Zbigniew Herbert

LABIRINTO À BEIRA-MAR

cavalo de ferro

ÍNDICE

Labirinto à beira-mar 9
Tentativa de descrição da paisagem grega 73
Animula 105
A Acrópole 115
A questão de Samos 161
Sobre os etruscos 175
Aula de Latim 197

Para Kasia

[Todas as notas são do Autor, com excepção das assinaladas como notas da edição original polaca (*N. do E.*) e notas da tradução portuguesa (*N. da T.*). O Autor cita e traduz mais ou menos livremente fontes clássicas ou outras cuja proveniência a edição original póstuma procurou identificar. Nestes casos, e sempre que possível, recorreu-se à tradução portuguesa; na ausência ou desconhecimento desta, fez-se a tradução a partir da versão polaca.]

LABIRINTO À BEIRA-MAR

I

Há uma terra, Creta, que fica no meio do mar
cor de vinho. É bela e fértil, rodeada pelo mar.
Nela habitam muitos homens, incontáveis;
e existem nela noventa cidades. [...] Destas
cidades há uma, Cnossos: é grande e nela
reinou Minos, interlocutor do grande Zeus.

HOMERO, *Odisseia*, XIX[1]

Teseu, o navio que me levará a Creta, ainda não chegou ao porto do Pireu e ninguém me sabe dizer quando tal acontecerá. Os seus horários de circulação não são válidos na pátria dos mitos, no país onde os relógios medem milénios. Nada mais me resta do que a paciência de um camponês ou um passeio pelas tabernas do porto.

E, assim, aqui estou sentado no Pireu à espera de um navio sem nada para fazer a não ser observar os rostos. Não são os rostos que conhecemos dos vasos antigos, nem os seus

1 Homero, *Odisseia*, trad. Frederico Lourenço, Lisboa, 2018. (*N. da T.*)

corpos — imagino — se assemelham às estátuas de Praxíteles. A mistura de elementos albaneses, búlgaros e turcos é impressionante e apagou por completo a beleza helénica que um viajante aqui esperaria encontrar.

Será que tinha razão Herr Doktor Fallmerayer ao afirmar que as invasões eslavas na Grécia — a partir do início do século VII d. C. — alteraram completamente a composição étnica dos seus habitantes?

E é aqui que me lembro de uma anedota sobre Shelley. O grande romântico estava justamente a trabalhar no poema «Hellas», quando o seu amigo Trelawny lhe propôs encontrar-se com um grego autêntico. Juntos, foram até Livorno para visitar um navio grego cheio de «uma multidão que parecia cigana e que gritava, gesticulava, fumava, comia e jogava às cartas como bárbaros». E, ainda por cima, o capitão daquele navio tinha deixado a sua terra natal depois de se ter convencido de que a guerra da independência não era favorável aos seus interesses.

Julgo que desta anedota se deve tirar uma conclusão: os povos têm preocupações mais importantes e elementares do que assemelhar-se ou não aos ideais criados pelos humanistas românticos.

Após seis horas de espera, o *Teseu* chega ao cais. Esmagado pela multidão, com uma cabra a balir sob os pés e enormes trouxas sobre a cabeça, subo a bordo. Vou atravessar o belo Mar Egeu neste navio agitado, cheio de barulho, sujidade, odores insuportáveis e uma vida maravilhosa.

De manhã cedo saio para o convés superior do navio. Nas tábuas manchadas de alcatrão e azeite, há corpos de homens e mulheres espalhados em desordem, como se uma festa qualquer tivesse terminado em carnificina. Estou sozinho no meio de respirações sonolentas. Quero ver Creta emergir do mar.

Bem alto, no horizonte enevoado, quase invisível, algo pouco nítido, uma nebulosidade azulada, uma mancha cinzenta que

ganha forma e, por fim, vejo claramente o topo de uma montanha suspenso nas alturas como na pintura paisagística japonesa. É indescritivelmente belo — este pedaço de rocha distante que parece emergir do ar por obra do nevoeiro. Continuo a observar a montanha aumentar, descendo lenta e majestosamente, como quem desce uma escadaria, até que uma cadeia montanhosa se instala no mar diante dos meus olhos, enchendo o horizonte.

Lá está ela, a ilha.

Assim começou Creta para mim, a partir do céu, como uma divindade.

Heraclião. Porto veneziano com muralhas e bastiões a cercar uma cidade de casario branco. O silêncio das portadas fechadas.

Entro na cidade por uma rua íngreme que parece não ter fim, embora o testemunho dos olhos o contradiga. As dimensões da luz estagnaram e embora ouça o ranger da gravilha sob os meus pés e o ruído dos meus próprios passos, parece que não me mexo, mergulhado até à cabeça na canícula e afogado naquela luminosidade. Começo a sofrer uma dolorosa perda da realidade. Vejo-me agora como se estivesse ao lado de mim mesmo como num sonho, incapaz de comunicar com o meu corpo, que se move como um pêndulo, enquanto eu estou imóvel, pregado num espaço branco, fixado de uma vez por todas numa fotografia, apanhado na armadilha das aparências com uma pesada sombra sobre as costas. Durante muitos anos, esta imagem irá assombrar-me, assim como a recordação da subida íngreme da Rua Handakos — a imagem do agrilhoamento —, como se, naquele instante, a morte me tivesse tocado pela primeira vez, à luz ofuscante do Sol do meio-dia.

Aluguei um quarto branco com uma cama de ferro sobre a qual estava pendurado o ameaçador São Jorge a matar o

dragão e, sem mais delongas, corri para o museu, para me rodear de objectos, muitos objectos, na esperança de conseguir esquecer aquele episódio vergonhoso e aquela sensação fastidiosa de ter perdido a noção da realidade.

II

O Museu de Heraclião reservava-me uma surpresa, uma desagradável surpresa como nunca vivenciara noutro museu ou na presença de qualquer obra de arte. Na altura, eu já era um jovem sedento de originalidade, que, como é sabido, é mais fácil de obter sendo um iconoclasta que despreza obras reconhecidas e não respeita nem as autoridades nem a tradição. Esta atitude sempre me foi alheia, até mesmo odiosa, ressalvando uma curta fase da minha vida entre os meus quatro e cinco anos, designada pelos psicólogos como a fase da negação. De resto, sempre quis amar, adorar, cair de joelhos e homenagear a grandeza, mesmo que nos ultrapassasse e aterrorizasse, pois que tipo de grandeza seria aquela que não nos ultrapassa nem aterroriza?

Lembro-me bem do dia em que entrei no Museu de Heraclião duas horas antes de encerrar, percorri em passo de corrida (que ingenuidade!) as salas do rés-do-chão onde se encontram peças de cerâmica, pequenas estátuas de bronze, de barro e de faiança, sinetes e gemas, portanto, tudo o que consideramos ser arte menor ou arte aplicada, e, a seguir, com o coração a martelar, subi para o primeiro piso onde o meu guia, o inestimável *Guide Bleu*, me prometia frescos que há muito conhecia de reproduções em inúmeras histórias da arte e que os estudiosos glorificavam como obras-primas da pintura antiga.

E então? Nada. Sem emoção nem simpatia, olhava que nem um bronco para os *Golfinhos* no azul pintado do mar e para

O Príncipe dos Lírios. Imediatamente o atribuí à minha indisposição, fosse como fosse, a travessia do mar naquele *Teseu* baloiçante extenuara-me, tanto mais que estava atordoado com o calor do meio-dia e a fome, mas não com fome suficiente para alcançar a ascensão aos céus.

Acima de tudo — tentava sistematizar as minhas dúvidas — a cor dos frescos era banal, duvidosamente fresca e plana. As combinações das cores — os azuis, os vermelhos e os ocres intensos como num cartaz, que, à falta de melhor, poderiam ser tomados por Matisse (mas muito inferiores), não fosse aquela linha solta, uma linha sobre a qual o meu professor de desenho teria dito que era uhuh... e não, como devia ser, ohoh; nos frescos, a linha delimitava com um contorno entediante as superfícies pintadas com tinta local. Tudo isto era desprovido de profundidade, gravidade e graça, salvo os pequenos frescos de jardim e a famosa *Parisiense*.

Chamei em auxílio os meus conhecimentos para salvar a sensibilidade enferma. Lembrei-me do que os estudiosos diziam da pintura cretense. Afirmavam sabiamente que esta arte evidenciava uma visão eidética, semelhante à dos frescos paleolíticos de França e Espanha ou à arte dos bosquímanos da Rodésia.

Era possível — e até bastante provável — que a minha resistência instintiva e a recusa em relação aos frescos minóicos residissem no facto de, subitamente, ter deparado com algo que em nada fazia lembrar as pinturas murais egípcias, etruscas ou pompeianas que até aí conhecera. Efectivamente, a pintura dos artistas cretenses parece ser uma arte sem analogia.

Então — pensei eu — Geerto Aeilko Snijder provavelmente tem razão: os cretenses eram eidéticos. Podemos testar a singularidade desta visão (generalizada nas crianças) e, consequentemente, desta concepção do mundo em nós próprios, quando olhamos para o Sol ou para uma lâmpada acesa e, depois, desviamos o olhar para uma parede vazia e vemos a silhueta

vermelha pulsante da lâmpada ou do Sol. É aproximadamente assim que as pessoas eidéticas percebem a realidade e foi através deste fenómeno, seja ele capacidade ou deformidade, que Snijder tentou explicar a singularidade da arte cretense: a surpreendente facilidade de captar formas em movimento com uma só linha de contorno, uma facilidade que se faz acompanhar de uma certa fraqueza, como se o contorno dos objectos tivesse sido feito por uma mão desfalecida, como se neles faltasse esqueleto, carne, matéria, estrutura (o que a pintura renascentista soube tão maravilhosamente transmitir), aquela insubstancialidade de pessoas, animais e plantas sem raízes, independentes da lei da gravidade — a pairar no ar.

Assim, os frescos expostos no Museu de Heraclião nada me diziam. Comecei a farejá-los como a um osso ressequido e reparei, sem esforço, que na superfície se encontravam saliências gretadas de cor indefinida; representavam somente uma pequena parte da superfície do fresco e eram, como vim a saber mais tarde, os únicos fragmentos originais. Do *Príncipe dos Lírios* ou do *Rei-Sacerdote* apenas se conservou um pedaço da barriga da perna, do tronco, de um ombro, e uma pena. Tudo o resto foi reconstrução, conjectura e fantasia. Era como se alguém tivesse preenchido os fragmentos encontrados de um poema antigo com as suas próprias palavras.

Mais tarde, ao explorar a literatura relacionada, o assunto ficou claro para mim. As pinturas murais, tal como surgiram pela primeira vez aos olhos dos arqueólogos que escavaram o Palácio de Cnossos, estavam em muito mau estado, cobertas por uma camada de cinza e, ao mais pequeno toque, desfaziam-se em pó. Leonard Cottrell no livro *The Bull of Minos* (1953) diz que Sir Arthur Evans, o descobridor de Cnossos, «contratou e com razão o notável pintor suíço Gilliéron, que possuía uma capacidade extraordinária para reunir pacientemente os pequenos fragmentos que se conservaram e recriar com sensibilidade e precisão o que se perdera, para depois fazer uma

reprodução exacta, que era colocada na parede onde estivera o original».

Nunca consegui encontrar as obras do mestre Gilliéron, nem qualquer referência ao artista, mas suspeito que Evans o tenha contratado não pelos supostos talentos elogiados por Cottrell, mas porque era fiel à visão do descobridor. Não chego a perceber muito bem por que razão as fantasias de um suíço sobre os frescos cretenses figuram nos manuais de história da arte como originais.

Em comparação com outros objectos de arte cretense encontrados, os frescos minóicos são poucos e chegaram até nós estropiados, queimados pelo fogo e mutilados pelo duvidoso trabalho dos restauradores. E, muito embora fosse decerto uma arte inferior à arte egípcia, tinha em si a marca de uma originalidade inimitável.

Branco, azul, cinzento, amarelo, preto, vermelho e verde — era esta a «paleta» dos pintores de Creta e do Delta do Nilo. Mas as diferenças são mais importantes do que as semelhanças.

Os minóicos pintavam em paredes ainda húmidas, enquanto os egípcios utilizavam o método da têmpera. Estes dois métodos acarretam sérias consequências: o primeiro exige rapidez, determinação e rejeição de pormenores, aproximando-se assim do improviso; o segundo permite retoques, correcções, é mais concentrado, vagaroso e contemplativo.

A pintura dos egípcios, toda a sua arte, porventura como nenhuma outra à face da Terra, estava sob o poderoso domínio da metafísica. Ao mesmo tempo, as mais banais cenas da vida — patos-bravos entre os juncos, carpas numa lagoa — são pintadas com uma precisão quase científica e não temos qualquer dificuldade em distinguir as espécies de animais e plantas representadas pelos mestres egípcios anónimos. Como explicar esta inquietante *mésalliance* do naturalismo com as sublimes questões do espírito?

Estas idílicas cenas pormenorizadas dos egípcios são quase sempre acompanhadas por um sinal, uma inscrição, um hieróglifo, que nos diz que por trás do véu colorido da vida existe um mundo severo e único, o dos deuses e das almas em busca da imortalidade. Nem sempre a exactidão realista é expressão da alegre afirmação da vida, do elogio da realidade visível. Uma flor de lótus escrupulosamente pintada como num atlas da natureza, uma mão desenhada com precisão nas cordas de uma harpa, uma pena de pato-bravo — não significam nem elogio nem afirmação. Existem para que possamos ler nestes fragmentos a melancolia pura da efemeridade.

Na pintura cretense há menos força e sublimidade; a contemplação filosófica ou o êxtase religioso são-lhe alheios. Faz lembrar o Rococó, ligeiro e frívolo. É uma arte espontânea, nervosa, impetuosa, pouco preocupada com os pormenores, de tal modo que as aves, os peixes e as flores expressam o que parece ser uma ideia geral da natureza e, por vezes, é difícil dizer a que espécies pertencem. Em tudo isto, porém, há o sopro refrescante da natureza idolatrada, da graça, do sorriso e de um movimento de dança.

Todo o *corpus* da pintura minóica, quase tudo o que escapou ao cataclismo, encontra-se no museu, moderno e bem iluminado, de Heraclião. Os frescos estão no primeiro piso, numa sala identificada com a letra K. Não são muitos, 38 ao todo, de diversos tamanhos, desde miniaturas cuja altura varia entre os 17 e os 80 centímetros até grandes pinturas de procissões que retratam figuras quase à escala natural.

Sabemos que a pintura em Creta era, pelo menos durante um certo período, muito generalizada e cobria as paredes de muitos palácios e moradias. Os artistas minóicos pintavam motivos decorativos — a que hoje chamaríamos «abstractos» —, ornamentos, elementos arquitectónicos, colunas, pórticos, plantas estilizadas, bem como animais, pessoas, paisagens retiradas directamente do mundo circundante. A designação

«pintado a partir da natureza» não faz muito sentido em relação aos artistas cretenses, pois certamente não estabeleciam modelos para copiar; continham-nos antes em si, uma reserva inesgotável de formas e cores: eles eram o meio que transmitia o fluxo contínuo do mundo colorido. Era como se não houvesse, naquele tempo, separação entre o sujeito e o objecto; o artista não se achava diante da natureza para a aprofundar com a ajuda da geometria, ele era, sim, uma partícula do cosmo, como uma árvore, uma pedra e a água, um ponto de encontro entre elementos da natureza, sem que nunca lhe tivesse passado pela cabeça que fosse um criador, um ser excepcional e inspirado.

Poucas obras de arte chegaram até nós em toda a sua glória e esplendor. Deveríamos antes ficar admirados (sendo esta uma admiração radiosa) que tantos testemunhos da sensibilidade e do génio humanos tenham chegado até nós. No jardim da arte existe um grande hospital de formas mutiladas e moribundas. As poderosas mós do tempo trabalham inexoravelmente. Assim, deambulando pelas salas do Museu de Heraclião como quem circula pelas enfermarias de um hospital, tentei descobrir nos antigos frescos a beleza da juventude. Tal como os doentes, os frescos esperam a nossa compaixão e compreensão. Se formos sovinas, eles partirão, deixando-nos entregues à nossa solidão.

O *Pássaro Azul* foi encontrado na chamada Casa dos Frescos em Cnossos e remonta a um ano próximo de 1600 a. C.; portanto, ao período minóico médio. Cronologicamente é uma das mais antigas pinturas cretenses conservadas.

Da mancha castanho-escura dos rochedos surge um pássaro azul — pintado da mesma maneira sumária que nas panelas artesanais —, está talvez sentado numa pedra, com o pescoço esticado, a cabeça erguida, onde foi pintado um olho amarelo, redondo como a conta de um rosário. Tudo isto acontece num espaço irreal, onde os três estados da matéria se

confundem continuamente e se transformam — a rocha em água, a água em ar. E, além disso, as plantas — tufos de íris, junco, cálices abertos de flores desconhecidas voam em todas as direcções como linhas musicais, como pautas da paisagem. O pássaro bebe água e ouve o canto da vegetação. Os descobridores ficaram encantados com esta cena à beira de um ribeiro, com este belo quadro, um idílio isento de comentários mitológicos, de espíritos malignos, um louvor à vida eterna arrancado à morte.

Quão diferente é o relevo *in stucco*[2], descoberto na chamada Casa da Guarda, na entrada norte do Palácio de Cnossos. Pintado de vermelho-escuro, bronzeado, aproximando-se do castanho, mostra o retrato de um touro visto de perfil. É porventura uma cena de captura (parecida com aquela esculpida numa taça de Vaphio), a julgar pela língua de fora, os olhos semicerrados de raiva e as narinas dilatadas farejando o inimigo que se aproxima. O corpo do touro em movimento, em pleno galope, é um estudo da força, uma fuga musical da raiva, que lembra uma das pinturas de Lascaux. No delicado mundo cretense, este touro em investida é algo excepcional; faz pensar nos românticos, e Delacroix tê-lo-ia certamente copiado com prazer.

Os *Golfinhos*, um grande fresco em tonalidades de azul e ocre desbotados, cativou Nikolaos Platon, o éforo ou director do Museu de Heraclião, aliás muito crítico dos trabalhos de restauro da equipa de Evans, que dizia tê-los feito com precisão. A mim, este «retrato de grupo» não me impressionou; as cores são adocicadas e enjoativas, as linhas amaneiradas, embora seja preciso lembrar que a pintura foi arrancada à arquitectura e o seu significado decorativo é para nós, hoje, difícil de compreender.

2 *In stucco* (it.), estuque; argamassa decorativa que revestia as paredes resultante da adição de cal, pó de mármore, gesso, cola e pigmento. (*N. do E.*)

Eis agora a famosa *Parisiense* (os títulos provêm de Evans e, tal como os nomes dos quartos que inventou para as salas do palácio, traem os seus gostos românticos), um quadro reproduzido inúmeras vezes, o pequeno retrato de uma dama cretense, no qual se vislumbraram erradamente influências da arte egípcia. Apesar de o olho ser enorme e egípcio, o contorno do rosto é pintado com um traço grosso, o nariz ligeiramente arrebitado, os lábios sensuais, o queixo expressivo, e no cabelo, principalmente, um penteado requintado com um monho sobre a nuca e uma madeixa em caracol sobre a testa, e ainda o tratamento pictórico da totalidade; tudo isto contrasta com o que vemos nos frescos egípcios debruados por uma linha de contorno seca. O retrato desta jovem nada tem que ver com a artificialidade da corte, que aqui se poderia esperar, mas, pelo contrário, está repleto de um encanto levemente arrogante.

O fresco denominado *Tauromaquia* (muito danificado) devia ser a prova irrefutável de que na ilha de Creta, no período minóico, se realizaram jogos sem derramamento sangue; Evans deixou-nos um desenho no qual explicava o jogo circense retratado na pintura. Nele, o acrobata agarrava o touro a galope pelos cornos, ressaltava como num trampolim, aterrava no dorso do animal e pulava para os braços de outro acrobata. Esta evolução de movimentos, suposta e fantasiosa, este verdadeiro *salto mortale*, comprova que o notável arqueólogo pouco sabia de touros, uma vez que, na opinião dos toureiros, os verdadeiros especialistas, tais habilidades ninguém as conseguiria executar. O corpo do touro no fresco está alongado por causa da corrida, estendido por causa da velocidade, de forma pouco natural, mas, de acordo com a tendência da arte cretense, possuído pelo movimento.

O que mais me tocou, porém, foram os pequenos frescos, em miniatura, procedentes do final do período minóico, que Evans intitulou *The Ladies of the Court* e *The Garden Party*.

Penso que foi precisamente nas miniaturas que os cretenses atingiram o apogeu.

Uma multidão reunida em torno de um edifício sagrado (as colunas dispostas em duas filas, cornos de touro estilizados) observa o que parecem ser rituais de um culto. É como o interior de um grande teatro — o ambiente de uma sala de ópera e não um templo onde decorrerá um encontro com um deus ameaçador e seus severos auxiliares.

«Um grupo de damas, artisticamente penteadas, com trajes coloridos em voga, está sentado a conversar alegremente, sem prestar atenção ao que acontece em seu redor [...]. Sem qualquer dificuldade, reconhecemos nelas damas da corte com os seus trajes sofisticados. Saíram há pouco do cabeleireiro; os cabelos enrolados em volta da cabeça e dos ombros, presos por uma fita que passa sobre a testa e cai sobre as costas com uma longa faixa, por entre colares de contas e jóias [...], as mangas dos vestidos entufadas e bem presas, as faixas e as pregas das saias a fazer lembrar exactamente a moda de hoje. Um estreito colarinho no pescoço sugere que usavam blusas transparentes [...], os mamilos são visíveis [...], o que dá o efeito de um fundo decote. Os vestidos são alegremente coloridos, com fitas de cor azul, vermelha e amarela com riscas brancas e, por vezes, com aplicações vermelhas.

A nossa atenção é imediatamente captada para a animada conversa entre a terceira dama da direita (a que tem uma rede no cabelo) e a sua vizinha. Esta última enfatiza o que diz com o braço direito estendido, quase tocando a coxa da sua interlocutora, que levanta os braços, atónita, como quem exclama: "Mas que estás tu para aí a dizer?". Esta cena de confidências femininas, mexericos e escândalos sociais está bem longe das obras de arte clássicas de todos os tempos; estas cenas de género animadas, bem como o clima de rococó transportam-nos para a época contemporânea.»

Citei este longo excerto de Evans com um propósito algo pérfido. A citação é retirada dos seus escritos jornalísticos e não dos seus trabalhos científicos. O descobridor de Cnossos foi um excelente ministro da propaganda do seu próprio trabalho — tinha facilidade em escrever, e a experiência jornalística da juventude fora-lhe útil; os seus numerosos artigos de divulgação para o *Times* e outros periódicos angariaram uma multitude de admiradores da civilização recém-descoberta.

Evans sabia muito bem que um leigo seria mais sensível ao argumento: «mas eles eram como nós, adoravam o circo, companhias divertidas; as suas mulheres fazem lembrar as nossas, tão belamente retratadas por Whistler». Então, Evans insuflou nos frescos, onde as figuras não são maiores que o dedo mindinho, uma atmosfera muito vitoriana; e a sua vontade de encontrar, numa civilização distante, características próximas da sua própria época levaram-no a fazer reconstruções e interpretações demasiado arriscadas.

O *Rapaz a Colher Açafrão* — uma pequena pintura de parede, encontrada na parte noroeste do palácio de Cnossos e restaurada por Gilliéron de acordo com indicações de Evans. Mais tarde, um notável especialista em arte minóica, o já mencionado Nikolaos Platon, descobriu que o corpo deste colhedor de açafrão tinha uma forma estranha e, além disso, estava pintado de azul, uma cor nunca usada na representação de figuras humanas. Depois, foram descobertos outros pequenos fragmentos, o pedaço de uma cauda, uma flor de açafrão e, finalmente, uma cabeça azul não humana. E assim o *Rapaz a Colher Açafrão* se tornou o *Macaco no Jardim do Palácio*.

O *Jovem a Levar um Ritão* é um fragmento do fresco da procissão reconstruído, encontrado no palácio de Cnossos logo no início dos trabalhos de escavação.

«De manhã cedo», anota Evans no seu diário, «removemos a camada seguinte do corredor à esquerda do mégaro e

descobrimos dois grandes pedaços de um fresco micénico.[3] Um representava uma cabeça, o outro uma cintura e parte de uma figura feminina (mais tarde identificada como masculina) que levava na mão um longo ritão micénico, ou seja, um recipiente alto e cónico, usado em cerimónias fúnebres. Trata-se de uma figura em tamanho real, pintada a vermelho-escuro, como as figuras das pinturas sepulcrais etruscas e o Kefti[4] da pintura egípcia. O perfil do rosto é nobre; lábios carnudos, o inferior sublinhado com uma linha curva. Olhos escuros, pálpebras amendoadas. Ombros lindamente moldados [...], sem dúvida, uma das figuras humanas mais admiráveis da era micénica até hoje encontradas».

Esta descrição sugestiva, porém, não me despertou qualquer entusiasmo. O fresco encontra-se fatalmente ferido com a sua cor de sangue coagulado, escamada. Tal como o *Príncipe dos Lírios*, é considerado uma obra-prima também este homem em tamanho real caminhando entre plantas estilizadas, desenhadas com uma linha banal. É sobretudo aqui que se vê a mão pesada dos restauradores; os poucos fragmentos danificados do original foram fundidos num todo pelas suposições pouco convincentes de Gilliéron, que acrescentou ainda por sua iniciativa borboletas e flores.

E quando já pensava que, na arte minóica, nada seria capaz de me emocionar, dei de caras com o sarcófago de Hagia

3 Evans ainda não tinha inventado a expressão «civilização minóica», mas tinha consciência, desde o princípio, de que deparara com vestígios de uma cultura mais antiga do que a que Schliemann saqueara.

4 Nos túmulos egípcios, foram encontradas inscrições e pinturas murais que, segundo alguns cientistas, se referem aos minóicos. Estas pinturas retratam pessoas vestidas com roupas não egípcias, que levavam os seus tributos — vasos e louças — cuja forma e ornamentação correspondem exactamente à cerâmica cretense do período posterior. Uma das inscrições refere: «O grande chefe de Kefti e das ilhas (ou costas) do Mar Verde.» Mas quanto a saber se Kefti designa Creta e seus habitantes, nem todos os estudiosos estão de acordo.

Triada e fiquei deslumbrado. É, sem dúvida, uma obra-prima, perante a qual todos os frescos cretenses empalidecem e se apagam. Aproximei-me dele com devoção, dei a volta aos seus quatro lados e foi então que a sineta tocou. O museu ia fechar. E aí deixei-me levar novamente pelo devaneio de ficar ali trancado, passar ali a noite e a manhã sozinho, sem excursões intrusivas, para memorizar todas as suas cores e linhas, para que, mais tarde, quando estivesse longe, pudesse fechar os olhos e revelar, como uma fotografia, a minha recordação — uma imagem mais fiel do que todas as reproduções.

Chamei-lhe o bairro da carne e da fruta. Fica no centro de Heraclião e a vida extingue-se nele quando o Sol se posiciona verticalmente sobre a cidade; em contrapartida, a vida floresce ao entardecer na poeira e nas longas horas do final da tarde e da noite, quando das montanhas desce um vento frio. O cheiro a sangue, o hálito doce das padarias, a nuvem ácida das ervas aromáticas. Os frutos dos jardins e os frutos do mar. E, acima de tudo, a barulheira e a vozearia de um bazar turco. Um enclave da Ásia.

Casinhas de madeira térreas com restaurantes baratos. Cadeiras de madeira simples dispostas na rua, como deve ser. Antes de mais, um empregado, sem nada perguntar, traz um copo de água fria, que enche todo o corpo com a frescura da fonte. Peço como entrada um prato de peixinhos fritos inteiros, queijo de ovelha, azeitonas e pimentos, fatalmente picantes, e a indispensável vodca de anis — *ouzo*. Depois, pratos mais simples — *mussaka*, a piza grega: beringela, puré de batata e carne picada; todas estas camadas assadas numa placa quente. O pão é branco e doce, com sementes de sésamo na côdea. Vinho branco da ilha de Samos, temperado com resina como nos tempos de Homero. E, por fim, uma enorme fatia de bolo

com massa filo. A cozinha grega é rústica e realiza os sonhos sobre o paraíso, onde tudo deve ser doce e gorduroso.

Instalara-me à frente de um talho. O talhante, atlético, dá um espectáculo gratuito, intitulado «Esquartejamento de um boi». A faca desliza com maestria por entre montanhas de carne, um cutelo quebra os ossos, dividindo aquela coisa magnífica em elementos. Com um só movimento retira do interior o fígado e o coração e atira-os direitinhos para a tábua de corte. Penso nos críticos que de nós se ocuparão, que hão-de atormentar o que de nós restará, espetando e rasgando às cegas.

Também penso no sarcófago abandonado, na vantagem das obras de arte sobre as obras literárias. O sarcófago é igual a si próprio, defende-se eficazmente de qualquer interpretação, mantém à distância gente barulhenta e arrogante, não se deixa decompor em factores primários. Agora repousa numa vitrina — no silêncio encerado do museu, a sós com o seu mistério — uma procissão imóvel de pessoas e animais.

Voltei lá no dia seguinte. Adiei a minha excursão a Festo. Também não fui ao Palácio de Cnossos, fiel ao princípio de que não se pode devorar avidamente tudo e de que, na massa de objectos, se deve escolher a melhor obra, aquela que é a soma de todas as outras, e coroá-la, entronizá-la, chamar-lhe obra-prima. Sim, o sarcófago de Hagia Triada é sem qualquer sombra de dúvida uma obra-prima — o seu criador captou e transmitiu-nos aquele momento feliz de conhecimento revelador e de sobriedade inspirada, quando a civilização se vê na sua totalidade como num espelho, consciente dos seus limites, força e forma.

O sarcófago foi encontrado, como já dito, em Hagia Triada, numa pequena câmara mortuária abobadada onde eram guardados os restos mortais de pessoas pertencentes à família real. Os estudiosos datam esta cripta real do período pré-palaciano,

o que nos indicaria tratar-se de um Saint-Denis dos reis cretenses. Mas o próprio sarcófago remonta ao período minóico posterior.

Foi feito de pedra calcária. Não é grande. O seu comprimento é de 137 centímetros e, porque lhe devo muitas horas de feliz contemplação, pensei que seria precisamente aquele sarcófago que eu salvaria de um incêndio, caso surgisse ocasião para expressar a minha gratidão por me ter restituído a fé na grandeza da arte cretense. Não fora tocado pelas mãos dos restauradores e, por isso, é a principal testemunha da arte dos minóicos. As suas cores: o ocre, os azuis, o vermelho, o verde-esmeralda e o amarelo arenoso brilham com uma luz encoberta e nobre.

O calvário da descrição. Preciso de descrever o sarcófago e a descrição será, como qualquer outra, longa, cinzenta, próxima de um inventário — a enumeração das figuras e dos objectos. Não será possível evitar o desenrolar de frases como ligaduras, da esquerda para a direita, contra as regras da visão, que dão o todo à luz clara e súbita da presença simultânea.

A primeira face longitudinal do sarcófago, a começar pela esquerda: três campânulas coloridas de saias, sob as quais sobressaem pés chatos e descalços, egípcios. Não há mais nada; a parte superior da pintura dissipou-se, sendo agora uma nuvem branca de inexistência. No centro, o altar sacrificial, sobre o qual jaz um touro agrilhoado com a garganta cortada. O sangue flui para um recipiente posto debaixo do altar. Os olhos do animal estão bem abertos e cheios de melancolia. Sob o altar estão duas cabras agachadas; no fundo, uma figura com as tranças desatadas toca flauta dupla. Assim somos conduzidos ao altar, diante do qual a sacerdotisa estende as mãos sobre o recipiente do sacrifício; em cima, contra todas as leis da gravidade, um cesto de fruta flutua. Já no limítrofe da cena, a parede do altar com cornos de touro estilizados e dois machados

de dupla lâmina sobre um poste alto como uma coluna. E ainda, no seio desta cena solene e quase mística, uma árvore, delicadamente pintada com ternura.

A outra face longitudinal do sarcófago está como que dividida em dois actos, duas cenas, que se distinguem pelos fundos de cores diferentes. Do lado esquerdo, entre postes, dois machados de dupla lâmina, *lábrises* (em cima dos quais pousaram pássaros) e uma grande cratera. Uma mulher vestida com um corpete e uma saia de cabedal verte para a cratera o sangue do animal sacrificado. Atrás desta, presume-se, a sacerdotisa, uma dama vestida com um traje azul-violeta, com um diadema na cabeça (uma princesa, segundo alguns intérpretes), que transporta dois baldes numa vara sobre os ombros. E, por fim, a última pessoa daquela procissão solene, uma figura com um vestido dourado até aos tornozelos, que toca um grande instrumento musical, semelhante a uma lira. Assim termina a cena delimitada por um pano de fundo cor de areia clara.

Todas as figuras são apresentadas de perfil. Estão pintados como se de uma só vez, sem pormenores supérfluos ou gestos extravagantes. A escala de cores — azul, dourado, castanho. A predominância de elementos verticais enfatiza a gravidade monumental e a serenidade da cena.

Aqui, a procissão muda repentinamente de direcção. Num fundo azul, três figuras masculinas (que o pintor assinalou com a cor castanha da tez por oposição à pele clara das mulheres). Dois deles transportam cabritas, e o terceiro, o mais próximo dos limites da cena, o modelo de uma barca — tema frequentemente encontrado nas pinturas de túmulos egípcios. O fundo azul interrompe-se e afloramos agora o núcleo da cena, o mistério dos mistérios, a sua causa mística.

O esboço de um edifício com três degraus e, atrás dele, uma árvore interpretada como sendo um cipreste. Da terra emerge o herói do drama, que tem a forma de uma estátua, de uma herma, e está estreitamente envolto num manto claro como

num casulo, enigmático como uma aparição, concreto como uma pedra. Regressou mais uma vez à terra, atraído por sacrifícios, música, invocações, indiferente e sublime. É a ele que são dedicadas as libações sepulcrais, a sedução das flautas e o sangue.

Nos lados mais estreitos do sarcófago, está representada uma carruagem atrelada a dois cavalos, conduzida por duas figuras com diademas deteriorados na cabeça. Do lado oposto, as mesmas duas figuras (dois mortos na companhia de uma divindade, segundo as interpretações), mas a atrelagem é singular — dois leões alados com cabeças de pássaro, logo, grifos. Nas suas enormes asas azul-douradas, um pássaro pousou em sinal da presença da divindade.

O sarcófago não é apenas uma obra-prima, é também o único Livro dos Mortos que se conservou da época minóica — a representação exacta de um ritual; logo, tem ainda o valor de um documento, um registo visual de uma antiga tradição. Nenhuma das figuras retratadas tem carácter decorativo; cada uma desempenha determinado papel na cerimónia representada. Encontramos aqui, também sem dificuldade, todos os grandes símbolos religiosos minóicos: o machado de dupla lâmina, o *lábris*, raiz etimológica da palavra *labirinto*, os cornos de touro estilizados, chamados chifres de consagração, árvores e pássaros, cujo significado simbólico não levanta dúvidas, bem como instrumentos musicais — instrumentos de corda, que acompanham as libações sem derramamento de sangue, e instrumentos de sopro, atribuídos a sacrifícios de animais. Toda a composição parece ter sido sujeita a estritas regras de uma liturgia formalizada.

Os estudiosos deram-nos uma série de interpretações mais ou menos convincentes das pinturas do sarcófago. Alguns vêem nelas uma cerimónia ligada a um culto agrário — a celebração do regresso da Primavera; outros vêem o casamento

místico de Zeus e Hera. Mais convincentes parecem ser as interpretações que tomam o culto dos mortos como ponto de partida. A cerimónia fúnebre, os sacrifícios e os gestos sagrados têm uma finalidade prática: zelar pela vida do defunto — dado que a morte e a ressurreição eram um direito natural, como as leis da natureza, a sucessão das estações, a queda das folhas e a germinação do trigo.

O artista deixou-nos algo maior do que o registo de um culto. As pinturas do sarcófago emanam uma incansável fé na imortalidade e a convicção de que a vida é indestrutível. É um cântico de ressurreição poderoso e quase gaudioso, tal como se lerá nas Tabuinhas de Petélia muitos séculos depois.

À esquerda da Casa do Hades encontrarás uma fonte
[viva,
filas brancas de ciprestes acompanham-na em redor,
detém-te, fica longe, não te aproximes dela.
Procura outra fonte perto do Lago da Memória.
Água fria jorra aí e há guardiões diante dela.
Diz: «Sou filho da Terra e do Céu Estrelado,
mas a minha linhagem é mais do Céu. E disto todos
[sabemos.
A sede queimou-me e perdi a vida. Dai-me depressa
a água fria, espumante, que jorra do Lago da
[Memória.»

Volume composto por sete ensaios luminosos, que devido a contingências políticas e editoriais foi apenas publicado postumamente, *Labirinto à Beira-Mar* é um misto de reflexão e livro de viagem, também pessoal e interior, sobre o fascínio de um dos mais marcantes poetas e pensadores do século XX pela Grécia e a Antiguidade Clássica enquanto berços da civilização europeia. Um olhar erudito e poeticamente sensível, despojado de sentimentalismo, que juntamente com os volumes *Um Bárbaro no Jardim* e *Natureza Morta com Brida* forma um tríptico sobre a História, a arte, a cultura, a sociedade e a paisagem cultural e geográfica europeia.

«Uma estimulante viagem sensorial e intelectual
pelos santuários da cultura europeia, sempre guiada
pela admiração, mas sem dispensar a ironia.»
El País

«Toda a obra de Herbert, tanto a poesia como os ensaios,
está saturada de amor pela tradição polaca e europeia;
de amor e conhecimento.»
Adam Zagajewski

Penguin Random House Grupo Editorial

www.penguinlivros.pt
cavalodeferro
penguinlivros

ISBN: 978-989-583-919-3