

“Tróia com bilhete de volta”: O Pintor de Batalhas de Arturo Perez-Reverte

“Troia with return ticket”: Arturo Perez-Reverte *The Painter of Battles*

Marta Isabel de Oliveira Várzeas

Universidade do Porto / CECH
mvarzeas@letras.up.pt
ORCID: 0000-0002-1550-4389

Palavras-chave: Pérez-Reverte, Aquiles, Ulisses, Homero, Guerra, Narrativa.
Keywords: Pérez-Reverte, Aquiles, Ulisses, Homero, War, Narrative.

«Quando Heitor ou Aquiles não têm a sorte de morrer em Tróia, convertem-se em Ulisses, tentando regressar a Ítaca debaixo de um céu sem deuses, e chamando-se Ninguém para sobreviver na gruta do ciclope. Qualquer imbecil pode ser Heitor ou Aquiles. Difícil é ser Ulisses com uma Tróia ardendo na memória. Esse é o herói que me interessa, e com ele escrevo romances. Quiçá porque na minha idade sou mais Ulisses do que Aquiles e eu também tenho sangue nas unhas e alguma Tróia ardendo nas minhas costas. Na realidade, todas os meus romances falam sobre o mesmo: sobre esse Ulisses, homem ou mulher, movendo-se por território hostil. Por território inimigo¹.»

Mutatis mutandis o autor destas palavras podia ser o próprio Ulisses. Com efeito, na *Odisseia* é ele quem declara preferível a morte no campo de batalha – a única verdadeiramente heróica e memorável – às tormentas passadas no mar

¹ Arturo Pérez-Reverte em resposta à pergunta de um leitor no El Mundo digital (rubrica “Encuentros”) de Março de 2010.

em perigo de morrer afogado². Por outro lado, tal como Arturo Pérez-Reverte, também Ulisses tem muito que contar: histórias guardadas na memória sobre acontecimentos que ele próprio testemunhou e nos quais teve parte não pequena nem inocente, isto é, acontecimentos que lhe deixaram sangue nas unhas. Contudo, em Homero Ulisses não é um herói amargurado, desesperado ou invadido pelo remorso; e as suas histórias têm poder catártico, possuem uma força encantatória, quase mágica, pois, ao transformarem o sofrimento vivido em sofrimento narrado, ajudam a superar a dor e a transformá-la numa certa forma de prazer:

Nós dois ficaremos no casebre a comer e a beber
e a alegrarmo-nos com os sofrimentos um do outro,
recordando-os: na verdade compraz-se com as suas dores
o homem que muito tenha sofrido e vagueado.
(15. 398-401)

E Ulisses, criado por Zeus, contou-lhe os sofrimentos
que infligira a outros, assim como aqueles que ele próprio
padecera. E ela deleitou-se ao ouvi-lo, e o sono
não lhe caiu sobre as pálpebras até que tivesse tudo dito.
(23. 306-309)

Não é a este tipo de narrativa que assistimos em *O pintor de batalhas*, romance publicado em Espanha em 2006 e com tradução portuguesa de 2007³. Não há nesta obra qualquer alívio, qualquer brecha por onde sair das opressivas memórias de guerra, memórias que nem a transfiguração pela arte – da palavra ou da pintura – é capaz de tornar menos dolorosas. Pelo contrário: uma objectividade a beirar o cinismo e completamente mergulhada na desesperança dá forma à memória narrada, criando um vazio insustentável, sem arrimo onde procurar alguma paz interior ou o perdão, sem a crença em deuses a quem seja imputável a desgraça dos homens. Tais são as cicatrizes deixadas por uma experiência de inferno da qual o protagonista não saiu sem culpas.

Antigo repórter fotográfico várias vezes premiado, Faulques abandona a profissão depois de correr mundo pelos mais diversos locais de conflitos contemporâneos e, algum tempo depois, compra uma torre de vigia num penhasco abandonado sobre o Mediterrâneo, com um objectivo: pintar “um panorama mural que desenvolvesse, diante dos olhos de um observador atento, as regras implacáveis que suportam a guerra – o caos aparente – como espelho da vida.” (Pérez-Reverte, 2007, p. 13)

Em pleno Mediterrâneo, rodeado de uma paisagem belíssima, o protagonista passa a maior parte do seu tempo na solidão fechada da torre de vigia, totalmente dedicado a pintar o enorme mural no interior. A escolha da atalaia, uma construção de defesa costeira do início do séc. XVIII usada por corsários, possui um

² Od. 5. 306-312. As traduções de excertos dos Poemas Homéricos apresentadas ao longo deste trabalho são de Frederico Lourenço.

³ Todas as citações da obra são feitas a partir desta edição portuguesa.

óbvio significado simbólico: o repórter de guerra e agora pintor é também, à sua maneira, um corsário com necessidade de se defender, já não dos sarracenos, mas talvez de si próprio e dos seus fantasmas.

Apesar de Faulques ser um Ulisses cansado, sem Ítaca, sem Penélope, sem Feaces ou um porqueiro que o ouçam, também ele conta histórias, quer através do traço, das cores e dos pincéis, quer através das lembranças pessoais a que o narrador onisciente tem acesso privilegiado. A narração é feita numa espécie de *mise en abîme* em que a voz do narrador, nem sempre discernível da de Faulques, conta a história de alguém que está a contar uma história, num mural e na sua própria cabeça, através das recordações dispersas que o aprisionam ao passado. A simbiose entre estas duas vozes é sugerida pela relação mimética que aproxima discursivamente narrador e personagem, não só porque só esta poderia conhecer os factos e dar conta das emoções próprias, mas sobretudo porque o próprio discurso narrativo tem qualquer coisa de uma reportagem fotográfica, tal é a sua preocupação visual, atenção ao pormenor, ao enquadramento, às linhas, com as quais procura fixar momentos da experiência vivida.

O mural pintado por Faulques traz consigo uma memória universal, uma visão totalizante da vida revelada na situação-limite da guerra. A ideia é a de que cada guerra é apenas A Guerra, cujo paradigma narrativo é a de Tróia, ciclicamente repetida ao longo da história humana. A afirmação de Tucídides, segundo a qual, as atrocidades bélicas são *coisas que aconteceram e sempre hão-de acontecer enquanto a natureza dos homens for a mesma* (3. 38.2) é aqui radicalizada na defesa categórica de uma natureza humana imutável, a justificar que haja só “um horror, imutável e eterno”. A descrição da pintura de Faulques faz esta afirmação em vários momentos do romance, como o seguinte, em que tempos e espaços distintos se amalgamam:

O conjunto formava uma paisagem descomunal e inquietante, sem título, sem época, onde o escudo meio enterrado na areia, o elmo medieval salpicado de sangue, a sombra de uma espingarda de assalto sobre um bosque de cruces de madeira, a cidade antiga fortificada e as torres de cimento e vidro da cidade moderna coexistiam menos como anacronismos do que como evidências. (Pérez-Reverte, 2007, p. 9)

Parece surpreendente que, apesar de o protagonista ter presenciado cenas de mortandade e de uma violência inimagináveis, ou seja, apesar de ter estado imerso na crua realidade e de a ter fotografado, as lentes das suas máquinas, não tenham sido capazes de captar o essencial, de satisfazer a “sua busca da imagem definitiva, do instante ao mesmo tempo fugaz e eterno que explicasse tudo. Da regra oculta que ordenava a implacável geometria do caos.” (Pérez-Reverte 2007, p. 11)

Mergulhar na guerra pelas lentes de uma máquina fotográfica procurava responder, por conseguinte, a uma necessidade de compreensão nunca satisfeita. Daí que Andrés Faulques procure essas respostas na arte e dela se sirva como meio mais poderoso de dizer a realidade do que a própria realidade. Deste modo, a sua narrativa pictórica alimenta-se mais de leituras – da *Iliada*, entre outros livros citados no romance – e da observação e estudo das telas de grandes pintores do passado – Paolo Ucello, Bosh, Brueghel, Goya e tantos outros que refere, sem esquecer as antigas ânforas gregas – do que das suas próprias fotografias.

Mas, se a pintura aponta para a permanência e para a intemporalidade, as memórias particulares, pessoais, concentram-se apenas em flashes, momentos a que falta essa síntese totalizadora, essa visão em perspectiva em que se misturam passado, presente e até futuro. A história de Faulques é simultaneamente particular e universal: as lembranças do vivido misturam-se com as dos livros e dos quadros que as confirmam e vice-versa, isto é, a realidade imita a arte e a arte imita a realidade. Por isso, do seu mural faz parte a cena homérica de despedida de Heitor e Andrómaca (*Iliada* 6), a que ele se recorda de ter assistido muitas vezes nas guerras por onde passou; por isso, a história que o intruso há-de contar é uma espécie de inversão da de Heitor e Andrómaca: a mulher com medo de perder o marido é ela mesma horrivelmente assassinada juntamente com o filho, enquanto aquele sobrevive, por um acaso inexplicável, à tortura e à morte.

As alusões directas à *Iliada* são recorrentes, mas a reminiscência desse poema épico no *Pintor de batalhas* nota-se também, a um nível mais profundo, na estrutura do próprio romance, na crueza do relato, que parece reverberar e até ultrapassar a violência e crueldade narradas por Homero, e ainda na precisão e no pormenor descritivo em que o olhar fotográfico do narrador-Faulques está totalmente em linha com a técnica homérica de tudo “pôr diante dos olhos”⁴. Na descrição do mural, por exemplo, não são apenas as representações de artefactos antigos que evocam a Tróia homérica. A própria mistura de objectos e construções pertencentes a épocas distintas da história humana tem qualquer coisa de uma escavação arqueológica, mostrando, num mesmo espaço, diferentes estratos, como aqueles que os arqueólogos descobriram em Tróia. Mas é no discurso que encontramos, como num palimpsesto, as marcas de um outro texto mais antigo, que nunca abandona completamente o horizonte do narrador. A descrição da pintura de Faulques ganha novos significados à luz da memória do episódio homérico em que se descreve a confecção das armas de Aquiles por Hefesto (*Il.* 18). Tal como num dos círculos do escudo forjado e decorado pelo deus, também o mural representa duas cidades, uma em paz e outra em guerra, que uma grande fissura na parede acaba por dividir sem intenção do pintor. Incapaz de remediar a fenda, Faulques acaba por a deixar integrar-se no criptograma, como se dele fizesse propositadamente parte. Mas, se em Homero, o escudo de Aquiles é “o resumo de uma cultura”⁵ e, portanto, paz e guerra são as duas faces em que alternadamente se desenrola a vida humana, no mural do pintor de batalhas a paz é uma coisa muito breve, provisória, sempre sob ameaça; carece da possibilidade de duração que a fixidez e a rigorosa divisão da obra de Hefesto sugerem. Note-se a descrição do movimento da linha da fissura:

“abrindo caminho por entre o céu do amanhecer chuvoso que se prolongava na direcção da praia de onde zarpavam os navios, em direcção ao espaço aberto que havia entre as duas cidades: a moderna, longínqua, uma quase bruegheliana torre de Babel ainda adormecida e tranquila, desconhecadora de que este amanhecer era

⁴ Expressão que Aristóteles, na *Poética* usa para definir a função da metáfora.

⁵ Pereira, 2017.

o do seu último dia; e a antiga, desperta e incendiada, de onde provinha o tropel de refugiados que chegava até à parte baixa da pintura, em primeiríssimo plano: as mulheres e as crianças aterrorizadas que caminhavam entre arame farpado e soldados ameaçadores de reflexos metálicos futuristas, em cujos olhos pretendiam ler o seu destino como quem interroga a Esfinge. A fissura, observou Faulques, adoptava a forma de um raio indeciso entre ambas as cidades, mas o pintor de batalhas sabia que essa indecisão era só aparente; que havia uma norma oculta sob a pintura, a imprimatura acrílica e o reboco de cimento, uma lei rigorosa e inevitável que acabaria transformando as torres longínquas de aço e vidro, instaladas na bruma do amanhecer, numa paisagem semelhante à da colina em chamas; e que em algum lugar daquela fenda espreitavam cavalos de madeira e aviões voando baixinho na direcção das torres gêmeas de todas as Tróias adormecidas.”

Longe ficam as actividades pacíficas incrustadas por Hefesto no escudo do herói: a festa de casamento, as danças de rapazes e raparigas, as actividades agrícolas, a resolução de conflitos na ágora, etc.. Agora trata-se apenas da inevitabilidade da guerra, da sua fatalidade inexorável e até da sua iminência. Mas a correspondência mimética entre o mural do séc. XX e o escudo de Aquiles observa-se na criação de imagens em movimento que recupera o *modus operandi* da *ecphrasis* homérica. A sugestão de movimento é ainda transposta para o tempo, num amálgama que torna indistintos o passado, o presente e o futuro. A isto não falta a típica prolepse, anunciando sofrimentos ignorados, numa breve nota de compaixão, ainda assim menos intensa do que em Homero (“desconhecedora de que este amanhecer era o do seu último dia”).

Mas se esta imagem pictórica e a forma como o pintor a observa configura um pessimismo e uma total ausência de esperança no futuro, a descrição de imagens reais captadas pelo fotógrafo levam essa desesperança a um nível paroxístico de horror, perante seres humanos transformados em figuras demoníacas, uma espécie de encarnação do mal que também suga o homem por detrás da lente da máquina.

O exemplo mais horripilante é o da pormenorizada descrição de um grupo de rebeldes chadianos, manietados e deixados, sob vigilância dos guardas, à beira de um rio infestado de crocodilos que os hão-de devorar⁶. O terror das vítimas, expresso nos seus rostos e gestos, é demoradamente registado na câmara fotográfica, sempre à procura do melhor ângulo, do enquadramento que fixe com a maior precisão o sofrimento dos condenados. O efeito é tão chocante que se torna impossível dissociar dos carrascos o próprio fotógrafo.

Nenhuma descrição homérica de lanças perfurando cérebros e de miolos e negro sangue derramados pelo chão se compara a tal momento. Com efeito, a própria linguagem formular da epopeia, com o seu alto grau de artificialidade, contribui para criar uma imagem que prima menos pelo realismo do que pela grande capacidade de suscitar a compaixão dos ouvintes / leitores pelas vítimas, sentimento só possível no implícito reconhecimento da sua dignidade. Bem

⁶ Pérez-Reverte, 2007, pp. 85-87.

conhecidos são os casos de descrição da morte de guerreiros jovens, que Homero nunca se esquece de nomear e de mostrar como filhos amados:

– o florescente Simoésio, ainda solteiro, que outrora a mãe dera à luz junto às correntes do Simoente, quando descia do Ida; pois para aí se dirigira com os pais para ver os rebanhos. Por essa razão lhe puseram o nome de Simoésio; mas aos pais não restituiu o que gastaram ao criá-lo, pois breve foi a sua vida, subjugado como foi pela lança do magnânimo Ajax. Enquanto avançava entre os primeiros foi atingido no peito, junto ao mamilo direito; e completamente lhe trespassou o ombro a lança de bronze. No chão caiu como o álamo que cresceu nas terras baixas de uma grande pradaria, liso, mas com ramos viçosos na parte de cima álamo que com o ferro fulgente o homem fazedor de carros cortou para com ele fabricar um lindíssimo carro, e que deixou a secar, jazente, na ribeira de um rio. (4. 474-487)

A memória fotográfica de Faulques pouco tem que ver com a da epopeia, onde a crueldade e o horror são contrabalançados por momentos de humanidade e até de beleza, pontos de fuga que em si transportam a possibilidade da esperança, que abrem a porta para a realidade de um outro mundo e para a crença de que a guerra revela o pior mas também o melhor do ser humano. Na narrativa do *Pintor de batalhas* um pessimismo antropológico radical nunca liberta o leitor do horizonte sufocante e bestial dos campos de guerra e do ambiente fechado da torre, apesar de todo o mar à sua volta, e da clausura da memória. Não há símiles, não há lembranças de paz, não há compaixão, a não ser de forma quase imperceptível e muito rara, mas apenas o horror que somos obrigados a observar através dos olhos de um outro, cuja indiferença facilmente se volve em cumplicidade, animalizando as vítimas e destituindo-as da sua dignidade. Dessa forma, as emoções do leitor, transformadas em revolta, são canalizadas para o próprio acto de dar a ver e para quem o pratica. Essa é, aliás, a conclusão de Markovic, o croata: “fotografar pessoas é também violá-las. Espancá-las. ... Obrigá-las a enfrentar coisas que não estavam nos seus planos.... E às vezes podem ser obrigadas a morrer” (Pérez-Reverte, 2007, p. 192)

Além destes elementos narrativos e descritivos, também na estrutura do romance me parece ser possível reconhecer algumas semelhanças com a *Ilíada*. Talvez não seja mesmo exagerado afirmar que o livro de Arturo Pérez-Reverte é uma espécie de *Ilíada*, com o pano de fundo da guerra, mas cujo tema unificador de todas as histórias lembradas por Faulques e suas fotos e pinturas, é a cólera de um homem – Ivo Markovic, um croata sobrevivente da guerra da Jugoslávia a quem anos antes Faulques tirara uma fotografia e que agora chega à torre, inesperadamente, com o anúncio de que o vai matar. A cólera de Markovic nada tem da energia furiosa e da força bruta de Aquiles, é, antes, uma decisão calculada, com a sua lógica precisa; algo alimentado ao longo de muitos anos passados à procura do responsável pela destruição da sua família; uma cólera mantida acesa por memórias que só um coração de ferro, como diz Aquiles a propósito da cora-

gem de Príamo, pode aguentar. Markovic acabará por contar que a foto tirada por Faulques corra mundo e tivera como consequência ele ter sido sujeito a tortura pelos sérvios vários meses “como um animal”, a sua mulher torturada, violada, amputada e morta juntamente com o pequeno filho.

É esta personagem e o seu desejo de vingança que vem unificar as memórias dispersas do protagonista, influenciar o próprio rumo da pintura e dar força dramática a esta história, transformada numa intriga que mantém em suspenso o leitor. Com efeito, a decisão de matar Faulques, tomada há muito tempo, não será cumprida imediatamente por vontade do próprio Ivo Markovic, que deseja conhecer melhor a sua futura vítima. Por isso, até ao final do romance esta personagem vai aparecendo, sempre de forma inesperada, para conversar com o pintor, sobretudo para o questionar: sobre o mural em construção; sobre o seu passado de repórter fotográfico e a sua indiferença ao horror que registava; sobre a razão de ele ter fotografado a amada, morta após pisar uma mina. É, pois também um desejo de compreensão que move o croata. Mas tal como a busca de Faulques não assenta em qualquer desejo de pacificação ou expiação, assim também para Markovic não se trata de compreender para decidir, mas tão só de compreender antes de executar a sua decisão. O misantropo vê-se, assim, arrancado à sua solidão e forçado à fala, embora o faça sempre a contragosto, impaciente e laconicamente. Contudo, a verdade é que à medida que estes encontros pontuais acontecem, “uma singular afinidade pairava no ambiente”⁷, compondo o quadro de dois homens à procura de respostas por caminhos diferentes, respostas que se descobrem inalcançáveis fora dessa possibilidade de encontro e mútuo (re) conhecimento. Num paralelo evidente com a cena entre Aquiles e Príamo, no canto 24 da *Iliada*, a sintonia entre o pintor e o croata vem à tona, num dos últimos capítulos do romance, murmurada por um, pensada por outro:

Depois olhou para Faulques com afecto. Um afecto que, atrás das lentes dos óculos, as pupilas cinzentas tornavam irónico ou frio. O pintor de batalhas baralhou as palavras frieza e afecto, tentando conciliá-las na cabeça como numa paleta. Desistiu, mas aquele olhar continuava diante dele e era exactamente assim. De alguma forma, murmurou então o croata, sinto-me orgulhoso de si.

– Perdão?

– Digo que me sinto orgulhoso de si.

Fez-se silêncio. Markovic continuava a olhar para ele da mesma forma

– E espero, senhor Faulques, que também se sinta orgulhoso de mim.

O pintor de batalhas passou uma mão pela nuca. Perplexo não era a palavra exacta. Na realidade compreendia perfeitamente o que o outro queria dizer. O que lhe provocava estupefacção eram os seus próprios sentimentos. (Pérez-Reverte, 2007, p. 195)

No derradeiro capítulo, é Faulques quem vai ter com Markovic, satisfeito por ter terminado a pintura:

– Devo concluir que está satisfeito com a sua pintura?

⁷ Pérez-Reverte, 2007, pp. 52-53.

- Creio que sim – abanou a cabeça. – Não. Tenho a certeza. É como devia ser.
- [...] Se não fosse por si, não teria sido capaz de o ver – prosseguiu o pintor de batalhas.
- Fico feliz por lhe ter sido útil.
- Foi mais que isso. Fez-me ver coisas que não via. (Pérez-Reverte, 2007, p. 208)

A compreensão, explicitada na sequência desta conversa, de que não há culpados nem inocentes, mas todos são peças num tabuleiro de xadrez, exprime com imagens modernas a mesma ideia expressa na *Ilíada* em que dois inimigos se reconhecem e mutuamente admiram como homens. De facto, tal como a cólera do Aquiles homérico é apaziguada no encontro com Príamo, também a cólera do croata se esvai, sem que ele o previsse. Mas, se na *Ilíada* a compaixão por Príamo leva Aquiles a reconhecer no outro a sua própria condição de homem votado pelos deuses ao sofrimento e à morte, no romance de Pérez-Reverte não é o reconhecimento dessa espécie de verdade universal que determina a mudança de planos de Markovic, mas antes a compreensão particular daquilo que, apesar das semelhanças entre ambos, os distingue: “Quando vim à sua procura, senhor Faulques, julguei que ia matar um homem vivo.” (Pérez-Reverte, 2007, p. 213)

Depois de Tróia, depois da Bósnia, da Croácia, da Síria, impossível é lavar o sangue que ficou nas unhas. Sabia-o Sócrates, decerto, para quem melhor era sofrer uma injustiça do que praticá-la. Como percorrer esse território inimigo, de que falava Pérez-Reverte no início, quando os monstros não estão fora, mas dentro de Ulisses? No romance, as personagens transformam essa interrogação numa mais simples: o que é que nos salva? As respostas são incertas, hesitantes. Num eco muito nítido da voz do autor, alguém responde, em certo momento, que é a cultura. O destino de Faulques, porém, obriga-nos a repetir a pergunta: o que é que nos salva?

Referências bibliográficas

- Lourenço, F. (2005). *Homero. Ilíada*. Lisboa: Cotovia.
 Lourenço, F. (2017). *Homero. Odisseia*. Lisboa: Quetzal.
 Pereira, M.H.R. (2017). *Estudos de História da Cultura Clássica*, vol. I – *Cultura Grega*. Lisboa: FCG.
 Pérez-Reverte, A. (2007). *O pintor de batalhas*. Porto: Ed. Asa.

Resumo

Os Poemas Homéricos plasmaram para sempre uma forma de narrar a guerra como “espelho da vida” no qual se reflecte com toda a clareza o pior e o melhor dos seres humanos. Este artigo procura mostrar as marcas que a narrativa homérica deixou em textos literários contemporâneos, tomando como exemplo o romance *O pintor de batalhas*, de Arturo Perez-Reverte (2006).

Abstract

The Homeric Poems forever shaped a way of narrating war as a “mirror of life” in which the worst and best of human beings are clearly reflected. This article seeks to show the marks that the Homeric narrative left in contemporary literary texts, taking as an example the novel *The painter of battles*, by Arturo Perez-Reverte.