaça de violência poderia, nessas circunstâncias, causar algum efeito. Também revela a presença de espírito, a sensatez da personagem, que em uma situação de violência, é capaz de manter a calma e responder com ironia ao seu violentador.

Na sequência, para se compreender o humor subjacente à cena da cicuta, devemos retomar o significado do jogo do cótabo, prática comum nos banquetes da Grécia antiga. O jogo consistia em derramar o vinho da taça em uma vasilha ou no chão para, pelo som produzido, descobrir a sinceridade dos sentimentos da pessoa amada. Terâmenes, ao tomar a cicuta, repete o gesto simposiático anunciando o nome de Crítias, seu antigo parceiro político, agora rival: “Isto é para o belo Crítias” (*Kritíai toút’ éstō tōi*

¹²⁸ Pownal (2004, p.105) define a anedota como uma narrativa curta, focada em um único e breve evento, centrando-se, desse modo, sobre um único ponto climático.

kalói). Crítias é colocado na posição de amado de Terâmenes, quando, justamente, deveria ser odiado por ele. Além disso, o jogo deveria revelar os verdadeiros sentimentos da pessoa amada e, ao fazê-lo, Terâmenes estaria questionando quais eram os verdadeiros sentimentos de Crítias, talvez até insinuando algum desvio de caráter da personagem com relação à política da cidade. Por fim, enquanto no jogo tradicional derramava-se vinho, Terâmenes derrama cicuta, dedicando a ele o veneno com o qual seria assassinado. Terâmenes parodia uma cena comum de banquete, descontextualizando-a, criando assim o humor e, assim, fazendo do dito espirituoso um fato memorável.

Portanto, Xenofonte, ao criar a primeira ruptura com o modelo tucidideano de historiografia, amplia o valor do significado de *aksióloga*, criando uma cena em que o humor ligeiro revela o caráter da personagem. Ao revelar essa postura ética de Terâmenes, o narrador também o heroifica no momento da morte, torna seu ato individual e particular um monumento para sempre, um fato memorável digno de ser lembrado. Assim, Xenofonte dá um novo significado para o que é digno de memória: não apenas os fatos políticos e militares, mas também os de caráter particular e individual, desde que eles sejam exemplares.

III.2.2 Teleutias e os líderes exemplares.

O livro V d'As *Helênicas* trata dos eventos ocorridos durante os anos de 389-375 a.C., abrindo com a narrativa das operações marítimas em Egina e na Ásia Menor. O espartano Eteónico, que governava Egina, se aproveitando da luta entre atenienses e espartanos no mar, enviou piratas para saquear a Ática. Sitiados, os atenienses enviaram hoplitas a Egina, construíram fortificações contra os eginetas e sitiaram a cidade por terra e pelo mar. Teleutias, irmão do rei espartano Agesilau e comandante naval na guerra de Corinto, chegara à ilha *casualmente* (*tuchôn epí tón nésōn*) para recolher fundos; ao ouvir sobre a fortificação, prestou-se a ajudar os eginetas e rechaçou a frota dos atenienses. Depois disso, Teleutias partiu para sua pátria *triunfalmente* (*makariōtata*), e:

[3] Pois quando, ancorado, desceu ao mar em direção a casa, não houve entre os soldados quem não o cumprimentasse, enquanto um o coroava, outro o cingia com faixas, outros, todavia, tendo chegado atrasado, quando já navegava, jogavam coroas ao mar e desejavam a ele muitas coisas boas. [4] Reconheço sem dúvida que nesses eventos não descrevo nem despesas, nem perigos nem alguma estratégia digna de menção; mas, por Zeus, parece-me que isto é digno de considerar a

respeito do homem, e o que outrora Teleutias arranhou para conquistar os comandantes. Pois evidentemente essa ação é mais digna de mencionar do que riquezas e perigos¹²⁹ (V.1.3-4).

É interessante nessa passagem que, quando o narrador se justifica ao leitor, ele explicita o que entende por uma ação “digna de menção” convencional: aquela que trata de despesas, perigos e estratégias militares. Na sequência, no entanto, contrapõe a esse conceito a sua própria interpretação do *aksióloga*, a ação que revela o caráter do homem. A nova perspectiva individual, que começamos a vislumbrar com a narrativa da morte de Terâmenes, agora se amplia, pois se, no primeiro caso, a narração tratava de uma cena “menos séria”, relacionada apenas ao desvendamento do caráter da personagem, agora, com Teleutias, temos a narrativa exemplar que demonstra o caráter de um líder militar que foi consagrado com honras.

Do ponto de vista do conceito tradicional dos *aksióloga*, o narrador parece deixar claro estar seguindo o modelo da historiografia tucidideana, ao repetir que não estava narrando nem despesas, nem perigos e nem estratégias militares. O narrador reconhece que a narrativa da despedida de Teleutias não apresenta nenhuma dessas características, não sendo, do ponto de vista historiográfico, digna de menção. Todavia, apresenta algo que para Xenofonte é “mais digno de menção do que recursos e perigos” (*chrēmátōn kai kindynōn aksiologótaton*): o reconhecimento do valor do homem enquanto líder. Para Pownal (2004, p.81) a passagem descreve como Teleutias é bem-quisto por seus soldados, e essa liderança se deve tanto ao valor como guerreiro, quanto ao bom comportamento moral¹³⁰. Desse modo, fica evidente que Xenofonte estabelece como mais importante do que os assuntos convencionais da historiografia ilustrar virtudes morais do líder exemplar. Os signos da vitória e da celebração são expressos nas coroas e nas faixas com que o cingiam, ambos demonstrando uma heroicização da personagem por seus pares.

¹²⁹ Tradução nossa. No original: [3] ἦνίκα γὰρ ἐπὶ θάλατταν κατέβαινε ἐπ’ οἴκου ὀρμώμενος, οὐδεὶς ἐκεῖνον τῶν στρατιωτῶν ὃς οὐκ ἔδεξιόσατο, καὶ ὁ μὲν ἐστεφάνωσεν, ὁ δὲ ἐταινίωσεν, οἱ δ’ ὑστερήσαντες ὁμῶς καὶ ἀναγομένου ἔρριπτον εἰς τὴν θάλατταν στεφάνους καὶ ἠύχοντο αὐτῷ πολλὰ καὶ ἀγαθὰ [4] γινώσκω μὲν οὖν ὅτι ἐν τούτοις οὔτε δαπάνημα οὔτε κίνδυνον οὔτε μηχανήματα ἀξιόλογον οὐδὲν διηγοῦμαι· ἀλλὰ ναὶ μὰ Δία τόδε ἄξιόν μοι δοκεῖ εἶναι ἀνδρὶ ἐννοεῖν, τί ποτε ποιῶν ὁ Τελευτίας οὕτω διέθηκε τοὺς ἀρχομένους. τοῦτο γὰρ ἦδη πολλῶν καὶ χρημάτων καὶ κινδύνων ἀξιολογώτατον ἀνδρὸς ἔργον ἐστίν.

¹³⁰ De fato, não há nessa passagem a indicação de quais qualidades está se referindo Xenofonte. No entanto, a participação de Teleutias na batalha no Pireu (V.1.5-24) dão mostras da sua piedade, conhecimento tático e autocontrole.

A questão da liderança é fundamental em várias obras de Xenofonte e ao longo de *As Helênicas* a ela vai tomando corpo, surgindo nas brechas do discurso historiográfico. Além disso, o curto elogio que Xenofonte faz de Teleutias traz à narrativa historiográfica um tom epidíctico. A imparcialidade que deveria ser, segundo Tucídides, uma característica do historiador, perde sua força em prol do engrandecimento da figura exemplar, que passa a ser mais importante do que a própria narrativa historiográfica.

A passagem que acima citamos deve ser lida em conjunto com os eventos tratados no livro IV.8, pois ela começa e termina com exemplos de lealdade inspirada pelo comportamento moral do comandante. Essa passagem começa com o narrador assumindo sua posição de selecionador dos fatos que merecem ou não ser relatados:

Então a guerra por terra travou-se desse modo. Enquanto tudo isso ocorria, contarei detalhadamente o que aconteceu no mar e nas cidades litorâneas. Escreverei das ações apenas as memoráveis e deixarei de lado as que não são dignas de relato¹³¹ (IV.8.1).

Após narrar a derrota naval dos espartanos em Cnido (IV.3.10), a narrativa segue com uma série de batalhas cujo foco são as operações por terra de Agesilau e os lacedemônios. Em IV.8.1, o narrador diz que irá narrar o que aconteceu por mar, enquanto se desenvolvia as batalhas por terra e é ao ponto deixado pela batalha de Cnido que ele retomará. A construção da ordem cronológica aqui segue não o expediente ensinado por Tucídides¹³², mas remonta retrospectivamente os eventos como Heródoto. Desses eventos em retrospecto, Xenofonte já anuncia que narrará, detalhadamente, apenas os memoráveis, deixando outros no obscurecimento.

A narrativa então volta-se para as ações do sátrapa persa, Farnábazo,¹³³ e do general ateniense Cónon¹³⁴, após terem vencido os espartanos em Cnido. Tendo expulsado os lacedemônios, Cónon sugeriu a Farnábazo que mantivesse as ilhas livres,

¹³¹ Tradução nossa. No original: καὶ ὁ μὲν δὴ κατὰ γῆν πόλεμος οὕτως ἐπολεμεῖτο. ἐν ᾧ δὲ πάντα ταῦτα ἐπράττετο, τὰ κατὰ θάλατταν αὖ καὶ τὰς πρὸς θαλάττη πόλεις γενόμενα διηγήσομαι, καὶ τῶν πράξεων τὰς μὲν ἀξιωμασιμονεύτους γράψω, τὰς δὲ μὴ ἀξίας λόγου παρήσω.

¹³² Segundo Romilly (p.43), quando Tucídides precisa acompanhar uma ação que se desenrola em diversos planos, em vez de acompanhar um dos fios narrativos, para depois retornar, ele procura entrelaçá-las, com uma rigorosa correspondência cronológica.

¹³³ Farnabazo era um sátrapa persa, governador do helesponto e da Frígia por volta de 400 a.C.. Teve grande participação no final da Guerra do Peloponeso se aliando aos espartanos contra Atenas. No entanto, depois da guerra com Esparta, quando Agesilau invadiu seu território, Farnabazo aliou-se ao general ateniense Cónon, por volta de 397 a.C. Era famoso pela sua riqueza e pelo luxo com que gostava de rodear-se.

¹³⁴ Cónon era um general ateniense que fora banido por Alcibíades em 407 a.C., que, por intermédio de Farnabazo, se encarregou da frota persa contra os espartanos.

sem fortificações, pois isso as tornaria aliadas, enquanto a escravidão as tornaria inimigas (IV.8.2). Entretanto, como não conseguem convencer os habitantes dessas cidades a expulsarem os harmostas espartanos, tentam intimidá-los com ameaças. Por outro lado, Dercilidas¹³⁵, inimigo de Farnábazo, consegue a aliança com os cidadãos de Abido e Sesto, além de uma frota para impedir que os persas dominem a região (IV.8.4-5). Segue-se a descrição das batalhas entre esses personagens pela supremacia da região; Farnábazo e Cónon dominam as cidades costeiras e a ilha de Citera¹³⁶. Após essas conquistas, partem para Corinto, e, nesse interim, Cónon convence Farnábazo a ajudarem os atenienses a reconstruir os muros largos¹³⁷ e as muralhas do Pireu, a fim de conquistar a aliança de Atenas (IV.8.9-11).

Quando ouviram tais fatos, os espartanos foram buscar ajuda de Tiribaso, sátrapa persa na Armênia. Envia Antálcidas¹³⁸ como embaixador e ele acusava Cónon de usar dinheiro do Rei persa para levantar os muros e fortalecer a frota ateniense (IV.8.12); os atenienses, por sua vez, tomando ciência do encontro de Antálcidas e Tiribaso, também enviam seus embaixadores, para discutirem termos de paz (IV.8.14-15). Como não chegam a nenhum acordo, Tiribaso entrega secretamente recursos para Antálcidas equipar as frotas espartanas e obrigarem os atenienses a aceitar os acordos de paz. Cónon, que fazia parte da embaixada ateniense, foi encarcerado por Tiribaso sob a acusação de ofender o Rei persa. Como Tiribaso sabia que não podia manter tais relações com os espartanos sem o consentimento do rei, ele marcha para junto dele para explicar as suas ações. O então rei envia o sátrapa Estrutas à Ásia Menor, para cuidar de tais assuntos, porém este sátrapa tinha forte antipatia pelos espartanos, por causa dos males que sofrera às mãos de Agesilau (IV.8.16-17). Os espartanos, como resposta à chegada de Estrutas, enviam o general Tíbron¹³⁹ para guerrear contra ele. Embora inicialmente Tíbron saísse vencedor, tomando alguns territórios do domínio dos persas, Estrutas observou várias falhas do seu comando, pois as tropas apareciam sem ordem (*atáktōs*) e desdenhosos

¹³⁵ Político e militar espartano.

¹³⁶ Ilha situada no extremo sudeste do Peloponeso.

¹³⁷ Muros que providenciavam uma conexão segura da cidade até o porto. Construídos em meio ao século V, foram destruídos pelos espartanos em 404. Sua reconstrução se iniciou algumas semanas antes da batalha de Cnido, foi terminada com a ajuda dos persas de Farnabaso.

¹³⁸ Político espartano, que deu nome a paz feita entre gregos e persas no ano de 387. Foi partidário da aproximação entre Esparta e a Pérsia, a fim de conseguir recursos para manter a soberania espartana sobre as outras cidades gregas.

¹³⁹ General espartano.

(*kataphronētikōs*) (IV.8.18). Estrutas, então, enviou alguns cavaleiros pela planície e cercou Tíbron, que lançava disco junto ao flautista Tersando, e pegando-o desprevenido, o matou.

Tíbron é substituído por Dífridas, que o narrador define como um homem menos amável (*eúcharis*) do que seu antecessor, porém era um estrategista mais organizado (*syntetagmēnos*) e empreendedor (*encheirētikōteros*), pois não se deixava dominar pelos prazeres corporais (*sōmaros hēdonai*) (IV.8.22). Nesse momento, os lacedemônios enviam Teleutias para costear as zonas da Acaia (IV.8.24); como resposta aos preparativos espartanos, os atenienses enviam Trasíbulo¹⁴⁰ que, crendo-se incapaz de atacar Teleutias imediatamente no Helesponto, busca alianças (IV.8.26-27). Em Rodas, ele reúne dinheiro para fortalecer o exército e parte para a cidade de Aspendo, onde consegue novos recursos, porém, como seus soldados devastaram alguns campos, os habitantes de Aspendo, revoltados, atacaram durante a noite o acampamento e decapitaram Trasíbulo em sua tenda, ele que tinha fama de ser um varão excelente (IV.8.30-31).

Para substituir Trasíbulo, os atenienses elegem Ifícrates¹⁴¹. Enquanto isso, o general espartano Anaxíbio substitui Dercílidias no comando; após reunir mercenários entre os eólios, ele liberta algumas cidades das mãos de Farnabasso. No Queroneso, Ifícrates e Anaxíbio guerream (IV.8.25) e, por meio de uma manobra inesperada, Ifícrates surpreende seu rival que, sem esperanças de salvar-se e vendo seus soldados atemorizados, disse: “Homens, para mim é belo morrer aqui; vós, no entanto, antes de misturar-se aos inimigos, buscai a salvação¹⁴²” (IV.8.38). Após fazer esse pronunciamento, pegou o escudo e lutou até morrer em seu posto. Seu mancebo e doze harmostas lacedemônios seguiram seu exemplo, enquanto a maioria fugira. Depois dessa vitória, Ifícrates retirou-se do Queroneso (IV.8.39).

¹⁴⁰ Almirante ateniense durante a batalha de Arginusas, Trasíbulo foi um importante general ateniense durante a Guerra do Peloponeso. Além disso, ajudou a tirar os Trinta Tiranos do poder. Pausânias o considera o maior ateniense que viveu em todos os tempos (*Descrição da Grécia*, 1.29.3)

¹⁴¹ Famoso general ateniense, que se destacou nas guerras pós Peloponeso. Homem de origem humilde, destacou-se pelo seu talento militar, tendo modificado as táticas e estratégias de guerra, aumentando o papel dos peltastas e substituindo a pesada couraça de metal por uma de linho acolchoado, dotando os soldados de calçados cômodos e espadas mais fortes e largas. Além disso, criou um sistema de exercícios e treinamentos, além da instituição de acampamentos que mantinham a defesa sólida mesmo em tempos de paz.

¹⁴² No original: ἄνδρες, ἐμοὶ μὲν ἐνθάδε καλὸν ἀποθανεῖν: ὑμεῖς δὲ πρὶν συμμειῖξαι τοῖς πολεμίοις σπεύδετε εἰς τὴν σωτηρίαν.

A narrativa do livro IV.8, da qual apresentamos um longo resumo, apresenta uma série de cenas que, pela própria disposição dos eventos, são exemplares do ponto de vista da liderança e que, por isso, se harmonizam com a narrativa sobre a despedida de Teleutias de Egina. No comportamento desses outros generais, vários aspectos podem ser vislumbrados, como elementos importantes na conduta do bom líder. Cónon, por exemplo, demonstra que a atitude benevolente com os inimigos, é capaz de torná-los amigos e aliados, embora, quando tentam expulsar das cidades de Sesto e de Abido os harmostas espartanos, Cónon e Farnábazos tentem usar da intimidação. Como contraponto, Dercilídas convence os habitantes dessas cidades a se manterem aliadas a ele, sobre o argumento de que ajudar os amigos no momento de perigo amplia a relação de lealdade. A lealdade dos cidadãos de Sesto e Abido vencerá os ataques e a intimidação de Farnábazos. Desse modo, podemos ver que, pela disposição dos argumentos na narrativa, a postura de Cónon é apenas teórica, pois na prática ele tenta usar da força e da imposição para manter a liderança, enquanto que Dercilídas, através de argumentos, mas também da sua atuação, é um meio mais eficaz de se conquistar aliados. A ação valorosa dos habitantes de Sesto e Abido mostra-se como produto da capacidade de Dercilídas em convencer seus soldados a agir heroicamente na guerra.

Também entre Tíbron e Estrutas apresenta-se um contraponto interessante. A vitória de Tíbron não impediu que Estrutas observasse falhas em seu comando, quanto à organização das tropas e ao desdém com que se precavia. Essa postura lhe causará a morte, pois Estrutas o pega desprevenido, cercando seu acampamento enquanto ele lançava discos em companhia do flautista Tersandro. No livro III.1.4-7 e III.1.8 já aparecia críticas ao desempenho, porém, na narração de sua morte, o narrador acrescenta detalhes que, como observa Pownal (2004, p.78), chamam a atenção do leitor quanto ao caráter do bom líder que deve estar sempre atento às possibilidades e não negligenciar sua segurança, nem de seus soldados, por causa dos prazeres. A presença de Tersandro nessa passagem realça justamente o desdém de Tíbron, um sinal de sua inclinação aos prazeres em detrimento às necessidades militares. O sucessor de Tíbron no comando é Difrídas, a quem o narrador caracteriza como um homem amável tanto quanto Tíbron, porém muito mais competente, pois se mostrava mais organizado e empreendedor e não se deixava dominar pelos prazeres corporais (IV.8.22). O foco na questão dos prazeres, nos parece, justamente serve como contraponto com a cena da morte de Tíbron, dando a entender que, sendo Difrídas mais comedido quanto aos prazeres, não seria pego

desprevenido lançando discos. Difrídas, por conseguinte, possui as qualidades que falta a Tíbron, embora ele seja visto como amável. Tíbron exemplifica, negativamente, que ao líder não basta ser amável, mas também ser competente.

O contraste continua com a participação de Trasíbulo. Embora ele seja definido pelo narrador como um homem excelente (anêr agathòs) e consiga dos cidadãos de Aspendo o dinheiro pedido, como não controla seus soldados que invadem os campos da cidade, os aspendianos se revoltam e acabam matando-o. A revolta, portanto, é resultado da incapacidade de Trasíbulo em garantir a ordem e o comportamento moral de seus soldados.

Por fim, o narrador trabalha a questão da liderança com as personagens de Ifícrates e Anaxíbios, que sucede Dercilídas no comando das tropas. Deve-se notar que Xenofonte pontua que a troca de comando não ocorreu por causa do mal desempenho de Dercilídas, mas sim por Anaxíbio ser amigo dos éforos (IV.8.32). De algum modo, portanto, o narrador nos informa que o destino de Anaxíbios não é promissor, indicando a sua inferioridade em relação a Dercilídas. Através de uma emboscada, fingindo que navegava em busca de dinheiro, Ifícrates pega seu rival de surpresa e derrota-o. Entretanto, assim como o comportamento diante da morte de Terâmenes o reabilita, também a cena final da vida de Anaxíbios demonstra seu caráter lutando até a morte. O ideal épico da bela morte que se cristaliza na fala de Anaxíbios atíça moralmente alguns de seus homens que preferem morrer ao seu lado lutando do que fugir, como a maioria fazia. Desse modo, embora não fosse um general tão competente, a coragem e a habilidade em inspirar a lealdade e a coragem em seus soldados refletem um comportamento importante para o bom líder. Como exemplo moral, a aceitação da morte e o agir com denodo diante dela, como ocorrera com Terâmenes, dão uma nova luz sobre o homem.

Teletias, nessa passagem, de algum modo, representa uma síntese positiva daquelas características que formam o caráter do líder ideal: alguém que está sempre atento aos perigos, prevê as necessidades de seus soldados, os convence a agir nobre e heroicamente, mas também é piedoso e comedido. Pownal (2008, p.83), que analisou com profundidade as cenas de elogio nas Helênicas, acrescenta ainda a aplicação nos assuntos da guerra e a capacidade de conquistar a obediência de seus soldados¹⁴³. Essas virtudes isoladas não são invenções de Xenofonte, mas fazem parte de uma visão tradicional

¹⁴³ Essas mesmas virtudes são indicadas por Westlake (1969).

veiculada, principalmente, pelas elites oligárquicas. Do ponto de vista de estilo, é interessante que nas passagens em que o valor do líder é realçado, a narração dos combates se centraliza nas figuras dos generais e estrategos, o que dá um caráter individualista e épico à narrativa, levando em conta que as principais batalhas da epopeia são entre indivíduos e não entre povos e batalhões como na historiografia.

Se estamos corretos em averiguar que a questão da liderança e do comportamento moral está presente nas narrativas do Livro IV.8, porque apenas a de Teleutias mereceu o comentário do narrador das Helências? Se tanto aquelas cenas quanto a de Teleutias têm um forte aspecto moralizante, o que as diferencia para justificar tal postura do narrador? Em nossa opinião, há uma diferença fundamental que não está apenas na valorização moral e sim no elogio exacerbado. Nas ações de Difrídas, Tíbron, Anaxíbios, Trasíbulo, o aspecto moral, o caráter do líder, é apenas um detalhe, mas na narração sobre Teleutias, o caráter moral é o foco da narrativa. Os erros e acertos dos outros personagens os conduzem às vitórias e às derrotas, porém em nada acrescenta a descrição da despedida de Teleutias de Egina. Se o narrador não detalhasse a despedida e apenas informasse que ele saía de Egina, o enredo da narrativa seria o mesmo. O foco, no entanto, está na forma com que ele era reconhecido pelos seus homens. A cena, portanto, não faz parte do *aksióloga* e, por isso, necessita por isso ser justificada pelo narrador.

III.2.3 Fliunte e as pequenas cidades

A terceira passagem em que Xenofonte comenta seu programa narrativo é no Livro VII.2,1, quando introduz assuntos relativos à pequena cidade de Fliunte¹⁴⁴.

[1] Mas na verdade das grandes cidades, se algo belo realizam, todos os historiadores recordam; me parece que se uma cidade, mesmo sendo pequena, realiza muitas e belas obras, é mais digna ainda de se fazer conhecer¹⁴⁵ (VII.2,1).

¹⁴⁴ Fliunte está situada na região da Argólida, no Peloponeso, ao sul de Sícion e sudoeste de Corinto. É também chamada de Fliasia, daí o uso indiscriminado de Xenofonte que se refere aos habitantes da cidade como Fliásios.

¹⁴⁵ Tradução nossa. No original: [1] ἀλλὰ γὰρ τῶν μὲν μεγάλων πόλεων, εἴ τι καλὸν ἔπραξαν, ἅπαντες οἱ συγγραφεῖς μέμνηται: ἐμοὶ δὲ δοκεῖ, καὶ εἴ τις μικρὰ πόλις οὔσα πολλὰ καὶ καλὰ ἔργα διαπέπρακται, ἔτι μᾶλλον ἄξιον εἶναι ἀποφαίνειν.

O narrador observa que também as pequenas cidades, quando realizam ações belas (*kalà érga*), merecem ser guardadas pela escrita historiográfica. O interesse pelas pequenas cidades parece evocar a expressão de Heródoto no Livro I.5.3, que diz que examinará igualmente as pequenas e grandes cidades dos homens (*homoíōs smikrā kai megála ástea anthrōpōn epeksiōn*). A proposta de Heródoto se baseia na sua concepção de que a história das cidades, assim como a dos homens, é volúvel e cheia de incertezas, cuja presença do destino e do acaso torna as pequenas cidades em grandes e as grandes em pequenas, porque “a felicidade humana nunca permanece firme no mesmo ponto” (*Hist.I.5.4*). Ao mesmo tempo, essa passagem das *Helênicas* evoca e polemiza com a história de Tucídides, pois, embora para Tuplin (1993, p.36-40), não haja nessa passagem indicações claras para determinarmos um programa historiográfico de Xenofonte na escrita d’*As Helênicas*, em nossa opinião, há uma clara crítica ao modelo tucidideano, para quem a história deveria ser a narrativa da grande guerra, sendo ela um produto de estados ricos e poderosos. No seu próêmio, atesta Tucídides que Atenas e Esparta estavam no auge de sua riqueza, por isso tornaram a Guerra do Peloponeso a mais digna de menção. Desse modo, ao valorizar a ação das pequenas cidades Xenofonte cria uma ruptura com o modelo estabelecido.

Xenofonte não quer, no entanto, narrar os feitos da pequena cidade de Fliunte pelo mesmo motivo de Heródoto. A proposta de Xenofonte é menos filosófica do que a do historiador de Halicarnasso, e registra-se no projeto de confeccionar exemplos morais e heroicos, que já encontramos nas passagens anteriores.

O narrador das *Helênicas* admira como os habitantes de Fliunte permanecem aliados leais dos espartanos, mesmo após a derrota na batalha de Leuctra, sendo pressionados por forças democráticas e antiespartanas. É justamente a constante resistência da cidade, pequena, diante de inimigos mais fortes e numerosos que é motivo de elogio. Essa postura é recompensada com o reconhecimento dos espartanos que enviam a eles distinções honoríficas (VII.2.3). O ataque dos argivos e aliados é descrito com riqueza de detalhes (VII.2,5-10), e a passagem termina com uma frase que, para Guntiñas Tuñón¹⁴⁶ (1994), remonta a Homero *Il.* VI.484: “todos os presentes choravam e riam ao mesmo tempo” (*pántas dè toùs paróntas tóte ge tōi ónti klausígelōs eíchen*). No ano seguinte a essa primeira ofensiva, os argivos continuaram a atacar a cidade, seguido

¹⁴⁶ Cf. nota 24 na página 295 da tradução das *Helênicas* por Guntiñas Tuñón.

do ataque do tebano Sícion. Mais uma vez os habitantes de Fliunte mostraram-se grandes e leais guerreiros e impediram a invasão tebana. O narrador então demonstra toda a sua admiração:

[15] Tendo isso ocorrido, os Fliásios, de um lado, erigiram um troféu magnífico entoando um peã, como era natural; de outro lado, os do grupo de Tebano e de Eufρόn viram isso com indiferença, como se tivessem ocorrido para um espetáculo. Depois dessas realizações, alguns voltaram a Sícion, enquanto outros se retiraram para a cidade.
[16] Os Fliásios também realizaram essa bela ação: pois tendo recolhido vivo o proxeno de Pelene, embora tivessem falta de tudo, soltaram-no sem resgate; como alguém não falaria que são naturalmente corajosos os que realizaram tal ação?¹⁴⁷ (V.2.15-16)

Além de guerreiros valorosos, capazes de suportar o cerco de inimigos mais poderosos, os Fliásios mostram-se também benevolentes com o inimigo. Podendo usar o prisioneiro para conseguir um valioso resgate, soltam-no, embora tivessem necessidades provenientes dos dias de luta. O comportamento heroico da pequena cidade é digno de menção, a despeito de a historiografia focar sua matéria em poderosos estados. Pode-se dizer que o heroísmo da pequena cidade é, além disso, semelhante ao de Troia, que, durante dez anos, suportou o ataque da coligação grega. Semelhante, pois, embora Troia fosse uma cidade rica, o número de gregos que a sitiavam era bem maior, conforme nos narra Homero no “Catálogo das Naus” (*Il.*II.494-769¹⁴⁸). Semelhante também a resistência grega aos bárbaros nas Guerras Médicas, nas batalhas de Termópilas (*Hist.*VII.175-234) e de Salamina (*Hist.*VIII.40-117), onde a estratégia grega foi levar a batalha para um local em que a exorbitante diferença de número não fosse relevante. No entanto, do ponto de vista político e militar, a defesa da cidade e sua lealdade constante têm pouco impacto no desenrolar dos eventos históricos, o que, talvez, justifique a postura do narrador em se explicar ao leitor.

¹⁴⁷ Tradução nossa. No original: [15] τούτων δὲ γενομένων οἱ μὲν Φλειάσιοι τροπαῖον ἴσταντο λαμπρὸν παιανίζοντες, ὥσπερ εἰκός· οἱ δὲ περὶ τὸν Θηβαῖον καὶ τὸν Εὐφρόνα περιεώρων ταῦτα, ὥσπερ ἐπὶ θέαν περιεδραμηκότες. τούτων δὲ πραχθέντων, οἱ μὲν ἐπὶ Σικυῶνος ἀπῆλθον, οἱ δ' εἰς τὸ ἄστυ ἀπεχώρησαν. [16] καλὸν δὲ καὶ τοῦτο διεπράξαντο οἱ Φλειάσιοι: τὸν γὰρ Πελληνέα πρόξενον ζῶντα λαβόντες, καίπερ πάντων σπανιζόμενοι, ἀφήκαν ἄνευ λύτρων. γενναίους μὲν δὴ καὶ ἀλκίμους πῶς οὐκ ἂν τις φαίη εἶναι τοῦς τοιαῦτα διαπραττομένους

¹⁴⁸ Cf. também os versos 119-129 do Canto II em que Agamêmnon, discursando aos soldados, comenta o quão vergonhoso é para os gregos por não derrotarem inimigos em menor número.

Além da lealdade dos momentos difíceis, temos na narrativa de Fliunte dois comportamentos morais que tornam a cidade digna de menção: a coragem e a compaixão.

Um dos aspectos fundamentais que constituem a ideia de heroísmo na Grécia é a coragem (*andreía*). Relacionada etimologicamente à palavra *anér*, a coragem no mundo épico é uma característica principalmente masculina. Segundo Schmid (1985, p.115), essa visão tradicional a respeito da coragem implica em duas concepções: na primeira, vinculada apenas à guerra, representada por Aquiles, Diomedes e Heitor, é a falta de medo diante da morte, que conduz o herói a agir destemidamente. Com a mudança dos códigos de guerra, essa concepção passou a integrar também a noção de prontidão ao combate, e corajoso era aquele soldado que sem medo estava sempre disposto a lutar. O segundo significado vincula-se à ideia de “resistência” (*tlēmosýnē*). Apresenta-se nessa concepção uma ambivalência que tanto significa a resistência física no combate, quanto a resistência aos perigos das paixões. A coragem, portanto, é uma virilidade mais marcada na resistência e no enfrentamento do perigo do que na virilidade do agressor (SCHWARTZ, 2004, p.343).

Com Sócrates, no diálogo platônico *Laques*, o conceito ganha novo significado. Para o filósofo, a coragem é antes de tudo um exercício do intelecto, que procura, pela resistência das paixões, conduzir à felicidade. Também através da reflexão pode-se descobrir que o que era, aparentemente, temível, não era o de fato e, assim, livrar-se do medo¹⁴⁹ (SCHWARTZ, 2004, p.343). Nesse caso, conforme Schmid (1985, p.117), o conceito se universaliza, pois diz respeito a todos os homens (e não mais a uma classe guerreira) e se interioriza, pois é uma luta constante do homem contra as tentações da sua natureza. Além disso, é uma virtude consciente que se busca através do conhecimento e da sabedoria, que permite que o homem anteveja, tema e evite as ações que podem lhe causar mal à alma. O homem verdadeiramente corajoso mede suas ações para prever os perigos e se beneficiar o máximo para sua felicidade (SCHMID, 1985, p.117).

No entanto, a coragem não é apenas uma atividade do intelecto que pode se desprender completamente das paixões e exige a ação, como qualquer virtude, segundo Aristóteles (*Ética a Nicômaco*, 1115b): agir no momento certo, na hora certa, pelo motivo certo. O soldado coloca sua vida em risco em prol dos benefícios da cidade, buscando sua

¹⁴⁹ Segundo Balot (2001, p.506), há no discurso de Péricles, na obra de Tucídides (II.40.3), uma visão semelhante da coragem que antecipa a discussão de Platão.

preservação, porém ela é fruto de um treinamento, resultado de uma longa educação que forma, no caráter do indivíduo, a disposição a agir corajosamente (*Ética a Nicômaco*, 1103b). Desse modo, a coragem é uma ação que visa a fins nobres e estas são definidas pela política da comunidade, o que, por fim, revela a própria comunidade como julgadora do que é, ou não, uma ação corajosa; a coragem deve ocorrer na vida social e pública, para que ela possa ser contemplada (SCHWARTZ, 2004, p.344).

A coragem, portanto, é uma ação política e, como ação política, ela implica uma decisão moral a respeito do agir, por isso, o homem corajoso é aquele que escolhe o que é moralmente bom para a comunidade. Isso, segundo Balot (2004, p.406), fica evidente no esforço da democracia ateniense em aproximar o ideal democrático com a coragem na batalha. Esse esforço se devia ao fato de que, diferente de outras cidades gregas que usavam do poderio militar uma forma de organização, como Esparta, Atenas tinha que desenvolver o espírito da coragem como defesa dos valores democráticos, como liberdade e igualdade (BALOT, 2004, p.406).

Do que foi dito acima, no interessa particularmente a questão da coragem como ato político e como experiência pública, algo a ser visto e contemplado pela comunidade que julga o indivíduo pela sua ação.

A relação entre a coragem e virtude já aparece nas épicas homéricas. Como observa Kirk (1976, p.2), em uma sociedade dominada pela guerra, as virtudes da honra e da coragem marcial se sobressaem sobre todas as outras. No mundo épico, o herói é sempre testado e avaliado, e sua ação deve condizer com o que se espera de seus dotes físicos e posição social. A poesia heroica é uma narrativa de ação e é através da ação que o poeta poderá mostrar a qualidade moral do homem. É através da ação que as coisas acontecem, o homem é posto à prova, suas qualidades são testadas (BOWRA, 1966, p.41). Não basta ao herói possuir dons divinos, ou doados pelos deuses, mas deve também mostrá-las em ação e, na épica, a ação que melhor demonstra as qualidades do herói é a gesta guerreira.

No canto VII (v.92-199) da *Ilíada*, quando Heitor desafia os guerreiros gregos para uma gesta, Nestor os critica por não se pronunciavam e fugirem do combate. Apenas Menelau mostra coragem, mas Agamêmnon o convence a desistir, uma vez que Heitor era melhor guerreiro e ele morreria facilmente em suas mãos. Esta passagem é interessante, uma vez que Aquiles, estando apartado das batalhas, abre a oportunidade para que outro herói seja o “melhor dos Aqueus” (*áristos Achaión*) (NAGY, 1999, p.31).

O epíteto de “melhor dos Aqueus”, segundo Nagy, refere-se, na *Ilíada*, fundamentalmente a Aquiles, cuja superioridade aos demais se caracteriza pela *biē*¹⁵⁰, força. Agamêmnon em várias passagens também recebe esse epíteto, mas sua superioridade reside em sua posição social de líder dos outros *áristos*, entre os quais se inclui Aquiles. Como guerreiro, no entanto, ninguém é melhor que Aquiles e, uma vez que ele não está presente na batalha, este é momento oportuno para que outro guerreiro se interponha e aja com valor para receber o epíteto de “melhor dos Aqueus”. Todos os heróis gregos se destacam em alguma atividade, porém, quando têm a oportunidade de assumirem o epíteto generalizante de “melhor dos Aqueus”, eles se mantêm calados, e apenas após a reprimenda de Nestor é que se encorajam.

A poesia heroica celebra as façanhas dos homens, que vence as grandes batalhas nas guerras ou as disputas dos jogos. A honra garantida por essa ação permite a eles ter um “bom fim de vida” (BOWRA, 1966, p.6). Nesse sentido, a postura de Menelau merece atenção. O rei de Esparta não é um guerreiro especial como Aquiles, e o medo de Agamêmnon de que seu irmão morra é mostra significativa da diferença, enquanto guerreiros, entre Aquiles, Ajax, Heitor e Menelau. Ao tomar a palavra, Menelau assim discursa:

Ai de mim, fanfarrões! Mulheres Aqueias, já não são Aqueus!
Na verdade isso será uma vergonha – danado dano! –
Se agora nenhum dos dânaos quer enfrentar Heitor.
Que todos vós vos transformeis em água e terra,
Para aí sentados sem ânimo, sem prestígio algum!
Contra ele me armarei eu próprio; porém é lá em cima
Que entre os deuses imortais são detidos os liames da vitória
(VII, 96-102)

Menelau refere-se aos outros aqueus como “Fanfarrões! Mulheres Aqueias” (*apeilētēres Achaïdes*), indicando a ausência de coragem, uma vez que ela é uma qualidade que, como já assinalamos, se refere especialmente ao universo semântico masculino. Pela sua posição inferior de guerreiro, seria talvez menos vergonhoso a ele abdicar da luta do que seria a Diomedes e Ajax. No entanto, ele, contrariando a

¹⁵⁰ Conforme demonstra Nagy (1999, p.317-347), outros heróis da mitologia são caracterizados pela *biē*, como Hércules, e mesmo Odisseu, cuja característica principal é a *mētis*, necessita da “força” para vencer os pretendentes de Penélope. Além disso, em sua análise, a *biē* é um espírito ambivalente, oposto pelo par *dikē* e *hýbris*, representados no mito hesiódico das cinco raças, a primeira, pela Raça dos Heróis e a segunda, pela Raça dos Homens Bronze, e, na *Ilíada*, na figura do próprio Aquiles.

expectativa, toma as armas e se prepara para a luta, ação que o narrador prevê como sua morte, se seu irmão não o tivesse impedido:

Ter-se ia então revelado, ó Menelau, o termo de sua vida
Às mãos de Heitor, visto que ele era muito mais forte,
Se ao levantarem-se não tivesse os reis dos Aqueus te segurado
(VII, 104-106)

Agamêmnon então fala ao irmão lembrando a superioridade de Heitor, a quem, mesmo a Aquiles, causava medo, porém não se esquece de elogiar sua postura, chamando-o de *adeiês*, “livre de medo”, e *móthou akórētos*, “insaciável de batalhas”. A disparidade entre os dois guerreiros, Menelau e Heitor, não impede que ele seja o primeiro a aceitar a gesta com o inimigo, mostrando um grande valor heroico.

Do mesmo modo, em uma cultura calcada no elogio das virtudes, também a vergonha e a crítica às ações ganham espaço importante na poesia, pois elogio e censura são os princípios fundamentais da Grécia arcaica (NAGY, 1999, p.222). Após Menelau ser convencido a não lutar com Heitor, Nestor repreende os guerreiros gregos lembrando a figura de Peleu, pai de Aquiles, e que este estaria se lamentando se visse todos os guerreiros gregos medrosos (*ptóssontas*) diante de Heitor. Contrapondo a covardia de guerreiros, Nestor narra a história de quando ele era jovem e combatia na batalha nas muralhas de Feia. O guerreiro Areítoo, que matara Licurgo, os desafiara, mas todos “muito tremiam e amedrontados ninguém aceitou” (*etrómeon kai edeídisan*). Mas a Nestor, incitou-lhe “na sua coragem o ânimo” (*thum`s anēke polutlēmōn*), combateu com Arítoo e, vencendo-o, foi-lhe concedida a glória (v.124-160). O medo da censura, o medo de que a fama de seu nome esteja envolta por uma ação negativa, os faz agir. Menelau, no entanto, não precisou dessa censura, pois foi destemido, *agénōr* e agiu como um reflexo natural de seu caráter.

No século IV, o mundo grego vivia constantemente em guerra. Conforme observa Dover (1974, p.161), ainda que a paz fosse elogiada na poesia e na oratória, o estado de guerra era aceito com naturalidade, como parte do *agón* que presidia as relações humanas. Além disso, nesse mundo em que a coragem ainda era valorizada, a covardia na batalha era punida com leis severas, e o sacrifício da vida pela cidade era vista como suprema virtude (DOVER, 1974, p.161). Por conseguinte, as cidades viviam preparadas a se defender, já que a derrota podia significar a destruição de toda a cidade, mas somente as

grandes cidades se lançavam de fato à guerra, se interessavam por ela; as pequenas cidades, no entanto, a evitavam ao máximo, a não ser para se defender e proteger a sua autonomia.

Por esse raciocínio, fica evidente o aspecto heroico da cidade de Fliunte que, desprovida de força e recursos, luta corajosamente para se defender e manter a sua autonomia contra inimigos mais poderosos. Como Menelau em relação a Heitor, sua inferioridade diante do inimigo não a impede de guerrear. Também se revela o conceito de coragem como resistência, pois mesmo diante do ataque ininterrupto, combateram e conseguiram uma grande vitória. Além disso, a incessante resistência diante do inimigo implica uma escolha moral e política, visto que, apesar das dificuldades, eles preferem ser leais aos espartanos e se manter sob o mesmo regime político do que se entregar aos inimigos.

Como resultado dessa grande ação, os habitantes de Fliunte “erigiram um troféu magnífico entoando um peã”, simbolizando a satisfação com suas ações. O peã era o hino dedicado a Apolo, como deus benéfico que afasta a peste, afugenta o mal e traz a vitória, mas passou a ser usado, na literatura, como uma forma de exaltar e celebrar mortais por suas realizações. O peã é uma marca concreta do reconhecimento das ações da cidade.

Outro aspecto que é ressaltado nessa narrativa de Fliunte é a piedade que, em grego, pode ser referido através de duas palavras, com conotações semânticas bem próximas: *eusébeia* e *hosía*. Em ambos os casos, parece haver uma noção que se dirige, antes, ao comportamento dos homens em relação aos deuses, do que em relação aos outros homens. O homem deve, nesse sentido, tanto para ser *eusebés*, quanto para ser *hósios*¹⁵¹, estabelecer uma posição de agradecimento e proteção com os deuses. Esse contato é, principalmente, feito através de sacrifícios, generosos e pontuais (DOVER, 1974, p.246), tanto no âmbito individual, quanto no coletivo, respeitando o calendário religioso da cidade. Sócrates, no diálogo platônico *Êutífron* (14-15), critica essa relação como um comércio entre homens e deuses, em que aqueles dão aos deuses, em troca de favores na vida cotidiana, aquilo de que estes não precisam, já que são deuses.

¹⁵¹ Para Chantraine (p.831), há nessas duas palavras uma distinção semântica fundamental, pois enquanto o *hósios* é aplicado ao homem com uma ressonância moral, *eusebes*, que só implica o respeito aos deuses e aos seus ritos.

Eutífron, no referido diálogo, parece representar a visão tradicional e popular dos gregos a respeito da piedade, enquanto que Sócrates, ao refutar essa visão, procura encontrar, através da dialética, uma definição precisa do que seja um ato pio. Segundo Eutífron, os atos pios são aqueles que agradam aos deuses, enquanto que os ímpios são os que desagradam. Para Sócrates, no entanto, é difícil definir quais atos agradam aos deuses, visto que, na enorme variedade dos deuses do panteão grego, um mesmo ato pode agradar a um deus, enquanto desagradar a outro. Em seu entender, para se compreender de fato o que seja pio é preciso, primeiro, entender o que é a justiça, o que caracteriza um ato justo, pois a piedade é uma parte da justiça.

Será que onde há o justo há também o piedoso? Ou: onde há o piedoso há também o justo, enquanto onde há o justo não há, em todo lugar, o piedoso, pois o piedoso é uma parcela do justo? [...] Se o piedoso é uma parte do justo, pelo jeito é preciso então que nós descubramos que tipo de parte seria, do justo, o piedoso¹⁵². (*Êutífron*, 12d)

Desse modo, Sócrates entende que o conceito de piedade é uma parte da *dikaiosýnē*, justiça. Essa aproximação, conforme Dover (1974, p.253), não existia no imaginário popular antes do século IV a.C., já que, em geral, *eusébeia* e *dikaiosýnē* eram distinguidas entre o que diz respeito aos deuses, e o que diz respeito aos homens, respectivamente. Segundo esse imaginário, o homem podia ser piedoso (respeitar os preceitos divinos, cumprir os ritos), sem necessariamente ser justo (descumprir as leis humanas), talvez como decorrência da distinção que havia entre *nómos*, lei humana, e *thémis*, lei divina. Na literatura grega, talvez o exemplo mais significativo dessa distinção seja o drama de Sófocles, *Antígona*, em que a personagem título luta para respeitar as leis divinas e enterrar o corpo de seu irmão morto, enquanto Creonte, rei de Tebas, defende a lei que promulgara impedindo que ele fosse enterrado. Desse modo, o *agôn* dramático se estabelece a partir do choque de dois conceitos, ao mesmo tempo próximos e distantes, e o orgulho de Creonte em julgar a sua lei maior do que a divina lhe causará a ruína.

Atos que ofendem os deuses, no imaginário grego, de modo direto, são profanações dos santuários e violação das coisas relacionadas aos seus cultos, não cumprir

¹⁵² Tradução de André Malta, 2009, p.51-52.

os ritos oficiais ou quebrar um voto¹⁵³. No *Banquete* (IV.4.49) de Xenofonte, Hermógenes diz que consegue a amizade dos deuses oferecendo parte de seus bens, louva-os sempre que pode e, quando se coloca sob juramento, nunca mente. Pode-se, além disso, ofender a divindade por meio do orgulho, do uso de imprecações e insultos. É preciso ficar claro que um ato impiedoso, ainda que individual, pode ter consequências coletivas, revertendo prejuízos à comunidade. Nesse caso, a cidade impõe um castigo ao ofensor, de modo que se aplaque a ira divina. Édipo, na tragédia de Sófocles, tornou-se um miasma pelos seus crimes que, ainda que inconscientes, ofendem as leis divinas, por isso é preciso que ele seja punido, para que assim aplaque a ira de Apolo e a peste desapareça da cidade. O ato pio, portanto, está primeiramente relacionado ao respeito às coisas divinas e só posteriormente passou a integrar conexão com a justiça dos homens. Ao ser aproximada com a justiça, conceitos como corrupção, desonestidade, comportamento não-patriótico tornaram-se também ímpios.

Na narrativa sobre as ações de Fliunte, ao libertarem o prisioneiro, os habitantes da cidade mostram-se visivelmente piedosos. É interessante que, do ponto de vista da tradição bélica grega, exigir resgate para libertar prisioneiros fazia parte das normas de guerra. No canto VI, na célebre despedida de Andrômaca e Heitor, a esposa do herói narra que Aquiles havia matado seus irmãos e tomara sua mãe como despojo de guerra, mas que, depois de receber incontável resgate, libertou-a. Seguir, portanto, essa tradição não era uma ação injusta.

No entanto, no canto I da *Ilíada*, quando Calcas se aproxima para falar a Agamêmnon o resultado de seus sacrifícios, ele afirma que Apolo mandou que o rei devolvesse Criseida ao pai sem que exigisse resgate. Crises, quando fora levar resgate ao Atrida pela sua filha, fora ofendido por Agamêmnon que não só recusou o resgate como ainda o ameaçou. Crises então ora a Apolo que, em castigo a ofensa do Atrida, envia uma peste aos gregos. No entanto, depois de Calcas revelar como a peste teria fim, com o rei devolvendo Criseida sem exigir resgate, Agamêmnon, usando de sua posição de chefe dos gregos, exige que seja recompensado pela perda de seu *géras*. A partir disso, inicia-se a querela entre ele e Aquiles e se desenvolve a narrativa da *Ilíada*.

¹⁵³ Os juramentos tornam os deuses testemunhas de uma ação; o perjúrio é uma forma de injúria aos deuses – pois os deuses são testemunhas dessa ação humana – a quebra do juramento é, por isso, uma afronta aos deuses. Por isso é difícil ser desonesto ou fraudulento sem ser ímpio.

Através dos resgates os heróis podiam conquistar riquezas, além de que a coragem e capacidade guerreira de um herói também se comprovavam através desses troféus, desde a armadura dos inimigos até o resgate. Desse modo, a ordem de Apolo implica a abnegação do *gêras* por parte do rei grego a fim de reconquistar a simpatia do deus. Exigir resgate não é em si mesmo um ato impiedoso, também não é injusto, mas, uma vez que houve uma ordem divina, não a cumprir, o torna impiedoso.

A piedade na ação de Fliunte está relacionada ao sentimento de compaixão, clemência, já que podendo exigir um resgate, abdica dele. Relaciona-se aqui à piedade um sentimento de *aidôs*, respeito, clemência. *Aidôs* é um sentimento que se estabelece de várias formas, de acordo com a relação social dos indivíduos: quando um indivíduo sente *aidôs* por um homem de posição social superior, seu campo semântico indica um sentimento de medo por desobedecê-lo; quando sente *aidôs* por um homem de mesma posição social, indica uma amizade e medo por desapontá-lo; quando sente por um homem inferior, se converte em piedade em não agredí-lo. Nesse caso, *aidôs* inibe uma ação que conduziria ao erro, o uso excessivo de poder contra um homem em posição inferior. Assim, a cidade de Fliunte mostra a piedade com alguém em situação inferior e isso é, na visão do narrador, uma bela ação que também é digna de ser conservada pelo discurso historiográfico.

É interessante, por fim, que Xenofonte classifica a libertação do prisioneiro como um ato corajoso, *alkimos*, ou seja, em sua concepção, tomar uma atitude moral é também um ato de coragem.

As três passagens que listamos dão um novo significado ao conceito de *aksióloga*, os feitos dignos de menção, e observamos que esse novo significado está relacionado ao heroísmo e às virtudes guerreiras e de liderança. Há, de fato, por toda narrativa d'As *Helênicas* passagens em que esses aspectos são relevantes, como observamos no início desse capítulo. O que torna essas três passagens especiais é a justificava do narrador ao seu leitor por estar apresentando uma matéria que não deveria estar na obra historiográfica. A explicação se faz necessária porque Xenofonte está, nesses casos, fugindo das convenções de gênero que se estabelecera, principalmente, no modelo tucidideano. Nossa análise procurou demonstrar que, nessas passagens, Xenofonte valoriza o heroísmo e as virtudes guerreiras em situações que, do ponto de vista do *aksióloga* tucidideano, não seriam matéria da narrativa historiográfica, já que carecem de

importância histórica, política e militar e também de importância para a continuidade da narrativa. Nesse sentido, ainda que as falas de Terâmenes e Lisandro sejam, do ponto de vista da escrita, semelhantes, a fala de Lisandro produz resultado na sequência da narrativa, o fortalecimento do exército, enquanto que a fala de Terâmenes, se fosse omitida, não repercutiria nos eventos subsequentes. Ou seja, a fala de Lisandro é importante do ponto de vista historiográfico e, assim, o narrador não tem necessidade de se justificar. Além disso, tanto a cena de Terâmenes quanto a cena de Teleutias não tratam nem de recursos ou estratégias militares, temas que fundamentam o conceito de *aksíologa*. Das três passagens analisadas a que melhor se enquadra nesse *tópos* historiográfico é da pequena cidade de Fliunte, já que seu enfoque é nas batalhas, perigos e estratégias militares. No entanto, por ser uma cidade pequena, esse evento carece de relevância dentro da própria história grega, e a narração de suas ações serve mais para elogiar sua postura do que para acrescentar algo novo no desenvolvimento da política e da guerra que estava ocorrendo.

Essas passagens fogem às convenções do gênero, por isso o narrador sente a necessidade de se justificar. Xenofonte, muitas vezes, é criticado por valorizar, nas *Helênicas*, eventos que são menos importantes. Porém, a narrativa em geral segue os valores expressos pelo conceito de *aksíologa* tucidideano, e a própria necessidade de se justificar nas outras cenas nos parece um indicativo de que a narrativa se enquadra dentro do que, para os gregos do século IV, era entendido como uma obra historiográfica.

Detivemo-nos com atenção nesses excertos porque nosso intuito é demonstrar que não são os eventos históricos em si que fazem de um texto uma obra historiográfica, mas antes a sua sintaxe, as convenções de gênero que são reconhecidas pelos seus leitores. Além disso, tampouco são todos os eventos históricos que deveriam fazer parte de uma narrativa historiográfica. Os comentários de Xenofonte, justificando-se, mostram que já havia uma consciência quanto ao gênero e para que uma obra fosse encarada como *historiográfica*, deveria apresentar um determinado tipo de discurso, em que o tema estivesse de acordo com a convenção. Do contrário, era preciso se justificar.

Narrar o que não é digno de menção justamente demonstra que não são os fatos passados em si que definem genericamente uma obra como historiográfica, mas sim um tipo de discurso, que dá um tratamento específico a esses dados históricos. Essa convenção é que permite o enquadramento de uma obra ou não como historiográfica. A partir disso, passaremos agora a analisar a *Anábase* de Xenofonte, que também trabalha

com dados históricos, porém, procuraremos demonstrar que ela não é *historiográfica*, pois não se alinha às convenções do gênero.

IV. 401 a.C.: uma odisseia na Pérsia.

Neste capítulo, voltaremos a nossa atenção à *Anábase* de Xenofonte, narrativa de caráter autobiográfico a respeito da experiência do autor ao lado de dez mil soldados gregos em uma expedição à Pérsia nos anos de 401-399 a.C.. Ciro, o jovem, ao rebelar-se contra seu irmão Artaxerxes II, rei da Pérsia, buscou entre mercenários gregos uma valiosa força para seu exército, porém, na batalha de Cunaxa (401 a.C.), às margens dos rios Eufrates e Tigre, apesar da vitória dos rebeldes, Ciro morre em combate. Nesse contexto, os persas revoltosos se entregam a Artaxerxes e os soldados gregos ficam isolados em meio a um território geograficamente hostil, cercados de inimigos e sem mais nenhum objetivo a não ser retornar para a pátria. Inicia-se, assim, a maior parte da narrativa, na qual se relata a tentativa dos gregos em retornar para a Grécia.

Como outras obras do escritor ateniense, a *Anábase* tem sido classificada como narrativa historiográfica. Tal classificação leva em conta apenas o fato de o tema da narrativa ser uma experiência militar real. No entanto, como observa John Dillery, na introdução para a tradução da editora Loeb, a *Anábase* desafia as categorias de gênero, pela hibridez de sua matéria (1998, p.2). Como já assinalamos nesse trabalho, quando se fala em historiografia, na Antiguidade, deve-se levar em conta que, antes de tudo, ela é um gênero narrativo e literário que tem as suas próprias convenções de gênero. Ou seja, para que uma obra possa ser classificada como historiográfica não apenas deve ela tratar de fatos verídicos e históricos – políticos e militares cuja fama mereça ser lembrada pela posteridade – mas também se enquadrar no gênero enquanto composição literária, enquanto discurso. Na *Poética* (1966, 1451b), Aristóteles já chamava atenção para o uso de eventos reais como matéria poética e que isso não desfiguraria a composição do poeta:

Daqui claramente se segue que o poeta deve ser mais fabulador do que versificador; porque ele é poeta pela imitação e porque imita ações. E ainda que lhe aconteça fazer uso de sucessos reais, nem por isso deixa de ser poeta, pois nada impede que algumas das coisas que realmente acontecem, sejam, por natureza, verossímeis e possíveis e, por isso mesmo, venha o poeta a ser o autor delas¹⁵⁴.

A relação temática, importante na teoria aristotélica quando ele fala nos objetos de imitação, não é, portanto, suficiente para a delimitação do gênero, já que ela nasce do

¹⁵⁴ Tradução de Eudoro de Souza, 1966.

cruzamento entre três formas de imitação: os meios, os modos e o objeto de imitação. Seja na Antiguidade, seja contemporaneamente, a perspectiva de que a Historiografia deve tratar de eventos reais não pode ampliar-se a ponto de que todas as obras que tratem de eventos reais sejam historiográficas. Quanto a Xenofonte, as Histórias da Literatura tendem a classificar essas narrativas como historiográficas, porque nos parece mais cômodo pensar no assunto da obra, já que o tema é um fato histórico, do que em suas relações estruturais e textuais, as quais, como observou Dillery, são complexas na obra do escritor ateniense. Nossa proposta de análise é demonstrar que a *Anábase*, trazendo como tema um fato histórico, apresenta recursos e estruturas que se afastam das convenções da historiografia, ao menos quanto à historiografia iniciada por Heródoto e Tucídides, e seguida por ele mesmo nas *Helênicas*. Ao mesmo tempo, procuraremos demonstrar o intertexto (e, porque não, o architexto) da obra com o gênero épico de narrativas de retorno, os *nóstoi* que floresceram na poesia arcaica oral e que têm na *Odisseia* seu modelo incontestado.

Genette, em suas obras *Introduction à l'architexte* (1979) e *Palimpsestes* (1982), chama a atenção para as relações de transtextualidade existentes entre um determinado texto com outros textos, das quais também fazem parte a relação genérica, que ele define como “architextualidade”. Todo texto, discurso, seria composto dentro de um gênero, o architexto, formado e desenvolvido durante toda a tradição do gênero. Segundo o teórico francês, existe uma espécie de memória genérica que é ativada tanto na composição quanto na leitura da obra, o que permite seu enquadramento genérico. Diz ele:

Eu coloco enfim (salvo omissão) essa relação de inclusão que une cada texto aos diversos tipos de discursos dos quais ele se desprende. Aqui vêm os gêneros, e suas determinações já entrevistadas: temáticas, modais, formais, e outras (?). Denominamo-la, como é óbvio, o architexto, e architextualidade ou simplesmente, architextura... (GENETTE, 1979, p.88).

Elementos temáticos, modais, formais, ativam a memória genérica do leitor e são fundamentais na prática de composição de qualquer autor. No entanto, não significa isso que a relação de architextualidade seja estanque, pois, a partir de dado modelo, as obras procuram, ainda que minimamente, criar e estabelecer algo novo, provocando assim rupturas e novidades em um gênero, muito devido às experiências de mistura com outros gêneros de discurso (GENETTE, 1979, p.84). Porém, tais manifestações de novidade só

são inteligíveis à medida que haja o modelo padrão genérico, estabelecido na tradição, para que se possa comparar as obras. É, portanto, o processo de comparação e oposição que nos permite compreender a relação de arquitextualidade. De fato, se falamos que a *Divina Comédia*, *Os Lusíadas* ou o *Paraíso Perdido* são epopeias, é porque temos como referente a *Ilíada* e a *Odisseia* de Homero, obras fundamentais que delimitaram os elementos formadores do gênero. Do mesmo modo, só entendemos a *Batracomiomaquia* como paródia da epopeia por termos uma concepção genérica do que seja a epopeia “séria” ou “elevada”.

Aproxima-se o conceito de arquitextualidade de Genette com o conceito bakhtiniano de *archaica* (2010, p.121), elementos estruturais que todo gênero conserva, na dinâmica de sua produção, e que são caracterizadores do gênero, por isso, embora o gênero sofra alterações por conta das mudanças sociais e de concepção de literatura, esses traços estruturais se renovam e se mantêm, permitindo que o leitor os reconheça enquanto parte de uma tradição. Justamente, a partir da *archaica*, a poética histórica pode vislumbrar e identificar em que medida as inovações e as renovações permitiram o desenvolvimento dos gêneros literários.

Esses elementos, estruturais, formais e temáticos, que determinam o enquadramento genérico, são por qualquer leitor reconhecidos, desde que ele possua uma prática de leitura desse gênero. Todos os gêneros apresentam elementos mínimos que nos permitem fazer uma determinada caracterização genérica. Isso, no entanto, não é importante apenas no domínio da classificação das obras, mas essencial na própria prática de leitura, afinal “A intertextualidade conta, com efeito, com o fenômeno da recepção tanto quanto com o da produção” (FERNÁNDEZ, 2001, p.38). Quando selecionamos um livro de nossa estante para ler, a classificação genérica dele ativa uma determinada postura de leitura do leitor. Não se lê um romance com a mesma expectativa estética com que se lê um poema (a percepção do leitor às regras do gênero é determinada também pela tradição individual de leitura desse gênero, que cria nele uma determinada expectativa, e são ativadas no processo mesmo da leitura). Quando uma obra rompe com esse padrão, por exemplo, o teatro épico de Brecht, ou os romances de James Joyce, é também nossa expectativa de leitura que é rompida, é nossa percepção que cria, através de nossa ideia mental a respeito do gênero, a sensação de estranhamento provocada pela ruptura. No entanto, mesmo com todas as diferenças e rupturas, ninguém chamará o *Ulysses* de outra coisa a não ser romance, dado que, seu arquitexto é do romance: por

mais líricas que algumas passagens do *Ulysses* sejam, nenhum livreiro o venderá na estante de poesia lírica.

Jauss, em 1967, criou a expressão "horizontes de expectativas" que determina a reação do leitor à obra literária através da recepção. O texto literário dialoga com a experiência do leitor, pois esta cria uma determinada expectativa, trabalha com sua memória e conduz a determinada postura emocional. Segundo, Jauss:

O caso ideal para a objetivação de tais sistemas histórico-literários de referência é o daquelas obras que, primeiramente, graças a uma convenção do gênero, do estilo ou da forma, evocam propositadamente um marcado horizonte de expectativas em seus leitores para, depois, destruí-lo passo a passo – procedimento que pode não servir apenas a um procedimento crítico, mas produzir ele próprio efeitos poéticos (JAUSS, 1994, p. 28)

Cada leitor, portanto, traz uma experiência e um repertório que são ativados no momento da leitura e tais expectativas podem ir desde o conhecimento prévio do gênero, passando pela forma e temática de obras já conhecidas, até chegar à oposição entre linguagem literária e não literária. Quanto ao gênero, como acima dissemos, ele depende de um conhecimento (e de um reconhecimento) prévio da forma, estrutura e tema que demarcam o arquiteyto ao qual a obra se enquadra. Nessa perspectiva, a interpretação das obras não deveria deixar de lado as experiências do indivíduo, como também a relação da obra com as normas estéticas que, estabelecidas, criam um determinado horizonte de expectativa de leitura.

Há, portanto, no processo de leitura, o reconhecimento intratextual da obra como pertencente a um arquiteyto, a um gênero. Para tal reconhecimento, no entanto, pode-se fornecer elementos ao leitor, como, por exemplo, informações paratextuais, como título, prefácio, a orelha do livro, etc.. O próprio nome do autor já é um elemento paratextual que indica o tipo de texto que o leitor vai ler. Também a tradição das leituras a respeito de um determinado autor e obra cria em nós uma determinada postura diante do texto. No entanto, até onde sabemos a respeito das normas de leitura na Grécia Clássica, esse tipo de informação paratextual não existia. Conforme Flower (2012, p.63)

Livros antigos, ao que parece, não continham qualquer indicação externa de gênero. As únicas indicações eram internas, o que o narrador

disse ao leitor sobre a obra, frequentemente no primeiro parágrafo no caso da obra histórica¹⁵⁵.

Na Antiguidade, a ausência desses elementos paratextuais torna necessária uma leitura atenta do próprio texto, pois é apenas nele que estão elementos que nos permitem reconhecer um determinado horizonte de expectativa genérica. De fato, talvez seja pretensão demais acreditar que poderemos decifrar como os primeiros leitores leram a *Anábasis*, e, talvez, nesse processo de análise, nossa leitura seja a mais anacrônica de todas. No entanto, acreditamos que poderemos, com essa discussão, iluminar alguns pontos que são tratados com pouca atenção nos estudos sobre Xenofonte (como a mistura de gêneros sério-cômicos; de práticas discursivas de outros gêneros; relações intertextuais;) e que, além disso, se mostram como inovadoras na prosa literária antiga.

IV.1 O incrível caso do prólogo que não existe.

O primeiro problema na discussão genérica sobre a *Anábasis*, enquanto obra historiográfica, é que ela não apresenta um prólogo, um discurso de apresentação em que o autor se estabelece como voz de autoridade do material que vai ser narrado. O prólogo era o espaço em que também o autor estabelecia seus objetivos, expectativas, anunciava o tema da obra, fazia críticas, era, portanto, um discurso importante na configuração do gênero. Observamos, quando falamos de Heródoto e Tucídides, que uma das suas inovações discursivas era, justamente, o estabelecimento, no prólogo, do nome do autor, em oposição ao anonimato do poeta épico que estava sob os poderes mnemônicos das Musas. Tão significativo é esse procedimento na historiografia que, nas obras de Heródoto e Tucídides, o nome deles é a primeira palavra a aparecer no texto. Esses dispositivos tornaram-se reconhecíveis como próprios do gênero historiográfico, tanto que, a sua ausência é sentida de imediato. Não há na *Anábasis*, um prólogo. A obra se inicia diretamente na narrativa, na diegese.

¹⁵⁵ Tradução nossa. No original: Ancient books, it would seem, did not contain any such external indications of genre. The only indications were internal, what the narrator told the reader about the work, often in the first paragraph in the case of historical work.

[1] Dario e Parisátis tinham dois filhos, o mais velho era Artaxerxes, e o mais novo Ciro. Quando Dario estava doente e tinha suspeita de que estava no fim da vida, quis encontrar-se com ambos os filhos. [2] De fato, o mais velho calhava de estar presente; mas a Ciro mandou chamar do Estado de que o designara como sátrapa e estrategista de todas as planícies que estão ao redor de Castólo. Então Ciro subiu, levando Tissafernes como amigo, e subiu levando trezentos hoplitas helenos, chefiados por Xenias de Parrásia¹⁵⁶.

Não há, portanto, um discurso de método, nem uma explicação temática. Além disso, e talvez seja o mais importante para nossa análise, não há a amplificação da grandeza do tema a ser narrado. É, de fato, o mesmo procedimento que ocorre nas *Helênicas*, como demonstramos no capítulo anterior. Qual, então, a diferença entre as duas obras? Por que a ausência de um prólogo, de um próêmio, nas *Helênicas* não a torna uma obra não-historiográfica, enquanto que, em nossa opinião, isso ocorre na *Anábese*?

As *Helênicas* se inicia com a expressão *metá taûta*, “depois disso”, que se conecta ao fim da narrativa de Tucídides, já que Xenofonte aborda a história da Grécia a partir do ponto em que Tucídides a deixou inacabada. A morte de Tucídides impediu que ele terminasse a narrativa sobre a Guerra do Peloponeso e Xenofonte se propôs o trabalho de completá-la. O próêmio, de algum modo, faz-se desnecessário, pois ao seguir o tema de Tucídides, Xenofonte estaria, implicitamente, seguindo o modelo de Tucídides. Isso fica ainda mais evidente, pois, como demonstramos, a partir do momento que na narrativa a Guerra do Peloponeso termina (*Hel.2.3.10*), o narrador de Xenofonte passa a tecer alguns comentários meta-históricos, ou metaliterários, em que faz uma revisão do padrão deixado pelo seu modelo. As *Helênicas* é uma obra historiográfica, com tantos mecanismos estruturais, formais e temáticos de seu arquiteceto, que mesmo a ausência de um prólogo não lhe tira essa feição.

Além disso, o tema das *Helênicas* se enquadra no gênero: as grandes ações militares e políticas dos grandes Estados. Continuando a obra de Tucídides, há a implicação de que Xenofonte seguiu as convenções deixadas pelo seu modelo, mas, como demonstramos, à medida que a sua escrita ganhava mais autonomia, ele desenvolveu seu

¹⁵⁶ Tradução nossa. No original: [1] Δαρείου καὶ Παρυσάτιδος γίνονται παῖδες δύο, περσβύτερος μὲν Ἀρταξέρξης, νεώτερος δὲ Κῦρος· ἐπεὶ δὲ ἠσθένει Δαρεῖος καὶ ὑπόπτει τελευτῆν τοῦ βίου, ἐβούλετο τῷ παιδὲ ἀμφοτέρω παρεῖναι. [2] ὁ μὲν οὖν πρεσβύτερος παρὼν ἐτύγχανε: Κῦρον δὲ μεταπέμπεται ἀπὸ τῆς ἀρχῆς ἧς αὐτὸν σατράπην ἐποίησε, καὶ στρατηγὸν δὲ αὐτὸν ἀπέδειξε πάντων ὅσοι ἐς Καστωλοῦ πεδῖον ἀθροίζονται. ἀναβαίνει οὖν ὁ Κῦρος λαβὼν Τισσαφέρην ὡς φίλον, καὶ τῶν Ἑλλήνων ἔχων ὀπλίτας ἀνέβη τριακοσίους, ἄρχοντα δὲ αὐτῶν Ξενίαν Παρράσιον.

próprio conceito do que eram as ações dignas de serem narradas, dando mais valor ao comportamento dos indivíduos, pelo seu caráter heroico e exemplar. Nessa perspectiva, qual é o tema da *Anábase*?

Nas primeiras linhas da obra, nomes de personagens aparecem dando à narrativa seu caráter histórico. Dario II, rei da Pérsia, estando para morrer, convoca seus dois filhos e, conforme as leis, passa o poder ao mais velho, Artaxerxes, enquanto estabelece Ciro como sátrapa de algumas regiões. A continuação da narrativa pode ser dividida em duas partes: na primeira, que se refere ao conteúdo do Livro I, narra a expedição de Ciro contra seu irmão Artaxerxes, porção que estaria de acordo com o título da obra, já que a palavra *anábasis* pode significar tanto a “ação de subir”, como “a expedição ao interior de um continente”. No parágrafo inicial que traduzimos aparecem duas palavras que etimologicamente se ligam a *anábasis*: *anabaínei* e *anébē*, formas conjugadas do verbo *anabainō*. O sentido desse verbo preenche nuances concretas e abstratas da ação de subir e em nossa tradução realçamos esse caráter concreto da ação ao manter o verbo “subir”, indicando o deslocamento geográfico feito por Ciro e os soldados, pois, nesse momento da narrativa, ainda não se dá a rebelião de Ciro contra seu irmão, que começará posteriormente. Lesky (1995, p.), por exemplo, por conta disso, afirma que o título diz respeito apenas ao Livro I. A partir da morte de Ciro e do ultraje de seu corpo (I.8-10), a narrativa passa a tratar do exército grego de mercenários, isolados e perdidos em meio à Pérsia. É esse o tema principal da narrativa, a tentativa de retornar a Grécia, em meio a um território, política e geograficamente hostil e Flower (2012), por conta da movimentação geográfica do exército, diz:

Em todo caso, apenas o livro I merece tecnicamente ser chamado de uma *anábasis* (que literalmente significa “marcha ao interior”), já que os livros 2-4 relatam uma *katabasis* (marcha para baixo, descida) até o Mar Negro, e os livros 5-6 uma *parábase* (marcha ao longo da costa), de Bizâncio até o Bósforo. (p.18).

Em todo caso, seriam esses temas dignos de se narrar, de acordo com a historiografia? Pensamos que a melhor resposta para essa pergunta quem nos dá é o próprio Xenofonte, não na *Anábase*, mas nas *Helênicas*. O evento narrado na *Anábase* ocorre nos anos de 401-399 a.C., estando, portanto, circunscrito ao período que abrange as *Helênicas* e é interessante observar que nessa obra, em III,1, 1-2, Xenofonte faz uma breve referência àqueles fatos.

[1] Assim a guerra civil¹⁵⁷ em Atenas terminou. Depois disso, Ciro, tendo enviado mensageiros à Lacedemônia, considerou que, assim como ele era a favor dos lacedemônios na guerra contra os atenienses, também esses lacedemônios se associariam a ele. Os éforos, tendo julgado que ele dizia algo justo, ordenou a Samos, que nesse tempo era navarco, que servisse a Ciro, se algo precisasse. E aquele, certamente, fez com boa vontade aquilo de que Ciro necessitava. Pois estando a frota dele junto com a de Ciro, circum-navegou a Cilícia, e fez com que o chefe dos cilícios, Siénesis, não pudesse combater Ciro por terra, com ele marchando contra o rei. [2] De que modo, então, Ciro reuniu o exército e com ele subiu contra o irmão, e como a batalha ocorreu, como morreu e como depois disso os gregos retiraram-se sãos e salvos em direção ao mar, foi escrito por Temistógenes de Siracusa¹⁵⁸.

Aqui o narrador faz alusão àqueles eventos, porém se exime de os narrar, indicando a obra de Temistógenes de Siracusa para quem quiser conhecê-los. Desde a Antiguidade, acredita-se que Xenofonte tenha publicado a sua *Anábase* com esse pseudônimo, e a ausência de referências sobre Temistógenes, parece confirmar tal hipótese¹⁵⁹. Assim, o texto a que ele se refere nas *Helênicas* é seu próprio livro. Há na verdade uma série de interpretações para o uso desse pseudônimo, mas em geral essas interpretações levam em conta mais questões políticas do que literárias. Para Gual (1982, p.21), o motivo de Xenofonte usar o pseudônimo era para difundir a narrativa em Atenas, onde, por causa do exílio e de seu filoespartanismo, seu nome não era bem quisto. Porém, também Tucídides escreveu a sua obra em exílio, nem por isso a escreveu sob pseudônimo; o próprio Xenofonte em outras narrativas não faz uso desse expediente. Outra leitura é a de que Xenofonte usa o pseudônimo para se abster de críticas a respeito da valorização que faz da sua participação nesses eventos. Segue-se a essa a visão mais

¹⁵⁷ O termo στάσις é polissêmico, mas no âmbito da historiografia se relaciona às divergências políticas internas. É um termo fundamental na historiografia de Tucídides e parece-nos que, ao usá-lo, Xenofonte demarcar a continuidade do seu fazer historiográfico ao padrão tucidideano.

¹⁵⁸ Tradução nossa. No original: [1] Ἡ μὲν δὴ Ἀθήνησι στάσις οὕτως ἐτελεύτησεν. ἐκ δὲ τούτου πέμψας Κύρος ἀγγέλους εἰς Λακεδαιμόνα ἠξίου, οἷόσπερ αὐτὸς Λακεδαιμονίοις ἦν ἐν τῷ πρὸς Ἀθηναίους πολέμῳ, τοιοῦτους καὶ Λακεδαιμονίους αὐτῷ γίνεσθαι. οἱ δ' ἔφοροι δίκαια νομίσαντες λέγειν αὐτόν, Σαμίῳ τῷ τότε ναύαρχῳ ἐπέστειλαν ὑπηρετεῖν Κύρῳ, εἴ τι δέοιτο. κάκεῖνος μέντοι προθύμως ὅπερ ἐδεήθη ὁ Κύρος ἔπραξεν· ἔχων γὰρ τὸ ἑαυτοῦ ναυτικὸν σὺν τῷ Κύρῳ περιέπλευσεν εἰς Κιλικίαν, καὶ ἐποίησε τὸν τῆς Κιλικίας ἄρχοντα Συνέννεσιν μὴ δύνασθαι κατὰ γῆν ἐναντιοῦσθαι Κύρῳ πορευομένῳ ἐπὶ βασιλείᾳ. [2] ὡς μὲν οὖν Κύρος στρατεύματά τε συνέλεξε καὶ τοῦτ' ἔχων ἀνέβη ἐπὶ τὸν ἀδελφόν, καὶ ὡς ἡ μάχη ἐγένετο, καὶ ὡς ἀπέθανε, καὶ ὡς ἐκ τούτου ἀπεσώθησαν οἱ Ἕλληνες ἐπὶ θάλατταν, Θεμιστογένει τῷ Συρακοσίῳ γέγραπται.

¹⁵⁹ Segundo Malcom MacLarem Jr. (1934, p.241), a única referência da Antiguidade a esse Temistógenes é, além dessa passagem das *Helênicas*, um comentário do Suda. Enquanto isso, muitos autores, como Plutarco, Dioniso de Halicarnasso, Luciano, atribuem a Xenofonte a autoria da *Anábase* e o uso de Temistógenes como pseudônimo.

tradicional que, desde Plutarco, parece ser a mais aceita: Xenofonte publicou com pseudônimo para falar de si mesmo, em uma narrativa historiográfica, com liberdade, sem sentir-se intimidado com isso (McLAREN, 1937, p.243).

Implica-se ainda, nessa questão, o fato de que a narrativa se apresenta em terceira pessoa, com um narrador majoritariamente heterodiegético, ou seja, assumindo a mesma persona do narrador historiográfico. Devemos levar em conta que Tucídides já havia tomado semelhante decisão, narrando em terceira pessoa sua participação nos eventos históricos. Buscava garantir a credibilidade junto aos seus leitores, através da impessoalidade, gerando um relato imparcial, distanciando, objetivamente, narrador e autor do personagem-Tucídides. Porém, Tucídides já se assume como autor da sua obra na primeira linha. Por isso, a questão do pseudônimo é fundamental, dado que se aceita que a *Anábase* foi publicada com ele, a interpretação do ponto de vista da recepção muda consideravelmente.

De fato, nos parece que dificilmente chegaremos a alguma conclusão certa a respeito dos motivos que levaram Xenofonte a publicar sua narrativa com esse pseudônimo, tanto pela falta de informação biográfica segura a respeito, quanto pela falta de informação a respeito das práticas de publicação e leitura na Grécia. Interessante, no entanto, é o resultado que esse procedimento acaba por criar, afinal, ao que nos parece, enquanto os historiadores faziam questão de impor seu nome como primeira palavra das obras, Xenofonte abdica desse procedimento e transforma a autoria em problema estético e literário.

Quando ele se refere, em sua própria obra, *Helênicas*, a sua própria obra, *Anábase*, como se fosse de outro, ele se afasta daquela narrativa, se descompromissa do seu conteúdo – tira dela a autoridade que teria, se se assumisse como verdadeiro autor e, mais do que isso, como verdadeira testemunha dos eventos que está narrando (GRETHLEIN, 2012, p.23). Mas, ao mesmo tempo, ele valida, como autoridade, o material da outra narrativa, já que, como obra historiográfica, *As Helênicas* cria esse tipo de autoridade do narrador. Ao citar a obra de Temistógenes como referência, ele, de certa forma, indica a leitura como uma obra séria e que merece atenção. Como observa Veyne (2014, p.20), esse procedimento de citação e referência direta às fontes não é comum na prática dos historiadores gregos e, em geral, ela é feita mais para criticar do que para indicar a leitura, o que torna ainda mais estranha essa referência que, pelo breve conteúdo, poderia ter ficado no esquecimento e no silêncio.

Se olharmos mais atentamente a passagem das *Helênicas*, percebemos também que o narrador apenas resume o conteúdo da *Anábase*, mas não traz, para a sua obra historiográfica, aquela matéria. É preciso ressaltar que Ciro é um personagem histórico importante naquele período, pois, enquanto era sátrapa persa na Lídia e na Frígia, aliou-se aos espartanos na Guerra do Peloponeso, contra os atenienses, e essa aliança foi fundamental para a vitória de Esparta em 404 a.C. Informar ao seu leitor o que sucedeu com esse personagem (Ciro), seria, portanto, razoável e justificável historiograficamente; porém, como ressaltamos, a expedição de Ciro contra seu irmão cobre apenas uma pequena parte da narrativa da *Anábase*, enquanto que o tema principal é a tentativa de retorno dos gregos à Grécia. É a respeito desse evento, o retorno dos gregos, que o narrador das *Helênicas* indica a leitura de Temistógenes, um evento que não é importante historiograficamente. Para Bradley (2010, p.523), esse breve resumo dá a impressão de que a narrativa que foi importante para outro autor – ou seja, o autor da *Anábase* – é de menor importância para ele, autor das *Helênicas*, e, além disso,

Um olhar mais atento, entretanto, para a forma com que o período de tempo e os eventos da *Anábase* são tratados na *Helênica*, bem como em outras fontes antigas, estranhamente sugere que a narrativa da *Anábase*, de uma perspectiva historiográfica, está fora de sintonia com a sabedoria comum dos historiadores¹⁶⁰.

Flower (2012, p.48), no mesmo caminho, observa que a *Anábase* está inserida em uma cadeia de eventos maiores, os narrados nas *Helênicas*, porém o evento em si mesmo não é explorado por se tratar de um evento insignificante, do ponto de vista do *aksiólogo*. Assim, a *Anábase* seria um exemplo de micro-história (narrativa que trata de um evento menor em grandes detalhes) enquanto *Helenicas* seria um exemplo de macro-história (que trata de uma grande narrativa). Tomando a leitura desses dois autores como guia, não podemos pensar que a matéria da *Anábase* é menor para um tratamento historiográfico? Se sim, também não seria menos digna de menção? Não seria, também, por isso o uso do pseudônimo?

¹⁶⁰ Tradução nossa. No original: A closer look, however, at how the time period and events of the Anabasis are treated in the Hellenica, as well as in other ancient sources, strongly suggest that the narrative of the Anabasis is, from a historiographical perspective, out of step with the common wisdom of historians.

Essas questões são complexas para se responder com segurança, mas, pode-se argumentar, contrariamente, que o tema é tão importante que merece uma obra exclusiva e por isso o narrador das *Helênicas* não trabalha com esse material. Mas, se assim fosse, porque então o uso do pseudônimo? Nosso argumento não é o de que o tema em si seja menor, mas apenas não é adequado ao discurso historiográfico, por isso está ausente de uma obra historiográfica. É um tema que exige um novo tratamento, uma narrativa de *nóstos*, mas em prosa, ou seja, uma novidade na literatura grega. Isso não significa que Xenofonte não use estratégias e recursos da historiografia, porém, da mesma forma que as obras historiográficas se utilizam de recursos poéticos, sem serem, por isso, poesia, também o uso desses recursos não a qualifica como historiográfica (FLOWER, 2012, p.64).

Sabe-se, por exemplo, que nas prosas de ficção, em épocas em que são considerados gêneros menores, o uso de pseudônimos era comum e mesmo os Romances Gregos sofreram esses procedimentos. Pensamos, como Bradley (2010, p.521), que a *Anábase* apresenta novidades no campo da narrativa em prosa grega e, em nossa opinião, é justamente esse inadequamento de sua narrativa aos gêneros sérios e elevados, que leva Xenofonte a usar o recurso do pseudônimo. Bradley (2010) ressalta constantemente o caráter literário da *Anábase* e o uso de técnicas retóricas e literárias para se apropriar e manipular a temática histórica. Para ele, a melhor definição de gênero para a obra não é a de historiografia, mas a de “autobiografia romanceada”: “Por autobiografia romanceada eu quero dizer uma prosa narrativa que exhibe estruturas narrativas e características típicas do romance em apresentar o autor como personagem ficticiamente forjado no centro de eventos históricos recentes” (BRADLEY, 2010, p.520). Este é um exemplo de leitura que favorece o caráter literário e ficcional da narrativa e nos parece bem mais acertada do que classificar a obra como historiográfica.

No entanto, o fato de a obra ter sido publicada com um pseudônimo parece, em nossa opinião, criar um problema com o termo autobiografia, já que nos coloca a questão de se a obra seria reconhecida por seus leitores como tal. A autobiografia implica a narrativa de um eu que se assume como o sujeito da enunciação e que mantém uma relação de identidade com o próprio autor empírico do relato. Essa relação de identidade entre autor, narrador e personagem cria um pacto autobiográfico, condição fundamental da autobiografia para Lejeune (1975, p.14), que estabelece uma perspectiva de autoridade

quanto ao narrado que, aparentemente, trata de eventos factualmente verificáveis (REIS; LOPES, 2000, p.36).

O romance autobiográfico se aproveita dessa relação, tentando criar a impressão de que o personagem e narrador são também os autores reais da narrativa, dando a ela um ar confessional. O romance, então, permanece em uma zona fronteira, ficção e realidade, jogando e confundindo a identidade do autor e do narrador. Desse modo, mais fundamental do que a matéria autobiográfica, é um tipo de discurso que se assume como tal que define a autobiografia. Nesse sentido, se tomamos que a obra foi publicada como de autoria de Temistógenes, para ela ser uma autobiografia, deveria ser a autobiografia de Temistógenes, já que para seus leitores ele seria o autor da narrativa, porém este não existe nem como personagem dela nem como sujeito que se assume o enunciador do texto. Os leitores, antigos e modernos, reconhecendo a obra como produto narrativo do autor Xenofonte, podem então reconhecer nela um evento autobiográfico, e, em razão disso, inferir em sua leitura elementos da biografia de Xenofonte, mas em que medida era sabido pelos leitores que se tratavam de um pseudônimo e de um artifício literário? Para todos os efeitos, a obra seria da autoria de Temistógenes, o sujeito da enunciação seria um narrador anônimo, em terceira pessoa, e o personagem principal da narrativa seria Xenofonte. E, mesmo que soubessem que Temistógenes era seu pseudônimo, a *Anábase*, enquanto texto, não se constrói como narrativa autobiográfica, pois o autor mascara a relação entre narrador e personagem com o uso de um narrador heterodiegético. Por isso, embora seja uma narrativa baseada em fatos históricos e autobiográficos, rejeitamos a classificação genérica da obra como autobiografia (ainda que romanceada), pois assim como um tema histórico não faz uma obra ser historiográfica, um tema autobiográfico não faz dela uma autobiografia.

O livro I da *Anábase* se inicia com a narração de como Ciro organizou um exército de mercenários, gregos e bárbaros, para tentar derrotar seu irmão Artaxerxes, e culmina com a sua morte na batalha de Cunaxa (I.8) e com um discurso epidítico em seu louvor (I.9). No livro II, com a morte de Ciro, os gregos começam a tentar a se organizar e a discutir o que fazer nessa nova situação. Primeiramente, buscam uma aliança com os persas, para que eles permitam que os gregos retornem pacificamente para a sua casa, mas essa aliança é rompida quando Tissafernes, um dos principais líderes persas, trai os generais gregos e os degola (II.6). A partir do livro III, com a morte de seus generais, os gregos escolhem novos comandantes entre os soldados e, nessa escolha, surge a figura

do, até então anônimo, ateniense Xenofonte que se torna um dos principais líderes desse exército grego. A narrativa que se segue do livro III ao final, é a tentativa constante de os gregos retornarem para casa, uma viagem contínua pelo território persa e as dificuldades criadas pelos mais variados obstáculos. É, portanto, uma narrativa de viagem, mais precisamente de retorno, um *nóstos*. Como observa Bradley (2010, p.537), “[Xenofonte] constrói os Livros 3-7 como uma história que é unificada pela estrutura, tema, desenvolvimento do personagem, e estratégia narrativa – em uma abordagem essencialmente independente dos Livros 1-2¹⁶¹” e, em nossa opinião, o que cria essa sensação de unidade desses livros é o tema do retorno. É, então, uma narrativa de viagem sobre o retorno dos gregos.

Como nos lembra Dillery (2001, p.9), no quinto século, por conta das narrativas dos logógrafos, as narrativas de viagem não eram um gênero desconhecido dos gregos, porém, mesmo assim, a *Anábase* não tem precursores reais na prosa grega, pois aquelas narrativas focavam-se na experiência direta do narrador que se assumia testemunhas dos eventos narrados e das descrições das regiões visitadas, enquanto na *Anábase*, como já assinalamos, o narrador mantém a distância, não assumindo-se testemunha dos eventos.

O tema do *nóstos* é de grande importância na composição da épica antiga e é a base da *Odisseia* de Homero. Todo grande herói grego que participou da guerra de Troia, e sobreviveu a ela, teria em tese uma narrativa de retorno, e é provável que tenham existido poemas, hoje perdidos, sobre os retornos desses heróis. Nos cantos III e IV da *Odisseia*, quando Telêmaco vai em busca de informações sobre seu pai, ouve de Menelau e Nestor pequenos resumos de seus *nóstoi*, que, segundo Aubreton (1968, p.46), deveriam compor poemas épicos independentes. Além desses, há o retorno malogrado de Agamêmnon, que, por toda a *Odisseia*, aparece como modelo de contraste e comparação para as ações de Odisseu e Telêmaco. Em especial, no canto XI, na cena da “Descida ao Hades”, os próprios heróis conversam e Agamêmnon aconselha Odisseu sobre os perigos que o aguardavam na chegada em Ítaca.

De fato, o tema do retorno – que engloba em si o tema das viagens e peripécias por mundos desconhecidos – foi muito abundante na tradição oral épica. Na *Odisseia* a obstáculo criado por Poseidon, que impede Odisseu de retornar à casa, faz com que ele

¹⁶¹ Tradução nossa. No original: He construct Books 3-7 as a story that is unified by structure, theme, character development, and narrative strategy – an approach essentially independent of Books 1-2.

por dez anos se perca em regiões desconhecidas, onde o maravilhoso ganha forma e o herói se vê, em muitos passos, privado da confiança de que o retorno seja possível. Porém, vencidos esses obstáculos, o herói finalmente chega à sonhada Ítaca, pois também faz parte dos motivos que compõem o tema, a chegada propriamente dita, que, nos casos de Agamêmnon e Odisseu, não é tranquila e contém ainda muitos perigos. É com esse subtexto, com esse arquitexto, que pretendemos ler a *Anábase* e, com isso, procurar responder questões relacionadas ao heroísmo e história e ficção na obra de Xenofonte.

Consciente da tradição literária que o cercava, Xenofonte aproveitou-se dos simbolismos da *Odisseia* – desde a Antiguidade, a mais famosa narrativa de retorno – para a construção de sua própria narrativa. Isso se torna evidente quando observamos que o mito de Odisseu é o único que aparece na narrativa com uma potencialidade retórica e literária, não com fins etnográficos e etiológicos de explicar a existência de algum ritual ou algum monumento encontrado nas andanças estrangeiras. O mito de Odisseu apresenta-se como um espelho para as ações dos dez mil soldados, criando paradigmas de comportamento para aqueles homens perdidos e cansados em meio ao mundo estranho e estrangeiro. Mas é especular, principalmente, para Xenofonte, que, como líder (a partir do Livro III, quando começa de fato o retorno), deve evitar que ocorra aos seus soldados o mesmo que ocorreu aos marinheiros de Odisseu. Não podemos esquecer que Odisseu retorna sozinho, enquanto seus soldados morrem durante a viagem. Flower (2012, p.47) comenta essa relação intertextual:

[...] o enredo da *Anábase* tem um óbvio precedente na *Odisseia* de Homero, como muitos estudiosos tem apontado, e a audiência de Xenofonte deveria reconhecer paralelos temáticos e estruturais. Embora as correspondências com o enredo da *Odisseia* não sejam exatas, são parecidas o suficiente para Xenofonte recorrer a esse enredo-modelo, a fim de conseguir um efeito de normalização para o fim da obra. Essa normalização envolve o tema da jornada do retorno do herói, a vitória sobre os inimigos, e sua passagem de jovem inexperiente a um comandante experiente. Embora Xenofonte evoque a *Odisseia* como seu modelo, ele a adapta para criar, na *Anábase*, um novo enredo-modelo (ou narrativa arquetípica) na prosa da literatura do Ocidente: uma história de fuga¹⁶².

¹⁶² Tradução nossa. No original: “[...] but the plot of the Anabasis has an obvious precedente in Homer’s Odyssey, as many scholars have pointed out, and Xenophon’s audience would have seen the structural and thematic parallels. Although the correspondence with the plot of the Odyssey is not exact, it is close enough for Xenophon to draw on this particular master-plot in order to achieve an effect of normalization by the end of the work. This normalization entails the themes of the hero’s return journey, his defeat of his enemies, and his coming of age from an untried young man to a seasoned commander. Yet Xenophon

O reconhecimento desse subtexto intertextual não tem, no entanto, criado trabalhos que avaliem essa relação com grande atenção. E é sob esse foco que pretendemos analisar como elementos de heroicização ajudam-nos a ler a *Anábase* como uma narrativa de retorno.

Conforme nos lembra Meletinski (1998), os mitos encarnam estruturas fundamentais, sejam estruturas narrativas, sejam estruturas psicológicas que reverberam em temas mínimos, que alicerçam toda a grande literatura. Furio Jesi (1972, p.20) afirma que o mito, enquanto narrativa primordial, remete apenas a si mesmo, porém acaba por converter-se em símbolo aos quais os artistas, das mais variadas épocas, sempre recorrem. No entanto, como já assinalamos, conhecemos o mito apenas pela sua configuração discursiva e literária, ou seja, apreendemos o mito apenas como narrativa. Nesse sentido, não é tanto o mito de Odisseu, mas sim a *Odisseia*, ou seja, o mito de Odisseu narrado por Homero na *Odisseia* que se configurou um símbolo para a literatura posterior. A função mais importante do mito é, segundo Mircea Eliade (1992, p.87), “[...] “fixar” os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as atividades humanas significativas: alimentação, sexualidade, trabalho, educação etc.” e, mesmo quando o caráter ritualístico desse mito já se perdeu, o seu uso literário não deixa de ser um importante componente na configuração mental dos cidadãos.

Pode-se dizer que Odisseu é um personagem multifacetado ou multiforme, modelo de uma vida cheia de potencialidades para além dos horizontes estabelecidos pelos códigos heroicos¹⁶³. Boitani (1992, p.15) o chama de *signo* cultural, pois

Cada cultura é livre para interpretá-lo dentro de seu próprio sistema de signos, atribuindo-lhe um valor que se basta, por um lado, nas características míticas do personagem e, por outro lado, nos ideias, perguntas e horizontes filosóficos, éticos e políticos dessa civilização.

Segundo Stanford, em seu livro “El tema de Ulises” (2013, p.27), o que faz do mito de Odisseu uma perene presença na história do pensamento é justamente a capacidade desse personagem de vestir várias personalidades. Essa característica é, justamente, garantida pela narrativa homérica que lhe deu, na construção de seu caráter e

evokes the Odyssey as his model, he adapts it to create, in the Anabasis, a new “master-plot” (or archetypal narrative) in Western prose literature: the escape story.

¹⁶³ Os aspectos anti-heroicos de Odisseu são tratados no capítulo “El herói atípico” do Livro de Stanford (2013).

aventuras, uma base arquetípica mais ampla para futuros desenvolvimentos do que a qualquer outro herói grego. No entanto, enquanto Homero criou um personagem repleto de facetas (heroico, inteligente, viajante, pai de família, rei, homem ardiloso), a literatura posterior (com exceção de Joyce e Kazantzakis, segundo Stanford) preferiu focalizar um determinado aspecto desse herói, ou mesclar alguns deles, mas não todos, criando, assim, retratos menos completos que o de Homero¹⁶⁴. Desse modo, por exemplo, o teatro grego focalizou a habilidade de Odisseu em discursar que, frente às novíssimas descobertas da retórica, o tornaram uma espécie de vilão, cafajeste político, representando no palco o tipo de personagem social peculiar da época, o demagogo sofista¹⁶⁵. Outros autores, outros gêneros, valorizaram outros aspectos e, desse modo, Xenofonte incorpora ao seu discurso da *Anábase* alguns elementos odisseicos, mas não todos. Não lhe interessa, por exemplo, o papel de pai ou de esposo fiel ou o de inventor de tramas e dolos, mas sim o viajante, que luta incessantemente para retornar a sua casa, que usa da inteligência para vencer os obstáculos que lhe aparecem, e que, com o discurso, consegue convencer seus soldados a agirem *pelo bem comum*. Xenofonte escolhe, para sua representação, os aspectos odisseicos que via em si próprio.

Do ponto de vista literário, o uso do mito, como espelho de uma experiência histórica, a heroiciza, como pudemos observar, na Primeira Parte deste trabalho, nos epínios, nas elegias e n' *Os Persas* de Ésquilo. Analisaremos, a partir de agora, algumas passagens da *Anábase* em que haja a presença intertextual evidente da *Odisseia*, procurando, com isso, mostrar que, mais do que uma simples referência, Xenofonte buscava mesmo construir a sua narrativa para ser lida como uma narrativa de retorno, apoiado no espelhamento desse poderoso intertexto. Em seguida, a partir dessa análise, analisaremos cenas que evocam implicitamente esse subtexto e faremos alguns comentários a respeito do personagem principal da narrativa, o herói Xenofonte.

¹⁶⁴ O próprio Stanford ressalva que Joyce, em seu *Ulisses* (1922), e Kazantzakis, em sua *Odisseia* (1938), criam imagens do herói tão completas quanto Homero e, em sua opinião, isso se deve tanto a tentativa de representar o homem moderno em sua amplitude, quanto, principalmente, ao uso de gêneros narrativos que se aproximam do gênero épico de Homero, e que, portanto, tornam possível a criação de um personagem mais amplo.

¹⁶⁵ A figura de Odisseu como demagogo político, dono de uma grande capacidade retórica que não teme usá-la para garantir seus objetivos é bem representada nos dramas *Filocteses* de Sófocles e *Hécuba* de Eurípides.

IV.2. A história de um retorno

Xenofonte, enquanto personagem da narrativa, só ganha destaque a partir do Livro III. É também nesse Livro que os planos de retorno surgem e ganham espaço na narrativa, enquanto que o foco do Livro I é a rebelião de Ciro e o foco do Livro II é o funesto destino dos generais gregos. Nesses dois livros há apenas duas breves referências a Xenofonte-personagem: no Livro I.8.15, enquanto Ciro fazia a revista das tropas antes da batalha de Cunaxa, “Xenofonte de Atenas, tendo se aproximado para ficar frente a frente [com ele], perguntou se algo precisava ser transmitido¹⁶⁶”. Ciro ordenou a ele que transmitisse a mensagem de que os sacrifícios eram favoráveis aos rebeldes; depois disso, no Livro II.5.37, como os soldados não sabiam que os generais tinham sido assassinados, Cleanor, o Orcómeno, Sófeneto de Estinfalia e Xenofonte de Atenas foram procurar informações a respeito, principalmente, do ocorrido com o general Próximo. Essas são as únicas passagens em que Xenofonte, personagem, aparece nos dois primeiros livros¹⁶⁷.

É, no entanto, a partir do Livro III, com a morte dos generais, que Xenofonte ganha realce na narrativa, tornando-se o personagem principal dela. Desse modo, assim como Odisseu na *Odisseia*, o personagem principal só aparece tardiamente na narrativa. Discute-se se os quatro primeiros cantos seriam parte de uma *Odisseia* primitiva ou acréscimos posteriores, fazendo parte de uma narrativa independente a respeito de Telêmaco (PAGE, 1955, p.52-53). Independentemente de qualquer postura com relação a questão da unidade ou não da *Odisseia*, nos interessa que, na leitura da obra, temos uma narrativa em que o personagem principal, depois de ter sido invitada pelo próêmio, reaparece apenas no quinto canto. Cria-se com isso uma expectativa para o desenvolvimento, uma vez que os quatro primeiros cantos adiam o próprio tema proposto. Além disso, seguindo os passos de Telêmaco temos a mesma sensação de procura que absorve o personagem, pois, embora saibamos desde o começo que ele se encontra na ilha

¹⁶⁶ Tradução nossa. No original: Ξενοφῶν Ἀθηναῖος, πελάσας ὡς συναντήσαι ἤρετο εἴ τι παραγγέλλοι.

¹⁶⁷ Há, ainda, uma passagem em II.1.12 em que os críticos acreditam ser uma referência a ele. Falino, conversando com um soldado diz: “Parece, juvenzinho, ser um filósofo e o que falou não deixa de ter graça”. Para os críticos, a referência à pouca idade de Xenofonte, que na época deveria ter pouco mais de vinte anos, e por ser chamado de filósofo, como referência a sua amizade com Sócrates, fazem dessa passagem uma referência ao próprio Xenofonte. No entanto, poucas linhas antes, o narrador havia nomeado o personagem como Teopompo de Atenas e por isso desconsideramos essa passagem, pois, para o leitor que desconhece a vida de Xenofonte, ela passa batida.

de Calipso, pouco sabemos a respeito do personagem. O mesmo procedimento é reconstruído por Xenofonte, ao fazer do personagem principal da narrativa um elemento escondido nos dois primeiros livros, reaparecendo posteriormente.

Além disso, com essa mudança de foco, trazendo Xenofonte para o primeiro plano da narrativa, há uma sensível mudança na postura do narrador na construção da narrativa: se nos dois primeiros livros ele tende a seguir o modelo historiográfico, com um narrador heterodiegético, com focalização externa livre, a partir do Livro III, ele passa a ver os acontecimentos sob a ótica do personagem Xenofonte, inclusive usando recursos muito raros na prosa grega¹⁶⁸. Tanto para Bradley (2010, p.535), quanto para Flower (2012, p.64), há nos dois primeiros livros uma série de recursos estilísticos que aproximam a narrativa do discurso historiográfico. Ambos, no entanto, observam que a ruptura desse narrador ocorre no Livro III, gerando uma grande mudança na narrativa. Não devemos, ao reconhecer esses dispositivos historiográficos, tomar por isso como narrativa exclusivamente historiográfica, pois, como observa Flower (2012, p.64), “O problema, entretanto, é que a ficção pode imitar, e frequentemente imita, os dispositivos de não ficção, enquanto permanece ficção¹⁶⁹”. A mudança do tema torna o narrador mais livre e, nesse sentido, a estrutura se desvincula do discurso historiográfico. A história da rebelião de Ciro contra seu irmão é um assunto historiográfico, cujo modelo pode-se encontrar em Heródoto, que narra tanto as ações dos gregos quanto dos bárbaros. Politicamente importante, a rebelião envolve mesmo os gregos, já que as relações com os persas eram efetivas durante o fim da Guerra do Peloponeso. Importante do ponto de vista historiográfico, ela é referida nas *Helênicas*, ainda que não seja desenvolvida na narrativa. O uso de dispositivos historiográficos está, então, de acordo com um tema aparentemente historiográfico.

Essa mudança de postura se dá, também, no uso do mito. Nesse sentido, chamo a atenção para uma passagem no livro I.2.8, em que o uso do mito tem intuito etiológico e, nesse caso, a análise dessa curta passagem é importante, pois podemos contrastá-la com o uso do mito da *Odisseia* na sequência da narrativa. Nessa passagem, o narrador está

¹⁶⁸ Cf. Grethlein (2012).

¹⁶⁹ Tradução nossa. No original: The problem, however, is that fiction can and often does imitate the devices of nonfiction while remaining fiction.

descrevendo o parque (*parádeisos*) que circundava o palácio de Ciro em Celanas, cidade da Frígia. Entre os rios que cruzavam a região estava o rio Mársias e segundo o texto:

Dizem que, ali mesmo, Apolo esfolou Mársias, tendo o vencido em uma competição sobre habilidade, e pendurou a pele dele na gruta de onde [brotam] as fontes: por isso o rio chama-se Mársias. [9] Depois Xerxes, quando se retirava da Grécia vencido na batalha, dizem que ele construiu esse palácio e a cidade de Celanas¹⁷⁰.

Aqui o mito se adequa ao discurso historiográfico, já que tem papel etiológico. O narrador explica por que o rio se chama Mársias de acordo com a tradição (*légetai*), relembrando a passagem do mito de Apolo, em que o deus fora desafiado pelo sileno Mársias em uma disputa musical: Mársias, que seria o inventor da flauta, contra Apolo, o inventor da lira. Como não chegavam a um resultado, Apolo propôs que cada um tocasse o instrumento ao contrário, mostrando com isso a perfeição da lira e vencendo seu adversário. Como castigo, Apolo pendurou-o em um pinheiro e o esfolou, mas, depois arrependido, o transformou em um rio. O caráter etiológico desse mito é claro e o uso da expressão “*légetai*”, “dizem que”, mostra o distanciamento do narrador ao narrado. O narrador recolhe a fonte e a narra, localiza ao seu leitor o mundo não só geograficamente, mas também quanto ao mito. É interessante que, na sequência, segue-se outro “*légetai*”, em que, dessa vez, o narrador narra uma pequena lenda a respeito de Xerxes, que também tem caráter etiológico, já que explica o porquê da existência daquele palácio precisamente nessa região de Celanas. Mito e história, passado recente e passado antigo, têm o mesmo tratamento nessa passagem.

Nos dois primeiros livros, trabalhando com um material historiográfico, o tratamento dado pelo narrador se aproxima do historiográfico. Com isso Xenofonte, além de criar a expectativa para a narrativa principal, também a conecta a um evento histórico maior. Aquilo que nas *Helênicas* o narrador apenas resume, por não ser importante, na *Anábase* é desenvolvido, porém, em ambos os casos, está vinculado a uma história maior. Esta história maior, porém, só interessa como justificativa para o retorno, uma vez que,

¹⁷⁰ Tradução nossa. No original: ἐνταῦθα λέγεται Ἀπόλλων ἐκδεῖραι Μαρσύαν νικήσας ἐρίζοντά οἱ περὶ σοφίας, καὶ τὸ δέρμα κρεμάσαι ἐν τῷ ἄντρῳ ὅθεν αἱ πηγαί: διὰ δὲ τοῦτο ὁ ποταμὸς καλεῖται Μαρσύας. [9] ἐνταῦθα Ξέρξης, ὅτε ἐκ τῆς Ἑλλάδος ἤτηθεῖς τῇ μάχῃ ἀπεχώρει, λέγεται οἰκοδομῆσαι ταῦτά τε τὰ βασιλεία καὶ τὴν Κελαινῶν ἀκρόπολιν.

após iniciar este tema, nada mais sabemos a respeito das andanças políticas e militares dos persas¹⁷¹.

A liberdade desse narrador historiográfico, no entanto, é maior do que a do narrador historiográfico das *Helênicas*. Como demonstramos, no capítulo anterior, sempre que o narrador desejava narrar algo que não era “digno de menção”, ele fazia algum comentário, justificando-se ao seu leitor. Nos dois primeiros livros da *Anábase*, tal procedimento não se faz necessário e as cenas anedóticas aparecem em meio à história maior. Por exemplo, em I.2.12-18, há o encontro de Ciro com Epiaxa, com quem “dizem que Ciro mantinha relações íntimas”. Epiaxa, esposa do rei da Cilícia, pediu que Ciro fizesse uma demonstração com seu exército e, tal o assombro dos bárbaros diante das qualidades das tropas gregas, que todos, inclusive Epiaxa, fugiram de medo. Em 1.5.11-12, narra-se uma briga entre dois soldados, um do pelotão de Clearco e outro de Ménon. Este foi considerado por Clearco culpado da briga e açoitado como castigo. Um dia, então, um soldado de Ménon (que Xenofonte não deixa claro se tratava do mesmo ou de outro), enquanto cortava lenha, ao ver Clearco, arremessou contra ele um machado. Cria-se um racha no exército, porém Ciro consegue resolver a questão. Em 1.6, narra-se a traição do persa Orontas e de como Ciro o condenou à morte.

Além dessas anedotas, outro procedimento incomum nas narrativas historiográficas é a presença do discurso epidítico. Tanto Heródoto quanto Tucídides – e o próprio Xenofonte em boa parte nas *Helênicas* – levam a imparcialidade como uma postura fundamental do discurso historiográfico. O discurso epidítico, no entanto, tem caráter laudatório e, nessa perspectiva, pode-se dar ao luxo de exagerar as informações. Políbio, em suas *Histórias* 10.21, deixa clara essa distinção, observando que, ao discurso encomiástico, epidítico, impunha uma narração sumária e exagerada dos fatos (*apologismón tôn kephalaiódē met’ aukséseōs tōn prákseōn*), enquanto que na história, os elogios e as censuras (*epáinou kai psógou*) são distribuídos imparcialmente, visando à verdade (*zēteî tôn alēthē*). A presença, portanto, dos discursos em louvor a Ciro (I.9) e aos generais mortos (II.6) não são características do discurso historiográfico.

Esses discursos epidíticos chamam ainda a atenção por virem após a morte dessas personagens. A morte configura-se como um elemento fundamental na mitologia dos heróis e está intimamente ligada ao *kléos* do guerreiro, que garante a sua eternização

¹⁷¹ Sobre esse tratamento e construção da narrativa trataremos em um momento posterior desse capítulo.

(VERNANT, 1978, p.32). A morte no campo de batalha, estando no auge do vigor físico, torna-se uma espécie de ambição do herói, já que, com isso, terá seu nome lembrado. O próprio culto aos heróis, crê-se, pode estar relacionado a um processo de divinização de um ser humano, após a sua morte, cujos atributos e serviços prestados à comunidade se sobressaíram ao comum (BAUZÁ, 2007, p.9). Além disso, a morte dessas personagens apresenta um caráter de nobreza, já que Ciro morreu no campo de batalha, enquanto que os generais foram traídos ao fazer tréguas e nem mesmo o ultraje sofrido pelos seus corpos impede o narrador de os heroicizar. Através desses discursos epidícticos, o narrador heroiciza as personagens mortas, dá a eles um estatuto de herói, já que garante em sua narrativa que seus nomes sejam lembrados.

No processo de heroicização de Ciro no discurso epidíctico, há uma cena que, para nós, nos remete também a Odisseu. O narrador, elogiando as naturais qualidades militares de Ciro, que eram evidentes na prática da caça, diz que ele:

[6] Quando convinha a idade, era o mais apaixonado pela caça e certamente o mais audacioso junto às feras. Um dia, tendo uma urso atacado, não fugiu, mas afrontando-a foi derrubado do cavalo, e embora tenha sofrido ferimentos, das quais mantém cicatrizes, por fim a matou. E ao primeiro que veio em socorro, certamente tornou-o invejável com muitos bens¹⁷².

Como Odisseu (*Od.* XIX, v.393-466) que tinha a cicatriz (*oulēn*) por causa da caça quando jovem, o narrador faz questão de informar as cicatrizes (*óteilás*) de Ciro obtidas durante também uma caça. A cicatriz conquistada quando jovem, em uma caça, também reforça o valor guerreiro de Ciro, já que a caça, para os gregos, era vista como uma espécie de treinamento para a guerra.

Essa aproximação com Odisseu deve ser entendida a partir do contexto da narrativa como um todo. Ciro era o guia e líder do exército grego e, se saísse com a vitória, era aquele que conduziria os gregos de volta para sua casa. Sua morte, no entanto, exige que um novo líder seja eleito e Xenofonte assume, na narrativa, esse papel de líder e guia. Odisseu também é o líder e guia de seus soldados, porém fracassa nesse aspecto, já que seus soldados morrem durante o retorno. A aproximação das três personagens nos parece,

¹⁷² Tradução nossa. No original: [6] ἐπει δὲ τῇ ἡλικίᾳ ἔπρεπε, καὶ φιλοθηρότατος ἦν καὶ πρὸς τὰ θηρία μέντοι φιλοκινδυνότατος. καὶ ἄρκτον ποτὲ ἐπιφερομένην οὐκ ἔτρεσεν, ἀλλὰ συμπεσὼν κατεσπάσθη ἀπὸ τοῦ ἵππου, καὶ τὰ μὲν ἔπαθεν, ὧν καὶ τὰς ὠτειλάς εἶχεν, τέλος δὲ κατέκανε: καὶ τὸν πρῶτον μέντοι βοηθήσαντα πολλοῖς μακαριστὸν ἐποίησεν.

então, um recurso usado por Xenofonte para criar esse elo e, com isso, transportar para os eventos históricos narrados um elemento épico, de glorificação das personagens.

Há, portanto, elementos de heroicização mesmo nessa primeira parte da narrativa. Esses elementos tornar-se-ão mais evidentes a partir do momento que Xenofonte assume o papel como líder. Também as citações à *Odisseia* passam a ser mais evidentes.

IV.2.1. Os lotófagos ou o desejo de não voltar.

Na sua primeira aparição, ainda como soldado, Xenofonte começa a discursar para elevar o ânimo do exército e, depois desses discursos, é eleito um dos líderes dos mercenários gregos. Eleitos, os líderes travam uma pequena discussão (III, 2) a respeito de qual caminho seguir. Após o pronunciamento de Quisíforo e de Clearco, Xenofonte faz um longo discurso em que relembra antigas vitórias dos gregos sobre os persas e elogia o comportamento dos soldados durante a campanha de Ciro, tudo isso com vistas a incentivar os soldados a desejarem retornar para casa, e não permanecerem como cidadãos na Pérsia. Assim, discursa Xenofonte:

[23] Se nem os rios permitirem a passagem e nenhum guia aparecer para nós, nem mesmo assim nós devemos ficar preocupados. Pois sabemos que os Mísios, que não afirmaríamos serem melhores do que nós, habitam muitas cidades grandes e afortunadas na terra do rei, constrangidos pelo rei¹⁷³. Do mesmo modo conhecemos os Pisídias¹⁷⁴; nós mesmos também vimos os Licáones que colocando fortificações nas planícies colhem frutos na terra dos Persas. [24] Eu, de minha parte, dizia que não devemos mais tornar manifesto que nos lançamos em direção à casa, mas nos preparar como se fôssemos habitar aqui. Eu sei que o rei daria também aos Mísios numerosos guias, numerosas garantias para fazê-los sair lealmente, abriria caminhos a eles, se quisessem partir com quadrigas; e a nós, sei que faria isso com o maior prazer, se percebesse que nós nos preparamos para ficar. [25] Mas com certeza temo que, se aprendermos a viver como ociosos e a viver na abundância, a ter relações amorosas com altas e belas filhas e mulheres dos medos e dos persas, esqueçamos, como os comedores de lótus, o caminho de casa¹⁷⁵.

¹⁷³ O sintagma ἄκοντος ἐν βασιλέως, traduzido por nós por “constrangidos pelo rei” não aparece na edição da Loeb.

¹⁷⁴ Povo da Ásia Menor que ficavam constantemente em rebelião contra a autoridade Persa;

¹⁷⁵ Tradução nossa. No original: [23] εἰ δὲ μήθ' οἱ ποταμοὶ διήσουσιν ἡγεμόν τε μηδεὶς ἡμῖν φανεῖται, οὐδ' ὡς ἡμῖν γε ἀθυμητέον. ἐπιστάμεθα γὰρ Μυσοῦς, οὓς οὐκ ἂν ἡμῶν φαίημεν βελτίους εἶναι, ὅτι βασιλέως ἄκοντος ἐν βασιλέως χώρα πολλὰς τε καὶ εὐδαίμονας καὶ μεγάλας πόλεις οἰκοῦσιν, ἐπιστάμεθα δὲ Πισίδας ὡσαύτως, Λυκάονας δὲ καὶ αὐτοὶ εἶδομεν ὅτι ἐν τοῖς πεδίοις τὰ ἐρυμνὰ καταλαβόντες τὴν τούτων χώραν καρποῦνται. [24] καὶ ἡμᾶς δ' ἂν ἔφην ἔγωγε χρῆναι μήπω φανεροῦς εἶναι οἴκαδε ὄρμημένους, ἀλλὰ

É interessante nessa passagem a referência aos lotófagos, os comedores de lótus, que imediatamente nos remete ao canto IX da *Odisseia*. Essa cena é uma das primeiras aventuras que Odisseu narra aos Feácios. Após saírem de Troia, o vento levou os gregos para a terra dos Cícones, que eles saqueiam, causando uma batalha naval com os habitantes da região. Enquanto fugiam, uma tempestade com “ventos terríveis” por nove dias fez com que perdessem o rumo e desembarcassem no décimo dia na terra dos Lotófagos. Assim diz Homero (v.82-102):

Durante nove dias fui levado por ventos terríveis
Sobre o mar piscoso. Ao décimo dia desembarcamos
Na terra dos Lotófagos, que comem alimento floral.
Aí pisamos a terra firme e tiramos água doce.
E logo os companheiros jantaram junto às naus velozes.
Mas depois de termos provado a comida e a bebida,
Mandei sair alguns companheiros para se informarem
Acerca dos homens que daquela terra comiam o pão.
Escolhi dois homens, mandando um terceiro como arauto.
Partiram de imediato e introduziram-se no meio dos Lotófagos.
E não ocorreu aos Lotófagos matar os nossos companheiros;
Em vez disso, ofereceram-lhes o lótus, para que o comessem.
E quem entre eles comesse o fruto do lótus, doce como mel,
Já não queria voltar para dar notícia, ou regressar para casa;
Mas queriam permanecer ali, entre os Lotófagos,
Mastigando o lótus, olvidados de seu retorno.
À força arrastei para as naus estes homens a chorar,
E amarrei-os aos bancos nas côncavas naus.
Porém aos outros fiéis companheiros ordenei
Que embarcassem depressa nas rápidas naus,
Não fosse alguém comer o lótus e esquecer o regresso¹⁷⁶.

Segundo Page (1973, p.1-2), a narrativa dos Cícones e dos Lotófagos marca a entrada de Odisseu em um mundo sobrenatural, estabelecendo os limites onde a realidade acaba (narrativa dos Cícones) e o sobrenatural começa (narrativa dos Lotófagos) e essa separação é marcada pela questão da comida. Para Vernant (2010, p.100),

κατασκευάζεσθαι ὡς αὐτοῦ οἰκήσοντας. οἶδα γὰρ ὅτι καὶ Μυσοῖς βασιλεὺς πολλοὺς μὲν ἡγεμόνας ἂν δοίη, πολλοὺς δ' ἂν ὀμήρους τοῦ ἀδόλως ἐκπέμψειν, καὶ ὁδοποιήσειέ γ' ἂν αὐτοῖς καὶ εἰ σὺν τεθρίπποις βούλοιντο ἀπιέναι. καὶ ἡμῖν γ' ἂν οἶδ' ὅτι τρισάσμενος ταῦτ' ἐποίει, εἰ ἑώρα ἡμᾶς μένειν κατασκευαζομένου. [25] ἀλλὰ γὰρ δέδοικα μὴ, ἂν ἅπαξ μάθωμεν ἄργοι ζῆν καὶ ἐν ἀφθόνοις βιοτεύειν, καὶ Μήδων δὲ καὶ Περσῶν καλαῖς καὶ μεγάλας γυναιξὶ καὶ παρθένους ὀμιλεῖν, μὴ ὥσπερ οἱ λωτοφάγοι ἐπιλαθόμεθα τῆς οἴκαδε ὁδοῦ.
¹⁷⁶ Tradução de Frederico Lourenço.

Para os gregos, o próprio do homem, o que o define como tal, é o fato de comer pão e beber vinho, ter um certo tipo de alimentação e reconhecer as leis da hospitalidade, acolhendo o estrangeiro em vez de devorá-lo (2000, p.100).

A caracterização do lótus como alimento floral que não é cultivado, e que os Lotófagos podem comê-lo sem necessariamente ter que trabalhar a terra e praticar a agricultura, opõe-se a caracterização dos gregos, comedores do pão e da carne de animais domésticos, ou seja, alimentos que são, dados pela natureza, trabalhados pelo homem. O lótus, nesse sentido, distancia os seres que o comem do grego comum e “civilizado”, daí os efeitos da sua ingestão, desse fruto doce como o mel, tornarem-se um perigo para o retorno ao mundo humano. Na viagem aos mundos desconhecidos, perder o desejo de regressar à casa é também perder o desejo de voltar para o mundo humano.

Na leitura que faz da *Odisseia*, Ítalo Calvino interpreta a perda do desejo de retornar como tema capital da narrativa. Para o escritor italiano, retornar significa também recuperar a sua identidade, identidade esta que se perde quando se está longe de sua terra natal e de seus costumes, e as principais passagens da *Odisseia* metaforizam esse medo como grande e verdadeiro obstáculo para o herói.

O retorno deve ser identificado, pensado e lembrado: o perigo é que possa ser esquecido antes que ocorra. De fato, uma das primeiras etapas da viagem contada por Ulisses, aquela na terra dos lotófagos, comporta o risco de perder a memória, por ter comido o doce fruto do lótus. (1993, p.18).

Também Vernant aponta para a relação das aventuras de Odisseu com o tema da perda de identidade, sempre representado pelo medo de perder o desejo de retornar:

Durante o longo périplo que vai se seguir, a cada instante o esquecimento e a suspensão da lembrança da pátria e do desejo de retornar atuarão como pano de fundo de todas as aventuras de Ulisses e seus companheiros, e representarão, sempre o perigo e o mal. Estar no mundo humano é estar vivo à luz do sol, ver os outros e por eles ser visto, viver em reciprocidade, lembrar-se de si e dos outros. Ali, ao contrário, eles entram num mundo em que as forças noturnas, os filhos da Noite, como as chama Hesíodo, vão aos poucos estender a sua sombra sinistra sobre a tripulação de Ulisses e sobre o próprio Ulisses. (2000, p.101).

O mesmo caminho já fora abordado por Taylor Jr. (1965). Para ele, a *Odisseia* é fundamentalmente uma narrativa que trata da questão da identidade e os obstáculos que

surgem durante a viagem de Odisseu são tentações que vão de encontro com sua identidade e suas obrigações culturais de homem grego. A respeito dos comedores de lótus, nesse sentido, Taylor Jr. (1965, p.88-89) interpreta que o lótus e seus efeitos amnésicos e letárgicos metaforizam o desejo de fugir das responsabilidades. Não retornar para casa é não retornar para as obrigações do homem comum com sua família e sua comunidade. Além disso, sob o efeito do lótus os homens estão em um mundo de alegrias inconscientes, e nisso o crítico vê o desejo do homem em permanecer uma eterna criança. Porém, como personagem já formado, Odisseu é maduro o suficiente para ter esse tipo de tentação; por isso, o lótus não se apresenta como um perigo real para ele, apenas para seus soldados. Odisseu é uma personalidade fixa, homem já amadurecido, guerreiro experimentado que, durante sua viagem, “está sempre consciente de quem ele é e do que quer alcançar e nunca está disposto a negociar sua consciência com algum tipo de euforia¹⁷⁷” (1965, p.89).

De fato, para Rousseaux (1971, p.344), o efeito do lótus não é exatamente o da perda da memória, mas o da perda da vontade de retornar. As facilidades de uma vida em que não há necessidade de agricultura, de trabalho, mostram ao homem grego uma vida tranquila que, como consequência, causaria o esquecimento do retorno¹⁷⁸. Talvez a ausência do trabalho com a terra e a possibilidade de se alimentar apenas recolhendo o que a terra dá remeta ao mundo da Idade de Ouro. Não seria, então, o lótus necessariamente que causaria o esquecimento, mas os prazeres gerados por ele que causariam uma espécie de letargia e, como consequência, a perda de vontade de retornar. Desse modo, os prazeres e a vida fácil (não é preciso fazer uso da agricultura para obter alimentos) são peças-chaves na interpretação dessa cena.

Deve-se levar em conta, ainda, que a narrativa dos Lotófagos faz parte de uma série de aventuras que Odisseu teria vivido em um espaço que Hartog chama de “não-humano”, espaço este que é “fundamentalmente *akleés*, desprovido de glória: o herói que tem a infelicidade de embrenhar-se nele não tem nada a ganhar e tudo a perder – até seu nome (2014, p.44). Niles (1978, p.51), a partir da análise de Cedric Whithman (1967, p.288), propõe um diagrama de organização em que as narrativas de Odisseu aos Feácios

¹⁷⁷ Tradução nossa. No original: He is Always conscious of who he is and of what he wants to achieve and is never willing to trade this consciousness for some kind of euphoria.

¹⁷⁸ Neste artigo, Rousseaux (1971) aproxima os efeitos do lótus aos do ópio.

são moldadas em forma de *ring-composition*, cujo centro é a *Nekýia*. A cena dos Lotófagos (início) e a de Calipso (fim) formam duas pontas que se conectam pelo tema da perda do desejo de retornar, e esta ocorre pelos prazeres da vida ociosa e tranquila. Essas narrativas, conforme Most¹⁷⁹ (1989, p.30) que as analisa como um discurso retórico de Odisseu, funcionam na diegese como um apelo do herói aos Feácios para que o ajudem a retornar.

Xenofonte, ao retomar o mito dos lotófagos, o faz comparando o “fruto” à realidade dos seus homens. Enquanto aqueles da epopeia perderam a vontade ou esqueceram o retorno por comer do lótus, os homens de Xenofonte poderiam esquecer o retorno devido aos prazeres e facilidades que a eles poderiam sobrevir caso desajassem estabelecer morada na região da Pérsia: uma vida ociosa e abundante, com as belas mulheres persas. É importante ter em mente que nesse receio há duas práticas comuns da civilização grega: a primeira é a criação de uma colônia grega em território estrangeiro; a segunda, os prazeres a que Xenofonte se refere são frutos dos espólios de guerra. Coloca-se, por conseguinte, um problema crucial para o desenvolvimento da viagem dos soldados.

Assim como Odisseu, nesse momento da narrativa Xenofonte está cômico de suas responsabilidades e, principalmente, de sua identidade. A permanência em terra bárbara implicaria não apenas permanecer longe de sua verdadeira cultura, mas fundamentalmente permanecer longe de suas obrigações enquanto cidadão grego, com a família, a religião e a política da cidade. No entanto, Xenofonte, nesse momento, não sofre a tentação de permanecer, então pode e deve, como Odisseu, “arrastar à força os homens” e impedir que eles caiam na tentação de permanecer na Ásia.

Ao trazer o mito para seu discurso, o personagem Xenofonte não precisa recontar a narrativa mítica, mas ele a reinterpreta preenchendo as vagas informações dos Lotófagos com as imagens vivas e reais da situação que vivenciam. Ao mesmo tempo, ele compreende o simbolismo da cena dos Lotófagos, criando um paralelo entre a vida fácil e ociosa das duas cenas. Nesse sentido, o mito, como observa Fiker (1983, p.53), nesse tipo de uso literário, está subjacente como arquétipos e padrões míticos de

¹⁷⁹ A análise de Most (1989), que toma como referência o modelo de Niles (1978), mostra como as diversas cenas das narrativas de Odisseu se conectam, paralelas, pela questão da hospitalidade, comida, uso de drogas e fármacos, porém sempre com o intuito de conectar a questão do permanecer e desistir do retorno ou de lutar para voltar para casa.

comportamento, em que não se conta um mito novamente, mas sim uma situação em que é possível identificar o mito. A mera alusão ao mito traz à tona as complexas nuances por ele narradas e clarificam mecanismos de comportamento aos leitores da narrativa. Assim, a Pérsia se converte em uma espécie de lótus cujo os prazeres da ingestão criariam problema para o retorno dos soldados.

IV.2.2 O sonho do retorno tranquilo.

Depois de chegarem ao país dos Macrões e sofrerem com problemas intestinais por conta de uns favos de mel que comeram (IV.8), os soldados de Xenofonte atracam na cidade de Trapezunte, no Ponto Euxino, na Colquídia, onde instituem jogos para comemorar a chegada a essa cidade, já que se trata de uma colônia grega. Com o fim dos jogos, os gregos se reúnem para deliberar se é melhor continuar a marcha por terra, ou ficar em Trapezunte e ir aos poucos pelo mar, uma vez que não haveria navios para todos eles. León de Túrio foi o primeiro a falar (V.1,2):

Bem, homens, quanto a mim, disse, a partir desse ponto eu me recuso a preparar as bagagens, a andar e a correr, a transportar as armas, a estar em formação, a montar guarda e a combater; desejo que, a partir daqui, todas essas dores cessem, e, visto que temos o mar, que naveguemos o restante e, estendido como Odisseu, cheguemos à Hélade¹⁸⁰.

O personagem León de Túrio, em sua fala, faz uma referência da *Odisseia*, do Canto XIII v.73-76. Após sua passagem pela ilha dos Feácios, onde Odisseu conta as suas aventuras e estabelece a sua identidade, os marinheiros Feácios o deixam em Ítaca. Nestes versos, Homero descreve a viagem de Odisseu:

Para Ulisses estenderam uma manta e um lençol de linho
No convés da côncava nau, para que dormisse descansado
Junto à popa; ele embarcou e deitou-se em silêncio.
(XIII.73-76)

¹⁸⁰ Tradução nossa. No original: ἐγὼ μὲν τοίνυν, ἔφη, ὃ ἄνδρες, ἀπείρηκα ἤδη ξυσκευαζόμενος καὶ βαδίζων καὶ τρέχων καὶ τὰ ὄπλα φέρων καὶ ἐν τάξει ὦν καὶ φυλακὰς φυλάττων καὶ μαχόμενος, ἐπιθυμῶ δὲ ἤδη παυσάμενος τούτων τῶν πόνων, ἐπεὶ θάλατταν ἔχομεν, πλεῖν τὸ λοιπὸν καὶ ἐκταθεὶς ὡσπερ Ὀδυσσεὺς ἀφικέσθαι εἰς τὴν Ἑλλάδα.

O cansaço da viagem que decorre das dificuldades humanas e geográficas leva o personagem a retomar o modelo de Odisseu, cujo final de viagem foi tranquilo, dormindo no navio. Porém, esse sono tranquilo é, de algum modo, apenas um descanso passageiro para as novas aventuras que o aguardam, já que as dificuldades ainda continuam após sua chegada em Ítaca.

O soldado Léon de Túrio sonha com esse percurso calmo, tranquilo, pelo mar desconsiderando, portanto, as dificuldades posteriores que porventura possam ocorrer. É o caso, por exemplo, de Xenofonte, cujo “retorno” a Atenas marca sua condenação ao exílio. Nas longas e perigosas aventuras de Odisseu, também esta é apenas uma curta e pequena passagem de descanso, que se dissocia de todas as dificuldades anteriores e posteriores. Odisseu, quando chega em Ítaca, tem de lutar contra os pretendentes, pois é preciso retomar seu papel de rei de Ítaca, assenhorar-se do palácio e do leito de Penélope. A Ítaca da chegada, não é a mesma Ítaca da partida. A Atenas, que fora deixada Xenofonte, na sua chegada lhe renderá o exílio. Como experiência do tempo no espaço, a imagem que se faz da casa torna-se uma ilusão só possível à distância.

Na *Anábase*, a chegada dos soldados gregos em Trapezunte torna-se uma espécie de passagem idílica no todo da viagem, como o sono divino de Odisseu. Por tratar-se de uma cidade grega, em meio à Ásia, os soldados estão tranquilos em um terreno amigo e podem recuperar um pouco de sua identidade de grego ao estabelecerem seus jogos e ritos. John Ma (2010, p.509) chama a atenção para que o retorno dos soldados não é apenas o retorno físico ao mundo conhecido, mas também a recuperação da identidade que, no estrangeiro, é contraposta com outra cultura. Mantendo a identidade de grego, com seus costumes, realça a esperança e o desejo de voltar, já que o retorno parece cada vez mais impossível. Ao mesmo tempo, nesse ambiente grego por excelência, eles podem recuperar um pouco de sua identidade ao conviver com sua cultura, tornando-se, portanto, a permanência uma real tentação.

Há um ponto essencial para a tessitura da narrativa nessa passagem e Flower (2012, p.106) nos ajuda nesse sentido ao indicar que, a partir do livro V, a união que se estabelecera entre os gregos para o retorno nos Livros III-IV começa a se dissolver com problemas de indisciplina. A passagem por Trapezunte então se revela um momento de real tentação, pois, diante do cansaço dos homens, torna-se um momento em que eles recuperam um pouco da cultura grega; mas também se torna um ponto essencial da

narrativa em que se cria uma dissensão entre os soldados. Desse modo, como a viagem tranquila de Odisseu, é apenas uma pausa para novas aventuras e obstáculos.

A passagem referida da *Odisseia* apresenta ainda um aspecto importante, se aceitarmos a interpretação de Taylor Jr. (1965, p.89), já que também ela segue um momento de real tentação para Odisseu. Na ilha dos Feácios, Odisseu é salvo por Nausícaa, filha do rei Alcínoo, a quem o herói causa grande impressão, pois a jovem confessa a si própria o desejo de tê-lo por marido e mesmo Alcínoo está disposto a dá-la em casamento. Nausícaa representa o apelo sexual do eterno feminino, como Calipso, porém, diferente desta que é uma deusa, o que Nausícaa pode oferecer a Odisseu é uma tentação real. Isso por que, para Taylor Jr. (1965, p.92), se Odisseu aceita aquilo que Calipso lhe oferece, a vida eterna repleta de ócio e tranquilidade, ele não perde apenas a sua identidade de herói, mas perde também a sua identidade de homem, para tornar-se uma divindade menor. Além disso, a permanência com Calipso representa ao herói a impossibilidade de recontar a história de seu retorno, de torná-la imortal tal qual é contada na *Odisseia*. Como observa Teodoro R. Assunção (2011, p.168),

O que, no entanto, a opção pela imortalidade oferecida por Calipso representaria para Ulisses seria a impossibilidade de sua glória como o herói do retorno (e dos sofrimentos nele implícitos), isto é: a da sua estória tal como contada pela *Odisseia*. Pois seriam impossibilitados não só o seu retorno à Ítaca e a difícil retomada do seu lugar (de marido, pai e senhor do palácio) junto aos seus, mas também todas as estórias maravilhosas (e pós-troianas) da viagem de retorno até a chegada à ilha de Calipso, tais como relatadas à corte do rei Alcínoo na Feácia (e resumidas depois para Penélope).

O *kléos* de Odisseu está garantido até sua saída de Troia; porém, precisa ele tornar-se o contador de sua própria história para mantê-la viva na memória da comunidade. Nausícaa, no entanto, ao contrário de Calipso, “[...] é mortal, com ela Odisseu poderia tomar o lugar dele em um mundo em que a ação heroica é ainda possível” (TAYLOR JR, 1965, p.92). Lembremos que a passagem pela ilha dos Feácios simboliza a saída de Odisseu do mundo sobrenatural, é o elo de ligação entre a ilha de Calipso e Ítaca, onde o herói recupera aos poucos a sua identidade, onde ele deixa de ser o “Ninguém” e volta a ser Odisseu.

Conforme Hartog (2014, p.47), os feácios “estão, com efeito, no cruzamento dos espaços, o não humano e o dos comedores de pão. Mortais, têm, como estes, campos cultivados e realizam sacrifícios. Seus festins são ornados com o canto do aedo. Praticam

a hospitalidade e reconhecem Zeus Hospitaleiro”. No entanto, as diferenças separam esses homens, os últimos, de Odisseu, como, por exemplo, a relação incestuosa entre Alcínoo e Arete, marido e mulher, mas também irmão e irmã. Para Hartog (2014, p.47-48), há na ilha dos feácios uma série de indicações que parecem demarcar esse espaço como se estivesse próximo à Idade de Ouro, como os jardins magníficos do rei Alcínoo ou mesmo a presença dos deuses nos banquetes em sua honra. Ou seja, como espaço de transição, ele não é totalmente “humano”, mas desloca-se de um ponto ao outro. É preciso continuar a viagem, em vista do retorno.

No mundo dos Feácios, o canto épico e a valorização do herói são temas recorrentes nos cantos dos aedos, como demonstra a presença do personagem Demódoco. A permanência de Odisseu ali é uma possibilidade real, seu estatuto, sua identidade em parte seria mantida. Em parte, pois Odisseu, além de herói da Guerra de Troia, é rei de Ítaca, marido de Penélope e pai de Telêmaco. Se quando chega à ilha dos Feácios, Odisseu mantém-se no anonimato – é, novamente, o homem sem nome, o ninguém do episódio de Polifemo –, ao ouvir o canto de Demódoco, suas lágrimas revelam a sua verdadeira identidade. No anonimato, Odisseu poderia assumir uma nova vida, mas ao revelar-se como o herói de Troia, ele revela o outro lado de sua identidade, esposo de Penélope, pai de Telêmaco, rei de Ítaca, e isso, de fato, o impede de se casar com Nausícaa. Odisseu precisa retornar para sua casa para assumir, como observa Stanford (2011, p.50), sua posição de esposo, pai e senhor do palácio e, conhecedor de suas obrigações, está sempre em busca de seu lar. E com o retorno e a recuperação de sua identidade, poderá contar suas histórias e manter seu nome e estatuto épico.

A colônia de Trapezunte é uma tentação real para os soldados gregos, como Nausícaa para Odisseu; assim como a ilha dos Feácios tem elementos culturais semelhantes ao grego, Trapezunte é culturalmente grega e isso implica ter laços religiosos e linguísticos com a Hélade. É um espaço grego em território bárbaro, tão inóspito e, naquele momento, tão fantástico como a ilha dos Feácios em meio mar. Em sua análise sobre a passagem, Bonner (1912, p.184) observa que durante os jogos realizados em Trapezunte (IV.8), há um eco de elementos épicos no uso de algumas palavras e cria-se, com isso, a impressão de que a colônia é vista como um lugar mágico, em que a dura realidade está ausente, pausada para fora dos muros da cidade, onde o mundo belo e grandioso da epopeia – representado nos jogos – pode transcorrer calmamente. A própria prática dos jogos tem ascendência aristocrática e vincula-se ao mito dos heróis, que

instituem jogos para celebrar suas façanhas. A própria *Ilíada* no Canto XXIII narra os jogos instituídos por Aquiles em honra a Pátroclo. Essa pausa aos tormentos da expedição propicia, pela primeira vez na narrativa, uma verdadeira tentação e essa tentação, dessa vez, atingirá o próprio personagem de Xenofonte que, no Livro V.6, expressará ele mesmo o desejo de fundar uma colônia.

Nessa passagem, após saírem de Trapezunte (por não conseguirem navios suficientes para transportar o exército), os soldados continuam a marcha em direção à Paflagônia. Acabam encontrando Sinope, outra colônia grega. Enquanto discutiam os próximos passos, Xenofonte observou a disciplina do exército: os numerosos peltastas, arqueiros, hoplitas, fundeiros, cavaleiros,

[observando] que eram muito competentes na prática, estando eles no Ponto, onde, com poucos recursos, tal força não se poderia preparar, pareceu a ele ser conveniente obter mais terra e poder para a Hélade, fundando uma cidade [16] E parecia que seria [uma cidade] grande, incluindo a maioria deles e os que moravam em torno do Ponto. Em vista disso, antes de falar algo aos soldados, chamou Silano de Ambracia, que era adivinho de Ciro, e depois fez um sacrifício. [17] Silano, porém, temendo que tais coisas acontecessem e que o exército permanecesse em alguma parte, revela às tropas o fato de que Xenofonte queria fazer o exército permanecer, fundar uma cidade e com isso conseguir fama e poder. [18] O próprio Silano queria chegar à Hélade o mais rápido possível; pois conservava intactos os três mil dáricos que recebeu de Ciro, quando, sacrificando para ele, fez predições verídicas durante dez dias¹⁸¹.

Segundo o narrador, alguns soldados gostaram da ideia, mas não a maioria. Inicia-se assim a primeira das acusações contra Xenofonte e o caráter apologético da narrativa se realça na sequência, pois em seus discursos ele vai defender a honestidade de suas atitudes¹⁸². O que nos interessa nessa passagem é que Xenofonte, o guia do retorno, que antes precisara convencer seus soldados a partir, agora é tentado a permanecer em terras

¹⁸¹ Tradução nossa. No original: [...] καὶ μάλα ἤδη διὰ τὴν τριβὴν ἰκανούς, ὄντας δ' ἐν τῷ Πόντῳ, ἔνθα οὐκ ἂν ἀπ' ὀλίγων χρημάτων τσαυτῆ δύναμις παρεσκευάσθη, καλὸν αὐτῷ ἐδόκει εἶναι χώραν καὶ δύναμιν τῇ Ἑλλάδι προσκτήσασθαι πόλιν κατοικήσαντας. [16] καὶ γενέσθαι ἂν αὐτῷ ἐδόκει μεγάλη, καταλογιζομένη τό τε αὐτῶν πλῆθος καὶ τοὺς περιοικοῦντας τὸν Πόντον. καὶ ἐπὶ τούτοις ἐθύετο πρὶν τι εἰπεῖν τῶν στρατιωτῶν Σιλανὸν παρακαλέσας τὸν Κύρου μάντιν γενόμενον τὸν Ἀμπρακιώτην. [17] ὁ δὲ Σιλανὸς δεδιὼς μὴ γένηται ταῦτα καὶ καταμείνῃ που ἡ στρατιὰ, ἐκφέρει εἰς τὸ στράτευμα λόγον ὅτι Ξενοφῶν βούλεται καταμείναι τὴν στρατιὰν καὶ πόλιν οἰκίσει καὶ ἐαυτῷ ὄνομα καὶ δύναμιν περιποιήσασθαι. [18] αὐτὸς δ' ὁ Σιλανὸς ἐβούλετο ὅτι τάχιστα εἰς τὴν Ἑλλάδα ἀφικέσθαι: οὐς γὰρ παρὰ Κύρου ἔλαβε τρισχιλίους δαρεικοὺς ὅτε τὰς δέκα ἡμέρας ἠλήθευσε θυόμενος Κύρῳ, διεσεσώκει.

¹⁸² Cf. Erbse (2010); Howland (2000).

bárbaras, fundando uma colônia. Para John Ma (2010, p.502-519), para se compreender essa súbita mudança de atitude, deve-se levar em conta que Xenofonte, cidadão ateniense, está escrevendo essa narrativa muito tempo depois dos eventos narrados. Ele sabe que ao retornar será exilado de Atenas, por conta de seu filoespartanismo e por ter se recrutado com o exército de Ciro. Isso de algum modo significa que o retorno, de fato, não será completado¹⁸³. Tal interpretação, no entanto, leva em consideração um conhecimento prévio da vida de Xenofonte, ou seja, elementos extradieéticos, porém, observando o contexto da narrativa, isso não fica evidente.

Como interpreta o adivinho Silano, Há nessa atitude de Xenofonte o implícito desejo de buscar fama e heroísmo através da fundação da cidade. L. R. Farnell em *Greek hero cults and ideas of immortality* (1970, p.19) distingue sete categorias de heróis, entre os quais se encontra os heróis epônimos, fundadores de raças e cidades. Bauzá (2007, p.19) acrescenta que ser um *conditiore* – um fundador de cidade – era uma das formas de se alcançar a imortalidade, já que ao fundador era dedicado um culto. A fundação de uma colônia poderia ser uma saída para aqueles que não acreditam mais poder retornar ao seu lar e, com isso, ainda conseguir alguma glória para seu nome. É sob esta justificativa que Sileno o acusa: buscar fama e poder. Conforme Grethlein (2012, p.26) “[...] enfatizando o desejo de Xenofonte em ganhar glória e poder para si mesmo, Silano coloca o plano de Xenofonte em uma luz negativa¹⁸⁴”. O narrador, claro, tenta defender Xenofonte, primeiro, afirmando que seus desejos eram buscar fama e poder para a Hélade, e não para si mesmo e, em seguida, tirando a credibilidade de Sileno, ao dizer que este agiu assim porque desejava regressar para manter intactos os 3000 daricos que Ciro lhe havia pago. Com isso, defende o personagem de Xenofonte, caracterizando como válida a tentativa de fundar uma colônia.

O desejo do retorno no início da viagem pode ser visto também como o desejo de, no fim da viagem, poder recontar a história e, com isso, manter seu nome. A fundação de uma colônia surge então como substituta a esse plano inicial. À medida que os soldados são contrários a esse plano, Xenofonte mantém o caminho de ser guia do retorno. O sonho do retorno tranquilo, expresso na imagem da *Odisseia* retomada pela fala de León de

¹⁸³ Desenvolveremos essa discussão em momento oportuno.

¹⁸⁴ Tradução nossa. No original: [...] emphasizing Xenophon's desire to gain glory and power for himself, Silanus puts Xenophon's plan in a negative light.

Túrio, parece cada vez mais distante, cada vez mais impossível. Tentações de permanecer na terra bárbara surgem com maior força à medida que a incerteza do retorno torna-se mais evidente. Entretanto, a colônia é, ao mesmo tempo, um espaço novo e um espaço antigo, uma imitação de uma cidade original, com seus costumes, sua língua e religião, mas em um espaço novo, aberta a novas relações com outros povos e iniciando uma história própria. Como a Feácia, é uma ilusão, não se pode recuperar totalmente a identidade.

Por fim, deve-se observar que o retorno tranquilo de Odisseu, dormindo no navio, se dá sozinho, sem a companhia de seus soldados, já que todos morreram. Surge aqui, então, a terceira comparação com a narrativa da *Odisseia*: o retorno solitário.

IV.2.3 Sozinho eu vou.

A posição em que se encontra a passagem acima citada é também importante porque marca o momento em que começa a haver dissensão entre os soldados gregos. Ao propor a fundação de uma colônia, Xenofonte sofre a primeira de três acusações de seus soldados. As outras duas são: em V.7.34, por conta dos abusos de alguns estrategos, se decide instituir um processo para julgar a atuação deles desde a morte de Ciro e condenar, se for o caso, algum delito. Xenofonte foi acusado, pelos soldados, de tratá-los mal e usar da força (V.8.1). Xenofonte se defende, narrando tal história: o soldado, que o acusava, carregava um homem enfermo, porém, cansado de carregá-lo, abriu uma cova e iria enterrá-lo vivo. Xenofonte, se apercebendo disso, bateu nele e, por isso, agora o homem vinha se vingar acusando-o de maus tratos. Pede então que outros que tinham acusação semelhante falassem, mas como ninguém mais falou, Xenofonte discursa se defendendo de seus excessos, justificando-os como necessários para controlar a indisciplina e castigar os homens de mau caráter.

Já no Livro VII.1, os soldados estão em Crisópolis na Calcedônia. Anaxibo, que se encontrava em Bizâncio, envia os capitães e estrategos a esta cidade, para que lá recebessem o soldo com que pagariam os soldados. Enquanto os outros estrategos deliberavam, Xenofonte “[...] respondeu que pretendia separar-se do exército e que queria fazer-se ao mar¹⁸⁵” (VII.1.4). Anaxibo o convence a levar o exército a Bizâncio e depois

¹⁸⁵ Tradução nossa: εἶπεν αὐτῷ ὅτι ἀπαλλάξοιτο ἤδη ἀπὸ τῆς στρατιᾶς καὶ βούλοιτο ἀποπλεῖν

disso se apartar do exército. Feito isso, Xenofonte expressa novamente seu desejo, dessa vez a Cleandro, com quem havia estabelecido laços de hospitalidade. Cleandro então lhe disse (VII.1.8-10):

Não faças isso; se não, disse, receberás a culpa, visto que neste momento alguns te culpam de o exército não se retirar rapidamente." [9] E Xenofonte disse: "Eu não sou o culpado disso, mas os próprios soldados que precisam de víveres, e por causa disso estão desanimados para a expedição." [10] [Cleandro respondeu:] "Mas, do mesmo modo, eu te aconselho a sair como se fosses marchar, e quando o exército estiver fora, nesse momento tu te afastas¹⁸⁶.

Nesse ínterim, os soldados estão revoltosos com situação deles; o pagamento do soldo não arrefecera os ânimos nem supria as suas necessidades, então eles se rebelaram, cercando as portas de Bizâncio. Nessa confusão, os soldados gritam a Xenofonte:

Agora é permitido a ti, Xenofonte, ser um homem. Tens uma cidade, tens uma trirreme, tens bens, tens numerosos homens. Agora, se quiseres, tu serás útil a nós e nós te faremos grande¹⁸⁷.

Xenofonte consegue acalmar os ânimos dos soldados, fazendo-os desarmar. Com eles desarmados e calmos, Xenofonte começa a discursar (VII.1,25-31): inicia seu discurso mostrando-se compreensivo com os soldados, que estavam irritados com a falta de pagamento do soldo; porém, procura mostrar o erro de avaliação deles ao tentarem invadir a cidade de Bizâncio, aliada dos lacedemônios, pois com isso eles se tornariam seus inimigos. Inclusive, como exemplo de tal perigo, retoma a Guerra do Peloponeso que, no momento da narrativa, acabara há 3 ou 4 anos. Seu discurso não só os acalma, como persuade a sua assembleia e, com isso, consegue que façam o que ele deseja. Xenofonte usa da persuasão para conseguir seus objetivos. Astucioso, finge apoiá-los e consegue com isso os acalmar, para, em seguida, discursar persuadindo-os a não pilharem Bizâncio, argumentando que isso traria numerosos inimigos a eles. Depois disso, Xenofonte se despede dos soldados e começa a procurar transporte, apenas para si, para

¹⁸⁶ Tradução nossa. No original: μή ποιήσης ταῦτα: εἰ δὲ μή, ἔφη, αἰτίαν ἔξεις, ἐπεὶ καὶ νῦν τινὲς ἤδη σὲ αἰτιῶνται ὅτι οὐ ταχὺ ἐξέρπει τὸ στράτευμα. [9] ὁ δ' εἶπεν: ἀλλ' αἴτιος μὲν ἔγωγε οὐκ εἰμὶ τούτου, οἱ δὲ στρατιῶται αὐτοὶ ἐπισιτισμοῦ δεόμενοι διὰ τοῦτο ἀθυμοῦσι πρὸς τὴν ἐξοδον. [10] ἀλλ' ὅμως, ἔφη, ἐγὼ σοὶ συμβουλεύω ἐξελεθεῖν μὲν ὡς πορευσόμενον, ἐπειδὴν δ' ἔξω γένηται τὸ στράτευμα, τότε ἀπαλλάττεσθαι.

¹⁸⁷ Tradução nossa. No original: νῦν σοὶ ἐξεστίν, ὃ Ξενοφῶν, ἀνδρὶ γενέσθαι. ἔχεις πόλιν, ἔχεις τριήρεις, ἔχεις χρήματα, ἔχεις ἀνδρας τοσοούτους. νῦν ἄν, εἰ βούλοιο, σὺ τε ἡμᾶς ὀνήσεις καὶ ἡμεῖς σὲ μέγαν ποιήσαιμεν.

retornar à Grécia. O livro VII da *Anábasis*, como observa Flower (2012, p.150), é um livro fundamental da narrativa, pois nele Xenofonte assume-se completamente como protagonista. Há nesse livro dois temas principais: o desejo dele apartar-se do exército e retornar sozinho e a rejeição às tentativas de suborno de Seutes, príncipe trácio que, aproveitando a passagem dos dez mil pela região, contratou seus serviços para restabelecer-se na monarquia do país.

O que nos interessa nessas passagens é que Xenofonte desiste de conduzir todos os seus soldados para a casa e começa uma peregrinação solitária em busca do retorno. As acusações que sofre, nos parece, torna o personagem desiludido quanto ao seu comando e, ainda que em seus discursos de defesa ele realce a idoneidade de seus atos, o abandono da missão que estabeleceu no Livro III – conduzir os gregos de volta à Hélade – nos sugere a sensação de perda de objetivo. Tanto Ma (2010), Erbse (2010) e Fowler (2012) observam que os soldados já não parecem querer tanto retornar, pois, à medida que o retorno se torna um grande desafio, surgem novas oportunidades de se conseguir dinheiro como mercenários na Ásia. A busca de retornar sozinho, então, é o tema fundamental do último livro da *Anábasis* e Xenofonte tentará fazê-lo em cinco tentativas. Como observa Bradley (2010, p.535), essas cinco passagens são apresentadas com um aumento do grau de suspense e drama, culminando na menção do impedimento causado pelo voto de exílio contra Xenofonte, que acompanha sua tentativa final (VII.7.57).

A primeira tentativa ocorre, ainda no livro VI.2, depois das primeiras acusações sobre a fundação da colônia. Quando estão na cidade de Heracleia, os soldados lacedemônios questionam a autoridade de Quisíforo e de Xenofonte. Xenofonte resolve partir sozinho e faz um sacrifício a “Hércules condutor”, interpretando os sinais como indicação de que era melhor permanecer com o exército. Heracleia, segundo o narrador, é onde se diz que Hércules desceu ao Hades em busca de Cérbero, ou seja, é, conforme a mitologia, um espaço sagrado em que é possível uma *katábasis*.

A segunda e a terceira tentativa são contidas por Anaxibio e Cleandro, em VII.1, que pedem que ele fique mais um pouco para ajudar na condução das tropas. A quarta tentativa ocorre em VII.2 e merece maior atenção, pois além de ser mais dramática, coloca-se num ponto essencial da narrativa. Depois de Xenofonte controlar a rebelião dos soldados, pede a Anaxibio um navio para retornar para casa. Há, no entanto, uma nova dissolução no exército e Anaxibio envia Xenofonte para contê-la (VII.2,8-9). Esse impedimento torna-se essencial, uma vez que com a chegada de Aristarco em Bizâncio,

os gregos são constrangidos a sair da cidade. Com isso Xenofonte (sob os auspícios favoráveis dos deuses) conduz o exército até Seutes, que usará os mercenários para conseguir se recolocar no trono. A construção dramática dessa cena é interessante, pois somos levados a crer que o retorno estava próximo e que, finalmente, o personagem conseguiria um navio para levá-lo à Grécia. Porém, as circunstâncias o arrastam novamente à Ásia e a uma nova expedição. Para Bradley (2010, 530), essa construção lembra a passagem da *Odisseia* (X,46-55), quando tudo leva a crer que Odisseu retornará a Ítaca, com a ajuda de Éolo, mas os marinheiros abrem os sacos em que estão contidos os ventos e o retorno é mais uma vez adiado.

É interessante também que essa passagem do livro VII.2,3 é a última vez que o narrador menciona o retorno como algo coletivo, e, conforme observa Bradley (2010, p.547), o assunto torna-se, a partir desse ponto, individual, só referente a Xenofonte. Os próprios soldados aceitam lutar na expedição de Seutes, esquecidos do retorno. O narrador sumariza em VII.3,13 os argumentos dos soldados que vão desde o rigoroso inverno, que impossibilitava uma viagem marítima, até a dificuldade de permanecer nas cidades amigas, sem dinheiro para conseguir alimentos. O exército, portanto, desiste de retornar e isto passa a ser uma missão completamente individual de Xenofonte, justificando, desse modo, seu completo protagonismo no restante da narrativa.

A última tentativa de retorno solitário de Xenofonte ocorre em VII.7-8, ou seja, no final da narrativa. Com a chegada de uma nova tropa de lacedemônios, os generais que até então conduziram os gregos, passam a ser novamente difamados. Xenofonte é um dos que são difamados e Seutes faz nova proposta de trabalho a Xenofonte, que o recusa e cobra o pagamento do que Seutes já lhe devia. Distribui o pagamento entre os seus soldados (VII.7,57), e, na sequência, dirige-se para Lâmpsaco, onde se encontra com Euclides, um adivinho. Xenofonte mantinha com ele relação de amizade e confessa não ter dinheiro suficiente para regressar a Atenas. Oferecendo um sacrifício, o adivinho então revela o verdadeiro obstáculo que lhe tem impedido de retornar: “Teu obstáculo é Zeus Milíquo”. Esse epíteto de Zeus significa o “acolhedor de sacrifícios expiatórios” e Xenofonte confessa ao adivinho que não tem feito oferendas a esse deus, desde que saíra de casa, ou seja, desde que começara a expedição com Ciro. Feitos os sacrifícios, Xenofonte conduz os homens até a Trôade, passam pelo monte Ida e avançam até a Lídia. Quando chegam em Pérgamo, Xenofonte se encontra com o exército de lacedemônios

liderados por Tíbron. Assim, ele se despede da narrativa ao entregar seus homens a Tíbron que os conduzirá em guerra contra os persas Tissafernes e Farnábazo.

Dois aspectos chamam a atenção nessa passagem. A primeira é a revelação de que uma divindade, Zeus, era a causadora do grande obstáculo para que o personagem retornasse. Isso se enquadra ao próprio tema da *Odisseia* em que Poseidon persegue Odisseu em seu retorno a Ítaca, criando os entraves para seu objetivo. Ajax Oileu, também, ao sair de Troia sofreu a ira de Atena e seu retorno acabou em naufrágio¹⁸⁸. Com essa descoberta, Xenofonte pode aplacar a fúria do deus e, com isso, retornar. A narrativa então acaba, pois, seus obstáculos acabaram. O caráter heroico dessa passagem está não apenas no impedimento que Zeus causa ao personagem, mas também na percepção de que as divindades estão atentas ao seu comportamento, como se se tratasse de um personagem especial em meio aos homens comuns. Paga sua dívida divina, os deuses passam a estar ao seu lado e a ajudar em seu retorno.

Quando a viagem se iniciara, no Livro III, Xenofonte tem um sonho (III.1.11-13).

Parecia a ele que trovejava e que um raio caiu na casa de seu pai, que, por causa disso, brilhava toda. [12] Cheio de medo, levantou-se imediatamente, e julgava o sonho favorável, pois, estando entre penas e perigos, considerou ver uma grande luz de Zeus; Porém, como considerava que o sonho vinha de Zeus Rei, e parecia que o fogo brilhava ao redor, temia que não pudesse sair da terra do Rei, mas ficasse cercado em toda parte por causa dessas dificuldades. [13] De que natureza é tal sonho é possível conhecer, observando a partir do que ocorreu depois do sonho. Pois ocorreu isso¹⁸⁹.

Como observa Grethlein (2012, p.15), ao trazer o sonho para a narrativa, o narrador marca o personagem de Xenofonte, entre os outros soldados, como um personagem especial. Além disso, o próprio narrador afirma que a sequência da narrativa

¹⁸⁸ Ajax Oileu é um dos guerreiros que lutam em Troia. É, no entanto, um herói de caráter negativo, definido por Grimal (p.16) como “[...] arrogante, cruel para com os inimigos, atreito à querelas, ele é, além disso, ímpio”. Durante a tomada de Troia, Cassandra refugiara-se no templo de Atena, abraçada a uma estátua da deusa. Ajax quis arrancá-la a força de seu refúgio e acabou arrastando a estátua junto. Como castigo, Atena enviou, durante sua viagem de regresso, uma tempestade que destruiu grande número de naus lideradas por ele. Ajax foi salvo por Poseídon, mas o herói vangloriou-se de ter se salvo sozinho. Atena pediu ao deus que o matasse e Poseídon o afagou.

¹⁸⁹ Tradução nossa. No original: ἔδοξεν αὐτῷ βροντῆς γενομένης σκηπτὸς πεσεῖν εἰς τὴν πατρῴαν οἰκίαν, καὶ ἐκ τούτου λάμπεσθαι πᾶσα. [12] περίφοβος δ' εὐθὺς ἀνηγέρθη, καὶ τὸ ὄναρ τῆ μὲν ἔκρινεν ἀγαθόν, ὅτι ἐν πόνοις ὦν καὶ κινδύνοις φῶς μέγα ἐκ Διὸς ἰδεῖν ἔδοξε: τῆ δὲ καὶ ἐφοβεῖτο, ὅτι ἀπὸ Διὸς μὲν βασιλέως τὸ ὄναρ ἐδόκει αὐτῷ εἶναι, κύκλω δὲ ἐδόκει λάμπεσθαι τὸ πῦρ, μὴ οὐ δύναίτο ἐκ τῆς χώρας ἐξελεθεῖν τῆς βασιλείας, ἀλλ' εἴργοιτο πάντοθεν ὑπὸ τινων ἀποριῶν. [13] ὁποῖόν τι μὲν δὴ ἐστὶ τὸ τοιοῦτον ὄναρ ἰδεῖν ἔξεστι σκοπεῖν ἐκ τῶν συμβάντων μετὰ τὸ ὄναρ. γίγνεται γὰρ τάδε.

vai indicar o significado do sonho. Grethlein comenta que é difícil, pelo texto, confirmar se o narrador está referindo, com a expressão “*gígnetai gàr táde*” ao próximo episódio da narrativa ou da narrativa como um todo.

Neste último caso, toda a narrativa do retorno dos gregos seria apresentada sob os auspícios do sonho de Xenofonte. Se isso parece muito rebuscado, é, entretanto, digno de nota que o narrador focaliza esse ponto decisivo do enredo através de Xenofonte e transmite seus pensamentos em um monólogo interior, forma rara na historiografia grega¹⁹⁰ (GRETHLEIN, 2012, p.15).

Em nossa opinião, a ambiguidade que se cria é de fato uma estratégia importante na construção da narrativa. Primeiro, porque indica a escolha do Xenofonte líder como uma ação divina; e, segundo, porque indica a relação especial de Xenofonte com o divino e, neste caso, o fim da narrativa indica justamente que o sonho se referia ao todo da obra.

Não apenas pela viagem ser repleta de obstáculos, mas parece fundamental a presença de Zeus, tanto no sonho inicial, quanto no final da narrativa. A relação entre o sonho e o auspício mostra, além disso, a manifestação do divino a Xenofonte, tentando indicar a ele o caminho a seguir. Conecta-se, assim, o início e o fim da viagem de retorno, emoldurada pela presença do divino. Como Odisseu, é um deus que o impede de retornar, e é a ajuda dos deuses, conseguida pelo apaziguamento da ira divina, que permite que ele retorne. Elementos de heroicização constroem, sutilmente, a imagem de um herói (dessacralizada e mais humana do que a dos mitos), e, nesse ponto, avançaremos mais um pouco em nossa comparação entre Xenofonte e Odisseu.

IV.3 Xenofonte, o πολύτροπος

Em seu artigo sobre a *Anábase*, Italo Calvino faz uma interessante observação sobre o personagem de Xenofonte:

Às vezes, Xenofonte parece uma daquelas personagens infantis de histórias em quadrinhos que, em cada capítulo, superam dificuldades impossíveis; ou melhor, muitas vezes os protagonistas do episódio são

¹⁹⁰ Tradução nossa. No original: In the latter case, the entire account of the Greeks' retreat would be presented under the auspices of Xenophon's dream. If this seems too far-fetched, it is nonetheless noteworthy that the narrator focalizes this turning point in the plot through Xenophon and conveys his thoughts in an interior monologue, a rare form in Greek historiography.

dois, os dois oficiais rivais, Xenofonte e Quirísofo, o ateniense e o espartano, e a invenção de Xenofonte é sempre mais astuta, generosa e decisiva (1993, p.26).

A observação de Calvino remete a um caráter importante de Xenofonte enquanto líder e guia do retorno dos gregos, dado que ele sempre se apresenta com uma solução, resolvendo os problemas dos seus soldados. Além disso, sua comparação com os heróis das histórias em quadrinhos não deixa de surpreender, já que nela os elementos de comparação são um personagem real, histórico, e um personagem completamente ficcional, de um gênero que aceita as mais variadas formas do absurdo e do fantástico, a história em quadrinhos. Mas tal comparação realça o caráter fabuloso da narrativa de Xenofonte, esta que, segundo Calvino (1993, p.17), parece mais um conto picaresco ou de herói-cômico do que uma *epopeia*. Realça também o heroísmo do personagem Xenofonte cujas qualidades se sobressaem em comparação com os outros soldados, em especial pela inteligência e pela astúcia. E, em nossa opinião, tal realce do comportamento de Xenofonte se deve, também, ao intertexto com a *Odisseia*.

No primeiro verso da *Odisseia* o poeta canta: “Fala-me, Musa, do homem astuto que tanto vagueou”. A palavra *polýtropos*, traduzida nesse caso por astucioso, representa um dos mais importantes epítetos de Odisseu. Porém, a palavra ainda pode significar “aquele que viajou para muitos lugares”, o que também convém ao personagem, já que no seu retorno ele é levado a muitas partes do mundo. Para De La Vega (1963, p.309), Odisseu, antes de tudo, é o herói das experiências, e a variedade de experiências por que passa o converte em um *polýtropos*, o astucioso que aprendeu pela experiência, o astucioso que por muitas terras viajou¹⁹¹. Segundo Thornton (1970, p.78), na *Odisseia*, a inteligência e o engenho tomam o primeiro lugar nos valores heroicos que são glorificados pelo poeta, ao contrário da força física e coragem que eram cantados na *Ilíada*. Isso não significa que ele não seja dotado de força, habilidade técnica guerreira e outros valores masculinos, porém estão em segundo plano. Atena, que é conhecida entre todos os deuses por essas qualidades da mente e do pensamento, é a deusa que o protege, indicando a superioridade do herói em relação aos outros homens nesses quesitos.

¹⁹¹ Ralph Hexter (1993, p.2) observa a multiplicidade de epítetos dados ao herói que são formados pelo antepositivo πολύ, e, para De La Vega (1993, p.309), Odisseu é um verdadeiro monopolizador de epítetos compostos por πολύ.

Ainda a respeito do termo *polytropos*, segundo Stanford (2013, p.99), o orador Antístenes defende que ele não tem ligação ética ou moral, mas apenas denota a habilidade de Odisseu em adaptar figuras retóricas às mais diferentes audiências. Isto estaria ligado também a sua habilidade de orador que lhe propicia adequar seu discurso e, assim, vencer os obstáculos. Essa é uma característica fundamental da inteligência, *métis*, de Odisseu (que também recebe o epíteto de *polymétis*), que demonstra a sua capacidade de usar a razão de modo prático, evidenciando o controle “[...] do impulso espontâneo e mesmo da forte emoção” (THORNTON, 1970, p.81). Para Thornton a questão do controle das emoções é fundamental na construção do personagem, já que, por meio dele, Odisseu consegue planejar os *dóloi* contra seus inimigos e, principalmente, se proteger dos *dóloi* que planejaram contra ele.

Em um interessante artigo de 2000, Jacob Howland chama a atenção para a formação filosófica do personagem de Xenofonte na *Anábasis*, observando a relação intertextual dessa obra com a *Odisseia* e com a *República* de Platão. Para ele, o autor-Xenofonte convida-nos, com sua narrativa, a fazer uma viagem de iniciação filosófica, que passa do “discípulo” inocente de Sócrates ao líder glorioso dos dez mil. Nos dois primeiros livros da obra, em que Xenofonte pouco aparece, ele estaria ainda em processo de formação, enquanto a partir do momento que assume o papel de líder ele passa a testar a sua formação de modo prático e, com isso, tornar-se uma espécie de modelo de líder. Tal interpretação, por conseguinte, alinha-se àquela de Flower (2012, p.117), para quem “Xenofonte construiu cuidadosamente a *Anábasis* para fazê-lo o personagem principal, o mais responsável pela salvação dos 10 mil, mas fez isso de modo discreto e pouco a pouco” (2012, p.117). Nesse processo de formação do líder, seu heroísmo é expresso em cenas de inteligência, astúcia, em que Xenofonte “salva o dia” dos soldados.

Por exemplo, em III.3.16-20, já como general, Xenofonte sugere a criação de um corpo de cavalaria e de arqueiros, depois de Quirísofo e os estrategos mais antigos terem-no acusado de haver perseguido os inimigos e de ter se afastado da falange. Xenofonte se defende, dizendo que se sentiu obrigado a agir assim, porque observava que o exército grego sofria grandes danos. Com a criação dos corpos de cavalaria e de arqueiros, a falange poderia tornar-se mais protegida e eficaz. Em III.4.37-49, Xenofonte salva o dia quando propõe uma estratégia para desalojar as tropas de Tissafernes do pico da montanha. Os bárbaros se posicionaram no pico da montanha à direita de onde os gregos deveriam passar. Xenofonte observa a Quirísofo, o mais velho dos generais, que melhor

do que tentar passar pela rota comum, lutando, seria subir a montanha e expulsar os bárbaros de lá. Os inimigos, quando viram a tropa subindo a montanha, começam a se preparar para a batalha. Xenofonte faz arengas motivando seus soldados, mas, um deles, contesta-o que ele está indo a cavalo (III.4.48), enquanto eles vão a pé, o que é mais difícil. Então Xenofonte desce do cavalo, coloca o escudo e continua a subida como um soldado. Os outros soldados insultam e batem naquele soldado e Xenofonte é colocado novamente sobre seu cavalo e os inimigos fogem do topo da colina.

No Livro IV.5.1-22, avançando nas planícies da Armênia, os soldados são surpreendidos por uma grande tempestade de neve. Muitos homens, escravos e animais morreram. Passaram a noite tentando se proteger, queimando a lenha que encontravam. Muitos outros homens sofriam de *boulimía*, enfermidade que consiste em uma fome constante e insaciável, fruto da má alimentação. Xenofonte corria entre os soldados distribuindo comida, para que tivessem forças para continuar a marcha. Preocupado com os soldados, busca os enfermos e procura ajuda para eles, enquanto que os outros generais, em especial Quirísifo, estão mais preocupados consigo mesmos, acampados e protegidos em uma aldeia. Em IV.6.7-19, ao chegarem à Armênia, encontram novamente inimigos sobre a montanha. Os generais começam a discutir se é melhor combater no mesmo dia ou esperar até o dia seguinte. Cleanor opina que se deve lutar imediatamente após os soldados terem feito a refeição, enquanto Xenofonte acredita que será melhor tomar, primeiro, parte da montanha desguardada durante a noite. Com isso, os gregos conseguem confundir os bárbaros e vencê-los no dia seguinte. Em IV.7.14, Xenofonte planeia capturar o gado dos Taocos, tribo do norte da Armênia, para conseguir provisões. A dificuldade decorria que a passagem era protegida por soldados que, ao menor movimento, arremessavam grandes pedras contra os gregos. Xenofonte tem o plano de fazer os Taocos gastar as pedras, conduzindo os soldados por entre as árvores. Os soldados deveriam ficar próximos das árvores para que, quando fossem alvejados, pudessem se esconder atrás delas. Com isso, os gregos conseguem obter o rebanho desejado.

Nota-se nos Livros III e IV uma disputa entre Quirísifo e Xenofonte pela liderança. Essa disputa fica ainda mais evidente levando-se em conta que aquele era espartano, enquanto este, ateniense, ficando, portanto, subjacente a rivalidade histórica entre as cidades gregas. No Livro V, no entanto, Quirísifo deixa a armada sob o pretexto de ir obter navios para retornar à Grécia e, nesse cenário, Xenofonte torna-se a grande

liderança dos mercenários gregos. É ele quem os aconselha, quem os conduz nas batalhas, quem os exorta. No Livro V.1-2, comanda o ataque sobre a fortaleza dos drilas. O narrador prepara no leitor o espírito de que haverá algum desastre, informando que os Gregos de Trapezunte, por amizade aos drilas, não conduziam os Gregos mercenários para regiões onde podiam facilmente apanhar víveres. Também descreve os drilas como os homens mais belicosos da região. Um grupo de peltastas e lanceiros cruzaram a ravina para atacar a paliçada; quando se viram incapazes de voltar, enviaram a Xenofonte, que liderava os hoplitas, informação sobre a situação. A primeira ação de Xenofonte é cruzar a ravina com seus capitães para averiguar se a fortaleza ainda podia ser capturada. Após a consulta com os capitães e com os adivinhos, Xenofonte comanda a captura da paliçada, apenas para descobrir que havia uma vila de casas de madeira e inexpugnável além da paliçada. Recuar sem perdas parecia impossível, já que os drilas estavam atacando dos portões da cidadela e atirando-lhes flechas dos telhados das casas. Nesse momento de crucial dificuldade, “algum dos deuses oferece-lhes um meio de salvação” (*theōn tis autoīs mēchanēn sōtēriās dídōsin*) (V.2.24): uma casa começa a arder, sem que se saiba como ela começou a pegar fogo. Então “uma vez que Xenofonte compreendeu o significado desse fato graças à fortuna” (*ὅς δὲ ἐμαθεν hó Ksenophón toúto parà tēs týchēs*) (V.2.25), ordenou que atuassem fogo nas outras casas, e os habitantes drilas fugiram. Os gregos então queimaram toda a cidade e, no dia seguinte, recolheram os víveres.

Esses exemplos, aos quais poderiam ser acrescentados outros, dão mostras do papel fundamental de Xenofonte-personagem como líder e guia dos soldados gregos nesse retorno que nunca se dá. Além disso, podemos observar que a maior parte de seus atos heroicos não decorre da força física, mas do engenho, da astúcia, da compreensão dos mecanismos da guerra. Como líder, pouco a pouco, Xenofonte vai demonstrando uma inteligência diante dos fatos e obstáculos, que o fazem conduzir o exército e salvá-los de todo perigo. Mais do que qualquer característica sua, é a inteligência diante das dificuldades que o caracteriza como líder, o que, em nossa opinião, o aproxima do modelo de Odisseu. Mas, ao contrário de Odisseu, que, do ponto de vista da liderança, perdeu todos os seus soldados, Xenofonte luta constantemente para salvá-los.

Além disso, como o exemplo do Livro V.1.2 demonstra, ele é constantemente ajudado pela intervenção divina. Nessa passagem, o narrador faz questão de deixar claro que a casa pegou fogo sem que se saiba como, indicando a ajuda dos deuses. No entanto,

e acresce a isso, não são todos os que contemplando um sinal divino são capazes de interpretá-los e Xenofonte se mostra hábil nesse quesito. Chamamos aqui a atenção para duas características importantes do heroísmo grego: a piedade e a habilidade mântica. A mântica é um dos aspectos a que os heróis estão conectados na mitologia grega. Além dos heróis “videntes”, como Tirésias, Calcas, Mopso, existem outros heróis para quem a mântica é uma habilidade importante, como Odisseu. As formas de revelação do divino são várias e, de acordo com a divisão proposta pelo autor, nota-se que Xenofonte detém tanto a arte da oniromancia (vidência através dos sonhos), quanto a da hepatoscopia (vidência através das entranhas das vítimas sacrificadas).

Outro exemplo bastante interessante da participação divina na vida de Xenofonte ocorre no Livro IV.3. Orontas e Artucas, armênios, posicionaram seus homens no rio para impedir-lhes de sair da Armênia, e todas as tentativas dos gregos davam errado. No entanto, durante aquela noite, Xenofonte teve um sonho. Ao amanhecer, contou a Quirísofo seu sonho, explicou-o e este, junto com os outros capitães, fez sacrifícios cujos presságios foram todos favoráveis. Enquanto dejejuava, dois jovens se aproximaram de Xenofonte e contaram que haviam descoberto uma parte rasa do rio para atravessar, cumprindo assim os presságios oníricos. Todos fazem libações e, por fim, atravessam o rio. O sonho ajuda Xenofonte a pensar num caminho para sair da aporia. Os deuses, através do sonho, selecionam Xenofonte como salvador para os gregos (FLOWER, 2012, p.134) e o personagem torna-se, nas entrelinhas da narrativa, um escolhido dos deuses, que, pela sua piedade, recebe a ajuda dos seres divinos, com privilegiadas informações de como conduzir. No entanto, ele possui também a técnica exata, a habilidade mântica, para poder interpretar esses sinais e, com isso, poder compreender o caminho da justiça divina. A piedade configura-se um dos aspectos essenciais desse líder e um modo de caracterizá-lo como escolhido dos deuses, que guiam seu caminho para as ações justas.

Nesse percurso de análise, procuramos demonstrar elementos presentes na *Anábase* que remetessem à *Odisseia*. Citações em momentos estratégicos para o desenvolvimento da narrativa nos ajudaram a perceber que não só a maior parte da narrativa está construída como uma narrativa de retorno, mas o simbolismo presente nos eventos narrados na *Odisseia* parece constituir um claro modelo para a narrativa de Xenofonte. Em um percurso cujo objetivo final é retornar para a casa e retomar a identidade, os heróis precisam lutar contra as tentações de permanecer nos admiráveis mundos novos que encontram em sua jornada. Se na épica de Homero o maravilhoso

ganha forma e as tentações parecem sonhos idílicos, Xenofonte converte esse maravilhoso em tentações reais dos soldados, tão fortes e sedutores quanto o canto das sereias para homens exaustos e descrentes do retorno. Entretanto, cabe ao herói sempre retomar seu objetivo inicial, vencer as tentações e continuar sua peregrinação para casa – seu exemplo deve ser o maior incentivo condutor para os soldados.

John Ma (2010) trabalha com a ideia de que a impossibilidade de retornar está presente nas entrelinhas da narrativa, já que Xenofonte a escreveu muito tempo depois dos eventos narrados e muito tempo depois de ter sofrido o exílio de Atenas, o que, de fato, o impediu de retornar para sua cidade. Tal impossibilidade ocorre a todos os soldados, pois eles, no fim da narrativa, não retornam, sendo contratados novamente para uma nova expedição na Ásia. Porém, na narrativa em si, se a impossibilidade está nas entrelinhas, o desejo e a luta para retornar está na superfície do texto, claramente marcados pelas constantes reclamações dos soldados. Se nós sabemos que os soldados e Xenofonte jamais voltarão para casa, os personagens não sabem. Isso faz do texto uma grande narrativa de aventura, em que a expectativa da vitória heroica, mesmo esmorecida, está sempre presente.

Nessa longa aventura, Xenofonte converte-se em um herói astucioso que vence os obstáculos e tem sempre a ideia correta. Xenofonte é o líder modelo em uma situação de crise: piedoso, criativo, corajoso. É interessante que, em muitos passos, o narrador não esconde erros de avaliação de Xenofonte, como no caso já citado em III.3.16-20, quando ele é acusado de ter se afastado da falange e sua tática mostra-se ineficaz. Esses pequenos incidentes iluminam a formação do líder e do guerreiro Xenofonte que, como observa Flower (2012, p.131), reconhece seus erros e aprende com eles e, talvez nisso, esteja um importante exemplo para o modelo de líder que ele quer criar. No entanto, a astúcia e a inteligência, marca da deusa Atena e de Odisseu, configuram-se como elementos fundamentais caracterizadores do personagem ateniense Xenofonte, que, assim, é construída na narrativa com elementos que o heroizam.

O caráter astucioso de Xenofonte fica evidente, por fim, na passagem do livro em que ele cita os lotófagos. Retomando o que é dito em seu discurso em III.2.23-25, o personagem procura criar um mecanismo de proteção aos seus soldados, enganando os persas. Segundo a sua lógica, os gregos devem enganar os inimigos, fingindo que querem permanecer na Pérsia. Com isso, o Rei irá fazer de tudo para eles irem embora, dando mantimentos e guias. A lógica de seu argumento baseia-se na observação de que os persas

expulsariam os Mísios de seu território com o maior prazer, e que, portanto, eles deveriam agir de modo semelhante com os gregos. Sua primeira atuação importante como comandante é regulada pela artimanha, pelo dolo, em jogar com as aparências. Portanto, o personagem principal da narrativa de retorno assemelha-se ao seu modelo matriz, Odisseu, o astucioso.

IV.4 *Anábase*: uma história épica?

Para concluirmos esse capítulo, em que procuramos demonstrar as semelhanças entre a *Odisseia* e a *Anábase*, gostaríamos de analisar a construção do enredo dessa narrativa, a partir de uma passagem de Aristóteles a respeito da diferença entre história e épica. Apesar de interessante, os estudos sobre História e Ficção parecem não dar devida atenção a essa passagem, em que pese a visão estrutural do Estagirita para diferenciar os dois gêneros. Na verdade, nesses estudos, muito se foca na célebre afirmação da *Poética* 1451b, na qual Aristóteles diferencia as duas modalidades narrativas por meio do objeto de imitação, caracterizando a poesia como mais universal do que a história. Para Aristóteles,

Com efeito não diferem o historiador e o poeta por escreverem em verso ou prosa [...] – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam (*tà genómena légein*), e outro as que poderiam suceder (*tòn oîa àn genoito*). Por isso, a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por “referir-se ao universal” entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame da necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes aos seus personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu (1451b)

Desse modo, segundo Aristóteles, a tarefa do historiador é narrar os fatos acontecidos e passados, vistos como ocorrências particulares (*tà kath' ékaston*), ou seja, sem extrair deles uma generalização sobre o que poderia ocorrer segundo a verossimilhança ou a necessidade, nem buscar uma relação causal entre os eventos acontecidos em um mesmo período de tempo. O universal da poesia consiste em narrar não o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido, segundo a verossimilhança e a

necessidade. Ocorre que tal comentário de Aristóteles visa apenas um dos aspectos de sua teoria da imitação, ao objeto de imitação. Deve-se levar em conta, no entanto, que para ele a mimese abarca também os meios e modos de imitação. Ao se pensar para além do objeto de imitação, do tema, e sim nos aspectos da construção da narrativa – ou seja, na relação entre os objetos de imitação com os meios e os modos de imitação –, tal distinção entre história e poesia torna-se problemática, pois, como o próprio Aristóteles observa “[...] ainda que lhe aconteça fazer uso de sucessos reais, nem por isso deixa de ser poeta” (1451b). Paul Ricoeur (1994, p.55) já chamara a atenção para o fato de que “Em Aristóteles, a atividade mimética (mimese) tende a confundir-se com a construção da intriga (*mýthos*)”¹⁹². Nesse sentido, importa menos a relação alusiva com a realidade do que o rearranjo dos fatos para a construção estética da narrativa.

O *mýthos*, segundo Aristóteles, é a “composição dos fatos” (1450a), ou seja, é a intriga. A mesma ideia de operação deve ser estendida para o termo mimese (RICOEUR, 1994, p.58), entendendo-o como uma operação ativa de representar e de compor o *mýthos*. Assim, a relação do objeto de imitação é apenas um aspecto da construção do *mýthos*, já que a operação mimética é mais ampla. Nesse sentido, a distinção entre o “acontecido” e “o que poderia acontecer” deve ser pensada não pela relação de imitação do real, mas como construção narrativa, pois é na composição do *mýthos* que se constrói a universalidade da poesia e a particularidade da história. Para Eudoro de Souza (1966), tanto o acontecido quanto o acontecível são verossímeis, mas este se relaciona por conexão causal, são necessários na mimese do enredo. Isso significa que por meio da necessidade e da causalidade, o poeta pode fazer do acontecido uma narrativa acontecível; o poeta, então, tem que ser um descobridor das verdadeiras relações que existem entre fatos, relações estas que, de algum modo, estão ocultas no próprio acontecer e, assim, tornar o acontecimento particular um evento universal (SOUZA, 1966, p.127).

¹⁹² Ricoeur, em verdade, interpreta o termo mimese de três formas, configurando assim o que ele chamou de Mimese I e Mimese II. A Mimese I estaria relacionada a ideia de imitação do real, já que qualquer que seja a construção da narrativa (do *muthos*) ela é baseada em uma pré-compreensão do mundo e “[...] de suas estruturas inteligíveis, de suas fontes simbólicas e do seu caráter temporal” (1994, p.88). Seria, então, não a imitação do real enquanto cópia, mas enquanto formação cultural do pensamento. A Mimese II estaria relacionada a construção do enredo (*muthos*), em compor a intriga de modo inteligível ao leitor/espectador, criando, com verossimilhança e necessidade, as relações causais que são essenciais ao discurso poético. Já a Mimese III estaria no reconhecimento do leitor/espectador dessas relações causais, gerando, pois, a universalidade do discurso poético. A Mimese I seria o ponto de partida, enquanto a Mimese III o ponto de chegada do discurso poético, mas é a Mimese II o próprio discurso poético.

Conforme Velasco (2012, p.20-21), a questão da valorização da poesia frente à história feita por Aristóteles deve situar-se no seu momento histórico e no contexto da polêmica mantida com Isócrates e Platão a respeito do valor da prosa e o menosprezo da poesia. Platão não aceitava que em sua cidade se cultivasse a poesia da imitação nem cômica nem trágica, nem sequer a de Homero, por considerá-la carente de interesse filosófico e de valor moral. Nesse sentido, a crítica aristotélica valorizando o caráter universal da poesia pode ser interpretada como uma réplica, como um intento não tanto de desprestigiar a história como de reivindicar o valor filosófico da poesia (VELASCO, 2012, p.21).

A valoração da poesia por Aristóteles acaba por restringir o trabalho do historiador, pois enquanto o poeta pode fazer dos eventos acontecidos matéria de sua poesia (e o exemplo d'*Os Persas* de Ésquilo é o melhor exemplo na Antiguidade), o historiador está limitado a narrar apenas o que aconteceu e, com isso, tentar separar do histórico o falso. Moles (1993, p.91), então, seguindo esse paradigma aristotélico, afirma que o historiador, mesmo que tenha marcas literárias, seu trabalho se define pela séria preocupação com a verdade. Se, no entanto, pensarmos na construção da narrativa, o objeto passa a ser apenas um dos aspectos que caracterizam o discurso historiográfico. Para Hayden White, em seu célebre livro *Meta-história* (1995, p.17-56), o discurso ficcional e o histórico pertencem à mesma classe quanto à estrutura narrativa, dado que o historiador deve, a partir da crônica dos eventos, estabelecer uma “estória” com relação de causalidade (começo, meio e fim) e, feito isso, elaborar dessas estórias enredos e modos de argumentação que visam a um objetivo ideológico:

Diz-se às vezes que o objetivo do historiador é explicar o passado através do “achado”, da “identificação” ou “descoberta” das “estórias” que jazem enterradas nas crônicas; e que a diferença entre “história” e “ficção” reside no fato de que o historiador “acha” suas estórias, ao passo que o ficcionista “inventa” as suas. Essa concepção da tarefa do historiador, porém, obscurece o grau de “invenção” que também desempenha um papel nas operações do historiador. O mesmo evento pode ser útil como um tipo diferente de muitas estórias históricas diferentes, dependendo da função que lhe é atribuída numa caracterização motívica específica do conjunto a que ele pertence. (WHITE, 1995, p.22).

A história e a ficção participam de uma mesma operação mimética, a criação de mitos a partir da mimese de uma temporalidade inteligível. O resultado disso, no entanto,

não é o mesmo (tal qual não é o mesmo da poesia épica e do teatro), mas se funda em uma organização diferente da matéria narrada. Por isso, White chama sua poética de *Metahistory*, para distingui-la de uma epistemologia centrada no “inquerito” e nas condições de verdade (ou seja, no objeto da narrativa e da imitação), pois é essa centralização que instaura “[...] a ruptura epistemológica entre a história como ciência e a narrativa tradicional e mítica” (RICOEUR, 1994, p.232). A obra não pode ser definida como historiográfica apenas pelo seu tema, mas também pela sua composição da intriga historiográfica. O objetivo da mimese é a representação de *mýthos* e o *mýthos* é a disposição/composição dos atos.

Tendo isso dito, passemos a analisar a *Anábase* a partir da citação de Aristóteles em 1459a, passagem que aparece no final da *Poética*. Aqui, deixando de lado a questão do objeto, Aristóteles volta-se para uma distinção entre História e Poesia, a partir de uma visão estrutural, fincado na construção do enredo e na unidade de ação.

Também é manifesto que a estrutura da poesia épica não pode ser igual à das narrativas históricas (*synthésis tás historiais*), as quais têm de expor, não uma ação única, mas um tempo único, com todos os eventos que sucederam nesses períodos a uma ou a várias personagens, eventos cada um dos quais está para os outros em relação meramente casual. Com efeito, a batalha naval de Salamina e a derrota dos Cartaginenses na Sicília desenvolveram-se contemporaneamente, sem que estas ações tendessem para o mesmo resultado; e, por outro lado, às vezes acontece que em tempos sucessivos um fato venha após o outro, sem que de ambos resulte comum efeito. No entanto, a maioria dos poetas adota esse procedimento. (1459a)

Pode-se distinguir, então, a poesia épica da historiografia a partir da construção do enredo (e, portanto, da operação de representação – mimese), já que o enredo daquela deve-se construir a partir da unidade de ação, enquanto que o enredo da obra historiográfica, a partir da unidade de tempo. Isso não significa que sejam, então, opostas quanto à operação da mimese, pois, como observa Paul Ricoeur (1994, p.134), a construção temporal do discurso do historiador (seja da história-narrativa, seja da história-ciência¹⁹³) “[...] deriva indiretamente do [significado] das configurações narrativas que descrevemos como *mimese* II e, por meio destas, enraíza-se na temporalidade

¹⁹³ Ricoeur, no capítulo O eclipse da narrativa (1994, p.137-175) traça um resumo das tentativas da historiografia francesa e inglesa em retirar a “narrativa” do método de trabalho do historiador. Segundo o autor francês, a narrativa, na perspectiva dessa nova história, seria uma forma de discurso muito elementar para satisfazer as necessidades e exigências colocadas pela história científica.

característica do mundo da ação” (p.134). Ou seja, os níveis de construção temporal, seja do discurso histórico, seja do discurso ficcional, derivam da operação de mimese II – construção do mito, do enredo – sendo esta mimese, derivada da mimese I, tentativa de ordenação da narrativa a partir da percepção que se tem do tempo *na realidade*. Ocorre que a operação de mimese da poesia, que tende à unidade de ação, trabalha com uma construção temporal diversa (mas não oposta) àquela trabalhada pelo historiador, que tende ao episódico. Ambas, no entanto, são operações miméticas no nível do tempo que buscam dar ao *mýthos*, sequência narrativa de ações, uma intelegibilidade temporal. Ambas, enfim, cada uma ao seu modo, contam histórias, narrativas, “[...] uma sequência de ações e de experiências feitas por um certo número de personagens, quer reais, quer imaginários” (RICOUER, 1994, p.214).

Deve-se também levar em conta a definição dada por Aristóteles para a unidade de ação.

Uno é o mito, mas não por se referir a uma só pessoa, como crêem alguns, pois há muitos acontecimentos e infinitamente variáveis, respeitantes a um só indivíduo, entre os quais não é possível estabelecer unidade alguma. Muitas são as ações que uma pessoa pode praticar, mas nem por isso constituem uma ação una (1451a).

A definição de unidade proposta por Aristóteles se segue à crítica aos poetas que, acreditando que, por Hércules ou Teseu serem um só personagem, compuseram poemas com muitos episódios mal relacionados, perdendo, com isso, o efeito poético criado pela unidade. Do mesmo modo, elogia a Homero, pois ao compor sua *Odisseia* “[...] não poetou todos os sucessos da vida de Ulisses” (1451a). Para Aristóteles, os vários sucessos da vida do personagem não garantem uma relação causal entre os eventos e é essa relação causal que mantém a unidade de ação e cria um bom *mýthos* poético. A historiografia, no entanto, deve ser construída com base na unidade de tempo. Isso significa que a historiografia, ao estabelecer um período de tempo como matéria, deve narrar tudo que de significativo ocorreu nesse período, sem, no entanto, que entre os eventos haja uma relação necessária e causal. O exemplo retomado por Aristóteles é bem significativo, já que implicitamente cita a obra de Heródoto (VII,166). A batalha de Salamina e a derrota dos Cartaginenses na Sicília são eventos que ocorreram contemporaneamente, no fim de setembro de 480, sem, no entanto, estarem entre si relacionados. Nessa perspectiva, pode-se dizer que a operação mimética da historiografia é o da criação de uma narrativa

episódica, justamente por não possuir unidade. O episódico nesse contexto é a relação de cenas ordenadas sem caráter de causalidade.

É preciso ficar claro que Aristóteles não condena os episódios (em especial para épica que, dada sua extensão, se permite a incorporação de episódios¹⁹⁴), mas sim a construção episódica em que não se encadeiam por verossimilhança e necessidade os atos: “Dos mitos e ações simples, os episódicos são os piores. Digo “episódico” o mito em que a relação entre um e outro episódio não é necessária nem verossímil. (*Poética*, 1451a). Isso significa que na construção episódica não há unidade, porém, se houver unidade na composição, alguns episódios são aceitos, desde que bem relacionados ao tema principal. Paul Ricoeur conclui, a partir dessas passagens, o seguinte: “Uma depois da outra é a sequência episódica e, pois, o inverossímil; uma por causa da outra, é o encadeamento causal e, pois, o verossímil” (1994, p.70).

Se, para Aristóteles, a intriga historiográfica é episódica, já que os diferentes eventos ocorridos num determinado período de tempo não apresentam relação causal e a história não é universal, isso mostra que a universalidade da poesia está na verossimilhança causada pelas relações causais do enredo, da intriga. Desse modo, pode-se dizer que Aristóteles opõe dois tipos de unidade: de um lado, “a unidade temporal”, característica das intrigas episódicas e, por conseguinte, da historiografia; e, de outro, a unidade dramática, que caracteriza uma “ação una”. Numerosas ações em um único período de tempo não constituem uma ação una.

Uma breve observação sobre o enredo das obras de Heródoto, Tucídides e as *Helênicas* de Xenofonte de imediato demonstra quanto essas composições se enquadram nessa concepção aristotélica. A obra de Heródoto abrange um longo período de tempo, no qual se encaixam as famosas digressões histórico-culturais a respeito dos povos que vão aparecendo na narrativa. Essas digressões, muitas vezes, não têm relações de causalidade e *necessidade* (no sentido aristotélico) com o tema principal, a Guerra entre Gregos e Bárbaros. Já Tucídides unificou o tema da sua narrativa ao tratar de apenas uma Guerra, a Guerra do Peloponeso. Porém, é Tucídides o primeiro que compreende os 30 anos de guerra entre Atenas e Esparta como um evento único e mesmo ele não deixou de

¹⁹⁴ Cf. Ricoeur (1993, p.67): “É também por razões internas à composição que a epopeia admite uma extensão maior: mais tolerante quanto a acontecimentos episódicos, pede também mais amplidão, mas sem falhar quanto à exigência de limite”.

narrar eventos que contemporaneamente ocorriam nesse período de tempo, ainda que não estivessem vinculados *necessariamente* à guerra, como a expedição a Sicília comandada por Alcibíades ou mesmo a peste que atingiu Atenas. Já as *Helênicas* de Xenofonte tratam da história grega dos anos de 411 a 366 a.C., sem ter um tema e uma unidade específica, a não ser o período selecionado da História Grega, com especial foco nas ações das cidades de Atenas, Esparta e Tebas.

Nossa leitura da *Anábase* é a de que ela é construída a partir da unidade de ação, porque seu objetivo, mais do que narrar um evento do ponto de vista histórico e factual, era narrar esse evento do ponto de vista heroico e épico. O tema central da narrativa é a tentativa do retorno dos gregos e a unidade criada entre os Livros III-VII foi observada por Bradley (2010). Esses cinco livros constituem o ponto principal da obra, devido ao desejo de retornar, aos obstáculos naturais e geográficos, às tentações e, por fim, à impossibilidade mesma de retornar. Enquanto isso, os dois primeiros livros constituiriam uma espécie de preâmbulo de caráter mais histórico para a narrativa principal, narrando e justificando os motivos que levaram os gregos a estarem naquela situação.

A relação episódica, a que se refere Aristóteles, está ausente nessa narrativa, uma vez que, a partir do momento em que ela se inicia, não nos é dada nenhuma informação a respeito do que acontece fora desse eixo narrativo. A própria história persa com que se abre a narrativa é deixada de lado e só ouvimos falar de Artaxerxes (em geral referido apenas como “o Rei”) quando ele entra em relação com os dez mil mercenários gregos. Quais seus atos como rei? Qual o desenvolvimento da política persa na Grécia? Quais eram as condições históricas, políticas e sociais na Grécia nos tumultuosos anos de 401-399 a.C.? Informações como essas são deixadas de lado em prol do tema principal, a narrativa de retorno. Cria-se assim uma unidade *épica* à narrativa. Se algum leitor tiver o interesse a respeito daquelas informações deve ler as *Helênicas*, esta sim uma obra que contempla um período de tempo único, uma obra historiográfica.

As poucas digressões que ocorrem na narrativa são referentes ao personagem de Xenofonte. Porém, estão bem articuladas com a narrativa principal, já que se vinculam ao passado e futuro do personagem, com analepses e prolepses trazidas em meio à narrativa. Além disso, não se trata de informações de caráter historiográfico, mas sim biográfico.

A primeira dessas digressões ocorre em III.1.4-10, em que se narra como Xenofonte decidiu participar da expedição. Segundo o narrador, Xenofonte fora

convidado por Próxeno, seu amigo de longa data, que era um dos generais gregos a serviço de Ciro. O narrador, no entanto, faz questão de deixar claro que, para ele, a expedição era contra os Pisíidas, não uma rebelião contra Artaxerxes (1.10). É também nessa passagem que narra uma célebre anedota a respeito da sua vida, quando, após ser convidado por Próxeno, foi pedir conselho a seu mestre Sócrates que, temendo que a cidade fosse reprovar sua participação na expedição, mandou se aconselhar junto ao Oráculo de Delfos. Porém Xenofonte não perguntou ao deus se ele deveria ou não partir, tal qual Sócrates indicara, mas para quais deuses deveria sacrificar para obter bom retorno. Depois de ter sido censurado por Sócrates, Xenofonte parte para se encontrar com Próxeno e se juntar ao exército de Ciro. Observe-se que a questão do retorno já aparece na anedota de Xenofonte, antes mesmo de ele partir para a expedição.

Outra digressão a respeito de Xenofonte, aparece em V.3.3-13, quando os soldados chegam a Cesaronte, colônia de Sinope na Cólquida. Ficaram na cidade dez dias e repartiram o dinheiro, do qual reservaram uma quantia como dízimo a Apolo e a Ártemis. O narrador então conta que, com uma parte, Xenofonte fez uma oferenda a Apolo e doou para o oráculo de Delfos, com uma inscrição em seu nome e de Próxeno; a outra parte, “quando saiu da Ásia com Agesilau”, deixou sob cuidados do guardião do templo de Ártemis. Quando estava vivendo em desterro, na cidade de Escilunte, perto de Olímpia, o guardião do templo de Ártemis fora acompanhar os jogos e devolveu o dinheiro a Xenofonte. Com esse dinheiro, Xenofonte comprou um terreno, onde construiu um altar em honra à deusa (V.3.7-9), para a qual os habitantes da região ofereciam sacrifícios e consagravam festas.

Nessas duas passagens, percebemos que, além de narrar o passado e o futuro do personagem principal da narrativa, elas ajudam a descrever o caráter dela. O principal aspecto que se revela é a questão da piedade, que já comentamos anteriormente. Tanto ao procurar o oráculo de Delfos, quanto ao construir um templo a Ártemis, Xenofonte mostra seu profundo respeito aos deuses, estabelecendo-os como ponto de partida e chegada de sua jornada. O uso do dinheiro ganho para fins religiosos denota, além disso, uma espécie de apologia, justificando-se com uma ausência de ambição, sentimento com o qual, durante várias vezes na narrativa, ele é acusado pelos soldados. A apologia também se revela ao deixar clara sua inocência quanto à expedição contra o Rei, sendo, portanto, enganado por Ciro. Em ambas as digressões, no entanto, o caráter episódico não destrói

a unidade de ação, pois estão vinculadas a ela, ponto de partida e ponto de chegada da história que estamos lendo.

A unidade da narrativa se dá, portanto, por uma fecunda construção em que as partes adjacentes, os episódios, se unem para a construção de um tema em comum. Assim como na épica homérica, com os variados eventos narrados se conectando ao tema principal, a narrativa da *Anábase* se esforça para manter esse tipo de estrutura épica. Esse aspecto nos parece ser uma grande inovação da narrativa de Xenofonte. Usando fatos verídicos como matéria, constrói sua narrativa dentro de uma perspectiva épica e heroica, não só através de relações de intertextualidade, mas na própria construção da intriga. A narrativa, assim, se heroiciza, ganha contornos de uma aventura épica e é nessa perspectiva que ela deve ser lida e compreendida.

V. A *Ciropedia* e as histórias verossímeis

A *Ciropedia* é uma narrativa de difícil classificação genérica. O enredo trata da vida de Ciro, o velho, personagem histórico que, por conta das conquistas militares, estendeu o domínio persa no oriente, criando um grandioso império. Aparentemente, portanto, é uma obra de caráter historiográfico, já que narra a vida de um personagem de grande relevância histórica. No entanto, presa à vida de um único personagem, pode também ser considerada uma narrativa biográfica.

No próêmio da *Ciropedia*, o narrador estabelece a linhagem (*geneá*), a natureza (*phýsis*) e a educação (*paideía*) como aspectos fundamentais da sua investigação, que passará a contar detalhadamente na sua narrativa (I.1.6). *Geneá*, *phýsin* e *paideía* são, conforme Políbio (*Hist.*10.21.1-8), tópicos de uma narrativa encomiástica, narrativa de caráter biográfico que visa o elogio ou a censura de um dado personagem histórico, como a obra que ele mesmo escrevera sobre Filopémen⁴⁸, obra que, conforme o gênero, exige uma narrativa resumida e exagerada do caráter e das façanhas da personagem. A obra histórica é contínua, reparte por igual elogios e censura, e comentários sobre seu caráter e ações mais notórias devem aparecer apenas parcialmente. Assim, embora o tema dos dois gêneros seja tomado da história, dos feitos passados dos homens, como são gêneros diferentes, se constroem com temáticas e estruturas narrativas diferentes e criam, então, expectativas de leituras diferentes.

Momigliano (1993, p.55) afirma que a fronteira entre ficção e verdade era, na biografia, muito menos rígida do que na historiografia, já que ela era direcionada para representar a vida particular do indivíduo, com anedotas daquilo que aconteceu em sua vida, enquanto ele cumpria funções políticas e públicas. Nesse sentido, à medida que os leitores da historiografia esperavam do gênero informações sobre temas políticos e militares, o público da biografia queria informações sobre a educação, casos amorosos, narrativas que revelassem o caráter do herói, mas, como observa Momigliano (1993, p.57), essas informações são menos fáceis de ser documentadas, e se os biógrafos quisessem manter a atenção de seu público, deveriam, muitas vezes, recorrer à ficção.

⁴⁸ Filopémen (253-183), general e político grego, ocupou o cargo de estrategista da Liga Aqueia em oito ocasiões. Em 183, foi aprisionado em uma expedição à Messênia e obrigado a beber cicuta.

A vida de Ciro, narrada por Xenofonte, é recheada de peripécias da sua vida particular com cenas que pouco se assemelham àquelas que o discurso historiográfico elege como matéria narrativa: cenas de banquete, diálogos socráticos, narrativas com tom humorístico, narrativas ficcionais ou trazidas das lendas que povoavam a vida da personagem; todas essas cenas dão um ar romanesco à narrativa. Acrescem-se a isso as várias personagens ficcionais que transitam a seu redor, e a falta de preocupação com a veracidade histórica, sendo muitos os elementos anacrônicos da narrativa, que vão desde inovações militares posteriores à vida de Ciro, até uma helenização do comportamento das personagens. Há que se acrescentar, ainda, o claro objetivo didático-filosófico da *Ciropedia*, na qual Xenofonte faz da vida de Ciro um modelo idealizado de líder, um espelho das próprias ideias de Xenofonte.

Este pequeno introito já demonstra a dificuldade que é enquadrar genericamente a obra. A *Ciropedia* é, de fato, uma obra excêntrica aos padrões – ao menos daquilo de que temos conhecimento – da prosa grega do século IV. As misturas de gênero, por exemplo, devem-se, provavelmente, ao fato de que Xenofonte foi um polígrafo, escrevendo, além de obras historiográficas, diálogos socráticos, tratados técnicos sobre a caça e biografia epidífitica. A dificuldade quanto à classificação da narrativa aparece em qualquer manual de literatura grega, no grande esforço que os autores têm em tentar defini-la, recebendo, por isso, diversas rotulações: biografia, história romanceada, romance filosófico, romance didático, tratado de educação, obra socrática (BIZOS, 1972, p.16).

O uso do termo romance chama-nos a atenção porque coloca a narrativa de Xenofonte em uma posição precursora dentro da literatura ocidental, já que o romance grego só surgiria séculos depois. Falar de Xenofonte como romancista é duplamente anacrônico: precursor de um gênero que, por não receber na Antiguidade uma designação uniforme, é chamado por nós, anacronicamente, de Romance por sua semelhança com o gênero moderno. A hipótese de que o nome “Xenofonte” tenha sido usado como pseudônimo por alguns romancistas gregos indica não só uma homenagem a um autor canônico, mas essencialmente um desvelamento de tal influência: além de Xenofonte de Éfeso, de quem possuímos o romance *As Efesíacas* completo, os *Suda* citam a existência de outros dois autores que usaram o nome Xenofonte como pseudônimo, Xenofonte Cíprio e Xenofonte de Antioquia.

Uma vez que o romance grego – ao menos o que conhecemos dele – tem como tema central uma história de amor, em geral se aceita que a influência é devida graças a uma narrativa de amor presente na *Ciropedia*, a história de Panteia e Abradatas. Essa narrativa, claramente ficcional, apresenta elementos que serão essenciais no romance grego, como o casal apaixonado de jovens de caráter nobre que são obrigados a se separar por conta da guerra, para no fim se reencontrarem. Há, no entanto uma série de obras na literatura antiga arcaica e clássica que tratam dessas questões amorosas, cuja influência sobre o romance também foi grande, como as tragédias de Eurípidés, as viagens e amores de Odisseu na *Odisseia*, ou a representação dos jovens enamorados da comédia de Menandro. Nem por isso, contudo, os romancistas usaram seus nomes como pseudônimos.

Conforme o escritor argentino Jorge Luís Borges enuncia em *Kafka y sus precursores* (1974, p.89), cada escritor cria seus próprios precursores e estes só são identificáveis a partir da sua obra: “Se Kafka não tivesse escrito, não perceberíamos [suas influências]; isto é, não existiria”. Assim como só percebemos os precursores de Kafka depois de ler Kafka, só podemos observar os precursores do romance, depois do romance. Nesse mesmo sentido, como leitor do século XXI, projetamos, na leitura que fazemos de Xenofonte, elementos que são possíveis a partir de nossa experiência de leitura de romances, mais especificamente leitor de romances contemporâneos cuja metaficção historiográfica é um importante alicerce para a invenção romanesca (JAMESON, 1984; HUTCHEON, 1991). Reconhecemos, contudo, que, ao se fazer tal tipo de abordagem, que Haroldo de Campos (1991, p.18) chamaria de sincrônico-retrospectiva, o perigo do anacronismo é manifesto.

A helenista Nicole Loraux (1992) diz, a respeito do anacronismo, que ele é o pesadelo do historiador, que evita importar noções de sua época para interpretar a época que estuda. Entretanto, ao evitar o anacronismo, “o historiador corre inevitavelmente o risco de ser entravado, impedido de audácia, ao contrário do antropólogo que, em condições análogas, recorre sem perturbações de consciência à prática do anacronismo” (1992, p.57). Utilizar conceitos anacrônicos não significa não respeitar o período de referência do estudo, mas sim deixar evidente ao leitor o ponto de partida da análise, que é sempre presente do analista. O estudioso, nesse caso, deve buscar através do diálogo semelhanças, aproximações que permitam, assim, o uso de termos anacrônicos. É,

portanto, um perigo que, a nosso ver, vale o risco, dado que enriquece a leitura de uma obra, como a de Xenofonte, que se manteve, por muito tempo, estagnada.

Toda leitura é retroativa, a obra nova nos “fará procurar nas estantes o livro antigo e empoeirado” (BUTOR, 1974, p.197), a obra nova revela a novidade que havia na obra antiga. Desse modo, não nos parece incoerente, nem inconsistente, chamar a *Ciropedia* de romance. Conforme Genette em “A Utopia Literária” (1972, p.129),

O tempo das obras não é o tempo definido do ato de escrever mas o tempo indefinido da leitura e da memória. O sentido dos livros está na frente deles e não atrás, está em nós: um livro não é um sentido acabado, uma revelação que devemos receber, é uma reserva de formas que esperam seu sentido, é a “iminência de uma revelação que não se produz” e que cada um deve produzir por si mesmo.

Em nossa opinião, as relações da *Ciropedia* com o romance vão além da presença da narrativa de Panteia. E demonstrar quais são os elementos que tornam tal leitura possível é o objetivo deste capítulo.

A historiografia e o romance são gêneros que se aproximam pelo modo de imitação. Segundo a terminologia platônica, discutida na *República*, pode-se enquadrá-las como uma narrativa mista. Platão, ao discutir a poesia no livro III da *República* (393a-395d), divide os poetas entre aqueles que narram e aqueles que mimetizam, classificando, então, a poesia em três gêneros, de acordo com o modo do narrador atuar em seu texto. Assim, temos uma narrativa simples (*haplè diégesis*), na qual apenas um narrador fala, sem mimetizar as falas dos personagens, como nos ditirambos; a narrativa mimética, na qual o narrador se esconde por trás das falas dos personagens, como ocorre no teatro clássico; e, por fim, uma narrativa mista em que tanto o narrador assume claramente seu papel, quanto mimetiza a fala das personagens, como ocorre na epopeia. Epopeia, historiografia e romance compartilham desse modo misto de narrar. Diferente da epopeia, no entanto, historiografia e romance compartilham o fato de serem narrativas mistas em prosa, e vários indícios, conforme Brandão (2005) demonstram que a historiografia exerceu grande influência no romance. Isso ocorreu porque

se trata de uma espécie mais difundida e mais autorizada de narrativa mista em prosa, correspondendo assim à epopeia e nela buscando várias de suas técnicas. Em segundo lugar, porque a postura do narrador do romance não deixa de ter seu paralelo mais pronunciado na postura do historiador, ainda quando experimente soluções novas, contaminando seu estatuto com características de outros narradores. Ainda mais: os

elementos de autoridade presentes nos proêmios e nas assinaturas são claramente imitados dos historiadores, bem como o uso de entrecos históricos aponta para um diálogo especial com a historiografia” (BRANDÃO, 2005, p.163-64).

Além disso, enquanto a epopeia usa o material mítico em sua narrativa, historiografia e romance, cada um ao seu modo, narram a experiência do homem no mundo em um tempo histórico. Parece-nos que o romance, ao surgir, criava sua identidade, buscando estabelecer as diferenças no mundo de tratamento da realidade, ao mesmo tempo assumia suas semelhanças com a forma de narrar da historiografia.

Esse jogo especular fica claro, por exemplo, nas formas de abertura e assinatura com que os romancistas iniciam suas narrativas, seguindo os modelos dos historiadores antigos. Os romancistas assinavam e assumiam o material narrativo desde a primeira linha, colocando-se, do mesmo modo que o historiador, como sujeito da enunciação da narrativa e essas formas de abertura atestam uma consciência quanto à similaridade narrativa desses gêneros.

Outro ponto de contato entre os gêneros é o significado do verbo *hístoreîn*. Se em Heródoto esse verbo significa “investigar”, por causa das obras dos historiadores ele passou a designar também “narrar uma obra historiográfica”. No entanto, passagens de Longo¹⁹⁵ e Luciano¹⁹⁶ atestam a ampliação semântica do verbo, indicando o “narrar uma história ficcional”. Acrescenta-se nesse ponto o fato de o *Suda*, biblioteca bizantina do século X, se referir aos romancistas como “*historikoi*”. São vários, portanto, os indícios das aproximações dos gêneros. Se é fato que os romancistas antigos eram conscientes dessa dívida com a historiografia, por que apenas Xenofonte tornou-se um pseudônimo para eles, e Heródoto e Tucídides, também autores consagrados e canônicos do gênero, não?

Acreditamos que a *Ciropedia* foi recebida pelos seus leitores, a partir do final do helenismo, como uma forma próxima ao gênero “romance” que eles mesmos começavam a praticar, e isso se dá porque é uma narrativa complexa que “romanceia” outros gêneros. Quando Xenofonte escreveu sua obra, o gênero romance não existia, e o conceito de

¹⁹⁵ No início do romance *Dáfnis e Cloé*, o narrador define o tema do quadro que aprecia como uma *historian erōtos*, uma história, uma narrativa, de amor (I.1).

¹⁹⁶ Luciano, na abertura do seu livro *As narrativas verdadeiras*, usa o verbo *hístoreîn* com sentido de narrar uma história, e não necessariamente o de narrar uma obra historiográfica.

ficção era ainda embrionário. A literatura clássica, como sabemos, trabalha com os mitos e fatos históricos, e com essa matéria criava a ficção. A ficção não era a invenção de uma narrativa, mas a forma com que se trabalhava a narrativa tradicional. Apenas a comédia, antiga e nova, criava enredos completamente ficcionais, embora muitas vezes levasse ao palco personagens históricos e míticos.

A partir, no entanto, da produção literária do período helenístico, os romancistas podiam ler a obra dos seus cânones com outros olhos, voltados para a produção que eles mesmos iniciavam. Segundo Lesky (1995, p.653), é justamente no final do helenismo que as obras de Xenofonte passam a ser lidas com mais interesse, interesse esse que perdurará até o final da Antiguidade; ou seja, justamente no período em que o romance começa a se desenvolver.

Nesse sentido, acreditamos que a influência da *Ciropedia* no romance antigo não se esgota apenas na presença do conto de amor de Panteia, mas é, sobretudo, pela forma com que a narrativa é construída, pelo complexo jogo entre ficção e história ali presente, misturando dados factuais e fictícios em uma narrativa mista em prosa e, sobretudo, pelo uso de outros discursos literários que se afastam da narrativa historiográfica. Inicialmente, a prosa é uma forma que se assumiu em oposição à poesia, destinada a gêneros como filosofia, retórica e historiografia. Se tomarmos a *Ciropedia* como uma narrativa historiográfica, dentro do enquadramento genético que discutimos nos capítulos anteriores, ela será uma péssima narrativa historiográfica, muito distante daquilo que o gênero pregava, muito distante sobretudo da própria prática de Xenofonte que compusera antes as *Helênicas*, esta sim uma obra historiográfica. Ressaltamos, mais uma vez, que história não é apanágio da historiografia, e que ela é somente um dos gêneros que utilizam os fatos históricos como matéria, porém o faz de maneira particular, com suas formas temáticas e estruturas específicas. Porém a história é um material vivo, pronto para ser recuperado e transformado por qualquer gênero.

Todas essas questões serão discutidas no decorrer desse capítulo. A *Ciropedia* é o acabamento de um processo que se inicia nas *Helênicas* e na *Anábase*, e cuja real importância estética se revelará no seu “descobrimento” pelos romancistas, com o desdobramento daquilo que Xenofonte, ainda que inconsciente, apenas iniciara. Como, nos capítulos anteriores, já fizemos algumas discussões a respeito do gênero historiográfico, seu papel na cultura do século V e a afirmação do gênero em oposição à literatura que a cercava, acreditamos que, para melhor entendermos a *Ciropedia*, seja

fundamental agora passarmos ao romance grego, às definições e inovações desse gênero, e à forma com que os antigos discutiam a ficção em prosa, para, em seguida, partirmos para a análise da obra propriamente dita. Colocamo-la, assim, em nosso discurso no ponto da encruzilhada em que ela surge na história da literatura, ponto em que convergem a inovação produzida por ela diante da tradição de um gênero anterior, o historiográfico, e a inovação que influenciará – prenunciará, talvez, seja um termo mais exato – na tradição de um gênero novo.

V.1. A história do romance grego.

Devemos sempre levar em conta ao falar do romance antigo, já que a antiguidade nos preservou pouquíssimos comentários a seu respeito, o caráter fragmentário de nosso conhecimento. Podemos citar, como exemplo do perigo de qualquer afirmação, a obra *Der griechische Roman und seine Vorläufer* (1876) de E. Rohde, o primeiro a estudar com cuidado o gênero. A partir do material que tinha em mãos na sua época, o estudioso alemão concluiu que o romance era fruto da Segunda Sofística, movimento literário do século I d.C, que apregoava a renovação da retórica. Assim, o romance seria fruto de exercícios retóricos da Segunda Sofística, combinando às técnicas retóricas temas da elegia amorosa e dos contos de viagem. Porém a descoberta de papiros do romance *Nino*, em 1893, colocou por terra essa teoria, já que, provavelmente, esse romance pertence ao século I a.C. Não queremos desmerecer com essas informações o importante trabalho de Rohde, mas apenas ressaltar a fragilidade de nossas conclusões no que tange a esse gênero, já que novas descobertas podem modificar bastante o cenário desses estudos. Assim, o que aqui comentamos, e as conclusões a que chegamos, são frutos do conhecimento parcial que temos hoje do gênero, limitado a algumas narrativas completas e a uma série de fragmentos e resumos.

À falta de um rótulo antigo “oficial” para designar as prosas ficcionais gregas e latinas, usa-se anacronicamente a palavra “Romance”. Discute-se se tal uso seria adequado para referir-se a esses textos, já que o termo surge apenas no final da Idade Média, cunhado a partir da palavra *romanice*, demarcando a distinção entre os *romanice loqui* e os *latine loqui*, ou seja, entre as obras escritas em línguas românicas e as escritas em latim. Enquanto para críticos como Lukács (1999) e Watt (1990), o romance é um fenômeno estritamente moderno, ligado ao surgimento da burguesia nos séculos XVIII,

não existindo, portanto, nenhum romance antes desse período, críticos como Bakhtin (2002;2010b) e Frye (1973), não só reconhecem as narrativas antigas como modalidades do gênero, quanto não veem problema algum no uso anacrônico. Para Holzberg (2003, p.11), as similaridades entre as narrativas antigas e modernas permitem tranquilamente o anacronismo e, nesse sentido, Reardon (1991) e Fusillo (2006) apontam, a favor do uso do termo romance, vários elementos presentes no gênero, tanto antigo como moderno, como, por exemplo, o isolamento do herói, o foco na vida privada e o hibridismo cultural.

Hoje, estabelece-se, em geral, o surgimento e desenvolvimento do gênero na Antiguidade entre os séculos II ou I a.C. até o século III d.C. A partir das conquistas de Alexandre, no século IV a.C., o mundo grego alargou seus horizontes, com o avanço da cultura grega a novos territórios. O homem não se sentia mais pertencente somente a sua cidade, *pólis*, que o definia em oposição às outras *pólis*, mas parte integrante de um universo mais amplo que se tornara, por meio das conquistas militares, agora acessível. Como observa Maria de Fátima Sousa e Silva, na introdução à tradução ao romance de Cáriton, esse fenômeno se acentuará com a expansão do império romano, que “[...] consumou o eclipse da antiga supremacia política e social da Hélade” (SILVA, 1996, p.xii), A *pólis*, suas práticas religiosas e tradições políticas, que antes davam garantias de estabilidade ao homem grego, agora, neste novo mundo de fronteiras menos rígidas, já não apresentavam o mesmo impacto na vida do cidadão, e, assim, o homem se viu exposto “[...] às ameaças do destino, peregrino de caminhos e horizontes sem fim, que o deixavam exposto a constantes perigos e tempestades” (SILVA, 1996, p.xii-xiii). O romance, então, dá voz a esse novo indivíduo que não tem mais as garantias do estado como salvaguarda e que, por isso, as procura, justamente, nas relações sociais da família e de amigos. Processo semelhante ocorreu com a comédia grega. Com o fim da Guerra do Peloponeso, o sistema democrático mostrou as suas falhas e limitações, e a comédia que era palco de discussão política, volta-se a retratar o espaço familiar desse novo cidadão também encontra nas relações sociais a esperança de uma vida feliz (SILVA, 1987, p.10-11)

Ao tratar desse novo homem, o romance focará a experiência do indivíduo, principalmente, seus aspectos sentimentais como ponto central de sua narrativa. Os romances, assim, surgem como resposta para uma demanda por um determinado tipo de ficção, na qual refletisse o contexto social e político do seu tempo (MORGAN, 1994, p.3).

Ao representar esse novo homem, a literatura grega, que primeiro se destinava a um público aristocrata, e depois à elite politizada que surge na democracia ateniense, agora se volta, também, às classes que surgiam nesse novo contexto social, ou seja, aos comerciantes, homens de negócio que viajavam através deste mundo amplo aberto pelas conquistas militares (SILVA, 1996, p.xiii). Além disso, destina-se também a leitores para quem o grego era uma segunda língua, nascidos em países orientais helenizados pelas conquistas militares. Gênero novo cujo foco é a vida particular dos indivíduos, “O romance é, portanto, a epopeia da época helenística, cumprindo as funções de épica da nova era, e assumindo algumas de suas técnicas¹⁹⁷” (HÄAG, 1991, p.111).

Como observa Brandão (2005, p.170), difundiu-se historicamente a visão de que o público do romance seria composto de pessoas menos letradas (mulheres, adolescentes, etc.), pelo fato de essas narrativas em prosa usarem, em geral, uma linguagem mais simples e tematizarem uma bucólica e idealizada história de amor entre jovens. Para ele, essa visão é fruto de um preconceito com relação ao gênero, visto como inferior quando comparado à “grande literatura” do passado, mas que “[...] não passa de fantasia imaginar que o romance pudesse constituir alguma espécie de *literatura popular*. A conclusão que se impõe é evidente: o público do romance antigo não é diferente daquele que consumia a chamada *grande literatura*” (BRANDÃO, 2005, p.170). Morgan (1994, p.4) é ainda mais incisivo ao afirmar que “A alfabetização em massa nunca existiu no mundo antigo, e aqueles capazes de enfrentar um longo e contínuo texto foram sempre uma pequena minoria da população¹⁹⁸”. Talvez a novidade que traz o romance – essência mesma do gênero, de qualquer época – é não se restringir a um grupo e admitir “uma ampla possibilidade de recepção” (BRANDÃO, 2005, p.172).

Fruto, portanto, de um período histórico cujas fronteiras políticas e sociais eram maleáveis, o romance antigo busca na simplicidade de estilo atingir essa variedade, podendo ser lido por várias camadas sociais¹⁹⁹, mas nem, por isso, restrito a uma delas. Acreditamos que ao tomar como tema a vida amorosa e particular dos personagens, o

¹⁹⁷ Tradução nossa. No original: The novel is thus the epic of Hellenistic period, fulfilling the functions of epic of new age, and assuming some of its techniques.

¹⁹⁸ Tradução nossa. No original: Mass literacy never existed in the ancient world, and those capable of tackling a long continuous text were always a small minority of the population.

¹⁹⁹ Brandão (2005, p.179) chama a atenção ainda para o fato de que os romances antigos, em maior ou menor grau, estão repletos de referências à literatura anterior cujo reconhecimento, provavelmente, dependeria de um leitor mais sofisticado.

romance se estabelece em contraste com os outros gêneros literários, ganha sua autonomia e, do mesmo modo que um leitor poderia se satisfazer de formas diferentes com a leitura de Homero, Píndaro ou Ésquilo, ele poderia encontrar no romance uma leitura relaxante e divertida com narrativas de amor e de aventura. É o que parece dizer Luciano no prólogo da sua *Narrativa verdadeira* (1-4). Ali, o escritor de Samósata comenta que os que se ocupam dos estudos, depois de dedicarem seu tempo às leituras sérias (*tèn pollèn tón spoudaiotérōn anágnōsin*), têm o direito de relaxar o espírito (*diánoian*), através da leitura de um gênero mais simples que proporcionará divertimento (*tèn psychagōgían*) e alguma meditação que não é contrária às Musas (*tina kai theōrian ouk ámouson*). Luciano caracteriza esse gênero como uma narrativa com mentiras variadas (*pseúsmata poikíla*) que parecem verossímeis e verdadeiras (*pithanòs te kai enaléthōs*), cuja intensão é divertir. Retornaremos com mais atenção a essa passagem mais à frente, ao discutirmos a relação entre mentira e verdade nos comentários que os antigos faziam do romance. Contudo, observando esse comentário supracitado de Luciano, notamos que a leitura de narrativas divertidas, mentiras que parecem verdades, também era feita por pessoas mais instruídas, e que, portanto, essas histórias não se direcionavam exclusivamente para as camadas menos educadas, mas, como afirma Bowie, “Como a paradoxografia, a epistolografia e as obras de Luciano, as novelas provavelmente foram escritas mais como leitura ligeira para a “intelligentsia”” (BOWIE, 1990, p.739).

Do ponto de vista literário, o espírito cultural do Período Helenístico, refletindo a abertura social, geográfica e política, também proporcionou uma nova sensibilidade estética que conduziu a um período de inovação literária (GUTZWILLER, 2007, p.26). Com o fim da *pólis*, a poesia deixa de ter uma função educadora e política, resultado que já observamos nas últimas comédias de Aristófanes – o mesmo poeta que, nas suas primeiras comédias, exigia que ela fosse vista como a verdadeira conselheira da cidade²⁰⁰. A literatura helenística – talvez, como consequência da visão platônica, de que o verdadeiro saber é fruto da reflexão filosófica – colocou como função principal da poesia a sua própria natureza estética. O conhecimento gerado pela poesia é aquele fruto da sua experiência estética, e o poeta deve ser julgado bom ou mau não pelos conselhos dados à

²⁰⁰ Cf. o capítulo “Concepção de Comédia no tempo de Aristófanes” in: *Crítica do teatro na comédia antiga* de Maria de Fátima Sousa e Silva (1987).

cidade, mas sim pela sua *téchnē*, a arte de sua composição. Interessa agora a arte da linguagem, que tem primazia em relação ao conteúdo.

Calímaco, por exemplo, no “Prólogo contra os Telquines”, que foi introduzido como prólogo da sua obra *Aítia*, clama, nos versos 17-28, que sua arte (*téchnē*) seja julgada pela habilidade (*sophiēn*):

Afastai-vos, destrutiva progênie do Mal-olhado; logo pela arte
julgai, não pela medida pérsica, a sabedoria.
A mim não rogueis que gere um canto que ressoa
grandemente; o trovão não é meu, mas de Zeus”.
Pois, quando pus pela primeira vez a tabuinha de cera
sobre meus joelhos, Apolo Lício me disse:
“(…) aedo, o incenso mais grosso,
a ofertar, e a Musa, meu caro, delicada.
A ti também ordeno isso: teus veículos não trilhem aquela vereda
trafeguem por esta, nem pelos trajetos comuns a outros,
dirijas teu carro, nem pela larga via, mas por caminhos
não frequentados, mesmo se mais estreito, dirijas”²⁰¹.

Também reflete o poeta, nessa passagem, sobre o uso de formas novas em detrimento daquelas já usadas pelos poetas do passado (“onde os carros passaram”). No caso de Calímaco, o poeta se refere ao uso de uma poesia menor em tamanho do que a épica para tratar de temas mitológicos, como aqueles que tratou nos seus poemas da *Aítia*.

Essa nova postura com relação à literatura não significa que os poetas fossem inconscientes da poderosa herança cultural que os cercava; ao contrário, é também em relação a essa tradição que eles passam imitar e inovar²⁰², escolhendo modelos, mas principalmente renovando as velhas formas, gerando uma literatura de caráter esteticamente revolucionária (BRIOSO, 1988, p.784). Renovar as velhas formas significa também colocar-se nessa tradição, criar um novo modelo e, diante dessa consciência e necessidade, os poetas fizeram da combinação e da mistura dos gêneros uma prática comum nessa literatura, erudita e livresca. Conforme Brioso,

Os poetas, como proclamará expressamente Calímaco, se sentem liberados de toda sujeição ancestral, dispostos (contra a prática tradicional de um só gênero) a passar agilmente de um gênero a outro e a aproximá-los entre si transgredindo suas regras diferenciadoras. (BRIOSO, 1988, p.787).

²⁰¹ Tradução de Erika Werner (2012).

²⁰² Para uma discussão mais detalhada do assunto cf. o capítulo Learning and Innovation de Gutzwiller (2007, pp. 169-177).

Essa mistura de gêneros aparece no uso de ritmos, temas, estruturas formais e estilísticas, e, desse modo, no período em que começam a surgir os primeiros romances, a mistura de gêneros e formas (*poikilia*) já era um fato (RUIZ-MONTEIRO, 2003, p.32).

É também nesse período que a mistura entre os gêneros sérios e cômicos, *spoudaiogeloios*, toma forma como expressão estética. Em seus estudos de Poética Histórica, Bakhtin (2010b) coloca o discurso sério-cômico como impulso essencial para a evolução da prosa ficcional, sendo desse espírito artístico que o romance moderno deriva. Mais do que um gênero específico, o discurso sério-cômico (*spoudaiogeloios*) é uma atitude estilística, fruto da cosmovisão carnavalesca, que se assenta a partir do final do século V com, de um lado, a crise política e econômica da Grécia e, de outro, com a consolidação da filosofia, em especial a socrática, a fim de repensar os valores e conceitos tradicionais daquela cultura. Bakhtin (2010b, p.122) arrola como sério-cômico gêneros como os mimos de Sofrón, o diálogo socrático, obras memorialísticas (Íon de Quios, Crítias), poesia bucólica, sátira meninpeia. Laurecen Giangrande (1972) acrescenta ainda nesse rol a fábula e a comédia nova. Embora exteriormente diferentes, esses gêneros apresentam características interiores e uma atitude com relação à realidade que os une.

O que define, de fato, o sério-cômico é a crença de que o riso, quando desprovido de vulgaridades, pode assumir propósitos morais e éticos e, assim, pode assumir um papel importante na educação da cidade (GIANGRANDE, 1972, p.17). Ao contrário da comédia antiga, o riso do sério-cômico é desprovido da *aischrología* (obscenidades da linguagem) e da *loidoría* (censura, injúria). É um riso moderado que não busca ofender, mas sim educar. Outra característica importante é que, ao contrário dos outros gêneros da literatura clássica, os gêneros impulsionados pelo espírito sério-cômico buscam sua matéria não no mito nem na história política, mas no cotidiano, na atualidade viva. Embora, como no diálogo socrático, figuras históricas apareçam, elas são vistas criticamente e, em geral, rebaixadas; além disso, nesse gênero, essas personagens aparecem em situações cotidianas, nos mais diversos cenários da Atenas do século V e IV a.C., desde que dois cidadãos estejam motivados a dialogar. Nesse sentido, o interesse dos homens em buscar a verdade propiciava ao diálogo socrático uma aproximação entre as pessoas, que na sua familiaridade podiam usar tanto uma linguagem mais livre e mais cotidiana, quanto um humor brincalhão e inofensivo, em busca de um conhecimento elevado.

Do ponto de vista formal, o sério-cômico se caracteriza pela pluralidade tonal, fundindo o sublime e o vulgar, o sério e o cômico, a prosa e o verso, quebrando, portanto, a univocidade característica dos gêneros sérios. Espírito questionador, o sério-cômico, para Bakhtin (2010b, p.122-123), é decisivo na literatura pois traz uma nova forma de representação da realidade e de se relacionar com a tradição cultural e literária, que se diferencia da tradicional abordagem expressa pela retórica.

O romance grego, portanto, é fruto de um período de experimentação e de mistura, período em que os artistas procuravam inovar as regras tradicionais, e surge do diálogo com a tradição literária grega, desde Homero, passando pela historiografia e pelo teatro de Eurípides e de Menandro – todos eles de algum modo influenciaram direta ou indiretamente essas narrativas. Gênero maleável, em que a *poikilia* é evidente, e destinado a um público menos restrito, o romance é, em consequência disso, um gênero de difícil definição, já que está sempre em desenvolvimento, nunca acabado. É um gênero que se apropria e *romanceia* todos os outros gêneros de discurso, e traz como matéria narrativa, assim como a épica, a totalidade do mundo²⁰³, buscando descrever com máximo detalhe o universo que o cerca.

Conforme Bakhtin (1975, p.74), “O estilo do romance é uma combinação de estilos; sua linguagem é um sistema de línguas”. Cada estilo que se apresenta no discurso romanesco faz parte do todo, porque o romance, como a epopeia, busca a representação do todo da sociedade, e, assim, na representação da diversidade social de língua, o romance representa a diversidade social da população (cujas línguas e seus jargões são o fenômeno/material visível e romanesco por si). O romance também se apropria e *romanceia* todos os discursos, o que permite que o gênero tenha uma matéria ampla e uma forma que sempre se renova.

Diante disso, pode-se dizer que, antes de tudo, o romance é uma narrativa de ficção em prosa que *romanceia* todos os outros discursos, e se com essa simples definição o

²⁰³ Lukács, na *Teoria do romance* (2009) diz que faz parte do que ele chama de grande épica a busca por essa totalidade do mundo. Ocorre que, segundo ele, na modernidade não existe mais a conjunção entre homem e mundo, por isso, no romance moderno ao contrário da epopeia, traz como personagens principais heróis problemáticos. Na epopeia há uma conjunção entre o homem e a sociedade em que ele vive. No romance antigo, no entanto, Lukács não vê essa problematização, embora possamos pensar que os desejos individuais das personagens são sempre interrompidos pelas necessidades políticas ou culturais. Nesse sentido, parece que mesmo o romance antigo apresenta um tipo de problematização quanto ao indivíduo inserido na sociedade. Conforme Gual (1972, p.122), o herói do romance antigo não é heroico, pois está perdido em um mundo em que pouco pode fazer para conquistar seus desejos e essa degradação do heroísmo é “um dos traços que separam a novela da épica”.

entendemos, aceitar as narrativas antigas como parte desse gênero deixa de ser um problema. Como observa Holzberg (2003, p.11) o real problema, ao se falar do gênero na Antiguidade, não é o da existência ou não de um romance antigo, a despeito da ausência de um termo que o definisse, mas sim o de quais obras devem ser classificadas como tais.

V.1.1 O corpus do romance grego:

Em geral, aceita-se como “Romance” as cinco narrativas gregas – *Quéreas e Calírroe* de Cáriton; *As efésíacas* de Xenofonte de Éfeso; *Leucipe e Clitofonte* de Aquiles Tácio; *As etiópicas* de Heliodoro; *Dáfnis e Cloé* de Longo – e as narrativas latinas, o *Satíricon* de Petrônio e *O Asno de Ouro* de Apuleio, que se toma como paródia daquelas. Segundo Brandão (2005, p.83), a marca distintiva do romance grego é a união entre o tema da viagem e do amor, que, por conta da importância que cada tema tem em cada respectiva obra, “só tem funcionalidade como enquadramento excessivamente genérico” (BRANDÃO, 2005, p.85). O tema do amor e da viagem se combinam de formas diferentes, mas, pode-se dizer, que nos cinco romances acima citados, o elemento amoroso, *erotiká*, se sobressai sobre o tema da viagem, *parádoxa* (inclusive, o tema da viagem nem aparece no romance *Dáfnis e Cloé*).

O fato de os cinco romances gregos que hoje temos disponíveis de forma completa terem um mesmo padrão narrativo ajudou a desenvolver a ideia de que os romances gregos – ao contrário dos latinos, muito mais versáteis – eram estereotipados, e, sobretudo, ajudou a formular o conceito de gênero do romance na antiguidade. Por essa razão, essas cinco obras são aceitas como “novel proper” (HOLZBERG, 2003), ou seja, romances propriamente ditos, porque apresentam um esquema padronizado como tema, e se assemelham estruturalmente. O enredo é mais ou menos esse: um casal de belos jovens se apaixona (tema amoroso), porém, eles são obrigados a se afastarem (tema da viagem), gerando uma série de aventuras (a vida das personagens é ameaçada por piratas, tempestades, naufrágios), para no final, vencidos todos os obstáculos, se reencontrarem e terem um final feliz. São personagens idealizados, de grande beleza física e valor moral, que mantém, apesar dos contratemplos, uma eterna fidelidade ao companheiro.

Ao analisarmos, entretanto, os fragmentos²⁰⁴ de outras novelas, percebemos que o que hoje se denomina “romance grego” não passa de uma subclasse de um gênero que se desenvolveu para além desse esquema padronizado. A própria ausência do tema da viagem e da separação dos jovens no romance de Longo é uma evidência disso. A sobrevivência dessas narrativas de amor, em detrimento das outras, se deve, talvez, mais à popularização que alcançou e ao gosto das gerações subsequentes da antiguidade tardia e bizantina do que à existência de um modelo único (STEPHENS; WINKLER, 1995).

Há, além desses fragmentos, outras narrativas de ficção na Antiguidade que não apresentam como tema uma narrativa amorosa, e não podem, no entanto, ser vistas como outra coisa que não obras ficcionais em prosa, logo, romances. Como exemplo, podemos citar a *História Verdadeira* de Luciano ou *As viagens para além de Tule* de Antônio de Diógenes e *As babilônicas* de Jâmblico, embora esses dois últimos sejam para nós apenas fragmentos e resumos. Essas obras, como ressalta Brandão (2005, p.86), são representantes de uma forma pura da *parádoxa*, das narrativas de viagem. Ainda que se reconheça essas outras narrativas como “prosas de ficção” na Antiguidade, elas, muitas vezes, são tomadas como narrativas marginais, porque não apresentam a estrutura formal e temática daquelas cinco narrativas supracitadas (STEPHENS; WINKLER, 1995, p.4).

Há, por fim, outras narrativas que dialogam expressamente com outros gêneros, tornando difícil delimitar as fronteiras entre eles. Para todas essas narrativas que não apresentam aquela estrutura padronizada, Holzberg (2003, p.13-14) usa a expressão “fringe novels”, ou seja, romances que estão às margens do gênero. Para Gual (2002, p.10), por exemplo, só de uma perspectiva generalizante se poderia chamar de romance as obras de Pseudo-Calístenes, Luciano e Filóstrato, pois “Estes textos formam uma espécie de conexão entre a novela romântica e a literatura historiográfica da época helenística, com sua propensão às aventuras fabulosas e aos efeitos dramáticos” (2002, p.10). Contudo, se tomamos essa postura estabelecemos, a nosso ver, limites e regras para um gênero aberto, colocamos grilhões em um gênero cuja essência é a própria liberdade formal.

²⁰⁴ Conforme Stephens e Winkler (1995, p.6), a descoberta de papiros com esses fragmentos começou em 1896 com a publicação dos fragmentos do romance *Nino*. Depois, no início do século XX, as edições de Bruno Lavagnini, 1922, e de Franz Zimmermann, 1933, apresentaram fragmentos de outros romances. A edição de Zimmermann permaneceu a última, até a edição de Stephens e Winkler em 1995.

A expressão “fringe novels”, a nosso ver, limita a compreensão da narrativa antiga, pois coloca uma espécie de fronteira entre os “proper novels” e os “fringe novels”. O rótulo de “marginais” dá a entender que são narrativas que se aproximam do gênero, mas não fazem parte dele. Além disso, definir algo como marginal pressupõe que temos um parâmetro bem definido e instituído como canônico. A questão da finalidade da obra literária é fundamental nessa distinção, pois os “proper novels” seriam ficções que se destinam ao divertimento, enquanto nos “fringe novels” o divertimento é apenas um aspecto secundário, seja por apresentar finalidades filosóficas, seja por usar personagens históricos. Na verdade, podemos entender que essas obras “marginais” são enriquecedoras, justamente porque demonstram as múltiplas e infinitas possibilidades que o discurso romanescos propicia, alargando suas formas aos outros discursos, usando outros mecanismos narrativos dentro de um processo de fabulação romanescas e, também, colocando o divertimento ao lado de questões sérias, misturando o sério e o cômico. Acaso, por ser moralizante, não devemos aceitar o *Wilhelm Meister* de Goethe como romance? Ou excluímos os romances históricos modernos do gênero porque não são “pura ficção”? Assim dito, ressaltamos que utilizamos essa distinção entre “proper novel” e “fringe novel” apenas por necessidade didática, mas não o fazemos sem deixar clara nossa ressalva quanto ao seu uso.

Ainda que não haja consenso entre os críticos quanto a quais obras fazem parte dos “fringe novels”, em geral acrescenta-se aos romances de Luciano, Antônio Diógenes e Jâmblico as seguintes narrativas:

a-) biografias ficcionais: *A Ciropedia* de Xenofonte, *Vida e feitos de Alexandre da Macedônia* de Pseudo-Calístenes, *Vida de Esopo*, anônimo, *Vida de Apolônio de Tiana* de Filóstrato e *Atos dos Apóstolos Apócrifos*.

b-) autobiografia ficcional de Pseudo-Clemente.

c-) cartas ficcionais de Ésquines, Eurípides, Hipócrates, Platão, Sócrates e os Socráticos e Temístocles.

d-) narrativas pseudo-históricas sobre a guerra de Troia, de Dares e de Dictis.

A mais antiga das narrativas citadas é a *Ciropedia* de Xenofonte, narrativa do século IV a.C., quando o fim da idade clássica já dava seus primeiros sinais. Para Brandão (2005, p.163), o romance grego, de fato, só surge quando a ficção consegue ganhar a

independência do discurso historiográfico e filosófico; por isso, para ele, apenas as cinco narrativas de amor e as narrativas de viagem são de fato romances, enquanto que os *romances biográficos* “não dizem respeito ao romance *stricto sensu*” (BRANDÃO, 2005, p.83). Brandão (2005, p.88-89) reconhece, no entanto, que a riqueza do romance se dá pela invenção a partir da repetição, ou seja, “um gênero comporta necessariamente uma gama ampla de variedades, em que os elementos básicos são combinados em diferentes proporções e com diferentes finalidades”.

Nesse sentido, ressaltamos que as obras, que não são considerados “proper novel” ou “romances *stricto sensu*”, apresentam um diálogo interessante com outras formas de discurso, trafegando nos limites e nas fronteiras dos gêneros, abrindo nossas perspectivas do que seja o gênero. Não podemos esquecer que o romance a partir de estratégias discursivas romanceia os outros discursos e, nessas obras de caráter fronteiro, podemos apreender como se dá esse fenômeno.

É interessante que, ao que parece, no processo de desenvolvimento do romance as primeiras formas estiveram vinculadas a temas históricos, já que, em uma rápida olhada, podemos notar que a maior parte das narrativas listadas acima tem em comum o fato de trabalharem com a vida de personagens históricos. Já comentamos que a descoberta de fragmentos de romance apresentou novas perspectivas para a compreensão do gênero, e os fragmentos dos romances de *Nino* e *Sesoncôsis* chama a atenção justamente pela relação da ficção com a história.

A história sempre fez parte da matéria ficcional, e a grande produção de romances históricos modernamente, desde obras esteticamente mais complexas até as narrativas mais populares, demonstra a eficácia e interesse desse tipo de assunto. Não é de estranhar, portanto, que as origens da ficção em prosa, quando ainda ela não havia se tornado autônoma dos outros gêneros, se encontrem entremeadas nas narrativas históricas. A historiografia trágica, por exemplo, que se desenvolveu no período helenístico, pode ter dado um importante influxo para o romance, já que ela procurava transpor à narração historiográfica uma cuidada representação psicológica dos personagens, sem excluir a presença dos componentes irracionais e do acaso na trajetória da história (TUERO, 1988, p.907).

Já ressaltamos acima que a teoria literária antiga não se preocupou com o romance (BOWIE, 1990, p.734); porém, os poucos comentários que temos a respeito do gênero

revelam a interação entre ficção e verdade, narrativa inventada e narrativa historiográfica, como duas faces de uma mesma moeda, a *diegésis*.

Uma interessante passagem encontra-se em Macróbio, em seus comentários sobre o texto de Cícero *Somnium Scipionis*.

[6] A filosofia não rechaça todos os tipos de fábula, nem se contenta com todos; e para que se possa distinguir facilmente quais deles ela renega e exclui como algo profano de seu próprio espaço de discussões sagradas, e quais ela, em verdade, ainda admite frequentemente e de bom grado, isso deve ser explicado pelas classificações de suas subcategorias. [7] Fábulas, cujo nome remete à declaração daquilo que é falso, foram inventadas tanto com a finalidade de atrair o prazer aos ouvidos, quanto também para a exortação a favor de boa colheita [8] ou são as comédias que agradam o ouvido, tais quais aquelas que Menandro ou seus imitadores ofereceram para representação ou os argumentos recheados de falsos casos de amantes, com os quais muito [Petrônio] Arbiter se ocupou e Apuleio - ficamos espantados por nunca terem sofrido castigo algum. A esse tipo de fábulas, que somente proporciona prazeres aos ouvidos, a prática da sabedoria expulsa de seu santuário em direção aos berços das amas de leite²⁰⁵. (*Somnium Scipionis*, 1.2.6-8)

O termo usado por Macróbio para narrativa é *argumenta* e, nessa passagem, ele coloca as obras de Apuleio e Petrônio ao lado das comédias de Menandro, pela sua fabulação ou invenção. As obras dos romancistas latinos apresentam *argumenta fictis casibus amatorum referta*, ou seja, “argumentos recheados de falsos casos de amantes”. Macróbio está interessado em discutir quais tipos de *fabula* a filosofia aceita ou renega, a partir de uma interpretação platônica. A filosofia deve excluir de seu discurso esse tipo de fábula, porque “somente proporciona prazeres aos ouvidos” (*solas aurium delicias profitetur*). No entanto, continua Macróbio (1.2.9), há ficções que “incitam o intelecto do leitor em direção a alguma espécie de virtude” (*uirtutum speciem intellectum legentis hortantur*), cujo argumento ou é expresso pela ficção, como as fábulas de Esopo, ou, tendo uma base na verdade (*argumentum quidem fundatur ueri soliditate*), é a sua

²⁰⁵ Tradução nossa. No original: [6] Nec omnibus fabulis philosophia repugnat, nec omnibus acquiescit; et ut facile secerni possit quae ex his a se abdicet ac uelut profana ab ipso uestibulo sacrae disputationis excludat, quae uero etiam saepe ac libenter admittat, diuisionum gradibus explicandum est. [7] Fabulae, quarum nomen indicat falsi professionem, aut tantum conciliandae auribus uoluptatis, aut adhortationis quoque in bonam frugem gratia repertae sunt, [8] auditum mulcent vel comoediae, quales Menander eiusve imitatores agendas dederunt, vel argumenta fictis casibus amatorum referta, quibus vel multum se Arbiter exercuit vel Apuleium non nunquam luisse miramur. Hoc totum fabularum genus, quod solas aurium delicias profitetur, e sacrário suo in nutricum cunas sapientiae tractatus eliminat.

composição que é ficcional, como as obras de Hesíodo, Orfeu e os pensamentos de Pitágoras.

Enquanto o primeiro tipo deve ser excluído da filosofia, o segundo, que toma variadas formas, pode ser usado, desde que seu argumento não trate de assuntos vergonhosos e indignos, como a castração de Urano pelo seu filho Cronos. Ou seja, à filosofia se permite o uso de ficção, desde que essa vise ao conhecimento das coisas sagradas (*sacrarum rerum notio*). Esse conhecimento sagrado é aquele que nasce da própria discussão filosófica, ao tratar de assuntos como “o bem”, “a virtude”, etc., pelo que podemos entender dos exemplos do mito de Er, no final da *República* de Platão, e d’*O Sonho de Cipião* de Cícero, que são os modelos desse tipo de ficção para Macróbio. Ficções que agradam pela expressão, mas que também ensinam.

Chama a atenção nessa passagem que as divisões propostas por Macróbio tomam como base a distinção entre a ficção pela ficção, ou seja, que causam apenas o divertimento, da ficção cujo fim visa a algum tipo de sabedoria. Ainda que focando especificamente na filosofia, segundo Holzberg (2003, p.15), o discurso de Macróbio se alia à teoria literária do final da Antiguidade que distingue três tipos de narrativas, divisão esta cujo ponto de partida é a relação entre mentira e verdade do argumento: 1-) narrativas que se desviam da verdade (*mýthos, mythikón, fabula*) ou que são inteiramente falsas (*pseûdos*); 2-) narrativas que trabalham com a verdade (*alēthēs, história, historikón*); 3-) e as narrativas que são inventadas, mas que parecem ser verdadeiras (*hôs alēthēs, plasmaticón, dramaticón, argumentum*). Desse modo, enquanto o primeiro tipo de narrativa seria abertamente uma ficção, repleta de elementos sobrenaturais e que, por isso mesmo, não quer *enganar* seu leitor, como os mitos e as fábulas, o terceiro tipo, aquele em que Macróbio inclui as obras de Petrônio e Apuleio, seriam narrativas falsas, mas que se assemelham às narrativas verdadeiras. Já no segundo grupo teríamos a historiografia, que, não só procura sua matéria em fatos verdadeiros, mas se assume como uma narrativa verdadeira²⁰⁶.

²⁰⁶ Pode-se fazer várias ressalvas a essa divisão, a partir de obras que conhecemos da Antiguidade. Holzberg (2003, p.16) chama a atenção, por exemplo, às narrativas de Dares e Dictis. Ambos os escritores escreveram narrativas sobre a guerra de Troia – portanto, seu assunto deriva do mito, estando, assim, no primeiro grupo. No entanto, essas narrativas procuram eliminar qualquer elemento maravilhoso e a presença dos deuses. Seria, portanto, uma versão mais *realista* do mito, aproximando seu discurso das narrativas do terceiro grupo.

Embora variável e sem um termo específico para definir o romance, a relação entre verdade e mentira quanto ao estatuto das narrativas de ficção aparece também nas obras de Hermógenes (*Exercícios de Retórica*, 4) e Sexto Empírico, a partir da *Gramática* de Asclépio (apud BRANDÃO, 2005, p.69). Segundo Brandão (2005, p.69), Hermógenes distingue três tipos de narrativa: *diégēma mythikón* (narrativa mítica); o *diégēma historikón* (narrativa histórica); o *diégēma plasmatikón* ou *dramatikón* (narrativa plasmática ou dramática), que corresponderia tanto às ficções em prosa quanto às ficções em forma dramática. Já Sexto Empírico diz que há três tipos de história (*historias*), uma verdadeira (*alēthēs*), outra mentirosa (*pseúdos*) e aquelas que são semelhantes ao verdadeiro (*hōs alēthēs*). Assim, tanto Hermógenes quanto Sexto Empírico reconhecem que as narrativas ficcionais como constituintes das modalidades de narrativa. A divisão dos três autores leva em conta a questão da verdade e da ficção, assim as narrativas se subdividem “na narrativa historiográfica (uma história verdadeira), na narrativa dramática (uma história como que verdadeira) e na narrativa ficcional (uma história mentirosa) (BRANDÃO, 2005, p.69).

Conforme Brandão (2005, p.70), o termo mais usado para se referir às obras ficcionais na Antiguidade é *plásmata*, usado ora como substantivo, ora como adjetivo acompanhando a palavra *diégēma*. Em carta escrita em 363 d.C., o Imperador Juliano (89, 301B, apud HOLZBERG, 2003, p.17) diz que as narrativas (*plásmata*) que narram histórias de amor (*erōtikàs hýpothéseis*) na forma de narrativas históricas (*em históriás eídei*) deveriam ser rejeitadas. A relação entre o *plásmata* e a obra ficcional vincula-se ao fato de o *plásma*, primeiramente, designar o objeto que foi modelado, criado, desde a obra de um escultor ou a elocução de voz de um ator ou orador e a imitação dela por outra pessoa, até a ficção, a invenção, são chamados de *plásma*. Talvez, implique, nessa comparação, a ideia de que subjaz nos comentários que citamos acima, a de que a ficção, ou o romance, é uma narrativa que, inventada, parece real. A ficção, em geral, toma sua matéria da realidade, a molda e a modela em forma narrativa.

Entretanto, a ficção também se subdivide em narrativas mentirosas, como as fábulas, e as que, sendo mentirosas, se assemelham às verdadeiras. O romance não se diferencia apenas do fato de seu tema ser uma mentira, mas é preciso que a história mentirosa que é narrada se assemelhe à verdade, sem por isso passar por factual. Nesse sentido, o romance idealista grego é uma ficção que se constrói com a ausência do maravilhoso, como monstros, animais que falam, ou seja, coisas que, conforme Luciano,

“nem existem em geral, e de modo algum poderiam existir” (*mēte hólōs óntōn mēte tēn archēn genésthai dunaménōn*).

O prólogo de Luciano, na *Narrativa Verdadeira* (1-4), traz, nesse sentido, interessantes reflexões. Diz ele que não só os poetas, mas também filósofos e historiadores construíram narrativas “estranhas e fabulosas” (*terástia kai mythódē*). Nesse passo, o termo *mythódē* parece retomar a expressão usada por Tucídides na abertura de sua obra, quando se refere aos historiadores anteriores a ele que, não visando à verdade, preenchem suas narrativas com narrativas semelhantes aos mitos, para agradar a sua audiência. Luciano exemplifica seu comentário com as obras de Ctésias e Iâmbulo, autores que contaram muitas maravilhas do oriente, que eles próprios nem testemunharam nem ouviram de fonte fidedigna. Acrescenta que, além desses, outros autores escreveram sobre peregrinações que pretensamente teriam feito para regiões longínquas, recheadas de monstros e costumes não-críveis. São todos eles, para Luciano, herdeiros de Odisseu, que na corte dos Feácios encantou seu auditório contando suas viagens extraordinárias pelo mediterrâneo. Por fim, acrescenta Luciano que

[4] Assim, tendo lido todas essas coisas, não censurei com veemência os homens por mentirem, vendo então que isso era habitual também com os que declaravam fazer filosofia. No entanto, admirava-me uma coisa neles: que julgavam que as mentiras que escreviam passariam despercebidas. Por essa razão, e também por vaidade, deixarei algo feito com seriedade para a posteridade, para que eu não seja o único a não participar da liberdade de inventar mitos. Visto que não tinha nada verdadeiro para narrar – pois nada digno de menção eu vivenciei – virei-me para a mentira, mais nobre do que aquelas, pois falarei, ao menos, uma verdade dizendo que estou mentindo. Parece-me que desse modo estarei isento da acusação de outros, ao declarar que não digo nada de verdadeiro. Escrevo com efeito sobre coisas que nem vi nem vivenciei nem soube por outros, ademais nem existem em geral, e de modo algum poderiam existir. Por isso, não deve os leitores de forma alguma acreditar nelas²⁰⁷.

²⁰⁷ Tradução nossa a partir do texto estabelecido por Jacques Bompaire, 2003. No original: [4] τούτοις οὐκ ἐντυχῶν ἅπασιν, τοῦ ψεύσασθαι μὲν οὐ σφόδρα τοὺς ἀνδρας ἐμεμψάμην, ὁρῶν ἤδη σύνηθες ὄν τοῦτο καὶ τοῖς φιλοσοφεῖν ὑπισχνουμένοις: ἐκεῖνο δὲ αὐτῶν ἐθαύμασα, εἰ ἐνόμιζον λήσειν οὐκ ἀληθῆ συγγράφοντες. διόπερ καὶ αὐτὸς ὑπὸ κενοδοξίας ἀπολιπεῖν τι σπουδάσας τοῖς μεθ' ἡμᾶς, ἵνα μὴ μόνος ἄμοιρος ᾖ τῆς ἐν τῷ μυθολογεῖν ἐλευθερίας, ἐπεὶ μηδὲν ἀληθὲς ἱστορεῖν εἶχον — οὐδὲν γὰρ ἐπεπόνθειν ἀξιόλογον — ἐπὶ τὸ ψεῦδος ἐτραπόμην πολὺ τῶν ἄλλων εὐγνωμονέστερον κἂν ἐν γὰρ δὴ τοῦτο ἀληθεύσω λέγων ὅτι ψεύδομαι. οὕτω δ' ἂν μοι δοκῶ καὶ τὴν παρὰ τῶν ἄλλων κατηγορίαν ἐκφυγεῖν αὐτὸς ὁμολογῶν μηδὲν ἀληθὲς λέγειν. γράφω τοίνυν περὶ ὧν μήτε εἶδον μήτε ἔπαθον μήτε παρ' ἄλλων ἐπυθόμην, ἔτι δὲ μήτε ὄλων ὄντων μήτε τὴν ἀρχὴν γενέσθαι δυναμένων. διὸ δεῖ τοὺς ἐντυγχάνοντας μηδαμῶς πιστεύειν αὐτοῖς.

No final desse comentário metaliterário, Luciano usa de uma terminologia que remete às narrativas históricas. Se não podemos exagerar quanto ao uso do verbo *hístoreîn*, já que, como assinalamos acima, o termo na Antiguidade era usado tanto para as narrativas historiográficas quanto para as narrativas em geral, termos como *aksiólogon*, “digno de menção”, fazem parte da escrita historiográfica desde Tucídides. Além disso, depois de afirmar que, não tendo ocorrido nada digno de menção em sua vida, vai narrar uma mentira (*tò pseûdos*), ele acrescenta que narrará coisas que nem viu (*méte eídon*), nem vivenciou (*méte épathon*) nem ouviu de outros (*méte par' állōn epythómēn*), ou seja, ele toma justamente os critérios dos historiadores antigos, que buscavam através da visão – como testemunha ocular do evento –, e da audição – através de testemunhas fidedignas –, garantir a veracidade dos eventos narrados.

Por esta mesma razão, os que escreviam sobre costumes e monstros de terras longínquas declaravam terem feito de fato tais viagens, para assim se garantirem como testemunhas das coisas que narram e deixá-las com a aparência de verdadeiras. A viagem ao mundo desconhecido, de algum modo, cria, para aquele que escuta e lê as histórias, uma autoridade de verdade ao narrado. Ele, narrador, fora testemunha dessas maravilhas, presenciara o que agora narra, coisas que aquele que escuta ou lê não presenciou.

Entendemos que, para Luciano, Ctésias e Iâmbulo são maus em sua arte, não só porque contam mentiras, mas porque as contam como se estivessem narrando a verdade objetiva dos fatos, em um gênero que exige a verdade. Um dos conselhos que Luciano dá para o bom historiador, em *Como se deve escrever a história* (60), é que, se for necessário a ele, historiador, se referir a fatos fabulosos, deve fazê-lo sem garantir a sua veracidade. Luciano reconhece a necessidade que, muitas vezes, os historiadores têm de recorrer a lendas para justificar algo do passado longínquo, garantida pela tradição da cidade e cuja verdade empírica não poderia alcançar, porém o historiador não deve afiançar que esses fatos são verdadeiros. O historiador tem obrigação com a verdade. Mas se um historiador conta mentiras dizendo que são verdades, como acreditar nele, acreditar nessa *assinatura de fidedignidade* que está inerente no próprio gênero? Afinal, quando pegamos um livro de história para ler, partimos do pressuposto de que o que ali se está contando faz parte da verdade dos fatos.

O escritor latino Sêneca, no começo do livro *Apokolokinthosis*, brinca justamente a respeito dessa assinatura:

[1] O que se sucedeu no céu durante o dia 13 de Outubro do ano passado, início de um tempo felicíssimo, eu quero transmitir à memória. E nada será narrado com ofensa ou bajulação. Aqui irá a verdade. Se alguém perguntar de onde eu soube essas coisas, primeiro, se eu não quiser, não responderei. Quem poderá me obrigar? Eu sei que me tornei livre, desde o dia em que ele morreu, o que tornara verdadeiro o provérbio, “ou se nasce rei ou idiota”. Agora, se me agrada responder, direi aquilo que vier a minha boca. Alguém, alguma vez, exigiu do historiador juras? Contudo, se for necessário apresentar uma testemunha, pergunte àquele que viu Drusila indo para o céu. (I.1).

Sêneca irá narrar nessa sátira a ascensão aos céus do Imperador Cláudio, e diz que o fará sem bajulação ou ofensa, mas apenas visando à verdade (*Haec ita vera*). Prevendo o descrédito de seus leitores, ele questiona se “Alguém, alguma vez, exigiu do historiador juras?” (*Quis unquam ab historico iuratores exegit?*). Não se exige o juramento do historiador, porque é próprio do gênero estabelecer que o que segue em forma narrativa é a verdade, sem exigir dele um compromisso formal com ela. Porém, se ainda assim alguém duvidar de sua narrativa, o narrador diz que pode chamar também, como fazem os historiadores, uma testemunha (*auctorem*), no caso, o mesmo homem que também vira a ascensão de Drusila, irmã e esposa de Calígula. A brincadeira de Sêneca, ao desacreditar com ironia sua testemunha, joga com a própria ideia de credibilidade que a testemunha dá ao texto do historiador. Mesmo quando narra fatos mentirosos, o historiador pode indicar testemunhas para criar uma aura de verdade ao que narra. Retoma-se aqui a questão das fontes que já discutimos nos capítulos sobre Heródoto e Tucídides: se o historiador não pôde ser testemunha do fato, ele pode recorrer àquele que o foi, mas cabe a ele ter discernimento e rigor (*akríbeia*) para selecionar quais fontes são dignas de fé.

Se a assinatura do historiador faz parte do pacto autor-leitor, sendo, portanto, essencial ao gênero historiográfico, ela passa a ser, conforme deduzimos desses exemplos de Luciano e Sêneca, uma estratégia narrativa para aquele que quiser narrar “*ficções*”. Segundo Morgan (1982), o pacto ficcional criado nas narrativas ficcionais se deve muito ao caráter realista das narrativas. O sentido de realismo por ele usado, em sua análise do romance de Heliodoro, não é igual àquele das escolas literárias do século XIX; por realismo, Morgan (1982, p.222) entende os dispositivos que o narrador cria para iludir, no momento da leitura, o leitor de que aquele universo diegético é real, ou se assemelha ao real. Os romancistas buscam ancorar suas narrativas no mundo real, com informações de lugares e regiões precisas e, além disso, um dispositivo bastante relevante – como Morgan demonstra na análise de Heliodoro – é fazer com que o narrador se assemelhe ao

narrador historiográfico. Com as estratégias dos narradores historiográficos, os romancistas criam a impressão de que a narrativa que estão narrando existe fora da imaginação deles. A questão do pacto ficcional e autoridade faz parte da ficção em todas as épocas. Manuscritos encontrados, traduções de obras perdidas, são algumas estratégias ficcionais muito utilizadas por romancistas. Cervantes, por exemplo, no capítulo IX do *Don Quixote*, diz que aquela história fora escrita pelo historiador Cide Hamete Benengeli, e o que estamos lendo é a tradução da obra para o castelhano. Não só são mentiras que parecem verdade, mas cujo narrador também quer fazer crer que são, de fato, verdadeiras.

Ocorre que Luciano, ao afirmar que sua narrativa é mentira, passa a narrar histórias absurdas, e que em nada se assemelham ao real. Ou seja, sua obra se assemelha mais aos mitos do que à história. Os romances gregos, no entanto, são narrativas que mentem, mas que parecem dizer a verdade, pois não trabalham com elementos maravilhosos. Os personagens que povoam essas narrativas são personagens idealizados, exagerados, sim, mas também reflexos da sociedade e dos costumes da época. Também as situações que movem a narrativa (casamentos, piratas, guerras, sequestros, etc.), são todas coisas possíveis de acontecer, factíveis, e deveriam ocorrer naquela sociedade. Se o romance, portanto, diferente do mito e da fabula, trabalha com uma matéria ficcional, mas de modo verossímil, é porque faz parte de sua estética a criação de um universo semelhante ao real e que, ao menos enquanto a lê, o leitor crê verdadeiro.

Nesse sentido, em qual tipo de narrativa ficcional, temos mais a impressão de verdade do que naquelas que usam personagens e temáticas históricas? E, nesse caso, como discernir em uma narrativa de personagens históricos o que faz parte da história e o que faz parte da ficção? Como uma narrativa faz para aparentar ser verdadeira sem ser factual? Não é casual que verdade e mentira, história e ficção estejam nas discussões dos antigos a respeito dos gêneros. A percepção das semelhanças e, é claro, a consciência das diferenças fizeram com que historiografia e prosa ficcional fossem vistas nos comentários, que analisamos acima, como dois lados de uma mesma moeda, moeda esta que é a narrativa em prosa. Não nos parece casual, também, que os fragmentos de romances, considerados os mais antigos exemplos do gênero, tenham como personagens principais figuras histórico-lendárias, criando uma espécie de romance histórico *avant la lettre*. O romance histórico, nesse jogo de ficção e verdade, é uma moeda girando sobre uma superfície, ao mesmo tempo ficção e história.

V.1.2 Os usos da história: romances históricos

Se a história do romance grego antigo é cheia de lacunas, o nosso conhecimento da possível existência de romances históricos depende de pouquíssimos fragmentos. Nosso interesse nessa seção é comentar, a partir desses fragmentos, o uso da história pelo romance. Esses fragmentos são considerados representantes de uma primeira fase do gênero e revelam que a história também era matéria-prima para os romancistas criarem suas ficções e explorarem o imaginário. Os romances *Nino*²⁰⁸ e *Sesoncôsis* tratam da vida de personagens que, como Ciro, eram grandes imperadores do passado. Além disso, o assunto principal das narrativas está no Oriente, já que *Nino*²⁰⁹ é, segundo a tradição, o fundador do império Assírio e também da cidade de Nínive, e *Sesoncôsis*, importante faraó egípcio.

Os fragmentos do romance *Nino* (quatro papiros com algumas colunas) revelam pouco da narrativa, porém nota-se que o foco, nessas passagens, é a relação amorosa do rei assírio com a princesa Semíramis²¹⁰. Na verdade, o nome da heroína não aparece nos fragmentos, porém, a partir da tradição, acredita-se que a moça anônima do fragmento seja a princesa Semíramis, embora a figura feminina que aparece no fragmento do romance se distancie muito daquela relatada pelos historiadores (RUIZ-MONTEIRO, 2003, p.42). As vidas de *Nino* e Semíramis foram relatadas na historiografia grega por Ctésias de Cnido e por Diodoro da Sicília – que faz um sumário da obra de Ctésias –, e eram, portanto, conhecidas do público grego. De fato, pouco conhecemos do romance *Nino*. No entanto, podemos perceber nos breves fragmentos que a matéria histórica foi modelada de acordo com a estrutura do enredo amoroso, que também está presente nos romances “novel proper”.

Em um dos fragmentos mais bem conservados (Papiro A), *Nino* e Semíramis se encontram com suas futuras sogras, para lhes declarar o amor que sentem um pelo outro.

²⁰⁸ Os fragmentos dos romances *Nino* e *Sesoncôsis* utilizados nesse capítulo se encontram em Stephens e Winkler, 1995.

²⁰⁹ *Nino*, ao que parece, é um nome forjado pela tradição helênica, para o nome assírio Nimrod. Segundo a Bíblia, no livro do Gênesis (10:10), Nimrod dominava várias cidades e resolveu desafiar a Deus construindo uma alta torre na cidade de Babel.

²¹⁰ Segundo *Diccionario del mundo clásico* (ERRANDONEA, 1954), *Nino* seria o segundo marido de Semíramis (Sammuramat) e ela, depois de ter um filho do rei, planejou a morte do esposo para governar sozinha o império. Após assumir o trono planejou, para rivalizar em grandeza com *Nino*, a fundação da Babilônia e dos Jardins suspensos, empreendeu várias conquistas militares até a sua morte, quando, segundo a tradição, teria se transformado em uma pomba e ascendido aos céus. Foi objeto de culto, se convertendo em uma divindade importante na religião assíria.

No romance, os dois jovens são primos, informação que não figura na tradição historiográfica. Nino faz um longo discurso para sua tia Derceia, mãe de Semíramis, no qual ele se declara prisioneiro de Eros, apaixonado pela prima. O nome da personagem Derceia deve provir de Dérceto, o nome da deusa que seria mãe de Semíramis nas lendas assírias²¹¹, o que indicaria uma racionalização do mito, como fazia Heródoto. Nino, com dezessete anos, diz que já conquistou muitos povos com o exército de seu pai, mas ainda se mantém virgem pelo amor da prima, e acha um absurdo ter de esperar Semíramis completar quinze anos para que possam se casar, seguindo assim os costumes da região. Ele se coloca como um mortal que está sujeito tanto às calamidades normais da vida (*hupeúthynos*), ou seja, doenças e lances do acaso (*týchē*), quanto aos perigos das guerras e das viagens ao mar e que, portanto, não pode consentir que costumes o impeçam de viver sua grande paixão. Ele enfatiza, além disso, em todo seu discurso sua postura virtuosa para com a prima, por quem, apesar de ter grande paixão, sempre agiu corretamente, ressaltando, também, sua castidade.

Semíramis, que no fragmento A.I, é definida pelo narrador como uma mulher modesta (*sunēthēs aídōs*) e privada de coragem (*thársos*), ao encontrar-se com sua tia Tambe (fragmento A.IV-V), apenas chora, sem conseguir dizer nada. A descrição do narrador é interessante pois, segundo ele, embora tivesse sentimentos iguais (*en homoíois páthesin*) ao de Nino, não tinha eloquência comparável (*ouk hómoía parrēsía tōn lógōn*) à dele, pois, enquanto ele era um jovem educado e acostumado às situações públicas, ela, como era uma virgem que vivia restrita aos aposentos das mulheres, era incapaz de moldar seus argumentos com tal beleza. A diferença de comportamento, portanto, revela a distinção cultural na educação de jovens de sexo masculino e feminino. Focando particularmente nessa cena, o crítico Weil, ao publicar a tradução do fragmento em 1902, chamou a narrativa de “Ninopédia”, estabelecendo, desse modo, uma relação direta com a *Ciropedia* de Xenofonte. Para ele, a narrativa não teria como foco a história de amor,

²¹¹ Em Diodoro da Sicília (2001), encontramos essa interessante lenda a respeito do nascimento de Semíramis. Havia na Síria uma deusa de grande formosura chamada Dérceto, que tinha rosto de mulher e corpo de peixe. Afrodite, encolerizada com ela por sua grande beleza, lhe infundiu um terrível amor por um de seus súditos e dessa relação nasceu uma menina, que foi abandonada em um lugar deserto. Porém, pombas que habitavam o lugar acabaram por salvar a criança, levando alimentos para ela. Quando completou um ano, a criança foi encontrada por pastores que a entregaram ao encarregado dos rebanhos reais, de nome Simas, que passou a criar a menina e lhe deu o nome de Semíramis, que é, em sírio, derivado da palavra pomba. Percebe-se nesse breve resumo que fizemos, que a tradição oral recheou de fábulas a vida desses personagens, o que torna a historicidade das narrativas contestável.

mas sim a educação e a formação do jovem príncipe assírio; além disso, ela se aproximaria da narrativa de Xenofonte pelo caráter bélico das aventuras descritas no fragmento B, no qual se descreve a aventura militar contra os armênios. O narrador, como um historiador, lista as tropas participantes da batalha e, embora as informações, como notam Stephens e Winkler (1995, p.24) sejam vagas do ponto de vista geográfico, o narrador cria um cenário hostil para Nino, estabelecendo em uma progressão a apreensão dos soldados, primeiro com as geadas e neves nas montanhas da Armênia, até chegar ao real problema, atravessar os rios, principalmente por conta dos animais, enquanto na coluna B.III, o narrador descreve como Nino dispõe a tropa, mostrando sua liderança sobre as tropas.

No entanto, como observam Stephens e Winkler (1995, p.26), ainda que possa haver um elemento de verdade na teoria de Weil, há poucos indícios textuais que confirmem tal hipótese, embora eles mesmos reconheçam que, por se tratar de uma narrativa cujo tema são lendas históricas babilônicas, há uma grande probabilidade desse romance ser aquele que o *Suda* nomeia como *Babilônica* de Xenofonte de Antioquia, o que indicaria, pelo uso do pseudônimo, a relação de imitação direta com o Xenofonte de Atenas (STEPHENS; WINKLER, 1995, p.27). No entanto, ainda que a relação entre o romance *Nino* e a *Ciropedia* não seja tão clara, como supõe Weil, interessa-nos notar que as duas narrativas trabalham com temas parecidos, já que tratam de heróis histórico-lendários²¹² do Oriente, com grande liberdade ficcional. No caso do romance *Nino*, a história é fabulada de acordo com as narrativas gregas de amor, colocando como tema principal a história de amor entre o príncipe e a princesa Semíramis. Desse modo, o material histórico-lendário foi enquadrado no gênero romanescos, e as personagens foram adulteradas, para serem transformadas em protagonistas de um conto amoroso. Se o romance grego apresenta jovens de caráter elevado, e idealizados, os personagens trazidos da tradição histórico-lendária também devem assim agir.

Quando foi encontrado o primeiro fragmento (P.Oxy.2466) do romance *Sesoncôsis*, escrito provavelmente no século I a.C., ele foi considerado uma obra historiográfica. Nesse fragmento, narra-se o combate dos egípcios contra os árabes, que,

²¹² Ainda que Ciro seja uma personagem de indiscutível autenticidade histórica, sua vida apresenta uma série de lendas, como a do seu nascimento narrada por Heródoto (I.), lenda esta que Xenofonte, em sua *Ciropedia*, não comenta.

segundo Diodoro da Sicília (I.53,5), foi a primeira expedição militar de Sesoncôsis, herói histórico-lendário do Egito, rei de grande valor militar que conquistou vários povos da Ásia e da Europa. Segundo Stephens e Winkler (1995, p.246), a vida desse rei, desde o século V a.C., tornou-se uma tópica na literatura grega, ao lado de Cambises, como modelos de grandes conquistadores militares. Pseudo-Calístenes, por exemplo, em sua biografia romanceada de Alexandre, chama o rei macedônio de “jovem Sesoncôsis”, por conta das dimensões de suas conquistas.

Do ponto de vista histórico, definir quem exatamente foi Sesoncôsis é um grande problema. Como seu nome é uma adaptação helênica de seu nome egípcio, há alguma confusão quanto à identificação desse personagem com o personagem histórico real. O estudioso russo Ladynin (2010, p.126) acredita que, na verdade, o nome seja a tradução grega da versão lídia para o nome egípcio. Além disso, essa versão do nome não aparece antes do século IV na literatura grega, e Heródoto, no livro II.102, o chama de Sesostris, estabelecendo seu reinado como anterior à guerra de Troia e sucessor do rei mítico Proteu. É só na obra *História da Grécia* de Dicearco de Mesina, discípulo de Aristóteles, que ele passa a ser chamado de Sesoncôsis. No entanto, Dicearco estabelece seu reinado como posterior ao tempo dos heróis, fixando-o como o rei inaugurador da época histórica no Egito. Segundo Ladynin (2010, p.124), Mâneton, no século III a.C., escreveu uma história do Egito, e dizia que, na verdade, Sesoncôsis e Sesostris eram dois personagens distintos, sendo Sesoncôsis identificado com Senworset I ²¹³, rei fundador e organizador da sociedade egípcia, enquanto Sesostris seria Senworset II, e este sim o grande conquistador egípcio, como referido por Heródoto. Ao que parece, para o estudioso russo, houve uma assimilação dos dois personagens históricos em uma única figura lendária, assimilação esta que já estava presente no texto de Dicearco (LADYNIN, 2010, p.125). É interessante que o resultado dessa assimilação é a criação de um rei que possui dois atributos importantes dos reis míticos: de um lado, é o rei fundador e organizador da sociedade, que institui leis e normas de conduta, e, de outro, o rei guerreiro, que protege e eleva, através das conquistas militares, o nome do povo.

²¹³ Egíptólogos, no século XIX, identificam Senworset com Ramsés II, e acreditam que o nome helênico dado a ele seria uma derivação do diminutivo do nome de Ramsés. Segundo Ladynin (2010), no entanto, é mais provável que o nome helênico seja uma “tradução” da versão lídia para o nome de Senworset, Shoshenq.

O personagem do romance, portanto, é fruto dessa assimilação de reis históricos, e, no imaginário grego do século I a.C., devia compor um incontestável e definitivo personagem histórico. No entanto, assim como Nino, é um personagem romanesco, que deve se enquadrar às necessidades estéticas e estruturais do gênero. No fragmento P.Oxy.3319 (publicado em 1980), percebe-se tal enquadramento; nele, encontramos Sesoncôsis em um jardim, ao lado de um homem da sua corte, Pamounis. Sesoncôsis declara ao cortesão que está apaixonado por uma moça que eles estão contemplando à distância, e que ele pretende revelar-se a ela. Os comentários de Pamounis nos permite concluir que eles estão em algum lugar fora do Egito e a verdadeira identidade de Sesoncônis é desconhecida naquele lugar. A moça, que se chama Meameris, aproxima-se e demonstra também estar apaixonada por Sesoncôsis, embora desconheça a real identidade dele. Além disso, ela é filha de um antigo vassalo de Sesoncôsis, e Pamounis a pinta como um potencial perigo para o destino do príncipe.

Apesar das poucas informações, dado o caráter fragmentário dos textos, Stephens e Winkler (1995, p.248) observam vários paralelos entre os romances de *Nino* e *Sesoncôsis*, pois além do fato de ambos tratarem de um herói oriental, eles narram (1) eventos da juventude dos príncipes, (2) a primeira aventura militar deles (Nino contra os armênios, Sesoncôsis contra os árabes), (3) paixão por uma garota que é interrompida por causa da ação militar. Além disso, as duas narrativas comentam uma reviravolta da fortuna que não é esclarecida nos fragmentos.

As duas narrativas, *Nino* e *Sesoncôsis*, se aproveitam de um tema histórico-lendário, localizado no Oriente, para a fabulação do romance. Os dados históricos se enquadram às necessidades do gênero, e na vida pública e militar dos príncipes vê-se irromper a vida particular, não só pela presença do tema amoroso, mas também pela representação de cenas de caráter privado, como o diálogo de Nino com sua tia. Os dois heróis se assemelham de Ciro enquanto grandes líderes e conquistadores militares, e é revelador que nesses primeiros romances, de caráter histórico, tenha-se escolhido personagens que tenham afinidades ao Ciro de Xenofonte. Há, todavia, que se fazer uma ressalva: enquanto essas narrativas conciliam o amor e a vida particular com a vida pública e militar de Nino e Sesoncôsis, na *Ciropedia* de Xenofonte o tema amoroso aparece apenas de forma secundária, no conto de amor de Panteia.

Na *Ciropedia* (V.1.2-18), após invadir a Bactriana, Ciro recebe como espólio de guerra a mais linda mulher da Ásia, Panteia. Ela já havia sido referida na narrativa

(IV.6.11), por causa da reputação da sua beleza. Ciro ordena ao seu fiel soldado Araspas que vigie a moça, enquanto ele permanece guerreando. Ao perguntar se Ciro já havia visto a bela jovem, Araspas descreve-a com grande entusiasmo e diz sentir inveja dele, que poderá manter relações sexuais com ela. Ciro, contudo, o surpreende dizendo que não pretende ir vê-la, já que “[...] se nesse momento, depois de ouvir o quanto ela é linda, fui seduzido a ir contemplá-la, sem que tenha tempo livre para isso, temo que ela muito rapidamente me convença a ir novamente contemplá-la²¹⁴” (*Cirop.*, V.1.8).

A partir desse introito, os dois personagens iniciam um debate sobre a natureza de Eros. Ciro diz que teme o amor, pois ele é mais forte do que os homens, capaz de tornar escravos mesmo homens grandes e poderosos. Para Araspas, no entanto, apenas os fracos é que se deixam dominar pelo amor e só se ama aquele que se deseja, pois, se assim não fosse, pai amaria a filha, ou o irmão, a irmã, ou seja, o indivíduo é capaz de dominar o amor. Ciro não se convence e acrescenta que Eros age através da beleza, mas esta exige também uma constante convivência para transformar qualquer homem em escravo, por isso ele teme se aproximar de Panteia (*Cirop.* V.1.16).

Ciro é um guerreiro modelo, está em guerra e tem ciência das suas responsabilidades. Tatum (1989, p.163) observa que Ciro, para manter sua liderança, se utiliza de várias estratégias no decorrer da narrativa para estabelecer uma certa distância com os outros personagens e no caso específico de Panteia, enquanto todos os outros personagens a veem como a “mulher mais linda da Ásia”, Ciro está pensando em como usá-la para seus interesses militares (TATUM, 1989, p.165), colocando, desde o início, as questões coletivas à frente dos interesses particulares.

Ressaltamos anteriormente que no período histórico e social em que nasce o romance, o final do período helenístico, o homem não se amparava mais nos ideais da sua cidade, mas voltava-se para as relações familiares e sentimentais em busca da felicidade, comportamento que se refletia no final dos romances gregos, com os casais se reencontrando para viverem “felizes para sempre”. Ao contrário, no universo do século IV, quando Xenofonte escreve a *Ciropedia*, a realidade é outra: o cidadão grego é reconhecido, fundamentalmente, pelas suas ações públicas e pelo seu compromisso com

²¹⁴ As traduções da obra de Xenofonte são de nossa autoria. Utilizamos o texto grego estabelecido por Marchant de 1910. No original: ὅτι, ἔφη, εἰ νυνὶ σοῦ ἀκούσας ὅτι καλή ἐστι πειθήσομαι ἐλθεῖν θεασόμενος, οὐδὲ πάνυ μοι σχολῆς οὔσης, δέδοικα μὴ πολὺ θᾶττον ἐκείνη αὔθις ἀναπαύσει καὶ πάλιν ἐλθεῖν θεασόμενον.

os interesses da cidade. A política, nesse sentido, não é só mais um aspecto da vida do cidadão, mas o mais importante aspecto da vida do cidadão; por isso, ele deve abdicar dos excessos e perigos que os sentimentos podem levar, a fim de manter o equilíbrio espiritual, a moderação, para assim agir pelo bem da comunidade.

Araspas acredita que a beleza de um ser humano, de um *ánthrōpos*, é insuficiente para transformar outro *ánthrōpos* em escravo de Eros, e se isso ocorre é por causa da franqueza moral do homem. Panteia, todavia, como revela a etimologia de seu nome, traz em si as virtudes morais e físicas das deusas. Ressoa em seu nome o nome de Pandora, a mulher mítica que, tendo todos os dons divinos, é a causa primeira das infelicidades humanas. O jogo etimológico parece sinalizar que, por trás do encantamento que a beleza e a paixão proporcionam, se esconde o perigo da ruína. Quando Ciro e Araspas se afastam, este vai cumprir as ordens recebidas e passa a vigiar Panteia. Segundo o narrador,

O rapaz, assim que viu a bela mulher, no mesmo instante percebeu a nobreza dela; enquanto cuidava dela e buscava agradá-la, notava que ela não era ingrata, mas, por meio dos seus servos, cuidava para que ele, ao entrar, tivesse tudo de que necessitasse, e se alguma vez ele estivesse enfermo, que não carecesse de nada; por todas essas coisas ele foi capturado pelo amor, e talvez nenhuma coisa admirável estivesse acontecendo. Com efeito, assim as coisas ocorriam²¹⁵ (*Cirop.* V.1.18).

Apaixonado pela jovem, Araspas tenta convencê-la a dormir com ele, mas ela resiste às investidas, pois “embora o marido estivesse ausente, ela lhe era fiel²¹⁶” (*Cirop.* VI.1.32). Transtornado pela paixão, ele ameaça possuí-la à força, e Panteia, com medo, envia uma mensagem a Ciro contando-lhe o ocorrido. Ciro intervém e a protege. Por conta dessa atitude, Panteia, mostrando-se agradecida, pede a Ciro que ela possa enviar uma carta ao seu marido Abradatas, para contar tudo que se passara. Abradatas, que já tinha problemas pessoais com o Rei Assírio²¹⁷, aproveita a situação e deserta para o lado persa. Ciro também demonstra complacência com Araspas e o perdoa. Em virtude dessas ações,

²¹⁵ Tradução nossa. No original: ὁ δὲ νεανίσκος ἄμα μὲν ὄρων καλὴν τὴν γυναῖκα, ἄμα δὲ αισθανόμενος τὴν καλοκάγαθίαν αὐτῆς, ἄμα δὲ θεραπεύων αὐτὴν καὶ οἰόμενος χαρίζεσθαι αὐτῇ, ἄμα δὲ αισθανόμενος οὐκ ἀχάριστον οὖσαν, ἀλλ’ ἐπιμελομένην διὰ τῶν αὐτῆς οἰκετῶν ὡς καὶ εἰσιόντι εἶη αὐτῷ τὰ δέοντα καὶ εἴ ποτε ἀσθενήσειεν, ὡς μηδενὸς ἐνδέοιτο, ἐκ πάντων τούτων ἠλίσκετο ἔρωτι, καὶ ἴσως οὐδὲν θαυμαστὸν ἔπασχε. καὶ ταῦτα μὲν δὴ οὕτως ἐπράττετο.

²¹⁶ Tradução nossa. No original: ἡ δὲ ἀπέφησε μὲν καὶ ἦν πιστὴ τῷ ἀνδρὶ καίπερ ἀπόντι.

²¹⁷ O Rei Assírio, principal inimigo de Ciro na narrativa, não é nomeado por Xenofonte. Para que não haja confusão com o toponímico “assírio”, sempre que nos referirmos ao nome da personagem como Rei Assírio, com as palavras em maiúsculas.

ele ganha dois valiosos aliados no decorrer da guerra, pois tanto Araspas quanto Abradatas não medem esforços para agradá-lo. Abradatas traz importantes inovações para o exército persa, porém morre em batalha e Panteia, ao ver o corpo de seu marido esquartejado, se suicida. A trama, desse modo, com esse final trágico, demonstra que Ciro tinha razão em sua discussão com Arapas e, portanto, agiu corretamente ao fugir da tentação. Fica evidente a desmedida que a paixão causa e, sobretudo, que os homens são prezas fáceis desse deus faceiro.

Eros, nesse sentido, é um deus perigoso, um possível inimigo dos interesses da cidade, um deus cuja ação é capaz de levar mesmo os mais poderosos homens a se tornarem escravos submissos. Nino e Sesoncôsis, embora reconheçam essa força de Eros, não fogem dele, mas o aceitam como parte da vida, buscam conjugar a satisfação dos seus prazeres individuais com as necessidades do Estado. Desejam tanto serem guerreiros poderosos e reconhecidos, quanto partilhar do amor conjugal com a amada. No plano da narrativa, o amor, que era secundário na narrativa de Xenofonte, passa a primeiro plano no romance.

V.1.3. Os usos da história: proper novel.

Nino e Sesoncôsis são, portanto, romances que usam como matéria a vida de personagens históricos ilustres. Eles se diferenciam, por isso, dos “proper novel”, cujo enredo é completamente ficcional. A história, todavia, não está ausente destas narrativas, como em *Quéreas e Calírooe*, cujos protagonistas são tomados, ainda que vagamente, de um fundo histórico.

O narrador, na abertura do romance, avisa que vai narrar um “caso de amor” (*páthos erotikón*) que ocorreu em Siracusa: “Hermócrates, o general de Siracusa – aquele mesmo que derrotou os Atenienses –, tinha uma filha, Calírooe de seu nome, uma perfeição de moça, a joia por excelência da Sicília inteira²¹⁸” (I,1.1). A fama da beleza se espalhava e trazia à Sicília uma série de pretendentes. Eros porém,

[...] decidiu realizar um enlace original. Existia então um tal Quéreas, um jovem de grande formosura, superior a todos os outros, uma espécie de Aquiles, de Nireu, de Hipólito, ou de Alcibíades, tal como representam os escultores e pintores. Era seu pai Aríston, a segunda

²¹⁸ As traduções do romance de Cáriton são de Maria de Fátima Sousa e Silva.

figura de Siracura, depois de Hermócrates. Ora havia entre estes dois homens uma certa inimizade política, pelo que prefeririam estabelecer uma aliança fosse com quem fosse, a fazerem-no um com o outro. Só que Eros é louco por disputas e péla-se por sucessos imprevistos: aguardava apenas o momento oportuno e este proporcionou-se (I.1,3-4).

Hermócrates e Áriston são personagens históricos, referidos nas narrativas de Tucídides²¹⁹ e de Xenofonte²²⁰. Personagem ilustre da história de Siracusa, Hermócrates, como o próprio romance nos informa, liderou os siracusanos contra a campanha dos atenienses à Sicília em 413 a.C., durante a guerra do Peloponeso. Ao menos esta, ao que parece, era a versão mais popular para os fatos, pois, conforme Sano (2015, p.80), a narrativa de Tucídides não faz de Hermócrates o principal responsável pela vitória de Siracusa, ao insinuar que esta dependeu mais da atuação do espartano Gilipo. Billaut (1989, p.542) acredita que, quando Cáriton escreveu seu romance, a história de Siracusa e a participação de Hermócrates nesse momento célebre já haviam recebido diversos tratamentos idealizados. Há que se ressaltar que, uma vez que Gilipo é espartano, os siracusanos deveriam valorizar mais o personagem da cidade, em detrimento da participação do espartano, convertendo Hermócrates em uma espécie de herói local. Outros textos, segundo Billaut (1989, p.541), já indicavam essa heroicização de Hermócrates, e Cáriton, na verdade, faz da personagem uma síntese da sua representação popular com a forma que ele fora retratado nessa literatura. Talvez estivesse inserida na lenda a figura de Calíroe como portadora de uma beleza inigualável; de fato, segundo Reardon (2003, p.326), Plutarco, na vida de Dionísio, diz que ele se casou com a filha de Hermócrates, que era seu aliado. Dionísio tornou-se tirano de Siracusa e a jovem teria se suicidado, após ter sido estuprada por um grupo de rebeldes (*Dionísio*, 3.1-2).

Quanto a Áriston, segundo Sousa e Silva (SILVA, 1996, p.XXV), embora no romance ele não apareça como figura importante na luta contra os atenienses, Cáriton usa o nome de um almirante que foi fundamental nessa batalha. No entanto, é um personagem da história bem mais obscuro do que Hermócrates.

Na estrutura do enredo do romance, além da inimizade política dos pais, outro obstáculo à realização do amor dos jovens é a gama de pretendentes à mão de Calíroe que, movidos pela fama da beleza da jovem, aparecem no decorrer da narrativa. Em geral,

²¹⁹ Cf. Livro IV.58-65, VI.32-34, VI.72-73 e VIII.85 da *Guerra do Peloponeso* de Tucídides.

²²⁰ Cf. *Helênicas*, Livro I.1.27; I.3.13-18;

além de mais poderosos e ricos que Quéreas, são personagens que representam um importante papel político na narrativa; enquanto alguns desses pretendentes são referidos apenas pela posição social, como o “Tirano de Régio” e “Tirano de Agrigento”, entre outros, embora nomeados, não podem ser identificados com nenhuma personagem atuante no período em que se desenvolve a história. Contudo, um dos pretendentes é Artaxerxes II, rei da Pérsia, que na *Anábase* de Xenofonte, luta contra a rebelião de seu irmão Ciro pelo trono.

Em verdade, a participação de Artaxerxes II nesse romance parece ser o principal anacronismo da narrativa, já que ele assume o poder apenas em 404 a.C., três anos depois da morte de Hérmocrates. Além disso, segundo Reardon (2003, p.326), algumas das informações históricas atribuídas no romance a Artaxerxes II, condizem mais com as ações de Artaxerxes III, filho de Artaxerxes II, que o sucedeu no trono da Pérsia. Como personagem de romance, Artaxerxes é representado como vítima do amor, em permanente conflito entre a dignidade do homem de Estado e a luta contra suas emoções (SILVA, 1996, p.xxxii-xxxiii). Percebe-se, desse modo, que o tema da relação entre amor e obrigações políticas, desenvolvido por Xenofonte na *Ciropedia*, torna-se uma tópica recorrente nesses romances.

Embora a história do romance *Quéreas e Calíroo* seja transportada para um passado glorioso da Sicília e se utilize de alguns personagens históricos, além desse enquadramento a narrativa de Cáriton não apresenta elementos concretos da história e seu uso, como afirma Reardon (2003, p.325-26) é superficial. É interessante, no entanto, que a ficção de Cáriton se insinua nas brechas deixadas pelos eventos históricos. Como observa Silva (1996, p.xv-xvi),

Insinua-se, assim, na ficção romântica, um pressuposto histórico [...], que permitiu classificar de “romance histórico” este tipo de narrativa, como uma última extensão da fabulosa historiografia helenística. São sobretudo romances da primeira fase a enveredar por este tipo de enquadramento histórico que, sem se referir em pormenor a acontecimentos concretos, dá às peripécias do romance uma moldura histórica.

Cáriton não está escrevendo uma narrativa historiográfica, ele não busca apresentar, com rigor, os dados precisos da história de Siracusa, mas apenas evocar em sua narrativa um período glorioso de sua terra, cuja fama e distância temporal deveriam

dar aos eventos um ar fabuloso e mítico. Mesmo com as referências históricas, a narrativa é um *páthos erotikón*, um conto amoroso, no qual as personagens que adentram esse universo romanescos agem como qualquer personagem de um conto amoroso grego. São extremamente idealizadas, dotadas de incrível beleza, tanto físicas quanto morais, sobretudo, fiéis ao amado. O mundo representado, no fundo, não é o período histórico, mas sim a própria época do autor (REARDON, 2003, p.329). Lukács, em sua obra *Le romance historique* (2000), faz distinção entre dois tipos de romance que se utilizam da história. No primeiro tipo, a história é apenas um pano de fundo, porém não há uma representação realista e concreta das particularidades e ideias históricas. O resultado desse processo é uma narrativa em que os personagens e universo romanescos é apenas superficialmente histórico, pois se refere mais ao tempo do escritor do que ao tempo histórico referido na narrativa. Nesse tipo enquadram-se, para o estudioso alemão, todas as narrativas históricas anteriores à obra de Walter Scott, pois é apenas a partir dele que a história passa a ser representada de forma concreta na psicologia das personagens, com uma relação de causa e efeito entre os elementos sociais e a vida e ação delas (LUKÁCS, 2000, p.17).

A história, nos romances gregos antigos, se mantém como um pano de fundo para a fabulação dos romancistas, porém sem revelar as forças sociais e históricas com profundidade na psicologia das personagens. Não deixa de ser interessante, todavia, que os romancistas observassem a oportunidade de criar sua ficção atrelada à história, nas brechas deixadas por ela, complementando com a ficção aquilo que a história tradicional já ensinava. Apenas para finalizar essa parte de nosso trabalho, faremos um breve comentário a respeito da fragmentária novela *Metíoco e Parténope*, que, assim como *Quéreas e Calírope*, constrói seu enredo a partir de um pano de fundo histórico.

Embora hoje só possuamos de *Metíoco e Parténope* duas fragmentárias colunas em um papiro, esse romance, ao que parece, foi muito popular, levando em conta dois mosaicos que representam as personagens da narrativa. Nesses fragmentos, além dos protagonistas, aparecem figuras históricas do século V a.C., Polícrates, Anaxímenes e Hegesípilile. Polícrates foi um famoso tirano da cidade de Samos, Anaxímenes era um filósofo proveniente da ilha de Mileto e Hegesípilile era madrasta de Metíoco e esposa de Milcíades, importante estrategista ateniense que comandou os gregos na batalha de Maratona contra Dario nas Guerras Médicas.

O fragmento da coluna I apresenta o jovem Metíoco explicando suas angústias a Polícrates, pois teve que fugir de casa por causa das maquinações de sua madrasta Hegesípila. Em seguida, na coluna II, Polícrates inicia um simpósio, no qual está presente Anaxímenes e, incentivado pelo filósofo, os comensais passam a discutir a natureza de Eros. Metíoco ridiculariza aqueles que acreditam na tradicional concepção de Eros como filho de Afrodite, que, empunhando um arco, voa ferindo com suas flechas as almas dos jovens. Para ele, “Eros é uma agitação do espírito, causada pelas coisas belas, e que cresce pela convivência²²¹”. Anaxímenes, então, exorta a Parténope – que até esse momento não sabíamos que estava presente no banquete – a participar da discussão e ela se irrita com Metíoco, defendendo a essência de Eros tal qual representada pela tradição, poetas, pintores e escultores. Eis o que conhecemos do romance, porém é provável que, a partir da representação narrativa dos mosaicos, seu enredo se enquadrasse no modelo convencional dos romances gregos, com a separação do casal, uma série de aventuras, para no fim se reconciliarem em um final feliz (STEPHENS; WINKLER, 1995, p.75).

É interessante que, ao contrário dos personagens de Cáriton, as duas personagens principais do romance são citadas nas *Histórias* de Heródoto. Nas *Histórias* 3.122-125, o historiador de Halicarnasso narra que Polícrates, por ser um homem ambicioso, desejava criar uma talassocracia, dominando os mares e conquistando a Iônia e as ilhas gregas. Oretes, sátrapa persa em Sardes, conhecendo o desejo de Polícrates, lhe oferece uma aliança, e convida o tirano para ir até a Magnésia para acertarem um tratado. A filha de Polícrates – que não é nomeada em Heródoto – tenta dissuadi-lo de ir até a corte de Oretes, pois tivera um sonho agourento, no qual o pai não retornaria vivo. Polícrates não só recusa ouvir os conselhos da filha, como também a ameaça com a promessa de preservá-la virgem (*partheneúesthai*), caso ele retornasse da Magnésia em segurança. Ela replica dizendo que prefere manter-se virgem a perder o pai. A questão da virgindade que aparece nessa anedota herodoteana deve ter contribuído para o novelista nomear a personagem do romance, uma vez que o nome Parténope retoma a palavra *parthénos*, virgem. Polícrates faz a viagem e acaba assassinado por Oretes.

Metíoco também atua na obra de Heródoto. No Livro 6.39-41, Heródoto diz que Milcíades tinha um filho de sua primeira esposa, chamado Metíoco. O jovem, em batalha

²²¹ Tradução nossa. No original: Ἔρως [δ'] ἔστιν κίνημα διανοίας ὑπὸ [κ]άλλους γιγόμε[νον] καὶ ὑπὸ συνηθείας ἀξόμενον.

marítima contra os fenícios, foi capturado e levado até Dario, esperando conquistar do persa grande recompensa. Dario, no entanto, não lhe causou nenhum mal, mas lhe encheu de bens, deu-lhe uma casa e uma propriedade, e o casou com uma mulher persa (*Histórias*, 6.41).

Apesar do pano de fundo histórico, novamente o romancista não se prende com fidelidade aos dados da tradição historiográfica. Além disso, Polícrates fora assassinado em 522/21, enquanto o nascimento de Metíoco deve variar entre 528 a 516 a.C. No fragmento, contudo, Polícrates está vivo quando Metíoco é um jovem visitante de Samos; como Cáriton, o romancista trabalha nas brechas deixadas pela história; porém, nos parece interessantíssimo o aproveitamento que o romancista faz da anedota de Heródoto para criar a personagem Parténope, retirando de um elemento essencial do enredo de Heródoto o nome da sua personagem.

A descoberta desses fragmentos do romance *Metíoco e Parténope* foi de grande importância para os estudos do romance antigo. Segundo Mendoza (2002, p.365), essa descoberta

[...] é extraordinária para a história do romance grego, pois veio confirmar a ideia de que os primeiros romances eram do tipo histórico, e que, portanto, o gênero procede, por um lado, diretamente da *Ciropedia* e, por outro, das biografias helenísticas. Os autores tomariam seus personagens e suas tramas dos historiadores gregos e das lendas e sagas de personagens histórico-lendários do Egito e do Oriente próximo (MENDOZA, 2002, p.365).

Conforme Stephens e Winkler (1995, p.80), as quatro narrativas, *Nino*, *Sesoncôsis*, *Quéreas e Calíroo* e *Metíoco e Parténope*, são romances da primeira fase do gênero na Antiguidade, pois as narrativas ficcionais ainda se emolduram em mundos históricos. Ao que parece, portanto, o romance, nessa fase inicial, se aproveitou das brechas e lacunas da história, trazendo para o universo romanescos um mundo distante temporal ou geográfico e talvez essa própria distância desse a esses personagens um ar fabuloso, heroico, lendário. Assim como os poetas do período arcaico e clássico se utilizavam dos mitos para criarem suas ficções, agora são os romancistas que se aproveitam dessas antigas histórias. A história demonstra que pode fornecer um apaixonante material para a criação literária.

V.2. Ficção na *Ciropedia*.

Qualquer narrativa em que ficção e história se embrenham sempre nos coloca, no momento da leitura, a questão de se o que estamos lendo é história, verdade factual e recontada pelo romancista, ou mera invenção dele.

Ao colocarmos a *Ciropedia* entre os romances antigos, não o fazemos por termos feito uma rigorosa averiguação quanto às informações narradas na obra, questionando-as com estudos de história para afirmarmos ou negarmos a veracidade de tais informações. Não é do nosso interesse saber se os fatos narrados por Xenofonte são ou não verdadeiros, porque, conforme discutimos nos capítulos anteriores, o gênero História é um modo de representação dos fatos passados e, em nossa opinião, a *Ciropedia* não compartilha desse modo de representação historiográfico. Mesmo se todas as informações narradas fossem verdadeiras, a ausência de estruturas discursivas, que seriam reconhecidas pelos seus leitores, não permite que a obra seja enquadrada como historiográfica.

Um dos grandes entraves para a nossa afirmação é a postura do narrador da *Ciropedia*, porque em vários momentos ele toma uma postura semelhante àquela do narrador historiográfico. Isso faz parte, no entanto, de um processo ficção, de romancear outros discursos, no caso o discurso historiográfico. Morgan (1982), por exemplo, analisa em seu artigo como Heliodoro, nas *Etiópicas*, constrói seu narrador servindo-se de posturas que se assemelham à do historiador, fazendo, assim, que aquele universo diegético *pareça* real, ou seja, extradiegético. É interessante que, uma vez que a matéria do historiador existe fora da sua narrativa, a tarefa dele, mesmo quando não sabe o que de fato aconteceu nesse universo extradiegético, é reconstruir os fatos a partir de indícios, e não inventar. Por isso ao historiador é importante revelar suas fontes, ou, ao menos, demonstrar esses indícios. O romancista, assim, ao se utilizar de uma postura historiográfica, cria à sua narrativa um efeito de *realismo*, dando ao leitor a impressão de que aquele universo inventado faz parte de um universo extradiegético. Conforme Morgan (1982, p.222), seguindo as teorias da ficção na Antiguidade, um importante efeito para construir essa impressão de realismo à narrativa é a ausência do fabuloso, na tentativa de criar uma narrativa plausível e verossímil, ou seja, que se assemelhe ao real – desse modo, realismo, mais do que narrar o que poderia acontecer, é narrar o que não é *impossível acontecer*.

A abertura da *Ciropedia*, nesse sentido, é bastante interessante. Ao contrário dos modelos de Heródoto e Tucídides, mas seguindo seu próprio modelo nas *Helênicas*, o narrador não se nomeia e cria um longo exórdio antes de entrar diretamente na diegese. A discussão, no entanto, feita por ele no exórdio não trata da grandeza das guerras que vai narrar, como os historiadores, mas sim da reflexão que o narrador fez a respeito da arte de governar os homens, difícil arte já que os homens estavam sempre a se rebelar contra seus líderes, porém “quando observamos que existiu Ciro, o persa, que conservou numerosos homens, numerosas cidades e numerosos povos obedientes a ele²²²” (*Cirop.* I.1,3), foi obrigado a mudar de opinião, de que governar não é uma arte impossível, desde que alguém aja com habilidade (*epistaménōs toûto práttēi*). A partir disso, cria-se a impressão de que se vai ler um texto de caráter técnico-didático sobre a liderança, porém o narrador passa a focar em Ciro, reportando sumariamente os principais feitos de sua vida, listando os diversos povos que conquistou e como esses povos obedeciam a ele de bom grado. Por conta disso, ele mereceu a admiração (*thaumázesthai*) do narrador que investigou (*eskepsámetha*) as suas origens (*geneá*), a natureza (*phýsis*) e a educação (*paidéia*) que o tornaram apto para governar, e “quanto averiguamos e julgamos ter compreendido sobre Ciro, isso tentaremos narrar detalhadamente²²³” (*Cirop.*I.1,6).

Como já ressaltamos, *geneá*, *phýsis* e *paidéia* são temas das narrativas epidíticas, de caráter biográfico. Assim, desde o início o narrador assume ao seu leitor que a matéria que irá narrar não faz parte da historiografia. É importante os comentários que os narradores fazem de seus textos, pois neles podemos tentar compreender as relações entre gênero e expectativa de recepção. Seus leitores, acostumados com a historiografia, deveriam sentir a dissonância desse exórdio com o gênero historiográfico. Relembremos o comentário de Políbio (*Hist.* 10.21) de que a historiografia deve-se abster dessas tópicas biográficas, para que cada gênero respeite o que é característico de suas composições.

Voltada para o elogio ou a censura e para a vida particular dos indivíduos, as biografias antigas eram repletas de anedotas que entremeavam a vida pública desses personagens históricos. Por isso, conforme Momigliano (1993, p.55), a fronteira entre ficção e verdade era, na biografia, muito menos rígidas do que na historiografia; menos

²²² Tradução nossa. No original: ἐπειδὴ δὲ ἐνενοήσαμεν ὅτι Κῦρος ἐγένετο Πέρσης, ὃς παμπόλλους μὲν ἀνθρώπους ἐκτίσατο πειθομένους αὐτῷ, παμπόλλας δὲ πόλεις, πάμπολλα δὲ ἔθνη.

²²³ Tradução nossa. No original: ὅσα οὖν καὶ ἐπυθόμεθα καὶ ἠσθῆσθαι δοκοῦμεν περὶ αὐτοῦ, ταῦτα πειρασόμεθα διηγῆσασθαι.

rígida, mas também mais reconhecível e aceitável pelos seus leitores. Não nos parece que, ainda que o narrador da *Ciropedia* se utilize de uma postura historiográfica, a narrativa fosse lida como tal por seus leitores. De fato, essa postura, em nossa opinião, fazia parte da *ficção* que Xenofonte criou, para que a narrativa fosse lida como um relato que se assemelhasse ao real.

Às vezes, essa postura historiográfica fica evidente quando o narrador parece revelar ao seu leitor a pesquisa feita, como, por exemplo, no Livro I.2,1, quando fala, primeiramente, que é consenso (*homologeîtai*) que a mãe de Ciro era Mandane e, em seguida, a respeito da natureza dele, pois “Ainda hoje é louvado e cantado pelos bárbaros que Ciro era por natureza de aparência belíssima, de alma boníssima, amantíssimo dos estudos e das honras”¹. Nos dois casos, o narrador demonstra que fez uma pesquisa a respeito de Ciro, pois se é consenso que Mandane é mãe dele, significa que ele não se limitou a uma única fonte, porém pesquisou e constatou que as fontes estavam de acordo; do mesmo modo, a expressão “ainda hoje” indica que o narrador pode apresentar indícios para a sua narrativa, no caso a tradição oral de caráter laudatório.

Outro procedimento interessante é a imprecisão das informações, pois esta denuncia um posicionamento distanciado do narrador, sua incapacidade de asseverar o que está narrando nesse mundo extradiegético: por exemplo, *Cirop* I.3.1: “Ciro, com efeito, até os doze anos ou pouco mais, foi educado nessa paideia” (Grifo nosso); em *Cirop*. I.3.4., quando o avô de Ciro, Astíages, rei da Média, leva seu neto para jantar, oferece a ele toda sorte de guloseimas e “Dizem (*phási*) que, então, Ciro disse”. Esse procedimento é interessante, pois, se o narrador assume as imprecisões em algumas cenas, ele demonstra certa sinceridade com o que narra para o leitor; ao mesmo tempo, a sinceridade quanto às informações imprecisas garante um ar de veracidade quando não faz nenhum comentário.

No início do Livro II, por exemplo, quando, dirigindo-se com seu pai à Média, alcança a fronteira da Pérsia, diz o narrador que uma águia apareceu da direita e voou à frente deles. Então os dois se puseram a orar aos deuses e aos heróis persas para que os conduzissem com benevolência e proteção. Em nenhum momento o narrador faz alguma ressalva quanto a essa informação, nem deixa entrever nela alguma imprecisão, nem que faz parte de uma tradição anedótica a respeito de Ciro. Parece assim, ao leitor, que se trata de um fato inquestionável, narrado de forma objetiva. Ocorre que a ornitomania, interpretação de sinais por meio do voo das aves, era uma arte divinatória grega, ou seja,

Xenofonte transpõe uma crença grega para o mundo persa. Os gregos consideravam que o voo de uma águia, se ela aparecia vindo da direita, era favorável; além disso, a águia era a ave que representava Zeus. Ou seja, em uma cena cujos elementos são claramente ficcionais, o narrador em nenhum momento questiona a informação.

Xenofonte, assim, romanceia o discurso historiográfico, usando-o para poder criar uma impressão de realismo quando está produzindo ficção. É um jogo complexo, que lhe permite, no entanto, trazer discursos literários e temas que não fazem parte da historiografia e adaptá-los à narrativa como se estivessem de acordo com o gênero. Um uso inovador presente na *Ciropedia*, a nosso ver, é o do discurso direto.

No capítulo “Fortunata” do livro *Mímesis*, Auerbach nos dá uma interessante sugestão a respeito do realismo nas narrativas antigas. Analisando a cena da negação de Pedro no “Evangelho de Marcos”, e comparando-a a uma cena de Tácito, Auerbach (2009) diz a respeito do uso do discurso direto nos textos historiográficos da antiguidade:

Não creio que haja em um historiador antigo uma passagem onde o discurso direto seja usado desta forma, num diálogo curto e direto. Em tais obras são raras, em geral, as conversações entre poucas pessoas; quando muito aparece na Historiografia biográfico-anedótica, e ali trata-se quase sempre de respostas famosas, cujo valor não reside no seu conteúdo concreto realista, mas no seu impacto retórico e moral, aquilo que mais tarde, na novelística italiana do século XIII, chamou-se um *bel parlare*: é o caso das famosas anedotas de Crespo e Sólon. Em geral, porém, o discurso direto limita-se, nos historiadores antigos, às grandes alocuções concatenadas, dirigidas por alguém ao Senado, ao povo, aos soldados (2009, p.39).

Isso se dá, segundo Auerbach, pois a historiografia antiga é retórica e moralista, e não uma pesquisa metódica do desenvolvimento dos movimentos sociais e da repercussão deles na vida da sociedade (2009, p.32). Na passagem que citamos acima, ele aborda a presença do discurso direto como um importante elemento na descrição “realista” da realidade, pois, “no diálogo curto e direto”, estaria ausente a retórica. A narrativa de Marcos apresenta algo novo na representação da realidade, justamente porque narra “[...] o surgimento de um movimento espiritual nas profundezas do povo comum, em meio a acontecimentos ordinários e contemporâneos, que ganham assim uma significação que nunca lhes coube na literatura antiga” (2009, p.36).

No capítulo em que analisamos as *Helênicas* comentamos o uso do discurso direto nessa obra e que o narrador sentia necessidade de justificar ao leitor a sua inserção, pois

eram falas que não acrescentava nada à história política e militar, embora revelasse o caráter das personagens. Porém, as *Helênicas* eram uma obra historiográfica; os comentários do narrador, portanto, eram necessários porque o seu leitor não esperava aquele tipo de fala em uma obra historiográfica.

Na *Ciropedia*, contudo, Xenofonte faz uso desse expediente literário ao longo de quase toda a narrativa, por meio de cenas “insignificantes” do ponto de vista historiográfico, sem, em nenhum momento, fazer qualquer comentário quanto ao seu uso.

Genette (1995, p.169-171), tomando por base a discussão de Platão na *República*, distingue três modos de representação do discurso da personagem, segundo a relação do discurso dela com o discurso do narrador. Nessa divisão, o discurso relatado, que consiste na reprodução fiel das palavras supostamente ditas pelas personagens em discurso direto, é, por isso, a forma mais mimética da representação literária. Nesse caso, o personagem se assume como sujeito da enunciação, como se se tornasse autônomo do narrador, daí seu caráter teatralizado, o que também garante uma vivacidade ao texto.

O uso do discurso direto, na historiografia, resume-se, em geral, aos discursos públicos e retóricos das personagens ou às falas de teor sapiencial. Pelling (2008, p.103), nesse sentido, afirma que, enquanto o discurso em Tucídides geralmente é bem marcado retoricamente, planejado como um debate encenado, em Heródoto o discurso direto é usado nos momentos cruciais da narrativa que está contando, o que dá um caráter trágico a ela. As formas do discurso direto em Heródoto, por isso, são mais variáveis, como proclamações, oráculos e respostas aos oráculos, *apophthegmata*, tiradas espirituosas, ou simples conversações (PELLING, 2008, p.104). Localizados, portanto, em momentos cruciais da narrativa e de maior tragicidade, essas falas apresentam um caráter sapiencial, e não é casual que a análise feita por Said (2002), sobre a relação entre a tragédia e as *Histórias* de Heródoto, se concentre nessas cenas, como o encontro de Creso e Sólon.

Esse uso herodoteano do discurso direto se aproxima mais daquele que Xenofonte faz na *Ciropedia*, já que a maior parte dessa narrativa contém conversações de Ciro com seus parentes, amigos ou soldados, ou relatos de outros personagens. Diferente de Heródoto, no entanto, nem sempre o discurso direto na *Ciropedia* é usado para criar tragicidade e, mais ainda, nem sempre se detém em assuntos sapienciais ou dignos de serem lembrados.

O discurso retórico enunciado em praça pública é um recurso recorrente na historiografia, como forma de expressar as opiniões e as ideias que conduzem as ações.

O discurso direto, no entanto, permite que seja trazida à narrativa uma gama de assuntos e cenas que ficcionalizam o universo histórico. Não são, portanto, ditos memoráveis que haveriam de ser guardados pela tradição oral, mas frases destinadas – se é que foram de fato ditas – ao esquecimento. No entanto, são frases possíveis e verossímeis, não só pelo caráter das personagens envolvidas, mas porque são frases ditas em ambientes cotidianos, sobre coisas cotidianas. Diálogo direto, curto, comum no teatro e nos diálogos socráticos, mas não na historiografia. Como exemplo, citamos uma cena no livro I.3.11 da *Ciropedia*, quando o jovem Ciro responsabiliza Sacas, o escanção, pelo falo de seu avô, Astíages, se embriagar. Seu avô, então, o questiona:

- E o seu pai, menino, quando bebe não se embriaga?
- Não, por Zeus.
- E como ele faz?
- Ele sacia a sua sede e nenhum outro mal sofre, pois, creio, vô, não é Sacas quem lhe serve o vinho²²⁴.

Note-se a presença de falas curtas, que aparentam naturalidade, a respeito de um assunto sem importância historiográfica, afinal não se trata de assuntos militares nem políticos. Embora o tema da moderação apareça nessa cena e esse seja um tema moral importante na cultura grega, o tom da cena é cômica, desenvolve-se com certa leveza e naturalidade. Ciro, em seguida, passa a imitar Sacas para ganhar o carinho de seu avô. Assim, a cena se constrói comicadamente, em um ambiente familiar, com personagens falando sobre assuntos comuns.

Em nossa opinião, esse uso que Xenofonte faz do diálogo na *Ciropedia* é inovador, pois não se encontra em nenhuma outra narrativa em prosa do período clássico. Isso resulta, provavelmente, da própria experiência de Xenofonte enquanto escritor de diálogos socráticos. Já ressaltamos acima que o diálogo socrático busca sua matéria no cotidiano, na atualidade viva, em diversas situações e cenários da Atenas do século V. Ao trazer para a narrativa mista esse discurso, Xenofonte cria cenas, justamente, que dão um ar realista à narrativa, pela presença do diálogo e da aproximação e camaradagem entre as personagens. Analisaremos, a partir disso, duas cenas que exemplificam bem as possibilidades que o discurso direto propicia ao texto de Xenofonte.

²²⁴ Tradução nossa. No original: ὁ δὲ σὸς πατήρ, ὃ παῖ, πίνων οὐ μεθύσκειται; οὐ μὰ Δί', ἔφη. ἀλλὰ πῶς ποιεῖ; διψῶν παύεται, ἄλλο δὲ κακὸν οὐδὲν πάσχει: οὐ γάρ, οἶμαι, ὃ πάππε, Σάκας αὐτῷ οἰνοχοεῖ.

V.2.1 Discurso sério-cômico: *Ciropedia* II.2.

Dentre as diversas situações cotidianas que a representação do diálogo socrático mimetizava, o banquete ou simpósio apresenta um grande interesse para o estudo do sério-cômico. O banquete era uma das práticas sociais gregas mais importantes e ocorria em diversas ocasiões da vida pública e privada e caracterizava-se pelo uso mais ou menos imoderado do vinho. Eram acompanhados de música, dança e jogos, além de canções e de recitação de poesia, além da discussão de temas diversos, como demonstram as representações de banquetes em Platão e Xenofonte. A partir da obra deles, o banquete se desenvolveu e se difundiu como gênero autônomo com grande expressão literária na Antiguidade.

Pela sua própria característica festiva, o banquete permite uma familiaridade e uma desenvoltura que nenhum gênero sério poderia representar. Segundo Bakhtin (2010, p.137), o banquete era o diálogo dos festins, dava o direito a uma liberdade especial, desenvoltura e familiaridade, franqueza especial, excentricidade e ambivalência, ou seja, podia combinar no discurso o elogio e o palavrão, o sério e o cômico.

Nessas circunstâncias, a princípio a historiografia deveria evitar essa temática simposiástica, pois o simpósio faz parte da vida particular do indivíduo e, como gênero sério, o foco da narrativa historiográfica são as ações militares e políticas, portanto públicas e coletivas, grandiosas e dignas de admiração, que merecem ser lembradas pela posteridade. Isso não significa que não apareçam banquetes, por exemplo, em Heródoto²²⁵. No entanto, os banquetes narrados por Heródoto são encontros em que ou se decidem importantes questões políticas e militares, ou seu desenvolvimento acarreta algo importante para a história da personagem ou cidade, ou seja, marca um progresso decisivo nos eventos narrados. No Livro VI, 128-130, por exemplo, Heródoto narra um banquete em que o tirano Clístenes procura um marido para sua filha. Clístenes queria como genro Hipocleides, um nobre ateniense, porém, em determinado momento da festa, ele começou a dançar e isso desagradou o tirano, que acabou escolhendo Mégacles para se casar com sua filha. Desse casamento nascerá outro Clístenes, que será um dos responsáveis pela instituição da democracia entre os atenienses. Ou seja, esse banquete liga-se fundamentalmente à história política da cidade, tendo papel essencial, ainda que anedótico, no seu processo histórico.

²²⁵ Cf. Heródoto, *Histórias*. Livro 1, 118-19; 5, 18-20; 6, 129-30; 9, 15-16; 9, 110-11.

Na *Ciropedia*, no entanto, são várias²²⁶ as cenas em que o banquete aparece sem vínculo com o desenvolvimento político e militar, não apresentando nenhum avanço para a narrativa. Analisaremos o banquete narrado no Livro II.2.1, quando Ciro, ao lado de seu tio Ciaxares, está iniciando a campanha contra os armênios. Chamou-nos a atenção esse banquete, pois ele é emoldurado por dois comentários metaliterários que nos dão uma importante chave de leitura para a cena. Na abertura do banquete, o narrador afirma que Ciro sempre se reunia com seus tenentes, e nesses encontros gostava de introduzir assuntos mais agradáveis (*eucharistótatoi*), que também exortassem ao bem (*agathón*). Temos nesse comentário do narrador o primeiro contato com o conceito sério-cômico na cena, pois se estabelece a crença de que também através de assuntos menos elevados, e mais agradáveis, pode-se conduzir o homem à virtude. No final do banquete, o narrador o encerra afirmando que “tais assuntos cômicos (*geloîa*) e sérios (*spoudaîa*) eram mencionados e abordados na tenda²²⁷” (*Cirop.* II.3,1).

Podemos dividir esse banquete em três partes. Na primeira, Ciro, enquanto anfitrião, toma a palavra e formula para seus tenentes uma questão sobre a qualidade dos soldados: eles, por não terem recebido o mesmo tipo de educação aristocrática que os convivas, seriam inferiores nas relações sociais (*synousías*) ou nos combates com os inimigos (*agōnísthai prós toús polemíous*)? Um dos tenentes, Histaspas, responde que ele, de fato, não sabe como eles se comportarão em combate, porém nas relações sociais alguns deles se mostram desagradáveis (*dýskoloi*) (*Cirop.* II.2,2). Histaspas passa a narrar uma outra cena de banquete, onde, dessa vez, é ele o anfitrião. Os soldados estavam sentados em círculo, e começa a distribuição das carnes sacrificadas por um lado da mesa, até chegar-se ao último conviva. Um dos soldados reclama de sua posição desfavorável na mesa, que não lhe permitia obter os melhores pedaços. Histaspas o chama para se sentar ao seu lado, o que o soldado faz prontamente. Porém, na outra rodada, o copeiro começa o giro pelo lado oposto, e ele, constatando que seria novamente o último, começa a esbravejar contra a sua sorte; Histaspas o acalma, lembrando que a próxima rodada começará novamente por eles. No entanto, na terceira rodada, tão guloso estava o soldado, que não se decide sobre qual pedaço pegar, sempre de olho no maior. O copeiro, que o

²²⁶ Cf. *Ciropedia*. I. 3.4-12; II. 2; V.2.5-22; VIII.3.35-50; VIII.4.1-27.

²²⁷ Tradução nossa. No original: τοιαῦτα μὲν δὴ καὶ γελοῖα καὶ σπουδαῖα καὶ ἐλέγετο καὶ ἐπράττετο ἐν τῇ σκηνῇ.

servia, achando que ele não queria mais nada, continua o giro; o soldado, então, fica sem comida e, enraivecido, acaba derrubando o molho sobre si mesmo. Assim termina a narrativa de Histaspas.

Após Histaspas, outro personagem assume o papel de narrador. Ele não nomeado, sendo referido apenas pela sua função no exército, “um taxiarca”. Ele conta que também ele encontrou um desses desagradáveis. Este não é um glutão que se enraivece facilmente, mas um jovem que compreende as ordens de seus senhores ao pé da letra. Segundo o taxiarca, esse jovem atrapalhava a sua tentativa de estabelecer a organização da tropa, durante os treinamentos, pois, como os outros soldados estavam instruídos a segui-lo, os erros do jovem causavam grande confusão na tropa.

Nessas duas narrativas temos que atentar ao adjetivo “desagradáveis”. A palavra grega usada pelo narrador é *dýskolos*, que diretamente nos remete à comédia *Díscolo* de Menandro (século III a.C.). Segundo a definição apresentada no dicionário grego-inglês Liddell & Scott (1996), o *dýskolos* é, primeiramente, alguém que é difícil de se satisfazer com comida, mas também se refere àquele que é difícil de satisfazer de um modo geral, daí os sentidos de descontente, irritadiço, rabugento, desagradável. Na narrativa de Histaspas, o comportamento do *dýskolos* se relaciona à gulodice, mas também a uma falta de modos, pois ele é rabugento e se enraivece facilmente. Esses traços também nos remetem ao tipo cômico do *ágroikos*, o rústico, que Teofrasto define n’*Os Caracteres* como “[...] uma grosseria indecorosa” (IV.1). Apresenta ainda traços do lamuriento (*mempsímoiros*), aquele que reclama despropositadamente do que recebe: primeiro da sua posição na mesa, depois de ter mudado de posição na hora errada. O soldado cujo insucesso é narrado por Histaspas é, portanto, um personagem propriamente cômico, em que fica evidente um comportamento baixo e vicioso. O riso que suas ações causam nos convivas deve-se à ruptura do comportamento esperado e adequado à mesa e isso se torna patente ao ser ele o único entre os convivas a ter tal atitude.

Outra observação diz respeito à oposição “relações sociais” e “combates com os inimigos” com que Ciro formula a questão no início do banquete. Como vimos nos capítulos anteriores, a historiografia é um gênero associado aos combates bélicos; quando Histaspas escolhe, em detrimento da narrativa do campo de batalha, as relações sociais como tema, ele cria um descompasso com o que se espera de fato da historiografia. A cena do banquete é a narrativa de uma cena da vida particular dos soldados, já que é o momento da conversa descontraída, depois das atividades do dia. Reunidos e

descontraídos, eles assumem um tom alegre e brincalhão em suas falas, e isso se reflete nas narrativas de Histaspas e do taxiarca. Além disso, Histaspas, ao escolher “as relações sociais”, narra também uma cena cômica de banquete, no lugar da temática mais séria sugerida pela expressão “combates contra os inimigos”. No nosso entender, podemos comparar esse procedimento ao do próprio narrador da *Ciropedia*. A narrativa de Histaspas apresenta um caráter metadiscursivo, ao encaixar, dentro da narrativa de um banquete, uma outra narrativa de banquete. Histaspas assume o papel de narrador e evoca uma situação cômica que se referencia à própria situação social que ele está vivenciando enquanto personagem, não enquanto narrador. Desse modo, a escolha de Histaspas em narrar a vida particular se assemelha à escolha do narrador de trazer temas “mais agradáveis”, cômicos, dentro da narrativa séria. A narrativa do taxiarca, por sua vez, embora relate o comportamento de um soldado que cria confusão na hora do treinamento, ou seja, contemple um assunto típico do ambiente propriamente militar, é representada de forma baixa, cômica.

Ciro, no entanto, conclui elogiando esses soldados, ainda que de forma irônica, pois vê neles uma qualidade essencial para os soldados: a obediência.

Ó Zeus e todos os deuses, que tipo de homens temos como companheiros. Eles são, por um lado, fáceis de conquistar, a ponto de ser possível conquistar como amigos muitos deles até com pequeno pedaço de carne, e, por outro, leais são alguns, tanto que, antes de primeiro saberem as determinações, eles já obedecem. Eu, de fato, não sei que espécie de homens é preciso desejar de preferência a ter tais soldados²²⁸. (*Cirop.* II.2, 10)

O importante nessa observação de Ciro é a ambivalência. Ciro vê nos seus soldados, mesmo que sejam objetos de riso pelo ridículo do seu comportamento, uma qualidade. Um dos aspectos mais importantes do discurso sério-cômico é a ambivalência e falaremos mais a respeito dessa característica, quando analisarmos a terceira parte desse banquete.

Com essas duas narrativas, todos os presentes começam a rir, menos o taxiarca Aglaitadas. Aglaitadas é descrito como um homem de caráter “muito austero”

²²⁸ Tradução nossa. No original: ὃ Ζεῦ καὶ πάντες θεοί, οἷους ἄρα ἡμεῖς ἔχομεν ἄνδρας ἐταίρους, οἱ γε εὐθεράπευτοι μὲν οὕτως εἰσὶν ὥστ' εἶναι αὐτῶν καὶ μικρῶ ὄψῳ παμπόλλους φίλους ἀνακτήσασθαι, πιθανοὶ δ' οὕτως εἰσὶ τινες ὥστε πρὶν εἰδέναι τὸ προσταττόμενον πρότερον πείθονται. ἐγὼ μὲν οὐκ οἶδα ποίους τινὰς χρὴ μᾶλλον εὐξασθαι ἢ τοιούτους στρατιώτας ἔχειν.

(*stryphnotérōn*) e na sua fala acusa os outros dois homens de estarem mentindo a fim de provocar o riso e de fanfarronar. Ciro contesta a acusação de que eles sejam fanfarrões e faz uma tentativa de descrever o fanfarrão (*alazōn*), em uma espécie de *charaktērismos*²²⁹. Ciro afirma que o fanfarrão é aquele que mente visando obter algum lucro, porém aqueles homens, caso estejam mentindo, o fazem querendo o bem dos outros ao provocar o riso. A definição de Ciro se aproxima da definição de Teofrasto, para quem a fanfarronice é “[...] a simulação (*prospoiēsis*) de vantagens que não existem” (23.1-2) e fanfarrão é aquele que afeta qualidades e poderes que de fato não possui. Além disso, Ciro questiona se aqueles que criam o riso, sem buscar o dano de ninguém, não deveriam ser louvados e “[...] com mais justiça, ser chamados de espirituosos (*asteiōi*) e agradáveis (*euchárites*) ao invés de fanfarrões?²³⁰” (*Cirop.* II.2, 12). Aglaitadas, no entanto, contesta que o riso faça bem aos homens e inicia um discurso em louvor ao pranto, pois é ele que torna os homens melhores, que os educa e conduz à moderação. Ao mesmo tempo, diz que o riso é incapaz de conduzir à virtude.

Por Zeus, sim e com justiça, disse Aglaitadas, já que, creio, aquele que maquina o riso dos outros em geral realiza algo de menor valor do que o que faz os amigos chorarem. Tu também, se refletires bem, acharás que eu estou dizendo a verdade. Por meio de lágrimas, os pais nos filhos produzem a moderação, e os mestres os bons ensinamentos às crianças, e as leis, por meio do choro, exortam os cidadãos à justiça. Quanto aos que provocam o riso, poderias dizer que eles são úteis aos corpos ou então que tornam os espíritos mais hábeis na economia doméstica ou na política?²³¹ (*Ciropedia*, II.2, 14).

Um dos taxiarcas, no entanto, brinca com o fato de Aglaitadas ser muito sério. Na brincadeira, acaba fazendo o próprio Aglaitadas sorrir. Ciro então zomba do homem, afirmando que mesmo o homem mais sério é capaz de se corromper.

²²⁹ O *charakterismos*, segundo Giangrande (1975), é a descrição de caracteres e um gênero discursivo que o *sério-cômico* assume. A obra de Teofrasto é o modelo máximo do gênero, enquanto gênero autônomo, porém o *charakterismos* faz parte mesmo do discurso filosófico e pode ser encontrado, por exemplo, na *Ética a Nicômaco* de Aristóteles.

²³⁰ Tradução nossa. No original: πῶς οὐχ οὗτοι ἀστεῖοι ἂν καὶ εὐχάριτες δικαιότερον ὀνομάζοντο μᾶλλον ἢ ἀλαζόνες;

²³¹ Tradução nossa: No original: [14] ναὶ μὰ Δί', ἔφη ὁ Ἀγλαΐτάδας, καὶ δικαίως γε, ἐπεὶ καὶ αὐτοῦ τοῦ κλαίοντος καθίζοντος τοὺς φίλους πολλαχοῦ ἔμοιγε δοκεῖ ἐλάττωνος ἄξια διαπράττεσθαι ὁ γέλωτα αὐτοῖς μηχανώμενος. εὐρήσεις δὲ καὶ σύ, ἦν ὀρθῶς λογίζη, ἐμὲ ἀληθῆ λέγοντα. κλαύμασι μὲν γε καὶ πατέρες υἱοῖς σωφροσύνην μηχανῶνται καὶ διδάσκαλοι παισὶν ἀγαθὰ μαθήματα, καὶ νόμοι γε πολίτας διὰ τοῦ κλαίοντος καθίζειν ἐς δικαιοσύνην προτρέπονται: τοὺς δὲ γέλωτα μηχανωμένους ἔχους ἂν εἰπεῖν ἢ σώματα ὠφελούντας ἢ ψυχὰς οικονομικωτέρας τι ποιοῦντας ἢ πολιτικωτέρας;

No *Banquete* de Xenofonte, há uma cena paralela a esta. Um dos personagens do *Banquete*, o poeta cômico Filipo aparece sem ser convidado e, durante o festim, tenta divertir os convivas com piadas, porém sem sucesso. Filipo então se afasta e, isolado, põe-se a chorar. Para Gera (1993, p.163), em ambas as cenas há uma espécie de afirmação metanarrativa do sério-cômico, pois Xenofonte procura conciliar nos personagens os elementos sério e cômico, que antes estavam separados. Platão, em seu *Banquete*, faz um movimento parecido, ao nos narrar que Sócrates, no fim da noite, queria convencer seus interlocutores (entre os quais Aristófanes, poeta cômico, e Agatón, poeta trágico) de que um mesmo homem deveria escrever tragédias e comédias, pois “[...] aquele que com arte é um poeta trágico é também um poeta cômico²³²” (*Banquete*, 223d).

Ao fazer Aglaitadas, o homem sério, terminar sua participação na cena rindo, e Filipo, o comediante, chorando, Xenofonte demonstra a importância de uma mistura entre os gêneros e critica a austeridade e a bufonaria excessivas. Termina assim a primeira parte do banquete.

A segunda parte do banquete é mais séria e se inicia quando o tenente Crisantas levanta a discussão sobre como serão feitas as divisões dos espólios de guerra: se haverá uma distribuição meritória ou se os espólios serão repartidos de modo igual para todos os soldados. Essa questão levantada por Crisantas vincula-se ainda à questão da inferioridade dos soldados no campo de batalha; porém, se na primeira parte o assunto é tratado de modo cômico, jocoso, descontraído, agora teremos um tratamento mais sério. A questão é de extrema importância na mentalidade da guerra na Antiguidade, uma vez que a quantidade e a qualidade do espólio de guerra se relacionam à honra e à glória destinadas aos soldados pelos seus concidadãos participantes na guerra. Nesse sentido, propor a divisão por mérito é um incentivo para que os homens ajam com mais bravura e coragem no campo de batalha, porque desse modo conseguirão não só mais riquezas, mas também renome. Se, na primeira parte do banquete, Ciro fala pouco, dessa vez ele assume o papel principal na cena e trava o debate com Crisantas. Para Ciro, é necessário colocar em deliberação a questão da divisão diretamente com as tropas, enquanto Crisantas pensa que o melhor é Ciro decidir logo, para evitar que os soldados votem uma divisão igualitária. Ciro convence Crisantas e faz, por fim, um discurso sobre a necessidade de expulsar do exército os soldados preguiçosos e indolentes, porque esses vícios, trazendo

²³² Tradução de José Cavalcante de Sousa, 2008, p.188.

prazeres imediatos, contaminam rapidamente um grande número de homens, enquanto que os prazeres provindos do esforço e do trabalho são lentos, demorados – por isso os homens não se sentem atraídos por eles.

É interessante que, nessa passagem, o texto apresenta diálogos em que os dois personagens debatem em busca da “verdade”, mas ela só surge quando Ciro discursa, usando sua habilidade retórica para convencer os taxiarcas. Aqui, aquele aspecto do diálogo socrático observado por Bakhtin (2010b), de que a verdade nasce do diálogo, do confronto das ideias, não ocorre, pois ela nasce em e está com Ciro. Seu discurso não é contestado. Assim, quando o assunto é tratado de modo “mais sério”, é Ciro quem mais fala e é Ciro que dá a palavra final.

A terceira, e última, parte do banquete trata do assunto que tradicionalmente – graças à influência de Platão – vincula-se ao gênero simposiástico, o amor. Temos um pequeno conto amoroso, mais especificamente, um conto sobre o amor homossexual, *paidikós logos*, do tenente Sambaulas e do soldado, anônimo, que é extremamente peludo (*hypérdasys*) e extremamente feio (*hypéraischros*). Ciro notara a presença desse soldado feio e peludo, sentado ao lado de Sambaulas, e dirige-se a ele, perguntando ironicamente se por acaso ele está seguindo o modelo grego, por levar “[...] consigo esse rapazote que está deitado ao teu lado, porque ele é belo?²³³” (*Cirop.* II.2,28). Enquanto os homens riem da feiura do soldado, Sambaulas lhe diz:

Homens, pelos deuses, eu contarei a vós: por quantas vezes eu o chamei, seja de dia ou de noite, jamais a mim ele alegou como desculpa a falta de tempo, nem obedeceu com lentidão, mas vinha sempre correndo; e por quantas vezes eu o encarreguei de fazer algo, jamais o vi fazendo sem suar. E assim também se comportou com todos os membros da decúria, mostrando, não pela palavra, mas pela ação, como deve ser²³⁴. (*Ciropedia*, II.2, 30)

Sambaulas faz um elogio ao caráter do soldado. Não é a beleza física que torna a presença dele querida, mas a beleza moral e ética, que compensa a feiura física. Essa cena, ainda que curta, ressoa de modo complexo questões importantes. A primeira delas é a referência ao ideal platônico do amor, que se liga antes à beleza da alma do que à do

²³³ Tradução nossa. No original: ὅτι καλόν ἐστι, περιάγει τοῦτο τὸ μεράκιον τὸ παρακατακείμενόν σοι;

²³⁴ Tradução nossa. No original: ἐγὼ ὑμῖν νῆ τὸν Δία, ὦ ἄνδρες, ἐρῶ. ὅποσάκις γὰρ αὐτὸν ἐκάλεσα εἴτε νυκτὸς εἴτε ἡμέρας, οὐπόποτε μοι οὔτ' ἀσχολίαν προουφασίσσατο οὔτε βάδην ὑπήκουσεν, ἀλλ' αἰεὶ τρέχων: ὅποσάκις τε αὐτῷ πράξαι τι προσέταξα, οὐδὲν ἀνδρωτί ποτε αὐτὸν εἶδον ποιοῦντα. πεποίηκε δὲ καὶ τοὺς δεκαδέας πάντας τοιούτους, οὐ λόγῳ ἀλλ' ἔργῳ ἀποδεικνὺς οἴους δεῖ εἶναι.

corpo: “[...] depois disso, a beleza que está nas almas deve ele considerar mais preciosa que a do corpo, de modo que, mesmo se alguém de uma alma gentil tenha, todavia, escasso encanto, contente-se ele, ame e se interesse²³⁵ [...]” (*Banquete*, 210b). O soldado feio consegue o amor e a admiração de Sambaulas, por suas virtudes e boas ações.

A segunda questão importante é a própria presença do soldado feio. O personagem do soldado feio é ambivalente, já que contrasta com sua feiura física uma elevada beleza moral, capaz mesmo de despertar o amor. Para Bakhtin (2010b), a ambivalência é uma das principais características do sério-cômico, porque mostra um componente de excelência onde a cultura oficial não veria. Esta ambivalência já aparecera na primeira parte do banquete, quando Ciro vê qualidades nos seus soldados, que haviam sido rebaixados pelas narrativas dos tenentes.

Se compararmos, por exemplo, essa representação com a de Tersites na *Ilíada* (II, 212-271), fica evidente a diferença entre as modalidades de discurso sério-cômico e do discurso sério. Na passagem, Odisseu, incentivado por Atena, caminha por entre o exército para motivar os homens e “Se porventura encontrava um rei ou outro homem nobre / aproximava-se dele com palavras suaves (*aganoîs epéessin*) e o refreava” (v.188-189), mas se, porventura, encontra-se um homem do povo reclamando, “batia-lhe com o ceptro, repreendendo-o” (v.199). Tersites é um desses homens do povo, descrito pelo poeta como um homem de fala desmedida (*ametroepês*), que “no espírito tinha muitas e feias palavras,/ sem nexos e sem propósito (*épea phresin hêsín ákosmá te pollá te éde máps, àtâr ou katà kósmon*), para vilipendiar os reis/ embora o que acaso lhe ocorresse dizer fizesse surgir o riso/ entre os Argivos (*hó ti hoi éísaito geloíon Argeíoisin émmenai*)” (v.213-214). Era o mais feio (*aíschistos*) dos soldados que foram à Troia, tinha as pernas tortas e era coxo e a cabeça pontiaguda e nos versos 225-242, ele faz um discurso em que insulta Agamêmnon pela rixa que tivera com Aquiles, referindo-se a grande quantidade de riquezas e mulheres que o rei tinha em sua tenda por causa da guerra que eles, homens do povo, travavam. Propõe, inclusive, os que os gregos abandonem a guerra e retornem para casa. Odisseu, escutando o discurso de Tersites, embora reconheça nele um orador eloquente (*ligýs per eôn agorētês*, v.266), o repreende, o insulta e o ameaça caso escute novamente ele proferir insultos aos reis dos aqueus. Por fim, Odisseu o acerta

²³⁵ Tradução de José Cavalcante de Souza, 2008, p.161-62.

com o ceptro e, enquanto Tersistes copiosamente chora pela dor, os outros homens riam apazivelmente (*ēdý gelássan*, v.270).

É interessante, nessa passagem, que a fala censurada de Tersites ressoa a fala de Aquiles no canto I (v.149-171), quando o herói e Agamêmnon estão discutindo, porém o que é permitido a Aquiles falar, não pode ser dito por um homem do povo. A figura de Tersites se contrapõe à dos heróis gregos, belos e bons, de caráter e beleza física elevados e, embora sua fala seja verdadeira, seja um bom orador e produza riso entre os soldados, ele não tem o direito de insultar ou repreender os chefes aqueus. Tersites, o mais feio dos soldados gregos, é um cidadão comum, de posição inferior na hierarquia social, e da boca desse homem feio só podiam sair palavras baixas e feias.

No discurso sério-cômico, no entanto, a ambivalência permite que a beleza de caráter surja de onde menos se espera, e, nesse sentido, Bakhtin diz que nenhum personagem é tão ambivalente quanto Sócrates, “[...] combinação do belo e do feio -, assim como o espírito dos aviltamentos carnavalescos [...]” (BAKHTIN, 2010b, p.151).

Assim, temos nessa cena tanto a familiarização própria do sério-cômico, com os personagens zombando uns dos outros, quanto a ambivalência, outra característica fundamental do gênero. Crisantas e Histaspas fazem aqui sua primeira aparição na narrativa e terão, no decorrer dela, importância nas conquistas de Ciro. Já Sambaulas e Aglaitadas aparecem unicamente nessa cena, mesmo tendo papéis importantes na infantaria. São personagens ficcionais criados unicamente para desempenharem um papel específico na narrativa: Sambaulas, o papel de homem apaixonado; Aglaitadas, o de homem exageradamente sério. Para Gera (1993, p.167), Xenofonte provavelmente inventou esses personagens, porque são figuras tradicionais no gênero do banquete. Além disso, aparecem outros personagens que são referidos apenas pela sua posição no exército: o taxiarca, o tenente e o soldado. Ou seja, em uma cena em que predomina o tom sério-cômico, personagens claramente ficcionais ganham maior destaque.

Pela primeira vez o sério-cômico adentra o terreno das narrativas mistas; assim, a prosa séria, que se assemelha a do historiador, se converte em uma narrativa que, enquanto ensina, pode ainda deleitar por meio de uma ficção verossímil, usando situações e personagens cotidianos, tipos que os leitores gregos poderiam reconhecer facilmente. A intromissão da ficção, pelo sério-cômico, dentro da narrativa historiográfica talvez seja a ponte que une Xenofonte e os primeiros romancistas gregos.

V.2.2 Julgamento do rei Armênio: Livro III.1

Se, na passagem que analisamos anteriormente, o discurso direto se alia ao discurso sério-cômico em uma cena de caráter particular, em um ambiente festivo e alegre, repleto de familiaridade entre os soldados, analisaremos agora uma passagem do Livro III que mostra o uso do discurso direto em um momento que podemos dizer mais sério da narrativa; ou, talvez seja o termo mais acertado, em um momento historiográfico da narrativa, pois seu tema se enquadra no *aksiólogon* da historiografia antiga: o julgamento do Rei Armênio²³⁶.

Diante dos preparativos para a guerra contra a Assíria, Ciro viaja até a Armênia, para reclamar do rei daquele país os tributos e as tropas devidos. A Armênia estava submetida à Média, porém como esperava conquistar novamente a liberdade com a chegada dos inimigos assírios, deixara de enviar tropas e pagar os tributos. Ciro invade a Armênia e o rei, vendo que cometera um erro, entrega-se de boa vontade ao príncipe persa. Ciro inicia, então, uma espécie de julgamento para decidir como castigaria o Rei Armênio.

[7] Nesse momento, o primogênito do Armênio, Tigranes, que outrora fora companheiro de caça de Ciro, retornava de uma viagem ao exterior. Quando ouviu o que se passava, imediatamente dirigiu-se, tal como estava, até Ciro. Assim que viu o pai, a mãe, os irmãos e a própria esposa transformados em prisioneiros, pôs-se a chorar, como é natural. [8] Ciro, ao vê-lo, não o tratou com nenhuma amizade, e disse: “Chegas no momento oportuno para que possas escutar, estando presente, o julgamento do seu pai²³⁷” (*Cirop.* III.1,7-8).

Inicia-se, com a presença do jovem Tigranes, uma série de réplicas em que Ciro e o Rei Armênio teatralizam uma espécie de julgamento, em que Ciro assume o papel de promotor e juiz, o rei armênio, o de réu, e Tigranes, o de advogado de defesa. Ao contrário do habitual processo jurídico, conforme a retórica antiga, em que as partes de acusação e

²³⁶ O personagem do Rei Armênio não é nomeado na narrativa, sendo sempre referido pela sua função. Para evitar confusão, quando nos referirmos a personagem usaremos as palavras em maiúsculas.

²³⁷ No original: [7] ἐν τούτῳ δὲ τῷ χρόνῳ ὁ πρεσβύτερος παῖς τοῦ Ἀρμενίου Τιγράνης ἐξ ἀποδημίας τινὸς προσήει, ὃς καὶ σύνθηρός ποτε ἐγένετο τῷ Κύρῳ: καὶ ὡς ἤκουσε τὰ γεγενημένα, εὐθὺς πορεύεται ὥσπερ εἶχε πρὸς τὸν Κῦρον. ὡς δ' εἶδε πατέρα τε καὶ μητέρα καὶ ἀδελφοὺς καὶ τὴν ἑαυτοῦ γυναῖκα αἰχμαλώτους γεγενημένους, ἐδάκρυσεν, ὥσπερ εἰκός. [8] ὁ δὲ Κύρος ἰδὼν αὐτὸν ἄλλο μὲν οὐδὲν ἐφιλοφρονήσατο αὐτῷ, εἶπε δ' ὅτι εἰς καιρὸν ἦκεις, ἔφη, ὅπως τῆς δίκης ἀκούσης παρὼν τῆς ἀμφὶ τοῦ πατρὸς.

defesa discursam, o julgamento transcrito na narrativa segue um modelo dialógico, no sentido de diálogo socrático, em vista da busca pela verdade.

Ciro faz diversos questionamentos ao réu, que se assume desde o início culpado de sus ações. É interessante que Aristóteles, ao dividir em três os gêneros do discurso na *Retórica*, afirma que o discurso judicial, cujo fim é o justo ou injusto, volta-se para o passado, “pois é sempre actos acontecidos que um acusa e outro defende” (ARISTÓTELES, 1358b²³⁸). Nesse caso, no entanto, como o rei armênio já se assumira culpado, o julgamento passa a focar na punição que seria dada ao rei. Ciro, então, coloca ao rei o que ele faria, caso estivesse na posição de Ciro.

- E se descobres que ele [servo] está desertando para o lado dos inimigos, o que fazes?

- Eu o mato, respondeu [o rei Armênio]. Pois, por que hei de morrer, acusado de mentir, e não de dizer a verdade?

[13] No momento em que seu filho ouviu isso, arrancou a tiara e rasgou os peplos, enquanto as mulheres arranhavam-se aos berros, como se o pai estivesse morto e elas próprias já estivessem perdidas. Ciro, tendo ordenado que se calassem, disse:

- Muito bem! Isto é justiça para ti, Armênio? Com base nisso, o que então tu me aconselhas a fazer?

Então o Armênio ficou em silêncio, não sabendo se aconselhava Ciro a matá-lo ou se o instruía ao contrário daquilo que dizia fazer.

[14] Então o filho dele, Tigranes, perguntou a Ciro:

- Diga-me, Ciro, visto que [meu] pai parece estar em apuros, será que posso aconselhar sobre isso o que julgo ser melhor para ti?

Ciro, que percebera, quando Tigranes era seu companheiro de caça, que o acompanhava um sofista, que era admirado por Tigranes, desejou ouvir dele o que ele poderia dizer; então, com boa vontade, incitou-o a falar o que pensava²³⁹ (*Cirop.* III.1.12-14).

A participação de Tigranes remodela a cena, pois ele passa a, justamente, fazer o papel que antes era de Ciro, conduzindo a opinião do príncipe persa através de perguntas. Tigranes não busca convencê-lo de que seu pai agira corretamente, mas de que perdoar o

²³⁸ A tradução da *Retórica* de Aristóteles é de Manuel A. Júnior, Paulo F. Alberto e Abel do Nascimento Pena, 2010, p.104.

²³⁹ No original: [12] ἦν δὲ καὶ πρὸς πολεμίους γινώσκης αὐτὸν ἀφιστάμενον, τί ποιεῖς; κατακαίνω, ἔφη: τί γὰρ δεῖ ἐλεγχθέντα ὅτι ψεύδομαι ἀποθανεῖν μᾶλλον ἢ τᾶληθῆ λέγοντα; [13] ἔνθα δὴ ὁ μὲν παῖς αὐτοῦ ὡς ἤκουσε ταῦτα, περιεσπάσατο τὴν τιάραν καὶ τοὺς πέπλους κατερρήξατο, αἱ δὲ γυναῖκες ἀναβοήσασαι ἐδρῦπτοντο, ὡς οἰχομένου τοῦ πατρὸς καὶ ἀπολωλότων σφῶν ἦδη. καὶ ὁ Κῦρος σιωπήσας κελεύσας εἶπεν: εἶεν: τὰ μὲν δὴ σὰ δίκαια ταῦτα, ὦ Ἀρμένιε: ἡμῖν δὲ τί συμβουλευεῖς ἐκ τούτων ποιεῖν; ὁ μὲν δὴ Ἀρμένιος ἐσιώπα ἀπορῶν πότερα συμβουλεύει τῷ Κῦρι κατακαίνειν αὐτὸν ἢ τάναντία διδάσκει ὧν αὐτὸς ἔφη ποιεῖν. [14] ὁ δὲ παῖς αὐτοῦ Τιγράνης ἐπήρετο τὸν Κῦρον: εἰπέ μοι, ἔφη, ὦ Κῦρε, ἐπεὶ ὁ πατὴρ ἀποροῦντι ἔοικεν, ἢ συμβουλεύσω περὶ αὐτοῦ ἃ οἶμαι σοι βέλτιστα εἶναι; καὶ ὁ Κῦρος, ἡσθημένος, ὅτε συνεθήρα αὐτῷ ὁ Τιγράνης, σοφιστὴν τινα αὐτῷ συνόντα καὶ θαυμαζόμενον ὑπὸ τοῦ Τιγράνου, πάνυ ἐπεθύμει αὐτοῦ ἀκοῦσαι ὅ τι ποτ' ἐροίη: καὶ προθύμως ἐκέλευσε λέγειν ὅ τι γινώσκει.

inimigo rendido pode trazer um valioso aliado a Ciro, já que, por conta dessa derrota, seu pai se tornara um homem muito mais sensato.

- Nesse caso, parece a ti, disse Ciro, que uma tal derrota é suficiente para os homens tornarem-se sensatos, para reconhecer que outros são melhores do que eles?

- Muito mais, disse Tigranes, do que quando alguém é derrotado em combate. Pois quem é dominado pela força, quando acredita que exercitou o corpo, pode retomar a luta. Também as cidades que foram capturadas, tendo adquirido aliados, acreditam que podem retornar o combate. A quem consideram melhores do que eles mesmos, porém, frequentemente e sem coação, a eles desejam obedecer²⁴⁰. (*Cirop.* III.1.20)

O julgamento, portanto, entra em um processo mais deliberativo do que judiciário, já que o interesse de Tigranes, que detém nesse momento o centro da cena, é aconselhar o que julga conveniente para todos. Conforme Aristóteles (*Retórica*, 1358b), quem delibera, delibera sobre eventos futuros, e o discurso de Tigranes disserta sobre a possível utilidade que perdoar seu pai pode trazer a Ciro, visando à felicidade de ambos.

Tigranes consegue convencer Ciro, embora, de fato, o narrador deixe explícito que tudo ocorria de acordo com a vontade dele e que, se agora ele se demonstrava disposto a perdoar o rei, não o fazia só por causa da argumentação de Tigranes, mas também por ser essa sua vontade desde o início (*Cirop.* III.1.31). É uma cena, em verdade, com a qual Xenofonte demonstra o importante papel da clemência para com os inimigos, pois através dela é possível aos líderes conquistar valiosos aliados, que obedecerão a ele espontaneamente, não pelo medo. Esta cena figurativiza o comentário proferido pelo pai de Ciro, no final do Livro I, quando Cambises, como um mentor, vai revisando os conhecimentos do filho, prestes a partir para a batalha. Após uma série de perguntas de seu pai, Ciro diz que a melhor forma de conseguir a obediência é “louvar e honrar o obediente e ao desobediente desprezar e punir²⁴¹” (*Cirop.* I.6,20). Cambises responde:

²⁴⁰ No original: [20] ἔπειτα δοκεῖ σοι, ἔφη ὁ Κῦρος, καὶ ἡ τοιαύτη ἤττα σωφρονίζειν ἰκανὴ εἶναι ἀνθρώπους, τὸ γινῶναι ἄλλους ἑαυτῶν βελτίονας ὄντας; πολὺ γε μᾶλλον, ἔφη ὁ Τιγρᾶνης, ἢ ὅταν μάχη τις ἠττηθῆ. ὁ μὲν γὰρ ἰσχύι κρατηθεὶς ἔστιν ὅτε φήθη σωμασκήσας ἀναμαχεῖσθαι: καὶ πόλεις γε ἀλοῦσαι συμμάχους προσλαβοῦσαι οἴονται ἀναμαχέσασθαι ἄν: οὐδ' ἂν βελτίους τινὲς ἑαυτῶν ἠγήσωνται, τούτοις πολλὰκις καὶ ἄνευ ἀνάγκης ἐθέλουσι πείθεσθαι.

²⁴¹ Tradução nossa. No original: ὄν τὸ τὸν πειθόμενον ἐπαινεῖν τε καὶ τιμᾶν, τὸν δὲ ἀπειθοῦντα ἀτιμάζειν τε καὶ κολάζειν.

Esse, filho, é o caminho para a obediência forçada; para uma muito melhor do que essa, a obediência voluntária, há um caminho muito mais curto, pois os homens obedecem com grande prazer àqueles que são considerados mais sensatos do que eles em favor dos seus interesses²⁴² (*Cirop.* I.6,21).

Cambises acrescenta uma série de formas de se conseguir a obediência, distantes todas da visão de que é preciso punir o desobediente.

O tema dessa cena apresenta um caráter historiográfico, já que versa sobre questões militares e políticas. Além disso, graças a essa vitória de Ciro, ele e Ciaxares conquistam um valioso aliado, depois de negar o envio de soldados e tributos.

No entanto, como já ressaltamos, é o uso do diálogo, ao invés dos discursos, que faz essa cena diferente do modelo historiográfico. Esse uso do diálogo visando a busca da verdade, que remonta aos diálogos socráticos, dá uma vivacidade ao texto, que se assemelha a um agón dramático. A teatralidade da cena manifesta-se também na análise que Ciro faz da trajetória do Rei Armênio: “Desse modo, então, dizes [Tigranes] que seu pai, nesse único dia, de insensato passou a ser sensato?²⁴³” (*Cirop.* III.1,17). Como em uma tragédia, que segue os preceitos aristotélicos, o rei armênio sofre uma *metabolé* pelas ações ocorridas durante um único dia, indo da liberdade à escravidão e, por causa disso, da insensatez à sensatez.

Findo o julgamento, eles se encontram para jantar na tenda de Ciro. A cena do julgamento, como já ressaltamos, apresenta uma temática historiográfica, pois seu assunto é de interesse político e militar, porém é na forma de representação do julgamento que Xenofonte rompe com seu modelo historiográfico, se apropriando do diálogo de estilo socrático para a construção de sua narrativa. Após o julgamento e o jantar na tenda de Ciro, ele pergunta a Tigranes a respeito do sofista que o narrador já citara anteriormente.

- [38] Tendo se retirado para a tenda, depois do jantar, Ciro perguntou:
- Diga-me, Tigranes, onde está aquele homem que caçava junto conosco, e que, para mim, tu parecias admirar muito?
- Pois não é que este meu pai aqui o matou?
- E qual falta o pegou cometendo?

²⁴² Tradução nossa. No original: και ἐπὶ μὲν γε τὸ ἀνάγκη ἔπεσθαι αὐτῆ, ὃ παῖ, ἢ ὁδός ἐστιν: ἐπὶ δὲ τὸ κρεῖττον τούτου πολὺ, τὸ ἐκόντας πείθεσθαι, ἄλλη ἐστὶ συντομωτέρα. ὄν γὰρ ἂν ἠγγήσωνται περὶ τοῦ συμφέροντος ἑαυτοῖς φρονιμώτερον ἑαυτῶν εἶναι, τούτῳ οἱ ἄνθρωποι ὑπερηδέως πείθονται.

²⁴³ Tradução nossa. No original: τοῦτ' οὖν, ἔφη, λέγεις ὡς καὶ ὁ σοὶς πατήρ ἐν τῇδε τῇ μιᾷ ἡμέρᾳ ἐξ ἄφρονος σώφρων γεγένηται;

- Disse que ele me corrompia. Em verdade, Ciro, ele era de tal modo nobre que, quando estava prestes a morrer, mandou me chamar e disse: “Tigranes, não te irrites com teu pai, já que ele me mandou matar; pois não o fez por maldade a ti, mas por ignorância. E todas as faltas que os homens cometem por ignorância, eu ao menos considero todas elas involuntárias”.

[39] Ao ouvir isso, Ciro disse:

- Que homem infeliz.

O Armênio então falou:

- Esses, Ciro, que pegam homens estranhos mantendo relações com suas próprias mulheres, os matam não porque os acusam de terem tornado suas mulheres mais insensatas, mas porque julgam que lhes roubam o seu amor, e por isso os tratam como inimigos. Pois eu também tinha ciúmes dele, pois me parecia que ele fazia [meu filho] admirar mais a ele do que a mim.

[40] E Ciro disse: Mas sim, pelos deuses, Armênio, pareces a que tuas falhas são próprias da natureza humana. E tu, Tigranes, perdoa teu pai²⁴⁴ (*Cirop.*III,1.38-40).

Como Sócrates, este sofista – que assim como o Rei Armênio jamais é nomeado – morreu por causa dos seus ensinamentos e da atração que causava na juventude, que provocava uma reação dos pais. Esta ideia, com relação a Sócrates, aparece na *Apologia* XX-XXI e nas *Memoráveis* IV.1,1 de Xenofonte e em algumas passagens de Platão (*Protágoras* 325d-326a; *Górgias* 445b, entre outros). Para Sansalvador, em nota da sua tradução da *Ciropedia*, o termo sofista (*sophistés*) é usado pelo narrador sem nenhuma acepção pejorativa, mas no sentido de sábio. Segundo Chantraine (1999, p.1030-1031), a palavra *sophistés* passou a designar, na segunda metade do século V a.C., professor de eloquência e, por causa das obras de Aristófanes e Platão, ganhou a conotação negativa de charlatão. No entanto, antes desse uso, designava qualquer homem que tinha excelência em alguma arte, mas também o homem sábio de modo geral (por exemplo, Heródoto, nas *Histórias*, I.29 diz que Sólon e outros sábios (*sophistai*) da Grécia foram a

²⁴⁴ No original: [38] διασκηνοῦντων δὲ μετὰ δεῖπνον ἐπήρετο ὁ Κῦρος: εἰπέ μοι, ἔφη, ὦ Τιγράνη, ποῦ δὴ ἐκεῖνός ἐστιν ὁ ἀνὴρ ὃς συνεθήρα ἡμῖν καὶ σύ μοι μάλα ἐδόκεις θαυμάζειν αὐτόν. οὐ γάρ, ἔφη, ἀπέκτεινεν αὐτόν οὐτοσί ὁ ἐμὸς πατήρ; τί λαβὼν ἀδικοῦντα; διαφθεῖρειν αὐτὸν ἔφη ἐμέ. καίτοι γ', ἔφη, ὦ Κῦρε, οὕτω καλὸς κάγαθός ἐκεῖνος ἦν ὡς καὶ ὅτε ἀποθνήσκειν ἐμελλε προσκαλέσας με εἶπε: μήτι σύ, ἔφη, ὦ Τιγράνη, ὅτι ἀποκτείνει με, χαλεπανθήης τῷ πατρί: οὐ γὰρ κακονοία τῆ σῆ τοῦτο ποιεῖ, ἀλλ' ἀγνοία. ὅποσα δὲ ἀγνοία ἀνθρώποι ἐξαμαρτάνουσι, πάντ' ἀκούσια ταῦτ' ἐγωγε νομίζω. [39] ὁ μὲν δὴ Κῦρος ἐπὶ τούτοις εἶπε: φεῦ τοῦ ἀνδρός, ὁ δ' Ἀρμένιος ἔλεξεν: οὗτοι, ἔφη, ὦ Κῦρε, οὐδ' οἱ ταῖς ἑαυτῶν γυναιξὶ λαμβάνοντες συνόντας ἀλλοτρίους ἀνδρας οὐ τοῦτο αἰτιώμενοι αὐτοὺς κατακαίνουσι ὡς ἴαμαθεστέρας† ποιοῦντας τὰς γυναικας, ἀλλὰ νομίζοντες ἀφαιρεῖσθαι αὐτοὺς τὴν πρὸς αὐτοὺς φιλίαν, διὰ τοῦτο ὡς πολεμίοις αὐτοῖς χρῶνται. καὶ ἐγὼ ἐκεῖνος, ἔφη, ἐφθόνουν, ὅτι μοι ἐδόκει τοῦτον ποιεῖν αὐτὸν μᾶλλον θαυμάζειν ἢ ἐμέ. [40] καὶ ὁ Κῦρος εἶπεν: ἀλλὰ ναὶ μὰ τοὺς θεοὺς, ἔφη, ὦ Ἀρμένιε, ἀνθρώπινά μοι δοκεῖς ἀμαρτεῖν: καὶ σύ, ὦ Τιγράνη, συγγίγνωσκε τῷ πατρί.

Sardes quando esta estava no auge da riqueza). A conotação negativa, ao que parece, vincula-se ao fato dos professores de eloquência e retórica, como Pródico, Górgias, darem suas lições em troca de dinheiro e, nesse sentido, se oporiam ao filósofo que buscava o conhecimento não como uma forma de enriquecimento pessoal. Além disso, os sofistas se opõe aos filósofos por que a sofística “não busca a verdade nem o rigor dialético, mas apenas a opinião, a coerência aparente, a persuasão e a vitória na justa oratória” (CASSIN, 1990, p.9).

Outro ponto a se considerar é que os sofistas não constituíam uma escola, mas caracterizavam-se pela identidade de método de ensino, através de preleções, e por suas preocupações voltadas à retórica e à política. Conforme Starzynski,

Os sofistas, na realidade, iniciavam uma educação nova que não satisfazia apenas ao homem da pólis, mas que transcendia para além de seus horizontes. É evidente que ensinamentos de tal ordem deveriam despertar maior interesse na juventude, que procurava ouvir essas preleções não apenas por amor ao saber e à verdade, mas também como um meio de satisfazer às suas ambições de poder e sucesso. (1967, p.73)

Essa educação nova, criticada na comédia *As Nuvens* de Aristófanes, focava no ensino da retórica como forma de aprender o uso do discurso para iludir as assembleias a aceitar as propostas políticas. A possibilidade de, por meio da palavra, discursar sobre qualquer assunto, sem se preocupar com a justeza dos temas, tornava o sofista um perigo para a comunidade, na visão tradicional. O próprio Sócrates, que nem era professor de retórica, nem cobrava pelos seus ensinamentos, é chamado de *sophistês*, por atrair a juventude em busca de um conhecimento que, em geral, contestava os valores tradicionais da sociedade grega. No entanto, Sócrates, nas *Memoráveis* de Xenofonte (I.6.13), busca se diferenciar aos sofistas ao dizer que eles vendem sua sabedoria em troca de dinheiro, enquanto ele estava livre para conversar e gozar da companhia com quem quisesse (*Memoráveis*, I.2.6, I.6.5).

A palavra, portanto, convivia com essas variantes de sentido, ora designando especialidade (professor), ora abarcando um sentido geral (sábio) e, conforme Guthrie (1995, p.36-37) “em nenhum destes sentidos era necessariamente termo de insulto”. Chantraine (1999, p.1031) atenta que, para os gregos, essa ambivalência ocorre com todas palavras derivadas de *sophós*, portanto, nos parece que dependemos do contexto em que a palavra é usada para compreendermos se ela tem alguma nuance pejorativa ou não.

O personagem denominado Sofista é referido como um homem que acompanhava Tigranes na caça (III.1.14; III.1.38) e que era muito admirado pelo jovem. Entretanto, em nenhum momento o narrador comenta se homem era pago como instrutor de Tigranes ou recebia qualquer tipo de dinheiro pela permanência junto ao jovem príncipe armênio. Também não especifica em que matéria ele era *sophistês*. Seu comportamento diante da morte, que revela uma nobreza de caráter ao pedir que Tigranes perdoasse seu pai, mostra que o termo, nesse contexto, tem uma conotação surpreendentemente elogiosa (GUTHRIE, 1995, p.35). A semelhança de conduta entre o *sophistês* e Sócrates (além do fato de ambos serem acusados de corromper a juventude) também nos permite essa avaliação e, ao que parece, aqui a palavra se refere mais a um sábio do modo geral, do que a um instrutor profissional que recebe pelos seus ensinamentos.

Além disso, a tranquilidade no leito de morte da personagem também remete à cena das *Helências* II.3.56, em que Xenofonte narra a morte de Teramenes. Conforme analisamos no capítulo sobre as *Helênicas*, é justamente nessa passagem que o narrador faz um comentário metaliterário a respeito de que a morte de Teramenes não era assunto historiográfico; contudo, ele a narra, pois revelava o caráter admirável de Teramenes diante da morte, mantendo-se sensato (*phrónimos*) e com espírito brincalhão ou bem-humorado (*paigniódēs*). A morte do sofista – um personagem inventado – tampouco é um tema historiográfico, porém o narrador da *Ciropedia*, ao contrário do narrador das *Helênicas*, em nenhum momento sente necessidade de justificar-se ao seu leitor. Simplesmente apresenta ao leitor a história.

Do mesmo modo, continua o último ato dessa cena. Em uma das poucas partes da narrativa em que Ciro não está presente, vemos Tigranes e a esposa em casa, em um curto episódio amoroso. O tema amoroso, como já assinalamos acima ao tratarmos da narrativa de Panteia, é secundário na narrativa da *Ciropedia*, e novamente aparece conectado às personagens secundárias, não a Ciro.

[41] Quando chegaram em casa, eles falavam de Ciro, de sua sabedoria, de sua firmeza, de sua brandura e de sua beleza e porte. Bem nesse momento Tigranes perguntou à esposa:

- Será que a ti, Armênia, também Ciro parecia ser belo?
- Mas, por Zeus, disse, eu nem o estava contemplando.
- Mas a quem então? – perguntou Tigranes.
- Aquele que disse, por Zeus, que daria sua própria vida para que eu não me tornasse uma escrava.

Então, como é natural, depois disso tudo, foram descansar juntos²⁴⁵ (*Cirop.*III.1,41).

Construído com pequenos diálogos e poucos detalhes, o episódio é, como os outros episódios analisados nesse capítulo, uma pausa na dura vida militar e política; com essas cenas de caráter particular, construídas com diálogos e nas quais o riso e a familiaridade aparecem, Xenofonte incorpora à narrativa em prosa novas matérias e novos estilos e, por conseguinte, modela uma narrativa mais viva e realista. Em nossa opinião, é justamente esse novo tratamento dado por Xenofonte à narrativa que o tornou uma referência para os romancistas gregos. Não é simplesmente a narrativa de Panteia e Abradatas que dão um sabor romanesco à narrativa, é uma espécie de espírito romanesco que se apropria dos vários tipos de discursos (o diálogo socrático, biográfico e também o historiográfico) e o romanceia, ficcionaliza, tratando, com esses vários tipos de discursos, uma série de temas e assuntos que, pelo seu caráter privado e frívolo, não estariam em uma narrativa historiográfica.

²⁴⁵ No original: [41] ἐπει δ' ἦλθον οἴκαδε, ἔλεγον τοῦ Κύρου ὁ μὲν τις τὴν σοφίαν, ὁ δὲ τὴν καρτερίαν, ὁ δὲ τὴν πραότητα, ὁ δὲ τις καὶ τὸ κάλλος καὶ τὸ μέγεθος. ἔνθα δὴ ὁ Τιγράνης ἐπήρετο τὴν γυναῖκα: ἦ καὶ σοί, ἔφη, ὦ Ἀρμενία, καλὸς ἐδόκει ὁ Κύρος εἶναι; ἀλλὰ μὰ Δί', ἔφη, οὐκ ἐκείνον ἐθεώμην. ἀλλὰ τίνα μὴν; ἔφη ὁ Τιγράνης. τὸν εἰπόντα νῆ Δία ὡς τῆς αὐτοῦ ψυχῆς ἂν πρίατο ὥστε μὴ με δουλεύειν. τότε μὲν δὴ ὥσπερ εἰκὸς ἐκ τοιούτων ἀνεπαύοντο σὺν ἀλλήλοις.

Considerações Finais

O caráter fronteiro das narrativas de Xenofonte torna seu estudo repleto de dificuldades. O que nos propusemos nesta tese foi justamente iluminar essas relações de fronteira, especialmente do discurso historiográfico com outros usos do passado em forma de narrativa, para tentarmos vislumbrar uma leitura da obra de Xenofonte que visasse, e valorizasse, os seus aspectos literários.

Entre os eventos, míticos ou históricos, e a transformação deles em narrativa há um sujeito que os ordena em relato para dar-lhe uma configuração poética ou historiográfica. O passado em forma escrita só se converte em história à medida que um gênero – a historiografia – o descreve como tal. O passado, a história, existe além da *diegese*, como evento, mas é só na *diegese* que ele pode se constituir, ou não, um discurso historiográfico. Por isso, repetimos várias vezes neste trabalho a necessidade de entender os mecanismos que tornam esse discurso historiográfico autônomo e que institui uma postura singular na forma de modelar e representar historiograficamente o passado.

Como narrativa, a historiografia é um gênero que manifesta uma escolha de um sujeito através de uma série de dispositivos linguísticos que tornam o enquadramento genérico reconhecível pelos leitores. Dar uma forma historiográfica então significa a atualização desses dispositivos genéricos, organizar e concatenar os eventos a fim de que eles tenham uma forma historiográfica e, assim, cumpram os requisitos formais – e ideológicos – do gênero.

Buscamos, nesta tese, entender como o discurso historiográfico se estabelecia em relação aos outros gêneros literários da Grécia. No primeiro capítulo **As disformes formas do passado**, nos focamos na relação entre poesia, mito e história em alguns gêneros literários gregos. Os poetas, em geral, se baseavam no mito para expressar suas ideias, e, por isso, modelavam o mito de acordo com suas necessidades estéticas. O mito configurava-se como a história do passado grego, narrativa primordial que tornava possível a conexão entre o passado longínquo e o presente. Porém, no uso que faziam do mito, os poetas poetizavam de acordo com o gênero que escolhiam para se expressar. No próprio ato de selecionar o mito, o poeta leva em consideração a possibilidade de ordená-lo de acordo com os requisitos do gênero. Épica, epinício, elegia e tragédia, ao se ocuparem do passado, o fazem com fins estéticos distintos, o que produz formas distintas de se trabalhar o passado. Por exemplo, os mitos não são trágicos em si, mas tornam-se

matéria da tragédia à medida que o poeta organizava os eventos para dar-lhes uma configuração trágica.

Buscamos também demonstrar que, mesmo sendo o mito matéria essencial da poesia grega, em algumas circunstâncias os poetas faziam uso de eventos e personagens históricos em suas poesias, sem que isso fosse desarticulado com o gênero. Isso ocorria porque, embora históricos, esses eventos e personagens recebiam um tratamento poético que os mitologizavam. Semelhantes aos mitos, a história podia ser incorporada à poesia. É interessante essa relação, pois justamente a crítica que Tucídides (*Guerra do Peloponeso*, I.20-21) faz sobre a impossibilidade de uma narrativa historiográfica sobre o passado, reside no fato de que o historiador, para esse passado, dependia muito das tradições orais e das poesias que, buscando mais agradar os ouvintes do que se interessar pela verdade dos fatos, engrandeciam e embelezavam o passado, ou seja, o mitologizavam. Faziam os poetas poesia, não história.

O surgimento da historiografia como gênero se dá na tentativa de narrar os fatos de um modo específico com relação a esses gêneros. Na segunda parte desta tese, **Sobre como os gregos fizeram do passado uma história**, nos dedicamos às narrativas de Heródoto e Tucídides, tentando compreender como se dá essa ruptura na forma de trabalhar o passado.

Mesmo que Heródoto não deixe claro em seu prólogo que a busca pela verdade é o seu maior interesse, as dúvidas quanto às diferentes versões sobre um tema e a necessidade de escolher uma delas para usar na narrativa criaram a perspectiva de que o historiador deveria recolher a história verdadeira para impedir que ela fosse apagada com o tempo. Mas Heródoto quer narrar, mesmo não acreditando nos fatos (*Histórias*, VII.152). Como um poeta épico, Heródoto quer transformar os eventos passados em uma narrativa para que não se apaguem com o tempo – os eventos que ele considera grandiosos, é claro, e que surgem como maravilhosos aos seus olhos –, e, por serem a manifestação da presença do homem no mundo, merecem ser preservados. Os mitos tinham as Musas como guardiãs da sua preservação e o poeta era o instrumento que tornava esse acervo mítico acessível. A história recente, no entanto, que não contava com aquele respaldo divino, dependia tão-somente do historiador, e ele, assumindo ao mesmo tempo o papel de poeta épico e de Musa dos fatos passados, “canta em prosa” os eventos, tornando-os gloriosos e, assim, memoráveis.

É com Tucídides que a verdade passa a ser a finalidade da história, pois ele, diferentemente de Heródoto, não quer apenas preservar o passado, mas pretende torná-lo útil para os vindouros que quiserem conhecer o passado. Quando Tucídides comenta a história da Grécia, da Guerra de Troia até seu presente, ele dependia apenas de poemas e da tradição oral como fontes de informação. Uma vez que os poetas engrandeciam e embelezavam esse passado, ele percebeu que não se podia fiar nessas narrativas, então era necessário retirar dos eventos o embelezamento e o engrandecimento, qualquer aspecto que mitologizassem os eventos, para que, no futuro, se alguém como ele, interessado na verdade, quisesse conhecer os eventos da Guerra do Peloponeso, pudesse ter na sua obra uma fonte útil de informação verdadeira. Mas se não podia ter acesso à verdade dos fatos passados, podia narrar o seu presente com essa perspectiva. Tucídides, mais do que um pesquisador do passado, é cronista do presente que quer se tornar uma fonte desse presente para o futuro.

Esses dois historiadores, Heródoto e Tucídides, ao construírem um discurso sobre o passado, tornaram-se modelares para aqueles que quisessem se aventurar no terreno da narrativa historiográfica. Criaram o gênero e os pré-requisitos do historiador, como este devia atuar diante das informações de sua pesquisa. Xenofonte de Atenas, como continuador de Tucídides nas *Helênicas*, segue nessa obra o preceito básico de Tucídides: narrar os eventos presentes que ele podia contemplar e escolher os que pareciam mais verdadeiros. No entanto, em alguns momentos da narrativa, Xenofonte faz comentários se justificando ao seu leitor, porque está narrando eventos que não deveriam fazer parte da obra historiográfica.

As três passagens que analisamos no capítulo **As Helênicas ou vamos narrar o que não é digno** dão um novo significado ao conceito de *aksióloga*, os feitos dignos de menção, e observamos que esse novo significado está relacionado ao heroísmo e às virtudes de liderança. Há, de fato, por toda a narrativa das *Helênicas* passagens em que esses aspectos são relevantes, mas o que torna essas três passagens interessantes para nosso estudo é, justamente, a justificava do narrador aos leitores por estar apresentando esta matéria como dissonante das expectativas que eles teriam. A explicação se faz necessária porque Xenofonte está, nesses casos, fugindo das convenções de gênero que se estabeleceram, principalmente, no modelo tucidideano, e narrando de personagens históricos comportamentos que não têm importância (ou relevância) para o desenrolar dos

eventos políticos da cidade, ou seja, carecem de relevância do ponto de vista historiográfico.

Se Xenofonte demonstra ser consciente quanto às convenções de gênero da historiografia, isso torna ainda mais relevante a sua escolha de não enquadrar nesse gênero a *Anábase* e a *Ciropedia*. No capítulo **401 a.C.: uma odisseia na Ásia Menor** demonstramos que a estrutura dessa narrativa segue o modelo odisséico de narrativa de *nóstos*, de retorno. Xenofonte, assumindo-se como líder dos dez mil mercenários gregos que foram lutar ao lado de Ciro pelo trono da Pérsia, busca guiar seus soldados nessa viagem de retorno à Grécia. Usando o paradigma da *Odisseia*, citando passagens importantes da epopeia de Homero em momentos-chaves da *Anábase*, Xenofonte usa esse mito como símbolo da sua própria experiência, convertendo-se em uma espécie de novo Odisseu. Baseada em fatos reais, é, sobretudo, uma narrativa de aventura, que é construída com uma série de obstáculos que vão retardando o retorno de Xenofonte à Grécia²⁴⁶.

A comparação da estrutura narrativa da *Anábase* com o discurso historiográfico também nos ajuda a perceber que a narrativa trata de um tema sem relevância política e foca-se na experiência de retorno. Não sabemos o que ocorre fora daquele universo diegético, o que ocorre na Grécia enquanto os soldados estão perdidos na Ásia Menor. Desse modo, percebemos que a narrativa não se enquadra no gênero historiográfico, pois se constrói como uma narrativa épica em prosa, embora tendo como base uma experiência real.

Por fim, no capítulo **A *Ciropedia* e as histórias verossímeis**, analisamos como Xenofonte, se servindo de um personagem histórico do Oriente, Ciro, o velho, cria uma narrativa ficcional para demonstrar as suas ideias a respeito da arte do governar. Na *Ciropedia*, a manipulação da história visa criar um modelo de líder e o resultado disso é uma narrativa em que as fronteiras entre história e ficção são sensíveis, como ocorre nos romances históricos. Girando em torno de um único personagem, Ciro, e de suas conquistas militares, o foco da narrativa são cenas de caráter privado, em que o príncipe persa dialoga com personagens secundárias, em geral, fictícias. São cenas que dão um

²⁴⁶ É interessante que o enredo dessa narrativa serviu de base para o livro *Warriors* de Sol Yurick, de 1965, que foi transformado no filme homônimo de 1976, dirigido por Walter Hill, e lançado como jogo para Play Station em 2005. Esse uso do enredo da *Anábase* como base para mídias de ação revela o quanto o caráter heroico e aventureiro da narrativa é o foco principal da construção dessa obra.

caráter realista à narrativa, porque são verossímeis, encaixando-se em meio às informações que aparentam ser historiográficas. Não é uma ficção que se utiliza do fabuloso, mas que procura parecer real, como se de fato se tratasse de uma narrativa feita a partir de dados históricos.

É interessante que, nesse processo, de ficcionalização do passado histórico, Xenofonte incorporou à narrativa em prosa novas matérias e novos estilos e, por conseguinte, modela uma narrativa mais viva e realista. Em nossa opinião, é justamente esse novo tratamento dado por Xenofonte à narrativa que o tornou uma espécie de referência para os romancistas gregos, ainda mais levando em conta fragmentos de romances antigos, como o de *Nino* e *Sesoncôsis*, que tinham como centro a vida de personagens históricos do Oriente. Por isso, para nós, a *Ciropedia*, ainda que não apresente em sua narrativa alguns elementos do romance antigo, deve ser considerada como um romance *avant la lettre*, pois ela romanceia outros discursos (diálogo socrático, mistura do sério-cômico, cenas de caráter privado e de banquetes) que não faziam parte das convenções da historiografia.

Talvez, possa-se contra-argumentar que as diferentes formas de organização da história por Xenofonte não impliquem, necessariamente, que não sejam elas encaradas como obras historiográficas. Como observa Hayden White (1995), a história, difere das outras ciências, porque não há uma única forma de explicar as relações causais nem quanto às leis universais que se poderiam invocar para explicar as sequências dos eventos, nem quanto à forma que deve assumir como explicação científica (WHITE, 1995, p.28). Assim, Xenofonte não estaria fazendo outra coisa que não fosse natural à narrativa historiográfica, mas apenas expressando-se com os dados do passado de forma pessoal e diferenciada. A falta de acabamento do gênero historiográfico, sempre se modificando na Antiguidade (HARTOG, 2001, p.10), pode explicar essa conduta. No entanto, os efeitos e resultados dessa manipulação do passado efetuada por Xenofonte apresentam condições para que repensemos o enquadramento genérico dessas narrativas e a possibilidade de uso dos dados históricos como forma de enredar os eventos, para além da construção do discurso historiográfico. Ou seja, tal qual o mesmo mito ganhava proporções e tratamentos distintos diante de gêneros distintos, os dados históricos também poderiam ser partilhados e modelados de formas distintas. Seja assumindo as narrativas de Xenofonte como novas formas de pensar o passado, seja considerando-as como modos distintos de organização do gênero historiográfico, em ambos os casos não há como não

ressaltar o caráter inovador nas suas narrativas. O novo, tanto quanto a permanência, só pode ser inferido através da relação com a tradição e, nesse caso, observamos que tanto a *Anábase* quanto a *Ciropedia* estão muito distantes do que se poderia esperar de uma narrativa historiográfica, como as *Helênicas*.

Assim, concluímos este trabalho acreditando ter explorado como que Xenofonte apresenta novas formas de uso do passado. Consciente do gênero historiográfico, o que pudemos demonstrar é que, na *Anábase* e na *Ciropedia*, ele não se utiliza dos mesmos mecanismos discursivos que Heródoto e Tucídides – mecanismos esses que ele mesmo usa nas *Helênicas* – e que, por isso, aquelas duas narrativas não se apresentam como discursos historiográficos em um sentido estrito. A história é uma matéria, que pode ser encenada de múltiplas formas por múltiplos discursos. A historiografia é uma delas, mas não é a única e também depende de uma construção genérica que se reconheça – e que, portanto, torna-se reconhecível – como tal. Determinar que uma obra é historiográfica apenas pelo uso do passado histórico seria afirmar que, por exemplo, a poesia de Simônides de Ceos e os *Persas* de Ésquilo – analisadas na primeira parte deste trabalho – são historiográficas. Xenofonte é historiador apenas nas *Helênicas*, e cria na *Anábase* e na *Ciropedia* novas formas de narrar o passado.

Referências Bibliográficas

1. EDIÇÕES E TRADUÇÕES DE XENOFONTE

JENOFONTE. **Ciropedia**. Introducción, traducción y notas de Ana V. Sansalvador. Madrid: Gredos, 1987.

_____. **Hellénicas**. Traducción de Domingo Plácido. Madrid: Alianza editorial, 1989.

_____. **Hellénicas**. Introducción, traducción y notas de Orlando Guntiñas Tuñón. Madrid: Gredos, 1977.

_____. **Recuerdo de Sócrates. Económico. Baquete. Apologia de Sócrates**. Traducción de Juan Zaragoza. Madrid: Gredos, 1993.

XÉNOPHON. **Cyropédie**. Traduit par Marcel Bizos. Paris: Les Belles Lettres, tome I, 1972.

XÉNOPHON. **Helléniques**. Tome I (Livres I-III). Texte établi et traduit par J. Hatzfeld. Paris: Les Belles Lettres, 1973.

_____. **Helléniques**. Tome I (Livres IV-VII). Texte établi et traduit par J. Hatzfeld. Paris: Les Belles Lettres, 1965

XENOPHON. **A History of my times (Hellenica)**. Introduction by G. Cawkwell and translation by R. Warner. Harmondsworth: Penguin, 1979. p.7-46. (Penguin Classics).

_____. **Anabasis**. Trad. Carleton L. Brownson, revisada por John Dillery. Cambridge; London: Harvard University Press, 2001. Loeb Classical Library.

_____. **Xenophon's Anabasis**. Introduction by William R. Harper and James Wallace. New York; Cincinnati; Chicago: Amercian Book Company, 1893.

XENOFONTE. **A retirada dos dez mil**. Tradução e prefácio de Aquilino Ribeiro. Lisboa: Livraria Bertrand, 1957.

_____. **A educação de Ciro**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1965.

2. AUTORES CLÁSSICOS

AESCHYLUS. **Persae**. With Introduction and commentary by A. F. Garvie. Oxford: Oxford University press, 2009.

APOLODORO. **Biblioteca**. Introducción de Javier Arce; Traducción de Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Madrid: Gredos, 1985.

- ARISTOTE. **Politique**. Texte établi et traduit par Jean Aubonnet. Paris: Les Belles Lettres, 2002.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Introdução, comentário e tradução de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- _____. **Retórica**. Tradução de Manuel A. Júnior, Paulo F. Alberto e Abel do N. Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010. Obras Completas de Aristóteles, VIII. Tomo I.
- BAQUÍLIDES. **Odas y fragmentos**. Introdução e tradução de Fernando García Romero. Madrid: Gredos, 1988.
- CALLIMAQUE. **Les origenes; Réponses aux Telchines; Élégies; Épigrammes; Iambes et Pièces lyriques; Hécalé; Hymnes**. Texte établi et traduit par Émile Cahen. Paris: Les Belles Lettres, 2002.
- CÁRITON. **Quéreas e Calírroe**. Tradução, introdução e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva. Lisboa: Edições Cosmos, 1996.
- DENIS D'HALICARNASSO. Lettre à Pompée Géminos. In: **Opuscles rhétoriques**. Texte établi et traduit par G. Aujac. Paris: Les Belles Lettres, 2002.
- _____. L'imitation. In: **Opuscles rhétoriques**. Texte établi et traduit par G. Aujac. Paris: Les Belles Lettres, 2002.
- DIONISIO DE HALICARNASSO. Sobre Tucídides. In: _____. **Tratados de crítica literaria**. Trad. Juan Pedro Oliver Segura. Madrid: Gredos, 2005.
- _____. Sobre la imitación. In: _____. **Tratados de crítica literaria**. Trad. Juan Pedro Oliver Segura. Madrid: Gredos, 2005.
- DIODORO DE SICILIA. **Biblioteca histórica**. Livro I-III. Introducción, traducción y notas de Francisco P. Alasá. Madrid: Gredos, 2001.
- ÉSQUILO. Os Persas. In: _____. **Tragédias**. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- ESQUILO. Os Persas. In: _____. **Tragedias**. Trad. Bernardo Perea Morales. Madrid: Gredos, 1993.
- HERMÓGENES. Ejercicios de Retórica. In: TEÓN; HERMÓGENES; AFTONIO. **Ejercicios de Retórica**. Introducción, traducción y notas de M.^a Dolores R. Martínez. Madrid: Gredos, 1991.
- HÉRODOTE. **Histoires**. Livre II. Texte établi et traduit par E. Legrand. Paris: Belles Lettres, 1948.

- _____. **Histoires.** Livre VII. Texte établi et traduit par E. Legrand. Paris: Belles Lettres, 1951.
- HERÓDOTO. **Histórias.** Introdução geral de Maria Helena da Rocha Pereira. Introdução do Livro I, tradução e notas de José Ribeiro Ferreira e Maria de Fátima Silva. Lisboa: Edições 70, 2002. Vol. I.
- _____. **Histórias.** Trad. de José Ribeiro Ferreira e Carmen Leal Soares. Lisboa: Edições 70, 2002. Vol. VIII.
- HESÍODO. **Os Trabalhos e os dias.** Estudo, tradução, introdução e notas de Alessandro Rolim de Moura. Curitiba: Segesta, 2012.
- _____. **Obras y fragmentos.** Trad. Aurelio P. Jiménez e Alfonso M. Díez. Madrid: Gredos, 1997.
- HOMERO. **Ilíada.** Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.
- _____. **Odisseia.** Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- HORÁCIO. **Odes.** Trad. de Pedro Braga Falcão. Lisboa: Livros Cotovia, 2008.
- LONGUS. **Pastorales.** (Daphnis et Chloé). Texte établi et traduit par Geroges Dalmeyda. Paris: Les Belles Lettres, 1971.
- LUCIANO DE SAMÓSATA. **Uma história verídica.** Prefácio, tradução e notas de Custódio Magueijo. Lisboa: Inquérito, s/d.
- _____. **Como se deve escrever a história.** Tradução e ensaio de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Tessitura, 2009.
- LUCIEN. Histoires vraies. In: **Oeuvres.** Opuscles 11-20. Texte établi et traduit par Jacques Bompaire. Paris: Les Belles Lettres, 2003.
- MACROBE. **Commentaire au songe de Scipion.** Trad. Mireille Armisen-Marchetti. Livre I. Paris: Belles Lettres, 2003. Tome I.
- PÍNDARO. **Odes aos príncipes da Sicília.** Tradução com introdução e notas de Daisi Malhadas. Araraquara: UNESP, 1976.
- _____. **Odas y fragmentos.** Introdução e Tradução de Alfonso Ortega. Madrid: Gredos, 1985.
- PLATÃO. **O Banquete ou do Amor.** Trad. José Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: Difel, 2008.

- _____. **Apologia de Sócrates.** Precedido de *Sobre a piedade (Êutifron)* e seguido de *Sobre o dever (Crítón)*. Tradução de André Malta. São Paulo: L&PM, 2009.
- _____. **A República.** Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- PLATÓN. Laques. **Diálogos I.** Apología, Crítón, Eutífron, Ion, Lisis, Cármides, Hípias Menor, Hípias Mayor, Laques, Protágoras. Traducción y nota de J. Calonge Ruiz, E. Lledó Íñigo y C. García Gual. Madrid: Gredos, 1997.
- POLÍBIO. **Histórias.** Livros V-XV. Traducción y notas de Manuel Balash Recort. Madrid: Gredos, 1996.
- PLUTARCO. **Vidas Paralelas.** Teseu, Rômulo, Licurgo e Numa. Introducción general, traducción y notas por Aurelio Pérez Jiménez. Madrid: Gredos, 2000. v.77.
- PLUTARQUE. **Vies.** Tome I. Texte établi et traduit par Robert Flacelière. Paris: Belles Lettres, 1964.
- SÉNÈQUE. **L'Apocoloquintose du divin Claude.** Texte établi et traduit par René Waltz. Paris: Les Belles Lettres, 1966.
- SÓFOCLES. **As Traquínias.** Apresentação, tradução e comentário filológico de Flávio Ribeiro de Oliveira. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.
- STEPHENS, S. A; WINKLER, J. J. **Ancient Greek Novels.** The Fragments. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- TEOFRASTO. **Os caracteres.** Tradução e comentários de Daisi Malhadas e Haiganuch Sarian. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1978.
- TITO LÍVIO. **História de Roma.** Livro I: A Monarquia. Trad. Mônica Costa Vitorino. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.
- TUCÍDIDES. **História da Guerra do Peloponeso.** Trad. De Raul M. Rosado Fernandes e M. M. Gabriela P. Granwehr. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- _____. **História da Guerra do Peloponeso.** Livro I. Trad. e apresentação de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- XENOFONTE DE ÉFESO. **As Efesíacas.** Ântia e Habrócomes. Tradução, introdução e notas de Vitor Ruas. Lisboa: Edições Cosmos, 2000.

3. Outros textos

- ADRADOS, F. R. **Líricos Griegos.** Elegíacos y yambógrafos arcaicos (siglos VII-V a.C.). Texto y traducción por Francisco R. Adrados. Barcelona: Ediciones Alma Mater, 1956. Vol. 1-2.

- ALMEIDA, J. P. B. A. R de. **O divino nos sofistas e em Eurípides**. Coimbra: Tese de Doutorado. Universidade de Coimbra, 2015.
- ALVARES, J. “Chariton’s Erotic History”. **American Journal of Philology**, 1997, nº 118. pp. 613–29.
- ANDERSON, J. K. **Xenophon**. London: Bristol Classical Press, 2008.
- ARENDT, H. O conceito de História – Antigo e Moderno. In: **Entre o passado e o futuro**. Trad. Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 69-126.
- ASHERI, D. In: ASHERI, D; LLOYD, A; CORCELLA, A. **A commentary on Herodotus**. Books I-IV. New York: Oxford University Press, 2007. p.1-55.
- ASHMOLE, B. **Architect and sculptor in classical Greece**. New York; London: New York University Press, 1972.
- ASSUNÇÃO, T. R. Infidelidades veladas: Ulisses entre Circe e Calipso na *Odisseia*. **Nuntius antiquus**. Belo Horizonte, 2011, v. VII, n. 2, jul.-dez, p. 153-176.
- AUBRETON, R. **Introdução a Homero**. São Paulo: Difel, 1968.
- AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BAKKER, E. J. The Making of History: Herodotus’s *Historiês Apodexis*. In: BAKKER, R. J.; JONG, I. F. de; WESS, H. van (Ed.). **Brill’s Companion Herodotus**. Leiden; Boston; Köln: Brill, 2002, p.3-32.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética**. A Teoria do Romance. Trad. de Aurora F. Bernardini et ‘al. São Paulo: Hucitec, 2002.
- _____. **Estética da criação verbal**. Os gêneros do discurso. Trad. Maria E. Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.
- _____. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 2010b.
- BALOT, R. Pericles’ Anatomy of Democratic Courage. **The American Journal of Philology**, vol. 122, nº 4. p.505-525.
- _____. Courage in the Democratic Polis. **The Classical Quarterly**, New Series, vol.54, nº2, 2004. p.406-423.
- BARRETT, J. **Staged narrative**: poetics and the Messenger in Greek tragedy. Los Angeles: University of Californis Press, 2002.

- BARROS, M. **Livro sobre Nada**. Ilustração de Wega Nery. São Paulo; Rio de Janeiro: Editora Record, 1997.
- BARTHES, R. Da história ao real. In: BARTHES, R. **O rumor da língua**. Tradução de Antonio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987. p.121-144.
- BAUZÁ, H. F. **El mito del héroe**. Moroflogía y semântica de la figura heroica. Buenos Aires: Fonde de Cultura Económica, 2007.
- BERNARDI, M. **Entre história e ficção: Heródoto um mensageiro trágico**. Belo Horizonte: Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.
- BEYE, C. R. **The ILIAD, the ODYSSEY, and the Epic tradition**. London; Melbourne: Macmillan, 1968.
- BILLAUT, A. De l'histoire au roman: Hermocrate de Syracuse. **Revue de Études Grecques**, 1989, n°.102. pp.540-548.
- BIZOS, M. In: XÉNOPHON. **Cyropédie**. Texte Établi et Traduit par Marcel Bizos. Paris: Les Belles Lettres, tome I, 1972.
- BOITANI, P. **La sombra de Ulises**. Imágenes de un mito en la literatura occidental. Trad. de Bernardo M. Carrillo. Barcelona: Ediciones Península. 1992.
- BONNER, R. J. Xenophon Anabasis, iv. 8. 27. **The Classical Journal**, 1912, vol. 7, n°. 4, pp. 184-185.
- BORGES, J. L. Kafka y sus precursores: In:_____. **Obras Completas**. 1952-1972. Buenos aires: Emecé, 1974.
- BOWERSOCK, G. W. **Fiction as history**. Nero to Julian. University of California Press. Berkely/Los Angeles/London, 1994.
- BOWIE, E. L. La novela griega. In: EASTERLING, P.E; KNOX,B.M.W.: **Historia de la literatura clásica**. Traducción de Federico Z. Alberich. Madrid: Gredos, 1990. pp. 734-751.
- _____. Historical narrative in archaic and early classical greek elegy. In: KONSTAN, D.: RAAFLAUB, K. A. (org). **Epic and history**. Malden and Oxford: Wiley-Blackwel, 2010, p. 145-166.
- BOWRA, C. M. **Heroic Poetry**. New York: St. Martin's Press, 1966.
- BRADLEY, P. J. Irony and the Narrator in Xenophon's *Anabasis*. In: GRAY, V. J. (Org.). **Xenophon**. Oxford Readings in Classical Studies. New York: Oxford University Press, 2010. p.520-553.
- BRANDÃO, J. de S. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 2005. Vol 3.

- BRANDÃO, J. L. **A poética do hipocentauro**. Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- _____. **A Invenção do Romance**. Brasília: Editora UNB, 2005.
- BREITENBACH, H. R. **Xenophon von Aten**. Stuttgart: Druckenmüller, 1966.
- BRIOSO, M. Literatura Helenística. Introducción. In: LÓPEZ FÉREZ (Ed.). **Historia de la literatura griega**. Madrid: Cátedra, 1988.
- BURIAN, P. Myth into *muthos*: the shaping of tragic plot. In: EASTERLING, P. E. **The Cambridge companion to Greek Tragedy**. Cambridge: University press, 1997, p. 178-210
- BUTOR, M. Crítica e invenção. In:_____. **Repertório**. São Paulo: Perspectiva, 1974. pp. 191-203.
- CAIRNS, F. **Generic composition in greek and roman poetry**. Edinburgh University Press, 1972
- CALVINO, I. **Por que ler os clássicos?** Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CAMPOS, H. **Qohélet =O-que-sabe: Eclesiastes: poema sapiencial**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CÂNFORA, L. **Um ofício perigoso**. A vida cotidiana dos filósofos gregos. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. **Histoire de la littérature grecque: à l'époque hellénistique**. Trad. Marilène Raiola e Luigi-Alberto Sanchi. Paris: Desjonquères, 2004.
- _____. La Préface de Thucydide et la critique de la raison historique. **Revue des Études Grecques**. Vol. 90, fascículo 430-431, 1977. p.455-461.
- CALAME, C. **Greek Mythology: poetics, pragmatics and fiction**. Translated by Janet Lloyd. New York: Cambridge University Press, 2009.
- CASSIN, B. **Ensaio sofísticos**. Tradução de Ana L. de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Siciliano, 1990.
- CAWKWELL, G. In: XENOPHON: **A History of my times (Hellenica)**. Introduction by G. Cawkwell and translation by R. Warner. Harmondsworth: Penguin, 1979. p.7-46. (Penguin Classics).
- CERDAS, E. **A Ciropedia de Xenofonte: um romance de formação na Antiguidade**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

- CHANTRAINE, P. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque**. Paris: Klincksieck, 2009.
- CONNOR, W. R. A Post Modernist Thucydides? **The Classical Journal**. vol.72, nº4, 1977. p.289-298.
- CORNFORD, F. M. **Principium Sapientiae**. As origens do pensamento filosófico grego. Tradução de Maria Manuela Rocheta dos Santos. Lisboa: Fundação Calouste Gulberkian, 1981.
- DEFOSSE, P. A propos du début insolite des “Helléniques”. **Belge**. nº46, 1968. p.5-24.
- DE LA VEGA, J. S. L. La función del mito en la oda pindárica. **Cuadernos de Filología Clásica (Estudios gregos y indoeuropeos)**. Madrid: Universidad Complutense, 1992. nº2, p. 9-35.
- DELEBECQUE, É. **Essai sur la vie de Xénophon**. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1957.
- DELEUZE, G. **Lógica do sentido**. Trad. de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.
- DILLERY, J. In: XENOPHON. **Anabasis**. Trad. Carleton L. Brownson, revisada por John Dillery. Cambridge; London: Harvard University Press, 2001. Loeb Classical Library.
- DOSSÉ, F. **A História**. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- DOVER, K. J. **Greek popular morality**. In the time of Plato and Aristotle. Oxford: Basil Blackwell, 1974.
- DUE, B. **The Cyropaedia: Xenophon's aims and methods**. Aarhus: Aarhus University Press, 1989.
- ELIADE, M. **O sagrado e profano**. A essência das religiões. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.
- ERRANDONEA, P. IGNACIO (Ed.). **Diccionario del mundo clásico**. Madrid: Labor, 1954.
- EVELYN-WHITE, H.G. The Myth of the Nostoi. **The Classical Review**, 1910, vol. 24, nº. 7, p. 201-205.
- FARNELL, L. R. **Greek hero cults and ideas of immortality**. Oxford: Clarendon Press, 1970.
- FERNÁNDEZ, J.E.M. **La intertextualidad literaria**. Madrid: Cátedra, 2001.

- FERREIRA, J. R.; SILVA, M. F. In: HERÓDOTO. **Histórias**. Introdução geral de Maria Helena da Rocha Pereira. Introdução do Livro I, tradução e notas de José Ribeiro Ferreira e Maria de Fátima Silva. Lisboa: Edições 70, 2002. Vol. I.
- FINLEY, M. I. Myth, Memory, and History. **History and Theory**. Wesleyan University, 1965. Vol.4, nº3, p.281-302.
- _____. **História antiga**. Testemunhos e modelos. Tradução de Valter L. Siqueira: São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- FLORY, S. Arion's leap: Brave gestures in Herodotus. **The American Journal of Philology**, vol.99, nº4, 1978. p.411-421.
- _____. The Meaning of τὸ μὴ μυθῶδες (1.22.4) and the usefulness of Thucydides' History. **The Classical Journal**, 1990, vol. 85, nº. 3, p.193-208.
- FLOWER, M. A. **Xenophon's Anabasis or the expedition of Cyrus**. New York: Oxford University Press, 2012.
- FORD, A. Epic as Genre. In: MORRIS, I.; POWELL, B. B. (org.). **A New Companion to Homer**. Leiden: E.J. Brill, 1997, p. 396-414.
- FOWLER, R. Herodotus and his prose predecessor. In: DEWALD, C.; MARINCOLA, J.: **The Cambridge Companion to Herodotus**. New York: Cambridge University Press, 2008. p.29-45.
- FRYE, N. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles E. da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- FUSILLO, M. "Epic, Novel", In: MORETTI, F. **The Novel: Forms and Themes**. Princeton: Princeton University Press, 2006. p.32-63.
- GARRITY, T. F. Thucydides 1.22.1: Content and Form in the Speeches. **The American Journal of Philology**, vol. 119, nº. 3. 1998, p.361-384.
- GARLAN, Y. **Guerra e economia na Grécia Antiga**. Tradução de Cláudio C. Santoro. Campinas: Papyrus, 1991.
- GARVIE, A. F (ed). **Aeschylus: Persae**. Oxford; New York: Oxford University Press, 2009.
- GENETTE, G. A Utopia Literária. In:_____. Figuras. Trad. Ivonne F. Mantoanelli. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972. pp.121-130.
- _____. **Introduction à l'architexte**. Paris: Seuil, 1979.
- _____. **Palimpsestes**. La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.
- _____. **Discurso da Narrativa**. Trad. de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

- GERA, D. L. **Xenophon's Cyropaedia**. Style, Genre, and Literary technique. New York: Oxford University Press, 1993.
- GIANGRANDE, L. **The use of spoudaiogeloion in Greek and Roman literature**. The Hague: Monton, 1972.
- GRANDSDEN, K. W. Homer e a epopeia. In: FINLEY, M. I. (Org.). **O legado da Grécia**. Uma nova avaliação. Trad. Yvette V. P. de Almeida. Brasília: Ed. UNB, 1998, p.79-110.
- GRAY, V. J. **The character of Xenophon's Hellenica**. Baltimore: John Hopkins University Press, 1989.
- _____. Continuous History and Xenophon, Hellenica 1-2.3.10. **The American Journal of Philology**, vol. 112, nº2. 1991.p. 201-228.
- _____. (Org.). **Xenophon**. Oxford Readings in Classical Studies. New York: Oxford University Press, 2010.
- GRETHLEIN, J. **The greeks and their past**. Poetry, Oratory and History in the Fifth Century BCE,. Cambridge: Cambridge University Press, 2010a.
- _____. From “Imperishable Glory” to History: The *Iliad* and the Trojan War. In: KONSTAN, D.; RAAFLAUB, K. A. (org). **Epic and history**. Malden and Oxford: Wiley-Blackwel, 2010b, p. 122-144.
- _____. Xenophon's Anabasis from character to narrator. **Journal of Hellenic Studies**, 2012, v.132, p. 23-40.
- GRIMAL, P. **Mitologia grega**. Trad. de Rejane Janowitz. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- _____. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- GRUBE, G. M. A. Dionysius of Halicarnassus on Thucydides. **Phoenix**, vol.4, nº 3. 1950, p.95-110.
- GUAL, C. G. **Las orígenes de la Novela**. Madrid: Ediciones Istmo, 1972.
- _____. Introducción a Quéreas y Calíroo. In: CÁRITON; JENOFONTE DE ÉFESO. **Quéreas y Calíroo; Efesíacas; Fragmentos novelescos**. Traducción de Julia Mendoza. Madrid: Gredos, 2002. vol.16. pp.10-31.
- GUTHRIE, W. K. **Os sofistas**. Tradução de João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1995.
- GUTZWILLER, K. **A guide to Hellenistic Literature**. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

- HÄGG, T. **The Novel in Antiquity**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1991.
- HARDING, P. The Theramenes myth. **Phoenix**, vol.28, nº1, 1974. p.101-111. \\\
- HARTOG, F. The invention of History: The Pre-History of a Concept from Homer to Herodotus. **History and Theory**. Wesleyan University, 2000. Vol.39, nº3, p. 384-395.
- _____. (Org.). **A História de Homero a Santo Agostinho**. Trad. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- _____. **Os antigos, o passado e o presente**. Brasília: Ed. UNB, 2003.
- _____. **Memórias de Ulisses: narrativas sobre a fronteira na Grécia Antiga**. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.
- HATZFELD, J. Notice. In: XÉNOPHON. **Helléniques**. Paris: Les Belles Lettres, 1973. p.5-27.
- HERINGTON, J. **Poetry into drama**. Berkeley: University of California Press, 1985.
- HEXTER, R. **A guide to the Odyssey**. A commentary on the english translation of Robert Fitzgerald. New York: A division of random house, 1993.
- HOLZBERG, N. The Genre: Novels proper and the fringe. In: SCHMELING, G. (Ed). **The novel in the ancient world**. Boston: Brill Academic Publishers, 2003. pp.11-28.
- HOWLAND, J. Xenophon's Philosophic Odyssey: On the Anabasis and Plato's Republic. **The American Political Science Review**, 2000, vol. 94, nº. 4, p. 875-889
- HUTCHEON, L. Metaficção historiográfica. “O passatempo do tempo passado”. In: **Poética do Pós-Modernismo**. História-Teoria-Ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- IMMERWAHR, H. R. **Form and Thought in Herodotus**. Atlanta: GA Scholars Press, 1986.
- JAMESON, Fredric. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. **New Left Review**, 146. 1984. p. 53-92.
- JAUSS, H. R. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- JESI, F. **Literatura y mito**. Traducción de Antonio Pigrau Rodríguez. Barcelona: Barral Editores, 1972.
- JONG, I. J. F. de. **Narrative in drama: the art of the Euripidean messenger-speech**. Netherlands: [s.e.], 1991.

- _____. Narrative Unity and Units. In: BAKKER, R. J.; JONG, I. F. de; WESS, H. van (Ed.). **Brill's Companion Herodotus**. Leiden; Boston; Köln: Brill, 2002, p.245-266.
- JOSIPOVIC, G. **The World and the Book: A study of the modern fiction**. London: Macmillan, 1971.
- KAGAN, D. **Thucydides**. The reinvention of history. New York: Penguin Books, 2010.
- KITO, H. D. F. **A tragédia grega**. Estudos Literário. Trad. De José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra:Sucessor, 1972.
- KIRK, G. S. **Los poemas de Homero**. Trad. de Eduardo J. Prieto. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1968.
- _____.; **Homer and the oral tradition**. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
- _____.; RAVEN, J. E.; SCHOFIELD, M. **Os filósofos pré-socráticos**. História crítica com seleção de textos. Trad. de Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1994.
- KRAUSZ, L.S. **As Musas**. Poesia e divindade na Grécia arcaica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.
- KOSELLECK, R. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Trad. Wila Patrícia Maas, Carlos A. Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006.
- LADYNIN, I. A. Sesostriis–Sesonchosis–Sesoosis: The Image of the Great King of the Past and Its Connotations of the Lybian Time in Egypt. **Cultural heritage of Egypt and Christian Orient**, 2010. n°5, pp. 122-142.
- LANG, M. Theramenes and Arginoussai. **Hermes**, n°120, 1992. p.267-279.
- LEJEUNE, P. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975.
- LESKY, A. **História da Literatura Grega**. Trad. de Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.
- LÉVYSTONE, D. La courage et les mots de la peur dans le “Lachès” et “Protagoras”. **Phoenix**, vol. 60, n°3/4, 2006. p.346-363.
- LIDDELL, H. G.; SCOTT, R. **A greek-english lexicon**. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- LISLE, R. Thucydides 1.22.4. **The Classical Journal**, 1977, vol. 72, n°4, p.342-347.
- LORAUX, N. Elogio do anacronismo. In: NOVAES, A. (Org). **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.57-70.
- _____. **A invenção de Atenas**. Tradução de Lilian Vale. Rio de Janeiro: Ed.34, 1994.

- _____. Thucydides ist not a colleague. In: MARINCOLA, J. (Org.). **Greek and Roman Historiography**. New York: Oxford University Press, 2011. p.19-39.
- LOURENÇO, F. **Poesia Grega de Alcman a Teócrito**. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Livros Cotovia, 2006.
- LUKÁCS, G. O romance como epopeia burguesa. In: **Ad Hominem I**. Tomo II – Música e Literatura. São Paulo: Estudos e edições Ad Hominem, 1999. p.87-136.
- _____. **Le roman historique**. Traduit de l'allemand par Robert Saille. Paris: Payot & Rivages, 2000.
- _____. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- LURAGHI, N. Author and Audience in Thucydides' "Archaeology". Some Reflections. **Harvard Studies in Classical Philology**, Vol. 100. 2000, p. 227-239.
- _____. *Meta-historie*: Method and genre in the histories. In: DEWALD, C.; MARINCOLA, J.: **The Cambridge Companion to Herodotus**. New York: Cambridge University Press, 2008. p.76-91.
- MA, J. You can't go home again: Displacement and identity in Xenophon's *Anabasis*. In: GRAY, V. J. (Org.). **Xenophon**. Oxford Readings in Classical Studies. New York: Oxford University Press, 2010. pp. 502-519.
- McLAREN, M. A supposed lacuna at the beginning of Xenophon's Hellenica. **The American Journal of Philology**, vol.100, nº2, 1979, p.228-238.
- McLAREN Jr., M.. On the composition of Xenophon's Hellenica. Pt.II. **The American Journal of Philology**, vol.55, nº3, 1934, p.249-262.
- _____. On the composition of Xenophon's Hellenica. **The American Journal of Philology**, vol.55, nº2, 1934, p.121-139.
- _____. Xenophon and Themistogenes. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, 1934. vol. 65, p.240-247.
- MAFFRE, J-J. **A vida na Grécia Clássica**. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro> Jorge Zahar Editor, 1988.
- MALHADAS, D.; DEZOTTI, M. C.; NEVES, M. H. de M. **Dicionário grego-português (DGP)**. São Paulo: Ateliê, 2006-2010. 5 vol.
- MARINCOLA, J. Thucydides 1. 22. 2. **Classical Philology**, Vol. 84, nº. 3. 1989, p. 216-223.
- _____. **Authority and tradition in Ancient Historiography**. New York: Cambridge University Press, 1999.

- MELETINSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. Trad. Aurora F. Bernandini, Homero F. de Andrade e Arlete Cavaliere. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- MENDOZA, J. In: CÁRITON; JENOFONTE DE ÉFESO. **Quéreas y Calíroo; Efesiácas; Fragmentos novelescos**. Traducción de Julia Mendoza. Madrid: Gredos, 2002. vol.16.
- MILLER, H. **O Colosso de Marússia**. Trad. de Cora Rónai. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- MOLLES, J. L. Truth and Untruth in Herodotus and Thucydides. In: GILL, C; WISEMAN, T.P. **Lies and Fiction in the ancient world**. Austin: University of Texas, 1993. p.88-121.
- MOMIGLIANO, A. **The development of greek biography**. London: Expanded, 1993.
- _____. História e biografia. In: FINLEY, M. I. (Org.). **O legado da Grécia**. Uma nova avaliação. Trad. Yvette V. P. de Almeida. Brasília: Ed. UNB, 1998. p.181-210.
- MORGAN, J.R. History, Romance, and Realism in the Aithiopika of Heliodoros. **Classical Antiquity**, Vol. 1, nº. 2, 1982. p. 221-265
- _____.; STONEMAN, R (Ed.). **Greek fiction**. The greek novel in context. London; New York: Routledge, 1994.
- MOST, G. W. The structure and function of Odysseus' *apologoi*. **Transactions of the American Philological Association**, nº119, 1989. p.15-30.
- NAGY, G. **The best of the Achaeans**. Concept of the hero in the archaic greek poetry. Baltimore and London: John Hopkins University, 1999.
- NILES, J. D. Pattering in the wanderings of Odysseys. **Ramus** 7, 1978. p.46-60.
- ORWIN, C. Thucydides' Contest: Thucydidean "Methodology" in Context. **The Review of Politics**, 1989, vol. 51, nº3, p.345-364.
- ORTEGA, A. In: PINDARO. **Odas y fragmentos**. Introdução e Tradução de Alfonso Ortega. Madrid: Gredos, 1985.
- PAGE, D. The Beginning of the Odyssey, In:_____. **The Homeric Odyssey**, Oxford: Clarendon Press, 1955.
- _____. The Lotus-Eaters. In:_____. **Folktales in Homer's Odyssey**. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1973. p.1-21.
- PRADO, A. L. de A. In: TUCIDIDES. **História da Guerra do Peloponeso**. Tradução e notas Ana Lia de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.IX-LIX.

- PELLING, C. Speech and narrative in the *Histories*. DEWALD, C.; MARINCOLA, J.: **The Cambridge Companion to Herodotus**. New York: Cambridge University Press, 2008, p.103-121.
- PEMBROKE, S. G. Mito. In: FINLEY, M. I. (Org.). **O legado da Grécia**. Uma nova avaliação. Trad. Yvette V. P. de Almeida. Brasília: Ed. UNB, 1998, p.335-358.
- PERRY, B. **The ancient romances: a literary-historical account of their origins**. Berkeley: Los Angeles: University of California Press, 1967.
- POWNALL, F. **Lessons from the past**. The moral use of history in fourth-century prose. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2004.
- RAAFLAUB, K. A. Homer, the Trojan War, and History. **The Classical World**. John Hopkins University Press, 1998, vol.91, n°5, p.386-403.
- _____. Herodotus and the intellectual trends of his time. In: BAKKER, R. J.; JONG, I. F. de; WESS, H. van (Ed.). **Brill's Companion Herodotus**. Leiden; Boston; Köln: Brill, 2002, p.149-186.
- RAGUSA, G (org.). **Lira Grega**. Antologia de poesia arcaica. São Paulo: Hedra, 2013.
- RAHN, P. J. Xenophon's developing historiography. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, 1971. Vol. 102, p.497-508.
- RANK, O. **El mito del nacimiento del heroe**. Trad. de Eduardo A. Loedel. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1961.
- REARDON, B. **The form of Greek Romances**. Princeton, Princeton University Press, 1991.
- _____. Chariton. In: In: SCHMELING, G. (Ed). **The novel in the ancient world**. Boston: Brill Academic Publishers, 2003. pp.309-335.
- REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de narratologia**. Lisboa: Almedina, 2000.
- RICOEUR, P. Mito. A interpretação filosófica. In: RICOEUR, P. et all. **Grécia e Mito**. Trad. Leonor Rocha Vieira. Lisboa: Gradiva, 1988, p.9-40.
- _____. **Tempo e narrativa**. Tomo I. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.
- ROHDE, E. **Der griechische Roman und seine Vorläufer**. Leipzig: Breitkop & Härtel, 1876.
- ROMILLY, J. **História e razão em Tucídides**. Trad. de Tomás Rosa Bueno. Brasília: Ed. UNB, 1998.
- ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

- ROUSSEAU, M., “Ulysse et les mangeurs de coquelicots”. **Bulletin de l’Association Guillaume Budé**, nº 3, 1971, p. 333-351
- RUIZ-MONTEIRO, C. The Rise of the greek novel. In: SCHMELING, G. (Ed). **The novel in the ancient world**. Boston: Brill Academic Publishers, 2003. pp.29-88.
- SAID, S. Herodotus and Tragedy. In: BAKKER, R. J.; JONG, I. F. de; WESS, H. van (Ed.). **Brill’s Companion Herodotus**. Leiden; Boston; Köln: Brill, 2002, p.117-148.
- SANO, L. História e ficção no romance grego e o caso de Siracusa em *Quéreas e Calírroe*, de Cáriton de Afrodísias. **Eutomia**. Revista de Literatura e Linguística. Recife, 2015. nº15, vol.1, pp.69-91.
- SANSALVADOR, A. V. In: JENOFONTE. **Ciropedia**. Introducción, traducción y notas de Ana V. Sansalvador. Madrid: Gredos, 1987.
- SCALON, T. F. “The Clear of Truth” in Thucydides I.22.4. **Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte**. Ed.51, nº2, 2002. p.131-148.
- SCHMID, W. T. The Socratic conception of courage. **HPHQ 2**, 1985. p.113-130.
- SCHWARTZ, N. L. Dreaded and Dared: courage as a virtue. **Polity**, vol.36, nº3, 2004. p.341-365.
- SEGAL, C. **Interpreting greek tragedy**. Myth, poetry, text. Ithaca and London: Cornell University Press, 1986.
- SIDER, D. The new simonides and the question of historical elegy. **The American Journal of Philology**, 2006. Vol. 127, nº. 3, p. 327-346.
- SILVA, M. de F. Sousa e. In: CÁRITON. **Quéreas e Calírroe**. Tradução, introdução e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva. Lisboa: Edições Cosmos, 1996.
- _____. In: MENANDRO. **Obra completa**. Introdução, tradução e notas de Maria de Fátima Sousa e Silva. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.
- SOUZA, E. In: ARISTÓTELES. **Poética**. Introdução, comentário e tradução de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- SOUZA, M. A. P. de. **A Guerra na Grécia Antiga**. São Paulo: Ática, 1988. Série Princípios.
- STANFORD, W.B. **El tema de Ulises**. Trad. de B. A. Beatie y Alfonso Silván. Madrid: Dykinson, 2013.
- STARZYNSKI, G. M. R. In: ARISTÓFANES. **As Nuvens**. Tradução, introdução e notas de Gilda Maria Reale Starzynski. São Paulo: Difel, 1967.p.9-100.

- STRASLER, R. B. **The Landmark Xenophon's Hellenika**. Translated by John Marincola with an Introduction by David *Thomas*. New York: Pantheon Books, 2009.
- STRAUSS, L. **De la Tyrannie**. Tradução francesa de Héléne Kern. Paris: Gallimard, 1954.
- STURZ, F. **Lexicon Xenophonticum**. 4 volumes. Leipzig, 1801-1804.
- SWAIN, S. Thucydides 1.22.1 and 3.82.4. **Mnemosyne**, vol. 46, Fasc. 1. 1993, p.33-45.
- SWIFT, L. A. **The hidden chorus**. Echoes of genre in tragic lyric. Oxford: Oxford University press, 2010.
- TATUM, J. **Xenophon's imperial fiction: the Education of Cyrus**. New Jersey: Princeton University Press, 1989.
- TAYLOR Jr., C. H. The obstacles to Odysseus' Return. In: TAYLOR Jr., C. H. (Org.). **Essays on the Odyssey**. Bloomington: Indiana University Press, 1965, p.87-99.
- THOMAS, D. In: STRASLER, R. B. **The Landmark Xenophon's Hellenika**. Translated by John Marincola with an Introduction by David *Thomas*. New York: Pantheon Books, 2009.
- THOMAS, R. The intellectual milieu of Herodotus. DEWALD, C.; MARINCOLA, J.: **The Cambridge Companion to Herodotus**. New York: Cambridge University Press, 2008, p.60-75.
- THORNTON, A. **People and themes in Homer's Odyssey**. Dunedin: University of Otago Press, 1970.
- TORRANO, J. In: ÉSQUILO.. **Tragédias**. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009. p.19-49.
- TUERO, J. L. Historiografía helenística. In: LÓPEZ FÉREZ (Ed.). **Historia de la literatura griega**. Madrid: Cátedra, 1988.
- TUNÑÓN, O. G. In: JENOFONTE. **Hellénicas**. Introducción, traducción y notas de Orlando Guntiñas Tuñón. Madrid: Gredos, 1977.
- TUPLIN, C. **The Failings of Empire**. A reading of Xenophon *Hellenica* 2.3.11-7.5.27. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1993.
- USHER, S. Xenophon, Critias and Theramenes. **The Journal of Hellenic Studies**, vol.88, 1968. p.128-135.
- VASCONCELOS, H. Procedimentos estilísticos no discurso do Mensageiro na Fedra de Sêneca. **Ágora**. Estudos Clássicos em Debate, 2008, nº10, p.45-61.

- VELASCO, M. J. M. **La concepción aristotélica de História.** La investigación historiográfica de Aristóteles y su concepción filosófica de la historia. Editorial Academica Española, 2012.
- VERNANT, J.-P. A bela morte e o cadáver ultrajado. Tradução, Elisa A.Kossovitch e João. A. Hansen. **Discurso**, São Paulo, Editora Ciências Humanas, n. 9,1978, p. 31-62.
- _____. **Mito e pensamento entre os Gregos.** Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- VERNANT, J-P.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia Antiga.** Tradução: Vários. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- VEYNE, P. **Como se Escreve a História.** Foucault revoluciona a História. Trad. Alda Baltar e Maria A. Kneipp. Brasília: Editora UNB, 1982.
- _____. **Os gregos acreditavam em seus mitos?** Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- VICKERS, B. Tragedy and myth. In:_____. **Towards greek tragedy.** Drama, myth, society. London; New York: LONGMAN, 1979, p. 165-346
- VIDAL-NAQUET, P. Édipo em Atenas. In: VERNANT, J-P; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga.** São Paulo: Perspectiva, 1999, p.267-286.
- WAIRE, G. Dionysius of Halicarnassus' Professional situation and the "De Thucídide". **Phoenix.** Vol. 59, nº3, 2005, p.246-266.
- WATT, I. **A ascensão do romance:** estudos sobre Defoe, Ricardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WEIL, H. La Ninopédie. In:_____. **Étude de littérature et de rythmique grecque,** Paris, 1902. p.90-106.
- WERNER, C. A ambiguidade do *kleos* na Odisséia. **Letras clássicas.** São Paulo, 2001, v. 5, p. 99-108.
- _____. O mundo dos heróis na poesia hexamétrica grega arcaica. **Romanitas.** Revista de Estudos Grecolatinos, 2013, nº2. pp.20-41.
- WERNER, E. **Os Hinos de Calímaco.** Poesia e Poética. São Paulo: Humanistas, 2012.
- WEST, M. L. Simonides redivivus. **Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik,** 1993, nº 98, p.1-14.
- WESTLAKE, H.D. Individuals in Xenophon, Hellenica. In: WESTLAKE, H. D. **Essays on the greek historians and greek history.** Manchester: Manchester University Press, 1969. p.228-269.

WHITE, H. The Value of narrativity in the representation of reality. **Critical Inquiry**, vol. 7, n°1, 1980. p.5-27.

_____. The narrativization of the real events. **Critical Inquiry**, vol. 7, n°4, 1981. p.793-798.

_____. **Meta-história:** a imaginação histórica do século XIX. Tradução de José Laurencio de Melo. São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. Reflections of “Gendre” in the Discourses of History. **New Literary History**, vol.40, n°4, 2009. p.867-877.

WHITMAN, C. **Homer and the heroic tradition.** Cambridge: Harward University Press, 1967.

WOODMAN, A. J. **Rethoric in Classical Historiography.** Four Studies. London; New York: Routledge, 2004.