

MARTINHO TOMÉ MARTINS SOARES  
(Universidade de Coimbra)

## ***EKPHRASIS E ENARGEIA* NA HISTORIOGRAFIA DE TUCÍDIDES E NO PENSAMENTO FILOSÓFICO DE PAUL RICOEUR**

### ***Ekphrasis and Enargeia in the Thucydidean Historiography and the Philosophical Thought of Paul Ricoeur.***

**ABSTRACT:** In the Greek schools of the Roman Empire, the handbooks of rhetoric (*Progymnasmata*) defined *ekphrasis* as a speech that brings the subject matter vividly before the eyes. These manuals also point to Thucydides as one of the best specialists in this rhetorical technique which consisted, essentially, to give vividness (*enargeia*) imagery to the speech as a way to engage the imagination and feelings of the reader. In this article we present a set of examples, taken from the *History of the Peloponnesian War*, which prove the skill of the Athenian historian to make us “see” the events in the mind’s eye. After that and using the opinions of Paul Ricoeur around history and fiction (from the normal and healthy coexistence between readability and visibility along with the ethic power of the textual image in situations that cry out applause or disapproval), we will see how this rhetorical and fictional strategy, used by Thucydides and recovered now by Ricoeur for the studio of contemporary historiography, can be reconciled with a discipline that aims at objectivity, impartiality and scientific rigor.

**KEY WORDS:** Thucydides, Ricoeur, *ekphrasis*, *enargeia*, *mimesis*, rhetoric, history and fiction.

**RESUMO:** Nas escolas gregas do Império Romano, os manuais de retórica, designados de *Progymnasmata*, definiam *ekphrasis* como um discurso que põe de forma vívida, sob os olhos, determinado assunto. Apontavam, igualmente, Tucídides como um dos maiores especialistas nesta técnica retórica que consistia, essencialmente, em conferir vividez (*enargeia*) imagética ao discurso, como forma de envolver a imaginação e os sentimentos do leitor. Neste artigo, apresentaremos um conjunto de exemplos, retirados da *História da Guerra do Peloponeso*, que comprovam esse talento do historiador ateniense para nos fazer ver os acontecimentos do passado com os olhos da mente. Depois, recorrendo às reflexões de Paul Ricoeur em torno de história e ficção (da normal e saudável convivência entre legibilidade e visibilidade e do poder ético da imagem textual em situações que clamam louvor ou reprovação), veremos como esta estratégia retórica e ficcional, usada à saciedade por Tucídides e recuperada, agora, por Ricoeur, para o ateliê da historiografia contemporânea, se pode conciliar com uma disciplina que almeja objetividade, imparcialidade e rigor científico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tucídides, Ricoeur, *ekphrasis*, *enargeia*, *mimesis*, retórica, história e ficção.

**Fecha de Recepción:** 15 de junio de 2011.

**Fecha de Aceptación:** 12 de septiembre de 2011.

## INTRODUÇÃO

**OS HISTORIADORES ANTIGOS**, a começar pelos considerados pais da história -Heródoto e Tucídides- à falta de instrumentos e hábitos de análise crítica, indispensáveis na oficina do historiador moderno, como sejam, por exemplo, as provas documentais, primárias e secundárias, tinham por hábito conferir assertividade e autoridade às suas narrativas históricas insuflando-lhes vividez pictórica, de modo a gerar impacto emocional e visual na mente dos ouvintes ou leitores. Este processo é frequentemente mencionado nos antigos manuais de

retórica sob a designação de *enargeia*, sendo esta a alma da *ekphrasis*, e era comum não só entre historiadores como entre poetas e oradores. É da epopeia homérica que nos vêm os exemplos mais antigos. Ora, no caso da historiografia, longe de minar a confiança do leitor, a *enargeia* contribuía para aumentar a credibilidade do relato, na medida em que aproximava a observação indireta do leitor da observação direta (*autopsia*) do historiador ou da testemunha. Tucídides, como veremos adiante, era citado como o mais exímio cultor deste artifício retórico.

Com o advento da historiografia moderna, também dita científica, a *enargeia*, enquanto estratégia retórico-ficcional que tinha feito as delícias de sucessivas gerações de historiadores até ao século XIX, é categoricamente repudiada como atentatória da objetividade e seriedade do trabalho do historiador. Nas últimas décadas, o conceito de *enargeia* tem aparecido, sobretudo, em abordagens de teor literário e filológico.<sup>1</sup> Já o conceito de *ekphrasis*, pelo facto de ser uma técnica extensiva a todos os géneros literários e não conotado, especificamente, com a história, teve melhor sorte, nunca caiu em desuso. Sofreu, sim, uma mutação restritiva: deixou de ser uma descrição que colocava, com vividez (*enargeia*) imagética, sob os olhos do espectador ou leitor o objeto, qualquer que fosse, ou ação, e passou a significar, de forma limitada, uma descrição poética de uma obra de arte escultórica ou pictórica. Ainda assim, *ekphrasis* é tema que tem despertado, nos últimos anos, uma atenção revigorada nos Estudos Literários e nos Estudos Clássicos.<sup>2</sup> Falta - e é essa a razão deste ensaio - analisar o regresso da *ekphrasis* (tal como era entendida na Grécia antiga) e da sua propriedade principal, a *enargeia*, ao pensamento historiográfico contemporâneo.

<sup>1</sup> ZANKER (1981): “Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry”; CALAME (1991): “Quand dire c’est faire voir: l’évidence dans la rhétorique antique”; WALKER (1993): “Enargeia and the Spectator in Greek Historiography”; KEMMANN (1996): “Evidentia”; GINZBURG (1989): “Montrer et citer: la vérité de l’histoire”; ZANGARA (2007): *Voir l’histoire. Théories anciennes du récit historique, IIe siècle avant J.-C. – IIe siècle après J.-C.*

<sup>2</sup> O assunto tem sido alvo de múltiplas e amplas abordagens, sendo extremamente difícil concentrar aqui uma lista bibliográfica substantiva. Em todo o caso, pondo de parte a área mais vasta dos Estudos Literários, deixamos aqui nota de alguns dos mais significativos trabalhos que têm vindo a lume na área dos Estudos Clássicos. Em Janeiro de 2007, a revista *Classical Philology* dedica um número inteiro ao tema da *ekphrasis*, abrindo com o importante artigo de Simon GOLDHILL, “What is ekphrasis for?”. O mesmo autor foi co-editor, com Robin OSBORNE, em 1994, da obra *Art and Text in Ancient Greek Culture*, que consagra vários artigos ao tema, sendo um deles o de Froma ZEITLIN, “The artful eye: vision, ekphrasis and spectacle in Euripidean theatre”. Em 2002, surge o trabalho de Tim WHIRTHMARSH, “Written on the body: ekphrasis, perception and deception in Heliodorus’ *Aethiopica*”, inserido numa coletânea de textos consagrados à relação entre o verbal e o visual: Jaś ELSNER (ed.), *The Verbal and the Visual: Cultures of Ekphrasis in Antiquity*. Todavia, a autora que, a nosso ver, mais passos tem dado dentro deste campo é Ruth WEBB, que em 2009 publica *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, sendo que esta publicação é antecedida de uma série significativa de trabalhos, publicados em revistas, compilações e actas, em torno da mesma temática.

Há historiadores e pensadores da envergadura de C. Ginzburg,<sup>3</sup> C. Calame,<sup>4</sup> Jacques Rancière,<sup>5</sup> A. Prost<sup>6</sup> e mesmo mais insuspeitos, F. Braudel<sup>7</sup> e C. Seignobos,<sup>8</sup> que, sem invocarem diretamente os termos específicos de *ekphrasis* ou *enargeia*, não se inibem de dizer que a história deve mostrar, deve “fazer ver”, deve evidenciar. Conscientes de que a história possui uma dimensão narrativa inalienável, estes reconhecem-lhe o potencial descritivo que torna os acontecimentos do passado visíveis para a mente. No entanto, ninguém, nas últimas décadas, foi mais consistente, sistemático e convincente no tratamento da faceta visível da narrativa historiográfica do que Paul Ricœur. O filósofo francês foi um dos pensadores contemporâneos que mais investiu na conciliação entre história científica e ficção, e mais tempo se deteve a refletir sobre esta faculdade natural da narrativa que é a de “fazer ver”. É ideia sua não só que todo o discurso histórico, enquanto narrativa e *representância* do passado, se entretetece de legibilidade e visibilidade e, por conseguinte, de história e ficção, como também é ideia sua que o historiador, sem pôr em causa a crítica e a objetividade próprias da prática historiográfica, deve recorrer à retórica ficcional, sempre que se imponha a preservação da memória de acontecimentos tremendamente singulares, que gritam por justiça ou reconhecimento público. O intuito deste artigo é, pois, demonstrar como Paul Ricœur, em duas obras fulcrais para o pensamento histórico contemporâneo - *Temps et Récits* I e III (1983 e 1985) e *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000) -, promove uma nova dialética entre história e ficção,<sup>9</sup> trabalhando ideias que no contexto da Historiografia e Retórica Clássicas

---

<sup>3</sup>Cf. GINZBURG (1999).

<sup>4</sup> Cf. CALAME (2007).

<sup>5</sup> Cf. RANCIÈRE (1992).

<sup>6</sup> PROST (2006) é um dos que destaca a importância da visibilidade literária do texto historiográfico, dizendo que o historiador deve procurar que o leitor consiga representar mentalmente aquilo que diz. Como? “Fazendo apelo à sua imaginação e não somente à sua razão” (273).

<sup>7</sup> RANCIÈRE (1992: 25-54) oferece-nos um bom exemplo de como os historiadores contemporâneos não podem evitar apelar à imaginação do seu leitor. Basta lembrar o capítulo que dedica à análise da morte do rei Filipe II, narrada por Braudel no capítulo final do *Mediterrâneo e o mundo mediterrânico*....Aí, contata Rancière, Braudel pega no leitor pela mão, fá-lo entrar no escritório do rei e fá-lo sentar-se na sua cadeira, para depois lhe mostrar pormenores íntimos, como a escrita do monarca.

<sup>8</sup> Já em finais do século XIX, Charles Seignobos chamava a atenção para a necessidade de ultrapassar o carácter abstracto e por vezes vazio de sentido, para a maioria dos leitores, dos conceitos empregues pelos historiadores. Dizia ele que o que é preciso é dar vida imagética ao texto, permitindo, antes de mais, que quem o leia consiga figurar mentalmente os homens e os acontecimentos narrados, desde o seu aspeto exterior até ao seu universo interior. A função primeira do historiador deveria consistir, antes de mais, em “fornecer representações”; in Ch. Seignobos, “L’enseignement de l’histoire comme instrument d’éducation politique”, p. 117; apud PROST (1996: 274).

<sup>9</sup> Neste sentido, como bem reconhece um dos maiores historiadores contemporâneos, é enorme a dívida dos historiadores para com Paul Ricœur: “Les historiens savent la dette qu’ils ont envers Paul Ricœur. [...] Le livre de Ricœur les a aidés à être plus lucides sur leur propre pratique et à

eram identificáveis como *ekphrasis* e *enargeia* e que Tucídides soube aplicar como ninguém na sua *História da Guerra do Peloponeso*. Veremos como uma epistemologia histórica para o século XXI, uma epistemologia que supera e concilia as duas posições extremas que se digladiaram ao longo do século XX (neopositivismo e narrativismo) se nutre de princípios similares aos que um historiador clássico e pré-científico, como Tucídides, tão bem utilizou e transmitiu a sucessivas gerações de historiadores.

Abordamos, pois, este assunto em duas perspectivas distintas mas que se deixam interrelacionar. Numa primeira parte, teremos o nosso foco apontado para o conceito de *enargeia*, na cultura clássica e, de modo particular, na obra tucidideana, donde extrairemos uma série de exemplos representativos. Numa segunda fase, confrontaremos a estratégia tucidideana com as considerações de Paul Ricœur em torno de história e ficção, mais especificamente, as respeitantes ao problema da representação literário-científica do passado.

## I

O conceito atual de *ekphrasis* tem um significado diferente do que tinha na Antiguidade, mormente, nas escolas gregas do Império Romano. A crítica literária moderna entende *ekphrasis* ou éfrase como um texto comprometido com as artes visuais. Tanto pode ser uma descrição poética de uma obra de arte pictórica ou escultórica como a representação verbal de uma representação visual ou, muito simplesmente, palavras acerca de imagens. Todavia, na sua aceção original, a função central de *ekphrasis* era fazer o ouvinte “ver” o assunto com os olhos da mente ou usar a linguagem de modo a que o auditório conseguisse imaginar a cena e se sentisse emocionalmente tocado. Este conceito de *ekphrasis* como força persuasiva, actuante sobre o ouvinte, consolidou-se a partir do *Encómio de Helena*, de Górgias, e manteve-se com este significado ao longo de toda a Antiguidade até à era Bizantina. A *ekphrasis* depende, essencialmente, do efeito sobre o ouvinte ou leitor, e não de um determinado assunto, referente ou género literário. O que importava era convencer e emocionar o auditório, ou, segundo Dionísio de Halicarnasso (*Lys.* 7; I.14, 17) tornar “os ouvintes espectadores”. Na sua aceção antiga, a *ekphrasis* não dependia de nenhuma qualidade formal ou referencial; fundamental era, nas palavras de Quintiliano, a disposição do assunto sob os olhos: *sub oculos subiectio* (*Inst. Or.* 9. 2. 40). O que definia intrinsecamente *ekphrasis* era o efeito sobre o ouvinte ou leitor, e o que a distinguiu de uma simples narração (*diegesis*) era a vividez, dita *enargeia*. Segundo o

---

comprendre comment l'intention de vérité qui fonde leur discipline ne pouvait être séparée des parentés qui lient son écriture à celle des récits de fiction” CHARTIER (2002: 4).

retórico Nicolau (numa clara alusão a Tucídides), um texto é considerado ecfrástico quando é vívido e é vívido quando é detalhado. Uma narração simples (*diegesis*) limita-se a informar que os Atenenses e os Espartanos entraram em guerra; mas um texto ecfrástico faz mais: informa sobre os preparativos e os equipamentos militares de cada uma das fações e a forma como se desenrolaram os combates (*Prog.* 68; II 9-10). Por conseguinte, podemos dizer que a finalidade da *ekphrasis* era a *enargeia*. Daí que os dois termos fossem muitas vezes usados de forma indistinta.<sup>10</sup>

De acordo com os *Progymnasmata*, os antigos retóricos, como Theon e Hermógenes, definiam a *enargeia* como a *arete* da descrição pictórica (*Prog.* 2; II. 119, 27 SP e *Prog.* 10; II.16, 32 Sp). O étimo *enargēs* significa “visível”, “palpável”, “claro”, “distinto”. O seu traço semântico essencial é a ligação ao sentido da visão, do “fazer ver”. Dionísio de Halicarnasso (*Lys.* 7; I.14, 17 Us.-Rad.) é quem nos apresenta a definição mais completa, declarando que *enargeia* é um efeito estilístico que apela aos sentidos do ouvinte, pelo facto de determinadas circunstâncias serem descritas de um modo tal que o ouvinte é convertido em espetador. O crítico grego Demetrius (*Eloc.* 209), por sua vez, enfatiza a descrição pormenorizada que o conceito de *enargeia* implica. A *enargeia* resulta de uma narração rigorosa que não omite detalhe. Para este, toda a representação contém uma parte de *enargēs*. Finalmente, os correlativos latinos de *enargeia* contribuem todos para esclarecer e reforçar o feixe de sentidos do termo: *demonstratio*, *evidentia*, *illustratio*, *repraesentatio*, *sub oculos subiectio*.

Os retóricos retiravam a maior parte dos exemplos que citavam para ilustrar *ekphrasis* e *enargeia* de poetas e historiadores. Desses, Homero, Heródoto e Tucídides eram os mais nomeados. E, de facto, há uma associação clara entre a hipotipose narrativa, outro sinónimo para *ekphrasis*, e a *História* de Tucídides. Desde cedo, o historiador ateniense ganhou reputação de habilidoso reconstituente de cenas; de notável explorador do poder figurativo e dramático da linguagem, pela forma como confere relevo a determinadas acções ou personagens que atraem e envolvem as emoções do leitor. Desde cedo, os leitores reconheceram em Tucídides uma dupla faceta: o historiador objectivo, distante e desapaixonado e o talentoso relator de cenas entusiásticas e emocionantes, que são autênticos simulacros de presença. Nesta arte do realismo, não diverge do seu congénere, Heródoto; ambos foram capazes de

<sup>10</sup> Na sua investigação, ZANKER (1981), apesar de reconhecer a utilização indiscriminada dos dois termos, conclui que o conceito de *enargeia* é anterior ao de *ekphrasis* e seus equivalentes (“descriptio”) e que um dos seus usos mais antigos se dá no campo da poesia: “*Ενάργεια* can therefore safely be said to have been current as technical term in the criticism of poetry in the second century B.C. just as its use in historiography is attested for that century in Polybius and Agatharchides as we have seen; it thus seems to predate all the other literary terms for “visual description”; specifically relevant to poetry, as well as being central to all later literary and rhetorical theory on the subject” (307).

recriar memoráveis experiências visuais que transportam o leitor, pela imaginação e pela emoção, para o teatro dos acontecimentos. Este facto chamou a atenção de muitos dos admiradores de Tucídides, e tornou-se praticamente um lugar-comum mencioná-lo como um exemplar artífice de ilustração narrativa (a par de um compatriota tão ilustre como Homero). Disso mesmo nos dá testemunho Plutarco (*Glor. Athen.* 347a-c.), ao comentar a descrição da batalha no porto de Siracusa (Thuc. 7. 71):

[...] o melhor historiador é aquele que através de emoções e das personagens compõe a sua história como uma pintura. Tucídides esforça-se sempre na sua escrita por alcançar esta vividez [ἐνάργειαν], ávido por fazer do leitor um espectador e por gerar nos leitores as mesmas sensações de espanto e de consternação sentidas pelos que assistiram aos acontecimentos. [...] há uma marca de pictórica vividez [γραφικῆς ἐναργείας] na composição e na modelação dos acontecimentos.<sup>11</sup>

O objetivo de Tucídides é duplicar no leitor o espetador real dos acontecimentos, levando o leitor a experimentar as mesmas emoções de assombro e comoção daqueles que assistiram ou intervieram diretamente (deduz-se) nos terríveis eventos da guerra.<sup>12</sup> E - Plutarco é bastante explícito - essa ressonância só é possível através da γραφικῆς ἐναργείας. É a forma como compõe o seu texto que lhe dá esse carácter pictórico que leva a compará-lo a uma pintura.

A comparação entre história e pintura, destacada por Plutarco como habilidade própria de Tucídides, recorta-se de uma tradição que acentua as similitudes entre literatura e pintura. Vem-nos à mente o consabido aforismo do poeta grego Simónides de Céos: “a pintura é poesia muda e a poesia é pintura falante” – também citado por Plutarco nas linhas que antecedem o excerto acima transcrito (347a). Na *República* (10.605a), Platão apresenta o poeta associado ao pintor, acusando um e outro de defraudarem a verdade. São célebres também as declarações de Aristóteles, na *Poética* (1448a5, 1450a27, 1450b1), a propósito das semelhanças e diferenças entre pintura e poesia ou na *Retórica* (3.10, 1410b 33), onde indica como uma das virtudes da *lexis* ou da elocução o “pôr diante dos olhos”, para “fazer ver”. Depois dele, Horácio, na *Epístola ad Pisones* (vv. 361-364), cunha uma das mais conhecidas divisas sobre o assunto: *ut pictura poesis*. Já na contemporaneidade, Ricœur, que se debruça longamente sobre o poder retórico-figurativo da história, como veremos adiante,

<sup>11</sup> Todas as traduções do grego apresentadas são da responsabilidade do autor deste artigo.

<sup>12</sup> A propósito desta relação entre leitor e espetador em Tucídides, decorrente da técnica de *mise en abîme*, veja-se a interessante reflexão de WALKER (1993: 357-361).

afirma: “On peut dire tour à tour de l’amateur d’art qu’il lit une peinture et du narrateur qu’il dépeint une scène de bataille”.<sup>13</sup>

Relativamente a Tucídides, não é difícil encontrar quem subscreva a leitura de Plutarco. Já no século XX, P. A. Brunt junta a sua voz à de Kurt von Fritz, de quem faz a recensão da obra - *Die griechische Geschichtsschreibung* -, e não hesita em afirmar que, de todos os historiadores antigos, Tucídides foi o mais vívido e empolgante contador de uma história, podendo-se comparar cada frase sua a um disparo de máquina fotográfica. “Thucydides was of all ancient historians the most vivid and exciting teller of a story – each phrase can be like a camera shot”.<sup>14</sup> Outro especialista em Tucídides, Hornblower, também constata o talento do filho de Oloros para “fazer ver” e, por conseguinte, envolver emocionalmente o leitor e conferir vividez e *akribeia* trágica à sua obra. Assim, alguns detalhes que parecem fortuitos explicam-se pelo seu efeito emocional. A numeração, por exemplo, para além de ser uma resposta à precisão (*akribeia*) que Tucídides promete no livro I, cumpre uma função retórica e trágica - a de facilitar a visualização e aumentar o *pathos*: “the precision here makes it easier to visualise, and the enumeration adds *pathos*”.<sup>15</sup>

Nas escolas gregas do Império Romano, os manuais de exercícios por onde os alunos aprendiam os fundamentos da retórica, os *Progymnasmata*, apontavam Tucídides como um dos maiores cultores dessa técnica literária que identificámos como *ekphrasis* e que era definida, nesses mesmos manuais, como um discurso que põe de forma vívida, sob os olhos, determinado assunto. Os episódios de Tucídides mais frequentemente citados eram a batalha nocturna (7.43.4), a fortificação de Plateias (3.21), a peste (2.49-54) e a construção da máquina de guerra (2.75-78 e 4.100). No entanto, muitos outros passos podem servir de exemplo. Seleccionámos alguns que julgamos particularmente ilustrativos e significativos no desenrolar da intriga. O ataque de Plateias, porque marca o início a sério do conflito armado entre as duas potências. A descrição da peste, pela força trágica, emocional e imagética do discurso, mas também pelo seu simbolismo no desenvolvimento e desenlace da *História da guerra do Peloponeso*. O episódio da corrida de barcos é um dos mais memoráveis da intriga tucididiana, pelo que representa de peripécia, movimento, aventura, empolgamento e dramatismo. Os cercos de Plateias (2.75-78) e de Siracusa são dois exemplos magníficos de *ekphrasis*. Dentre eles, optámos por traduzir algumas linhas do cerco de Siracusa, não só pelo que contém de vividez imagética

<sup>13</sup> RICOEUR (2000: 342).

<sup>14</sup> BRUNT (1993: 403).

<sup>15</sup> HORNBLOWER (1987: 34).

mas por ser o acontecimento que marca o início do desaire ateniense. Na impossibilidade de transcrever na íntegra todos estes episódios, decidimos apresentar alguns excertos mais representativos. As traduções são nossas.

O assalto de surpresa dos Tebanos a Plateias, que marca o início formal da guerra do Peloponeso, é narrado entre os capítulos 2 e 4 do livro 2. Tucídides conta com grande precisão de movimento, acção e realismo, como os Tebanos se fizeram infiltrar, de noite, dentro das muralhas da cidade, apanhando todos os habitantes desprevenidos; como agiram com boa fé e pacifismo, ao propor um tratado de paz em vez de passar logo à chacina da população; como os Plateienses aproveitaram esse período de negociações para se inteirarem do número de soldados invasores; como, ao perceberem a escassez numérica dos seus adversários, se reuniram às escondidas e planejaram um ataque; como bloquearam todas as saídas e encurralaram os Tebanos, procedendo depois à sua perseguição e chacina pelas labirínticas ruas da cidade; como muitos Tebanos desorientados e atacados de todos os lados pela população em fúria foram selvaticamente aniquilados. Toda a perseguição é fértil em *ekphrasis*, de tal modo os movimentos, as acções e as reacções são descritas pormenorizadamente, como se uma câmara de filmar, do alto das muralhas, acompanhasse toda a cena ao longo das ruas. É do contexto desta violenta perseguição que extraímos o seguinte excerto (Thuc. 2.4.4):

Na perseguição pela cidade, alguns subiram às muralhas e precipitaram-se daí abaixo, a maioria desses morreu; outros encontraram uma porta que não estava guardada e, tendo-lhes uma mulher dado um machado, eles puderam, sem serem vistos, cortar a tranca e sair, não muitos porque foram logo descobertos; entretanto, outros eram mortos aqui e ali ao longo da cidade. No entanto, o grupo mais numeroso e que se mantinha mais unido desembocou numa grande casa que estava junto da muralha e cujas portas se encontravam abertas, julgando que essas portas eram as da cidade e que davam acesso directo ao exterior. Vendo-os lá trancados, os Plateienses interrogaram-se se deviam lançar fogo à casa ou recorrer a outro meio.

A cena da peste é das mais memoráveis, comentadas e glosadas (Albert Camus, *A peste*) da obra de Tucídides, por isso dispensa transcrições. Ninguém consegue ficar indiferente ao seu carácter *pathético*. Mais uma vez, a descrição é realista, pormenorizada, emocionalmente impressionante e de um notável efeito visual. Ficou célebre a análise de Cochrane, que comparou a descrição das doenças do corpo político ateniense à forma como Hipócrates descrevia as doenças da anatomia física.<sup>16</sup> Adam Parry contraria esta visão num importante ensaio consagrado ao estudo da linguagem empregue na construção desta cena: *The language of Thucydides'*

<sup>16</sup> Cf. COCHRANE (1929).



*description of the Plague*.<sup>17</sup> Essencialmente, refuta as teses dos que encontram na construção da cena influências da linguagem técnica ou do modelo hipocrático.<sup>18</sup> Com marcas vocabulares importadas dos géneros épico e trágico, a descrição da peste é, sobretudo, em termos de léxico e de estrutura, uma peça poética original de Tucídides. A peste, tal como a guerra, é *pathos*, é uma catástrofe alimentada por sofrimento e destruição. É o pior de todos os desastres descritos por Tucídides, por isso é relatada com uma linguagem poética de intensidade apocalíptica.<sup>19</sup> Os termos que relatam a sua aparição na cidade sugerem um ataque militar: são verbos como ἐπιπίπτειν, ἐσπίπτειν, νικᾶν, ξυναιρεῖν. Tucídides apresenta-nos a doença como uma invasora não humana ou supra-humana, um inimigo demoníaco contra o qual nada pode a força humana. A peste é também o mais violento desafio à tentativa de Péricles para exercer qualquer espécie de controlo racional sobre o processo histórico, uma vez que ela ocorre logo após o seu discurso otimista acerca do futuro. Assume, assim, um papel metafórico e dramático, uma imagem concentrada da guerra, significando, em termos metonímicos, a futura derrota dos Atenienses e a própria desordem e perversão moral da guerra.<sup>20</sup>

A revogação da pena de morte dos Mitilenos (Thuc. 3.49.2-4) dá origem a um episódio de forte pendor dramático e visual. Inicialmente, os Atenienses tinham decidido destruir Mitilene, executar todos os homens e escravizar todas as mulheres e crianças. Com esse fim, enviam um barco à ilha com soldados encarregados de aplicar a sentença. No dia seguinte, arrependidos da dureza da pena, decidem revogá-la. Envia outro barco de emissários com a finalidade de chegar à ilha a tempo de evitar a matança.

Imediatamente, enviaram outra trirreme a toda brida, temendo encontrar a cidade destruída se a anterior, que levava cerca de um dia e uma noite de avanço, chegasse primeiro. Como os embaixadores de Mitilene lhes puseram vinho e farinha na embarcação e prometeram-lhes grandes recompensas se chegassem antes, seguiram viagem com tal rapidez que os homens remavam ao mesmo tempo que comiam farinha amassada com vinho e azeite e, enquanto uns dormiam, os outros continuavam a remar. Por sorte, porque não soprava

<sup>17</sup> PARRY (1989).

<sup>18</sup> Parry contraria as posições de COCHRANE (1929), FINLEY (1942), GOMME (1954) e ROMILLY (1956) a favor da descrição da peste como um exercício científico inspirado pela medicina hipocrática ou como registo técnico de grande observação e precisão. Afirma, categoricamente, que, na descrição da peste, Tucídides nem segue o modelo hipocrático nem usa linguagem técnica.

<sup>19</sup> PARRY (1989:176): “It is in short the most sudden, most irrational, most incalculable, and most demoniac aspect of war in Thucydides’ view of history”.

<sup>20</sup> PARRY (1972: 56): “Strong verbal echoes confirm our sense that the Plague is presented as a kind of concentrated image of the War”.

nenhum vento contrário, e a primeira embarcação ia sem pressa por causa da infeliz missão, ao passo que a segunda se apressava do modo referido, a primeira chegou apenas com o avanço suficiente para Paques ler o decreto e se preparar para cumprir a sentença, mas então a segunda atracou logo atrás e impediu a destruição. A que ponto Mitilene esteve próxima do perigo!

Connor, comentando este episódio, observa o quanto a corrida de barcos, pela sua vividez imagética e pela forma como envolve emocionalmente o leitor, contribui para pôr em causa a objectividade ou a ausência de juízos do historiador, constituindo estas mais uma estratégia de persuasão do que propriamente um objectivo, pois, sob a capa da objectividade, Tucídides acaba por fazer passar o seu próprio juízo: a sentença era injusta e excessiva. A técnica para fazer o leitor ler o que não está explícito consiste em atrair o espectador para dentro da cena, despertar as suas faculdades críticas e avaliativas e suscitar nele uma resposta que contribua para a força dramática do texto.<sup>21</sup> Por consequência, Connor distancia o trabalho de Tucídides da antiga oratória e aproxima-o da novela moderna, nomeadamente, de Jane Austen, pela forma como a autora inglesa lida com emoções mais profundas do que as que aparecem à superfície do texto, pela forma como esta estimula o leitor a ler para além do que está escrito.

Por fim, o cerco de Siracusa é um entre tantos episódios onde se descreve com fulgurante realismo as estratégias militares, os avanços e recuos, vitórias e derrotas no assalto e defesa de uma fortaleza. Mais uma vez, o pormenor, a vividez, o movimento, a acção-reacção, a tensão dramática, o *suspense* são as tintas usadas para dar vida a uma cena que desperta automaticamente a imaginação do leitor e apela à sua capacidade de refiguração. Quem lê não pode deixar de ver a cena com os olhos da mente. O cerco de Siracusa estende-se por vários capítulos (6.96-104) e o mais difícil é escolher um excerto, sendo todos eles ótimos exemplos de *ekphrasis*. No curto passo que transcrevemos, destacamos o emprego da lítotes, como forma de reforçar a influência de Hermócrates na decisão dos Siracusanos de construir um muro (Thuc. 6. 99.1-2).

No dia seguinte, uma parte dos Atenienses trabalhava no muro a norte da fortificação circular e os outros, acarretando pedras e madeira, empilhavam-nas, sem interrupção, em direcção ao lugar chamado de Tróguilo, por onde ficava mais curto para eles a passagem do Grande Porto ao outro mar. Os Siracusanos – e dos generais não era Hermócrates quem menos influenciava a sua decisão – já não queriam mais correr o risco de defrontar com todos os seus efetivos os

<sup>21</sup> CONNOR (1984: 17): “The race of the two triremes is told with such vividness and involvement and the attitudes of the participants themselves provide such a clear assessment of the situation that the evaluation is inescapable”.

Atenienses, mas parecia-lhes que a decisão mais acertada era ir erguendo um muro que cortasse a direito por onde o inimigo pretendia passar com o seu e, se conseguissem adiantar-se, cortarem-lhes a passagem.

Todo estes recortes do texto tucididiano têm como finalidade demonstrar a mestria do historiador na produção de *enargeia*, causando no leitor os mesmos sentimentos de espanto e de comoção que sentiram aqueles que presenciaram os acontecimentos.<sup>22</sup> Numa história assente, essencialmente, no testemunho do olhar (*autopsia*), percebe-se que a *ekphrasis* seja um instrumento privilegiado para fazer ver.<sup>23</sup> Nesse sentido, é curiosa a observação de Webb, de que a *ekphrasis* não procurava representar a realidade mas a percepção que se teve da realidade, ou seja, a forma *como se vê* a realidade.<sup>24</sup> Através da *ekphrasis*, o orador, poeta ou historiador procurava partilhar com o seu auditório ou leitores a imagem que lhe ficou na retina de uma determinada realidade. A palavra procurava assim estimular um acto de ver, não com olhos mas com a mente. Em suma, a *ekphrasis* está em consonância com o programa de Tucídides, quando promete fornecer uma imagem clara (τὸ σαφὲς σκοπεῖν) ou um conhecimento claro (σαφῶς εἰδέναι) dos acontecimentos.

A *ekphrasis* está também em consonância com a ideia de *mimesis*. Tucídides pode afectar emocionalmente os seus leitores porque representa emoções e caracteres reais. Representando caracteres e emoções reais, o historiador obtém, por correspondência, um efeito ético e *pathético* sobre os leitores.<sup>25</sup> A *mimesis*, tal como foi aplicada à teoria historiográfica, significava a recriação da realidade, abrangendo carácter e emoção.<sup>26</sup> Põe-se a tónica mais na imitação ou recriação da realidade do que na construção da intriga, mas não há um afastamento total do sentido aristotélico do termo. A *mimesis* da natureza e da vida envolve a *mimesis* do carácter e da emoção. E este tipo de *mimesis* é o que é usado tanto pela história como pela retórica e permite o efeito persuasivo e emocional sobre os ouvintes ou leitores. No caso da história, *mimesis* aplica-se quer à narrativa quer aos discursos: a narrativa deve imitar o carácter e as emoções do historiador; os discursos, o carácter e as emoções dos oradores. Para recriar os caracteres e as emoções reais, os oradores e os

<sup>22</sup> Cf. GOLDHILL (2007: 5).

<sup>23</sup> GINZBURG (1989: 44): “De la même façon, il était donné à l'historien de transmettre sa propre expérience – directe, de témoin, ou indirecte – à ses lecteurs, en leur mettant sous les yeux une invisible réalité. L'*enargeia* était un instrument propre à communiquer l'*autopsia*, autrement dit la vue directe, par la force du style”.

<sup>24</sup> WEBB (2009: 38): “What is imitated in ekphrasis and *enargeia* is not reality, but the perception of reality. The word does not seek to represent, but to have an effect in the audience's mind that mimics the act of seeing”.

<sup>25</sup> GRAY (1987: 473): “The effect of such *mimesis* could be ethical or pathetic, depending on whether it involved representation of character or emotion”.

<sup>26</sup> Sobre este assunto, veja-se o importante estudo de GRAY (1987).

historiadores deviam usar os artifícios linguísticos que melhor permitissem essa identificação, ou seja, a linguagem devia imitar a própria vida, o texto devia organizar-se de tal modo que fizesse ver, como uma lente, os acontecimentos tal como aconteceram.<sup>27</sup> Era nisto que consistia a *mimesis*. E é assim que a vemos trabalhada com mestria por Tucídides e por todos os historiadores que daí em diante representam o passado ou o presente. Podemos, pois, concluir, com Ginzburg, que para a historiografia clássica “la vérité historique dépendait de l'*evidentia* (mot par lequel Quintilien rendait *enargeia* en latin); non de l'évidence”.<sup>28</sup>

## II

Esta forma de fazer história vigorou durante muitos séculos e não é fácil estabelecer uma data precisa para a mudança para uma história científica. A história metódica, dita, abusivamente, “positivista”, surge em grande escala no século XIX. Não obstante, a crítica interna e externa de fontes e a erudição que haveria de conduzir à elaboração do rigoroso método científico de finais do século XIX começa a desenhar-se a partir dos séculos XV, XVI e XVII, com a ruptura operada pela invenção da crítica de fontes de Lorenzo Valla e a disciplina *diplomática* de Mabillon.<sup>29</sup> Porém, este abismo metodológico e epistemológico que separa Tucídides dos pais da história moderna não impediu que estes últimos o adotassem como figura tutelar. Ranke, Macauley et Eduard Meyer consideravam Tucídides um historiador modelo.<sup>30</sup> Niebuhr admirava-o e Ranke terá cunhado a divisa “os factos tal como realmente aconteceram” na expressão tucididiana “os factos em si mesmos” (αὐτὰ τὰ ἔργα). Esta adoção pode parecer paradoxal.<sup>31</sup> Porém, a nosso ver, vários fatores podem ter

<sup>27</sup> Diz CRANE (1996: 220): “Where Gorgias’ language is its own reality, and creates its own *erga*, Thucydides seeks to render language invisible, to make it a transparent lens directly onto the *erga* that are its subject. It is easy now to dismiss Thucydides’ fascination with objectivity as hopeless, even disingenuous, but Thucydides courageously championed a difficult, but essential, type of writing”.

<sup>28</sup> GINZBURG (1989: 46).

<sup>29</sup> Cf. DOSSE (2000). Sobre a separação entre história e erudição, a influência que esta separação tucididiana teve sobre o desenvolvimento da historiografia e a relação entre a história de Tucídides e a história positivista da Escola Metódica, veja-se MOMIGLIANO (1984: 100-104).

<sup>30</sup> MOMIGLIANO (1992: 1).

<sup>31</sup> Esta adoção pode parecer paradoxal por várias razões. Em primeiro lugar, Tucídides só achava possível fazer história do tempo presente, devido ao primado da *autopsia* (observação directa dos factos) e os historiadores da Escola Metódica rejeitavam este tipo de história, em favor da história do passado. Diz HARTOG (1980: 276): “Thucydide, pour qui seule l’histoire contemporaine est faisable, va, de manière paradoxale, être promu au tout premier rang des historiens de l’Antiquité (au XIX<sup>e</sup> siècle), par des hommes, pour qui l’histoire ne peut se faire qu’au passé: Thucydide historien du

contribuído para ela. Estes historiadores talvez acreditassem que Tucídides tinha feito um trabalho digno de confiança científica. Estes historiadores, mesmo que desconfiassem ou desvalorizassem a prática de Tucídides, não podiam deixar de ficar impressionados com o poderoso programa metodológico que Tucídides instituiu para si próprio e que fazia da busca da verdade, da objetividade e do rigor uma obsessão. Finalmente, estes historiadores, ainda que rejeitassem, veementemente, a *enargeia* como recurso retórico-ficcional, acreditavam como Tucídides no poder especular da narrativa; considerando o discurso histórico como uma lente transparente do passado, isto é, entendiam a *mimesis* histórica da mesma forma que Tucídides.

Esta crença ingénuo no poder mimético-duplicador da narrativa está hoje completamente censurada, graças às acertadas mas, por vezes, excessivas, intervenções de Hayden White,<sup>32</sup> Roland Barthes,<sup>33</sup> entre outros. Estes autores reagem contra uma ideia positivista e neopositivista de história.<sup>34</sup> Sem querermos entrar agora nos meandros das teses de cada um deles ou doutros que comungaram dos mesmos princípios, reduziremos (correndo o risco de uma generalização simplista) o efeito das suas teorias a uma simples ideia. Cada um, à sua maneira (narrativismo e estruturalismo têm pontos de contacto mas não se confundem), chamam-nos à atenção para um facto assinalável: existe uma clivagem insuperável entre o real passado e a construção narrativa do historiador, ou entre facto empírico e facto histórico. Que é que isto significa? Que a obra histórica nunca é um espelho

---

présent devient un modèle pour des gens, les historiens “positivistes”, qui, par histoire, entendent histoire du passé”. Também é paradoxal que uma Escola que, por esse motivo, dava tanto valor aos arquivos, aos dados linguísticos, às escavações arqueológicas e às averiguações sistemáticas escolha como modelo um historiador que secundarizava ou mesmo dispensava essa erudição, que não era de modo algum uma autoridade no estudo de fontes documentais, uma vez que tinha optado por uma história contemporânea, logo, assente na visão e na memória do historiador, na recolha de testemunhos orais. Há ainda outros factos paradoxais que causam estranheza. Diz MOMIGLIANO (1984:21): “La idealización de Tucídides como el historiador perfecto, en el siglo XIX, marca el momento en el que la historiografía moderna comenzó a crear verdaderamente tipos de investigación histórica desconocidos por el mundo clásico (como historia económica, historia de las religiones y, más allá de ciertos límites, historia cultural)”.

<sup>32</sup> H. WHITE publica, em 1973, a sua tese fundamental em *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore: Johns Hopkins UP. Seguiu-se, em 1985, *Tropics of Discourse: essays in a cultural criticism*, Baltimore and London: The Johns Hopkins UP.

<sup>33</sup> Os artigos de R. BARTHES mais importantes para o assunto em questão encontram-se reunidos em *Le Bruissement de la langue*, Paris: Seuil, 1984.

<sup>34</sup> O Neopositivismo ou Positivismo Lógico tem como ponto de partida a célebre tese de C. HEMPEL (1942), *The function of general laws in history*, onde se faz a apologia do chamado modelo nomológico (“covering law model”), de subsunção ou lógico-dedutivo. Basicamente, o que esta teoria defende é que a explicação histórica não tem nada de específico e original, pois segue o mesmo esquema que a explicação de um acontecimento físico, como, por exemplo, a ruptura de um radiador de automóvel, uma avalanche ou uma erupção vulcânica. Faz, portanto, a apologia da função análoga das leis gerais em história e nas ciências naturais, assente no princípio fundamental de que uma explicação científica deve ser tal que dela logicamente se possa inferir aquilo que se explica.

do passado e que nenhuma história nos pode transmitir as coisas tal como aconteceram. Até aqui, tudo bem. A maior parte dos historiadores e dos filósofos subscreveria o argumento. O problema surgiu quando se começou a pôr em causa a capacidade da história para dizer quer o passado quer a verdade. E daí até à abolição da fronteira entre história e ficção foi um passo. Sabemos como esta onda relativista da pós-modernidade, que ameaçou a credibilidade da história enquanto prática científica, gerou um coro de protestos, a começar por Ginzburg, que se envolveu numa intenso debate com Hayden White.<sup>35</sup>

Ricœur terá sido aquele que melhor soube conciliar e superar as várias posições que marcaram o debate histórico ao longo do século XX. O filósofo francês apoia a ideia de que não podemos confundir o acontecimento nem com o facto testemunhado nem com o facto narrado pelo historiador. Contudo, equilibra esta convicção com um contrapeso muito importante: é que não se pode deixar o facto histórico dissolver-se na narração, nem esta numa composição literária que não se distinga da ficção.<sup>36</sup> Diferentemente do romancista, o historiador, por intermédio de um documento ou de uma prova documental, tenta *reconstruir* um passado que qualificamos de real, algo que um dia aconteceu, mas que já não existe, a não ser nas *marcas* que deixou. O autor de *Temps et récit* não se cansa de insistir na assimetria inegável dos métodos que história e ficção usam para se dirigir à realidade: a historiografia tem a obrigação da verdade e o que lhe resta do acontecimento passado confere-lhe uma nota realista inalcançável mesmo pela literatura mais “realista”. O historiador é um realista, não na aceção positivista e empiricista recebida da história de Ranke, mas porque considera que há uma realidade distinta do acto através do qual conhece essa realidade. Para Ricœur, a ideia de um referente passível de ser reconstruído pelo historiador é basilar.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Vide FRIEDLANDER (1992).

<sup>36</sup> RICOEUR (2000: 227) : “Autant il faudra résister [...] à la tentation de dissoudre le fait historique dans la narration et celle-ci dans une composition littéraire indiscernable de la fiction, autant il faut refuser la confusion initiale entre fait historique et événement réel remémoré. Le fait n’est pas l’événement, lui-même rendu à la vie d’une conscience témoin, mais le contenu d’un énoncé visant à la représenter. En ce sens, il faudrait toujours écrire : le fait que ceci ou cela est arrivé. Ainsi compris, le fait peut être dit construit par la procédure qui le dégage d’une série de documents dont on peut dire en retour qu’ils l’établissent”.

<sup>37</sup> RICOEUR (1983: 154) : “Seule l’historiographie peut revendiquer une référence qui s’inscrit dans *l’empirie*, dans la mesure où l’intentionnalité historique vise des événements qui ont *effectivement* eu lieu. Même si le passé n’est plus et si, selon l’expression d’Augustin, il ne peut être atteint que dans le présent du passé, c’est-à-dire à travers les traces du passé, devenues documents pour l’historien, il reste que le passé a eu lieu. L’événement passé, aussi absent qu’il soit à la perception présente, n’en gouverne pas moins l’intentionnalité historique, lui conférant une note réaliste que n’égalerá jamais aucune littérature, fût-elle à prétention « réaliste »”.

Em *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Ricœur estabelece três momentos ou fases principais na epistemologia da história, sendo o primeiro o da prova documental, o segundo da compreensão/explicação e o terceiro da representação. A primeira fase vai da declaração das testemunhas oculares à constituição dos arquivos e visa o estabelecimento da prova documental. A segunda concerne os variados usos do conector “porque” como resposta ao “porquê?”: porque é que as coisas se passaram deste modo e não de outro? A fase representativa diz respeito à “mise en intrigue” ou configuração literária do discurso que se apresenta aos leitores. As três fases estão interligadas sem qualquer ordem sequencial cronológica, havendo escrita e interpretação em todas elas. Por conseguinte, não podemos desligar a escritura da história dos momentos de pesquisa e explicação. Cada um deles põe em relevo questões e aporias que concernem a relação história-ficção. Há, no entanto, uma progressão da operação histórica da primeira para a terceira fase, que diz respeito à manifestação da intenção histórica de reconstrução verdadeira do passado: “Ce n’est que dans la troisième phase en effet que se déclare ouvertement [...] l’intention de représenter en vérité les choses passées, par quoi se définit face à la mémoire le projet cognitif et pratique de l’histoire telle que l’écrivent les historiens de métier”.<sup>38</sup> O que Ricœur propõe é uma tese que dê conta da especificidade da referencialidade na historiografia. Esta não pode ser vista exclusivamente ao nível das figuras do discurso histórico, mas deve realizar todo o percurso da epistemologia histórica, que parte da prova documental, passa pelo estágio de explicação/compreensão e termina na configuração literária. “Cette triple membrure reste le secret de la connaissance historique”.<sup>39</sup>

Ainda assim, Ricœur nunca deixou de reconhecer quer uma dimensão ficcional inerente a toda narrativa, quer a necessidade de em determinadas situações se recorrer à ficção, nomeadamente, à sua faculdade de “fazer-ver”, com o propósito de se pôr em relevo determinado tipo de acontecimentos que têm fortes implicações éticas. É aqui que se ligam a *enargeia* tucididiana e a ficção ricoeuriana. É por esta via, podemos dizer, que se dá o regresso da *ekphrasis* ao ateliê do historiador.

Começamos por dizer que em *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Ricœur desenvolve uma série de reflexões em torno da intercessão entre legibilidade e visibilidade ao nível da receção do texto literário. É neste ponto em concreto que faz mais sentido falar de ficção histórica ou ficção científica a propósito de história. Uma narrativa histórica é uma tapeçaria, tem quadro e sequência, imagem e história ou ainda descrição e narração. Ricœur afirma que “a narrativa dá a compreender e a ver”.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> RICOEUR (2000: 171).

<sup>39</sup> RICOEUR (2000: 323).

<sup>40</sup> RICOEUR (2000: 341).

Contudo, a visibilidade não provém só deste entrecruzamento da faceta mais imagética com a sequencial; por outras palavras, a simbiose entre visibilidade e legibilidade não se resume à descrição de uma situação, de uma paisagem, de uma batalha, de lugares, de uma figura, de um comportamento ou de um carácter. Em qualquer situação, a narrativa coloca-nos algo diante dos olhos, dá a ver. Esta capacidade surge aliada à marca distintiva da retórica, a capacidade de persuadir, que por sua vez está na origem de todos os prestígios que a imaginação pode retirar da visibilidade produzida pelas figuras de estilo. A própria legibilidade só por si produz visibilidade, na medida em que *a narrativa dá a ler*, põe sob os olhos, para nos persuadir e tornar mais convincente ou verosímil o que transmite. Por outras palavras, a retórica discursiva, o “fazer-ver”, é uma consequência do próprio acto de *mise en intrigue*.

Os prestígios da imagem descritos por Louis Marin<sup>41</sup> ajudam Ricœur a desenvolver a ideia que lhe surgira já em *Temps et récit* III, a propósito da ficcionalização da história, de que os prestígios retóricos da imagem servem para criar uma ilusão controlada da presença daqueles acontecimentos unicamente únicos que despertam numa comunidade intensos sentimentos éticos, seja de comemoração fervorosa seja de execração.

Mais do que qualquer outra, a história do sofrimento e do horror grita por justiça e apela para a narração. Há acontecimentos, como Auschwitz, que são únicos na história da humanidade e aos quais o historiador deve conferir a vividez imagética que suplante o esquecimento. Cabe ao imaginário de *representância* “pintar”, “colocando diante dos olhos”, esses acontecimentos inaceitáveis, configurando a narrativa das vítimas, preservando a memória do sofrimento. A historiografia pode ser sem memória, quando a simples curiosidade a anima; com o auxílio da ficção ao serviço do inesquecível, a historiografia iguala-se à memória, na medida em que produz uma imagem do passado. Deste modo, a força (de)monstrativa do ícone é posta ao serviço da historiografia e, através dela, do acontecimento que narra. Não obstante, esta imagem nunca é uma cópia do acontecimento, porquanto só a memória pode produzir cópias do acontecimento; mas a própria memória, arquivada, sofre um distanciamento crítico que impede uma recuperação exacta do original. Apesar de tudo, através do ter-sido do passado, a intencionalidade histórica, sob a modalidade de *representância* ou reconstrução narrativa, visa o que realmente aconteceu e capta-o, com ajuda da imaginação e dos tropos da tradição literária, tal *como* aconteceu. A retórica, a ficção, mais do que um obstáculo torna-se, pois, um precioso instrumento de representação do passado, fazendo com que a história se aproxime da capacidade imagética e reconhecedora da memória.

---

<sup>41</sup> MARIN (1981; 1993).



Acontecimentos que geram numa comunidade intensos sentimentos éticos, seja de comemoração fervorosa seja de condenação, não podem ser objecto de uma neutralização ética, com base no argumento técnico de que o historiador se deve distanciar do objecto para melhor o compreender e explicar. Obviamente, tal não implica abdicar da regra da imparcialidade e da objectividade, apenas que se tenha em consideração o princípio ético. O valor da ficção, neste caso específico, reside no seu poder de quase-intuição, na criação da “ilusão da presença”, *ilusão controlada* pela distância crítica. Esta ilusão não tem como função agradar ou distrair, antes, estar ao serviço da individuação do unicamente único, efeito do horror ou da admiração. E, sem esta quase-intuição da ficção, ficaríamos cegos e insensíveis perante o horror. “A ficção dá olhos ao narrador horripilado. Olhos para ver e para chorar”.<sup>42</sup>

O que Ricœur afirma, e nós vemos acontecer em Tucídides, é que, fundindo-se com a história, a ficção fá-la remontar à sua origem comum na *epopeia*. O que a epopeia tinha feito no domínio do admirável e do grandioso, transmitindo e preservando a glória efémera dos heróis, a legenda das vítimas – como uma espécie de epopeia negativa que preserva a memória do sofrimento – fá-lo no domínio do horrível. É, precisamente, este esforço que podemos interpretar em Tucídides e que leva o próprio Ricœur a admitir um ponto de contacto entre o aedo e o *histor*.<sup>43</sup>

Por muito que recuse engrandecer os feitos que narra com um tipo de ficção ilegítima, *to mythodes*, o historiador ateniense não evita o recurso a um outro tipo de ficção legítima, a *ekphrasis* e *enargeia*, para acentuar e engrandecer o pendor trágico-pessimista que se reconhece na sua obra e fazem dela uma epopeia negativa da guerra. Tucídides mostra-se particularmente impressionado pelas reviravoltas da guerra, pelo carácter dramático de um conflito que devia terminar com a aniquilação de um dos adversários, mas que até ao fim reservará surpresas. Impressiona-o a sucessão ininterrupta de acontecimentos violentos causados pelo antagonismo das duas potências em confronto, a destruição das cidades, a escravização das mulheres e das crianças e a execução dos homens, as revoluções que sucedem os golpes de estado, a dispersão e o desmantelamento das famílias, os assassinos que passam por heróis e os imprudentes aventureiros que são tidos por chefes audaciosos. A guerra provoca uma inversão total dos valores conhecidos: as paixões vencem e o patriotismo que suscitou o combate não resiste à loucura dos assassinatos e da

<sup>42</sup> RICOEUR (1985: 341).

<sup>43</sup> Numa nota de rodapé, onde discute as diferenças entre o *aedo* e o *histor*, RICOEUR (2000: 173) sustenta que Heródoto, ao eleger como tema principal das suas *Histórias* a preservação do *kleos* (renome) dos Gregos e Bárbaros e Tucídides, a grandeza da guerra do Peloponeso, a maior de todas as guerras, aproximam-se ambos do aedo que compõe epopeias. Apenas as epopeias dos historiadores são manifestos contra o esquecimento e contra o elogio, são epopeias da reprovação. “On ne saurait toutefois parler d’une franche et définitive coupure entre l’aède et l’historien, ou, comme on dira plus loin, entre l’oralité et l’écriture. La lutte contre l’oubli et la culture de l’éloge, face à la violence de l’histoire, sur fond de tragédie, mobilisent toutes les énergies de la diction”.

violência. São muitos os passos que poderíamos citar, tantas são as referências às crueldades e perversões da guerra, mas em nenhum outro ponto da sua obra Tucídides se detém tão longamente nas censuras e na reprovação dos esquemas e consequências da guerra (neste caso, a guerra civil, *stasis*, na Corcira) como em 3.81-84. Transcrevemos um excerto (Thuc. 3.81. 3 - 82.2):

A maior parte dos suplicantes, todos os que não se tinham deixado convencer, ao ver o sucedido, mataram-se uns aos outros, ali, no templo; alguns enforcaram-se em árvores e outros suicidaram-se como puderam. Durante os sete dias que permaneceu Eurimedonte, desde a sua chegada com os sessenta navios, os Corcíreus assassinaram quem lhes parecia ser seus inimigos, sob a acusação de quererem derrubar a democracia, mas alguns morreram vítimas de ódios pessoais e outros, que tinham contraído empréstimos de dinheiro, morreram às mãos daqueles a quem deviam; houve todo o género de mortes e, tal como costuma acontecer em tais circunstâncias, não se recuou diante de nada, pior ainda. O pai matava o seu filho e os suplicantes eram arrancados dos santuários ou eram mortos aí mesmo, alguns, inclusivamente, morreram emparedados no santuário de Dionísio.

Tal foi, com efeito, o grau de crueldade que atingiu a guerra civil, e ainda o pareceu mais porque esta foi a primeira [...]. Abateram-se muitos males sobre as cidades durante a guerra civil, males que acontecem e sempre acontecerão enquanto a natureza dos homens for esta, piores ou mais brandos e cambiando de forma consoante as mudanças que ocorram em cada circunstância. Na verdade, em tempos de paz e de prosperidade as cidades e os indivíduos têm melhores pensamentos por não terem de enfrentar necessidades forçadas; a guerra, que suprime o bem-estar quotidiano, torna-se um professor violento e acomoda às circunstâncias os sentimentos da maioria.

Não é só o destino da Grécia que se encontra revelado na narração de Tucídides, é também a própria essência da guerra e da violência colectiva: mesmo sem intenção, o historiador faz-se moralista.<sup>44</sup> Tucídides não fica impávido perante os horrores da guerra; daí que se empenhe em transmitir com vividez imagética os factos. Preocupado em estabelecer uma fronteira clara entre história de ficção, o historiador ateniense fez bem em dar plasticidade literária ou intensidade emocional a eventos bélicos que, devido ao seu carácter dramático, não podem ser tratados com a frieza e a indiferença de meros factos científicos. Por conseguinte, estamos em crer que Tucídides perfilharia, se fosse possível vencer o hiato temporal, a tese de Ricœur de que a retórica ficcional, mais do que um obstáculo pode ser um indispensável instrumento de representação do passado, na medida em que aproxima a história da capacidade imagética e reconhecedora da memória - a primeira instância do conhecimento histórico.

<sup>44</sup> Cf. CHÂTELET (1962: 201-202).

## CONCLUSÃO

Goldhill, perante este emprego tão frequente da *ekphrasis* na prosa tucidiana, clama que este não é o “objetivo e frio Tucídides”, mas “o retórico, que cega o leitor com a sua ciência e o desvia da análise para a confusão e para a paixão”.<sup>45</sup> Que a *História da Guerra do Peloponeso* tem uma forte influência da disciplina retórica não é novidade.<sup>46</sup> A questão está em saber se objetividade e retórica, ciência e ficção são realmente incompatíveis. Tucídides é reconhecido assim: por um lado, o escritor objetivo, imparcial, desapaixonado, árido; por outro lado, um mestre na arte de envolver emocionalmente o leitor e apelar à sua imaginação, através da construção de episódios plenos de intensidade dramática, realismo, detalhes, vividez, numa palavra, *ekphrasis*.

Tucídides, historiador no sentido grego do termo (*histor*), é aquele que vê e faz ver. A *opsis* é ponto de partida e ponto de chegada, é ponto de prefiguração e de refiguração.<sup>47</sup> No meio, a *mimesis* configuracional, mobilizada pela escrita, como elo entre o olho do historiador e a visão interior do leitor. A retórica da visão e da imagem perpassa o seu pensamento e o seu texto. A retórica ensina a fazer ver com os olhos da mente, ensina a construir imagens com as palavras, a pôr sob os olhos de forma intensamente real, para persuadir, sensibilizar e mobilizar o auditório. “Fazer ver” era, na verdade, a qualidade mais importante do *histor* na Grécia antiga. Mais do que ter visto, o *histor* devia “fazer ver”.<sup>48</sup> É esta qualidade que Hartog denomina “evidência da história”,<sup>49</sup> Aristóteles institui como efeito retórico da *dictio* ou *lexis*, e Ricœur estabelece como elemento fulcral da representação histórica, sobretudo, em

---

<sup>45</sup> GOLDHILL (2007:6).

<sup>46</sup> Sobre a influência da Retórica na obra de Tucídides veja-se: CRANE (1996: 209-258); MORAUX (1954); WOODMAN (1998).

<sup>47</sup> Com o regresso do acontecimento, da história política e da história contemporânea, o “ver” (*opsis*) e o “fazer ver” voltam a estar na ordem do dia, tal como o papel fundamental da testemunha, com novas complexidades resultantes do protagonismo dos média. No que concerne este assunto, veja-se a tese de HARTOG, *Le miroir d'Hérodote*, no capítulo intitulado «L'œil et l'oreille» (1980: 271-316): “Mais l'événement ainsi exorcisé, fait “retour” aujourd'hui, autre, produit par les mass media, et la question de l'histoire contemporaine se trouve donc à nouveau posée. Or «le retour de l'événement», n'est-ce pas aussi le retour de l'œil? [...] Mais précisément, cet événement qui fait retour, est mis en scène, et en se donnant à voir, il construit son propre champ de visibilité: «Il n'est jamais sans reporter-spectateur ni spectateur-reporter, il est vu se faisant, et ce ‘voyeurisme’ donne à l'actualité à la fois sa spécificité par rapport à l'histoire et son parfum déjà historique»; donc l'autopsie si l'on veut, mais une autre autopsie: construite” (276-277).

<sup>48</sup> HARTOG (2005: 236): “Être témoin n'a jamais été ni une condition suffisante ni même une condition nécessaire pour être historien. Mais cela, Thucydide déjà, nous l'avait appris. L'autopsie elle-même devait passer par le filtre préalable de la critique. Si l'on se déplace maintenant de l'historien vers son récit, la question devient: comment raconter comme si je l'avais vu (pour le faire voir au lecteur) ce que je n'ai pas vu et ne pouvais pas voir?”.

<sup>49</sup> Cf. HARTOG (2005: 237).

se tratando de acontecimentos que demandam admiração ou execração. É esta característica que encontramos magnificamente trabalhada na obra de Tucídides, da qual extraímos uma série de estratégias e de exemplos, e que vêm ao encontro das reflexões contemporâneas em torno de história e ficção, nomeadamente, as de Paul Ricœur. A tese do filósofo francês ajuda-nos a revalorizar, à luz de novas categorias do pensamento, o aspeto efrástico da obra de Tucídides, contribuindo para reforçar a ideia da vitalidade perene da cultura clássica e da convivência pacífica e necessária entre história e ficção, ciência e arte. Assim sendo, como bem notou Zangara, a historiografia antiga deixa de ser o lugar distante da origem de uma prática obsoleta, para ser o lugar do surgimento de uma aporia que é alvo constante da reflexão contemporânea.<sup>50</sup>

Eis, pois, um elemento que a historiografia moderna, tão distante em termos de cientificidade e erudição da historiografia clássica, não conseguiu escamotear. Dando seguimento a uma tradição que começa em Heródoto e tem em Tucídides o seu expoente máximo, o historiador moderno preocupa-se tanto em inquirir como em “fazer ver”. E não somos os únicos a reconhecê-lo: “L’historien moderne imite ainsi Thucydide, assumant la mission qu’il s’était originalement imposée: *dire le fait en nous faisant voir comment les choses se sont effectivement passées*” (itálico nosso).<sup>51</sup> Porque mostrar as coisas *tal como* elas se terão efetivamente passado é a melhor forma de fazer jus à memória; isto é, a modelização literária e todos os procedimentos de crítica e construção narrativa (e, logo, visual), que lhe estão subjacentes, procuram conformar a história com a memória individual e coletiva.<sup>52</sup>

MARTINHO TOMÉ MARTINS SOARES

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos (CECH)

*Universidade de Coimbra*

---

<sup>50</sup> Cf. ZANGARA (2007:10).

<sup>51</sup> PIRES (2003: 141-142).

<sup>52</sup> CALAME (2005: 37).

## BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, R. (1984), *Le Bruissement de la langue*, Paris: Seuil.
- BRUNT, P. A. (1993), *Studies in Greek History and Thought*, Oxford: Clarendon Press.
- CALAME, C. (1991), “Quand dire c’est faire voir : l’évidence dans la rhétorique antique”, *Études de Lettres*, 4, 3-22.
- \_\_\_\_\_ (2007) “Entre historiographie et fiction : indice, témoignage et tradition poétique (Hérodote et Thucydide)”, *Vox Poetica* (15/01/2007), in <http://www.vox-poetica.org/t/rl/calameRL.html>
- CHARTIER, R. (2002), “Le passé au présent”, *Le Débat* 122, 4-11.
- CHATELET, F. (1962), *La naissance de l’Histoire*, Paris: Minuit.
- COCHRANE, C. N. (1929), *Thucydides and the science of history*, London: Oxford University Press.
- CONNOR, W. R. (1984), *Thucydides*, New Jersey: Princeton University Press.
- CRANE, G. (1996), *The Blinded Eye. Thucydides and the new written word*, Boston Way, Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.
- DOSSE, F. (2000), *L’histoire*, Paris : Armand Colin.
- FINLEY, J. H. (1942), *Thucydides*, Cambridge, Massachussets: Harvard University Press.
- FINLEY, M. (1981), *Mythe, Mémoire, Histoire*, Flammarion: Paris.
- FRIEDLANDER, S. (org.) (1992), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the “Final Solution”*, Cambridge, Mass., London: Harvard University Press.
- GINZBURG, C. (1989), “Montrer et citer: la vérité de l’histoire”, *Le Débat* 56, 43-54.
- \_\_\_\_\_ (1999), *History, rhetoric, and proof*, Hanover and London: University Press of New England.
- GOLDHILL, S. (2007), “What is *ekphrasis* for?”, *Classical Philology* 102/1, 1-19.
- GOLDHILL, S. & OSBORNE, R. (eds.) (1994), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge: Cambridge University.
- GOMME, A. W. (1954), *The Greek attitude to poetry and history*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- GRAY, V. (1987), “Mimesis in greek historical theory”, *American Journal of Philology* 108/3, 467-486.
- HARTOG, F. (1980), *Le miroir d’Hérodote : essai sur la représentation de l’autre*, Paris: Gallimard.

- \_\_\_\_ (2005), *Évidence de l'histoire*, Paris: Gallimard.
- HORNBLOWER, S. (1987), *Thucydides*, London: Duckworth.
- HUNTER, V. (1982), *Past and process in Herodotus and Thucydides*, New Jersey: Princeton University Press.
- IGLESIAS-ZOIDO, J. C. (2006), "El sistema de engarce narrativo de los discursos de Tucídides", *Talia Dixit* 1, 1-28.
- \_\_\_\_ (2011) *El legado de Tucídides en la cultura occidental - Discursos e historia*, Coimbra: CECH.
- KEMMANN, A. (1996), "Evidentia", en G. Ueding (ed.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, vol. III, Tübingen, Darmstadt: Niemeyer, cols. 33-47.
- MARIN, L. (1981), *Le Portrait du roi*, Paris: Minuit.
- \_\_\_\_ (1993), *Des pouvoirs de l'image*, Paris: Seuil.
- MOMIGLIANO, A. (1984), *La historiografía griega*, Barcelona: Editorial Crítica.
- \_\_\_\_ (1992), *Les fondations du savoir historique*, Paris: Les Belles Lettres.
- MORAUX, P. (1954), "Thucydide et la rhétorique", *Les Études Classiques* 22, 3-23.
- PARRY, A. M. (1989), "The language of Thucydides' description of the Plague", *The Language of Achilles and other papers*, Oxford: Clarendon Press.
- \_\_\_\_ (1972), "Thucydides' historical perspective", *Yale Classical Studies* 22, 47-61.
- PINEDA, V. (2008), "Verdad, ficción y estrategias narrativas: nuevas perspectivas historiográficas", *Talia Dixit* 3, 105-121.
- PIRES, F. M. (2003), "Thucydide et l'assemblée sur Pylos (IV.26-28): rhétorique de la méthode, figure de l'autorité et détours de la mémoire", *The Ancient History Bulletin* 17, 127-148.
- PROST, A. (1996), *Douze Leçons sur l'histoire*, Paris: Seuil.
- RICOEUR, P. (1985), *Temps et Récit*, III : *Le temps raconté*, Paris: Seuil.
- \_\_\_\_ (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris: Seuil.
- RANCIERE, J. (1992), *Les noms de l'histoire. Essai de Poétique du savoir*, Paris: Seuil.
- ROMILLY, J. (1956), *Histoire et raison chez Thucydide*, Paris: Les Belles Lettres.
- WALKER, A. D. (1993), "Enargeia and the Spectator in Greek Historiography", *Transactions and proceedings of the American Philological Association* 123, 353-377.
- WEBB, R. (2009), *Eκφρασις, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, Surrey: Ashgate.
- WHIRTHMARSH, T. (2002), "Written on the body: *ekphrasis*, perception and deception in Heliodorus' *Aethiopica*", en J. Elsner (ed.), *The Verbal and the Visual: Cultures of Ekphrasis in Antiquity*, Victoria: Aureal = *Ramus* 31, 111-135.

- WHITE, H. (1973), *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore: Johns Hopkins UP.
- \_\_\_\_ (1985), *Tropics of Discourse: essays in a cultural criticism*, Baltimore and London: The Johns Hopkins UP.
- WOODMANN, A. J. (1988), *Rhetoric in Classical Historiography. Four studies*, London and Sydney: AP.
- ZANGARA, A. (2007), *Voir l'histoire. Théories anciennes du récit historique, IIe siècle avant J.-C. – IIe siècle après J.-C.*, Paris: Vrin.
- ZANKER, G. (1981), “*Enargeia* in the Ancient Criticism of Poetry”, *Rheinisches Museum* 124, 297-311.
- ZEITLIN, F. (1994), “The artful eye: vision, ekphrasis and spectacle in Euripidean theatre”, en Goldhill, S. & Osborne, R. (eds.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge: Cambridge University, pp. 138-196.