

## DUAS OU TRÊS COISAS SOBRE MITOS E HISTÓRIA: OS *PERSAS* DE ÉSQUILO

FLÁVIO RIBEIRO DE OLIVEIRA\*  
Instituto de Estudos da Linguagem  
Universidade Estadual de Campinas

**RESUMO:** Neste texto proponho uma leitura de *Os Persas* não como peça histórica, mas como peça mítica, a ser compreendida num sistema de referências intertextuais literárias. Nessa perspectiva, o Xerxes de Ésquilo é tão mítico quanto, por exemplo, seu Agamêmnon.

**PALAVRAS-CHAVE:** poesia grega; tragédia; história; Ésquilo; *Persas*.

### I

Não pretendo, nos próximos 50 ou 60 minutos, expor certezas absolutas, demonstrar verdades ou apresentar conclusões irrefutáveis. Ao contrário, gostaria de trazer-lhes alguns problemas que me inquietam e compartilhar perplexidades. Nesse sentido, creio que farei uma exposição aporética.

Quando soube qual seria o tema dessa jornada de Estudos Clássicos, senti certo desconforto: para mim, “mito e história” é uma espécie de oxímoro.

Há um artigo de Gomme (GOMME, 1938, p. 97-108) sobre Aristófanes em que o autor retoma uma velha discussão: quais seriam as opiniões políticas de Aristófanes? Gomme conclui que pouco importa: Aristófanes era um dramaturgo, não um político. Não precisamos saber nada sobre suas opiniões políticas para compreendermos literariamente suas peças. O que é necessário é compreender as especificidades do gênero – a comédia. Aristófanes compunha obras de um gênero literário particular, com suas regras, suas convenções, seus *tópoi* – e não tratados políticos ou históricos. É uma opinião radical, com a qual concordo.

Penso que, quando se trata de poesia grega, é difícil pensar em conformidade com a realidade histórica: cada obra deve ser compreendida como um sistema acabado e coerente; como um texto que se relaciona *literariamente* com outras obras do mesmo gênero poético ou de outros gêneros.

A questão se a guerra de Tróia ocorreu ou não ocorreu é irrelevante para compreendermos e apreciarmos literariamente a *Ilíada*: o texto do poema nos oferece todos os elementos necessários para sua compreensão literária. Nesse ponto, sempre adotei uma perspectiva formalista. Um historiador da arte italiano, Roberto Longhi<sup>1</sup> – o maior deles, junto com Berenson – afirmava que, para compreendermos plenamente uma pintura (isso é, para a compreendermos *pictoricamente*, que é como se deve tentar compreendê-la), não precisamos saber absolutamente nada sobre o que ela relata. Assim (o exemplo é meu, não de Longhi), para compreendermos o ciclo franciscano de Giotto em Assis não precisamos saber nada sobre a vida do santo; não precisamos conhecer as histórias que o ciclo pictórico relata: precisamos simplesmente fixar nossa atenção naqueles elementos que são específicos da pintura – as linhas, as formas, os volumes, as cores – e no modo como esses elementos se organizam e se articulam na superfície pintada. O que importa é a coerência interna da forma e não sua referência a uma realidade externa. Do mesmo modo, não preciso saber nada sobre o cerco de Leningrado para compreender e apreciar musicalmente a *VII Sinfonia* de Shostakovich.

Sempre julguei que, na apreciação literária de uma obra fosse importante apenas a forma e suas relações com as convenções literárias do gênero. Interessam os elementos especificamente literários: a métrica, as figuras de linguagem, a composição, a articulação das partes, a estrutura narrativa etc. Numa perspectiva formalista, interessa a linguagem, como a linguagem se estrutura para formar uma unidade estética e como essa unidade estética se relaciona com as regras do gênero<sup>2</sup>.

Claro, uma tragédia grega, por exemplo, não é uma criação isolada: ela faz referência a outras tragédias, a outros poetas, a Homero – mas essa relação é sempre literária; é uma relação de *tópoi* que deve ser compreendida dentro de um sistema de intertextualidade literária.

Neste ponto alguém poderia perguntar-me: “mas Ésquilo, em *Os Persas*, faz referência a eventos históricos que ele mesmo presenciou; isso é evidente, não?” Eu daria uma resposta talvez chocante: não, Ésquilo, em *Os Persas*, não relata eventos *históricos*. O problema, aqui, é o adjetivo *histórico*: usá-lo em seu sentido corrente com relação a Ésquilo seria um anacronismo. O que chamamos de “verdade histórica” é uma construção teórica (que só é possível no Ocidente a partir de Tucídides) e não um dado que sempre existiu em todas as épocas e entre todos os povos. A História não é um *dado*. Penso que (talvez isso também soe um pouco chocante), para Ésquilo, as ações relatadas em *Os Persas* tinham o mesmo estatuto epistemológico que aquelas relatadas no *Agamêmnon* ou nos *Sete contra Tebas*.

Ésquilo lutou na guerra contra Xerxes, talvez tenha estado em Salamina – sim, mas a narrativa que ele faz desses eventos é *mítica* (e não poderia ser diferente): ao enunciá-los – e pela própria forma de enunciação – ele os mitifica<sup>3</sup>.

Jean-Pierre Vernant, num ensaio intitulado “Raisons du Mythe” (VERNANT, 1982, p. 195-250), comenta a operação mental que separou *μῦθος* e *λόγος* no século V, sobretudo com o surgimento da filosofia e da história. Antes disso – pensemos na poesia de Homero ou de Hesíodo – os conceitos de *μῦθος* e *λόγος* recobriam a mesma área semântica. No século V, o *λόγος* passa a ter uma função diferente daquela do *μῦθος*. Segundo Vernant, o *λόγος* (o discurso racional em prosa, o discurso da filosofia e da história) se proporá estabelecer a verdade depois de uma investigação escrupulosa, e enunciá-la conforme um modelo de exposição que não se dirige senão à inteligência crítica do leitor<sup>4</sup>. A formulação de Vernant é acurada – e creio que seria lunático tentar encontrar essa função do discurso em Ésquilo.

A fratura conceitual que oporá *μῦθος* e *λόγος* (i. e., oporá mito e filosofia, mito e história) pode ser situada com certa precisão na história do pensamento grego: situa-se ali entre o final do século VI e as primeiras décadas do século V, justamente no período em que surgem a filosofia e a história. Filosofia e história exigem uma forma de discurso que seja adequada a seu objeto e a seu método de investigação – a prosa racional do *λόγος*. Surgem como discurso racional, como discurso do *λόγος* oposto ao discurso mítico – e esse novo discurso busca desqualificar o discurso do mito como discurso verdadeiro; o novo discurso do *λόγος* desloca o discurso mítico e arrebatá-lhe as funções: no período arcaico, o *μῦθος* era uma forma legítima de enunciar a verdade; contudo, com o surgimento do discurso racional, o mito é expulso do âmbito da verdade e vai se alojar no domínio do fabuloso, do falso, do mentiroso<sup>5</sup>.

A obra de Ésquilo situa-se cronologicamente nesse momento de fratura – mas ela é arcaica em seu pensamento e sua linguagem: seu pensamento e sua linguagem são míticos, e não filosóficos ou históricos. Para compreendermos *Os Persas*, temos de considerar a obra numa perspectiva adequada: devemos tratá-la como discurso mítico, não como discurso histórico. *Os Persas* tem sua verdade (o mito era uma forma de enunciação de certa verdade), mas não é aquela que chamamos hoje de verdade histórica. A verdade de *Os Persas* é de outra ordem; é um outro conceito.

Em *The Political Background of Aeschylean Tragedy*, Podlecki afirmou que, pelo fato de Ésquilo escrever para homens que, como ele, lutaram em Salamina,

era-lhe impossível afastar-se das linhas principais do fato histórico – e nem mesmo dos detalhes menores<sup>6</sup>. O público de Ésquilo se lembrava desses fatos históricos e Ésquilo não poderia divergir deles. Para Podlecki, o quadro que Ésquilo apresenta deve necessariamente ter exatidão histórica: o poeta não poderia falsear eventos que seu público conhecia.

Ora, Podlecki (e outros com ele) não dá a devida importância ao fato de que o público de Ésquilo era um público de tragédia: sua expectativa era assistir a uma obra poética do gênero trágico, que obedecia a determinadas convenções genéricas. Christopher Pelling (PELLING, 1997, p. 1-2.) situa bem o problema e critica o ponto de vista de Podlecki. Comenta, meio zombeteiro, que veteranos da II Guerra assistiam a filmes hollywoodianos sobre o conflito (e até gostavam) e isso nunca impediu os produtores ou diretores de operarem falsificações históricas de todo o tipo. Qualquer um entende que a arte oferece apenas uma versão da realidade<sup>7</sup>. Pelling afirma que Ésquilo oferece uma versão da história, uma versão dos fatos que é elaborada, moldada e estilizada de acordo com certas convenções genéricas. Concorro enfaticamente em linhas gerais, embora creia que a afirmação de Pelling encerre um anacronismo: aquilo que hoje chamamos História não existia antes de Tucídides: o relato dos fatos do passado era mítico. Ésquilo oferece uma versão, sim, mas só versões são possíveis: não existe o fato em sua realidade histórica absoluta, anterior às versões.

Enfim, a expectativa do público de *Os Persas* era por uma obra dentro daquele sistema de convenções genéricas – e não por aquilo que chamamos “verdade histórica”.

## II

*Os Persas* começa com um canto coral. O coro imediatamente se identifica como um grupo de persas e situa a ação diante do palácio real em Susa, capital do império persa. Ésquilo, desde o início, mantém-se distante daquilo que consideraríamos hoje um relato histórico: situa a ação não na Grécia, mas longe, na Pérsia, onde ele não poderia ter estado. Ésquilo não nos apresenta a verdade daquilo que viu ou daquilo que investigou, mas *cria* uma verdade de outra ordem – e essa verdade é criada pelo ato mesmo de sua enunciação por meio da palavra poética, do *μῦθος*: o ato de enunciação pelo poeta funda a verdade daquilo que é cantado.

Já no verso 8 o coro apresenta um elemento importantíssimo; inquieta-se a respeito do retorno real (ὅμῃ δὲ νόστῳ τῷ βασιλείῳ) – o retorno de Xerxes da campanha contra a Grécia. Mais do que situar historicamente a ação de *Os Persas*, essa passagem a situa literariamente, intertextualmente. A referência evidente é o retorno de Ulisses, é a *Odisséia* de Homero: na *Odisséia*, assim como em *Os Persas*, o tema do νόστος aparece logo no início (verso 5).

*Os Persas* é uma tragédia de νόστος e Xerxes é o anti-Ulisses. Ulisses venceu sua guerra por astúcia; Xerxes perdeu a sua por falta de astúcia. No quadro das hostilidades entre Ocidente e Oriente, Heródoto situa a guerra de Tróia e as Guerras Médicas num mesmo sistema – sistema em que se opõem belicamente dois pólos inconciliáveis – Europa e Ásia; Gregos e Bárbaros; Ocidente e Oriente – que se agredem num movimento pendular (para usar a imagem que Tolstói aplicará, séculos mais tarde, à guerra que opôs França e Rússia, Ocidente e Oriente...). Ulisses parte em campanha militar contra a Ásia, vence pela astúcia e retorna vitorioso (a *Odisséia* relata esse retorno); Xerxes parte em campanha militar contra a Europa, perde pela astúcia (do inimigo) e retorna derrotado (*Os Persas* relata esse retorno).

Entre os versos 21 e 64 de *Os Persas*, são enumerados os povos que partiram em campanha com Xerxes e seus respectivos generais. A passagem faz referência clara ao canto II da *Odisséia*, ao catálogo das naves. Trata-se de um *tópos* poético e deve ser entendido como tal: não é enumeração factual, histórica dos povos e dos líderes que acompanharam Xerxes na invasão da Grécia. De modo não surpreendente, difere completamente da relação apresentada por Heródoto em seu livro VII.

Choca-me ler Émile Chambry (ESCHYLE, 1946, p. 76) afirmando que não passa de uma liberdade, talvez perdoável, essa série de nomes de fantasia dados aos chefes dos povos que se aliaram a Xerxes. “Ésquilo está em pleno desacordo com Heródoto”, escreve Chambry, “pois é provável que o poeta ignorasse ainda, quando compôs *Os Persas*, os nomes de todos os generais que o historiador obteve de boas fontes, em arquivos ou nas investigações que fez junto aos persas sobreviventes. Ésquilo se contentou com nomes que tinham aparência de nomes persas, pois não conhecia os verdadeiros”. Chambry não percebe que, aqui, a exatidão histórica dos nomes não tem a menor importância (assim como não tem importância a exatidão histórica dos nomes no catálogo das naus na *Ilíada*). Ésquilo está em outro domínio: não no da história, mas no da poesia. Aquela lista não é um erro de Ésquilo; não é falta de informação: o fato é que não pretende ser histórica. Ela é um *tópos* literário. A particularidade do fato exato interessará, mais tarde, ao histo-

riador – mas ao poeta interessa o universal, e não o particular<sup>8</sup>; seu discurso é o do mito, não o do λόγος, não o da história. É desnecessário Chambry desculpar Ésquilo por não ter tido acesso a informações exatas (ESCHYLE, 1946, p. 526, n. 2)<sup>9</sup>.

A tropa persa, continua o Coro (v. 65 *sqq.*), passou da Ásia para a Europa atravessando o Helesponto: para isso, colocou um jugo (ζυγόν, v. 72) sobre o estreito – isso é, impôs ao Helesponto uma ponte, como um jugo que se impõe ao pescoço de animais domésticos (é um ato de *hýbris*). O coro define Xerxes como ἰσόθεος φώς (v. 80), um homem igual aos deuses. Com isso desenha-se, desde o início, a figura do herói trágico – e isso é um *tópos* do gênero – um herói que, por agir e pensar como um deus, e não como um homem, é arrasado pelos imortais. O Xerxes esquilino é herói trágico, não figura histórica. Está mais próximo de um Agamêmnon ou de um Ájax do que de um suposto Xerxes histórico.

O próprio coro antecipa o desastre (desastre que faz parte da estrutura do gênero trágico): δολόμητιν δ' ὅπῳ αὐτὰν θεοῦ τις ἀνὴρ θνατὸς ἀλύξει (versos 93-94: “que homem mortal evitará o engano astucioso de um deus?”). Todo mortal pode ser vítima de Ἄτα (v. 99; ἄτη é o erro trágico e a perdição que dele advém; Ἄτη ou Ἄτα é o Desvario, a Perdição, o Extravio, a Ruína); o lote dos persas está fixado pelos deuses (θέοθεν, v. 102). O quadro todo se estrutura, nesse canto coral, não como análise histórica de um fato, mas como reconstrução poética de um evento em termos teológicos: o fundamental, aqui, é a relação universal entre homens e deuses.

Quando entra em cena a rainha Atossa, mãe de Xerxes, o coro se dirige a ela como θεοῦ μήτηρ (v. 157). Xerxes age como se fosse um deus e é visto como um deus: está posta a premissa maior de um silogismo cuja conclusão inevitável será a ruína de Xerxes (pois os imortais arruinam os mortais que se comportam como se fossem deuses). Isso é próprio da estrutura da tragédia<sup>10</sup> e o tragediógrafo, aqui, recria os eventos conforme essa estrutura.

A rainha está apreensiva: teme que um μέγας δαίμων derrube o império persa – e é exatamente isso que acontecerá. Atossa teve um sonho perturbador, que revela ao coro – sonho de um simbolismo tão evidente e direto que nem precisa de interpretação: duas mulheres majestosas, uma vestida à moda persa, outra à moda dórica, se desentendem. Xerxes, para tentar apaziguá-las, atrela-as a um carro (isso é, as subjuga: ζεύγνυσιν, v. 191). A asiática aceita docilmente o jugo; a grega se rebela e derruba o carro; Xerxes cai. Seu pai Dario (já morto) surge para lamentá-lo e Xerxes rasga as roupas em desespero. Aqui, o sonho da rainha pressagia o desastre, como o sonho de Clitemnestra nas *Coéforas*. O coro recomenda a Atossa que faça libações aos mortos e evoque o fantasma de Dario – do mesmo

modo que Clitemnestra manda fazerem libações a Agamêmnon morto para apaziguá-lo. Toda essa situação faz parte de um sistema de convenções de um gênero literário – a tragédia – e não de um relato histórico.

Surge o mensageiro; assim que entra, revela: στρατὸς [...] πᾶς ὅλωλε βαρβάρων (v. 255). A rainha pede que narre os fatos, recorrendo a outro *tópos* poético: ἀνάγκη πημονὰς βροτοῖς φέρων θεῶν διδόντων (v. 293-4; “é necessário aos mortais suportar os sofrimentos, quando são os deuses que os dão”). Segue um relato da batalha e da fuga desastrosa.

O mensageiro menciona a desvantagem numérica dos atenienses (310 navas contra 1207 dos persas). Tal situação de inferioridade nos faz pensar, por exemplo, em David diante de Golias ou na retaguarda de Roland diante do exército de Marsile; como nesses casos, a inferioridade material será compensada por valentia ou por astúcia. O protótipo desse *tópos* da vitória, por meio de astúcia e bravura, do menor contra o maior ou do mais fraco contra o mais forte está no canto IX da *Odisseia*, em que Odisseu enfrenta e derrota Polifemo.

O mensageiro menciona os chefes mortos (302 sqq.) – e aqui, novamente, há várias alusões homéricas e nenhuma preocupação com exatidão histórica.

A partir do verso 353, o mensageiro faz o célebre relato da batalha de Salamina. Desde o início atribui a derrota a um ὀλότωρ ou κακὸς δαίμων: assim, situa o evento no plano teológico, não no histórico.

Segundo o mensageiro, um ateniense foi até Xerxes e disse-lhe que todos os gregos fugiriam de barco à noite<sup>11</sup>. Era uma armadilha a mensagem e o rei não percebeu δόλον ὃ Ἕλληνας ἀνδρὸς οὐδὲ τὸν θεῶν φθόνον (v. 361-2): Ésquilo estabelece os fatos simultaneamente nos planos humano (astúcia do heleno) e divino (*phthónos* dos deuses).

Xerxes, então, determina que à noite a frota persa bloqueie as saídas do estreito de Salamina e cerque a ilha. Passa-se a noite inteira e nem sinal da fuga dos atenienses. Quando nasce o dia, os persas ouvem, do lado grego, um rumor, que parece um canto, que a ilha rochosa ecoa. Tal canto era um peã solene: canto de guerra, de vitória; não gritaria de fuga. Os persas sentem medo; os gregos atacam. Ora, como as naus manobravam em espaço estreito e as embarcações persas eram muito maiores e mais pesadas que as pequenas e velozes navas atenienses, os barcos persas começaram a se chocar uns contra os outros. As naves gregas se insinuavam com agilidade entre as gigantescas embarcações persas e as abalroavam. Estas afundavam; o mar se cobria de cadáveres persas. A carnificina dura o dia todo. A frota persa é aniquilada; os atenienses se salvam e salvam a Grécia.

O que é relatado nessa passagem não difere em conteúdo daquilo que narra Heródoto no livro VIII das *Histórias*. A diferença é o modo como Ésquilo se apropria do evento e o insere num sistema de referências intertextuais. O recorte feito, a articulação dos elementos que compõem o drama e o modo de enunciação mitificam Salamina. Da matéria bruta da batalha de Salamina, Ésquilo faz mito, não história; coloca-se no âmbito do discurso mítico-poético (e não poderia ser diferente, dentro do gênero trágico). Funcionalmente, na economia dramática, a derrota persa corresponde ao assassinato de Agamêmnon, na tragédia homônima de Ésquilo, ou ao assassinato de Clitemnestra e Egisto em *As Coéforas*: é a ruína provocada pela cegueira, pela ἄτη, e motivada, no plano divino, pelo φθόνος θεῶν, como contragolpe a um ato ὑβριστής (violento e desmedido) de um mortal.

Em sua estrutura, o episódio também dialoga poeticamente com o episódio de Polifemo no canto IX da *Odisséia*: Xerxes é um homem poderoso, mas desprovido de astúcia, de perspicácia, de previdência – já o defini no início como um anti-Ulisses. Tanto no episódio de Salamina, em Ésquilo, como no do ciclope, na *Odisséia*, uma situação de desigualdade de forças é subvertida pela astúcia. O mensageiro persa, no começo de seu relato, afirma inequivocamente que Xerxes foi derrotado por não ter percebido δόλον Ἕλληνας ἀνδρὸς – a astúcia do grego (361-2). No início do canto IX, ao identificar-se para Alcinoos, Ulisses diz: εἴμ' Ὀδυσσεὺς Λαερτιάδης, ὃς πᾶσι δόλοισιν ἀνθρώποισι μέλω, καὶ μευ κλέος οὐρανὸν ἵκει (v. 19-20: “sou Odisseu, filho de Laertes, que por todas astúcias interesse aos mortais, e minha fama chega ao céu”).

Tanto no episódio de Polifemo como no de Salamina há uma oposição entre dois pólos: de um lado o bárbaro, o maior, o mais forte, aquele que é superior pelo tamanho e pela força bruta (Polifemo, a armada persa); de outro lado, o grego, o menor, inferior pelo tamanho, mas superior pela astúcia, pelo engenho (Ulisses, a armada grega).

Tanto o episódio de Polifemo como o de Salamina se passam num espaço angusto (em Homero, a caverna do ciclope; em Ésquilo, o estreito de Salamina) em que o mais forte crê ter prendido o mais fraco.

Em ambas as situações o mais fraco, empregando o δόλος – a astúcia, o engano – reverte a situação, derrota o mais forte (mas não o mata: Odisseu não mata Polifemo, os gregos não matam Xerxes) e obtém a liberdade e a fama.

Ulisses e os gregos enganam respectivamente Polifemo e Xerxes induzindo-os a erro quanto a suas reais intenções: os persas foram levados a crer que os gregos



tinham se conformado com sua inferioridade e pretendiam fugir; Polifemo foi levado a crer que Ulisses tinha se conformado com sua inferioridade, que se tinha submetido ao mais forte e que a oferta de vinho era amistosa.

Polifemo e Xerxes são paradigmas de criatura ὑβριστής, que tem força e confia cegamente em sua força.

Esse paralelo com o episódio do ciclope não explica *Os Persas* nem esgota suas possibilidades de leitura (há outros paralelos, com outros textos). Minha intenção é mostrar que a tragédia só faz sentido dentro de um sistema mítico-poético que tem suas próprias regras, suas próprias convenções e em que as obras particulares dialogam entre si numa complexa teia de referências intertextuais. Tudo isso ocorre no âmbito do μῦθος, da palavra cantada da tradição mítica – e não no âmbito da investigação história ou da narrativa histórica. Ésquilo faz parte de um outro sistema. A vitória de Salamina lhe dá o assunto, do mesmo modo que a vitória de Tróia deu o assunto a outros poetas.

A partir do verso 480, o mensageiro passa a narrar o doloroso νόστος desse anti-Ulisses e dos castigados sobreviventes: a maior parte morre de fome ou de sede no retorno. Certa noite um deus (θεός, v. 495) enviou inverno prematuro que congelou as águas do Estrimão. Os persas em fuga tentam atravessar o rio; o gelo se rompe e inúmeros morrem. Conseguem retornar à Pérsia só uns poucos, arrasados, famintos, esfarrapados – a imagem é a de uma Armata Brancalone, num contraste pungente com o poderoso exército que partira bem armado, ricamente vestido, adornado de ouro, com pompa e ostentação.

Odisseu, em seu νόστος é também duramente castigado; também perde seus soldados, naufraga, fica inerte e nu – mas com sua inteligência e astúcia supera cada prova, suporta as dores, evita perigos, vence inimigos temíveis. Xerxes não: só sofre, só apanha.

Na tragédia de Ésquilo, em toda a lamentação que se segue ao relato do retorno, é sempre nítida a assimilação da Pérsia derrotada a Tróia derrotada: os τόποι são aqueles da poesia que, começando por Homero, canta o desastre troiano: o luto das cidades, o desespero das viúvas e das mães que rasgam suas roupas e choram, a morte dos valentes guerreiros na flor da juventude etc.

A Pérsia foi arruinada e privada de seus mais nobres jovens pela ὑβρις de Xerxes. Para enfatizá-la, o coro compara o rei a seu pai, Dario. Xerxes fez muito mal a seu povo e, segundo o coro, Dario foi inofensivo para os cidadãos (ὀβλαβής [...] πολιήταις, v. 555-6). Na cena que se segue, a invocação do fantasma de Dario, este, informado pela rainha do fracasso persa, critica o comportamento

híbrido do filho ao jungir e atravessar o Helesponto: Xerxes foi vítima de uma doença do espírito (*νόσος φρενῶν*, v. 750). Dario é representado como uma figura sensata e moderada, em oposição ao temerário e imprudente Xerxes. Afirma: os deuses concederam aos Persas domínio sobre a Ásia; eles não deveriam jamais tentar conquistar os gregos. Xerxes e a Pérsia foram castigados pela *ὑβρις* de ter invadido a Grécia, destruído altares, incendiado os templos dos deuses. Fizeram o mal e sofreram males. Numa sentença que expressa perfeitamente o espírito de moderação grego, Dario resume: *οὐχ ὑπέρφρευ θνητῶν ὄντα χρῆ φρονεῖν* (v. 820; aproximadamente: “quem é mortal não deve ter pensamentos acima de sua condição”). A *ὑβρις* produz *ἄτη*, que é punida dolorosamente (v. 821-2). Dario expõe aqui, de modo claro e sucinto, a estrutura fundamental do gênero trágico: uma articulação entre a *ὑβρις* de um mortal e a punição divina que lhe envia a *ἄτη* – a cegueira, a ruína, o desastre. Zeus castiga os pensamentos elevados demais; Xerxes não soube ser sensato (*σωφρονεῖν*, v. 829) e, por isso, foi punido pelos deuses.

Dario, aqui, é de uma sensatez exemplar: é o mortal pio, prudente, moderado. Esse retrato tem motivado críticas de alguns comentadores modernos que não compreendem bem a especificidade do discurso poético (diferente, por princípio, da narrativa histórica). Chambry, por exemplo, afirma que “ce Darios si modéré est un faux Darios. Le poète semble avoir oublié que cette expedition de Xerxès réprouvée par Darios, avait été l’unique pensée des dernières années de ce roi” (ESCHYLE, 1946, p. 76).

Sim, antes de Xerxes, Dario havia tentado conquistar a Grécia, fora derrotado em Maratona e preparava sua revanche quando morreu. Christian Meier (MEIER, 1991, p. 98) comenta que Ésquilo se afasta consideravelmente da verdade histórica. Afirma que o poeta deforma a história do reino de Dario.

Ora, para concordar com Meier nesse ponto deveríamos aceitar como verdadeiras três hipóteses: há certos *dados* (a verdade histórica); Ésquilo deveria ter sido fiel a tais dados; Ésquilo malogrou nessa tentativa.

Quanto à primeira hipótese, penso que a “verdade histórica” não é um *dado*, mas uma construção teórica (o historiador é ativo: ele *constrói* a História) e, além disso, o conceito de verdade histórica é anacrônico: Ésquilo não poderia ter pensado nisso.

Quanto à segunda hipótese, mesmo se admitíssemos que houvesse alguma verdade histórica dada, Ésquilo não precisaria (assim como nenhum poeta) se conformar a certa objetividade factual. A construção de uma tragédia exige outra lógica: não obedece a um imperativo de fidelidade a fatos externos a ela; obedece

a necessidades dramáticas – necessidades internas, próprias do gênero. Portanto, não há malogro do poeta na conformidade com fatos históricos. Essa conformidade simplesmente não era necessária. Ésquilo não falsificou a verdade: construiu outra verdade, de outra ordem, que deve ser apreciada e julgada não pelos critérios de conformidade com os fatos, mas pelos critérios de coerência interna em uma estrutura rigorosa e bem articulada. A verdade de Ésquilo é a verdade do *μῦθος*: a sensatez de Dario é verdadeira do mesmo modo que é verdadeira a astúcia de Odisseu, a cólera de Aquiles ou a soberba de Ájax.

O contraste entre a prudência de Dario e a *ὑβρις* de Xerxes obedece a uma necessidade dramática, e não histórica. A prudência de Dario tem uma função importante na estrutura da peça: emoldura, destaca, realça a *ὑβρις* de Xerxes e se apresenta como a boa alternativa ao comportamento *ὑβριστής*, como um paradigma de comportamento pio e sábio. Afastando o comportamento de Xerxes do de Dario, Ésquilo isola a culpa pela derrota persa: a campanha militar de Xerxes deixa de ser vista como mais um movimento de uma ampla política imperialista da Pérsia com relação à Grécia. Um historiador poderia analisar os fatos desta forma: pai e filho desenvolvem uma mesma política, obedecem a uma mesma lógica imperialista – do mesmo modo que Bush pai e filho, do mesmo modo que as duas guerras do Iraque (sempre Ocidente contra Oriente...) podem ser compreendidas como elementos de um mesmo sistema, como atos de uma mesma política imperialista mais ampla. Para Ésquilo, contudo, não interessa a política imperialista do *estado* Persa: o poeta necessita, dramaticamente, do erro e da queda de *um homem* paradigmático. Não a política errada de um estado, conduzida equivocadamente por muitas décadas, mas a *ὑβρις* exemplar de uma única personagem (personagem trágica, não histórica) que sirva como paradigma universal, que sintetize e expresse a *ὑβρις* de todos os homens.

Numa tragédia, cada elemento tem de funcionar na estrutura da peça – e é em sua função específica nessa estrutura que deve ser julgado. Em *Os Persas*, não interessa se este ou aquele elemento está ou não está de acordo com aquilo que mais tarde passaria a ser chamado de “verdade histórica”; o que interessa é a articulação dos elementos na estrutura dramática e na estrutura genérica. A tragédia *Os Persas* revela aos espectadores verdades que não coincidem necessariamente com as verdades históricas, pontuais, particulares. Sua verdade é mítica e paradigmática; não factual.

Aristóteles, numa passagem célebre da *Poética* (1451a), afirma: “a função do poeta não é relatar o que aconteceu, mas que tipo de coisa pode acontecer e as coisas possíveis conforme a verossimilhança e a necessidade”<sup>12</sup>. O historiador e o

poeta não diferem apenas pelo fato de o primeiro se expressar em prosa e o segundo em verso. Não é apenas a forma do discurso que difere: diferem na essência; a natureza do discurso poético é diferente da natureza do discurso do historiador. Por isso, continua Aristóteles, “a poesia é mais filosófica e mais séria que a história, pois a poesia diz mais o universal; a história, o particular”<sup>13</sup> (1451b).

Universal é que tipo de coisa convém certo tipo de pessoa dizer ou fazer, de acordo com a verossimilhança e a necessidade; particular é o que Alcibiades fez concretamente. A palavra mítica da poesia se ocupa do universal, do tipo de ação ou discurso que convém a tipos de pessoas; ocupa-se de paradigmas, não de atos ou indivíduos particulares. O Xerxes de *Os Persas* não é o Xerxes histórico, que fez e disse coisas particulares. E eu acrescentaria – como já disse – mesmo o Xerxes histórico não é um dado: é uma construção do discurso histórico.

### III

A personagem principal da *Cartuxa de Parma* de Stendhal é um jovem nobre milanês, Fabrice del Dongo, que se alista no exército napoleônico. O rapaz tem um espírito romântico e quer lutar na guerra por ideais superiores, quer aventura. Vai ao campo de batalha para se juntar a sua unidade. Mas, ao chegar próximo à zona dos combates, só encontra uma confusão incompreensível, um caos acachapante, uma barafunda sem nexos: pessoas se precipitando de um lado para o outro, civis fugindo, filas de soldados se dirigindo a direções opostas... Ouve explosões aqui e ali; vê feridos estendidos no chão – mas não vê os exércitos se chocando, não vê a luta. Passa o dia inteiro andando de um lado para o outro para procurar a batalha, mas nada encontra exceto confusão, estrondos, alarido, correrias. Ao fim do dia está exausto e decepcionado. Conclui: a guerra é uma coisa banal. A aventura acaba de forma frustrante, sem graça. Fabrice fica perplexo diante da falta de sentido de toda aquela agitação que presenciou.

Isso – essa confusão sem sentido que Fabrice presenciou – não é ainda um fato histórico: o historiador, ao relatá-lo, organiza esse caos, infunde-lhe ordem e sentido, coloca-o em uma estrutura racional e, assim, cria o fato histórico, cria uma verdade histórica. Quando o historiador narrar os fatos confusos que tanto decepcionaram Fabrice, criará a batalha de Waterloo, um dos eventos cruciais da história da humanidade: aquela bagunça banal, aquela correria desorganizada e ruidosa que para Fabrice não tinha nenhum sentido, nenhuma nobreza, foi a batalha de Waterloo.

O poeta – insisto – não se ocupa do discurso histórico, dos nexos da história; seu domínio não é o do λόγος do historiador: situa-se, com relação ao tema de sua poesia, no âmbito do μῦθος: não lhe importam os nexos daquilo que ocorreu de fato, mas sim paradigmas universais. Na literatura moderna, isso pode ser realizado também em prosa – é o que faz Stendhal: não descreve a batalha de Waterloo como um historiador diria que de fato ocorreu; descreve a perplexidade de Fabrice. A batalha de Waterloo é um evento particular que de fato ocorreu; a perplexidade de Fabrice diante do absurdo da batalha é universal. Fabrice não é uma personagem histórica; a história não se ocupa dele. Fabrice é mítico, é universal, como Agamêmnon, como Hamlet, como Raskólnikov, como o Xerxes de Ésquilo.

#### IV

Na Grécia arcaica, o mito era uma forma de dizer a verdade. Com a fratura conceitual que separa μῦθος e λόγος entre os séculos VI e V, o mito é expulso do âmbito da verdade: o λόγος da história se apodera da verdade – trata-se de uma verdade que esse λόγος constrói, mas que se pretende factual, objetiva.

Quanto ao mito, sofre uma operação de deslocamento semântico. O mito passa a ser associado à idéia do fabuloso, do falso, do ilusório, do mentiroso – o que se verifica, por exemplo, no sentido corrente do termo *mitômano*. Esse deslocamento tem início já no século V a.C. (Tucídides, I 2, por exemplo afirma que sua narrativa não é μυθῶδες, ou seja, não é fabulosa). Contudo, estabelecida a partilha que atribui a verdade histórica ao discurso racional e a fábula ao discurso mitológico, o mito retorna perversamente à história – não como fundamento de outras formas de verdade (como em Homero ou Ésquilo) mas como *fraude*: insinua-se no domínio da história com sentido trocado (com o sentido que tem na raiz da palavra *mitômano*) para nos enganar.

Nesse mesmo quadro de hostilidades entre Ocidente e Oriente de que fala Heródoto, pensem no mito das armas químicas. Bush Jr. é uma espécie de Xerxes invencível (pelo poder econômico e conseqüente superioridade em tecnologia militar). Governa um império que pode se expandir indefinidamente. Salamina não é mais possível (a última Salamina foi o Vietnã): hoje, o poder econômico e a tecnologia excluem completamente a possibilidade de o mais fraco vencer o mais forte por meio de astúcia. Assistimos, hoje, ao triunfo de Xerxes, de Polifemo, de Golias: não há limites materiais para a expansão dos mais fortes, dos que detém o poder econômico e militar. O único limite seria o ético: a ex-

pansão ilimitada do mais forte não pode ocorrer se não tiver uma justificativa ética. Bush tinha forças para conquistar o Iraque; faltava-lhe um pretexto – e o freio ético impedia a ação.

Pois bem, o mito (entendido, hoje, como mentira) dá o pretexto. Com base no mito das armas químicas um império poderosíssimo, com uma engrenagem militar invencível, de alta tecnologia, ataca e arrasa um país pobre e provoca a morte dezenas de milhares<sup>14</sup> de inocentes.

Não quero ser maniqueísta nem ingenuamente panfletário: a sociedade e a cultura norte-americanas têm uma vitalidade extraordinária; a democracia americana é exemplar e Saddam Hussein era mesmo um facínora – mas o pretexto para a invasão não foi esse. O pretexto foi a existência de arsenais de armas químicas no Iraque, foi um mito – uma mentira, uma fábula – impingido à comunidade internacional. O mito retorna à história como discurso mentiroso, empregado com o propósito deliberado de nos enganar e eliminar barreiras éticas que limitariam a expansão dos mais poderosos.

Há alguns dias revi um ótimo filme americano dos anos 50: *I Want to Live*, de Robert Wise. Além da trilha sonora sublime – com Gerry Mulligan, Art Farmer, Shelly Manne (eis dois grandes legados da cultura americana: o cinema e o jazz!) – o filme tem outros elementos de interesse. Trata-se de uma história real ocorrida na Califórnia: uma pequena vigarista é acusada injustamente de um assassinato (ela era, sim, uma vigarista, mas era inocente do assassinato). É julgada e condenada à morte. Todos os recursos são rejeitados e a jovem é executada na câmara de gás. O filme mostra sua execução com um realismo perturbador, com todos os detalhes: a câmara blindada em que ela aguarda a morte; o telefone que poderia anunciar o perdão do governador e não toca; os tabletes químicos que são dissolvidos para produzir a substância letal; o gás que asfixia lenta e horripelantemente a moça... É medonho. Eu via aquilo e me perguntava: *quem* usa armas químicas contra seus concidadãos? Mas isso é outra história. Ou outro mito.

## NOTAS

\* Prof. Dr. de grego do IEL/UNICAMP e doutor em Letras Clássicas pelo PPG Letras Clássicas da FFLCH/USP.

1 *Piccola ma Veridica Storia della Pittura Italiana*. Milano, Rizzoli, 1994, p. 9-26. Cf. especialmente p. 22-23: “... Il soggetto, il fatto rappresentato non ha alcun valore nell’ arte figurativa. Esiste una composizione lineare, formale, coloristica che piace indipendentemente dal soggetto”.

- 2 Então não seriam possíveis outras abordagens de um texto poético? Não poderíamos, por exemplo, analisá-lo a partir da perspectiva do historiador? Sim, podemos fazê-lo, mas a tarefa é complexa: quando o poeta antigo compunha seu poema, seu compromisso era com as convenções literárias do gênero e não com aquilo que chamamos, hoje, realidade histórica. Aquele texto era composto como peça poética, comprometida com regras de um gênero, e não como documento histórico.
- 3 Simon Goldhill afirma exatamente isto: os eventos são mitologizados em *Os Persas* (GOLDHILL, 1986, p. 138, n. 3).
- 4 VERNANT, 1982, p. 199: “Il se propose d’établir le vrai après enquête scrupuleuse et de l’énoncer suivant un mode d’exposition qui, au moins en droit, ne fait appel qu’à l’intelligence critique du lecteur”.
- 5 Mas, às vezes, também no domínio do alegórico, como em Platão.
- 6 PODLECKI, 1966, p. 8: “writing for men who had fought in the battle, as he himself had done, it was impossible for him to depart from the main outlines of known fact or even from such minor details as a substantial part of his audience would have remembered”.
- 7 Eu iria além e diria que a arte efetua a construção de modelos de realidade assim como a ciência ou a história, com métodos e linguagem diferentes dos da arte, constroem seus modelos de realidade – mas não existe a realidade como um *dado*.
- 8 Cf. Aristóteles, *Poética*, 1451b: ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ’ ἱστορία τὰ καθ’ ἑκάστον λέγει (“a poesia diz mais o universal; a história, o particular”)
- 9 ESCHYLE, 1946, p. 76: “Il n’avait sans doute pas pu se procurer les renseignements que l’historien alla puiser en Perse”.
- 10 Heródoto vê tal mecanismo também na História: nesse aspecto, Heródoto é muito mais próximo de Homero ou de Ésquilo do que de Tucídides.
- 11 Heródoto nomeia esse ateniense (Σίκιννος, *Histórias*, VIII, 75 e 110); para Ésquilo não interessa o particular: não nomeia nem mesmo os heróis gregos, não nomeia Temístocles!
- 12 Οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ’ οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον.
- 13 καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ’ ἱστορία τὰ καθ’ ἑκάστον λέγει.
- 14 Este texto foi escrito em 2003; os números não estão atualizados...

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTOTELIS. *De Arte Poetica*. Recognovit breuique adnotatione critica instruxit R. Kassel. Oxford, 1965.
- AESCHYLI. *Septem quae Supersunt Tragoedias*. Edidit D. Page. Oxford, 1972.

- ESCHYLE. *Théâtre d'Eschyle*. Traduction nouvelle avec texte, avant-propos, notices et notes par Émile Chambry. Paris, 1946.
- GOLDHILL, S. *Reading Greek Tragedy*. Cambridge, 1988.
- GOMME, A. W. Aristophanes and Politics. *Classical Review*, n. 52, 1938, p. 97-108. [republicado em E. Segal (ed.). *Oxford Readings in Aristophanes*. Oxford/N. York, 1996, p. 29-41]
- HERODOTI. *Historiae*. Recognovit breuique adnotatione critica instruxit C. Hude. Oxford, 1927.
- HOMERI. *Opera; t. III & IV – Odysseae*. Recognovit breuique adnotatione critica instruxit T. W. Allen. Oxford, 1917.
- LONGHI, R. *Piccola ma Veridica Storia della Pittura Italiana*. Milano, 1994.
- MEIER, C. *De la Tragédie Grecque comme Art Politique*. Traduit de l'allemand par M. Carlier. Paris, 1991.
- PELLING, C. "Aeschylus' Persae and History". In: PELLING, C. (ed.). *Greek Tragedy and the Historian*. Oxford, 1997.
- PODLECKI, A. *The Political Background of Aeschylean Tragedy*. Michigan, 1966.
- SEGAL, E. (ed.). *Oxford Readings in Aristophanes*. Oxford/N. York, Oxford University Press, p. 29-41.
- STENDHAL. *La Chartreuse de Parme*. Préface de Paul Morand / Postface et notes de Beatrice Didier. Paris, Gallimard, 1972.
- THUCYDIDIS. *Historiae*. Recognovit breuique adnotatione critica instruxit H. S. Jones. Apparatum criticum correxit et auxit J. E. Powell. Oxford, 1942.
- VERNANT, J.-P. "Raisons du Mythe". In: \_\_\_\_\_. *Mythe et Société en Grèce Ancienne*. Paris, 1982. p. 195-250.

## INFORME

Este texto corresponde, sem modificações, ao trabalho exposto oralmente no colóquio "Mito e História no teatro Greco-Latino", realizado na FFLCH – USP em 22 e 23 de maio de 2003. Portanto, conserva as marcas de uma exposição oral. O trabalho foi apresentado há já três anos. Alguns de meus pontos de vista sobre o tema já não são exatamente os mesmos. Contudo, publico o texto sem alterações, para que se tenha um registro do que se discutiu naquela estimulante jornada acadêmica.



OLIVEIRA, Flávio Ribeiro de. *Deux ou trois choses sur les mythes et l'histoire: les Perses.*

**RÉSUMÉ:** Dans ce texte, je propose une interprétation des Perses comme une pièce à sujet mythologique (plutôt que comme une pièce à sujet historique), que l'on doit comprendre dans un système de références intertextuelles littéraires. Dans cette perspective, le Xerxès d'Eschyle est si mythique que, par exemple, son Agamemnon.

**MOTS-CLEFS:** Poésie Grecque; Tragédie; Histoire; Eschyle; Les Perses.