

ISSN: 2176-5960

PROMETEUS FILOSOFIA
CÁTEDRA UNESCO ARCHAÏ VIVA VOX
Dezembro de 2016 volume 9 ano 9 n. 21

mar azul
mar azul marco azul
mar azul marco azul barco azul
mar azul marco azul barco azul arco azul
mar azul marco azul barco azul arco azul ar azul

ISSN: 2176-5960

HERACLITUS HOMERICUS: AUDIOCENAS A PARTIR DA ANTIGUIDADE I¹

Marcus Mota

Programa de Pós-Graduação em Metafísica (PPGμ/ UnB)
Departamento de Artes Cênicas, Universidade de Brasília

RESUMO: Há diversas referências a Homero nos fragmentos de Heráclito. Elas indicam mais que um antagonismo entre poesia e filosofia. Neste artigo procura-se demonstrar o diálogo entre a tradição performativa na Grécia Antiga (*Mousiké*) e a obra de Heráclito. Para tanto, será realizada uma partir da análise detida dos fragmentos, especialmente o 56 DK.

PALAVRAS-CHAVE: Homero, Heráclito, Audiocena, Performance, Dramaturgia.

ABSTRACT: There are several references to Homer in Heraclitus. They display not only an antagonism between poetry and philosophy, but they also help us to understand the dialogue between ancient Greek performative culture (*Mousiké*) and Heraclitus' Fragments. Therefore, we will examine Heraclitus' texts, specially the fragment 56 DK, in order to explore the deep connections between Homer and Heraclitus.

KEYWORDS: Homer, Heraclitus, Audio Scenes, Performance, Dramaturgy.

¹ Parte integrante de minha pesquisa de Pós-Doutorado (2014-2015) sobre as relações entre texto, som e performance a partir de Homero, Heráclito, Ésquilo e Heliodoro, desenvolvida na Universidade de Lisboa, com suporte financeiro da Capes. Este artigo reelabora argumentos apresentados em MOTA 2009, MOTA 2010 e MOTA 2011. Agradecimentos à Professora Marília Futre Pinheiro pela gentil acolhida e supervisão em Lisboa. Todas as traduções dos originais gregos são minhas.

Platão, no diálogo *Teeteto* (152d, e), marca bem a aproximação entre Heráclito e Homero, quanto ao acordo sobre precedência do movimento na compreensão e percepção das coisas:

a partir do movimento, mudança e mistura dessas coisas entre si, todas as coisas se tornam naquilo que a gente falou, não usando a correta terminologia: nada nunca é, mas sempre se vai se tornando. E a respeito disso todos os sábios um após o outro concordam, exceto Parmênides: Protágoras, Heráclito e Empédocles; e, entre os poetas, os destacados autores de cada modo de composição, Epicarmo na comédia, e Homero na tragédia, que ao afirmar 'Oceano origem dos deuses, e sua mãe Tétis', declara que todas as coisas nascem do fluxo de do movimento,

ἐκ δὲ δὴ φορᾶς τε καικινήσεως καὶ κράσεως πρὸς ἄλληλα γίνεταί πάντα ἃ δὴ φαμεν εἶναι, οὐκ ὀρθῶς προσαγορεύοντες: ἔστι μὲν γὰρ οὐδέποτ' οὐδέν, ἀεὶ δὲ γίνεταί. καὶ περὶ τούτου πάντες ἐξῆς οἱ σοφοὶ πλὴν Παρμενίδου συμφερέσθων, Πρωταγόρας τε καὶ Ἡράκλειτος καὶ Ἐμπεδοκλῆς, καὶ τῶν ποιητῶν οἰάκροι τῆς ποιήσεως ἑκατέρας, κωμωδίας μὲν Ἐπίχαρμος, τραγωδίας δὲ Ὅμηρος, ὃς εἰπὼν "Ὠκεανόντε θεῶν γένεσιν καὶ μητέρα Τηθύν" πάντα εἶρηκεν ἔκγονα ῥοῆς τε καὶ κινήσεως. (Il. 14, v.201)

Esta convergência entre Heráclito e Homero pode parecer estranha quando analisamos o *corpus* dos fragmentos do efésio. Imediatamente, Heráclito estabelece uma relação de confronto com os *performers* épicos e em especial com o próprio Homero:

Homero, dizia {Heráclito}, merecia ser expulso das competições e receber pauladas; e Arquíloco o mesmo do mesmo modo
τόν τε Ὅμηρον ἔφασκεν ἄξιον ἐκ τῶν ἀγόνων ἐκβάλλεσθαι καὶ ῥαπίζεσθαι, καὶ Ἀρχίλοχον ὁμοίως (Frag.42).

No detalhe da letra, a expulsão das competições, *locus* de excelência da prática do rapsodo, é marcada pelo verbo ῥαπίζεσθαι, no qual se percebe um objeto icônico da performance épica: o ῥάβδος, o bastão que o rapsodo porta em suas apresentações².

Na ilustração abaixo temos o rapsodo adornado com sua coroa e portando o ῥάβδος durante a performance que faz em uma plataforma (βῆμα)³.

² “ῥαπίζεσθαι”, bater com o 'ῥαπίς', bastão, vara. O bastão acumula diversas referências: instrumento mágico, marca de autoridade, apoio para caminhar, etc. ver Lavigne, 2016.

³ SHAPIRO, 1993, p.100. Ver ainda SHAPIRO, 1992; BUNDRICK, 2005.



Vaso atribuído ao Pintor de Cleofrades (c. 490-480 a.C.). Fonte: The British Museum (n. 1843, 1103.34)

Tal antinomia com Homero e sua arte torna-se motivo de outra irônica brincadeira no fragmento 56:

Os homens, diz {Heráclito} têm sido enganados pelas aparências das coisas como Homero, que foi o mais sábio de todos os homens da Hélade. Pois também foi enganado por meninos que, enquanto matavam piolhos, propuseram o seguinte enigma: 'todas as coisas que vimos e pegamos, perdemos; todas as coisas que nem vimos nem pegamos, essas ganhamos

ἐξηπάτηνται, φησίν, οἱ ἄνθρωποι πρὸς {τὴν γνῶσιν} τῶν φανερῶν παραπλησίως Ὀμήρωι, ὃς ἐγένετο τῶν Ἑλλήνων σοφώτερος πάντων. ἐκεῖνόν τε γὰρ παῖδες φθειρας κατακτείνοντες ἐξηπάτησαν εἰπόντες· ὅσα εἶδομεν καὶ ἐλάβομεν, ταῦτα ἀπολείπομεν, ὅσα δὲ οὔτε εἶδομεν οὔτ' ἐλάβομεν, ταῦτα φέρομεν.

O enigma proposto pelos meninos, a partir de contexto imediato de referência (eles matavam piolhos *enquanto* diziam o enigma), repercute o modo mesmo como Heráclito constrói muito de seus fragmentos: temos dois grandes conjuntos de frases justapostas em espelho. Cada uma delas se divide em dois subconjuntos:

A= (A1) Todas as coisas que vimos e pegamos, (A2) essas perdemos;

A'=(A'1) Todas as coisas que nem vimos nem pegamos, (A'2) essas ganhamos.

As duas grandes sequências do fragmento se respondem. Diferem apenas no uso das negativas e na oposição entre resultados no fechamento de cada sequência. Assim, A = não A'.

Esse jogo de simetrias e negativas traduz-se, na imagem de algo contínuo: os mesmos elementos redistribuídos, redirecionados apontam para o movimento que os integra e correlaciona.

No enigma, Heráclito usa as mesmas palavras duas vezes e na mesma ordem, estabelecendo tanto um padrão de disposição dos elementos, quanto de elementos selecionados. A reapresentação dos elementos em A' com a inserção das negativas e da mudança na última palavra são alterações mínimas mas significativas: ao mesmo tempo que a A' ratifica a identidade de A por meio da repetição da ordem e dos elementos, também reorienta os materiais apresentados pela introdução de novas relações e substituição de vocábulo.

Nesse sentido, o jogo entre identidade entre sequências assemelhadas e a percepção de alterações significativas evidencia o trabalho na organização dos materiais linguísticos de forma a produzir um arranjo específico das frases contrastantes. Voltando ao contexto narrativo do fragmento que preludia o enigma, há o descompasso entre o mais sábio dos gregos, conhecido pela excelência de suas

volumétricas obras verbo-performativas, e sua incapacidade em decifrar um pequeno conjunto de frases paralelas. O que Homero não consegue entender está obscurecido pelo modo como o enigma foi elaborado. O enigma do enigma é a produção de oposições a partir de elementos similares. Se Homero não entende o enigma, não compreende a técnica de arranjo verbal ali manifesta.

Embora o texto do fragmento faça alusão a uma imagem visual, a dificuldade de Homero não se restringe a acessar o que está oculto aos olhos - no caso os piolhos. Além da identidade entre ver e saber, o enigma proposto a Homero é um objeto feito de palavras dentro de uma interação verbal. Homero ouve o que os meninos lhe apresentam, εἰπόντες, mas não decifra o enigma. Aqui temos uma inversão de papéis: o *performer* épico era quem provia para sua audiência aquilo com o que ela se deleitaria. Aqui, em troca, é um grupo de crianças, παῖδες, que toma o centro de orientação de um contexto intersubjetivo. Aquele que antes fazia ouvir, agora ouve.

Ainda no contexto narrativo do fragmento, vemos que há uma dupla referência a 'engano'. A forma é um símile, παραπλησίως: assim como os homens se enganam com as aparências das coisas, τῶν φανερῶν, Homero foi enganado pela obra dos meninos. Do símile, temos uma aproximação entre a aparência das coisas e a obra dos meninos. A dupla ênfase no engano reitera a constatação desse nexos entre o que engana os homens em geral e o que engana o mais sábio de todos os homens conhecidos, Ἑλλήνων σοφώτερος πάντων⁴.

A obra dos meninos é dupla, por ações e palavras: matam piolhos, φθειρας κατακτείνοντες, e declaram um enigma, εἰπόντες. O resultado de matar piolhos com as mãos é ambivalente, como o conteúdo e a forma do enigma explicitam: algo se oculta, mesmo no que se mostra. Homero é enganado pois não interpreta o nexos entre as ações e as palavras, o padrão que os vincula: da aparência das coisas, presente nos pequenos piolhos, os pequenos meninos, o arranjo verbal de apenas duas frases justapostas. O 'pequeno' aqui provoca uma redefinição de dimensões: aquilo que previamente não seria relevante torna-se inversamente proporcional ao seu estatuto inicial ou imediato.

Com isso, com tal redefinição, há uma questão de foco: o “pequeno” passa a ser o alvo observacional do fragmento, que, de si mesmo, é algo de menor extensão.

⁴ Expressão reatualizada por Platão em *A República* 10.606c: “quando você encontrar os encomiastas de Homero que dizem ser o poeta o educador da Hélade” (ὅταν Ὀμήρου ἐπαινέταις ἐντύχῃς λέγουσιν ὡς τὴν Ἑλλάδα πεπαιδευκεν ὁ ποιητής).

Contudo, paradoxalmente, tal foco em restrições de dimensão está em um dos maiores fragmentos de Heráclito, o que é muito e pouco: ser um dos maiores fragmentos é continuar a ser não muito grande e dar espaço a pouco em um fragmento que já não é muito é dar muito espaço a pouco. E o que se enfatiza então nesse jogo de grandezas?

O rapsodo

O fragmento 56 em sua dualidade de narrativa e enigma dialoga com a cultura performativa helênica, organizando-se como um acontecimento performativo em seus elementos constitutivos. A figura de Homero, arquimodelo dessa cultura performativa, é retirada de sua plenivalência, para outro evento mais cotidiano que se organiza como as das competições, τῶν ἀγώνων. Em uma análise detida do textos, temos a seguinte fenomenologia do evento performativo:

Espaço	Agentes	Audiovisualidade	Audiência	Efeito na audiência
Espaço público, aberto	Meninos	Enigma, atos verbais	Homero	Engano

A manipulação de grandezas encontra-se na trama de ações que perpassa um evento performativo. A interação entre o *performer* e a audiência em um dado tempo-espaço se dá na partilha de um produto audiovisual, o qual define-se como a demonstração das habilidades deste *performer* diante de seu público. Compreendendo como o produto audiovisual é organizado, entendemos quais as habilidades do *performer* e, então, deciframos o enigma.

Homero não decifra o enigma, então ele não compreende quais as habilidades performativas aqui efetivadas, nem a obra que foi articulada. O que é estranho é termos o *performer* mais consumado não entender um produto performativo⁵. Teria de haver nessa situação e nessa audiovisualidade algo que se desviaria das práticas compositivas dominadas por Homero. Ou seja, a partir do repertório de técnicas e procedimentos da cultura performativa de seu tempo, cujo arquimodelo é Homero, Heráclito teria elaborado algo diverso, uma outra modalidade de organização de produtos audiovisuais, a qual, defrontada com as práticas dominantes, não seria reconhecida, mesmo por performers os mais experientes.

⁵ Situação homóloga nos fragmentos 40 e 57, quanto a Hesíodo, Pitágoras, Xenófanes e Hecateu, destacados produtores de conhecimentos que são destronados por Heráclito.

Dessa forma, o deslocamento para o pequeno, para o menor, para uma densidade mais condensada dos elementos, para uma quase identidade entre a organização e os elementos, para os piolho e pirralhos, demandaria dos produtores e receptores procedimentos e efeitos que, ainda presentes na cultura performativa, seriam estranhos, em virtude de novos usos⁶.

O que tal densidade condensada efetiva é uma maior demanda de seu intérprete em analisar e entender uma outra lógica de organização daquilo que ouve. O enigma proposto para Homero não diz respeito a outra audiência que o próprio Homero. Afinal de contas, ele é sábio, ele é o *performer* modelo. Uma das estratégias dos fragmentos é o da reflexibilidade⁷: no fragmento 101, um sujeito se autoenuncia revelando o trabalho sobre si: “Eu investiguei a mim mesmo, ἐδιζησάμην ἐμεωυτόν”. A pleonástica situação aponta para um desdobramento do sujeito, para uma cisão, para simultâneas atividades a partir de um mesmo ponto de referência.

O defrontar-se com o enigma é a exploração desde desdobramento: aquilo que se coloca como foco solicita de mim uma complementar atenção. Se audiência e *performer* estão engajados em uma situação de vínculo, há o decorrente desdobramento entre mútua presença das perspectivas não coincidentes. É no enigma que se encontram tais partícipes em tensão e correlação. E o que torna a produção épica de Homero diversa dos fragmentos de Heráclito? O deslocamento das competições, das situações performativas por excelência, como as apresentadas no fragmento 104, para um outro tipo de contexto, mais autoreflexivo, vinculado ao mundo da vida, mas dele afastado ao mesmo tempo.

No fragmento 104, temos:

[...] que inteligência ou compreensão há entre eles? Eles seguem os musico-poetas populares e tomam a multidão como seus mestres, sem saber que ‘muitos (a maioria) são maus, e poucos, os melhores τίς γὰρ αὐτῶν νόος ἢ φρήν; δῆμων ἀοιδοῖσι πείθονται καὶ διδασκάλῳ χρείωνται ὁμίλῳ οὐκ εἰδότες ὅτι 'οἱ πολλοὶ κακοί, ὀλίγοι δὲ ἀγαθοί'⁸.

⁶ Kahn (1979, p.87) defende o que ele denomina ‘linguistic density’, “a phenomenon by which a multiplicity of idea are expressed in a single word or phrase”. Porém, neste artigo ocupa-se mais de um sistema de referências não completamente linguístico, que se fundamenta nas relações entre som e performance. A densidade registrada no texto se insere em um amplo contexto de trocas e atos.

⁷ Ver SANDYWELL, 1996, p. 234-283.

⁸ Vali-me do texto da edição de MARCOVICH (1967; 2007). Lebedev (2014, p.67) oferece outra leitura do fragmento: “τίς γὰρ αὐτῶν νόος ἢ φρήν; δῆμων ἀοιδοῖσι ἔπονται καὶ νόμοισι χρέονται (scil. δῆμων),’ <οὐκ> εἰδότες ὅτι ‘οἱ πολλοὶ κακοί, ὀλίγοι δὲ ἀγαθοί’”.

O fragmento se desdobra em duas partes: a primeira parte oferece o contexto para a fala proverbial que fecha o texto. Na primeira parte, o alvo é um coletivo anônimo que segue e reverencia os musico-poeta populares, δῆμων ἀοιδοῖσι. Estes cantores narrativos itinerantes são *performers* que participam das competições que aconteciam em diversas comunidades helênicas, como um circuito artístico para sobreviência e transformação do repertório e de seus articuladores⁹.

Tabulando as referências do fragmentos, temos o seguinte enquadramento:

Espaço	Agentes	Audiovisualidade	Audiência	Efeitos
Espaço público	Rapsodos	Voz, figurino ¹⁰	Público	Déficit cognitivo

Como no fragmento 56, há uma relação entre não compreensão e práticas performativas. O lugar de Homero aqui é seu reposicionamento como *performer* ou repertório dos *performers* itinerantes. Mas o centro do fragmento é mostrar como um coletivo anônimo, ἀπὸν, de tanto interagir com os produtos dessa cultura comum e popular apresentar pelos δῆμων ἀοιδοῖσι acaba por sofrer um duplo alheamento: a multidão deixa de se autoconduzir e não compreende que o melhor está no pouco.

Como Homero, estes membros da comunidade saturados por eventos performativos são incapazes de ver aquilo que se enuncia de forma organizada, econômica e simétrica, οὐκ εἰδότες.

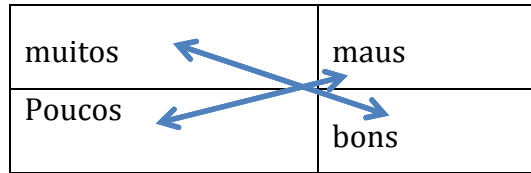
O que há em comum entre o enigma do fragmento 56 e a sentença proverbial no fragmento 104? Vejamos este último inicialmente:

Os muitos são maus, os poucos bons.
οἱ πολλοὶ κακοί, ὀλίγοι δὲ ἀγαθοί

A sentença proverbial é composta por dois pares de frases nominais, A e B. Cada uma delas possui a mesma forma e distribuição de elementos, que estão cruzados: A = muitos/maus, B = poucos/maus. Cada par iguala pares de polos opostos que se complementam no par seguinte:

⁹ BURKERT, 2001; NAGY, 2002.

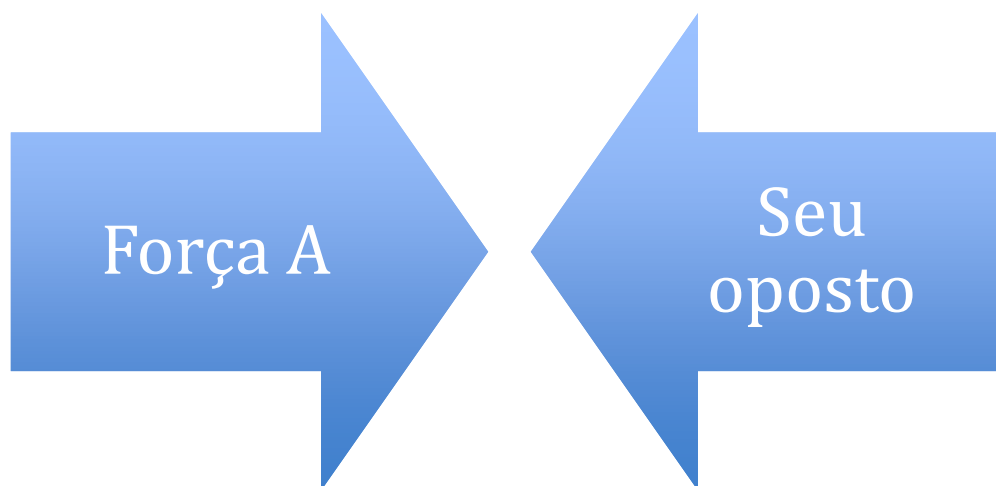
¹⁰ Implícito pela informações do diálogo platônico *Íon*. Ver Mota, 2009; Mota 2013, p.117-138.



Como vimos no fragmento 56, há em sucessão dois conjuntos de elementos em responsividade. Se no fragmento 56 a tática foi organizar esses conjuntos por meio de pontuais modificações (negação e inversão), no caso do fragmento 104 temos a complementariedade de conjuntos por meio de oposições cruzadas. Tais procedimentos acentuam o modo como os elementos são selecionados e dispostos em uma dada ordem e relação. Não basta apenas identificar cada elemento isolado. O fato de estarem ali naquele arranjo é o que os determina. Este arranjo é visado constantemente por meio das reiterações, negativas e oposições. Pois estes procedimentos restringem a interpretação daquilo que se expressa nos conjuntos emparelhados à percepção de sua moldura inclusiva, de seu movimento contínuo de autogeração.

Dessa maneira, aquilo que se apresenta uno é resultado de operações de diferenciação dessa instância identitária, pois a repetição dos mesmos elementos por meio de modificações na relação que os vincula (inversões, oposições) ou substituição de elementos em função de polarizações, ambos os procedimentos acabam por estabelecer marcos reiterativos que fornecem para o intérprete uma imagem daquilo que se expressa: o vai-e-vem das referências, a dinâmica do arranjo em sua organização manifesta. Nos fragmentos temos dois básicos níveis de orientação: (1) a rotação dos elementos dentro de (2) uma configuração que explora a tensão entre o mesmo e o outro. Minimalismo?

Tal oscilação ou trânsito transacional dos fragmentos não se restringe às formas blocadas da sentença proverbial e do enigma. Nas aberturas dos fragmentos citados, é possível observar que tal ritmo se verifica na sincronização de perspectivas divergentes. O fragmento 56 anuncia que o mais sábio será enganado por crianças, enquanto que o fragmento 104 registra a perda de conhecimento, οὐκ εἰδότες, por parte da multidão ao seguir os *performers* itinerantes. Como nas partes que sucedem tais aberturas, o movimento é o encontro de duas forças inversamente proporcionais:



No fragmento 56, para quem está inserido na cultura performativa helênica (*mousiké*) e familiarizado com o circuitos de festividades e competições entre as comunidades é patente que Homero ser enganado por crianças, que cresceram se nutrindo com narrativas épicas, atualiza o encontro entre duas perspectivas em confronto, com suas expectativas e resoluções em arcos de oposição.

No Templo de Ártemis

Invertendo a situação, eis uma narrativa episódica com crianças, agora tendo Heráclito como protagonista:

[“Heráclito] retirou-se para o Templo de Ártemis para brincar de jogo de pedrinhas com as crianças¹¹. Os Efésios se colocaram em volta dele, que perguntou: 'Por que vocês estão espantados, seus perversos? Não é melhor fazer isso que cuidar das coisas da cidade com vocês?’”

*ἀναχωρήσας δ' εἰς τὸ ἱερόν τῆς Ἀρτέμιδος μετὰ τῶν παιδῶν
ἤστραγάλιζε: περιστάντων δ' αὐτὸν τῶν Ἐφεσίων, "τί, ὦ κάκιστοι,
θαυμάζετε;" εἶπεν: ἢ οὐκρεῖττον
τοῦτο ποιεῖν ἢ μεθ' ὑμῶν πολιτεύεσθαι;" (D.L. 9.4)*

¹¹ No original 'jogo de ossinhos', ἀστράγαλος. Relaciona-se também ao jogo de dados. Ver Neils & Oakley, 2003, Layne, 2008, Beerden, 2013, p.37-40 discute a relação entre jogos e adivinhação, como presença do acaso, regras, objetos comuns. No caso de agora, ossos foram usados em cleromania e nos jogos.

Nessa anedota, elaborada para a construção da figura de Heráclito a partir de seus textos, temos uma dramaturgia que organiza o evento narrado¹²: há um espaço bem caracterizado, agentes e ações distinguíveis e uma recepção vinculada à cena. Compare-se a cena com o fragmento 56:

Texto	Espaço	Agentes	Recepção
<i>Fragmento 56</i>	Aberto, público	Crianças	Homero
<i>Anedota</i>	Templo de Ártemis	Crianças e Heráclito	Efébios

Comum aos dois textos é a oferta de protagonismo às ações das crianças. Este protagonismo se opõe a dois tipos de atividades performativamente orientadas: a apresentação dramatizada de narrativas para uma audiência e o envolvimento com os negócios da cidade nas assembléias públicas. Heráclito, ao se colocar ao lado das crianças, partilha desse protagonismo e se opõe a Homero e aos cidadãos de Éfeso. Chave para compreensão da dramaturgia das duas cenas é a questão da recepção. Na anedota, os cidadãos de Éfeso são caracterizados como aqueles que administram a cidade, πολιτεύεσθαι. Mas Heráclito, além de descrever o que os cidadãos fazem, também os qualifica, ὃν κάκιστοι. Esta justaposição entre a caracterização e a qualificação aproxima forças em colisão: Heráclito apresenta uma atividade típica, que define o grupo referido para, depois, o rebaixar. O mesmo procedimento é realizado com Homero. Daí temos o seguinte quadro:

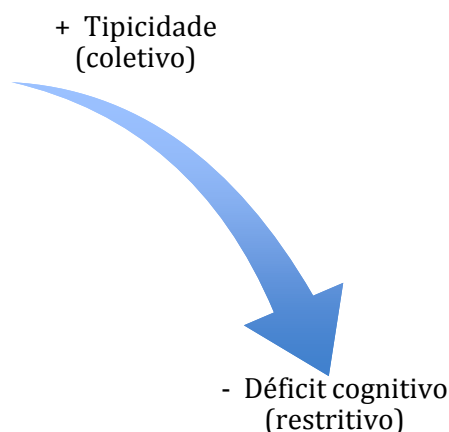
Alvo observacional	Ação típica	Avaliação
<i>Homero</i>	Performar seus textos diante da audiência em festivais públicos	Enganado por crianças, não consegue decifrar enigmas infantis
<i>Cidadão de Éfeso</i>	Administrar a cidade por meio de debates públicos	perversos, não entendem os jogos das crianças

As duas forças em colisão, uma que enaltece, outra que rebaixa, estão vinculadas a funções recepcionais: tanto Homero como os cidadãos de Éfeso são audiência de algo que revê as atividades típicas de cada figura ou grupo. Nesse

¹² CHITWOOD, 2004, p. 59-93.

sentido, as duas cenas melhor se compreendem em função de atos recepcionais atribuídos.

Ao posicionar Homero e os cidadãos de Éfeso não como protagonistas e sim como 'audiência', Heráclito atualiza um esquema referencial em arco que mostra a passagem de um estado positivo para outro negativo:



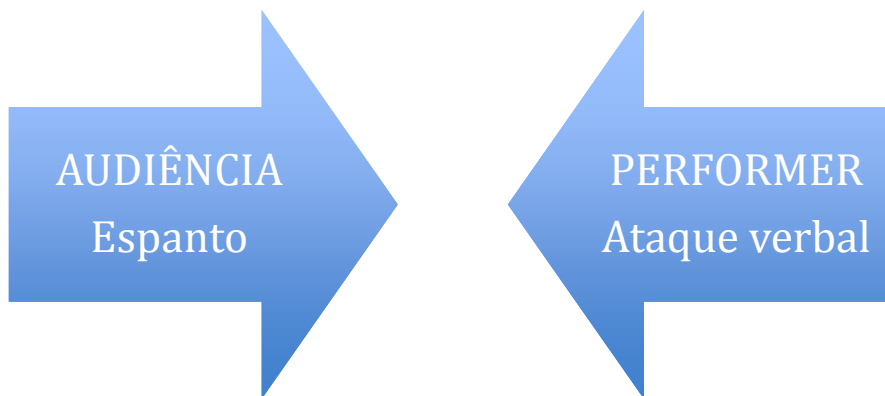
Homero e os cidadãos de Éfeso, envolvidos em atividades no âmbito coletivo, acabam por não compreender situações que demandam outras habilidades, como as envolvidas em jogos e enigmas infantis.

A partir dessa análise dramaturgica, do exame das funções e dos papéis em um acontecimento cenicamente orientado podemos perceber que há a o intercruzamento de dois movimentos opostos: enquanto temos a mudança de *status* daquilo que está em função recepcional, percebe-se a complementar focalização personativa nas brincadeiras das crianças¹³. Tais movimentos são inversos: o destaque aos jogos infantis é seguido pela censura aos atos das recepção.

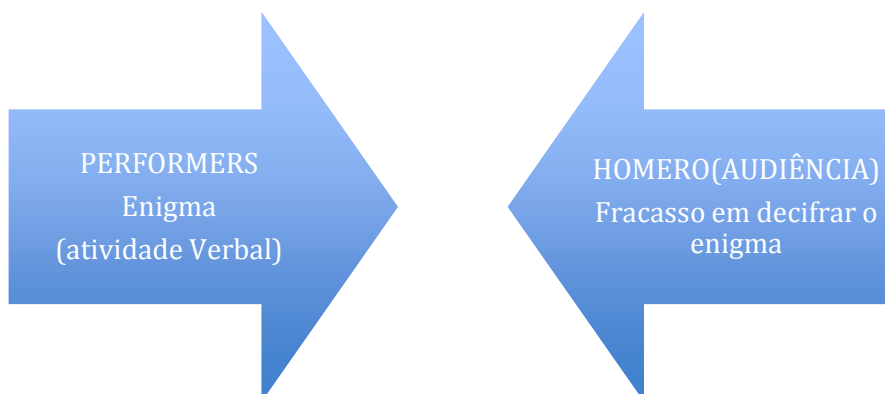
Se Heráclito se aproxima das brincadeiras infantis e se afasta de Homero e dos cidadãos de Éfeso, vemos nessa dinâmica de forças um esclarecimento do projeto escritural e intelectual do próprio Heráclito: Heráclito se autocaracteriza nas atividades complementares de se afastar de eventos performativamente orientados em prol de jogos interpretativos que fundem cotianeidade e extracotianeidade: na anedota ele brinca com crianças perto do Templo de Ártemis; no fragmento 56, as crianças brincam com pulgas e propõem um enigma que nem o mais sábio dos helenos decifra.

¹³ Sobre análise dramaturgica, ver Mota, 2008; Pfister, 1988; Goffman, 1974.

A reação ou os atos atribuídos a Homero e aos cidadãos de Éfeso ampliam a compreensão do projeto heraclítico: na anedota, há uma dissonância entre as ações de Heráclito e aquilo que as expectativas da recepção. Os cidadãos de Éfeso se colocam em volta de Heráclito, *περιστάντων δ' αὐτὸν τῶν Ἐφεσίων*, construindo essa arena semicircular com seus corpos. E reagem espantados no acompanhamento da integração entre Heráclito e as crianças durante os jogos de ossinhos, *θαυμάζετε*. Temos, pois, duas ordens de acontecimentos reunidos no mesmo espaço e no mesmo tempo. Mas estas duas ordens de acontecimentos estão em conflito. A anedota marca o primeiro conflito, ao informar a reação da audiência. Esta reação é respondida pelo alvo observacional: “τί, ὦ κάκιστοι, θαυμάζετε;”. O espanto da recepção é contraposto pelas palavras de Heráclito, formando uma tensão entre as funções dramáticas:



No fragmento 56 a ordem é inversa, mas a estrutura agonística é a mesma:



Em ambos os textos somente possuem voz própria as crianças e Heráclito, evidenciado ainda mais a oposição entre as funções dramáticas. O rebaixamento de quem ocupa a função-recepção é acompanhado pelo silenciamento dos agentes.

Reunindo as pontas: dramaturgia

Em todo caso, o fragmento e anedota partilham de alguns procedimentos que apontam para a compreender que a especificidade da obra de Heráclito efetiva-se no jogo de afastamentos e aproximações com a tradição homérica.

O mais fundamental é a *interação e oposição entre funções dramatúrgicas*: o material analisado registra uma cultura que se manifesta por meio de trocas intersubjetivas. *As funções são posições dessas trocas, as quais podem ser ocupadas por diferentes agentes.*

No caso, Heráclito vale-se ambivalentemente de tais posições, ao promover, a partir de um evento performativo, uma outra instância, um deslocamento que enfatiza algumas habilidades presentes em eventos performativos, mas que aparecem ausentes nos agentes escolhidos para compor as cenas.

Assim, no fragmento 56 temos um *performer* consumado, o *arquiperformer* que é enganado: Homero é retirado das competições para um outro contexto no qual o foco é sua incapacidade de decifrar enigmas propostos por crianças. A interação de Homero com as crianças é assimétrica: mas funções dramatúrgicas são utilizadas para marcar desproporções entre audiência e *performers*.

Contudo, o espaço de confratizações do fragmento organiza-se a partir de uma singularidade pouco notada: a baixa frequência pressuposta de ocorrência dessa reviravolta de expectativas, pois Homero, o mais sábio dos homens, não seria assim tão facilmente enganado por crianças. Nisso, temos o nexos entre uma situação cotidiana e outra extracotidiana: o extraordinário envolvido no fragmento reside no rebaixamento do mais capacitado dos homens em situações performativas.

Dessa maneira, Homero e sua arte são rebaixadas, pois de nada serviu ser um *performer* narrativo durante tantos anos para não ser apto a resolver um jogo de crianças. Homero é reduzido a uma platéia, e uma platéia que não entende aquilo que se apresenta diante dela. Ou seja, Heráclito manipula referências a modos de construção de eventos performativos, assinalando determinadas funções dramatúrgicas para figuras e atividades performativas às quais ele se opõe.

Como alternativa à arte homérica, Heráclito se aproxima de jogos de crianças e enigmas. Uma primeira característica da opção de Heráclito é enfatizar nessas brincadeiras aquilo que não se encontra em Homero. Antes de tudo, deveria haver uma prevenção ao engano, o desenvolvimento de habilidades para enfrentar aquilo que a arte homérica produz. Homero foi enganado por que a performance mesma é enganadora. A condenação de Homero e de todos os que participam das competições musico-poéticas é uma condenação mesmas das situações performativas tidas como enganosas¹⁴. O maior *performer* é o condutor de multidões, διδασκάλῳ χρείωνται ὀμίλῳ. O novo modelo defendido por Heráclito, ao ser anti-homérico, anti-performativo irá contra os enganos que vinculam *performers* e audiência.

No lugar do engano, seria preciso o espanto, a dissonância cognitiva: foco em outros contextos de ação que aqueles esperados pela participação do homem adulto na vida pública da cidade. Uma pista para o entendimento do que são estes preferíveis outros contextos de ação está no modo como a dinâmica recepcional é disposta. A função-recepção é negativada, seja por quem quer que a ocupe: o condutor de multidões, o rapsodo torna-se platéia dos jogos dos meninos, fundindo sua imagem com os coletivos que cercam Heráclito e acompanham os músico-poetas populares. Aquilo que Heráclito defende está em oposição à função-recepção como apresentada nos eventos performativos que atravessam a cidade. Há um deslocamento para algo de menor dimensão, para o homem que brinca com as crianças ou com as próprias crianças brincando. São para essas ações e habilidades envolvidas em contextos mais estritos que Heráclito encaminha seu projeto antiperformativo, anti-homérico.

Nessa redução do coletivo, do público, há a decorrente diminuição da produção de som. A multidão em volta de Heráclito está pasma e não possui nenhuma atribuição de falas. O enganado Homero ouve o enigma das crianças. *Quem ocupa a função recepção tem reduzido seu horizonte aural. A negativização da função recepção é complementar à redução da produção de som. Assim, para Heráclito é preciso uma integrado experimento de se controlar as demandas da audiência e da*

¹⁴ Ponto comum, por exemplo, entre um *ex-performer* como Xenófanes. Ver seu fragmento 11 (Leshner): “Muitas coisas aos deuses atribuíram Homero e Hesíodo, as quais juntos aos homens são objeto de censura e condenação: roubar, adulterar e enganar entre si, πάντα θεοῖς ἀνέθηκαν Ὀμηρός θ’ Ἡσίοδος τε ὅσσα παρ’ ἀνθρώποισιν ὀνειδέα καὶ ψόγος ἐστίν, κλέπτειν μοιχεύειν τε καὶ ἀλλήλους ἀπατεύειν”.

*sonoridade. É o que os jogos e o enigmas infantis apontam*¹⁵.

Em primeiro lugar, essas brincadeiras não devem enganar como a arte de Homero. Homero não entendeu de imediato o que estava diante dele, do mesmo modo que os efésios se espantaram com Heráclito envolvido com as crianças. Assim, no lugar de uma participação como audiência de um evento coletivo, as brincadeiras manifestam uma troca intersubjetiva em função da experiência do jogo. Sendo refratária ao grande público, ao coletivo, à *função-recepção*, aquilo que Heráclito defende em oposição a Homero e sua arte apela para a complementariedade entre o jogo e o enigma, para o que se faz e para como se age nessas brincadeiras.

O enigma do enigma

No fragmento 56, se destacamos o texto do enigma do ato de matar os piolhos ficam sem sabem a que as crianças se referem:

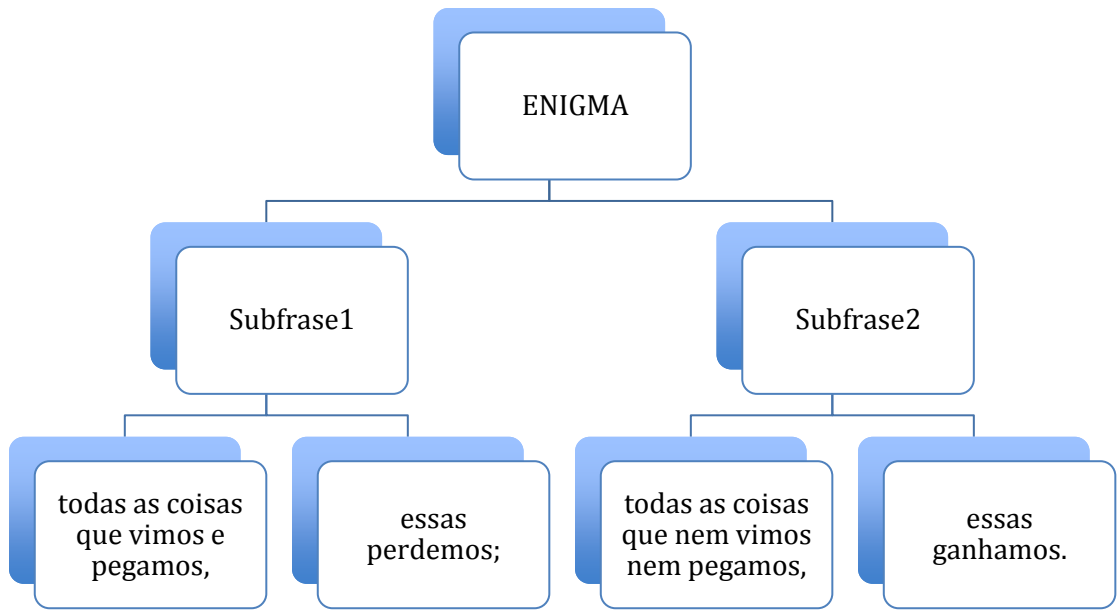
todas as coisas que vimos e pegamos, essas perdemos; todas as coisas que nem vimos nem pegamos, essas ganhamos
ὅσα εἶδομεν καὶ ἐλάβομεν, ταῦτα ἀπολείπομεν, ὅσα δὲ οὔτε εἶδομεν οὔτ' ἐλάβομεν, ταῦτα φέρομεν

A proposição do enigma vincula duas habilidades e duas instâncias enunciativas: a do proponente, que possui a tarefa de organizar o texto do enigma de modo a não ficar totalmente evidente ao que se refere; e a do decifrador que, a partir do que escuta, busca vincular o texto a um referente. A aplicabilidade desta situação intersubjetiva está, em um primeiro momento, ao exame das habilidades do intérprete. Assim, estão intimamente relacionadas a resistência do enigma e sua decifração. Ao final, o enigma não apenas se resolve, como também revela as estratégias de quem tenta solucioná-lo.

Vamos em detalhe ver a composição do enigma para compreender a revelação de seu intérprete, no caso Homero. Entendendo o que Homero não solucionou, torna-se patente o que Heráclito propõe como seu modelo anti-performativo.

Como vimos, o enigma presente no fragmento 56 se articula em duas sentenças conjugadas, elas mesmas divididas em duas partes. Há, pois, uma proporcionalidade entre as divisões do enigma:

¹⁵ Ênfase do autor. Sobre a redução do som ou silêncio em Heráclito, ver D.L. 9.12. Ver ainda Casadesús (2002, p.97): “Es, en efecto, muy probable que Heráclito, en un principio, hubiera ter preferido callar, adoptar una actitude silenciosa, antes que participar de la verborrea de los demás”.



Esse princípio de 'eco formal' coloca em primeiro plano a autoreferência do texto, quanto à escolha e distribuição das palavras, como vimos nas análises de fragmentos anteriores¹⁶. Assim, a organização do enigma atualiza o modo como Heráclito elaborou seus textos. Ao se valer de um enigma, Heráclito explicita tanto aquilo que nega (Homero), quanto aquilo que advoga. Então, o enigma e sua forma de organização irrompem, em um primeiro momento, como modelo composicional¹⁷.

Mas o que torna um enigma um enigma? No fragmento 56, além da clara escolha, ordem e distribuição das palavras nas duas sequências frasais sintaticamente paralelas e semanticamente inversas, temos um sofisticado agrupamento de sons por repetição: além da reinserção das mesmas palavras nas mesmas posições nas duas sequências, há retomadas mesmas desinências em fins de palavras¹⁸.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
A	ὄ-	σα	εῖ-	δο-	μεν	κα-	ὶ	έ-	λά-	βο-	μεν,	ταῦ-	τα	ά-	πο-	λεί-	πο-	μεν,

¹⁶ Kirk (1950, p.159) afirma que “the episode of the lice-riddle has the appearance of being complet in itself. (...) Futher, the style of the whole fragment is archaic, especially the strongly emphasized rhythms which are characteristic of many of Heraclitus'other pronouncements where the original form is accuratley preserved”.

¹⁷ Diógenes Laércio (9.6) registra a declaração de Timon de Fliunte que qualifica Heráclito com “fazedor de enigmas (αἰνικτής)”.

¹⁸ Maurizio (2013, p.105): “The riddle achieves its effect through various sound echoes that heighten the paradox. Two balanced clauses of eighteen syllables include the repetition of two verbs (εἶδομεν and ἐλάβομεν), two relative pronouns (ὄσα), and two demonstratives (ταῦτα), as well as six words ending in -ομεν”.

A'	ð-	σα	δὲ	οὐ-	τε	εἶ-	δο-	με-	νοῦ-	τ'έ-	λά-	βο-	μεν,	ταῦ-	τα	φέ-	ρο-	μεν
----	----	----	----	-----	----	-----	-----	-----	------	------	-----	-----	------	------	----	-----	-----	-----

Porém, no detalhe da letra, é possível observar a tensão entre a estrutura paralelistica geral e as correspondências mais estreitas entre posições similares. As dezoito posições da sequência primeira (A), não são inteiramente duplicadas pela segunda (A'). Isso se dá em virtude o enigma, mesmo tendo uma organização simétrica – duas sequências divididas em duas partes, cada sequência com o mesmo número de sílabas e palavras e com praticamente o mesmo material verbal – é construído na base de uma tensão do na expectativa que essa simetria se realize totalmente. Isso já se dá na própria organização de cada sequência em duas parte assimétricas:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
A	ð-	σα	εἶ-	δο-	μεν	κα-	ι	έ-	λά-	βο-	μεν,	ταῦ-	τα	ά-	πο-	λεί-	πο-	μεν,

A primeira parte da primeira sequência vai da posição 1 até a posição 11, tendo a vírgula como marca de seu término; a segunda parte da posição 12 até a 18. Ou seja: A= 11+7. Já a segunda sequência possui as seguintes divisões: a parte 1 vai da posição 13; já a parte 2 vai da posição 14 até a 18. Ou seja: A'= 13+5.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
A'	ð-	σα	δὲ	οὐ-	τε	εἶ-	δο-	με-	νοῦ-	τ'έ-	λά-	βο-	μεν,	ταῦ-	τα	φέ-	ρο-	μεν

As quebras na simetria são produzidas pelo não acordo entre as partes internas de cada sequência: a sequência 1 acaba sua primeira parte antes da sequência 2. O início da sequência 2 é maior que o da sequência 1. Tal assimetria dentro de um conjunto integrado que se revela em pareamentos e correspondência registra as modificações que a sequência 2 realiza a partir da inserção dos marcadores de negação (οὔτε... οὐτ') e com a mudança nos vocábulos em oposição (ἀπολείπομεν ... φέρομεν).

Assim, de fato, a composição de estruturas bimembres articulam essa exploração da distribuição de materiais com *tendências de equivalência*. O jogo entre tendências e sua atualização abre o espaço para diversas possibilidades, como as que vemos neste enigma: como a sequência A' reelabora por negação e inversão a sequência A, o espelhamento entre as duas manifesta tanto as identidades e as diferenças co-projetadas.

Nesse sentido a cuidadosa escolha das palavras para caracterizar um

movimento de repetição não excluir seu movimento contrapolar: indicar a não correspondência entre as posições e entre as partes de cada sequência.

Assim, em cada sequência temos dois movimentos mesmos, de dimensões diferenciadas: um movimento maior de abertura que se defronta com outra de fechamento, de magnitude menor¹⁹. Nesse sentido os artifícios de som de fato demarcam grandezas dentro da organização textual. Demonstram o trabalho em sugerir certas relações dentro do conjunto formado pelas duas sequências espelhadas. A reiteração vocabular e aural chama a atenção do intérprete para a singularidade desse artefato verbal, seu horizonte construtivo. Dessa maneira, temos a autoreferencialidade do fragmento/enigma, marca dos textos de Heráclito.

A tensão entre expectativas, movimentos em acordo e desacordo vale-se do som para figurar novamente imagens ondulatórias. Um quadro das correspondências entre as posições nos facilita visualizar os desacordos internos entre as concordâncias dos extremos iniciais e finais²⁰.

¹⁹ A transposição da tensão entre um movimento e seu contramovimento transposta da composição de versos para a composição de uma obra é assim apresentada por F. Hölderlin (2008, p.69): “Com isso divide-se a consecução do cálculo, o ritmo, e suas duas metades se relacionam de tal maneira que elas aparecem com o mesmo peso. Já que o ritmo das representações é tal que, em uma rapidez excêntrica, as primeiras são mais arrastadas pelas seguintes, então a cesura, ou interrupção anti-rítmica, precisa ficar para a frente, de modo que a primeira metade esteja como que protegida contra a segunda, e o equilíbrio, exatamente porque a segunda metade é originalmente mais rápida e parece pesar mais, pende mais de trás para o início, por causa do efeito contrário que a cesura tem. Se o ritmo das representações é tal que as seguintes são mais pressionadas pelas iniciais, a cesura, então, se encontrará mais para o fim, porque é o fim que precisa ser como que protegido do começo, e por conseguinte o equilíbrio penderá mais para o fim, porque a primeira metade se estende mais, de forma que o equilíbrio só surge mais tarde”.

²⁰ Foram registradas apenas as correspondências entre as identidades das sílabas nas posições e ordem de cada sequência. Há, claro, jogos de assonâncias, como entre πo- (A 17) e po- (A'17) e λεί- (A16) e po- (A'16).

1	ὄ-	↔	ὄ-
2	σα	↔	σα
3	εἶ-		δὲ
4	δο-	↗	οὔ-
5	μεν	↘	τε
6	κα-	↘	εἶ-
7	ι	↘	δο-
8	ἐ-	↘	με-
9	λά-	↘	νοῦ-
10	βο-	↘	τ'ἐ-
11	μεν	↘	λά-
12	ταῦ-	↘	βο-
13	τα	↘	μεν,
14	ἄ-	↘	ταῦ-
15	πο-		τα
16	λεί-		φέ-
17	πο-		ρο-
18	μεν,	↔	μεν.

Disso, temos uma estrutura em arco, com camadas heterogêneas, na qual a não correspondência entre as partes das sequências espelhadas acaba por sobrepor as posições em desnível, formando uma malha, um entretecido, uma densidade, que é cada vez mais observável a partir do meio das posições em correlação.

Nesse sentido, a distribuição das palavras e das sílabas pelo texto contribuem para fazer circular no conjunto do enigma a tensão entre expectativa/organização por táticas de simetria e seu movimento inverso, ruptura com a expectativa/organização por simetria. Por isso, a manipulação dos ecos aurais materializa a poética do enigma. O movimento equivalências sonoras desenha a dinâmica formal do texto.

Concluindo

Sendo assim, é no trabalho com os detalhes, com objetos de pequenas dimensões como o enigma e o fragmento que nos aproximamos daquilo que Heráclito se apresenta como seu diferencial à arte de Homero. Heráclito demanda um intérprete que empregue razoável tempo no estudo e análise dos intrincados produtos de sua imaginação.

Para tanto, não é suficiente a manipulação de grandezas sonoras envoltas em acontecimentos públicos. Os fragmentos de Heráclitos apontam para um afastamento desse modelo recepcional para um outro, longe dos ruídos dos grandes eventos coletivos. Essa redução dos sons, essa ‘limpeza dos ouvidos’, projeta uma outra

atividade composicional que a dos rapsodos²¹. Estamos ainda dentro de uma cultura que se manifesta em trocas intersubjetivas nas quais atos sonoramente orientados são fundamentais para estas trocas. Mas Heráclito mobiliza os recursos de arranjo das palavras para diversos fins.

Como vimos, em Homero há muitas referências a sons não apenas a objetos e ações registrados nas cenas: vimos que as audiocenas da *Iliada* se organizam a partir da duplicação da relação rapsodo-público por meio de grandezas sonoras e parâmetros psicoacusticos. Em um fluxo verbal que integra o *performer* e a audiência, é preciso explorar a situação predominantemente auditiva da performance épica como suporte da interação entre o performer e seu público.

Se Heráclito quer outra coisa que esta modalidade performativa, necessariamente ele vai ter de alterar o nexos entre sons e contexto performativo. Alterando um, modifica o outro. A redução sonora da função recepção cifra intervenção na *Mousiké* operada por Heráclito. Mas ele o faz a partir da *Mousiké*, mudança o modo como som e situação performativa são construídas. Se, como vimos na análise em Homero, a análise textual proporcionou compreender as obras como registros dos procedimentos da *Mousiké*, o exame dos fragmentos aponta para o entendimento dessa opção e oposição de Heráclito aos processos compositivos e recepcionais rapsódicos.

A partir disso, o seguinte quadro é proposto, indicando em que Heráclito se difere da tradição modelada a partir de Homero:

Quanto ao contexto do evento	ao do	Quanto ao articulador do evento	Quanto à recepção	Quanto aos sons
-------------------------------------	--------------	--	--------------------------	------------------------

²¹ Expressão a partir de Murray Schafer (1992, p.67): “Os ouvidos executam operações muito delicadas, o que torna sua limpeza um pré-requisito importante a todos os ouvintes e exexutantes de música. Ao contrário de outros órgãos dos sentidos, os ouvidos são expostos e vulneráveis. Os olhos podem ser fechados, se quisermos; os ouvidos não, estão sempre abertos. (...) os ouvidos captam todos os sons do horizonte, em todas as direcções”.

<p>Heráclito divisa um espaço-tempo não vinculado a grandes reuniões coletivas. Sendo assim, desloca-se de situações baseadas em trocas intersubjetivas comuns.</p>	<p>Não centra sua atividade em orientar a recepção ou agradá-la²². Não se coloca como um objeto de fruição para uma audiência. Não precisa demonstrar suas habilidades para uma platéia.</p>	<p>É negativada, reduzida, sendo um referente em oposição ao trabalho e à obra do articulador do evento.</p>	<p>São associados para aquilo que está presente na obra do articulador do evento.</p>
---	---	--	---

A partir desse quadro, podemos compreender a elaboração da obra de Heráclito como processo que possui sua especificidade e inteligibilidade bem definidas. *Não estando mais nos espaços públicos e não vinculada a trocas subjetivas, esta obra vai se centrar em seu articulador e em si mesma, em seu arranjo.* A densa trama de sons, distribuição de palavras e oposições demanda atos complementaridade de um articulador e de um intérprete capacitados para tais atos de configuração. O decifrador ou leitor implícito desta obra vai defrontar-se tanto com este arranjo textualizado quanto com a negação da cultura performativa que determina elaboração desta obra²³.

De fato, a antítese se desfaz: a concentração de recursos expressivos na obra de Heráclito, no seu livro, foi realizada a partir do contato com os produtos da tradição performativa a qual se se opõe. Assim, o paradigma antiperformativo de Heráclito se faz a partir de processos criativos performativos, das modalidades de *Mousiké*.

²² Tal implicação da dramaturgia de Heráclito aproxima-se do conceito da experiência de 'publicotropismo' identificada por J. Grotowski em atores exibicionistas do chamado 'teatro comercial'. Para tanto, "o ator não deve ter a platéia como ponto de referência (...) O ator não deve atuar *para* a audiência e sim confrontar-se com seus espectadores" (Grotowski, 2002, p.213-214). O neologismo refere-se ao movimento de seres vivos (plantas, fungos) estimulados pelo ambiente, como luz (fototropismo).

²³ Sobre o conceito, ver Iser, 1996; Iser, 1999; Both, 2010.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEERDEN, K. *Worlds Full of Signs. Ancient Greek Divination in Context*. Leiden: Brill, 2013.
- BOTH, W. *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press, 2010.
- BUNDCRICK, S. *Music and Image in Classical Athens*. Cambridge University Press, 2005.
- BURKERT, W. The Making of Homer in the sixth century BC: Rhapsodes versus Stesichorus. In: CAIRNS, D.L. (ed.). *Oxford Readings in Homer's Iliad*. Oxford: Oxford University Press, p.92-116, 2001.
- CASADESÚS, F. A La Búsqueda del Lector Perspicaz: El Caso de Heráclito. *Estudios Clásicos*, v. 121, p. 95-105, 2002.
- CHITWOOD, A. Heraclitus αἰνιχτῆς Heraclitus and the Riddle. *Studi Classici e Orientali*, v.43, p.49-62,1995.
- _____. *Death by Philosophy: The Biographical Tradition in the Life and Death of the Archaic Philosophers Empedocles, Heraclitus, and Democritus*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004.
- GOFFMAN, E. *Frame Analysis*. Londres: Harper&Row, 1974.
- GROTOWSKI, J. *Towards a Poor Theatre*. New York: Routledge, 2002. (Primeira edição em francês em 1968).
- ISER, W. *O ato da leitura. Vol I e II*. São Paulo Editora Ática, 1996, 1999.
- KHAN, C. *The Art and Thought of Heraclitus*. Cambridge University Press, 1979.
- KIRK, G. S. *Heraclitus. The Cosmic Fragments*. Cambridge University Press, 1975 (Original de 1955).
- _____. The Michigan Alcidas-Papyrus; Heraclitus Fr. 56d; The Riddle of the Lice. IN: *The Classical Quarterly*, v. 44.3/4 p.149-167, 1950.
- KURKE, L. Ancient Greek Board Games and How to Play Them. *Classical Philology* v. 94.3, p. 247-267, 1999.
- LAVIGNE, D. Archilocus and Homer in the Rhapsodic Context. In: CAREY, C.; SWIFT, C. (eds.). *Iambus and Elegy: New Approaches*. Oxford University Press, p.74-100, 2016.
- LAYNE, J. M. *The Enculturative Functions of Toys and Games in Ancient Greece and Rome*. Dissertação de Mestrado, University of Maryland, 2008.

LEBEDEV, Andrei. *The Logos of Heraclitus: a Reconstruction of his Thought and Word*. Saint Petersburg: Nauka Publishers, 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/8188629/Andrei_Lebedev_New_edition_of_Heraclitus_2014_Samples

MARCOVICH, M. *Heraclitus. Editio Maior*. Merida: The Los Andes University Press, 1967.

_____, MONDOLFO, R.; TÁRAN, L. *Eraclito. Testemonizanze, Imitazioni e Frammenti*. Milão: Bompiani, 2007.

MAURIZIO, L. “*Technopaegnia* in Heraclitus and the Delphic Oracles: Shared Compositional Techniques”. In: KWAPISZ, J.; PETRAIN, D. & SZYMANSKY, M. (eds.). *The Muse at Play. Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*. Berlin: De Gruyter, p.100-120, 2013.

MOTA, M. *A dramaturgia musical de Ésquilo. Investigações sobre elaboração, realização e recepção de ficções audiovisuais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

_____. Fragments of an Archaic and Noisy City: The Soundscape of Ephesus According to Heraclitus. In: *Moisa Epichorios: Regional Music and Musical Regions in Ancient Greece*, Ravenna, 2009.

_____. Performance e Inteligibilidade: Traduzindo Íon, de Platão. *Revista Archai*, Brasília, v.2, p.183-204, 2009a.

_____. Eraclito e la città: la drammaturgia del quotidiano nei frammenti In: *Pensare la città: categorie e rappresentazioni*. Napoli: Lofredo Editore, p. 155-162, 2010.

_____. Heráclito e os eventos performativos. In: *Filosofia e Arte na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: Nau /Hexis, p.83-101, 2011.

_____. *Nos passos de Homero. Ensaios sobre Performance, Filosofia, Música e Dança a partir da Antiguidade*. São Paulo: Annablume, 2013.

NEILS, J.; OAKLEY, J. *Coming of the Age in Ancient Greece: Images of Childhood from the Classical Past*. Yale University Press, 2003.

PFISTER, M. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge University Press, 1988.

SANDYWELL, B. *Presocratics Reflexivity*. Londres/Nova York: Routledge, 1996.

SCHAFFER, M. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

SHAPIRO, H. A. “Hipparchos and the Rhapsodes.” In: DOUGHERTY, C; KURKE, L. (eds.). *Cultural Poetics in Archaic Greece: Cult, Performance, Politics*. Oxford: Oxford University Press, p. 92-107, 1993.

_____. “*Mousikoi Agones: Music and Poetry at the Panathenaic Festival*.” In: NEILS, J. (ed.). *Goddess and Polis: The Panathenaic Festival in Ancient Athens*. Princeton: Princeton University Press, p. 53-75, 1992.

XENOPHANES. *Xenophanes of Colophon. Fragments*. Text, Translation and Commentary by J. H. Leshner. Toronto: University of Toronto Press, 2001.

Website: <http://www.britishmuseum.org>. Image atribuída ao pintor de Cleofratos.

Disponível em:

http://www.britishmuseum.org/join_in/using_digital_images/using_digital_images.aspx?asset_id=221978001&objectId=399287&partId=1