

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

André Daniel Reinke

ISTO É ESPARTA!

**A operação historiográfica na construção ficcional
dos quadrinhos *Os 300 de Esparta* de Frank Miller**

Porto Alegre
2013

André Daniel Reinke

ISTO É ESPARTA!

**A operação historiográfica na construção ficcional
dos quadrinhos *Os 300 de Esparta* de Frank Miller**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como
requisito parcial para a obtenção do título de
Licenciatura em História pelo curso de História
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Felizardo Nicolazzi

Porto Alegre
2013

André Daniel Reinke

ISTO É ESPARTA!

A operação historiográfica na construção ficcional dos quadrinhos *Os 300 de Esparta* de Frank Miller

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciatura em História pelo curso de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Felizardo Nicolazzi

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Cesar Augusto Barcellos Guazzelli

Prof. Dr. Temístocles Américo Corrêa Cezar

Porto Alegre

2013

Agradecimentos

Agradeço especialmente a Eliana Denise Grimm – esposa, amante e amiga – que suportou minhas ausências durante os longos anos deste curso e apoiou, do início ao fim, meu desejo de aventurar-me pelos excitantes caminhos da História.

Agradeço a Deus por nos presentear com o Lucas Grimm Reinke: prova de que existe, sim, o amor à primeira vista.

Resumo

Há certa ambiguidade na composição de uma obra de literatura ficcional que toma por base para sua intriga um fato real do passado. Tal característica traz à tona a discussão historiográfica em torno de conceitos como História, literatura e ficção. Para adicionar um capítulo ao debate, este trabalho pretende investigar os quadrinhos *Os 300 de Esparta*, publicado em 1998 pelo norte-americano Frank Miller. A análise da obra segue dois caminhos distintos que se cruzam: o primeiro, verificando que tipo de operação historiográfica é empreendida pelo autor ficcional na fase de pesquisa para construção do seu enredo; o segundo, compreendendo as razões para o rompimento com o paradoxo da História tão caro ao historiador. Finalmente, esta pesquisa procura encontrar um lugar para as representações ficcionais da história por meio da tese do entrecruzamento entre História e ficção de Paul Ricoeur.

Palavras-chave: Quadrinhos, Esparta, Frank Miller, História, Ficção, Imaginário, Entrecruzamento.

Abstract

There is certain ambiguity in the writing of a work of fictional literature that bases itself on a real fact of the past for its plot. This characteristic raises the historiographical discussion around concepts such as History, literature and fiction. To add a chapter to the debate, this paper intends to investigate the comic book *300*, published in 1998 by the American Frank Miller. The analysis of the work follows two distinct paths that intersect: first, checking what kind of historiographical operation is undertaken by the fictional author in the research phase for the construction of his plot; second, understanding the reasons for breaking with the paradox of History so dear to the historian. Finally, this study tries to find a place for fictional representations of history through Paul Ricoeur's thesis of interweaving of History and fiction.

Keywords: Comics, Sparta, Frank Miller, History, Fiction, Imaginary, Interweaving.

Lista de Figuras

Figura 1: capas da série publicada em 1999	.12
Figura 2: o último dia	.13
Figura 3: emissário menciona tamanho do exército	.15
Figura 4: nações invasoras	.16
Figura 5: lutaremos à sombra	.18
Figura 6: Xerxes sente um frio na espinha	.19
Figura 7: monumento aos heróis	.19
Figura 8: Xerxes tenta subornar Leônidas	.21
Figura 9: Leônidas convoca obediência à lei	.22
Figura 10: o treinamento espartano	.25
Figura 11: preparação para a batalha	.26
Figura 12: a referência visual dos personagens	.27
Figura 13: isto é Esparta!	.35
Figura 14: o naufrágio da frota persa	.37
Figura 15: o menino Leônidas e o lobo	.39
Figura 16: as boas vindas espartanas	.40
Figura 17: Xerxes ferido pela lança de Leônidas	.41
Figura 18: caracterização de Xerxes	.42
Figura 19: caracterização dos Imortais	.42
Figura 20: caracterização do traidor Efiltes	.43
Figura 21: opinião de Leônidas sobre religiosos	.45
Figura 22: o herói solitário	.47
Figura 23: ninguém saberá – faça com que saibam	.58
Figura 24: a melhor das histórias	.60

Sumário

Introdução	.8
1. Frank Miller e a obra <i>Os 300 de Esparta</i>	.11
1.1. Frank Miller	.11
1.2. Os 300 de Esparta	.12
2. A pesquisa historiográfica de Frank Miller	.14
2.1. A pesquisa em Heródoto	.14
2.1.1. Os antecedentes da invasão	.15
2.1.2. A bravura dos espartanos	.18
2.1.3. O tema da liberdade e escravidão	.20
2.1.4. Atenas x Esparta: crítica a Heródoto	.24
2.2. A pesquisa em Plutarco	.25
2.3. As fontes arqueológicas	.27
2.4. Frank Miller e Tucídides: o ato de ver	.28
2.5. A operação historiográfica em Frank Miller	.29
2.5.1. Frank Miller e o lugar social da História	.30
2.5.2. Frank Miller e a prática historiográfica	.30
2.5.3. Frank Miller e a escrita historiográfica	.32
2.6. Frank Miller, historiador de <i>ethos</i> antigo	.32
3. O imaginário na ficção: o abandono do paradoxo da História	.34
3.1. Alteração consciente da narrativa das fontes	.34
3.2. Invenção de acontecimentos para fins de narratividade	.38
3.3. Caracterização estética explicitamente imaginária	.41
3.4. Anacronismo como inteligibilidade para o presente do autor	.44
3.5. A eleição do herói: Leônidas	.47
3.6. As transgressões do ato de fingir: a ficção de Frank Miller	.49
3.6.1. Wolfgang Iser: o real, o fictício e o imaginário	.50
3.6.2. Frank Miller e as transgressões da ficção	.51
4. Os 300 de Esparta: o entrecruzamento da História e da ficção	.53
4.1. Paul Ricoeur: a referência cruzada entre historiografia e ficção	.53
4.1.1. Como a História se ficcionaliza	.54
4.1.2. Como a ficção se historiciza	.55
4.1.3. Como a História e a ficção entrecruzam-se em <i>Os 300 de Esparta</i>	.57
4.2. A testemunha parcialmente cega: metamorfoses	.58
4.3. História e ficção: potencialidades nas representações ficcionais da história	.62
Considerações Finais	.64
Referências	.66

Introdução

Ao final do romance histórico *Memórias de Adriano*¹, Marguerite Yourcenar (1903–1987) registrou algumas notas do seu processo de pesquisa da vida do imperador romano de quem ousadamente procurou simular a intimidade. Sobre a atividade de romancista histórico, ela teceu algumas considerações que a deixam um tanto próxima dos historiadores, ao menos no processo de levantamento dos vestígios do passado:

Aqueles que incluem o romance histórico numa categoria à parte esquecem que o romancista nunca faz mais do que interpretar, com a ajuda dos processos do seu tempo, um certo número de fatos passados, de lembranças conscientes ou não, pessoais ou não, tecidos do mesmo material que a História. (YOURCENAR: 301)

Ainda sobre sua pesquisa a respeito do imperador da Antiguidade, ela afirma o necessário respeito pela verdade, o silenciar do próprio interior e a busca de referências autênticas para falar de um personagem histórico cujo pensamento ela pretende reviver na sua literatura.

Bem depressa compreendi que escrevia a vida de um grande homem. Desse momento em diante, impôs-se maior respeito pela verdade, maior atenção e, de minha parte, maior silêncio. (...) Fazemos o que fizermos, reconstruímos sempre o monumento à nossa maneira. Mas já é muito não utilizar senão pedras autênticas. (YOURCENAR: 310)

Marguerite e sua obra podem ser incluídas na uma longa discussão que envolve História², literatura e ficção. Discussão esta que está dentro das questões da narrativa na historiografia e que retornou nas últimas décadas para a pauta de debates dos historiadores³. A questão da narrativa se apresenta tanto na História, quanto na literatura. Mas, em se tratando de literatura que tem sua matriz em um fato histórico do passado, a confusão entre as duas áreas tende a se intensificar, revelando os problemas inerentes à própria presença da *ficcionalidade no fazer historiográfico*, e de certa *historicização na ficção*. O que ocorre é que tanto a historiografia quanto a ficção literária retiram a história do empírico para elaborá-la segundo formas bastante diferenciadas. “É essa fonte comum, a radical diferença de seus resultados, e a falta comum de teorização suficiente de ambas, que dão lugar aos equívocos que têm acompanhado a escrita da história e da literatura”⁴.

1. YOURCENAR, Marguerite. *Memórias de Adriano*. Rio de Janeiro: Record, s.d. Primeira edição: *Mémoires d'Hadrien*. Paris: Librairie Plon, 1951.

2. Utilizaremos neste trabalho a nomenclatura sugerida pelo tradutor de Koselleck para o espanhol, Antonio Gómez Ramos, que define o seguinte padrão: *historia* (com minúscula) como tradução para *Geschichte*, isto é, o acontecimento, o fato sucedido; e *Historia* (com maiúscula) para *Historie*, o relato, conhecimento, investigação (em suma, a ciência histórica). (KOSELLECK, Reinhart. *historia/Historia*. Madrid: Mínima Trotta, 2004: 23) Uma ressalva: não utilizaremos este critério nas citações, onde mantivemos fidelidade ao texto original.

3. CEZAR, Temístocles. *Narrativa, cor local e ciência. Notas para um debate sobre o conhecimento histórico no século XIX*. História Unisinos, São Leopoldo, v. 8, n. 10, jul./dez., 2004: 30-31

4. LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006: 117

O que pretendemos explorar neste trabalho é justamente o tema da apropriação do fato do passado por narrativas tão diferenciadas entre si: a História e a literatura de quadrinhos¹. Entretanto, nosso viés não será o uso da narrativa pelos historiadores (que não deixa de ser marcada pelo ficcional, como veremos adiante), mas o contrário: como as representações ficcionais da história se apropriam de certa operação historiográfica para construção de seu próprio enredo. Em suma, esta é a questão: como o autor literário faz uso da história na construção do ficcional? Estabelece ele uma operação historiográfica, tal como os historiadores? Quais as semelhanças e diferenças no processo que ambos executam e que levam a resultados tão diversos?

Não temos a pretensão de investigar uma obra erudita como a de Yourcenar para responder a estas questões, mas nos dedicaremos a uma publicação muito mais mundana: os quadrinhos *Os 300 de Esparta* de Frank Miller. A obra permite a análise de uma suposta operação historiográfica pelo autor de literatura, uma vez que: 1) é narrativa de fato real do passado); 2) possui formato criativo e ideológico na seleção das informações contidas nas fontes; 3) o fato dos quadrinhos serem eminentemente visuais permite uma verificação mais precisa do que o autor imaginou a respeito da caracterização dos seus personagens e do ambiente nos quais eles operam²; 4) ao mesmo tempo que trata do real no passado, permite uma reflexão sobre a narrativa na representação ficcional da história; 5) trata-se de uma linguagem comum na literatura, mas nova para os estudos históricos, o que permite pensar a abertura para outras modalidades de registro ou de linguagem historiográfica; 6) permite refletir sobre as conexões entre a imaginação e a visualidade, especialmente no potencial que o uso de imagens históricas podem proporcionar no ensino de História.

Quanto ao escopo deste trabalho, inicialmente faremos a apresentação do objeto da nossa pesquisa com uma rápida exposição do currículo do quadrinista Frank Miller, bem como da obra *Os 300 de Esparta* e a repercussão que a mesma teve no seu lançamento e nos anos subsequentes.

1. Estamos considerando aqui os quadrinhos como pertencentes ao amplo universo da literatura. Ainda que constituam uma linguagem muito peculiar, os quadrinhos podem ser analisados, no mínimo, baseados em uma “referência cruzada” com a literatura por se tratarem de uma narrativa impressa e que possui em seu enredo uma intriga completa.

2. Consideramos que há maior possibilidade de exatidão na análise do imaginário do autor de quadrinhos pelo fato deste poder delimitar ou direcionar o imaginário do leitor. Ele não explica ou narra apenas: mostra; ou, literalmente, faz ver o que pensou. Mas uma ressalva: este cerceamento do imaginário se daria, na nossa opinião, apenas ao nível da caracterização dos personagens e ambientes.

A partir do segundo capítulo, intitulado neste trabalho *A pesquisa historiográfica de Frank Miller*, procederemos à análise da obra, comparando-a com as fontes da Antiguidade nos pontos em que a relação de parentesco entre elas se mostrar explícita. Neste capítulo, verificaremos em que situações o autor demonstra fidelidade a certo uso crítico das fontes, meio pelo qual procuraremos descobrir em que medida Frank Miller pode ser classificado como historiador. Para tal avaliação, buscaremos as categorizações que Michel de Certeau nos fornece no capítulo intitulado *A Operação Historiográfica em A Escrita da História*.

A terceira parte deste trabalho, *O imaginário na ficção: o abandono do paradoxo da História*¹, tratará de inverter a análise anterior, ou seja: verificar as situações em que ocorre um rompimento explícito com o vestígio do passado, tentando compreender as motivações que levam a tal atitude ficcional – isto é, a derrocada da pressuposição da verdade em benefício da verossimilhança. Para tanto, nos utilizaremos da teoria de Wolfgang Iser a respeito da tríade real–fictício–imaginário em *O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*.

O último capítulo buscará em Paul Ricoeur, especificamente na sua obra *Tempo e Narrativa*, a ideia que poderá explicar a nebulosa relação que se estabelece entre a História e a ficção no caso de Frank Miller e possivelmente de outros autores de literatura: o entrecruzamento das áreas que tomam emprestadas intencionalidades uma da outra para realizar propósitos distintos.

1. Definimos como “paradoxo da História” a verdade em suspenso que ela pretende encontrar, sempre sujeita a novas verificações e interpretações.

1. Frank Miller e a obra Os 300 de Esparta

1.1. Frank Miller

Frank Miller é um quadrinista norte-americano, nascido em 1957 em Olney, Maryland (EUA)¹. Seu primeiro trabalho foi publicado em 1978 na revista de terror e mistério *The Twilight Zone*. No mesmo ano, foi trabalhar na Marvel Comics desenhando o Homem Aranha, o Demolidor e o Wolverine. A relação forte de Miller com os mangás japoneses que admirava desde a infância influenciou toda a sua obra, levando ao estilo que atingiu grande sucesso na minissérie *Ronin* (1983). Como roteirista, em 1986 escreveu o que se considera o mais importante roteiro do Demolidor já escrito: *A queda de Murdock*. No ano seguinte, então na DC Comics, escreveu *Batman Ano 1*. Em 1986, lançou *O Cavaleiro das Trevas*, obra na qual roteirizou e desenhou o Batman aos 50 anos de idade após um período de uma década de aposentadoria. A obra se tornou um clássico e definiu a maturidade estilística do autor, reconhecido pela qualidade do seu traço e do enredo, mas marcado por certos posicionamentos considerados fascistas por alguns². Frank Miller consolidou seu *status* de quadrinista com *Sin City* em 1992 – sua obra-prima em termos gráficos –, uma série de violentos contos em estilo *film noir* que marcou seu estilo no uso habilidoso do preto e branco em alto contraste. Em 1998, lançou o drama *Os 300 de Esparta*. Em 2001, desenhou uma sequência ao *Cavaleiro das Trevas* que foi bastante criticada pela redundância e motivação puramente mercadológica. Em 2005, teve os quadrinhos *Sin City* adaptados ao cinema e em 2007 foi a vez de *Os 300 de Esparta*. Recebeu importantes prêmios dos quadrinhos: 13 troféus *Eisner Awards*, 5 *Kirby Awards* e 4 *Harvey Awards*.

1. Os dados de seu perfil foram extraídos do site Guia dos Quadrinhos. Ver em http://www.guiadosquadrinhos.com/artistabio.aspx?cod_art=61

2. Há uma crítica severa ao suposto fascismo de Frank Miller no site Quadrinhos que pode ser verificado em <http://quadrinhos.wordpress.com/2013/03/09/destruindo-classicos-o-cavaleiro-das-trevas-de-frank-miller-parte-1-o-fascismo-do-cavaleiro-das-trevas/>. Esta crítica foi rebatida pelo blogueiro André Forastieri que não o considera fascista, mas libertário (veremos adiante suas razões); verificar em: <http://noticias.r7.com/blogs/andre-forastieri/2011/11/22/civilizacao-e-conflito-frank-miller-o-isa-e-occupy-wall-street/>.

1.2. Os 300 de Esparta

O objeto de investigação neste trabalho é a série de 5 revistas lançada pela Dark Horse Comics nos EUA em 1998 e traduzida no Brasil no ano seguinte pela Editora Abril. A série retrata o episódio histórico da Batalha das Termópilas (480 a.C.) ocorrido por ocasião das Guerras Médicas que confrontaram gregos e persas.

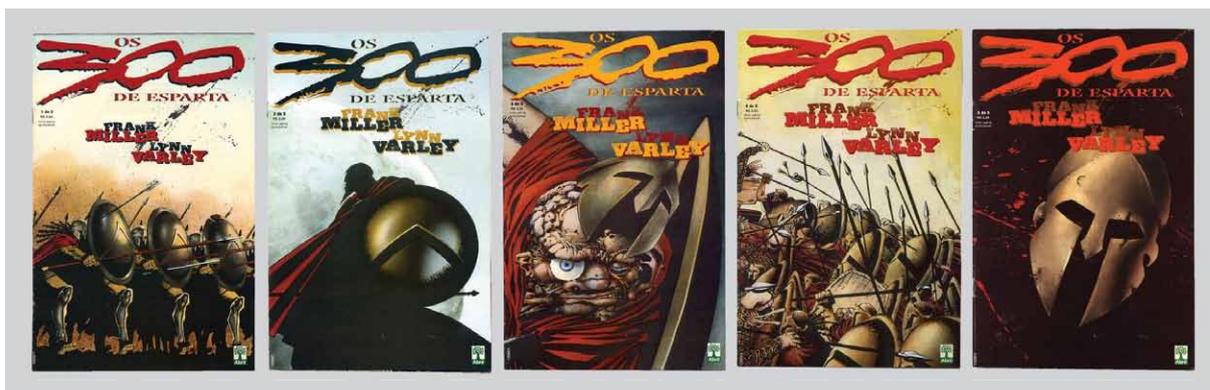


Figura 1: capas da série publicada em 1999.

No roteiro de Frank Miller – que possui algumas diferenças em relação à historiografia¹ –, os persas enviam mensageiros pedindo a submissão da Grécia, sendo esta rejeitada por atenienses e espartanos. O rei Leônidas de Esparta tenta organizar a resistência grega que não se consolida por motivos religiosos: os helenos não podem ir à guerra por causa da festa das Cárnicas. Contrariando os as tradições que considera retrógradas, o rei parte com sua guarda pessoal – os 300 – para as Termópilas onde, com outros grupos gregos menos aptos à guerra, resiste à entrada do imenso exército persa durante três dias. Quando surge a esperança de que poderia cumprir a missão, é traído por um espartano deformado chamado Efiltes (que fora criado pelos pais longe de Esparta), o qual conduz os persas por uma trilha entre as montanhas até a retaguarda da falange. Leônidas e seus 300 lutam até a morte, cumprindo a lei espartana de jamais se entregar. O exemplo deles brilha na memória grega que é conduzida à vitória contra os invasores no ano seguinte.

1. Em uma das posições historiográficas sobre o evento, o confronto pode ser resumido da seguinte maneira: durante as Guerras Médicas, o persa Xerxes invadiu a Grécia com um exército formidável a fim de expandir o império e anexar a Hélade. Inicialmente, uma força de 10 mil hoplitas foi enviada à Tessália para combater os persas que viriam da Macedônia, mas logo foi recuada por se considerar a posição desvantajosa. A decisão grega foi defender a Grécia em duas frentes: uma naval, no Artemísio, comandada por Atenas; e outra terrestre, dirigida por Esparta nas Termópilas. Provavelmente, o intento era a articulação de uma força naval com característica ofensiva e uma força terrestre defensiva, comandada por Leônidas (rei de Esparta) que conteria os persas até que a frota grega obtivesse sua vitória. Comandando um batalhão de 4100 combatentes gregos, tendo como corpo principal 300 espartanos, Leônidas resistiu durante três dias no desfiladeiro. Ao final, depois de serem traídos por um morador local que mostrou uma passagem pelas montanhas que chegava à retaguarda do grupo, os espartanos decidiram não abandonar suas posições para dar oportunidade de retirada aos aliados e tempo até à noite para a rearticulação da frota grega no norte. Leônidas e seus 300 lutaram até a morte. (BENGTSON, Hermann – comp. *Gregos y persas – El mundo mediterráneo en la Edad Antigua, I. Siglo Veintiuno, México: 1972: 42-50*)

Os 300 de Esparta venceu em 1999 o Prêmio Will Eisner (o mais importante troféu do meio quadrinista) como Melhor Série Limitada e Frank Miller foi eleito Melhor Roteirista/Artista . A repercussão da série veio até 2007 quando o diretor Zack Snyder dirigiu sua versão cinematográfica intitulada *300*. A estética do filme, como pode-se verificar na imagem abaixo, é explicitamente inspirada nos quadrinhos e no traço marcante de Miller.



Figura 2: o último dia.

Fonte: MILLER, Revista 5: 24-25 e filme 300: 1:36:09.

O próprio Frank Miller foi um dos consultores do diretor nas filmagens e especialmente na pós-produção. Retiramos dos extras do DVD do filme algumas informações fornecidas diretamente pelo quadrinista, dada a estreita relação da produção do mesmo com a obra original por nós pesquisada.

2. A pesquisa historiográfica de Frank Miller

Se História é conhecimento por meio de vestígios¹, que vestígios Frank Miller resgatou para compreender o fato do passado que pretende narrar? Uma vez que o quadrinista buscou na história o roteiro para seu enredo, partimos do pressuposto de que houve uma pesquisa empreendida pelo autor – portanto, uma *operação historiográfica* ou ao menos parte dela. A questão que se coloca é a seguinte: entender a forma pela qual Miller constitui os vestígios do passado como fontes legítimas para sua reconstituição histórica. Assim, nossa atenção recai sobre aquelas obras que são reconhecidas como fontes históricas pelos historiadores e que podem ser diretamente percebidas na própria obra *Os 300 de Esparta*, a saber: *História* de Heródoto, *Vidas Paralelas* de Plutarco, bem como a cultura material da Grécia e Pérsia antigas.

1. PROST, Antoine. *Doze lições sobre a história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008: 64.

2.1. A pesquisa em Heródoto

Diversas cenas dos quadrinhos de *Os 300 de Esparta* remetem diretamente às informações contidas na *História* de Heródoto. Como Heródoto foi questionado ao longo dos séculos sobre a precisão das informações que fornece, sendo algumas delas consideradas puras mentiras² ou minadas pela oralidade³, neste trabalho não o consideraremos como uma fonte absoluta do que teria acontecido no desfiladeiro das Termópilas, nem faremos um levantamento que opõe “certo” e “errado” comparando o retrato de Frank Miller do evento com o texto de Heródoto. A própria ambiguidade da matéria histórica impede que procedamos desta maneira.

2. HARTOG, François. *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Nova edição revista e aumentada. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999: 31.
3. *Ibid.*: 297.

Na história, como em qualquer matéria, o que é positivo fica ambíguo. O que é real presta-se a uma infinidade de interpretações. Por isso um De Maistre e um Michelet são igualmente possíveis; e talvez seja por isso que, quando especulam sobre o passado, assemelham-se a oráculos, a adivinhos, a profetas dos quais tomam a envergadura e pedem emprestada a sublimidade da linguagem; enquanto conferem ao que aconteceu toda a profundidade expressiva que, na verdade, só pertence ao futuro. (VALÉRY, 1991: 118)

As perguntas que faremos à obra que estamos analisando seguem o viés de compreender a apropriação que o autor de ficção faz dos vestígios. De que maneira Frank Miller pesquisa Heródoto?

Como ele trata esta fonte? Como faz uso da sua narrativa e em que medida ela se manifesta na sua obra, em contraposição ao próprio presente do autor? Tais perguntas nos levarão, ao final do capítulo, a nos questionar se Frank Miller pode também ser chamado de historiador por investigar os feitos dos homens no passado.

2.1.1. Os antecedentes da invasão

Frank Miller utiliza a mesma visão extraordinária que a fonte apresenta a respeito do invasor: um exército imenso, retratado com os exageros próprios de Heródoto ao mencionar rios sendo secos para saciar a sede do imenso exército que passava¹. Este descreve o exército de Xerxes como sendo composto pela cifra de 1.700.000 homens de infantaria², 517.610 homens na força naval, 80.000 na cavalaria e 20.000 na carraria³, terminando a avaliação pessoal que o montante total de homens sendo deslocados, incluindo suporte logístico, seria de 5.283.220 homens⁴. Miller viu o exagero e o retratou como tal na sua história – na boca de um embaixador persa que conta vantagem ao ordenar submissão de Esparta ao rei Leônidas.

1. Heródoto descreve rios sendo secos pelas tropas persas no Livro VII, capítulos XLII, LVIII, CVIII, CIX, CXXVII e CXCVI.

2. HERÓDOTO, Livro VII, LX.

3. Ibid., CLXXXIV.

4. Ibid., CLXXXVI.

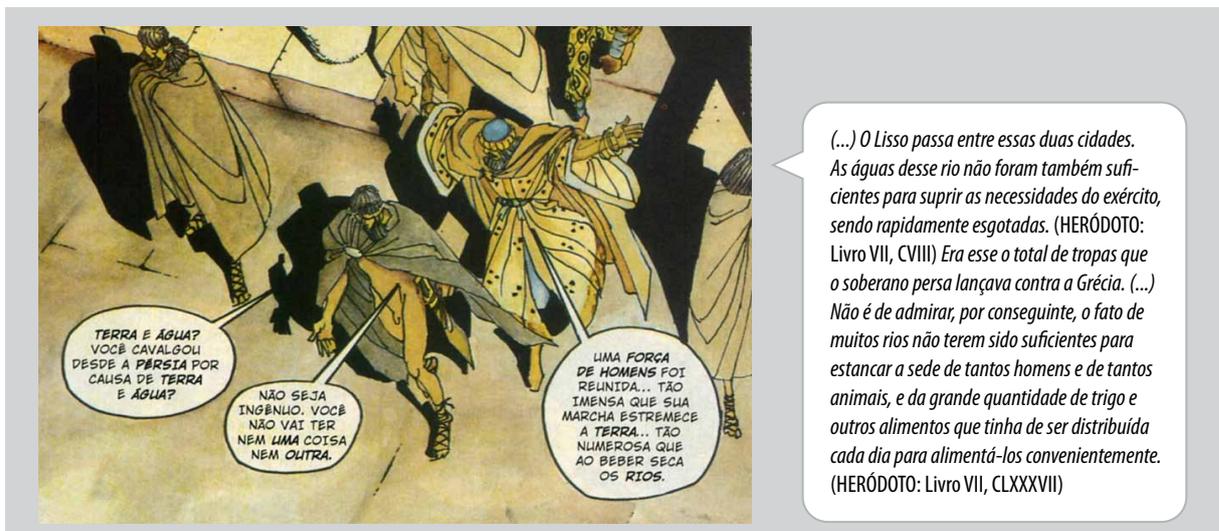


Figura 3: emissário menciona tamanho do exército.
Fonte: MILLER, Revista 1: 22 e HERÓDOTO: Livro VII, CVIII e CLXXXVII.

Frank Miller segue o exemplo de sua fonte e intensifica a realidade por meio do exagero, baseando-se no pacto de leitura que está sendo estabelecido com o leitor. O narrador – tanto o de Heródoto quanto o de Miller – não possui prova daquilo que afirma e, portanto, pede ao leitor que lhe conceda o direito de saber o que conta⁵. A questão do suposto exagero se constrói em torno da necessidade de persuasão, e não fundamentalmente na verdade do fato:

5. Para Paul Ricoeur ocorre um pacto de leitura entre leitor e narrador, sendo que o leitor sugere um juízo, uma avaliação dos principais personagens. Neste pacto, há narradores dignos de confiança – que jogam pelas regras da obra – e os não dignos de confiança – que bagunçam as expectativas do leitor, mas que nem por isso deixam de chamar o leitor à reflexão (RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa. Volume 3: O tempo narrado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010: 276-277).

O peso recai imediatamente não sobre a simples verossimilhança ou a referência (visto que Aristóteles reconhece que um artista pode representar algo que é fisicamente impossível), e sim sobre a persuasão mimética: a tarefa do artista é nos convencer de que aquilo podia ter acontecido. Assim, a plausibilidade e a coerência interna se tornam mais importantes do que a exatidão referencial. E essa tarefa, naturalmente, demandará um grande artifício ficcional, e não um mero registro informativo. (Wood, 2011: 203)

Os artifícios ficcionais de Frank Miller buscam a credibilidade da narrativa vinculada ao que o autor propõe por meio do exagero: ressaltar a bravura dos espartanos¹. Miller mantém o exagero tal como está para construir sua lenda; as ilustrações desenvolvidas em seus quadrinhos remetem a um exército de tal monta. O verossímil da narrativa, assim, está ajustado à tessitura da intriga, àquilo que auxilia na inteligibilidade da obra e que define a coerência interna da narrativa – e não tanto pelo que consideraríamos verdadeiro no que entendemos por realidade.

1. Trataremos adiante como Frank Miller trabalha a bravura dos soldados de Leônidas.

Voltando à descrição dos invasores: o quadrinista reproduz de maneira habilidosa e sintetizada a longa descrição que Heródoto faz dos diferentes armamentos do formidável exército persa (o grego estendeu-se minuciosamente dos capítulos LXI ao LXXX). Tantos detalhes são apresentados por Miller com poucas frases e imagens: “cem nações caem sobre nós”. Tal brevidade só é possível na ficção, onde o pacto de leitura e o uso do imaginário preenchem a necessidade de maiores descrições – o leitor preenche as lacunas.



Figura 4: nações invasoras.
Fonte: MILLER, Revista 4: 8-9.

“Cem nações caem sobre nós” é suficiente para produzir a sensação de perigo extremo, o que não seria possível na narrativa historiográfica que necessita corroborar pelo detalhamento de fontes o revés que se apresenta. A síntese se torna ainda mais operacional nos quadrinhos pela possibilidade do autor trazer imagens sobrepostas por palavras que instigam a interpretação do leitor por meio de diversos recursos visuais que produzem sensações e interpretações por parte do leitor, completando sua percepção:

A configuração geral da revista de quadrinhos apresenta uma sobreposição de palavra e imagem, e, assim, é preciso que o leitor exerça as suas habilidades interpretativas visuais e verbais. As regências da arte (por exemplo, perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (por exemplo, gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente. A leitura da revista de quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual. (EISNER, 1999: 8)

O “esforço intelectual” mencionado por Eisner implica uma certa prática de leitura dos quadrinhos, tendo função similar à dos conceitos descritos por Weber: sintetizam o real em proveito da inteligibilidade – neste caso, a inteligibilidade dos quadrinhos. Ela decorre também de certa alfabetização visual na própria prática da leitura de quadrinhos já exercida há mais de um século pela cultura ocidental. De qualquer maneira, a realidade da coalizão de nações comandadas pelos persas – embora aparentemente falsificada no exagero dos números – não deixou de ser grandiosa e conter diversos grupos militares, sendo explorada tanto por Heródoto como pela arte de Miller.

Um segundo elemento nestes antecedentes à invasão é bastante mais próximo do que consideráramos provável na nossa concepção de verdade: Miller manteve a informação da prática de envio de emissários (ou embaixadores) pedindo terra e água como prova de submissão. Em Heródoto, isso aparece como um procedimento padrão operado por Dario quando da primeira Guerra Médica:

Os Tásios, curvando-se às ordens de Dario, destruíram suas muralhas e conduziram seus navios para Abdera. O soberano sondou, em seguida, os Gregos, para ver se eles tinham a intenção de fazer-lhe guerra ou de se submeterem ao jugo persa. Enviou emissários a uma costa e a outra da Grécia para pedirem, em seu nome, terra e água. Despachou outros para as cidades marítimas que lhe pagavam tributos, ordenando-lhes que construíssem navios de guerra e batéis para o transporte de cavalos. (HERÓDOTO: Livro VI, XLVIII)

Terra e água, é o que Xerxes ordena que Leônidas entregue aos seus emissários. Aqui, Miller é textualmente literal quanto à informação de sua fonte.

2.1.2. A bravura dos espartanos

O esmero na descrição da força do inimigo a ser combatido é preciso ser compreendido pela função preparatória na narrativa: demonstrar a bravura daqueles que o autor pretende descrever. No caso de Heródoto, bravos são os gregos em geral; para Frank Miller, os espartanos. A lógica de ambos é simples: quanto maior é o desafio a ser encarado, maior a força e determinação de quem o enfrenta.

O ousado destemor ante a batalha apresenta-se em Heródoto e é reproduzido por Miller, representado pelo estado de espírito do guerreiro antes da luta. Por isso, se percebe no quadrinista uma forte impressão em torno das frases irônicas dos espartanos – descritas por Heródoto – que demonstram certa indiferença ante a morte. Uma destas falas é colocada explicitamente por Miller na boca do hoplita Stelios¹ após amputar a mão de um comandante persa que viera parlamentar com os espartanos antes do confronto (demonstrando certo desdém por parte dos espartanos dos quadrinhos pelas convenções diplomáticas, como veremos adiante).

1. Na narrativa de Heródoto, quem falou sobre as flechas ocultarem o sol foi Dieneses, não Stelios. Mas pode Heródoto garantir, sem sombra de dúvida, que tal frase fora dita por ele? Por esta razão, Frank Miller pode trazer a fala para outro personagem. Em outras palavras: o autor de 300 coloca em dúvida a fonte que utiliza, estabelecendo um pacto com Heródoto e crendo que podem haver ali “mentiras” baseadas nas afirmativas do “dizem que” do grego.

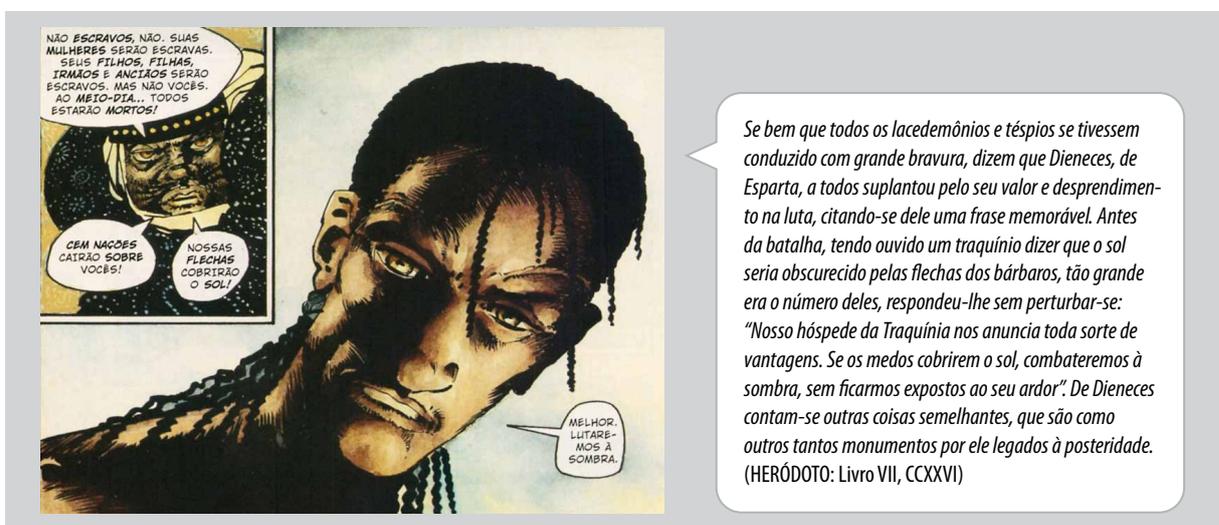


Figura 5: lutaremos à sombra.
Fonte: MILLER, Revista 3: 15.

Outro modo como se ressalta a determinação dos hoplitas na batalha se dá pelas reações de Xerxes durante a luta ao perceber a qualidade tática e técnica dos espartanos. Tais reações são demonstradas nos quadrinhos conforme a descrição de Heródoto, na qual Xerxes chegou a temer pelos seus soldados.



Figura 6: Xerxes sente um frio na espinha.
 Fonte: MILLER, Revista 4: 24-25 e HERÓDOTO: Livro VII, CCXII.

Por fim, como último item que pretendemos resgatar a respeito da bravura dos espartanos, veja-se o registro que Heródoto fez da homenagem aos mártires das Termópilas e que Frank Miller utilizou como ápice e mensagem central de sua trama. A frase gerou uma página dupla ao final de *Os 300 de Esparta*, ilustrada pelo campo recheado de espartanos tombados, cravejados de flechas.

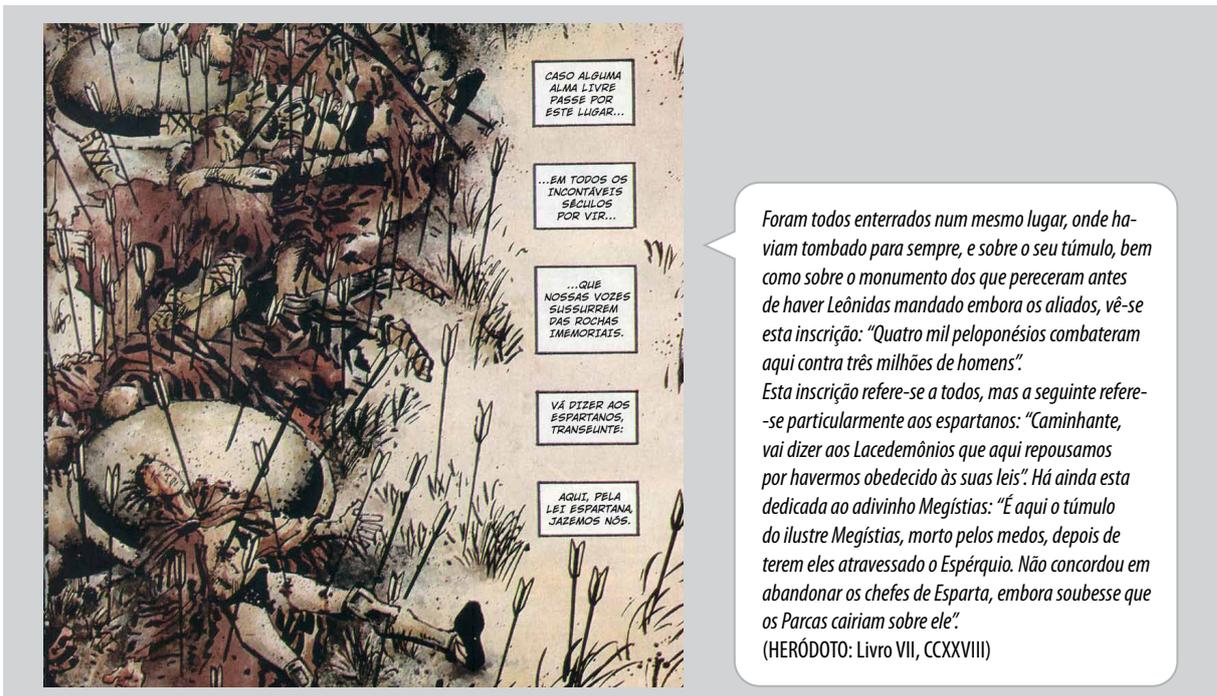


Figura 7: monumento aos heróis.
 Fonte: MILLER, Revista 5: 41 e HERÓDOTO: Livro VII, CCXXVIII.

As almas livres de todas as eras deverão reconhecer o que eles fizeram: "Vá dizer aos espartanos, transeunte: aqui, pela lei espartana, jazemos nós". Note-se que Frank Miller omite as demais homenagens. Para ele, importam os espartanos, os heróis do seu enredo.

2.1.3. O tema da liberdade e escravidão

A leitura que o historiador faz do passado é dirigida pela sua leitura do presente¹. Tanto a História como a ficção enunciam discursos que não podem ser desligados do seu contexto de produção, tampouco de sua prática política, econômica ou religiosa².

Assim, fundada sobre o corte entre um passado, que é seu objeto, e um presente, que é o lugar de sua prática, a história não pára de encontrar o presente no seu objeto, e o passado, nas suas práticas. Ela é habitada pela estranheza que procura, e impõe sua lei às regiões longínquas que conquista, acreditando dar-lhes a vida. (CERTEAU, 1982: 46-47)

O mesmo se dá com os historiadores, com Frank Miller ou qualquer outro autor ficcional. É na leitura do passado a partir do presente que podemos compreender o fascínio de Frank Miller por Heródoto, especialmente na aplicação do tema da liberdade grega frente à escravidão dos súditos da monarquia oriental.

Em Heródoto, a grande diferença entre os orientais e os gregos é o princípio da liberdade: os povos trazidos por Xerxes nada mais são do que escravos. Tal oposição aparece, por exemplo, quando cita que “Xerxes assistiu ao desfile de suas tropas, que marchavam sob golpes de chicote”³. O mesmo motivo é apresentado pelo grego para explicar a razão pela qual ele não mencionaria os nomes dos comandantes dos povos que acompanhavam o imperador.

Não havendo necessidade de investigar-lhes os nomes, passarei sobre eles em silêncio. E é justo que assim proceda, pois, não somente cada povo, como todas as cidades, tendo seus comandantes particulares, os oficiais não seguiam na qualidade de generais, mas como os outros escravos que participavam da expedição. Já mencionei os generais que tinham toda autoridade e os Persas que comandavam cada nação (HERÓDOTO, Livro VII, XCVI).

Além disso, para Heródoto, Xerxes acreditava que homens independentes fugiriam se não fossem impelidos por chicotadas.

(...) Se eles [os gregos] agissem, como entre nós, sob as ordens de um senhor, o temor ao castigo inspirar-lhes-ia uma coragem fora do comum, e, impelidos por chicotadas, marchariam, embora fossem em pequeno número, contra tropas muito mais numerosas. Mas os teus compatriotas, independentes como são, não fariam tal coisa. (resposta de Xerxes a Demarato em HERÓDOTO, Livro VII, CIII)

Esta é a percepção de Heródoto a respeito do oriental que não compreende senão a partir da visão de si mesmo: os persas e povos que conquistou não possuem a liberdade porque estão sob o domínio de um rei – ou seja, na ótica dos gregos, estão debaixo do tirano⁴.

1. CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982: 34.

2. *Ibid.*: 41.

3. HERÓDOTO, Livro VII, LVI.

4. É este o argumento em *Espelho de Heródoto*, no qual Hartog apresenta a retórica da alteridade. Um narrador que pertence a determinado grupo contará às pessoas de seu meio como se caracterizam as de outro, e para traduzir as diferenças usa a figura cômoda da inversão, na qual a alteridade se transcreve como um “anti-próprio” (HARTOG, 1999, op. cit.: 229).

Essa inversão é uma ficção que faz ver e compreender, por meio da qual se elabora a representação do mundo¹. Por isso, em Heródoto, o Grande Rei persa é espelho do tirano grego².

1. HARTOG, 1999, op. cit.: 231.

2. Ibid: 328.

Enfim, o *despótes* exerce seu poder sobre os corpos, que marca a seu modo, antes de tudo pelo chicote. Com efeito, os reis chicoteiam: o exército persa marcha sob o chicote e eles julgam que não se pode fazer nada de bom sem ele. Xerxes, recorde-se, chega a ponto de mandar chicotear o Helesponto. (HARTOG, 1999: 334)

O Xerxes de Frank Miller concorda com o Xerxes de Heródoto: ele não governa homens livres, mas escravos que chicoteia. Por causa da associação entre escravidão e domínio monárquico, os gregos não aceitam qualquer oferta de poder se com ela vem a perda da liberdade. Por isso, Heródoto menciona que o governo de uma província persa na Grécia, sugerido a espartanos, foi recusada. Novamente, Miller e Heródoto concordam na oposição entre liberdade e escravidão traduzidas na perda da primeira por associar-se à monarquia despótica. A diferença entre ambos está no fato de que, nos quadrinhos, não é qualquer espartano que recebe a proposta de aliar-se ao invasor: a Leônidas é oferecido o posto de traidor da Hélade.



Figura 8: Xerxes tenta subornar Leônidas.

Fonte: MILLER, Revista 4: 17 e HERÓDOTO: Livro VII, CXXXV e CXXXVI.

Novamente, o detalhe de quem falou e quando falou escapa à fidelidade à sua fonte; mas nas motivações que colocaram gregos em oposição ao intento persa, Frank Miller permanece fiel a Heródoto. É preciso compreender a estratégia que o autor fomenta ao dirigir-se para o leitor: sua preocupação não está na *verdade*, mas no *verossímil*. A verdade seria o fato atestado por meio de prova documental que impõe a crença no discurso como verdadeiro – o conceito de *representância* construído por Paul Ricoeur¹. Na ficção, entretanto, o discurso se sustenta pelo verossímil, ou seja, aquilo que é passível de crença por não contradizer o campo dos possíveis dentro da obra. Embora Miller altere os personagens sem se preocupar em reproduzir a verdade de Heródoto, ele ainda elabora um relato coerente com sua narrativa: Xerxes é um déspota que chicoteia seus vassalos. O autor convoca o leitor a realizar o trabalho de suspensão da credulidade em Heródoto – se ele conhece os detalhes de seu texto – e permite, assim, que a ficção tenha livre curso, tornando seu discurso verossímil².

Voltemos ao tema da liberdade: ela é recorrente em Frank Miller como resultado de sua leitura de Heródoto. Mas devemos, em função de que a leitura do passado é feita a partir do presente, nos perguntar de que tipo de liberdade estariam falando o antigo e o nosso contemporâneo. Seria a mesma? Vejamos primeiramente a provável liberdade sob os auspícios de Heródoto. A base da liberdade dos espartanos está na igualdade perante a lei, e esta lei é que precisa ser cumprida por todos – tanto pelos servos, quanto pelo rei³. Tal perspectiva aparece no testemunho do traidor Demarato⁴ sobre a bravura dos lacedemônios que Frank Miller toma como padrão.

1. RICOEUR, 2010 vol. 3 op.cit.: 263. *Representância*, termo sugerido por Paul Ricoeur, é uma retificação sem fim do discurso histórico segundo novas descobertas ou olhares que se estabelecem sobre os vestígios. As construções da História que têm a ambição de serem reconstruções exigem um vis-à-vis permanente (Ibid: 268).

2. Ainda tratando de Ricoeur: este situa a construção do verossímil no prazer do reconhecimento do universal na intriga gerada pela composição ficcional: “Esse prazer do reconhecimento é, por sua vez, fruto do prazer que o espectador extrai da composição segundo o necessário e o verossímil. Ora, esse critérios ‘lógicos’ são eles mesmos ao mesmo tempo construídos na peça e exercidos pelo espectador” (RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa. Volume 1: A intriga e a narrativa histórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010: 88).

3. MOOSÉ, Claude. *A Grécia Arcaica de Homero a Ésquilo*. Edições 70: Lisboa, 1984: 147-148.

4. Demarato é um exilado de Esparta na corte de Xerxes.



Num combate de homem para homem não são inferiores a ninguém, e, reunidos num corpo de exército, são os mais bravos de todos os homens. Na verdade, embora livres, não são da maneira que imaginais. A lei é, para eles, um senhor absoluto, e não a temem menos que os vossos súditos a vós. Obedecem aos seus ditames, às suas determinações, que são ordens, e essas ordens impedem-nos de fugir diante do inimigo, qualquer que seja o seu número, e obriga-os a manterem-se firmes no seu posto, a vencer ou morrer. (Fala de Demócrito em resposta a Xerxes, em HERÓDOTO: Livro VII, CIV)

Figura 9: Leônidas convoca obediência à lei. Fonte: MILLER, Revista 5: 11 e HERÓDOTO: Livro VII, CIV.

Os espartanos jamais abandonam a lei e seguem fielmente seus ditames. Isto fascina o quadrinista e deve ser entendido como a chave para compreender sua obra. A liberdade dos gregos antigos definida pela obediência à lei que coloca todos os cidadãos debaixo de um mesmo direito é o princípio no qual reside a liberdade defendida por Miller. Não se trata da participação em um debate para decidir os rumos da sociedade ou de ter seus direitos representados no governo, mas de estar debaixo de uma mesma lei que todos obedecerão igualmente. Miller se encontra com Heródoto e os antigos espartanos. É neste ponto que a ideologia de Frank Miller aparece como um dos motores de justificação de sua obra: ele defende a liberdade que os gregos trouxeram à humanidade. Entretanto, trata-se em última instância de um modelo de liberdade muito específico e contemporâneo ao autor. O comentário do blogueiro André Forastieri nos ajuda a identificar a que tipo de ideologia Miller se filia:

Miller não é “de direita”, no sentido que entendemos no Brasil. É “libertarian”, termo muito americano que não tem nada a ver com “libertário” que pelo mundo afora rescende a anarquismo e rebeldia. Trata-se de corrente de pensamento que defende a supremacia da liberdade individual como o valor fundamental da sociedade. São extremamente desconfiados de leis, regulamentações, e Estado, e anticomunistas ferozes. (FORASTIERI: 2011)¹

Frank Miller defende uma liberdade individual em que a lei – da qual desconfia, é verdade² – existe fundamentalmente para garantir as liberdades individuais³. É a interferência do presente de Miller que se interpõe ao provável pensamento “democrático” do tempo de Heródoto. Assim, toma liberdades ampliando o conceito da democracia nascente não para a representatividade nas decisões do Estado, mas para a segurança que este poderá oferecer à liberdade da vida privada. Frank Miller, ao interpretar Heródoto, cria um enredo que o leva ao encontro consigo mesmo e com suas próprias aspirações.

A liberação da ficção no tocante às restrições da história – restrições resumidas na prova documentária – não constitui a última palavra no que se refere à liberdade da ficção. Constitui apenas seu momento cartesiano: a livre escolha no reino do imaginário. Mas as obrigações para com a visão de mundo que o autor implicado tem a ambição de comunicar ao leitor são para a ficção fonte de restrições mais sutis, que exprimem o momento espinosista da liberdade: ou seja, a necessidade interior. (...) Assim, a dura lei da criação, que é a de reproduzir [*rendre*] da maneira mais perfeita a visão de mundo que anima o artista, corresponde ponto por ponto à dívida do historiador e do leitor de história para com os mortos. (...) O paradoxo é que a liberdade das variações imaginativas só é comunicada revestida do poder coercitivo de uma visão de mundo. (RICOEUR, 2010 vol. 3: 305)

1. Verificar em: <http://noticias.r7.com/blogs/andre-forastieri/2011/11/22/civilizacao-e-conflito-frank-miller-o-islame-occupy-wall-street/>.

2. Sua obra mais famosa, “*O Cavaleiro das Trevas*” (1988), trata de Batman, o vigilante retornando de sua aposentadoria para acabar com a lei do *status quo* reinante que acabou por minar justamente as liberdades individuais, levando a sociedade ao caos.

3. É este o tema do discurso final do aedo que está na figura 25, pg 59, quando será melhor examinado.

2.1.4. Atenas x Esparta: crítica a Heródoto

A luta política entre Atenas e Esparta pelo predomínio na Grécia é conhecida, vindo a desembocar na guerra que viria a ser ‘a história’ segundo Temístocles – a Guerra do Peloponeso¹. As duas cidades tiveram participação fundamental na defesa da Grécia contra o invasor persa, mas Heródoto apresenta os atenienses como os principais protagonistas da vitória contra os invasores persas – cabendo aos espartanos um papel secundário.

Sinto-me levado a expor aqui a minha opinião, e, muito embora me exponha à ira de muitos, não dissimularei o que parece, a meus olhos, a verdade. Se o receio ao perigo que ameaçava os Atenienses lhes tivesse feito abandonar a pátria, ou se, permanecendo na cidade, eles se submetessem a Xerxes, ninguém teria tentado opor-se ao soberano no mar. Se ninguém lhe tivesse resistido no mar, eis o que teria, sem dúvida, acontecido no continente: Ainda que os Peloponésios fechassem o istmo com muitas muralhas, os Lacedemônios não ficariam menos abandonados pelos seus aliados, que, vendo a força naval dos bárbaros apossar-se de suas cidades uma após outra, sentir-se-iam obrigados a traí-los. Sozinhos e desprovidos de todo e qualquer auxílio, morreriam como heróis, depois de terem realizado gloriosas façanhas, ou experimentariam a mesma sorte que o resto dos aliados, ou mesmo, antes de experimentar essa sorte entrariam em entendimento com Xerxes, quando vissem o resto dos gregos bandear-se para os Medos. Assim, num ou noutro caso a Grécia cairia sob o domínio dos bárbaros, pois, obtendo o soberano o domínio do mar, tornar-se-iam inúteis as muralhas erguidas em torno do istmo. Não estaremos exagerando se dissermos que os Atenienses foram os verdadeiros salvadores da Grécia. (...) (HERÓDOTO: Livro VII, CXXXIX)

Frank Miller se opôs frontalmente a esta opinião. Na sua narrativa, foram as Termópilas que determinaram a vitória grega no ano seguinte. É o que o próprio quadrinista afirma nos extras do filme *300*, baseado na sua obra.

Heródoto descreve Termópilas como uma catástrofe, mas ele tinha um ponto de vista muito ateniense, e eu acredito que não teríamos tido uma Plateia ou uma Salamina sem Termópilas. Humilhar os persas a ponto de Xerxes ter mandado decapitar Leônidas e colocar sua cabeça em uma estaca, e os persas se esquivando ainda com medo dele, isso mobilizou os gregos, os fez perceber quem eles eram.² (DVD 300. Extras. *Os 300, fato ou ficção?*, 22:52)

O grande herói é Leônidas; os espartanos, os únicos bravos. Por diversas vezes, nos quadrinhos, o autor emite opiniões sobre os atenienses que coloca na boca dos seus personagens: Leônidas se refere a eles como “aqueles pederastas”³; um hoplita espartano considera atenienses como “amadores, janotas e afetados”⁴; finalmente, Leônidas diz para seu soldado “deixar a democracia para os atenienses”⁵ quando este apresenta seu apoio na resistência das Termópilas.

1. HARTOG, François. *Os antigos, o passado e o presente*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003: 15.

2. Depoimento original: “Herodotus describes Thermopylae as a catastrophe, but Herodotus had a very Athenian point of view, and I believe that we wouldn't have had a Plataea or a Salamis without Thermopylae. By humiliating the Persians, to the point where Xerxes had Leonidas beheaded and put his head on a stake, and the Persians skulked by, still scared of him, it rallied the Greeks, it made them realize what they were.”

3. MILLER, Revista 1: 23.

4. MILLER, Revista 5: 8. Na ocasião, o contador de histórias Dílios relata a vitória de Atenas contra o imperador Dario na batalha de Maratona. Desdenha dos persas, dizendo que, se atenienses conseguiram a vitória, para eles, espartanos, seria fácil.

5. MILLER, Revista 5: 11.

Um espartano, para Frank Miller, não tem escolha; deve obedecer a lei sem discutir. É por isso que consideramos a opinião de Frank Miller não muito favorável à democracia ateniense. O estado militarizado de Esparta o fascina e o leva a se posicionar positivamente, apesar da violência de sua sociedade¹.

Frank Miller discorda ideologicamente de Heródoto, mas ao mesmo tempo traz as informações de sua fonte para apoiar a própria visão de mundo, selecionando textos adequados ao seu argumento e rejeitando aqueles dados que sustentariam outro posicionamento. Embora sua fonte apresente uma opinião, discorda dela e toma caminho diverso que sustenta a verossimilhança de seu texto.

1. Diz Frank Miller: “Os espartanos eram diferentes dos outros gregos; viviam de acordo com regras muito mais bárbaras – todo espartano era um soldado” (DVD 300. Extras. *Quem eram os 300?* 1:24). O treinamento militar espartano será tratado adiante.

2.2. A pesquisa em Plutarco

O comportamento dos espartanos, descrito e ilustrado nos quadrinhos de *Os 300 de Esparta*, remete às informações contidas em Plutarco no capítulo sobre Licurgo em *Vidas Paralelas*. A descrição de Frank Miller da formação militarizada do Estado espartano está em consonância com as leis de Licurgo: somente crianças saudáveis são recebidas na comunidade, colocadas em treinamento aos 7 anos numa severa rotina que duraria até os 20 anos, objetivando forjar um guerreiro inflexível, uma espécie de tropa de elite do mundo antigo.

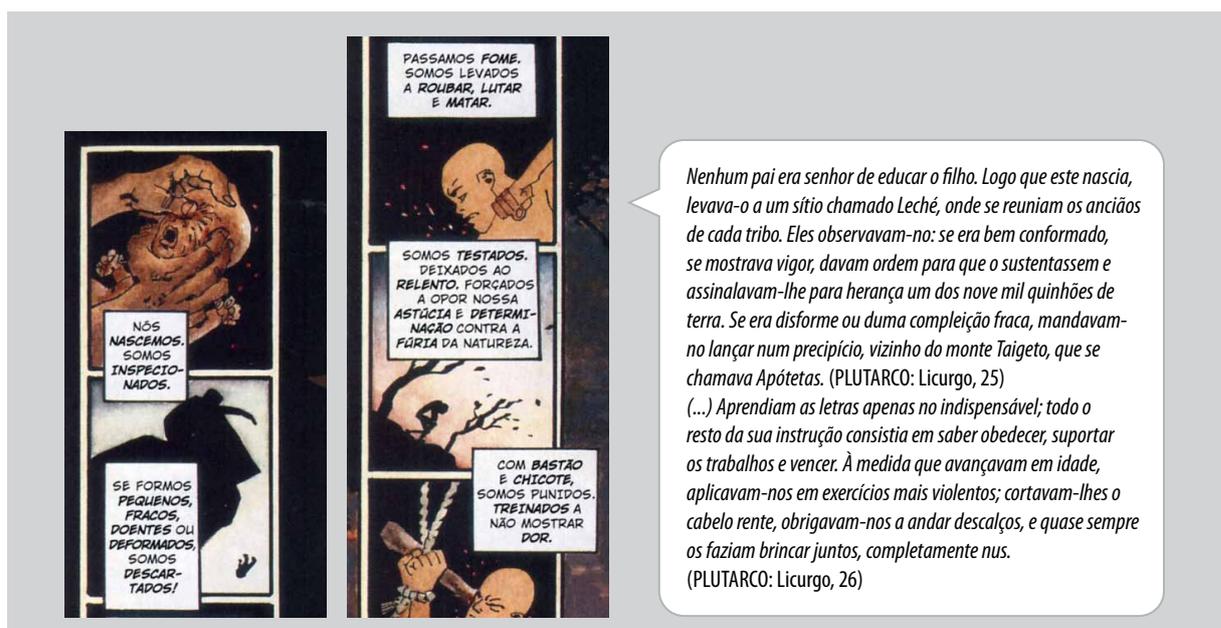


Figura 10: o treinamento espartano.
Fonte: MILLER, Revista 3: 4 e PLUTARCO, Licurgo: 25 e 26.

Ainda sobre a formação militar, uma cena curiosa nos quadrinhos remete às informações de Plutarco: um soldado penteando os cabelos antes da batalha. Para o leitor contemporâneo, o momento pode parecer curioso, mas torna-se revelador desta calma prévia ao confronto que caracteriza o espartano – assunto que apresentamos acima ao tratarmos das tiradas perspicazes ante a imensidão do exército persa¹. Frank Miller retratou a cena do penteado por duas vezes: uma no início de sua narrativa, a outra nas últimas páginas, pouco antes da batalha de Platea.

1. Verificar na pg 18.



Figura 11: preparação para a batalha.
Fonte: MILLER, Revista 1: 12-13.

A informação para a caracterização é extraída também das leis de Licurgo: os rapazes podiam – e até deviam – cuidar do cabelo, penteando e perfumando-o, e enfeitar as armas, o que lhes aumentaria a beleza ou tornaria a feiúra mais terrível². Exatamente o que os espartanos de Frank Miller estão fazendo no primeiro plano da cena acima. Segundo Heródoto, Demarato (o exilado espartano na corte persa) confirma a informação quando descreve seus conterrâneos ao imperador Xerxes.

2. PLUTARCO: Licurgo, 32.

Aqueles homens que ali se encontram estão dispostos a vedar-vos a passagem, e para isso se preparam, pois os Lacedemônios têm o costume de tratar dos cabelos quando em vésperas de arriscar a vida numa empreitada. (HERÓDOTO: Livro VII, CCIX)

O objetivo do ato é a construção da verossimilhança da bravura espartana: mostrar a disciplina militar que desdenha da guerra antes dela começar, explicitando o seu treinamento e coragem perante os demais gregos numa atitude que está marcada por uma ação coletiva³.

3. Segundo Jaeger, este seria o cumprimento do ideal de educação que Platão propõe na República (JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 2010: 112).

Pelo mesmo motivo, há ao longo da obra de Frank Miller a consciência da importância da coletividade no sistema militar da falange, composta por hoplitas que são cidadãos livres no qual o poder dos indivíduos deve inclinar-se diante da lei do grupo¹, o que coaduna-se com o que expomos acima ao tratar do modelo de liberdade defendido por Miller. “A falange é uma unidade impenetrável”, diz Leônidas a Efiltes, “e um único ponto frágil desfaz toda a estrutura”². Razão pela qual o candidato fraco ou deformado não pode tomar parte. Frank Miller, em termos do comportamento espartano em relação às técnicas de batalha, é completamente fiel às suas fontes.

1. VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Rio de Janeiro : Difel, 1986: 43-44.

2. MILLER, Revista 3: 18-19.

2.3. As fontes arqueológicas

A referência visual de Frank Miller para ilustrar gregos e persas pode ser encontrada nos vestígios da cultura material destes povos, especialmente na sua arte. Abaixo, comparamos suas ilustrações com a arte antiga para tecer algumas considerações.

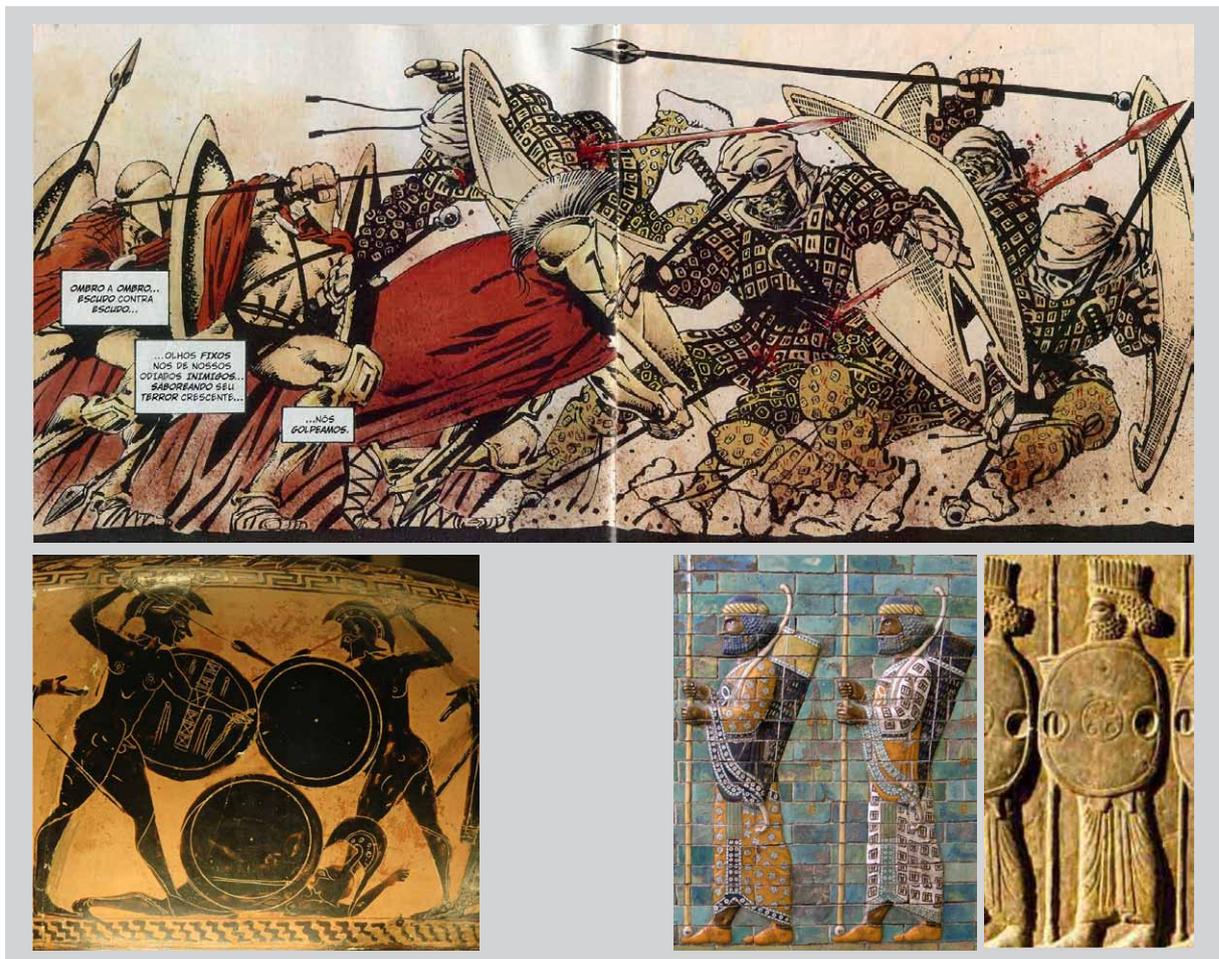


Figura 12: a referência visual dos personagens.

Fonte: MILLER, Revista 4: 4-5, Hoplitas (Museu do Louvre), Arqueiros Aquemênidas (Museu do Louvre) e Infantaria Persa (Persépolis, Irã).

Frank Miller baseou-se em grafismos de pratos gregos – ele mesmo o afirma, como vemos abaixo – e nos afrescos das muralhas de Persépolis. Na figura que visualizamos acima, fica uma curiosidade especialmente a respeito da caracterização grega. Sabemos que os hoplitas não iam nus para a batalha; Frank Miller também o sabe. Entretanto, para seu conceito de bravura espartana – homens destemidos que vão despidos para a guerra –, as ilustrações de batalha pintadas na arte são mais interessantes do que imaginar um soldado coberto de metal, com receio do ferimento.

Eu fiz os gregos parecerem com os daqueles pratos, eu não os desenhei como pessoas carregando metade do seu peso com saias de couro, armaduras e tudo mais. Eu queria que tivesse o vigor que a história na verdade tem.¹ (DVD 300. Extras. *Quem eram os 300?* 0:20)

Frank Miller não busca o verdadeiro, mas o verossímil; ele quer o vigor que a história na verdade tem, ou seja, produzir um efeito no leitor no qual se estabelece um paradoxo: o estabelecimento não de uma verdade no sentido da possibilidade do que de fato teria ocorrido, mas uma verdade ficcional.

O tratamento visual dos persas é um pouco diferente do que o dado aos espartanos – ao menos em se tratando das tropas ordinárias. Eles são retratados com os mesmos elementos colhidos dos vestígios que nos restaram da arte antiga: note-se o modelo dos escudos e o padrão das vestes nos murais em comparação ao desenho do quadrinho². A *verdade-verossimilhança* a respeito deles está claro no registro convencional: tecidos e armamentos pouco úteis num combate com a temível falange hoplita. Poderíamos nos delongar nas táticas de batalha dos persas demonstrada na arte dos quadrinhos, mas não o faremos. O visual já revela conhecimento das fontes por parte do autor.

2.4. Frank Miller e Tucídides: o ato de ver

Homero se limitou à obra dos homens no tempo destes, mas recebia o saber da Musa; já Heródoto buscou na História a substituição por uma visão análoga³: da visão inspirada pela transpirada, a visão do divino substituído pela visão da pesquisa.

Essa primeira “operação” historiográfica encontra e fortalece a primazia concedida pelos gregos ao sentido da visão como instrumento de conhecimento. A partir daí, a história da historiografia ocidental poderia ser escrita em contraponto de uma história do olhar e da visão (HARTOG, 2011: 33).

1. Depoimento original: “I made the Greeks look like they do on the sides of their bowls, I didn’t draw them as these people carrying half their body weight with leather skirts and chest plates and all of that. I wanted it to have vigor, that the story actually has inside it.”

2. Na figura 27, página anterior.

3. HARTOG, François. *Evidência da história: o que os historiadores vêem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011: 33.

Heródoto é chamado pai da História; Tucídides pretende ser o pai da História “verdadeira”¹, uma vez que propõe tornar visível a verdade. Para Tucídides, Heródoto não é confiável porque o ouvido que ouve as histórias e as conta emitindo opinião não resguarda a verdade com segurança, podendo deformar o que deve ser transmitido pela própria característica volátil da memória. O autor da Guerra do Peloponeso, ao contrário, vai ver o conflito por si mesmo para fazer um escrutínio mais adequado.

O saber histórico se fundamenta na autópsia (o fato de ver por si mesmo) e se organiza com base nos dados fornecidos por essa; o olhar está no centro da história, e a história se faz no presente. (HARTOG, 2011: 80)

Como fazer crer? O olho faz crer. Em Heródoto, o *histor* também não deixa de ser uma testemunha – eu o vi, ele é verdadeiro². Mas esta preeminência da visão como forma de investigação amplia-se em Tucídides, em quem não há História possível senão a História contemporânea, pois o autor só tem por seguros os episódios que ele mesmo assistiu³. Frank Miller também pretende realizar operação semelhante no local que foi palco da batalha indo conhecer o estreito das Termópilas para emprestar realismo à sua ficção.

Eu estava andando por lá, pela colinas, e olhando fixamente para a placa e essa magnífica frisa e escultura que foram construídas pelos greco-americanos. Me senti transportado, eu não sabia que sentiria uma emoção tão forte; mas desde menino eu queria andar naquela terra.⁴ (DVD 300. Extras. *Os 300, fato ou ficção?*, 1:45)

O autor não pode ser testemunha da resistência dos espartanos. Mas pode ver o local e apropriar-se de sua geografia para tornar verossímil a narrativa. Realiza o trabalho de visão de um desenhista, operando de maneira semelhante à dos viajantes naturalistas dos séculos XVIII e XIX com o objetivo de fazer ver o local e, com isso, levar o leitor a crer naquilo que narra⁵.

2.5. A operação historiográfica em Frank Miller

Para produzir uma obra de ficção baseada em um fato histórico, o ficcionista realizou uma pesquisa. Consultou Heródoto e Plutarco, analisou fontes arqueológicas, se posicionou em relação à ideologia de suas fontes, além de realizar a investigação geográfica do passado “indo ver” onde aquilo que narra se deu. Fez uma pesquisa que resultaria nos quadrinhos, produto de sua manipulação e análise.

1. HARTOG, 2011, op. cit.: 84.

2. HARTOG, François. *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Nova edição revista e aumentada. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999: 274.

3. *Ibid.*: 276.

4. Depoimento original: “I was walking around there, walking the hills, and staring at the plaque and staring at this magnificent frieze and sculpture that was built by American-Greeks. I felt transported, I didn't know it would hit me as emotionally hard as it did, but ever since I was a little boy I've been wanting to walk that land.”

5. Miller encontra-se novamente com Heródoto, mas o agrimensor (conforme HARTOG, *Ibid.*: 341 ss.).

Na historiografia, o resultado da pesquisa é também produto de manipulação e análise – o passado é ficção do presente¹. Entretanto, para obter tal produto, o historiador procede a uma *operação historiográfica* – utilizando aqui a caracterização defendida por Michel de Certeau². Segundo este autor, a História é uma operação complexa que relaciona um lugar social, procedimentos de análise e construção de um texto³. Portanto: como avaliáramos Frank Miller a partir dos critérios levantados por Certeau?

2.5.1. Frank Miller e o lugar social da História

Toda pesquisa historiográfica se relaciona com um lugar de produção sócio-econômico, político e cultural que a condiciona por meio de imposições e privilégios próprios de tal estrutura⁴. Este lugar é produto da modernidade: o nascimento das disciplinas instaurou um poder indissociável de uma instituição social⁵ que passa a se representar como um “nós” frente aos “outros”. Justamente esta especialização cria uma categoria social (a História como disciplina) que é praticada por um grupo (os historiadores) que, por sua vez, encena um contrato social. É neste sentido que o discurso historiográfico passa a se posicionar como “nós” – o sujeito plural que sustenta a assertiva⁶. Por fim, este “nós” constitui o verdadeiro leitor do historiador – o conjunto de pares que obedecem às leis do meio⁷.

Como o veículo saído de uma fábrica, o estudo histórico está muito mais ligado ao complexo de uma fabricação específica e coletiva do que ao estatuto de efeito de uma filosofia pessoal ou a ressurgência de uma “realidade” passada. É o produto de um lugar. (CERTEAU, 1982, op. cit.: 73)

Analisando nosso quadrista a partir destes princípios, devemos concluir sem sombra de dúvida: Frank Miller não é historiador de ofício, não fez parte de nenhum dos processos que o incluíam neste grupo de privilegiados. Portanto, não obedece à primeira caracterização de Certeau para a operação historiográfica. Ele não pertence ao lugar social dos historiadores, não compartilha com os que seriam seus pares nem obedece suas regras. Não está confinado ao círculo virtuoso da historiografia que Prost defende⁸. Pelo contrário, seu lugar social é o do meio quadrista que atende a um mercado ávido por novidades no qual a imaginação tem a primazia.

1. CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982: 20-21.

2. Segundo a caracterização elaborada no capítulo intitulado *A Operação Historiográfica* (Ibid.: 65-119).

3. Ibid.: 66.

4. Ibid.: 66.

5. Ibid.: 69.

6. Ibid.: 71.

7. Ibid.: 72.

8. PROST, Antoine. *Doze lições sobre a história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008: 70.

2.5.2. Frank Miller e a prática historiográfica

O gesto de separar, redistribuir e transformar em documentos os dados extraídos das fontes resultam em um material criado como produto de uma operação que obedece a normas técnicas¹. Mas as técnicas não são absolutas e não provocam rigorosamente os mesmos resultados. Isto se dá porque um homem não consegue abstrair-se de seu tempo; cada época impõe seus pontos de vista à escrita da História². Por isso, precisamos ser honestos com o ficcionista: historiadores também não deixam de expor seus próprios pensamentos. “O conhecimento do passado é, também, a mediação pela qual o historiador prossegue a busca de si mesmo”³. Semelhante procedimento ocorre com a operação historiográfica na pesquisa de Miller, marcada pela sua mediação autoral.

Ele será, portanto, criticado por supor ou imaginar? Os historiadores também o fazem, em função da incerteza fundamental do acontecimento. “Se repete que a história não se escreve a partir de suposições; mas justamente assim se faz história!”⁴; imaginar outra história é o único meio de encontrar as suas causas. O historiador faz uso desta imaginação para buscar no passado determinadas possibilidades que não se concretizaram⁵, o que o aproxima do ficcionista que opera justamente no âmbito do acontecimento não provável mas possível – ou seja, verossímil para sua narrativa.

Entretanto, a verdade que a escrita da História busca é sempre passível à verificação, o que a salva de ser essencialmente imaginativa: “a imaginação atua na história, mas ela não é o seu lastro”⁶. Trata-se aqui de outro viés do mesmo princípio da *representância* defendida por Ricoeur que mencionamos acima. Enfim, o expurgo da imaginação ou seu uso sob rédeas curtas é uma intenção moral na base da historiografia que a ficção não se preocupa em manter. É por isso que Frank Miller pode abandonar intencionalmente o distanciamento e imparcialidade própria da atitude intelectual que deve inspirar o trabalho do historiador⁷.

Se Frank Miller procede a uma separação de documentos e redistribuição das informações que coleta de suas fontes, realiza uma operação historiográfica até um certo ponto: não obedece a todos os requisitos técnicos da categoria à qual não pertence, entre eles o distanciamento imparcial. Seleciona-os conforme mais ou menos adequados à sua intenção autoral ou às premissas de sua intriga.

1. CERTEAU, 1982, op. cit.: 81.

2. PROST, 2008, op. cit.:84.

3. Ibid.: 151.

4. Ibid.: 158.

5. Ibid.: 167.

6. LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006: 65.

7. PROST, 2008, op. cit.: 258.

2.5.3. Frank Miller e a escrita historiográfica

As representações são históricas quando articuladas a um lugar social e ligadas tecnicamente a uma prática relacionada a modelos teóricos contemporâneos¹. O próprio discurso do historiador deve revelar o que e como ele o fabrica. Neste sentido, o discurso historiográfico se caracteriza como o saber do outro – uma encenação que convoca material que comprove o discurso, introduzindo o efeito de real e remetendo a um lugar de autoridade². Tal encenação se dá por meio da citação.

Embora trate de fontes históricas, Frank Miller não interrompe a narrativa para fornecer explicações, como desejável ao historiador³, tampouco apresenta as provas de sua argumentação – as notas de rodapé⁴ ou justificativas que remetam à verificação de suas assertivas⁵. Esta é a principal diferença entre o discurso historiográfico e o da ficção: o discurso ficcional não postula uma verdade, mas a põe entre parênteses – razão pela qual jamais colocará a justificativa em notas. Já a historiografia tem a incessante busca da verdade do que houve, prerrogativa que ela não pode deixar, ao custo de perder sua função⁶. Historiografia e ficção literária do romance histórico (ou dos quadrinhos, neste caso), embora partindo da mesma fonte – o fato do passado –, possuem escritas completamente diversas. Principalmente quando se trata de uma narrativa em arte sequencial.

2.6. Frank Miller, historiador de *ethos* antigo

Em Heródoto, a operação historiográfica, mesmo parecendo retomar a epopeia, na verdade rompe com ela. *Historie* é uma operação que extrai o saber do ver, e principalmente um procedimento linguístico que consegue fazer ver. Na *História* de Heródoto, a ruptura fundamental é o desaparecimento das musas, apresentando um novo discurso que se baseia na autoridade de um autor respaldado pela *historie*. Ela substitui a visão divina. Em Tucídides, a distância se acentua: a vista do autor passa para o primeiro lugar⁷.

Conforme estas características, podemos ousar: o ficcionista que trabalha com o fato do passado é um pesquisador da história, ao menos na gênese de sua obra. Afirmaremos aqui que Frank Miller pode ser entendido como historiador de *ethos* antigo.

1. CERTEAU, 1982, op. cit.: 93.

2. Ibid.: 101.

3. PROST, 2008, op. cit.: 224.

4. Ibid.: 235.

5. Ibid.: 237.

6. LIMA, 2006, op. cit.: 21.

7. HARTOG, 1999, op. cit.: 20-28.

Qual Heródoto, ouve falar e julga o que cabe ou não; como Tucídides, vai e vê; finalmente, substitui parcialmente a inspiração das musas (uma criação de enredo com origem no imaginário) pelo trabalho de autor (constrói o enredo partindo de um fato histórico interpretado). O quadrista realizou uma tarefa de historiador em *Os 300 de Esparta*; se comportou como um historiador antigo, quando ainda não havia uma instituição – a História enquanto academia – e pares aos quais se reportar e com os quais constrói a historiografia a partir de regras, técnicas e atitude intelectual. Frank Miller não obedece às regras deste lugar social para construir sua narrativa.

Concluimos, portanto: Frank Miller não pode ser categorizado como historiador contemporâneo conforme as características acima levantadas. Não deixa, entretanto, de poder ser compreendido como um historiador de *ethos* antigo, ironicamente como Heródoto, “pai da história” e tido por mentiroso por alguns dos pares da historiografia que ele mesmo fundara¹. Frank Miller torna-se espelho de Heródoto na sua leitura de *História*.

1. HARTOG, 1999, op. cit.: 33.

3. O imaginário na ficção: o abandono do paradoxo da História

O propósito de Frank Miller não é escrever História, mas ficção. Sua intencionalidade, portanto, não está limitada pela interpretação do real e busca da verdade do que teria acontecido. A pesquisa do autor encontra uma fronteira na qual a representação puramente historiográfica do fato do passado não consegue mais cumprir o objetivo do enredo ficcional de produzir emoção e catarse – premissa observada desde Aristóteles.

A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; deve ser composta num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas; na tragédia, a ação é apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores. Suscitando a compaixão e o terror, a tragédia tem por efeito obter a purgação dessas emoções. (ARISTÓTELES, *Poética*, Capítulo VI: 27 – 1449 b 24)

Para gerar esta emoção, ele é livre do controle do lugar social da História para prescindir da exatidão ou fidelidade interpretativa ao vestígio – ou seja, pode romper com a prática historiográfica. A pergunta que sustenta este bloco do nosso trabalho pode ser resumido no seguinte: em que momentos podem ser encontrados rompimentos de Miller com o paradoxo da História? Em que pontos ele abandona as fontes sem justificativa interpretativa (historiográfica, portanto) e até mesmo modifica a essencialidade dos dados que fornecem?

3.1. Alteração consciente da narrativa das fontes

Frank Miller não apenas seleciona informações da sua fonte¹, como a altera se for necessário. Não o faz por questionamento de cunho historiográfico, mas sim estético. Quando conveniente para a sua narrativa, altera o sentido do que foi apresentado, por exemplo, por Heródoto. A começar por uma das cenas fundamentais da primeira revista – não por coincidência, uma das principais cenas do filme de Zack Snyder: quando o rei Leônidas joga os emissários de Xerxes em um poço.

1. Como mencionamos no início deste trabalho, não pretendemos discutir aqui se o historiador deve crer nas fontes escritas e reproduzi-las tal qual estão, mas verificar qual atitude o autor ficcional estabelece em relação a elas na construção de sua narrativa.



Figura 13: isto é Esparta!
Fonte: MILLER, Revista 1: 26-27 e HERÓDOTO: Livro VII, CXXXIII.

O evento foi baseado num episódio que é narrado por Heródoto com desagravo e que teria inclusive marcado uma mudança de procedimento da parte de Xerxes. Interessante é que o fato não aconteceu, segundo as fontes, na guerra empreendida por ele, mas sim na de seu pai, Dario. Frank Miller sabe disso, mas alterou o fato para caber na sua proposta de apresentar os espartanos como indiferentes às convenções que outros povos prezavam.

Leônidas era um homem muito prático que simplesmente idolatrava Esparta e não aceitaria o insulto de deixar o que eles chamavam de bárbaros conquistarem a Grécia. A cena chocante onde Leônidas empurra os mensageiros para dentro do poço é na verdade uma cena em que eu trapaceei, porque na realidade estou 10 anos adiantado e com um rei diferente. Mas, para mim, era uma ótima maneira de revelar que os espartanos eram diferentes dos outros gregos. Eles viviam com regras muito mais bárbaras. Era blasfêmia matar um mensageiro, e matar 30 deles era muito mais do que blasfêmia. Mas assim eram os espartanos.¹ (DVD 300. Extras. Os 300 – Fato ou Ficção? 6:15)

1. Depoimento original: "Leonidas was a very practical man, who simply worshiped Sparta, and, wouldn't take the insult of letting what they called "Barbarians", to overcome Greece. The shocking scene where Leonidas shoves the messengers into the well, is actually one that I kinda cheated on, because actually I'm 10 years early with a different king, but to me, it was a great way to reveal that Spartans were different than the other Greeks. They lived by much more barbaric rules, it was blasphemy to kill a messenger, and to kill 30 of them was beyond blasphemy, but, those were the Spartans."

Descontando o fato da contradição interna na fala de Frank Miller (Leônidas não aceita ver bárbaros conquistarem a Grécia, mas tem regras muito bárbaras), fica uma percepção particular do autor a respeito dos espartanos. Eles eram assim? Tão severos ao ponto de desdenharem da vida dos mensageiros? Para a fonte consultada por Miller, não. Para Heródoto, os espartanos não poderiam dizer *isto é Esparta* – uma cidade onde não há respeito pelas tradições retrógradadas – porque eles mesmos consideraram a morte daqueles mensageiros algo indigno e que seria alvo de castigo pelos deuses. Por isso, enviaram dois reféns espartanos para os persas serem compensados pela morte dos embaixadores.

(...) Depois que tiveram lugar esses acontecimentos, sempre que os Espartanos analisavam as entranhas das vítimas sacrificadas, estas nada lhes auguravam de bom. Isso perdurou por muito tempo. Finalmente, os Lacedemônios, atribulados com aquele estado de coisas, mandaram perguntar pelos seus arautos, por ocasião de uma das frequentes assembléias realizadas para discutir o assunto, se não havia algum lacedemônio disposto a morrer pela salvação de Esparta. Então Espértias, filho de Aneristo, e Búlis, filho de Nicolau, ambos espartanos de alta linhagem e dos mais ricos da cidade, ofereceram-se para sofrer o castigo que Xerxes, filho de Dario, quisesse impor-lhes pela morte dos arautos enviados a Esparta. Os Lacedemônios enviaram-nos, então, aos Medos, sabendo, de antemão, que iam ao encontro da morte. (HERÓDOTO: Livro VII, CXXXIV)

Para a narrativa de Frank Miller, entretanto, é importante ser ressaltado o posicionamento brutal da Esparta especificamente de Leônidas (e não o de Atenas, por exemplo, que é tida como “frouxa” pelo olhar dos lacedemônios do autor de 300¹ – embora eles também teriam assassinado os embaixadores conforme Heródoto). Em *Os 300 de Esparta* não há arrependimento na ação contra os embaixadores porque a Esparta eterna não se arrepende, não teme o poder do inimigo nem tem espaço para compaixão, ternura ou misericórdia. As pistas fornecidas pela fonte são ignoradas pelo autor.

A explicação para tal postura não pode ser encontrada na perseguição da verdade empreendida pela historiografia. A decisão de Miller a respeito deste episódio não é verdadeiro – considerando-se a *verdade* como certa conformidade às fontes –, mas é verossímil dentro de sua obra. A dificuldade de um historiador com tal postura é natural.

O traço mais visível, mas não necessariamente mais decisivo, da oposição entre tempo fictício e tempo histórico é a libertação do narrador – que não confundimos com o autor – da principal obrigação que se impõe ao historiador: dobrar-se aos conectores específicos da reinscrição do tempo vivido no tempo cósmico. (RICOEUR, 2010 vol. 3: 215)

1. Vimos na página 24 a opinião dos espartanos de Frank Miller a respeito dos atenienses.

O motivo do deslocamento é a própria narratividade ficcional nos quadrinhos: o autor desejava criar uma atmosfera de expectativa lúgubre, sinistra, onde os deuses parecem participar – mas de maneira velada. Os quadrinhos criam a atmosfera pelo visual.

Na moderna tira de quadrinhos, o “pictograma” da devoção seria expresso com variações do estilo caligráfico. Através da iluminação ou da “atmosfera”, sua qualidade emocional poderia se modificar. Finalmente, conjugando a palavras, ele formaria uma mensagem precisa a ser compreendida pelo leitor. (EISNER, 1999: 15) O cenário é mais do que uma simples decoração, ele faz parte da narração. (Ibid.: 23)

É característica intrínseca à arte dos quadrinhos que todo desenho siga uma intencionalidade: “o desenho é intensamente policiado, dirigido”¹. Assim é pela sua própria natureza. Não pode ser diferente. O fato é deslocado de lugar para construir sentido e produzir emoção, gerando um verossímil que potencializa o pacto de leitura e o sentido da narração.

1. CAGNIN, Antônio Luís. *Os quadrinhos*. São Paulo: Ática, 1975: 52.

3.2. Invenção de acontecimentos para fins de narratividade

Na análise da operação historiográfica de Frank Miller já encontramos algumas alterações no roteiro das fontes em função da necessidade narrativa ou até mesmo no questionamento à informação da fonte – quando consideramos que o autor foi fiel à essência dos dados de Heródoto, ajustando detalhes como a autoria de determinadas frases para sua narrativa. Isso ocorreu, por exemplo, na fala de Dieneces que foi atribuída pelo autor ao hoplita Stelios².

2. Conforme vimos na página 18.

Mas alguns fatos da história de Miller a respeito dos *300 de Esparta* são puramente inventados. Uma delas é a cena na qual é explicado como Leônidas veio a se tornar rei. Nela, Leônidas foi abandonado ainda menino na floresta em pleno inverno como teste de sobrevivência para se tornar um espartano. O autor mostra a perspicácia do adolescente ao escapar do ataque de um gigantesco lobo conduzindo-o para uma fenda escarpada na rocha, onde a fera acabou presa à mercê do golpe fatal de Leônidas. Nesta versão, o protagonista se tornou rei pelo mérito na sobrevivência ao teste da floresta acrescido da vitória pessoal contra o lobo. Mas a informação de Heródoto é que Leônidas alcançou a coroa por hereditariedade – algo aparentemente inaceitável para a concepção de mundo de Frank Miller.



Leônidas conquistou a coroa sem esperar. Sendo Cleómenes e Dorieu, seus irmãos, mais velhos do que ele, nunca pensou tornar-se rei algum dia; mas, tendo Cleómenes morrido sem deixar filhos, enquanto que Dorieu já havia falecido na Sicília, Leônidas, que havia desposado uma filha de Cleómenes, subiu ao trono, por ser o primogênito de Cleômbroto, filho mais jovem de Anaxandrides. (...) (HERÓDOTO: Livro VII, CCV)

Figura 15: o menino Leônidas e o lobo.
Fonte: MILLER, Revista 2: 16-17 e HERÓDOTO: Livro VII, CCV.

A ideologia meritocrática de Frank Miller o faz correr um risco: a possibilidade não somente de uma ruptura com a pesquisa historiográfica mas com a própria noção de verossimilhança interna da obra que se vê invadida pelas convicções políticas do autor. Se o autor é coagido pela imposição do verossímil na sua própria narrativa, também a constrói a partir das interferências de suas próprias convicções, resultando seu texto em uma dialética entre liberdade e coerção¹. Entretanto, a inteligibilidade narrativa está garantida porque a escolha do tema fundamental – os espartanos e sua bravura – foi previamente estabelecida a partir da própria convicção do autor que vê no feito dos peloponesos um exemplo para a eternidade, a partir da qual os exageros e invenções coadunam-se tanto com a credibilidade interna do enredo quanto com as suas próprias crenças.

O autor criou a cena do lobo porque necessitava mostrar o fio da narrativa que faria sentido mais adiante: como o mais fraco consegue encurralar o mais forte pela superior inteligência estratégica. Ao mesmo tempo, criou uma espécie de prenúncio profético para um rei que nasceu com um destino traçado.

Eu criei a história do lobo como uma alegoria para os próprios Portões Quentes. Não existe evidência histórica que ele lutou com um lobo. Eu inventei tudo porque eu trapaceio. Mas eu queria simbolizar não apenas a estrutura da batalha dos Portões Quentes, a maneira como ele prende o lobo entre as paredes de pedra, mas também estabelecer Leônidas como um herói lendário em vez de apenas o que provavelmente era: um homem prático. Mas eu nunca fui acusado de realismo. E eu não mereço ser.² (DVD 300. Extras. *Os 300, fato ou ficção?*, 3:53)

O quadrinista que ironicamente gloria-se de jamais ter sido realista – nem *acusado* de tal proposta – abandonou sem qualquer remorso o que normalmente seria uma postura ética de recuo por parte do historiador em relação a si mesmo e a seus próprios problemas ou ideias³.

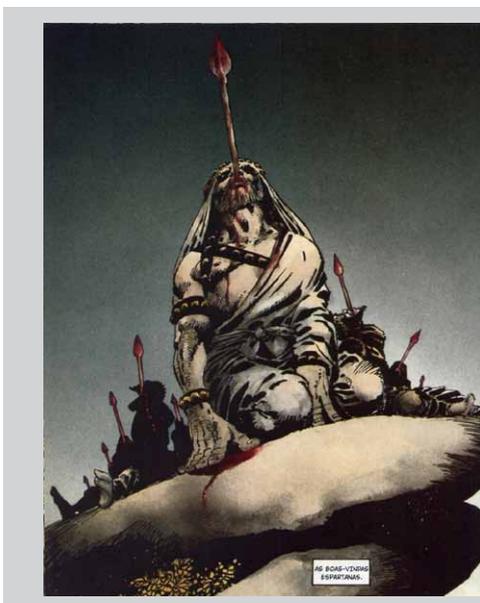
1. Como vimos anteriormente em Ricoeur, ao tratar o tema de liberdade e escravidão na página 23.

2. Depoimento original: "I came up with the story of the wolf as an allegory for The Hot Gates themselves. There is no historical evidence that he ever fought a wolf at all. I made it up out of whole cloth because I cheat. But I wanted to symbolize not only the structure of the Battle of Hot Gates, the way he traps the wolf inbetween walls of rock, but also, to establish Leonidas as a legendary hero, rather than just as what was probably a more practical man, but I've never been accused of realism. And I never deserve to be."

3. PROST, Antoine. *Doze lições sobre a história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008: 91.

Trata-se de uma atitude que não condiz com a intencionalidade da História, mas que não encontra qualquer resistência entre os ficcionais. Pelo contrário, a *trapaça imaginativa* será sempre incentivada.

Em outra cena, já nos preparativos para a batalha contra os persas, Frank Miller criou a captura de todos os batedores que os persas teriam enviado, empalados nas próprias lanças como aviso e usados como argamassa na fortaleza que estava sendo erguida. Sua ideia continua de acordo com aquele enunciado dos mensageiros lançados no poço: *isto é Esparta!*. É verossímil dentro do enredo criado e da expectativa montada em torno dos espartanos. Entretanto, a fonte consultada por Miller menciona apenas um batedor que fora enviado e voltara sem ser percebido.



Enquanto assim deliberavam, Xerxes enviou um dos seus cavaleiros para fazer um reconhecimento da situação das tropas gregas e sobre o número das mesmas. Ele tinha ouvido dizer, quando se encontrava na Tessália, que um pequeno corpo de tropas se havia concentrado naquela passagem, e que os lacedemônios, comandados por Leônidas, da raça de Hércules, formavam o grupo vanguardeiro. O cavaleiro, aproximando-se do local onde se achavam as forças gregas, examinou-as cuidadosamente; mas não pôde ver as tropas que se encontravam atrás da muralha ali erguida. Percebeu somente as que haviam acampado diante da muralha. Os lacedemônios guardavam esse posto. Nesse momento, uns ocupavam-se com exercícios gímnicos, enquanto que outros penteavam os cabelos, espetáculo que muito o surpreendeu. Depois de ter calculado o número deles e examinado atentamente o local, o cavaleiro persa regressou ao seu acampamento, sem ser perseguido, pois ninguém dera pela sua presença. (HERÓDOTO: Livro VII, CCVIII)

Figura 16: as boas vindas espartanas.
Fonte: MILLER, Revista 3: 8 e HERÓDOTO: Livro VII, CCVIII.

A dificuldade para a narrativa é que um batedor observar os espartanos e não ser percebido pelos mestres da guerra é algo que não combina com a excelência estratégica e militar que Miller pretende nos seus protagonistas. Seus heróis são perfeitos. Portanto, o único batedor é uma informação que relativiza o argumento da narrativa e poderia até mesmo se tornar problemática dentro da ficção.

Por último, poderíamos mencionar o ferimento imposto a Xerxes criado por Miller para dar emoção narrativa. Quem foi o autor do feito? O próprio Leônidas, com a arma que lançara de uma centena de metros de distância. Mas Heródoto não menciona qualquer proximidade de Xerxes da batalha, e sim de sua parentela.

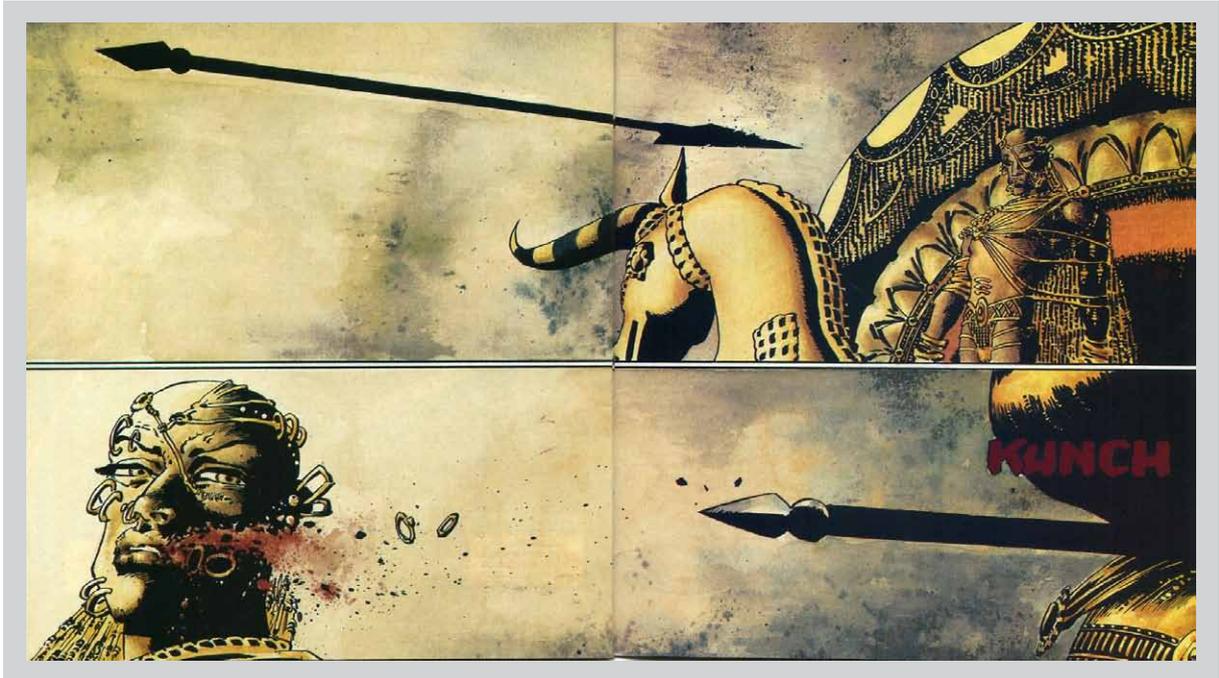


Figura 17: Xerxes ferido pela lança de Leônidas.
Fonte: MILLER, Revista 5: 34-35.

Foi mais uma interferência criada para fim estético. Para tornar o enredo mais emocionante, na história em quadrinhos os espartanos chegaram muito perto e fizeram o soberano perceber com o que estava lidando. O que Miller demonstra é que Xerxes não é invencível; venceu a batalha, mas saiu ferido. Neste ferimento está a simbologia do feito dos espartanos: a lição moral que faria o sangue dos soldados ferver e redundaria na vitória da Grécia e da razão.

3.3. Caracterização estética explicitamente imaginária

O Imperador persa Xerxes é retratado por Frank Miller de maneira extravagante. Heródoto afirma que, entre todos os milhões que acompanhavam o imperador, nenhum sobrepunha-o em beleza e grandeza de porte¹. Passando desta informação para muito além dela, Miller o retratou extremamente alto e com uma vestimenta na qual toma maior liberdade em relação às fontes. Poderíamos nos perguntar se Frank Miller teria onde buscar, na arqueologia, algum referencial de como Xerxes poderia ser retratado. A resposta está nos mesmos vestígios que o autor consultou para desenhar os persas – os murais dos palácios aquemênidas. Nestes murais se apresenta uma figura de Xerxes bastante diversa da ilustrada pelo quadrinista.

1. HERÓDOTO: Livro VII, CLXXXVII.



Figura 18: caracterização de Xerxes.
 Fonte: MILLER, Revista 4: 14, "Dario e Xerxes concedendo audiência" (Museu Arqueológico de Teerā).

Frank Miller abandona a ordinária caracterização do imperador – barba e cabeleira vasta, vestimenta mesopotâmica – por outra que deva refletir o caráter do seu Xerxes: um homem que pensa ser divino, coberto das riquezas pilhadas de cem nações.

Pelo mesmo motivo, os Imortais – batalhão de elite formado exclusivamente por persas que compõe a guarda pessoal do imperador – foram retratados de maneira semelhante aos ninjas japoneses, embora a descrição da fonte histórica de Miller seja bastante clara a respeito de suas vestimentas.



Vejamos as tropas que participavam dessa expedição. Primeiramente, os Persas, que usavam bonés de feltro, bem forrados, a que davam o nome de tiaras, túnicas de várias cores, guarnecidas de punhos; couraças de ferro com incrustações imitando escamas de peixe, e longos calções que lhes cobriam os joelhos. Levavam uma espécie de escudo chamado gerres, com um arnês por baixo, dardos muito curtos, arcos de grande tamanho, flechas de bambu e um punhal suspenso à cintura, caindo sobre a coxa direita. (HERÓDOTO: Livro VII, LXI). Toda a infantaria, como já disse, reconhecia-os por seus generais, exceto

os dez mil, corpo de tropas escolhidas entre todos os Persas e comandado por Hidarnes, filho de Hidarnes. Chamavam-nos imortais, porque, se qualquer um dentre eles viesse a faltar por ter morrido ou por motivo de doença, escolhiam outro para ocupar o seu lugar, e o seu número nunca era nem mais nem menos de dez mil. As tropas persas superavam todas as outras, tanto pela sua magnificência como pela sua bravura. Seu armamento e traje eram como já descrevemos, sendo de notar o brilho que lhes dava o grande número de ornamentos de ouro com que se achavam decorados (...). (op.cit., LXXXIII)

Figura 19: caracterização dos Imortais.
 Fonte: MILLER, Revista 4: 20-21 e HERÓDOTO: Livro VII, LXI e LXXXIII.

É bastante provável que o autor esteja aqui profundamente impactado pelo nome *Imortais*¹, criando uma força mítica baseada nas suas experiências progressas em obras que foram influenciadas pelos mangás japoneses, como *Ronin*. O motivo da infidelidade à fonte repousa na própria técnica de caracterização de personagens nos quadrinhos, cuja narrativa não constrói o caráter do personagem pela presença marcante do narrador, mas pelo desenho do visual.

Nas histórias em quadrinhos, a postura do corpo e o gesto tem primazia sobre o texto. A maneira como são empregadas essas imagens modifica e define o significado que se pretende dar às palavras. Por meio da relevância para a experiência do leitor, podem invocar uma nuance de emoção e dar inflexão audível à voz do falante. (EISNER, 1999: 103) O emprego conjunto da postura do corpo e da expressão facial (ambos recebendo igual atenção) é da maior importância e uma área de fracasso freqüente. Quando adequado e habilidoso, pode sustentar a narrativa sem que se lance mão de acessórios ou cenários desnecessários. (Ibid.: 111)

Esta primazia do visual sobre o texto para caracterizar a emoção – ou seja, revelar o interior do personagem por meio de características exteriores – leva Frank Miller a retratar o traidor Efiltes como um homem que nasceu deformado, o que não consta de maneira alguma nas fontes consultadas. Além disso, o autor faz dele um espartano rejeitado no nascimento, fato diferente do que afirma Heródoto.



Figura 20: caracterização do traidor Efiltes.
Fonte: MILLER, Revista 5: 6 e HERÓDOTO: Livro VII, CCXIII.

No caso deste traidor, há a necessidade ideológica de Frank Miller de determinar um caráter perverso, distorcido, monstruoso – afinal, ele está traíndo a causa da racionalidade grega. Nos quadrinhos, existe a possibilidade amplamente explorada de fazer o visual mostrar como o personagem é por dentro.

1. Frank Miller prestou atenção ao termo “imortais”, pois inseriu no seu enredo uma fala de Leônidas ao ver a tropa de elite persa se aproximar: “Os Imortais. Nós colocamos os nomes deles à prova.” (MILLER, Revista 4: 23).

Nos quadrinhos, as expressões faciais definem o caráter, o tipo das personagens e também exteriorizam, no transcorrer da narrativa, os seus sentimentos e emoções. Cabe ao desenhista criar uma galeria variada e distinta de personagens, traçar expressões que traduzam os diversos estados afetivos, e, sobretudo, conservar sobre a identidade dos tipos na variedade das expressões fisionômicas.¹ (CAGNIN, 1975: 100)

O próprio Frank Miller confirma a necessidade de demonstrar visualmente o que vai na alma do personagem; sua aparência é uma metáfora do seu interior. Ele o faz com exagero no caso de Efiltes:

Efiltes era geralmente conhecido como apenas um camponês. Eu o transformei num corcunda porque eu queria enfatizar o quanto os espartanos eram brutos, e como ele não deveria ter sobrevivido – quer dizer, pela lei espartana. Os pais dele fugiram com ele para as montanhas, mas ele sempre quis ser um espartano. Eu queria que ele fosse uma figura patética, e frequentemente nos quadrinhos você transforma os atributos físicos de alguém na metáfora de sua realidade interior.² (DVD 300. Extras. *Os 300 – Fato ou Ficção?* 20:37).

É pela necessidade de demonstrar o que vai na alma dos personagens por meio da visualidade é que Miller demonstra maior liberdade no âmbito pictórico do que na escrita. As falas dos personagens de *Os 300 de Esparta*, embora por vezes colocada na boca de outros que não os atribuídos por Heródoto, invariavelmente são as mesmas ou muito próximas às falas que o autor encontrou em *História*. O mesmo não ocorre com a caracterização visual, muito mais livre em relação às fontes. Tal liberdade pode ser entendida da seguinte maneira: enquanto realizando uma operação historiográfica, Frank Miller mantém a necessidade de remeter à fonte, num comprometimento com o fato ocorrido de acordo com o texto escrito deixado como vestígio; entretanto, no momento em que entra em ação o quadrinista, ele dá vazão à imaginação em um único compromisso que tem com a própria capacidade de levar o leitor a perceber *a realidade interior de alguém*. E isso, Heródoto não lhe fornece.³

3.4. Anacronismo como inteligibilidade para o presente do autor

Frank Miller caracterizou os religiosos como atrasados, resquícios de um tempo em que supostamente a razão não guiava a humanidade. Que fato do passado significou para o autor que eles seriam um problema para a liberdade grega – e para o futuro da liberdade no mundo?

1. Will Eisner concorda: “A superfície do rosto, como alguém disse certa vez, é “uma janela que dá para a mente”. Trata-se de um terreno familiar à maioria dos seres humanos. Seu papel na comunicação é registrar emoções” (EISNER, Will. *Quadrinhos e Arte Sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1999: 111).

2. Depoimento original: “Ephialtes was generally known just to be a shepard. I turned him into a hunchback because I wanted to stress just how rough the Spartans were, and how he shouldn't have survived, I mean by Spartan law. His parents got him away to the mountains, but he always wanted to be a Spartan. I wanted him to be a pathetic figure, and often in cartooning you make someone's physicality a metaphor for their interior reality.”

3. Nenhuma fonte histórica poderia fornecer tal informação – nem mesmo um diário, no qual não está registrada a realidade sobre o homem, mas apenas a forma como ele se vê.

A resposta pode ser aferida na exigência do cumprimento da paz no período da Festa das Cárnijs (seguida dos Jogos Olímpicos), na qual não seria permitido a qualquer grego pegar em armas.



Figura 21: opinião de Leônidas sobre religiosos.
Fonte: MILLER, Revista 2: 11.

Para o pensamento contemporâneo no qual Frank Miller se apoia, seria impossível ao grego que criou a democracia deixar de lutar pela sua liberdade por questões religiosas. Religião e razão não combinam na ótica de Frank Miller, o que leva o autor a cair no que costuma ser considerado o maior erro historiográfico: o anacronismo¹. Frank Miller não só apresenta os sacerdotes como guiados por velhas superstições, como completamente corruptos – eles teriam sido subornados por Xerxes para proibir Esparta de ir à guerra². O Leônidas de Miller, embora mencione os deuses quase como um vício de linguagem, não depende deles e age pelo ímpeto de resoluções muito mundanas. Aqui percebemos novamente uma oposição de ideias: a fonte consultada descreve o rei de Esparta como um homem guiado pela fé nos oráculos, o que inclusive o teria motivado a permanecer nas Termópilas e ordenar a retirada das demais tropas gregas.

Dizem que foi o próprio Leônidas quem decidiu mandá-los embora, a fim de não expô-los a uma morte certa, considerando, entretanto, que, por uma questão de honra, nem ele nem os espartanos que ali se achavam podiam retirar-se, encarregados, como tinham sido, de guardar a passagem. Sinto-me mais inclinado a crer que Leônidas, notando o desencorajamento dos aliados e vendo-os pouco dispostos a correrem o mesmo perigo que os espartanos, ordenou-lhes que se retirassem. Quanto a ele próprio, achou, sem dúvida, que seria vergonhoso fazer o mesmo, e que, permanecendo no seu posto, adquiriria para si uma glória imortal, e para Esparta uma felicidade perene; pois a pitonisa, respondendo a uma consulta dos espartanos no começo da guerra, tinha declarado que seria preciso que a Lacedemônia fosse destruída pelos bárbaros ou que o seu rei percesse.

1. LORAUX, Nicole. *Elogio do anacronismo*. IN.: NOVAES, Adauto (org). Tempo e história. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal da Cultura, 1992: 57.

2. MILLER, Revista 2: 13.

A resposta estava assim concebida em versos hexâmetros. “Cidadãos da vasta Esparta, ou vossa célebre cidade será destruída pelos descendentes de Perseu, ou toda a Lacedemônia chorará a morte de um rei descendente de Hércules. Nem a força dos touros nem a dos leões poderá sustentar o choque impetuoso do Persa, que tem o poderio de Júpiter. Não. Ninguém será capaz de resistir-lhe”. Prefiro supor que as reflexões de Leônidas sobre esse oráculo e a glória dessa façanha que ele queria reservar somente para os espartanos levaram-no a dispensar os aliados, a acreditar terem sido estes de parecer contrário ao seu e que se tenham retirado por covardia. (HERÓDOTO: Livro VII, CCXX)

Para esta dissertação, não vem ao caso discutir qual razão tenha tido Leônidas para se manter no posto das Termópilas. O problema com a hipótese de Frank Miller é que ela não considera a *Paideia* da Grécia Clássica que não separa religião de secular, ou rompe a fé em nome da razão. Não há entre os gregos antigos uma ruptura entre o religioso e o social, tampouco entre sobrenatural e natural, ou divino e mundano¹. É neste sentido que os conceitos em Frank Miller são anacrônicos. As crenças do Leônidas de Frank Miller são contemporâneas ao autor, participantes de um ideal iluminista no qual a razão está separada da religião, onde a ciência expatriou o sobrenatural. Não são crenças de Leônidas ou de seu tempo; são crenças do autor.

1. VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia antiga*. Campinas, SP: Papirus, 1992: 14.

Entretanto, é preciso fazer justiça ao ficcionista. O anacronismo é incontornável tanto para ele como para o historiador. Nicole Loraux defende uma prática controlada de anacronismo, especialmente quando se trata de analisar uma sociedade tão distante quanto a Grécia antiga. Para ela, seria necessário ao historiador assumir o risco de colocar para o seu objeto de estudo as questões que não são gregas, fazendo ao material antigo questionamentos que os próprios antigos não fizeram². Isto deve ser feito considerando uma importante ressalva:

Entre o atual e o antigo, quem pretende controlar o jogo do anacronismo deve, portanto, jogar com cautela; a maior mobilidade é requerida: é preciso saber ir e vir, e sempre se deslocar para proceder às necessárias distinções. Em outros termos, nenhuma identificação com sentido único é duradouramente possível: (...). (LORAU, 1992: 64)

2. LORAU, 1992, op. cit.: 61.

Frank Miller é anacrônico como historiadores necessitam ser em certa medida, mas o faz sem cautela. Seu presente está atuando decisivamente no enredo do passado que conta, diferentemente da maneira como o presente do historiador se faz manifesto na sua análise.

É preciso historicizar conceitos, diferenciar a realidade ao qual ele é submetido, traduzir as palavras para hoje e apreender o valor polêmico que eles possam conter¹. Nisto, Frank Miller rompe com o paradoxo da História e constrói um Leônidas anacrônico², isto é, à frente do seu tempo e à imagem e semelhança do seu criador.

1. PROST, 2008, op. cit.: 128-130.

2. Lembrando que o prefixo “ana” significa justamente *colocar adiante, à frente*.

3.5. A eleição do herói: Leônidas

O herói de Frank Miller é um herói à moda homérica: deve ser bom em ações e em palavras³. Em *Os 300 de Esparta*, o autor elegeu Leônidas como um herói centralizador e indiferente às opiniões de seus pares. Ele elabora o plano de defesa terrestre; depois, quando os oráculos corromptos o impedem, sai com sua guarda pessoal contra a vontade de todos e das “estruturas arcaicas de poder”. Nas Termópilas, encontra outros gregos que estavam se preparando, mas sem treinamento militar ou planejamento estratégico. Leônidas partiu sozinho com sua guarda pessoal por princípio: decidiu demonstrar – não para os inimigos persas, mas para toda a Grécia – o valor da lei espartana. Obedecerá, mesmo que sozinho. Empolgante, verossímil para os espartanos construídos na narrativa; mas compare-se o que Miller ilustra com o que a fonte informa.

3. HARTOG, François. *Evidência da história: o que os historiadores vêem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011: 37.



Os Espartanos enviaram na frente Leônidas, com seus trezentos homens, a fim de encorajar com essa conduta o resto dos aliados e com receio de que eles abraçassem a causa dos Persas, vendo a lentidão dos primeiros em socorrer a Grécia. A festa das Cárniás impedia-os, então, de se porem em marcha com todas as suas forças, mas pretendiam partir logo após, deixando em

Esparta apenas um pequeno número de soldados para guardar a cidade. Os outros aliados alimentavam o mesmo propósito, encontrando-se na mesma situação, pois chegara a época dos Jogos Olímpicos; e como não esperavam combater tão cedo nas Termópilas, tinham-se limitado a enviar um pequeno número de tropas de vanguarda. (HERÓDOTO: Livro VII, CCVI)

Figura 22: o herói solitário.

Fonte: MILLER, Revista 2: 14-15 e HERÓDOTO: Livro VII, CCVI.

Heródoto nos informa que houve primeiro uma intensa negociação entre as cidades gregas por uma aliança contra os persas, encabeçada por Atenas e Esparta¹. Os gregos, de uma maneira geral, foram titubeantes na montagem da defesa de seu território: havia tropas de 10 mil hoplitas na Tessália que desistiram de dar combate aos persas e foram até as Termópilas², fato que levou os tessálios a abandonarem a aliança grega³. Foi articulada então a defesa terrestre nas Termópilas e uma defesa naval no Artemísio.

1. HERÓDOTO: Livro VII: CXLV a CLXXIV

2. Ibid.: CLXXIII

3. Ibid.: CLXXIV

Os Gregos, de volta ao istmo, reuniram-se para deliberar, segundo o conselho de Alexandre, sobre de que maneira deviam fazer a guerra e qual o melhor local de ação. O alvitre aceito foi o de guardarem a passagem das Termópilas, pois esta parecia ser mais estreita do que aquela que dá acesso à Macedônia, na Tessália, ficando também mais próxima do que a outra. Tomaram a resolução de ocupar essa passagem, a fim de fechar aos bárbaros a entrada da Grécia. Quanto à força naval, decidiram enviá-la para o Artemísio, nas costas da Histiótida. Esses dois pontos (as Termópilas e o Artemísio) ficam perto um do outro, de maneira que as forças de terra e de mar poderiam manter-se em contato. (HERÓDOTO: Livro VII, CLXXV)

Depois de haverem considerado e examinado todos os pontos de acesso à região, os Gregos julgaram este último mais propício à defesa, porque os bárbaros não podiam fazer uso da cavalaria naquele terreno, e a infantaria estaria impossibilitada de penetrar em grupos maciços, perdendo muito da sua eficiência. Escolheram, pois, aquele ponto para sustentar o ataque das forças inimigas. Logo que souberam da chegada do soberano persa à Piéria, partiram do istmo, dirigindo-se, uns para as Termópilas, por terra, e outros para Artemísio, por mar. (Ibid.: CLXXVII)

Ou seja, segundo as fontes, a decisão do rei ir com os 300 para as Termópilas não foi uma decisão unilateral de Leônidas, mas coletiva, a fim de que os aliados não abandonassem a defesa ao se verem sós contra o invasor. Mas o herói contemporâneo precisa, na narrativa de Frank Miller, ser o centro de todas as ações e decisões. Sua glória não deve ser partilhada, porque trata-se de um heroísmo liberal: um homem sozinho contra o mundo. As escolhas do autor são evidentes no momento em que deifica um rei espartano e o coloca vetor de toda virtude, mas silencia completamente sobre outro monarca de Esparta citado com frequência por Heródoto: Demarato, exilado na corte de Xerxes. Ele é a grande ausência de Frank Miller na sua narrativa. O personagem não combina com a imagem que o autor pretende dos espartanos – inflexíveis, incorruptíveis, que jamais se dobram ao jugo persa⁴. Ele apaga a existência de Demarato: exilado da Esparta de Heródoto, foi expulso da narrativa de Frank Miller.

4. A menos que fosse um espartano deformado, rejeitado pelos seus como o Efiltes de Frank Miller. Tratamos deste “espartano traidor” na página 43.

É por meio destes anacronismos ideológicos que o presente de Frank Miller se manifesta na obra. Seu herói deve ser “libertário”, paradoxalmente individualista: ele se levanta contra todos justamente em uma *polis* marcada pelo princípio de igualdade coesa em uma falange hoplita, utilizando a lei espartana para garantir sua vitória. Mas não deixa de ser o heroísmo de um homem só¹.

3.6. As transgressões do ato de fingir: a ficção de Frank Miller

Frank Miller, ao trabalhar com a representação do passado na batalha das Termópilas, acaba por alterar algumas informações das fontes, inventar acontecimentos para completar e justificar seu enredo, caracterizar os sujeitos do evento de forma imaginária, tratar anacronicamente a questão de religião e razão e, por fim, eleger um herói em detrimento de outros protagonistas. Em alguns momentos, falta com o paradoxo da História de maneira explícita.

Mesmo a escrita historiográfica na Antiguidade surge a partir da premissa de registro da verdade. Sabemos que o historiador deve reconhecer sua inevitável parcialidade², mas o ficcionista vai além disso – ele assume essa parcialidade como princípio e apresenta sua versão da história sem justificar ou explicitar seu posicionamento. No caso de Frank Miller, o autor traduz uma expectativa de realidade na qual o heroísmo é individualista. Leônidas é um homem que se opõe às forças retrógradas em nome de um novo tempo no qual a lei e a igualdade entre os homens garantirá a cada um – e para todos os que compartilham de seus ideais – o resultado de seu próprio esforço.

Seria esta a probabilidade do que aconteceu nas Termópilas? Muito provavelmente, não. Se “a sempre incerta verdade é a meta do historiador”³, seria o autor de *300* nada mais do que um falseador desta verdade? Para que a operação de Frank Miller sirva para reflexão do historiador é preciso que se abandone a concepção popular que contraponha o ficcional ao real como uma oposição entre mentira e verdade. A ficção, suspendendo a verdade, se isenta de mentir, mas não suspende sua indagação da verdade⁴.

1. Frank Miller é, aqui, fiel à grande epopeia moderna norte-americana – a conquista do Oeste bravo pelo solitário homem da fronteira: um contra todos. Neste sentido, os *300* surgem como o Álamô grego para o autor.

2. LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006: 89.

3. LIMA, 2006, op. cit.: 104.

4. *Ibid*: 156

3.6.1. Wolfgang Iser: o real, o fictício e o imaginário

Para instrumentalizar nossa análise, buscaremos Wolfgang Iser: este propôs uma relação tríade que alinha *real, fictício e imaginário*¹ para compreensão do texto ficcional. Segundo Iser, em todo texto há muita realidade identificável como social, sentimental e emocional; ele possui parcelas da realidade, mas sem definir o grau em que as toma². O fictício não se esgota na realidade de referência, o que torna a repetição da realidade que promove um ato de fingir. Neste ato de fingir aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se este fingir não é deduzido da realidade, então ele emerge de um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto.

Assim, o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é de provocar a repetição no texto da realidade, atribuindo, por meio desta repetição, uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito (*Vorstellbarkeit*) do que é assim referido. (ISER, 1996: 14)

O ato de fingir, assim, é uma transgressão de limites: transgride a realidade de referência pela própria seleção e manipulação de suas especificidades, e transgride o imaginário ao materializar sua expressão, dando-lhe a existência na forma do texto.

No ato de fingir, o imaginário ganha uma determinação que não lhe é própria e adquire, deste modo, um atributo de realidade; pois a determinação é uma definição mínima do real. Na verdade, o imaginário não se transforma em um real por efeito da determinação alcançada pelo ato de fingir, muito embora possa adquirir aparência de real na medida em que por este ato pode penetrar no mundo dado e aí agir. Neste sentido, o ato de fingir realiza uma transgressão de limites diversa daquela que é possível observar com relação à realidade da vida real repetida no texto. Nesta, a determinação da realidade repetida é transgredida por força de seu emprego. No caso do imaginário, seu caráter difuso é transgredido por uma configuração determinada que se impõe ao mundo dado como produto de uma transgressão de limites. É significativo que ambas as formas de transgressão de limites, realizadas pelo fingir no espaço da relação triádica, sejam de natureza distinta. Na conversão da realidade da vida real repetida em signo doutra coisa, a transgressão de limites manifesta-se como uma forma de irrealização; na conversão do imaginário, que perde seu caráter difuso em favor de uma determinação, sucede uma realização (*ein Realwerden*) do imaginário. (ISER, 1996: 15)

Por isso, surge aí uma nova transgressão, nas palavras de Costa Lima, na qual o “imaginário abre-se para o movimento contrário ao da irrealização da realidade: a determinação que lhe empresta uma aparência de realidade”³.

1. O real é compreendido por Wolfgang Iser como o mundo extratextual que, enquanto faticidade, é prévio ao texto e constitui seus campos de referência; o fictício é compreendido como um ato intencional de caráter dificilmente determinável de ser; e o imaginário é uma designação neutra (não considerado faculdade humana) sobre o qual apenas se busca circunscrever as maneiras como se manifesta (ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996: 34). Manteremos aqui as mesmas caracterizações.

2. LIMA, 2006, op. cit.: 282.

3. LIMA, 2006, op. cit.: 284.

Ainda segundo Iser, cada texto literário é uma forma determinada de acesso ao mundo por parte de um autor. Pela seleção, ele transgride limites da realidade de referência ao desvincular seus dados do sistema de origem¹. Os elementos dos contextos não são fictícios; apenas a seleção é o ato de fingir – para a qual não existem regras; cada autor as determina por si somente. O texto literário possui, assim, muitos fragmentos da realidade que retornam à ficção que está posta sob o signo do fingimento. Ao mesmo tempo, garante à irrealidade do mundo a possibilidade de realização no texto ficcional, a concretização do imaginário.

1. ISER, 1996, op. cit.: 16-17.

Se o fictício nos possibilita nos irrealizarmos para garantir à irrealidade do mundo do texto a possibilidade de sua manifestação, então, pelo menos estruturalmente, nossa relação com o mundo do texto terá o caráter de acontecimento. Pois este se origina da violação de limites estabelecidos e se subtrai à referencialidade, pois não se deixa reconduzir ao estado (*Gegebenheit*) de significado. Através deste caráter de acontecimento, o imaginário se converte em experiência, possibilitada pelo grau de determinação que o imaginário alcança por meio da ficção do como se. Daí resulta um estado de tensão, que estimula sua supressão. (ISER, 1996: 29)

Costa Lima, interpretando Iser, chega à seguinte conclusão sobre a operação dos atos de fingir:

Dito de maneira mais simples: a transgressão da realidade não se dá apenas pela escolha de valores, usos e costumes presentes no mundo social em que é gerada a obra, mas também pela manipulação lexical e pelos esquemas que presidem a escolha de tipos de personagem e as ações que cumprem. Em suma, o texto é algo que se origina de um mundo irrealizado, i.e., não reduplicado, que, entretanto, pela transgressão do caráter difuso do imaginário, assume a aparência de realidade. (LIMA, 2006: 288)

É por isso que os atos de fingir do texto ficcional se caracterizam essencialmente por serem atos de transgressão². Transgressão tanto do real pela seleção e manipulação das suas referencialidades, como do imaginário pela materialização que assume a aparência do real.

2. ISER, 1996, op. cit.: 31.

3.6.2. *Frank Miller e as transgressões da ficção*

É a transgressão de limites da relação entre imaginário e real que leva Frank Miller, ao representar o passado na batalha das Termópilas, a trabalhar suas fontes de maneira tão diversa do resultado que teria qualquer historiador. O quadrinista altera algumas narrativas das fontes reposicionando fatos na cronologia e na geografia em função da construção de seu enredo, mesma razão que o leva a inventar acontecimentos que são realizações do seu imaginário.

Também caracteriza personagens de forma até curiosa, dando vazão ao mesmo imaginário e materializando representações inexistentes nos vestígios que pesquisa. Além disso, o autor elege um herói e o constrói com as tintas de sua ideologia pessoal: irredutível contra o mundo, exemplo que ecoa pela eternidade.

São, portanto, atos de transgressão: Frank Miller transgride o seu imaginário ao realizá-lo materialmente nas páginas dos quadrinhos (trazendo à existência um Xerxes coberto de ouro, por exemplo), assim como transgride o real trazendo fragmentos do mesmo no ato de selecionar, omitir e combinar os dados que suas fontes lhe apresentam, criando uma ficção. Sua transgressão segue aquele que o inspirou, Heródoto: o autor clássico se aproxima de Homero pelo estilo. A chave está no prazer do discurso mítico.

O discurso mítico tem como princípio de organização o prazer: o prazer dos ouvintes, o prazer do narrador que se deixa conduzir ao prazer, seguindo adiante o prazer dos ouvintes. Discurso do prazer e prazer do discurso, o *mythos* surge, pois, como o outro do discurso historiográfico. (HARTOG, 1999: 310)

Pela mesma razão – o prazer dos ouvintes, ou melhor, leitores – é que Frank Miller abandona o paradoxo da História. Torna-se o “outro” do discurso historiográfico – seu espelho do qual nasce, opera uma transgressão e gera outra coisa. Esta é a operação que inicia como historiográfica e se completa como ficcional quando Frank Miller representa (e reinventa) o passado em *Os 300 de Esparta*.

4. Os 300 de Esparta: o entrecruzamento da História e da ficção

Na obra que analisamos nas páginas pregressas, Frank Miller principiou como historiador de *ethos* antigo – ou seja, não filiado ao lugar social da História – e concluiu como ficcionista que não se preocupa com a busca da verdade histórica. Investiga primeiramente; depois, transgride o que aferiu de suas fontes de acordo com as características que acompanham a liberdade concedida ao imaginário pelo autor ficcional. O nível de transgressão será diferente em cada autor; ou seja, quanto do “real” ele irá transgredir, e quanto do próprio imaginário fixará no texto, depende do ato pesquisador e criativo de quem escreve.

O enredo de sua obra tem origem em fato do passado que forneceu vestígios para a construção de hipótese e narrativa, mas a origem comum desta representação ficcional com a historiografia conduz a um fim completamente diferente. A partir deste ponto, a relação entre narrativa histórica e ficcional está posta: *Os 300 de Esparta* parte de uma matriz fictícia que assume alguns traços da História. Ou, em outras palavras: há algo de nebuloso na relação entre a ficção e a História no produto do trabalho de Frank Miller. Necessitamos trazer Paul Ricoeur para nossa discussão.

4.1. Paul Ricoeur: a referência cruzada entre historiografia e ficção

Paul Ricoeur, em *Tempo e Narrativa*, defende a ideia de que tanto a narrativa histórica quanto a de ficção são paralelas e constituem vertentes de uma mesma investigação aplicada à arte de compor: a *mimesis III*¹. A estreita ligação entre ambas se manifesta mais ainda na leitura – portanto, na recepção – quando se dá a inversão da divergência para convergência entre narrativa histórica e de ficção². É na recepção que se dá um entrecruzamento entre ambas.

Por entrecruzamento entre história e ficção, entendemos a estrutura fundamental, tanto ontológica como epistemológica, em virtude da qual a história e a ficção só concretizam suas respectivas intencionalidades tomando de empréstimo a intencionalidade da outra. (RICOEUR, 2010 vol. 3: 311)

1. RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa. Volume 2: A configuração do tempo na narrativa de ficção*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010: 271.

2. RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa. Volume 3: O tempo narrado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010: 311.

4.1.1. Como a História se ficcionaliza

A ficcionalização da História se dá, segundo Ricoeur, pela reconstrução imaginária do passado, pelos empréstimos que a narrativa histórica faz da intriga e pela individuação dos acontecimentos considerados fundadores.

Ironicamente, é na tese mais “realista” que o imaginário se imiscui pela primeira vez na perspectiva do ter-sido: a *reconstrução do passado apenas se dá por meio do uso de conectores imaginários* que transpõe o abismo entre o tempo do mundo e o tempo vivido. O calendário é o primeiro desses conectores: trata-se de uma operação e equipamento pertencente ao gênio inventivo que cria um sistema periódico perpétuo que permite alocar um lugar qualquer no sistema de todas as datas possíveis. É a localização de um acontecimento que traz a marca do presente, ou seja, a presentes imaginados é que são atribuídas datas. Um segundo conector é a construção de redes de contemporâneos, predecessores e sucessores que relacionam o fenômeno biológico das gerações ao fenômeno intelectual da reconstrução dos reinos. No caráter misto desse triplo reino que se sublinha o imaginário. Mas é no vestígio que encontramos o principal conector a marcar a instauração do tempo histórico: ele é operacionalizado pelo caráter imaginário das atividades em torno de sua análise (mais exatamente: atividades de preservação, seleção, reunião, consulta e leitura dos arquivos), produzindo um efeito-signo, a figuração de um mundo que hoje falta em torno da relíquia¹.

1. RICOEUR, 2010 vol. 3 op. cit.: 312-316.

Consideramos então que o imaginário encontra-se enraizado na base da produção histórica. Entretanto, ele também manifesta-se na narrativa da História. Passando o que Ricoeur chama de “passado datado” e “passado reconstruído”, chegamos ao que ele denomina “passado refigurado” – a exigência de figuratividade que é explicitada exclusivamente pela narrativa de ficção². A escrita forma um corpo único com o conhecimento da História, não escapando de imitar certos tipos de composição de intriga. Além disso, toma dela emprestada a função representativa – aprende a ver como trágico, ou cômico, por exemplo, determinado evento.

2. *Ibid.*: 317.

Pode-se ler um livro de história como um romance. Ao fazê-lo, entramos no pacto de leitura que institui a relação cúmplice entre a voz narrativa e o leitor implicado. Devido a esse pacto, o leitor baixa a guarda. Suspende voluntariamente sua desconfiança. Confia. Está disposto a conceder ao historiador o direito exorbitante de conhecer as almas. Em nome desse direito, os antigos historiadores não hesitavam em pôr na boca de seus heróis discursos inventados que os documentos não garantiam, apenas tornavam plausíveis. Os historiadores modernos já não se permitem essas incursões fantasiosas, no sentido próprio da palavra. Nem por isso deixam de apelar, de formas mais sutis, ao gênio romanesco, sempre que se esforçam para reafirmar, ou seja, repensar, um certo cálculo de meios e fins. Nesses casos, o historiador não se proíbe “retratar” uma situação, “representar” [*rendre*] um curso de pensamento e dar a este a “vivacidade” de um discurso interior. (...) Aqui, o “considerar-verdadeiro”, que define a crença, sucumbe à alucinação de presença. (RICOEUR, 2010 vol. 3: 318-319).

A alucinação de presença desta última modalidade de ficcionalização da História, segundo Ricoeur, pode ser verificada nos acontecimentos que uma comunidade considera marcantes, ou eventos fundadores. Exemplo: Auschwitz. O horror que está ligado ao que não deve ser esquecido constitui a motivação da História das vítimas. Quanto mais explicamos historicamente, mais ficamos indignados; quanto mais o horror nos atinge, mais tentamos entender. É aqui que se manifesta a capacidade que a ficção tem de suscitar uma ilusão de presença; o imaginário retrata colocando diante dos olhos. Neste caso, a ilusão não é usada pela História para distrair, mas a serviço da individuação exercida pelo horrível¹.

1. *Ibid.*: 321-322.

A ficção dá ao narrador horrorizado olhos. Olhos para ver e para chorar. O estado atual da literatura do holocausto comprova-o amplamente. (...) Fundindo-se assim com a história, a ficção a leva de volta à origem comum a ambas na epopeia. Mais precisamente, o que a epopeia fez na dimensão do admirável, a legenda das vítimas faz na do horrível. (RICOEUR, 2010 vol. 3: 322).

4.1.2. Como a ficção se historiciza

Se a História recebe empréstimos da ficção, esta também imita de certa maneira a narrativa histórica. Primeiramente, porque as narrativas de ficção são contadas em um tempo passado².

2. *Ibid.*: 323.

A história é quase fictícia sempre que a quase presença dos acontecimentos colocados “diante dos olhos” do leitor por uma narrativa animada suprime, por sua intuitividade e sua vivacidade, o caráter elusivo da preteridade do passado, que os paradoxos da representância ilustram. A narrativa de ficção é quase histórica na medida em que os acontecimentos irrealistas que ela relata são fatos passados para a voz narrativa que se dirige ao leitor; é por isso que se parecem com acontecimentos passados e que a ficção se parece com a história. (RICOEUR, 2010 vol. 3: 325)

Este “como se passado” é essencial para a ficção narrativa porque ela precisa ser provável ou necessária – conforme o princípio fundamental da composição da intriga em Aristóteles. Para este, o que ocorreu é caracterizado como particular (ligado à História), e o que poderia ocorrer, como geral (ligado à Poesia). O possível deste geral precisa ser persuasivo. Não se trata de uma semelhança com o real (que colocaria a ficção no próprio plano da História), mas de uma verossimilhança que rompe com o passado da consciência histórica e identifica-se com o provável no sentido do que poderia ocorrer.

A interpretação que proponho aqui do caráter “quase histórico” da ficção evidentemente coincide com aquela que proponho do caráter “quase fictício” do passado histórico. Embora seja verdade que uma das funções da ficção, misturada com a história, é liberar retrospectivamente certas possibilidades não realizadas do passado histórico, é por meio de seu caráter quase histórico que a própria ficção pode exercer *a posteriori* sua função libertadora. O *quase passado* da ficção torna-se assim o detector dos *possíveis escondidos no passado efetivo*. O que “poderia ter acontecido” – o verossímil segundo Aristóteles – abarca tanto as potencialidades do passado “real” como os possíveis “irreais” da pura ficção. (RICOEUR, 2010 vol. 3: 327)

A afinidade do verossímil da ficção com as potencialidades não realizadas do passado histórico talvez explique porque, apesar de livre das imposições da prova documental, a ficção está internamente amarrada pelas obrigações com o quase passado – a imposição do verossímil. Assim, o quase passado da voz narrativa exerce coerção sobre a criação como o fato documentário exerce sobre a narrativa histórica¹.

1. *Ibid.*: 326-328. Tratamos disto acima, nas páginas 22 e 23.

Mas o último entrecruzamento das áreas se dá no plano da recepção. É no ato de leitura tanto da História quanto da ficção que se constrói a sobreposição de ambas, produzindo o “tempo humano” da vivência do leitor.

Para concluir, o entrecruzamento entre história e ficção na refiguração do tempo repousa, em última análise, nessa sobreposição recíproca, com o momento quase histórico da ficção trocando de lugar com o momento quase fictício da história. Desse entrecruzamento, dessa sobreposição recíproca, dessa troca de lugares, procede o que se convencionou chamar o tempo humano, onde se conjugam a representância do passado pela história e as variações imaginativas da ficção, tendo como pano de fundo as aporias da fenomenologia do tempo. (RICOEUR, 2010 vol. 3: 328)

4.1.3. Como a História e a ficção entrecruzam-se em Os 300 de Esparta

Nosso objetivo aqui não é desqualificar o autor ficcional como realizador de um trabalho falho como historiador, nem *acusar* Frank Miller de ser realista, mas sim compreender a ação de quem trabalha ficção a partir do fato real do passado. A partir de Ricoeur, recebemos a pista de que é no entrecruzamento entre História e ficção que encontraremos um lugar para Frank Miller e *os 300 de Esparta*.

Na análise que fizemos nos dois capítulos pregressos, concluímos que Miller se fez historiador de *ethos* antigo ao realizar uma operação historiográfica, mas caracterizada pela ausência do lugar social da História. Entretanto, enquanto realiza tal operação, percebemos que *no seu agir historiográfico houve uma série de invasões ficcionais*: a intensificação da realidade no caso da descrição do imenso exército persa no seu pacto com o leitor, bem como a invasão do presente do autor na compreensão do que seria a liberdade ou a democracia para o grego antigo. *A mesma invasão ocorre no caso da historicização de sua ficção*, onde podemos perceber novamente a referência cruzada: trata-se de uma voz narrativa do passado que traz o sentido de fato pretérito. Esta voz do passado constrói a verossimilhança necessária à intriga, o que produz ao mesmo tempo o sentido do que poderia ter sido e o consequente pacto com o leitor. A voz narrativa do passado ganha ainda mais evidência pelo fato do narrador da intriga ser uma testemunha do fato ocorrido nas Termópilas do século V a.C.

Entretanto, voltemos a pensar na ambiguidade do ato ficcional que foi precedido de uma pesquisa da história. Frank Miller realizou uma operação historiográfica na reconstrução da batalha das Termópilas ao examinar vestígios e *fazer ver o mundo que falta*. Além disso, imaginou naquela narrativa um *evento fundador da civilização contemporânea*: a democracia baseada na lei e dirigida por homens livres. Ora, segundo Ricoeur, são justamente estas operações realizadas pelos historiadores que são empréstimos das intencionalidades da ficção por se ligarem de uma maneira ou outra à imaginação. O que poderíamos caracterizar como uma tentativa de historicizar a ficção pela busca do passado para construir a intriga vem a tornar-se imitação da ficcionalização da História. Para Frank Miller, resta um efeito circular: ao imitar o procedimento dos historiadores, acaba por emprestar deles justamente o aspecto ficcional de suas operações.

Portanto, ao imitar a História na sua base, realizando uma operação que é marcada também pelo uso do imaginário, o quadrinista acabou por reforçar a própria ficcionalidade de seu trabalho.

4.2. A testemunha parcialmente cega: metamorfoses

Heródoto apresenta um sobrevivente que ficou cego durante o conflito e recebeu permissão de Leônidas para voltar a Esparta antes da batalha final: Aristodemo¹. Uma figura semelhante viria a ser a testemunha dos *300 de Esparta* de Frank Miller, enviada pelo rei Leônidas para impedir o esquecimento do grande feito dos homens que ali se realizava. Tal personagem nos serve de símbolo para a conclusão desta análise. Trata-se do hoplita Dílios.

Dílios é um guerreiro com talento de aedo que aparece ao longo dos quadrinhos contando histórias aos soldados com a função principal de “lhes aquecer o sangue”. Suas narrativas tratam de enaltecer os espartanos e demonstrar como eles são diferenciados dos demais gregos. Por exemplo, é ele quem conta como Leônidas tornou-se o rei de Esparta enfrentando um lobo na neve². É este soldado que o rei espartano convoca diante da ameaça proferida pelo imperador Xerxes: “ninguém jamais saberá”.

1. Segundo Heródoto, dois espartanos ficaram temporariamente cegos: Éurito e Aristodemo. Ambos receberam permissão para se retirarem, mas o primeiro resolveu permanecer e morrer em combate; o segundo voltou, mas foi tomado por covarde pelos concidadãos (HERÓDOTO: Livro VII, CCXXIX). Mais tarde, reabilitou-se na batalha de Plateia (HERÓDOTO, op.cit. CCXXXI).

2. Como já descrevemos acima nas páginas 38 e 39.

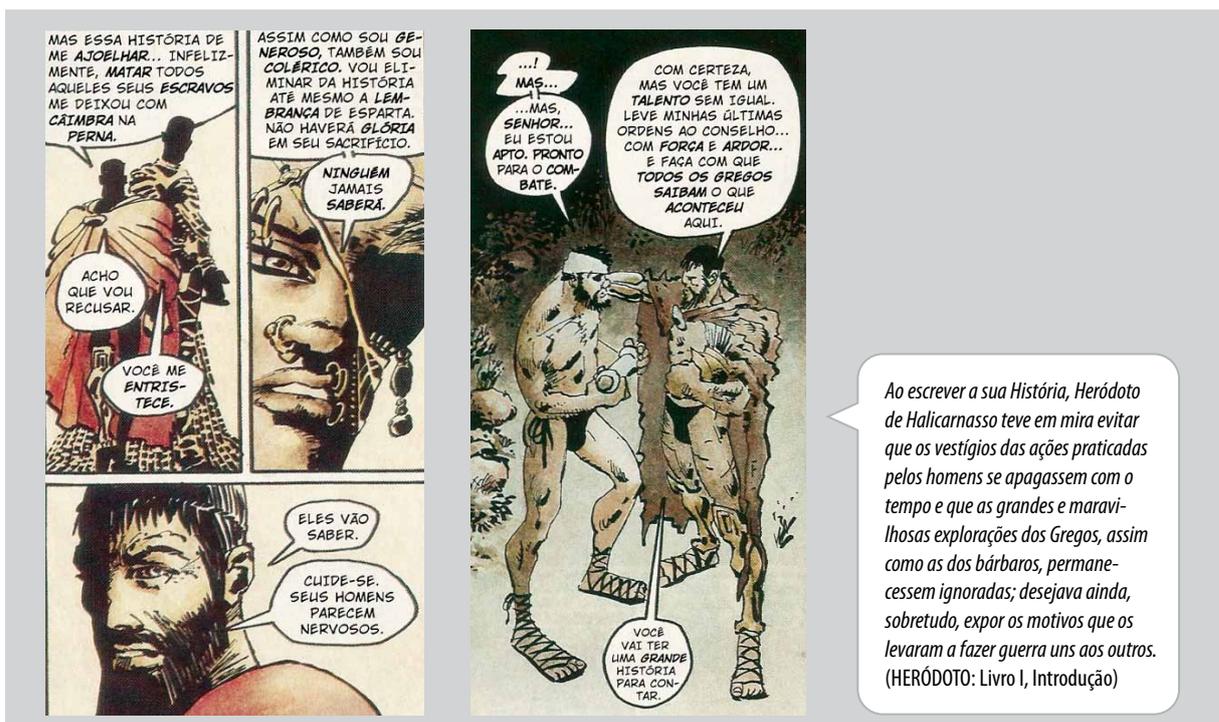


Figura 23: ninguém saberá – faça com que saibam.
Fonte: MILLER, Revista 4: 17, Revista 5: 12 e HERÓDOTO: Livro I, Introdução.

Há uma situação crítica formada na intriga: o rei e seus 300 soldados estão prontos a realizar o supremo sacrifício de entregar suas vidas pela lei espartana e lutar até a morte. É um feito que deve ser legado para a posteridade; estão diante da derrota que somente será transformada em vitória se deixada como exemplo, como memória. Entretanto, um obstáculo sério se interpõe entre o nobre propósito e seu desfecho: a intenção do poderoso imperador persa de apagar o fato da História. Leônidas está ciente do gigante que enfrenta: o poder bélico e econômico que pode, além de destroçar seu reduzido exército e lhe tirar a vida, produzir seu esquecimento. Este é o grande terror do grego: muito mais que a morte, o apagamento de sua memória. Também neste ponto Frank Miller se encontra com Heródoto, que narra para que nenhum feito – seja de gregos ou de bárbaros – caísse em esquecimento.

É por isso que a testemunha é convocada por Frank Miller e o seu Leônidas busca o aedo que faz parte de seu batalhão. Dílios é um contador de histórias com um “talento sem igual”; ferido dos confrontos, cego de um olho, ele deixa o campo de batalha¹ antes da luta mortal com o dever de fazer com que “todos os gregos saibam o que aconteceu aqui”. O antigo aedo tem agora uma História para contar: um feito que ele presenciou, um sacrifício da qual foi testemunha e vítima parcial; não mais como o aedo tradicional, cujo saber se originava na inspiração pelas musas.

1. Dílios parte contrariado, pois desejava também a glória da morte.

O bardo de Frank Miller deve eternizar os feitos de seus heróis, mas é também sobrevivente. Tal princípio, evidentemente, ecoa na reviravolta que ela – a testemunha sobrevivente – sofreu na atualidade.

Arrastada pela agitação subliminar da memória, a testemunha – entendida, por sua vez, como portadora da memória – impôs-se, gradualmente, em nosso espaço público; ela é reconhecida e procurada, além de estar presente e, até mesmo, à primeira vista, onipresente. A testemunha, qualquer testemunha, mas, acima de tudo, a testemunha como sobrevivente: a pessoa que o latim designava precisamente por *superstes*, ou seja, alguém que está firmado sobre a própria coisa, ou alguém que ainda subsiste. (HARTOG, 2011: 204)

Aqui encontra-se outro entrecruzamento que merece destaque: o que ocorre entre epopeia e História. A uma testemunha é dado o papel de aedo entre os soldados. Mas trata-se de um aedo diferente: ele não narra como o fez Demódoco ao contar entre os feácios o que Ulisses vivera na guerra de Tróia, mas como o próprio Ulisses, a testemunha ocular dos fatos rememorados.

Tomemos então o gancho que a Odisseia de Homero nos deixa. Para Hartog (seguindo Hannah Arendt), a questão da historicidade se origina justamente na fala de Demócoco: o acontecimento torna-se História por meio da singularidade da presença de Ulisses, pois este estava tanto no campo de batalha como no local em que sua memória é celebrada, atestando que aquilo de fato acontecera¹. Dílios, o personagem de Frank Miller, fora testemunha da batalha e saíra da mesma cego de um olho. Este mesmo personagem passa por uma metamorfose durante a obra: inicialmente era o aedo que contava histórias para estimular os soldados, muitas delas ouvida de terceiros², ou até mesmo inspirado pela musa; agora, entretanto, apresenta-se como uma testemunha sobrevivente do evento que passa a narrar.

1. HARTOG, François. *Os antigos, o passado e o presente*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003: 21.

2. Dílios narra, na primeira revista da série, o feito heroico de Leônidas – muito mais velho que ele – que o teria levado a ser coroado rei de Esparta (analisamos o excerto nas páginas 22 e 23 deste trabalho).



Figura 24: a melhor das histórias.
Fonte: MILLER, Revista 5: 42-43.

Dílios é o discurso ficcional do morto Leônidas, da mesma maneira como o discurso historiográfico é uma ficção do passado que se apresenta como o discurso do morto. O objeto de seu trabalho nada mais é do que o ausente, cujo sentido é dado pela linguagem entre narrador e leitores presentes, “sendo que a coisa comunicada opera remetendo ao terceiro ausente que é seu passado”³.

3. CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982: 56.

A historiografia conjuga o presente com o ausente, tal como as representações ficcionais da história – aqui referindo-nos aos quadrinhos, mas também a qualquer literatura épica. Por isso, o contador de histórias Dílios pode representar para nós um mito de linguagem, uma passagem invertida do que ocorrera quando o historiador nascia na Grécia antiga. Foi lá que a historiografia produziu pela primeira vez rupturas com a epopeia. Desde Heródoto, o historiador não andou mais às voltas com as certezas do aedo de Homero; não está em busca da glória eterna, mas apenas luta contra o apagamento dos traços, visando impedir o esquecimento¹. Tucídides dá o próximo passo: apresenta sua narrativa como *ktêma*, um patrimônio para sempre, não sendo mais questão de apenas preservar os feitos do esquecimento, mas de transmitir às gerações futuras um instrumento para ler o próprio presente². Mas é em Heródoto que se opera a transição; nele, que foi a fundamental inspiração de Frank Miller para executar sua obra. Se em Heródoto se constrói uma ponte da poesia épica à História, em Frank Miller esta ponte se inverte: ela passa da História à epopeia.

O personagem fictício Dílios é esta ponte, pois ele representa Ulisses e Tucídides ao mesmo tempo: Ulisses, por ser testemunha do evento; e Tucídides, por fazer uma narrativa do tempo presente, refletindo sobre o significado do que aconteceu nas Termópilas e pretendendo contar a verdade – construindo um exemplo e patrimônio para sempre. Dílios é o autor dentro da narrativa; ele é Frank Miller. Foi, viu e contou. Realizou uma pesquisa, leu significados naquele fato do passado, trouxe à tona suas ideologias e em seguida teceu suas histórias para falar com seus leitores contemporâneos. Atuou como um historiador, mas para escrever e ilustrar uma ficção. Marchou resolutamente da História em direção à epopeia.

E esta é a ficção de Frank Miller: seus quadrinhos contam um mito fundador de um novo mundo que nasce nas Termópilas do século V a.C. e desemboca em New York do século XX d.C. Iniciando História e terminando ficção, construiu uma batalha das Termópilas totalmente sua, parte agora do universo não apenas dos prováveis, mas também dos possíveis que povoam a temporalidade de todos aqueles que o visitaram.

1. HARTOG, 2003, op. cit.: 30.

2. HARTOG, François. *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Nova edição revista e aumentada. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999: 28.

4.3. História e ficção: potencialidades nas representações ficcionais da história

Concluimos que o autor da ficção construída sobre fatos do passado opera uma ficcionalidade que é tocada pela História num processo de entrecruzamento. História e ficção tomam emprestadas referencialidades uma da outra para realizarem-se mutuamente. É o que Frank Miller fez: tomou emprestado da História elementos para construir sua intriga: ou seja, historicizou sua ficção, mas terminou por reforçar a própria ficcionalidade da obra.

A questão que queremos colocar, agora, é ampliar a aplicabilidade deste entrecruzamento. Se até agora falamos da existência de uma operação historiográfica por parte do quadrinista na representação ficcional da história, podemos ainda refletir sobre o próprio historiador atuando como um autor ficcional. Como seria sua ação?

A referência cruzada entre História e ficção já ocorre naturalmente na área da educação em História. Antoine Prost afirma que a diferença entre o ensino de História e a pesquisa é que, no primeiro, os fatos estão prontos, e no segundo, precisam ser fabricados¹. Mas precisamos questionar: não há uma espécie de fabricação na tradução que o conhecimento acadêmico deve passar para se tornar inteligível a um público infanto-juvenil? Ao mesmo tempo, não se trata de uma operação que envolve tanto a historiografia quanto a elaboração de uma intriga – um enredo ficcional? Ao ensinar História, professores necessitam traçar comparações – e assim permitir alguns anacronismos controlados –, criar enredos, tornar a matéria instigante ao seu público. Ou seja, elaborar ficções. O historiador-educador vive em um limiar que produz certa ambiguidade em relação à academia, notada por Michel de Certeau:

O professor é empurrado para a vulgarização, destinada ao “grande público” (estudante ou não), enquanto que o especialista se exila dos circuitos de consumo. A produção histórica se encontra partilhada entre a obra literária de quem “constitui autoridade” e o esoterismo científico de quem “faz pesquisa”... (CERTEAU, 1982, op. cit.: 74)

É possível que a própria ambiguidade da ficção – o fato de, na sua operação, também transgredir os limites acadêmicos auto-impostos – explique a escassa presença dos historiadores nas produções das representações ficcionais da história. Não tanto na educação, mas principalmente em outros campos como o cinema ou a literatura épica.

1. PROST, Antoine. *Doze lições sobre a história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008: 53.

É esta questão que nos nos introduz à segunda breve reflexão. Apesar de seu vasto conhecimento do tema, raramente os historiadores atuam na escrita de romances históricos, ou na elaboração de roteiros para filmes épicos e assim por diante. Em romances, por exemplo, estas empreitadas são comuns a literatos¹, jornalistas², filósofos³ e até médicos⁴. Mas não temos muitos historiadores como criadores de enredos. Estes, atuam geralmente como consultores.

Talvez historiadores não se aventurem nestes campos pelo fato da representação de História ainda ser medida, na prática, pela oposição entre real e ficção que coloca como antagônicas uma suposta verdade contra a mentira. E, como tal, o historiador perderia sua credibilidade por dar vazão exacerbada à sua imaginação. Voltamos ao lamento de Costa Lima mencionado na introdução deste trabalho⁵. De qualquer maneira, a historiografia, desde seus primórdios na Antiguidade, já se viu em maus lençóis ao tratar da narrativa. Por exemplo: como tratar de Heródoto? A inquietude para com ele foi resolvida em parte colocando sua figura como *pai da História*: se atribui um lugar ao homem, ao mesmo tempo em que ele é colocado à parte. Assim acontece porque ele se encontra, ao mesmo tempo, ao lado da verdade e do prazer⁶. Mas ao historiador que se embrenhar na representação ficcional da história, seja na educação, seja na literatura, cabe compreender que ocorre um entrecruzamento onde seu caro conceito de representância – a busca da verdade sempre em suspenso ante a possibilidade de uma nova descoberta ou interpretação – será substituído pelo verossímil de uma intriga. Onde as técnicas são substituídas, mas seu fim, a construção do “tempo humano” (para utilizar as palavras de Paul Ricoeur), se realiza de maneira paralela entre texto historiográfico e texto ficcional. Assim, o historiador pode romper as fronteiras entre História e ficção.

Ou melhor, cruzá-las.

1. Vide Érico Veríssimo e a importante trilogia “*O Tempo e o Vento*”.

2. Oswaldo Faustino, jornalista, escreveu “*A Legião Negra*”, um romance histórico sobre a luta dos afro-brasileiros na Revolução Constitucionalista de 1932. Entre os jornalistas há muitos casos de autores de “quase-história”, sem ser ficção, uma vez que não se enquadram no lugar social da historiografia, como o caso de Laurentino Gomes que escreveu “*1808 - Como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a História de Portugal e do Brasil*”.

3. Umberto Eco surge como um nome evidente pela publicação de obras como “*O nome da rosa*” e “*O cemitério de Praga*”.

4. O gaúcho Moacyr Scliar, por exemplo, em obras como “*Uma história farroupilha*” e “*Os vendilhões do Templo*”.

5. “É essa fonte comum, a radical diferença de seus resultados, e a falta comum de teorização suficiente de ambas, que dão lugar aos equívocos que têm acompanhado a escrita da história e da literatura” (LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006: 117).

6. HARTOG, 1999, op. cit.: 376.

Considerações Finais

Este trabalho procurou compreender a maneira como Frank Miller realizou uma operação historiográfica para a construção da ficção *Os 300 de Esparta*. Para proceder ao exame, partimos do pressuposto de que é realizada tal operação pelo simples fato de que o autor ficcional, de certa maneira, imita a historiografia para empreender a pesquisa de um fato real do passado.

A partir da análise dos vestígios que encontramos na própria obra, descobrimos as fontes que Frank Miller utilizou e concluímos que o mesmo procedeu como Heródoto ao *ouvir falar* e julgar o acontecimento; como Tucídides, trabalhou seu enredo para *fazer ver*; como ambos, substituiu o trabalho da musa pelo de autor. Atuou como historiador na pesquisa, comportando-se precisamente como os autores das fontes a que se referiu: sem uma instituição historiográfica e pares aos quais se reportar, sem seguir suas técnicas ou atitude intelectual. Buscando as categorizações de Michel de Certeau sobre a operação historiográfica, concluímos que Frank Miller poderia ser classificado como historiador de *ethos* antigo.

No segundo momento, passamos a verificar como o imaginário do autor interferiu na construção de sua narrativa, rompendo com as indicações prováveis dos vestígios do passado. Procuramos compreender tal ruptura a partir da noção tripartida entre real, fictício e imaginário proposta por Wolfgang Iser. Analisando as páginas dos *300*, encontramos momentos em que Miller alterou narrativas explícitas de suas fontes, inventou acontecimentos e caracterizou personagens imaginativamente; elegeu um herói com características um tanto contemporâneas e o constituiu segundo sua própria ideologia, dando vazão plena ao imaginário. Portanto, chegamos à nossa segunda conclusão: a fixação do imaginário de Frank Miller interferindo sobre as referencialidades do real são *atos de transgressão* que buscam, acima de tudo, o *prazer do leitor* – resultando numa simbiose entre autor e receptor que reforça a verossimilhança interna do texto.

Finalmente, atacamos o problema que se levanta a partir da percepção de que se articulam, em uma mesma obra, uma operação historiográfica e o exercício pleno do imaginário da obra ficcional. Neste caso, a busca da verdade do fato ocorrido no passado – o paradoxo da História, por assim dizer – acaba abandonado em função da transgressão do imaginário da obra ficcional que tem um compromisso não com o provável da História, mas o possível da epopeia. Concluímos que se trata de uma ocorrência de *entrecruzamento entre História e ficção* preconizada por Paul Ricoeur, a quem utilizamos como referencial teórico para compreender o episódio. Portanto: a História permanece vinculada a um uso do ficcional na base da sua elaboração, especialmente na investigação do vestígio do passado; a ficção, por sua vez, também possui um nível de historicização na sua estrutura ao falar na voz pretérita. Ambas as áreas tomam emprestadas uma da outra intencionalidades para realizar propósitos bastante distintos.

No caso específico dos quadrinhos de Frank Miller ocorreu uma inversão do caminho percorrido pela História ao deixar de ser epopeia: trata-se justamente da jornada que inicia historiográfica e termina poética. O autor inicia historiador e termina ficcionista.

Seria este o caminho comum às demais obras literárias que tem por base o fato real do passado (como romances históricos), mas que se configuram como ficções? Cremos que é esta é uma boa possibilidade a ser verificada.

Referências

A) Fontes

HERÓDOTO. *História*. Traduzido do grego por Pierre Henri Larcher (1726–1812). Versão eBooksBrasil. Disponível em <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/historiaherodoto.html>. Acesso em 07/08/2013.

MILLER, Frank. *Os 300 de Esparta*. São Paulo: Editora Abril, 1999.

PLUTARCO. *Licurgo*. Lisboa: Inquérito, 1938.

TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1987.

B) Bibliografia Geral

BENGTSON, Hermann (comp.). *Gregos y persas – El mundo mediterráneo en la Edad Antigua, I*. Siglo Veintiuno, México: 1972.

BROWNSTEIN, Charles. *Eisner/Miller. Interview conducted by Charles Brownstein*. Milwaukee (EUA): Dark Horse Comics, 2005.

CAGNIN, Antônio Luís. *Os quadrinhos*. São Paulo: Ática, 1975.

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CEZAR, Temístocles. *Narrativa, cor local e ciência. Notas para um debate sobre o conhecimento histórico no século XIX*. História Unisinos, São Leopoldo, v. 8, n. 10, pp. 11-34, jul./dez., 2004.

CIRNE, Moacy. *Para ler os quadrinhos: da narrativa cinematográfica a narrativa quadrinizada*. Petrópolis: Vozes, 1972.

DORFMAN, Ariel. *Para ler o Pato Donald: comunicação de massa e colonialismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

EISNER, Will. *Quadrinhos e Arte Sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FINLEY, M. I. *Os gregos antigos*. Lisboa: Edições 70, 1988.

HARTOG, François. *Evidência da história: o que os historiadores vêem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Nova edição revista e aumentada. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

_____. *Os antigos, o passado e o presente*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

_____. *História em quadrinhos & comunicação de massa*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1970.

ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

- KOSELLECK, Reinhart. *história/História*. Madrid: Mínima Trotta, 2004.
- LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LORAUX, Nicole. *Elogio do anacronismo*. IN.: NOVAES, Adauto (org). Tempo e história. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal da Cultura, 1992. Pg. 57 a 70.
- LUYTEN, Sonia (org). *Histórias em quadrinhos: leitura crítica*. São Paulo: Paulinas, 1985.
- MOOSÉ, Claude. *A Grécia Arcaica de Homero a Ésquilo*. Edições 70: Lisboa, 1984.
- Moya, Alvaro de. *Shazam*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- PROST, Antoine. *Doze lições sobre a história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa. Volume 1: A intriga e a narrativa histórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- _____. *Tempo e narrativa. Volume 2: A configuração do tempo na narrativa de ficção*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- _____. *Tempo e narrativa. Volume 3: O tempo narrado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Rio de Janeiro : Difel, 1986.
- _____. *Mito e religião na Grécia antiga*. Campinas, SP: Papirus, 1992.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. *Os gregos, os historiadores, a democracia: o grande desvio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- YOURCENAR, Marguerite. *Memórias de Adriano*. Rio de Janeiro: Record, s.d.

C) Outros Recursos

- DVD 300**. DVD Duplo. Distribuição de Warner Bros Pictures, 2007.
- Guia dos Quadrinhos**. Disponível em www.guiadosquadrinhos.com
- FORASTIERI, André. *Civilização é conflito: Frank Miller, o Islã, e Occupy Wall Street*. Disponível em <http://noticias.r7.com/blogs/andre-forastieri/2011/11/22/civilizacao-e-conflito-frank-miller-o-islã-e-occupy-wall-street/>. Publicado em 22/11/2011. Acesso em 22/10/2013.
- QUADRINHEIROS. *Destruindo Clássicos: O Cavaleiro das Trevas de Frank Miller – Parte 1: O fascismo do Cavaleiro das Trevas*. Disponível em <http://quadrinheiros.wordpress.com/2013/03/09/destruindo-classicos-o-cavaleiro-das-trevas-de-frank-miller-parte-1-o-fascismo-do-cavaleiro-das-trevas/>. Acesso em 22/10/2013.