

A Terceira Batalha

Angela Ancora da Luz

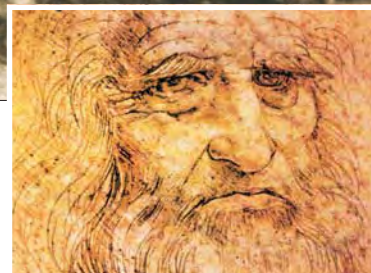
.....



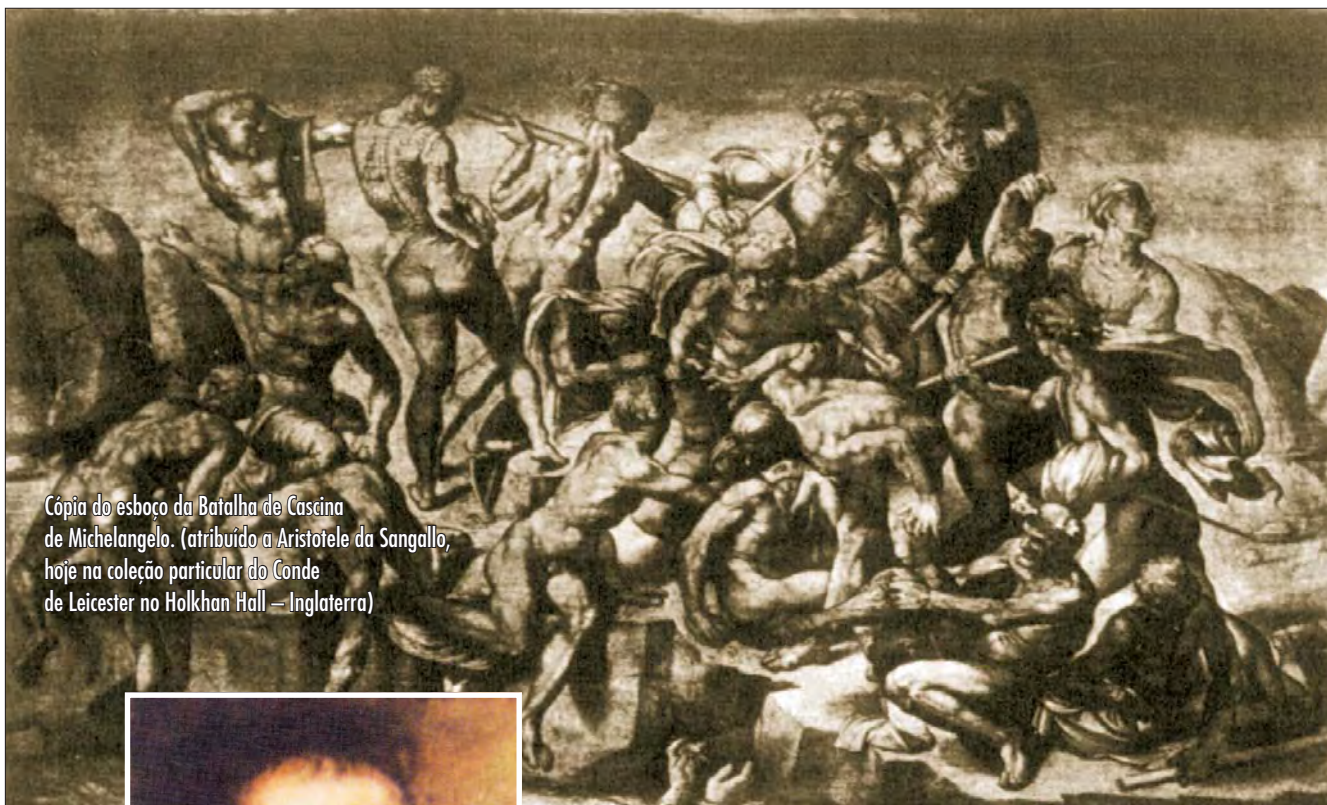
Em 1503, Leonardo Da Vinci aceitou pintar um grande afresco sobre a Batalha de Anghiari, travada entre florentinos e milaneses, com a vitória dos primeiros. A convite de Pietro Soderini, Leonardo inicia o trabalho através de estudos preliminares em cartões que, mais tarde, seriam convertidos na obra que ele realizaria numa das paredes do “Gran Consiglio do Palazzo Vecchio” em Florença. Leonardo termina os esboços no final de 1504. Neste mesmo ano, Michelangelo Buonarroti recebe, também, de Soderini, o convite para pintar, no mesmo palácio, a Batalha de Cascina, em que Florença batera Pisa. Enquanto Michelangelo, o jovem artista que desde sempre celebrou o corpo como o lugar onde o humano e o divino se encontram, onde a força e a energia se vitalizam em músculos surpreendentes, era o testemunho vivo do vigor e da juventude, Leonardo, cuja sutileza de mo-



Cópia livre da Batalha de Anghiari de Leonardo Da Vinci (estudo em sépia atribuído a Rubens, hoje perdido)



delados e luzes, visíveis na passagem das sombras, no sfumato e no animismo de sua pintura, era o símbolo vivo da arte de seu tempo. Os dois grandes mestres do Renascimento Italiano deveriam pintar



Cópia do esboço da Batalha de Cascina de Michelangelo. (atribuído a Aristotele da Sangallo, hoje na coleção particular do Conde de Leicester no Holkhan Hall – Inglaterra)



batalhas na mesma sala, em paredes opostas, enaltecendo a vitoriosa Florença.

Entretanto, uma batalha comum aos dois, cujo campo era a própria sala do palácio, o lugar onde mediriam suas forças, ocorreria. Uma terceira batalha sairia daquelas paredes e se realizaria naquele espaço, no confronto dos artistas e no julgamento dos que tinham o privilégio de contemplar as obras que surgiriam e revelariam a genialidade de seus autores.

Michelangelo concebe uma batalha onde os corpos dos homens espelham o clamor da luta, o desespero, a dor, o heroísmo, enfim, sentimentos e

expressões convulsionados em torções físicas que ajudam a revelar a musculatura de seus heróis. Incansável e insaciável ele vai acumulando corpos, preenchendo espaços, revelando a tragédia humana que se consuma nas guerras, onde o herói e o covarde são, simplesmente, homens.

Leonardo também idealiza uma batalha com muitos elementos, mas faz do cavalo a figura emblemática, de modelagem perfeita, obtida pelo artista na curvatura das ancas, no movimento das crinas, no desenho da cabeça, onde a cor se acentua ou se tonaliza para criar as passagens graduais de sombras e ressaltar os volumes, enfatizando o acirramento da batalha.

Michelangelo multiplica corpos, enquanto Leonardo procura novas técnicas que permitissem um brilho mais intenso da cor. A terceira batalha ia avançando, enquanto Cascina e Anghiari ficavam em seus campos, buscando o reforço dos próprios artistas para se tornarem vitoriosas.

Leonardo, como um alquimista, experimenta misturas pictóricas, possivelmente com o recurso de óleo e encaústica, cujo veículo é a cera, inovando na fusão de procedimentos pictóricos com a finalidade de acentuar a vibração cromática para transmitir o vigor da batalha. A técnica não deu certo. Leonardo procurou acelerar a secagem utilizando braseiros na sala e o resultado foi desastroso. A pintura não se fixou, a parte superior escureceu e na inferior o pigmento escorreu, sangrando os corpos numa ferida incurável. Leonardo se frustra e vai para Milão.

Michelangelo, que havia começado um ano após, trabalhava escondido realizando vários grandes cartões, com cenas diferentes para depois juntá-las, formando a batalha. Ele explorava o nu masculino em torções violentas. Para isto ele imaginou uma cena onde os soldados florentinos eram pegos de surpresa pelo inimigo, quando se banhavam num rio e, como estavam, saíram para a luta, para se tornarem vitoriosos. Mais uma vez era o corpo heróico, másculo e vigoroso que adquiria uma anatomia surpreendente e reforçava o valor da luta e o prazer da vitória. Mas a pintura de Michelangelo não se realizaria. Logo ele seria chamado pelo Papa Júlio II e iria para Roma. Seus cartões foram disputados pelos jovens artistas que queriam copiá-los. Com isto, o esboço original acabou por ser destruído. Se os florentinos ganharam, no campo, as batalhas de Anghiari e Cascina, na sala do Palácio Vecchio eles



Batalha do Avaí – Óleo sobre tela de Pedro Américo
Acervo Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro



Batalha dos Guararapes – Óleo sobre tela de Victor Meirelles
Acervo Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro



perderam, pois as pinturas não chegaram ao seu término. A terceira batalha, travada a partir da animosidade entre os dois gênios do Renascimento, e acirrada pelos admiradores de ambos, foi reforçada pelo registro que Vasari nos deixou, pela perenidade do interesse que suscitou e, sobretudo, pela dimensão da arte de Leonardo e Michelangelo. Uma terceira batalha também existe no Brasil em episódio similar, entre Pedro Américo e Victor Meirelles.

No final da década de 1860, o governo imperial estimulava o culto à pátria através da exaltação de grandes temas históricos que seriam verdadeiros sinalizadores de uma brasilidade heróica que estava sendo construída com o auxílio de nossos pintores. A emoção e imaginação, secreções românticas na pintura histórica, eram elementos trabalhados pelo artista, que enaltecia o homem heróico e a terra vitoriosa. Em 1879, na 25ª Exposição Geral da Academia Imperial das Belas-Artes, Victor Meirelles e Pedro Américo expõem suas batalhas: “A primeira Batalha dos Guararapes” e a “Batalha do Avaí”, respectivamente. A repercussão foi muito grande, conforme comprova a estatística. Foram mais de 270 mil visitantes circulando nas salas da exposição, durante os quase três meses em que a mostra ficou exposta ao público.

Victor se dedica à pesquisa para elaborar os detalhes que pudessem conferir o estatuto da verdade ao que ele iria apresentar. Elaborou inúmeros desenhos, hoje no acervo do Museu Nacio-

nal de Belas Artes, onde pinturas, desenhos, aguadas e nanquins foram elaborados minuciosamente. Como um cientista que se debruça para descobrir, no traço, a verdade de cabeças, indumentárias, armas, montarias e fisionomias, Victor Meirelles procura conferir à sua pintura uma emoção nova, alimentada na verdade dos fatos e não, simplesmente, idealizada. Para isto ele vai ao local onde a batalha se travou, pesquisa documentos, observa a paisagem e compõe a Batalha dos Guararapes, que fica pronta em 1879 para esta exposição. Numa superfície de 492 x 922 cm espadas marcam o ritmo da composição, desembainhadas por “braços fortes” daqueles que lutam sem esmorecer. A luz enfatiza a força da composição, num cenário marcado pela paisagem do lugar.

Diferentemente de Victor Meirelles, que possuía seu ateliê instalado num barracão construído em terreno do Exército, no Campo da Aclamação, Pedro Américo vai para Florença pintar sua batalha. Ele faz opção pela Batalha do Avaí, mais recente, e estimulante. O artista se apóia no uso da fotografia, capaz de registrar o verdadeiro movimento de um animal ou de uma pessoa, e não, simplesmente, aquele idealizado que os românticos utilizaram. Pedro Américo está mais próximo do seu tempo, procurando usar o recurso fotográfico no momento em que este se mostrava capaz de fixar uma imagem em segundos, o que sinaliza para uma fixação do movimento mais próxima à realidade. Pedro Américo é atraído por pequenos detalhes que se materializam em grandes momentos, como o registro da fragmentação do explosivo, como o céu aberto numa pequena nesga de azul em meio à fumaça que encobre o fundo de sua enorme tela de 496 x 998 cm. Sua pintura fugia ao rigor acadêmico, como se observa na figura quase central que, a cavalo, se mostra de costas, fazendo ressaltar a incomum posição do animal, reforçando a tese de que teria sido realizada a partir da fotografia. Aliás, há uma quantidade de retratos individuais, onde se

destacam grandes nomes do Exército Brasileiro como General Osório, Duque de Caxias, Andrade Neves, Câmara e outros oficiais retratados que firmam o estatuto da “verdade dos fatos”, nesta monumental pintura. Este é um ponto divergente entre a Batalha do Avaí e a dos Guararapes, ou seja, entre Pedro Américo e Victor Meirelles. Neste último, as figuras parecem sair de manequins canônicos, enquanto no primeiro parecem ter sido buscadas em pleno campo. Pedro Américo retrata Caxias num uniforme de campanha e não em seu uniforme de gala. Fiel à verdade dos fatos, ele percebe que o grande soldado, no fervor da batalha, deveria estar trajado de acordo com a estética do campo de batalha: a luta, a coragem, a agressividade que permite continuar lutando mesmo que sua túnica esteja aberta. Ele assim o representa, apesar de não ter sido bem interpretado. Era o soldado real, o herói verdadeiro, não o idealizado, de traje impecável que era recebido pelo rei.

O impacto provocado pelas duas grandes obras suscitou uma terceira batalha. A dos cronistas, críticos e admiradores que, de acordo com suas preferências, defendiam e atacavam a arte de um e de outro. Poderíamos até afirmar que a convocação para a terceira batalha foi quase total. Se pensarmos que a Cidade do Rio de Janeiro tinha 300 mil habitantes, conforme o censo de 1876 e que, mais de 270 mil pessoas prestigiaram a mostra comparando para admirar as obras ali expostas, chegamos à conclusão de que a grande luta é esta terceira batalha, pois conseguiu arregimentar quase toda a população de uma cidade e, ainda em nossos dias se trava, no Museu Nacional de Belas Artes, onde se encontram as obras que continuam a dividir opiniões, mantendo viva a chama da terceira batalha.

Angela Ancora da Luz – Natural da Cidade do Rio de Janeiro é Doutora em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atualmente é Diretora da Escola de Belas Artes/UFRJ.