



Albrecht Altdörfer, *A Batalha de Ixus*, 1529 (Alte Pinakothek, Munique)

ALTDÖRFER, A VITÓRIA DE ALEXANDRE OU A BATALHA DE IXUS

Rui Tavares

Albrecht Altdörfer ocupa um lugar pouco evidente na história da arte ocidental. Por um lado, é-lhe creditada a primazia numa inovação importante: foi o primeiro pintor europeu a compor paisagens independentes. A pintura sem narrativa não existiu durante muito tempo no Ocidente, e se existisse seria certamente vista como tão inútil quanto abstracta. A pintura servia para contar algo – cenas mitológicas, histórias bíblicas, exemplos morais. A maior parte das paisagens ou observações «puras» anteriores ao século XVI que chegaram até nós provêm de apontamentos e esboços de artistas. Foram as sensibilidades futuras que as consideraram autónomas. Altdörfer, nascido dez anos depois de Dürer, cinco depois de Michelangelo e dez antes de Rafael, não só realizava exercícios com paisagens, como as pintava, assinava e datava, dando-nos assim um sinal da importância que lhes outorgava enquanto sua «obra».

Por outro lado, é difícil inserir Altdörfer (ao contrário de Dürer) num percurso da história da arte renascentista entre dois pólos principais (Itália e Flandres), cada um com as suas características reconhecíveis. Dürer viajou e aprendeu nesses dois pólos, absorvendo as suas regras e criando uma obra à altura da perfeição genial de Leonardo ou Michelangelo. As composições de Altdörfer não possuem a mesma harmonia calma e simétrica do Renascimento pleno italiano. Sofria do mesmo mal que Michelangelo, enquanto conversava com o português Francisco de Holanda, criticava aos mestres flamengos: «pôr demasiadas coisas na sua pintura». E os seus hábitos de pintura não passavam pela observação directa da realidade nem pelo conhecimento das regras da natureza, como preconizava Leonardo. Como diz Christopher S. Wood, Altdörfer pintava as suas peças da «moldura para dentro». E improvisava: as suas árvores e outras plantas não se baseiam em nenhuma espécie em particular; muitas vezes não passam de quimeras ou puras invenções. Altdörfer é um dilema: já não pertence ao Gótico Final; não é exactamente renascentista; mas também ainda não pode ser maneirista. Para ele e para alguns seus companheiros se criou a categoria, puramente circunstancial, da «escola danubiana».

PINTURA E POLÍTICA

Altdörfer nasceu por volta de 1480 em Regensburg (a *Ratisbona* latina), no ducado da Baviera. Tudo indica que fosse filho de um pintor e iluminador, tal como Dürer, Holbein ou Cranach, mas não se dedicou exclusivamente à pintura. Além de ser um proprietário (Altdörfer possuiu três casas e algumas vinhas), foi ocupando cada vez mais tempo com a arquitectura e a política local. Uma e outra estavam relacionadas: Altdörfer chegou a desempenhar cargos de bastante relevo no conselho local e coube-lhe por diversas vezes projectar e acompanhar a execução de edifícios comunais. A sua influência extravasou os muros de Regensburg e chamou a atenção do duque da Baviera, Guilherme IV. Três anos antes da sua morte, em 1538, viajou para Viena como emissário ao rei da Áustria.

Em 1528 interrompeu a sua carreira política no sentido estrito. Guilherme IV encomendara-lhe uma pintura de dimensões consideráveis sobre uma batalha de Alexandre Magno contra Dario III da Pérsia. Altdörfer aproveitou a ocasião para investir nessa obra todo o seu temperamento artístico e político. Tratava-se de uma pintura cujo simbolismo, emergindo de um embate entre Ocidente e Oriente, poderia servir para ilustrar os sérios acontecimentos da sua época. O momento era apropriado: quando terminou a tela, em 1529, os otomanos estavam às portas de Viena.

ALEXANDRE EM IXUS

Entre o imaginário popular antigo e os vários autores que narraram a Batalha de Ixus (entre outros, Estrabão, Plutarco, Diodoro e especialmente Quinto Cúrcio, em que Altdörfer se baseia) foram surgindo várias lendas. Diz-se, por exemplo, que desejando ouvir o Oráculo de Apolo sobre as suas ambições de invadir a Ásia, Alexandre se dirigiu a Delfos num dia infausto, em que a pitonisa se recusava a consultar o deus. Alexandre não aceitou a recusa e entrou no templo para arrastar ele mesmo a sacerdotisa para o exterior. Quando esta exclamou, referindo-se àquela atitude, que ele «era invencível», Alexandre abandonou-a imediatamente. Era tudo o que precisava de ouvir.

Foi este general com uma confiança absoluta em si mesmo e nos seus fiéis que se terá aproximado dos 45 mil homens de Dario III com uma tropa de apenas 5 mil. Os persas ocupavam as gargantas das montanhas da Ásia Menor; os macedónios estavam do lado do mar. Apercebendo-se de que a vantagem numérica de Dario valeria muito mais em terreno plano, Alexandre decidiu aproveitar a situação e rasgar pelo meio o inimigo. A vitória foi fácil; quando as tropas persas viram Dario fugir no seu carro depuseram as armas e até a família do rei se entregou, envergonhada, às mãos de Alexandre.

A história guardou a atitude magnânima de Alexandre perante a mãe de Dario, tanto quanto recordou a cobardia deste último. É possível contudo que Dario apenas esperasse recuperar uma posição vantajosa no seu *hinterland*. Mas Alexandre não o seguiu. Aproveitou para descer a costa, conquistando o Líbano, todo o Egipto e assenhoreando-se da frente mediterrânica. A conquista da Pérsia viria naturalmente depois.

A BATALHA DE IXUS OU A VITÓRIA DE ALEXANDRE

A pintura que Altdörfer compôs inspirado neste sucesso é uma têmpera sobre madeira de um metro e vinte por metro e meio que se encontra hoje na Alte Pinakothek de Munique. Em baixo, negrejam milhares de figurinhas de soldados persas e macedónios. O ponto de vista é de voo de pássaro sobre as surpreendidas tropas persas. De frente para o observador avançam os macedónios, vindos do lado do mar e perseguindo o carro de Dario, em fuga, no quadrante baixo-esquerdo da representação.

A batalha ocupa cerca de um terço da superfície. O resto é reservado para os elementos geográficos e atmosféricos, que são (mais do que Dario e Alexandre) os verdadeiros protagonistas da pintura. É aqui que Altdörfer explora a fundo todos os recursos imaginativos que tinha amadurecido na representação de paisagens independentes. Sabia, por exemplo, que embora a natural tendência humana seja para ver na horizontal, a representação vertical de uma paisagem obriga o visualizador a prestar mais atenção, precisamente porque o seu olhar é confinado a um plano pouco confortável. Aqui o olhar começa por perceber o caos da batalha mas é puxado para cima, onde a escala e o significado do acontecimento têm a sua verdadeira leitura. As montanhas projectam para o céu, que ocupa quase metade da pintura. Os tons claros da metade superior do quadro (azuis, salmões, dourados) contrastam com o negrume da metade terrena. Dão uma amplitude quase milenarista à narrativa: as nuvens estão em convulsão porque o que se passa ali em baixo é mais do que uma batalha. Trata-se de um passo decisivo num plano divino. A luz empurra as trevas para fora do quadro; à direita o sol nasce e expulsa a sua que sai envergonhada pelo canto superior esquerdo. Será preciso dizer que não se trata de uma lua qualquer mas de um crescente islâmico?

Não há correspondência entre esta representação e a realidade astronómica ou geográfica. Não só as montanhas são inspiradas nos Alpes e não na Anatólia como o sol que sobe está incongruente do lado do mar, logo do poente. Ao centro, chama a atenção uma invulgar tabuleta que se suspende no céu envolta num pano salmão e da qual pende uma corda que aponta para a fuga de Dario. Nela um texto do historiador bávaro Aventino, que vivia então também em Regensburg, explica os acontecimentos que se desenrolam em baixo. Está completo o círculo: o observador regressa à cena e pode observar a acção em pormenor.

RECEPÇÃO DA OBRA

Impressionando os observadores pelas suas características pouco comuns e pela perfeição técnica, o quadro foi por muitas vezes atribuído a Dürer, pelo menos até ao século XVIII. Em 1800 as campanhas napoleónicas foram encontrá-lo em Viena e o imperador dos franceses ordenou que fosse trazido para Paris. Em 1804, Friedrich von Schlegel, um dos pioneiros do romantismo alemão, vê-o no Louvre, fica pasmado com a sua megalomania quase cósmica e chama-lhe uma «pequena *Ilíada* pintada». O quadro encontrará os seus irmãos espirituais nos românticos: a natureza como uma extensão

das emoções prefigura Friedrich e Turner, a visão heróica da história Ruskin. Napoleão decide levar o quadro para St. Cloud. Quando os austríacos tomam a residência imperial em 1814, encontram *A Batalha de Ixus* no quarto de banho do imperador.

Em 1891, o então jovem historiador da arte Max Friedlander escreve a primeira monografia sobre Altdörfer e demonstra que não vale a pena procurar na sua pintura qualquer correspondência com uma geografia realmente existente. Com os mestres holandeses, diz, essas correspondências existem, mas com Altdörfer «o historiador baixa os braços». (Já no auge da sua carreira, Friedlander fugirá para a Holanda por causa das leis anti-judaicas de Hitler. Tornar-se-á especialista em arte holandesa e flamenga, o que lhe valerá uma «arianização» oficial: os nazis precisavam do maior conhecedor para avaliar a arte que iam pilhando dos Países Baixos.)

Hoje em dia, escusado será dizer, *A Batalha de Ixus* pode voltar a ser lida à luz das batalhas entre Ocidente e Oriente. Mas sob que leitura? Querera ela dizer que o general que porfiar em avançar para nascente será recompensado? Ou que aquele que entalar as suas tropas em estreitos será punido? Que dizer daquele sol que nasce a poente? E da enorme autoconfiança de Alexandre, ao forçar o oráculo a garantir antecipadamente a sua vitória e interpretar a seu belprazer as palavras deste? É verdade que a vitória não lhe escapou – mas Alexandre houve só um. **RJ**

BIBLIOGRAFIA

WOOD, Christopher S., *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*, Londres, Reaktion Books, 1993.

KOCH, Robert A., *Early German Masters: Albrecht Altdorfer, Monogrammists*, Nova York, Abaris Books, 1980.