

**164. TROY:
MYTH AND
REALITY.
MUSEU
BRITÂNICO,
LONDRES
(21/09/2019 A
8/3/2020).**

APRIL 17, 2020

RITA FARIA

*Assim falou a chorar e as mulheres também se
lamentaram
por causa de Pátroclo, mas cada uma chorava as suas
tristezas.
Ilíada 19, 301-2.*

A exposição *Troy: Myth and Reality* elucidá-nos sobre o seu objetivo no primeiro painel exibido à entrada: trata-se de demonstrar que a história da cidade de Tróia e da sua guerra contra os Gregos está tão viva para nós, contemporâneos do século XXI, como o estaria na Grécia Antiga, época distante em que os humanos viviam próximos dos seus deuses. Compreende-se, por isso, que as primeiras peças expostas sejam de artistas contemporâneos — uma instalação de Anthony Caro, *The Trojan War*, que pretende aproximar a guerra da Bósnia à de Tróia, e uma tela monumental de Cy Twombly sobre «a vingança de Aquiles». Não é, porém, nestas peças que reside o impacto da exposição. Este começará na sala seguinte, apresentada pelos seguintes versos de Catulo: «Troy the ill-omened, joint grave of Europe and Asia, / Troy, of men and all manliness most bitter ash...» Confirma-se o propósito da exposição: apresentar Tróia não apenas como um mito ainda presente, mas como narrativa fundadora de uma história comum à Europa e à Ásia, o ponto de encontro entre ambas. Desde o início, porém, é pela possibilidade de uma identidade europeia que a exposição se interessa, para tal examinando em detalhe o mito de Tróia e a queda dos heróis.

Começa-se desde logo com a apresentação de Homero, o fundador da literatura europeia — veja-se o mármore *Apoteose de Homero*, datado do século III a.C., em que o poeta toma o seu lugar devido junto a Apolo e às Musas, bem como a ânfora do século V a.C., um objeto da vida mundana que porém contém uma gravura de um rapsodo, com a transcrição de um verso de Homero por baixo. Mantendo os paralelismos com o século XXI, diríamos que este poeta seria o *best-seller* da Grécia Antiga, ou talvez o realizador de *blockbusters* épicos (na verdadeira acepção do adjetivo), já que os seus poemas se destinavam a ser lidos para uma vasta audiência ao ar livre, na impossibilidade de irem todos ao cinema. A popularidade de Homero é confirmada pela exibição de outras preciosidades arqueológicas, como um manuscrito da *Odisseia* em papiro, anotado por académicos egípcios do século I d.C., e uma tabuinha

rectangular usada por meninos da escola, do século V d.C. e igualmente do Egipto, contendo uma cópia de versos da *Ilíada*. A tábua seria depois lavada e coberta com cera para estar pronta para novos exercícios e para mais cópias da *Ilíada*. A importância destes apontamentos arqueológicos não é de somenos — além de comovedores, por serem aquilo que resta das vidas que pessoas como nós algum dia tiveram, demonstram também a importância da narrativa de Homero num imaginário colectivo que não se confina apenas à história daquilo que é hoje a Grécia, e é geográfica e culturalmente muito mais vasto — porque Gregos e Troianos, no fundo, somos todos nós.

A este propósito, e tal como se indica na secção desta exposição dedicada à arqueologia de Tróia (sob a égide dos versos sábios de Byron: «I've stood upon Achilles' tomb, / And heard Troy doubted: time will doubt of Rome»), lembremo-nos de que as ruínas desta cidade se encontram em Hissarlik, naquilo que é hoje a Turquia, junto ao estreito de Dardanelos (um breve aparte para apontar que há palavras que dão gosto dizer, principalmente aquelas relacionadas com a Grécia, Antiga e não só: Dardanelos. Termópilas. Peloponeso.). Décadas de escavações foram revelando várias camadas arqueológicas correspondentes a reconstruções sucessivas da cidade, de Tróia I a Tróia IX, e sugerem a existência de um conflito, ou vários, a determinada altura da sua história, assim como outros cataclismos como terramotos. Será de realçar, porém, que nenhuma das peças expostas proveio da Turquia (a maior parte do próprio Reino Unido, outras da Alemanha, da Dinamarca e de Itália), isto é — as peças turcas que figuram na exposição são aquelas já contidas no acervo, riquíssimo, como sabemos, do Museu Britânico (confirmar, por exemplo, a magnífica placa hitita em pedra, de 1280 a.C., com inscrições cuneiformes onde se menciona a cidade de «Wilusa» que, tudo indica, corresponderia ao que viríamos a conhecer por «Ílion» e mais tarde «Tróia», e proveniente da Turquia); e de realçar também a grande representação de artistas britânicos (talvez sobre-representação, embora se compreenda que tal é

relativamente normal por se tratar de uma exposição organizada no Reino Unido). O que isto demonstra, parece-me, é que as vastas fronteiras culturais da Europa — a «vastidão aquática» de que falava Cesário Verde — não correspondem à sua mescla política e ideológica, que muitas vezes se confina a «um nebuloso corredor» menos interessante e mais mesquinho.

Confirmando o mito de Tróia como basilar desta complexidade geográfica e cultural, desloquemo-nos para a Idade Média, em particular para o códex medieval «The Townley Homer», do século XI, e assim designado por ter sido adquirido pelo colecionador Charles Townley. Consiste numa cópia profusamente anotada da *Ilíada*, um deleite para os olhos de quem, como eu, gosta de caligrafia (a Biblioteca Britânica disponibiliza uma imagem *online*), e não é, de resto, o único documento medieval da exposição, que apresenta um acervo considerável de iluminuras deste período com representações de cenas homéricas (a morte de Heitor, o ataque dos gregos às muralhas da cidade, Circe, o cavalo de Tróia). Entre estes documentos, note-se *Historia regum Britanniae*, do século XIV, um de vários documentos da altura que associavam os britânicos a Brutus, romano descendente de Eneias, e portanto troiano. Tal significaria que os britânicos seriam na verdade troianos, tal como os Romanos. Brutus teria fundado a cidade de Troy Novant (Nova Tróia), e fora esta a antecedente de Londres. Assim, se Lisboa é grega por via de Ulisses (apontamento meu — Lisboa não é referida na exposição, entenda-se^[1]), Londres seria troiana por via de Brutus — e assim se ilustra a tentativa (quanto a mim, cumprida) de tornar o mito de Tróia fundador de uma identidade e génese europeias. Dada a conjuntura política atual, foi-me inevitável constatar, com alguma amargura, que o mesmo país que organiza uma exposição desta dimensão, e com uma clara agenda «metonímica» de descrever Tróia como símbolo nodal de uma história europeia comum, seja o mesmo que em breve abandonará a União Europeia.

O mito da guerra de Tróia propriamente dito está

dividido em três partes: *discord, war, fall* (discórdia, guerra, queda). Na primeira, a da «discórdia», dá-se voz a uma variedade de objetos que se referem, total ou parcialmente, à escolha de Páris, à beleza de Helena, ao pomo da discórdia e à fúria das deusas preteridas. Destaco dois — o primeiro, um tríptico de painéis etruscos de cerca de 560 a.C, as Placas «Bocannera», representando o Julgamento de Páris, e de uma expressividade irresistível: Afrodite, confiante na vitória, caminha na direção de Páris de saias levantadas, pronta a resolver a questão sem mais delongas, e no extremo direito, a figura de Helena apresenta-se de mãos na cintura, de ar pouco satisfeito (pudera). O segundo objeto, que prende a atenção pela forma engenhosa como é exposto, é o elegante vaso *Dinos de Sophilos*, uma grande taça que servia de recipiente misturador de vinhos (*dinos*), decorada com cenas do casamento que uniu a contrariada deusa Tétis ao mortal rei Peleu, futuros pais de Aquiles. Desfilam à nossa frente as bodas, as carruagens das três deusas convidadas (Hera, Atena e Afrodite), e Éris, que lança para o meio dos convivas o pomo de ouro fatal com a inscrição «para a mais bela». O vaso encontra-se num expositor circular que o faz rodar; à medida que a peça circunscreve o ângulo de 360°, as diferentes cenas nela representadas são gradualmente iluminadas, de modo a que o espectador obtenha a visão e a narrativa totais plasmadas na taça. No painel que a acompanha está um mapa com os apoiantes de Gregos e Troianos, e igualmente dos deuses caprichosos que davam o seu aval às diferentes facções. O engenho e arte desta técnica expositiva não passou despercebido a ninguém — era, sem dúvida, uma das peças que mais gente reunia à sua volta, num aglomerado que, nos dias de pandemia em que vivemos, seria já impossível (note-se que o Museu Britânico fechou portas a 18 de Março deste ano e, assustadora e infelizmente, sem data prevista de reabertura). A única lição a retirar daqui (no que respeita a Tróia e à pandemia, diga-se) volta a estar na *Iliada*, Canto 24, versos 525-26: «Foi isto que fiaram os deuses para os pobres mortais: / que vivessem no sofrimento. Mas eles próprios vivem sem

cuidados.»

E sem cuidados continuarão a viver quando a discórdia dá lugar à guerra. Nesta secção, esclarece-se que a apresentação de Tróia como a génese da Europa não é apenas uma questão de história e mito — é Tróia que estabelece os valores cívicos que ainda hoje regem as sociedades europeias. Assim, a história da guerra (e posteriormente da queda) é fundamentalmente a história dos vulneráveis e das vítimas, e exemplifica as reverberações trágicas do conflito — Ifigénia, Clitemnestra, Cassandra, Policena, Orestes e Electra, Andrómaca e Hécuba, Astíanax, Troilo, e poderíamos continuar. Na verdade, a guerra de Tróia desconhece vitórias, pois os próprios Gregos são afligidos por todo o tipo de sofrimentos, mortos no regresso a casa ou, tal como Ulisses, impedidos de verdadeiramente lá chegar.

Talvez ninguém exemplifique melhor do que Ulisses que a guerra produz sempre derrotados e raríssimamente vitoriosos. A história do seu regresso ocupa uma secção inteira da exposição, ilustrando que o mesmo será sempre impossível, ou pelo menos extraordinariamente difícil. Na sua tradução crítica d'*As Troianas*, e ao conhecer-se que a morte de Astíanax fora por decisão de Ulisses, Maria Helena da Rocha Pereira aponta que este último, na tradição da tragédia grega, «é caracterizado, não à maneira homérica, mas à do Ciclo Épico, como fraudulento e mentiroso» (p. 42). No entanto, e como observa Frederico Lourenço, o Ulisses da *Ilíada* não será assim tão diferente do homem dissimulado da tragédia: «...o seu comportamento na *Ilíada* aproxim[a-o] mais da personagem cínica que dá pelo nome de Odisseu na tragédia ática do século V (...)»[2] — é «Odisseu de mil ardis.» A figura deste último, de facto, presta-se a interpretações diferentes — ou o herói da *Odisseia*, que, marido devoto e cansado da guerra, enfrenta todo o tipo de obstáculos para voltar a casa e conseguir que os seus homens também o façam (é esta imagem bondosa que, penso, é a mais popular no que respeita a Ulisses. Veja-se, por exemplo, a série recente da BBC *Troy*, em que é um diplomata ponderado, que almeja a paz,

pretende evitar a guerra a todo o custo e tem apenas a mulher e o filho no coração — impossível não gostar dele); ou, por outro lado, um homem ardiloso e de poucos princípios, incansável na prossecução dos seus objetivos, mesmo que para isso matasse crianças ou derrotasse os Troianos à traição. Do que fez a Filotectes, será melhor nem falar — mostra-se uma taça de prata de cerca de 30 a.C. em que o pobre Filoctetes se agarra ao arco enquanto Ulisses, porém, já lhe estende a mão, porque tempo é dinheiro e ele está com pressa — afinal, tem uma guerra à espera que dependerá dele para a vitória.

Era esta a imagem que eu, como espetadora da exposição, tinha de Ulisses — ardiloso e matreiro, e por isso mais maléfico do que bondoso. Foi com pouquíssima simpatia que vi os objetos sobre o cavalo de Tróia, por exemplo — destaque um vívido fresco romano de 45-79 d.C., mostrando o cavalo a entrar nas muralhas da cidade enquanto uma figura de braços no ar, desesperada, é claramente a única a compreender a fatalidade do ato — Cassandra, de quem falaremos mais à frente; e um fragmento de uma taça de cerâmica em que apenas sobreviveu a pata do cavalo, por onde descem guerreiros gregos. Uma vez que sabemos o fim desta história, estes documentos impressionam, e compreendemos que é a grande inteligência de Ulisses que, em vez servir um fito mais nobre, é diretamente responsável pelo massacre dos Troianos, que lutavam, como se verá mais tarde, porque não tinham outra escolha. Ulisses terá feito o que tinha a fazer, garantindo a vitória do seu povo porque sabe que os fins justificam os meios e, à sua maneira, teria a tão proclamada *aretê* dos verdadeiros heróis gregos (e que, diga-se, Penélope, mulher de Ulisses, terá até mais do que o marido). Mas tal garante aos Gregos uma vitória sem glória, como os próprios textos expositivos informam.

Embora tivesse entrado na exposição com uma opinião pouco abonatória de Ulisses, foi impossível não vacilar assim que vi os objetos que retratam a sua odisseia. Uma peça que me interessou em particular foi uma taça

grega produzida entre 425 e 375 a.C., que retrata Ulisses com Circe de um lado e navegando no mar alto, do outro. Instila imediatamente simpatia para com o herói — aparece-nos de olhos arregalados e de expressão perdida, à deriva no mar alto ou incapaz de resistir às mezinhas de Circe. Mais à frente (e esta peça informa convenientemente do período temporal extensíssimo a que pertencem os objetos da exposição), deparo-me com *Ulysses and the Sirens*, de Herbert Draper, pintado em 1909, com claras influências pré-rafaelitas e portanto esteticamente muito diferente da singela taça grega em que Ulisses nos aparece vulnerável e quase indefeso — embora não tão diferente no que respeita ao retrato espiritual do herói. Assim, no quadro de Draper, lindas sirenes, cujo corpo de sereia dá lugar a pernas humanas à medida que sobem para o barco, cantam e estendem os braços e os cabelos longos para os marinheiros, que porém continuam a remar, de ar concentrado, pois Ulisses tê-los-ia ordenado a tapar os ouvidos com cera para que não ouvissem o canto perigoso das criaturas. Ulisses, amarrado ao mastro tal como reza a lenda, olha para o céu, evitando contemplar as jovens sedutoras. O seu olhar é quase alucinado — vê-se que é um homem entregue a si próprio e prestes a chegar ao seu limite. O que torna este quadro tão interessante é o facto de se fazer acompanhar por um testemunho de um veterano de guerra contemporâneo do século XXI, que fala da sua própria interpretação da peça num ficheiro áudio disponível, por meio de um auscultador, ao pé do quadro. Fiel ao seu objectivo principal, o de mostrar como Tróia se encontra presente nos dias de hoje, a exposição obteve a colaboração de várias instituições de caridade, como a «Crisis», que apoia pessoas sem abrigo, e a «Waterloo Uncovered», que apoia veteranos de guerra e respetivo processo de recuperação. Um dos membros desta última organização descreve Ulisses desta forma: «He's feeling guilt, shame, remorse, rage, panic, a deep amount of sadness. One hundred per cent he feels ripped in half.» A viagem de Ulisses representa, assim, um espaço de deriva mental, em que as memórias traumáticas da guerra vedam qualquer

regresso à vida anterior, que já não existe. Não será sobreviver a isto a verdadeira *aretê*? E assim me retracto da visão errada e injusta que tinha de Odisseu.

A maior parte da exposição orienta-se, assim, para os despojos de guerra (do qual fazem parte os próprios heróis, como se verifica com Ulisses), isto é, as suas vítimas humanas, tão heróicas quanto as armas e os barões assinalados. Quanto a mim, deixa-se bem claro que uma sociedade que não protege os vulneráveis, ou que insiste em contrariar a sua força interior, condenando-os à morte em vida (matando filhos, mães, pais, mulheres e maridos) é verdadeiramente uma sociedade autofágica, e por isso condenada, ela própria, à morte. Vários casos chocantes o ilustram, e poderemos começar pela morte de Astíanax, filho de Heitor e Andrómaca, criança que «mataram um dia os Argivos, com medo dela»,^[3] para que não crescesse valente como o pai e vingasse a queda de Tróia. É, pois, o futuro que morre com a inocência infantil de Astíanax, e disto dá conta a violentíssima gravura de uma ânfora de figuras negras de cerca de 550-540 a.C, produzida em Itália: Neoptólemo, filho de Aquiles, mata Príamo, rei de Tróia e pai de Heitor, servindo-se do pequeno corpo de Astíanax, que agarra por uma perna para o lançar com ímpeto sobre o avô. É um desvio narrativo da história que diz ter sido Astíanax lançado das muralhas de Tróia por decisão dos Gregos, e não menos tenebroso. Também o é a morte de Policena, jovem filha de Hécuba e Príamo, sacrificada a Aquiles após a morte deste (igualando o sacrifício de Ifigénia por parte de Agamémnon), e também representada numa ânfora que data do mesmo período da anterior, mas proveniente de Ática, na Grécia. Nela se encontra Policena, que soldados gregos seguram na posição horizontal para que Neoptólemo mais facilmente lhe perfure a garganta com um punhal. Caem pingos de sangue do pescoço da jovem, de rosto assustado e indefeso, e chacinada como um animal — tal como o texto expositivo informa, é uma indignidade que os próprios deuses repudiam.

Falemos igualmente de Cassandra, também filha de

Hécuba e Príamo, e devota de Apolo, que é para ela «o mais caro dos deuses».[4] Fora este que lhe concedera o dom de prever o futuro em troca da sua virgindade, que Cassandra recusa outorgar. Apolo castiga-a, e daí em diante ninguém acreditará, ou compreenderá, no que ela profere. E não terminam aqui os martírios de Cassandra, de quem ninguém faz caso quando prediz a guerra e a queda de Tróia. Disso dá conta o díptico de 1898, da autoria de Evelyn De Morgan, e uma peça significativa do movimento pré-rafaelita tardio (como já se viu e voltaremos a constatar mais tarde com Edward Burne-Jones, a presença pré-rafaelita nesta exposição é de peso, o que sem dúvida se relaciona com a presença notória de artistas britânicos, também já referida). O díptico retrata Cassandra, desesperada, arrancando os belos cabelos ruivos enquanto Tróia arde ao fundo, e no quadro seguinte a loura Helena, que indiferentemente se contempla ao espelho. Numa hídria datada entre 340-320 a.C., exemplo de cerâmica italiana, e desta vez com figuras brancas sobre um fundo negro, o grego Ájax arrebatava Cassandra pelos cabelos enquanto esta, em aflição, se agarra à estátua de Atena, pedindo auxílio. Perseguida por Ájax, Cassandra refugiara-se no templo de Atena e é pelo primeiro violentada, o que consuma um desrespeito inaceitável pela deusa e pelo direito de santuário. Algumas versões da história rezam que a própria estátua de Atena teria desviado o olhar, ultrajada (na hídria, ela parece contemplar a cena, incrédula), e que lágrimas ardentes lhe queimaram o rosto de pedra. Como se informa na exposição, não é exatamente a violação de Cassandra que chocaria os Gregos Antigos, embora nos choque muitíssimo a nós, tal como o deve fazer; seria a indiferença de Ájax pela deusa e pelo direito de santuário, ainda hoje preservado nas sociedades contemporâneas.

Temos exemplo semelhante no caso de Troilo, jovem príncipe de Tróia morto por Aquiles. Este último soubera da profecia que dizia que a queda de Tróia seria impossível se Troilo atingisse os vinte anos, e persegue-o quando o príncipe sai das muralhas da cidade cercada para ir buscar água a uma fonte

próxima. Numa ânfora de figuras negras, novamente de Ática e datada de 510–500 a.C., Aquiles, perseguindo Troilo até ao templo de Apolo onde este procurara refúgio, decapita-o e atira a cabeça ensanguentada aos restantes soldados, enquanto o corpo do príncipe jaz sobre o altar. A violência retratada é inacreditável, aos nossos olhos e aos da altura, já que aos próprios deuses ofendem o desrespeito a Apolo e a violação do direito de asilo, considerado divino na Grécia Antiga. Neste ponto concreto, talvez fosse bom que a Europa regressasse ao seu passado para constatar que a bondade dos direitos de asilo e de santuário estão, como se vê, na génese da sua identidade.

A este propósito, atentemos em *The Arrival of Aeneas at Pallanteum*, de Claude Lorrain e pintado no século XVII, que, como o título indica, retrata Eneias como refugiado sobrevivente da guerra de Tróia, de onde conseguira escapar com o pai e o filho. Veja-se também *Aeneas And His Family Fleeing Burning Troy*, de Henry Gibbs e igualmente do século XVII, em que se retrata a tristeza de uma família dilacerada pela guerra: a mulher de Eneias é agarrada por um soldado grego, e portanto ficará para trás. Eneias, porém, carregando o pai idoso às costas, afasta-se, de expressão pesarosa e quase resignada, enquanto Tróia arde em segundo plano. Ao pé de si segue o filho, apertando nas mãos as figuras dos deuses domésticos que os protegerão. A propósito deste quadro, um membro da «Crisis», organização de caridade já referida, escreve: «War has a disastrous effects on families. You get separated, lost and you forcibly, unwillingly, have to leave people behind. In this painting Aeneas tries to take what matters most to him — his family and the gods from his old home (...).» E um outro membro da «Crisis» reforça: «It takes a long time to mentally get over the loss. Think of the effect on Aenea's son of losing his mother.» No quadro de Lorrain, é, porém, um Eneias diferente que desembarca na sua nova pátria, rodeado pelas águas verdejantes do rio Tibre, naquilo que será a cidade por ele fundada, Roma — é um refugiado que chega tranquilamente ao seu destino natural e que começou já uma nova vida com vigor e em paz. Da

morte da guerra, e graças a um refugiado bem recebido, surge um novo começo, que será a Europa

Voltando a Aquiles — pagará caro pela cólera e pela chacina. Sobre a primeira, muito se disse, e não será demais lembrar que é por aí que se inicia a *Ilíada* — «Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles, o Pelida / (mortífera!, que tantas dores trouxe aos Aqueus (...))». Como se sabe, ninguém sai vitorioso da guerra de Tróia, muito menos Aquiles, que nas planícies da cidade morrerá após consumada a vingança pela morte de Pátroclo. A sua cólera «mortífera» é responsável pelas dores dos Gregos, que por um triz não perdem rotundamente o conflito quando Aquiles se recusa a combater; é, porém, a sua cólera que explica a humanidade do herói — afinal, inicia-se porque Agamémnon fora forçado a devolver Criseida ao pai, já que seria essa a única forma de combater a peste que assaltava o acampamento grego (as pandemias não são estranhas aos destinos da humanidade, e delas sai-se com dificuldade, à custa de sacrifícios e suportando consequências graves, como se vê). Num claro abuso de poder, Agamémnon decide tomar Briseida, escrava de Aquiles, para si — Briseida, que, como explica Frederico Lourenço na sua introdução à *Ilíada*, é para Aquiles «muito mais do que mero objeto sexual.» Num baixo-relevo romano datado entre 30 a.C. e 80 d.C., Aquiles vira a cara, despeitado, enquanto os soldados de Agamémnon levam Briseida, cena que o herói é incapaz de suportar. O sempre diplomático e bondoso Pátroclo consola a jovem, pondo-lhe a mão no ombro — a reconhecida sensibilidade de Pátroclo explica os versos da *Ilíada* no início desta recensão, em que Briseida e restantes mulheres choram a morte deste, e das suas próprias tristezas. Aquiles, convencido da sua superioridade face a Agamémnon, não se contém, e insulta o rei, lamentando tê-lo seguido — «desavergonhado» e «cara de cão» são alguns dos insultos que lhe dirige, como se constata ao ler os versos 158 — 160 do Canto I da *Ilíada*. As consequências serão graves, e teriam sido piores se Atena não tivesse descido dos céus para «refrear a fúria» de Aquiles, qual mãe que repreende o filho

birrento. Disto dá conta o quadro de Peter Paul Rubens de 1635, *The Wrath of Achilles*, em que Atena, munida da sua tradicional iconografia bélica, puxa Aquiles pelo cabelo louro, exatamente como se descreve na *Ilíada* — «Postou-se atrás dele e agarrou no loiro cabelo do Pelida,/ visível apenas para ele. Nenhum dos outros a viu./ Espantou-se Aquiles ao voltar-se para trás; e logo a reconheceu (...)» (Canto I, 197 — 199). É, de facto, um Aquiles jovem e desgovernado pela fúria que Rubens retrata, e que, rechonchudo (como seria de esperar, dada a autoria) e espantado ao sentir que lhe puxam as melenas louras, se vira para trás para se deparar com Atena «cujos olhos faiscavam terrivelmente», zangada.

Como se compreende, a morte do amado Pátroclo não acalma a cólera de Aquiles, mas faz com que regresse ao combate e não só contribua para a vitória dos Gregos como também assegure a sua própria morte. Disto sabe Tétis, sua mãe, que lhe diz que pode ele, Aquiles, voltar para casa e viver, ou permanecer em Tróia e morrer — gloriosamente, é verdade, mas morrer. Como escreve Pat Barker em *The Silence of the Girls*, que voltaremos a referir mais tarde, Tétis é mãe enlutada ainda antes da morte do filho, e também ela uma vítima de Tróia, independentemente do seu estatuto de deusa. A exposição mostra uma pequena estátua de mármore branco do século XVIII, de Thomas Banks, em que Tétis mergulha o filho no rio Estige, segurando-o pelo calcanhar (de Aquiles, como se compreende). É a figura de uma jovem mãe a tratar do seu bebé, tão comovente como a aguarela a preto e branco de Nicolas Poussin, de 1622-23, em que Tétis, após ter dado ao filho o escudo magnífico e invencível que convencera Hefesto a fazer, abraça-o e beija-o ternamente antes de o ver partir para a batalha, sabendo que Aquiles escolhera morrer como um herói. Séculos antes (cerca de 470 a.C.), em Ática, alguém gravou numa ânfora de fundo negro Tétis a abraçar Aquiles antes deste partir para a guerra, tomando-o no colo como se fosse uma criança — porque, na guerra de Tróia como provavelmente em todas as outras guerras, tudo se resume a mães que perdem filhos, filhos que perdem pais ou, como Aquiles e Pátroclo, pessoas que perdem os seus diletos

companheiros de vida. Assim, num desenho do século XVIII, da autoria de Henry Fuseli, Aquiles apoia as mãos cruzadas num altar e esconde o rosto por entre os braços erguidos, em desespero, incapaz de contemplar o corpo caído e inerte de Pátroclo, estendido a seu lado.

É igualmente um Aquiles frágil e belo na sua humanidade que vemos na estátua de Filippo Albacini, de 1825 — Aquiles, estendido ao comprido, com o calcanhar perfurado por uma seta que tenta agarrar, inclina-se para o vácuo e vira a cabeça para trás, como se chamasse pela mãe na sua hora final. Foi esta a figura escolhida para representar a exposição, aparecendo em todos os cartazes e publicidade, e compreende-se a razão — o momento final do herói, em que este revela a vulnerabilidade da sua condição humana, não só sensibilizava o público oitocentista, habituado à estética romântica, como nos sensibiliza a nós, habitantes do admirável mundo novo do século XXI. E, se é de humanidade que falamos, o que dizer da taça de prata romana, datada entre 30 a.C. e 40 d.C., em que Príamo se ajoelha aos pés de Aquiles, beijando-lhe a mão para pedir que lhe devolva o corpo de Heitor, de modo a que lhe sejam aplicados os devidos ritos fúnebres? Aquiles parece aceder, baixando ligeiramente a cabeça. Acedeu, de facto, porque Príamo lhe dirigiu as seguintes palavras: «respeita os deuses, ó Aquiles, e tem pena de mim / lembrando-te do teu pai. Eu sou mais desgraçado do que ele, / e aguentei o que nenhum outro terrestre mortal aguentou, / pois levei à boca a mão do homem que me matou o filho» (*Ilíada*, 24, 503-6). Choraram os dois homens as suas tristezas; jantaram, saciaram-se, e de madrugada Príamo levou o corpo de Heitor para Tróia para receber honras fúnebres, pois Aquiles lhe prometera: «travarei a guerra durante o tempo que tu me pedes» (*Ilíada*, 24, 670). É a restauração da ordem e humanidade possíveis num mundo devastado por som e fúria.

De qualquer forma, e por mais humanidade que Aquiles venha a revelar, não se compara à figura de Heitor, «homem maravilhoso», tal como a sua mulher Andrómaca o designa na *Ilíada*, e isto porque Heitor,

novamente invocando a introdução de Frederico Lourenço à mesma obra, «contrariamente a Aquiles, não participa naquela guerra por escolha individual; nem dela se pode retirar quando alguma coisa o ofende. O papel de Heitor é trágico por não ter a possibilidade de escolha: compete-lhe defender os pais idosos, a mulher, o filho, os concidadãos, a cidade. Todos dependem dele.» De facto, Heitor não perde tempo com fúrias coléricas e aceita a sua missão com bravura, porque sabe «não existir homem algum que à morte tenha fugido,/ nem o cobarde, nem o valente, uma vez que tenha nascido» (*Ilíada*, 6, 488-9). Impossível não saber da morte de Heitor sem que isso despedace qualquer coração, e tal é retratado, por exemplo, no quadro de Briton Rivière, de 1892, *Dead Hector*, em que o corpo perfeito de um homem à beira-mar «jaz morto, e arrefece» rodeado por lobos que não se atrevem a profaná-lo. Está deitado de bruços, e do rosto só lhe vemos os cabelos arruivados. Poderia dormir, mas sabemos que a paz que parece ter caído sobre o corpo branco e tranquilo é a da morte. Aquiles bem se esforçara por dilacerar a beleza valente de Heitor, fazendo com que os seus cavalos arrastassem o corpo deste último frente às muralhas de Tróia vezes sem conta, mas em vão — Heitor permanece perfeito mesmo na morte, protegido por Apolo.

A morte de Heitor faz com que nos seja difícil simpatizar com Aquiles. Este aparece em todo o seu esplendor físico numa gravura do século XVII, de Pietro Testa, conduzindo a sua carruagem que arrasta impiedosamente o corpo do inimigo, mas é o rosto da crueldade e não do heroísmo. Heitor, por sua vez, morre a defender a sua cidade e a sua família, porque sabe que o que deixará para trás é Tróia a arder, o filho morto e a mulher escravizada.

A propósito de Andrómaca, destaco dois quadros — *Hector Taking Leave of Andromache*, de Angelica Kauffman e de 1768, em que Andrómaca se despede ternamente do marido, armado para a guerra; parecem segredar intimidades um ao outro. Tem novamente a palavra um membro da «Waterloo Uncovered» que, a

propósito deste quadro, diz: «Say goodbye at the front door. It's part of your duty — do it right and do it well. Don't make too much of it. Push them away, distance yourself, prepare yourself.» Mas não parece um Heitor muito distante, o deste quadro. Pelo contrário, parece enternecido pelas coisas que a mulher lhe bichana ao ouvido, enquanto lhe segura a mão com força. *Captive Andromache*, de Frederic Leighton, é de 1888, e por isso de estética bem menos neoclássica e mais vitoriana do que a obra de Kauffman. Aqui, Andrómaca é a figura central do quadro, escondendo o rosto por entre pesadas vestes negras que contrastam com o colorido do restante cenário. Espera na fila para encher o cântaro de água; à sua frente, uma jovem família brinca com o seu bebé, e as várias pessoas da pequena praça ocupam-se dos seus afazeres, de vestes drapeadas e coloridas. Para elas, a vida decorre com normalidade. A figura negra de Andrómaca mantém o olhar fixo no chão.

A última secção da exposição é, pois, sobre as mulheres da guerra de Tróia, e o fito é o de chamar a atenção para o papel central que desempenham no conflito. O assunto sempre gerou interesse — «as figuras troianas que mais ficarão na mente do leitor da *Ilíada* são as femininas»^[5] — e na contemporaneidade há muitas obras que o atestam. *Cassandra*, de Christa Wolf, escrito em 1983, é disso exemplo e citada na exposição: *We have no chance against a time that needs heroes*. É a figura do herói grego que aqui se põe em causa. As obras recentes de ficção que se centram nas figuras femininas de Tróia são também invocadas: cita-se Natalie Haynes e o respetivo romance *A Thousand Ships*, de 2019, e também Pat Barker, cujo já mencionado *The Silence of the Girls*, de 2018, é o relato da guerra pela voz de Briseida. Inicia-se pelo seguinte excerto, revelador face à desconstrução da figura do herói que a obra procura conduzir: «Great Achilles. Brilliant Achilles, shining Achilles, godlike Achilles... How the epithets pile up. We never called him any of those things; we called him 'the butcher'.» É esta, assim, uma secção guiada claramente por uma agenda — as obras já referidas de artistas femininas, de Evelyn De Morgan e

Angelica Kauffman, por exemplo, encontram-se aqui, assim como o magnífico quadro de John Collier *Clytemnestra*, de 1882, em que esta última se retrata de pose e rosto triunfantes, imperiosa na sua vingança e apoiada na arma sangrenta que usou para matar o marido, Agamémnon.

Discute-se fundamentalmente a ambiguidade da figura de Helena, «the face that launch'd a thousand ships», como famosamente proclamou Christopher Marlowe, e cujo papel na guerra de Tróia é incerto. Terá Helena sido seduzida por Páris e partido para Tróia de livre vontade, ou terá sido raptada e obrigada a tal? A literatura retrata esta ambiguidade — na *Ilíada*, por exemplo, Helena é reticente face a Páris, que quase despreza, e é duríssima consigo própria, parecendo convencida do seu papel nefasto no conflito — resta dizer que se chama a si própria «mulher detestável» (3, 404) e «a cadela que eu sou» (3, 180). Porém, n'As *Troianas*, Helena é calculista e manipuladora, convencendo Menelau a aceitá-la de volta por ter sido uma simples vítima do poder de Afrodite. Se o ex-marido quer castigar alguém, que castigue a deusa. Na *Odisseia*, dá-se também conta de Menelau e Helena de volta a Esparta, reconciliados, recordando Tróia inconsequentemente. Refletindo esta duplicidade, a exposição mostra-nos uma Helena contrita no lindíssimo quadro de Burne-Jones de 1882, *Helen's Tears*, em que esta, com Tróia consumida pelas chamas em segundo plano, leva as mãos ao rosto, incapaz de suportar o horror (diga-se, apenas, que o quadro de Burne-Jones volta a chamar a atenção para uma certa sobre-representação de artistas britânicos que já se mencionou e que nesta secção é notória). Já anteriormente na exposição, um fresco de Pompeia do século V d.C. retratara Helena partindo para Tróia, ladeada por servos que a conduzem ao barco. É uma jovem de semblante belo, mas também apreensivo e relutante, que vemos. No já mencionado díptico de Evelyn De Morgan, pintado milénios depois, Helena nada demonstra sem ser vaidade e arrogância. Fala um membro da «Crisis», com palavras sábias sobre esta figura: «Women are often used by men. Men come to

rescue you, but they have their own agenda.» Pareceu-me que ficou (quase) tudo dito.

Compreendendo a importância de existir na exposição uma secção exclusivamente dedicada às mulheres, não foi esta a que mais me impressionou, por dois motivos. O primeiro, porque o heroísmo destas mulheres fora já amplamente e muito bem representado. O segundo prendeu-se com aquilo que considero uma grande lacuna, provavelmente a única, desta exposição — Eurípides. A única menção ao autor d' *As Troianas* é, incompreensivelmente, uma peça recente, *Queens of Syria*, em que um grupo de mulheres, refugiadas da Síria, leva à cena a sua adaptação d' *As Troianas*, diretamente aplicável ao sofrimento por que passaram. É um documento poderoso e impressionante, mas ainda assim Eurípides e o seu retrato dos tormentos, coragem e valentia das mulheres da guerra de Tróia continuam a fazer muita falta. Afinal, é Eurípides que escreve precisamente sobre aquilo com que este texto se inicia e que é fulcral na história de Tróia e em qualquer história de guerra, como *Queens of Syria* bem parece ilustrar — mulheres que choram as suas tristezas.

«The past is a foreign country; they do things differently there.» Esta frase tornou-se conhecida por encerrar uma enorme verdade. Ensina-nos a Semântica que uma frase que afirma X e não-X ao mesmo tempo é uma contradição. Talvez seja aqui o caso, porque a frase é verdadeira, mas o passado não é um país estrangeiro, porque lá, como cá, as coisas passam-se de igual forma. Não é esta a lição de Tróia? Porém, aceitar este eterno retorno ao peso da terra e da história é também aceitar uma eterna prisão da mente, dos factos, da vida, e negar a «insustentável leveza» que nos deveria pertencer por direito. Deveria, mas não pertence. Talvez o que o mito de Tróia ensine é que a liberdade se ganha a custo, a sofrer e aprender com o erro, e que não há outro modo. E talvez o que a história de Tróia ensine é que aprender é tão difícil, e errar é tão fácil, que continuamos, séculos e séculos depois, divididos entre Gregos e Troianos, na tarefa impossível de agradar aos

dois e de ganhar uma guerra sem vitórias.

Bibliografia:

Eurípides. 1996. *As Troianas*. Tradução, introdução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70.

Homero. 2019. *Ilíada*. Tradução e introdução crítica de Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal Editores.

Viling, Alexandra. J. Lesley Fitton. Victoria Donellan. Andrew Shapland. 2019. *The BP exhibition Troy: myth and reality*. London: Thames & Hudson in collaboration with The British Museum.

[1] Lisboa não é referida, mas Portugal, sim — uma salva de prata com gravuras em baixo-relevo mistura cenas da guerra de Tróia com a conquista de Arzila, que acontecera em 1471. A salva é do século XVI, a proveniência é do Porto e pertence ao acervo do Museu Victoria and Albert.

[2] Homero, *Íliada*, tradução e introdução crítica de Frederico Lourenço, p. 20.

[3] *As Troianas*, 1190-1191.

[4] *As Troianas*, 452.

[5] Homero, *Ilíada*, introdução e tradução de Frederico Lourenço, p. 20.

♥ 3 Likes  Share

[Newer](#) / [Older](#)