

As batalhas de Uccello: o olhar do tempo e da história

Battles of Uccello: the look of time and history

Maria Eurydice de Barros Ribeiro ¹

RESUMO



A partir do século XII, o crescimento comercial cada vez mais importante das cidades italianas, favoreceu a ascensão de um grupo social poderoso. A riqueza deste grupo estava baseada também, no capital financeiro. Nos séculos seguintes, Florença se tornou um centro urbano importante e com crescimento populacional ascendente. O domínio político pertencia as grandes famílias, dentre as quais, se distinguiram os Médicis, cujo mecenato assegurou o desenvolvimento artístico e cultural da cidade. Tal cenário permitiu um movimento artístico sem precedente e fez de Florença um centro de reunião de pintores, escultores e arquitetos. A arte antes, confinada nas igrejas passou a conquistar os espaços públicos e privados como os suntuosos palácios das famílias importantes. Buscou-se dentro deste contexto, estudar a Batalha de São Romano, tríptico pintado por Paolo di Dono, dito Ucello. Após uma sequência de proprietários difícil de ser determinada, os painéis acabaram por fazer parte do patrimônio de Lorenzo Médicis. O Tríptico atualmente, desmembrado se encontra em três diferentes museus da Europa. Procurou-se investigar o conteúdo artístico e cultural dos três painéis, e acompanhar o olhar da História e dos diferentes espectadores.

Palavras-chave: Uccello. São Romano. Médicis. Florença. Quatrocentos.

ABSTRACT



Since the 12th century, the commercial growth, increasingly important in the Italian cities, favored the ascension of a powerful social group. This group's wealth also was based in the financial capital. During the next centuries, Florence became an important urban center with the population growth. The political domain belonged to the important families in which the Médicis are distinguished, whose patronage

¹ Universidade de Brasília – Professora associada IV com dupla lotação: departamento de História e departamento de Artes Visuais.

ensured the artistic and cultural developing in the city. Such circumstances allowed an artistic movement without precedents and made Florence a point of convergences for painters, sculptures and architects. The art, before confined in churches, conquered the public and private spaces as the important families' sumptuous palaces. In this context, this research aims to study the Saint Roman Battle, triptych painted by Paolo di Dono, ditto Ucello. After a succession of owners, hard to be determined, the panels ended being part of Lorenzo Médicis' patrimony. Nowadays, the triptych is dismembered and it's found in three different museums in Europe. It's searched to investigate the artistic and cultural content in these panels and to follow the History as well as the different spectator's perspectives about it.

Keyword: Uccello. Saint Roman. Médicis. Florence. Quattrocento.

A natureza dos documentos medievais – manuscritos iluminados – faz da Idade Média o período da história que produziu o maior número de imagens. Se acrescentarmos a estas fontes de rara beleza a produção de afrescos, murais, retábulos e quadros, estaremos sem dúvida diante de, literalmente, um *mundo de imagens*. As razões que provocaram essa inundação imagética são conhecidas: a expansão da doutrina cristã, o poder espiritual e seguidamente temporal da Igreja motivaram a necessidade de imagens voltadas inicialmente para a pedagogia da conversão e a doutrinação dos iletrados e, em seguida, para a doutrina salvacionista, que passou a guiar os passos dos cristãos na terra. Desde que Gregório, o Grande, autorizou o uso de imagens, estas se multiplicaram incessantemente não só no interior da Igreja, banindo o fantasma da idolatria, mas por toda a parte, incluindo os espaços dos livros, as fachadas externas do edifício de culto, tomando a forma mais variada em objetos de metais preciosos, marfim, pedra, mármore, etc. A função da imagem não parou de se expandir no Ocidente Latino. À função pedagógica somaram-se a função de memória própria da história sagrada (*memoria rerum gestarum*) e a função ornamental (*ornamentum*).

Os historiadores da arte referem-se com frequência a esse período como “um período das imagens”, afirmando que apenas com o aparecimento do quadro se poderia identificar o início da arte.² Todavia, tal posição não é unânime. Para outros historiadores, na medida em que tais objetos eram encomendados, elaborados em ateliês e neles se usava material de alto custo, incluindo metais e pedras preciosas, e se distinguia a habilidade dos artistas, poder-se-ia falar em arte, sim. Ora, a maior questão colocada é que buscamos acrescentar à Idade Média palavras e conceitos desconhecidos, tais como *arte* e *estética*. O medievo não produziu um discurso sobre a arte. Mas isso não implica a inexistência do que nós denominamos de arte e estética. Como bem colocou Jean Wirth (1989, p. 11), “é possível delimitar os temas de estudo coerentes neste estranho domínio desde que se restituam a esses objetos as dimensões que a nossa concepção de arte mutila”. Logo, trata-se de restituir as imagens medievais a sua própria cultura, isto é, uma cultura não homogênea, que passou por mudanças significativas. Embora a maioria desses objetos e imagens fosse funcional, é importante lembrar que estes pertenciam a uma sociedade fortemente hierarquizada, na qual o divino invisível era onipresente. Quanto aos princípios da teologia e da liturgia, estes passaram por modificações. O culto às

² Consultar a respeito do período das imagens e do início da arte, Hans Belting *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München, 1990. (KRÜGER; SCHMITT, 1997).

imagens que buscavam representar ou servir o divino se manteve por maior tempo na Europa rural e de baixa densidade urbana.

A partir do século XII na Itália, em particular após a queda de Constantinopla, ocupada pelos cruzados (1204), o modelo formal oriental da pintura penetrou na península. Nos séculos XIV e XV, o quadro e a crescente inovação técnica que o acompanhou favoreceram a expansão das imagens e a promoção cada vez maior do artista. No prefácio da primeira edição de um livro, que se tornou um clássico, Johan Huizinga, procurando compreender o significado da arte dos irmãos Van Eyck e de seus contemporâneos, concluiu “que o fato comum às várias manifestações daquele período se mostrou inerente mais aos elos que as ligavam ao passado do que aos germes que continham o futuro” (HUIZINGA, 1924, p. 7). Ele concluiu que o humanismo não se opunha à Idade Média, e o novo sistema não aniquilou o anterior. Contrariamente a tudo que até então se achava, o pensamento próprio aos medievais persistiu ainda no Renascimento.

No limiar das fronteiras tradicionalmente colocadas para a Idade Média, a batalha de Paolo di Dono, dito Uccello (1397-1475), representando a vitória de São Romano, episódio no qual Florença venceu Siena em 1432, é, a meu ver, um dos quadros mais significativos da Idade Média Italiana. Revela-se ao mesmo tempo um documento importante para a história – representando visualmente uma vitória decisiva para Florença no decorrer da guerra de Luca – e expõe o crescimento urbano das cidades italianas e as possibilidades que tal crescimento proporcionou à arte. No que diz respeito à batalha, a imagem impressiona pela técnica, pelos materiais e por outras inovações, mas também pelo acréscimo aos espaços sagrados, que continuaram a receber artistas, de espaços constituídos pelos edifícios civis e palácios onde os pintores ganharam notoriedade. Como explica Argan (2003, p. 130), “o Quatrocentos na Itália é um século de civilização eminentemente urbana. Mas a cidade não é mais uma comunidade laboriosa como no Duzentos e no Trezentos; é o centro de um pequeno sistema, de um Estado”. Com efeito, a Itália, desde o século XII, esteve submetida a uma “dinâmica urbanocêntrica” (GILLI, 2011, p. 205). O desenvolvimento das cidades foi espetacular, comparável apenas a Flandres.

Um pouco antes da segunda metade do Quatrocentos, a Toscana tornou-se um importante centro de produção da lã (GILLI, 2011, p. 253). Os Pitti, conhecida família florentina, negociavam com os ricos de Nápoles tecidos *a modo di Doagio, a modo de Borselha, a modo de Mellino*, enquanto Florença se tornava uma referência na tecelagem de luxo, ganhando praticamente o monopólio do produto na Europa e no Levante. Um novo grupo social passou a dominar a sociedade, habitando em suntuosos palácios graças a essa espécie de “monocultura industrial”. Ao mesmo tempo, o aumento da rede urbana foi surpreendente, e Florença, no início do século XIV, era uma cidade com mais de 100 mil habitantes (GILLI, 2011, p. 207). Os Médicis, outra família poderosa, proprietária de uma rede bancária importante, destacavam-se também no mecenato. Um dos seus membros mais conhecidos, Lourenço, ganhou o codinome de “Magnífico” justamente por ter sido um dos mecenas que mais se destacaram, patrocinando e promovendo artistas. De acordo com seu inventário, datado de 1492, os três painéis da batalha de Ucello encontravam-se no palácio da Via Larga, de sua propriedade, no andar térreo. O tema desenvolvido pelo pintor documenta a ausência da união política e a rivalidade entre as cidades italianas. É provável que no interior da moradia de Lourenço esses painéis tenham sido colocados aproximadamente a dois metros do solo, acima do lambri. Segundo Umberto Baldini,

responsável pela restauração do painel que se encontra atualmente na Galeria dos Ofícios, *Bernadino Ubaldini della Ciarda desmontado*, os painéis foram pintados para ser expostos em duas paredes, o que permite questionar se eles estavam realmente destinados ao quarto de Lourenço. Nos três painéis, Uccello usou como técnica a têmpera em madeira com acabamento a óleo. Desde o final do século XIV e no século XV a têmpera era utilizada na Itália tanto em painéis de madeira preparados com gesso ou cré quanto em afrescos. O óleo usado pelo artista no acabamento pode ser explicado pelas limitações da técnica na gradação das tonalidades da cor.

Os painéis não são todos da mesma dimensão. Verifica-se uma pequena diferença entre eles: o painel da esquerda tem 182 x 320 cm, o do meio, 181,5 x 316,5 cm, e o da direita, 182 x 323 cm. Atualmente, apenas um dos painéis se encontra em Florença. Os outros dois, um foi para a Galeria Nacional de Londres e o outro está no Museu do Louvre. É desconhecida a ordem em que o tríptico foi montado, mas é provável que originalmente os painéis tenham sido dispostos obedecendo ao ritmo da importância histórica em que a batalha aconteceu: o painel de Londres, *Niccolò da Tolentino à frente dos Florentinos*, precedia o de Paris, *O Contra-ataque de Michelleto Attendolo da Catignola*, o qual sucedia o de Florença, *Bernadino Ubaldini della Ciarda desmontado*. Tendo em conta a sequência da montagem original dos painéis, o painel do Louvre, que representa o momento da vitória, faz com que os painéis de Londres e Florença convirjam para ele.

A representação de batalhas nos mais variados suportes é antiga. Um dos exemplos mais célebres é o sarcófago de Alexandre, o Grande, que se encontra no museu de Istambul, na Turquia. Mas existem outras cenas representadas igualmente em sarcófagos romanos. Ainda na Roma antiga, cenas importantes apareciam expostas nos Arcos do Triunfo. A Idade Média reproduziu cenas de batalhas importantes em tapeçarias, sendo uma das mais conhecidas a que narra a batalha de Hastings. Esta tapeçaria encontra-se em Bayeux, na França.

O significado de tais representações bélicas tem sido questionado. Para alguns, a *Batalha de São Romano*, de Uccello, não teria um caráter comemorativo. Argumenta-se que as cenas de batalha, assim como as de luta e caça, eram puramente decorativas, destinadas aos príncipes, e já se encontravam presentes na decoração para mobiliário tanto ao norte quanto ao sul dos Alpes (LANGMUIR, 1996, p. 94). Não creio que as cenas da Batalha de Uccello possam ser colocadas no mesmo patamar das cenas de luta e caça. Trata-se, a meu ver, de uma pintura que visa a celebrar uma vitória importante que, em termos políticos, vai além da batalha. O fascínio que ela provocou em Lourenço de Médici, provável último proprietário do tríptico, se explica não só por ele ser um admirador da arte e membro de uma poderosa família, mas talvez pelo fato de que Cosme de Médici era amigo de Tolentino, a quem considerava um aliado. A pintura de Uccello, todavia, não estava comprometida em retratar o acontecimento histórico da batalha em si, o que seria impossível, mesmo que estivesse presente no campo de ação desta. Sua preocupação voltava-se antes para a celebração da vitória de Florença – este era o acontecimento a ser lembrado. Por isso as batalhas de Uccello não podem ser comparadas às batalhas bíblicas, mitológicas ou legendárias, embora não se possa negar que a cena é marcada por um caráter espetacular: cavaleiros, armaduras, cavalos e lanças se confundem em uma ação de grande movimento e dinamismo na qual o artista fez uso da perspectiva.

O tríptico integra o movimento humanista que modificou profundamente as concepções de espaço e tempo na arte. “A forma ou a representação segundo a razão do espaço é a perspectiva; a forma ou a representação segundo a razão da sucessão dos eventos é a história. Perspectiva e história estão integradas” (ARGAN, 2003, p. 132). O humanismo abastece a arte ideologicamente na medida em que concretiza a historicidade da arte. A arte romana celebrava no espaço urbano a força do Estado, representada na arquitetura dos monumentos, que abriu espaço para a estatuária. Porém, o humanismo não restringiu a estátua apenas à escultura. Estendeu-a à pintura, como fez Uccello em dois monumentos, respectivamente: a Giovanni Acuto e a Niccolò da Tolentina (ARGAN, 2003, p. 135-137). Como bem argumentou Argan: “A renovação artística nasce como polêmica contra o gótico tardio; e nasce em Florença, no momento da ascensão da alta burguesia financeira, como antítese a um gosto aristocrático e de corte. Na vaga renovadora, todos são a favor da história” (ARGAN, 2003, p. 137).

A guerra que opõe Florença a Siena é uma guerra medieval, na qual os que guerreiam entre si são cavaleiros que usam armaduras e têm como arma principal as lanças. Porém, é necessário esclarecer que esses senhores que guerreiam entre si a cavalo não podem ser compreendidos como aqueles vinculados à cultura cortesã, isto é, a um

[...] *ethos* de classe preciso, composto por canções de gesta e romances de cavalaria [...]. Mesmo que a *militia* italiana não seja insensível aos modelos cortesãos, é claro que seu caráter urbano “*encitadinado*,” sua participação em cargos públicos, sua cultura jurídica e mercantil, sua indiferença quase total em relação à investidura a distinguem radicalmente de outras cavalarias europeias (GILLI, 2011, p. 99).

Tanto a cavalaria como o *cavaleiresco* possuem na Itália, a partir do final do século XII e início do século XIII, uma conotação local que lhes é própria, comunal e não cortesã, “exercendo funções políticas e culturais singulares que os qualificam com funções de comando” (GILLI, 2011, p. 99). Na composição dos painéis os cavalos desempenham um papel essencial, definindo a condução da batalha e ocupando boa parte do espaço pictórico. Do ponto de vista artístico, uma parte da historiografia da arte estigmatizou-os como “cavalos de pau”, isto é, estariam paralisados, o que retiraria da pintura qualquer movimento. Em outras palavras, o tempo próprio à história das batalhas não seria perceptível.

James Bloedé, em *Paolo Uccello et la représentation du mouvement*, revela que no decorrer de um exercício, quando ainda era estudante, descobriu, enquanto copiava a *Batalha de São Romano*, no Louvre, que o movimento e a representação visíveis nos gestos, nas atitudes e nas ações dos cavaleiros mereciam especial atenção, permitindo compreender além das opções feitas pelo artista. Ele conclui que “o movimento é o tema central da *Batalha de São Romano*” (BLOEDÉ, 2005, p. 18) e afirma que acreditar que a batalha fora “imobilizada na eternidade” seria atribuir a tal eternidade “uma existência independente de qualquer espectador, ou que suponha um espectador cujo olhar estaria eternamente fixo” (BLOEDÉ, 2005, p. 18). A

introdução do movimento e do espectador permite acompanhar um percurso no qual a narrativa se desenrola, isto é, a história do acontecimento, o que possibilita compreender as batalhas como um testemunho da história a ser estudado também pelo historiador.

Bloedé toma como interlocutores os historiadores da arte que viam nos cavalos de Uccello figuras imóveis. Os “cavalos de pau”, para ele, movimentam-se em uma espécie de cadência, um a um, diferenciados pela forma ou pela cor. “Assim a repetição no espaço de figuras (quase) semelhantes equivale à repetição das mesmas no tempo. Nesta cronologia, os intervalos desempenham um papel essencial” (BLOEDÉ, 2005, p. 22). Os espaços são ritmos, e o tempo ganha o espaço. O espectador acompanha o movimento registrando com o olhar e acompanhando cada figura. A imagem é mentalmente absorvida. No painel do Louvre o movimento é representado pela ação, ou seja, o contra-ataque de Micheletto da Cotignola. A velocidade dos cavalos é expressa pela posição dos dorsos, fazendo com que o olhar do espectador acompanhe o movimento e a ação dos cavaleiros. O que sugere o movimento é a velocidade dos cavalos partindo para o combate final. Na composição, segundo a expressão do movimento volta-se para o espectador:

Cada painel ilustra uma fase significativa da narrativa processada em um tempo. Entretanto, nenhum destes tempos se separa do conjunto graças, de uma parte, à composição; e de outra parte, ao fato de que os personagens e os cavalos, assim como os acessórios, repetidos a cada lugar, tomam cada um valor de transição. Orientados no espaço como no tempo, a ação à qual nós assistimos se desenvolve *part à part* com a composição inteira, em um conjunto de sequências que se inscrevem em uma vasta duração. Em contrapartida, certos movimentos específicos são descritos na sucessão mesmo dos instantes. Eles são analisados, decompostos por fases, como se faz um estroboscópio, a diferença é que é o olhar do espectador, e não a imagem que se move. Tudo acontece como se o espectador emprestasse aos elementos representados a dinâmica de sua própria atividade perspectiva (BLOEDÉ, 2005, p. 97).

Incluir o espectador como parte dos painéis atribui um significado especial ao tríptico de Uccello. Cabe, todavia, indagar: para quem e por que os painéis foram encomendados? Boa parte da historiografia da arte os situa no Palácio dos Médicis, e por muito tempo este foi um dado indiscutível. Logo, sua capacidade de visão estava restrita aos Médicis e aos seus convidados. Tratar-se-ia de uma pintura comemorativa, semelhante ao que já ocorrera com outras obras de arte?

Atualmente os painéis só podem ser vistos separadamente. A tentativa de os reunir aqui é momentânea e fictícia. Situados respectivamente em Florença, Londres e Paris, quem os vê frequentemente ignora que se tratava de uma só obra concebida em um tríptico. O tema maior da pintura, a Batalha de São Romano, foi igualmente subdividido em três partes, cada uma delas ilustrando uma etapa da luta que alcançou a vitória em São Romano. Não existe documentação que revele como os painéis foram ordenados. É possível que tenham sido submetidos à sequência cronológica dos acontecimentos. Mas é possível também que o último painel, o da vitória, se encontrasse no meio, conforme mencionado anteriormente. É interessante constatar

que os painéis datam de 1435. Logo, três anos aproximadamente após o final da batalha. Quem os encomendou? Por quê?

O primeiro painel, isto é, o que se encontra à esquerda, representa Niccolò da Tolentino, o personagem mais importante da batalha, acompanhado de seu pajem; diante dele, as tropas inimigas de Siena; atrás, seu próprio exército. A posição frente a frente dos exércitos revela o afrontamento dos homens. A simetria reforça a ação principal, que se desenvolve no centro. Todo o espaço é dominado por cavalos, homens, armaduras e lanças. O combate prolonga-se no alto. No aparelhamento da luta, cavalos e cavaleiros são ricamente representados. Essa cena foi interpretada de formas diferentes pelos historiadores da arte. Enquanto Erika Langmuir recusa qualquer significado ao painel, vendo-o apenas como uma peça de decoração, Gombrich, no seu célebre compêndio *A história da arte*, enxerga-os como “pequenos brinquedos” que lembram uma cena de “espetáculo de marionetes”, concluindo que as figuras no espaço pareciam mais esculpidas do que pintadas (GOMBRICH, 2012, p. 254). Contrariamente a estes, a posição de Bloedé evidenciando o movimento parece muito mais documentada. Ele examina o painel detalhadamente, afirmando que “a repetição no espaço é repetição no tempo. As patas traseiras do cavalo à esquerda estão dobradas abaixo do ventre, enquanto as da montaria do pajem estão estendidas. A mesma alternância é repetida nos cavalos seguintes” (BLOEDÉ, 2005, p. 34).

Na cena seguinte, *Bernadino dela Ciarda desmontado*, dois cavalos estão em perfeita simetria em relação à queda. Percebe-se a desordem provocada pelos cavaleiros que avançam da esquerda. O cavalo de cor cinza encontra-se no chão. Simultaneamente, o cavalo branco ergue as duas patas traseiras como quem procura dar um coice e ao mesmo tempo escapar do choque. A mesma intensidade de homens, cavalos e lanças repete-se de forma que parece mais acelerada. Finalmente, o painel da direita, *O contra-ataque de Micheletto da Cotignola*, conclui a narrativa. Armado, o cavaleiro está no comando do seu exército. A ordem de ataque é indicada com sutileza pela cabeça do cavaleiro, ligeiramente inclinada. Os cavalos colocam-se em marcha, mas ao mesmo tempo parecem aguardar o momento do ataque. No centro da composição, Micheletto da Cotignola, vestido magnificamente, tem o domínio. Nota-se aí a maestria com a qual Uccello manipula a perspectiva euclidiana para obter os efeitos do movimento, ao mesmo tempo em que o todo e cada cena obedecem à narrativa (BLOEDÉ, 2005, p. 24).

A reunião dos painéis permite que se conheça a narrativa dos acontecimentos. Mas, na medida em que foram separados, cada painel se tornou autônomo, e o tema representado também ganhou autonomia. Já não se trata da batalha vitoriosa de São Romano, mas dos seus episódios, certamente os mais importantes. É assim que estão expostos atualmente nos museus, e é assim que são vistos. Uma rápida apreciação das galerias onde os três painéis se confundem com os demais quadros pode dar uma ideia da singularidade que cada um adquiriu.

Como já foi dito, apenas um dos episódios ficou em Florença, justamente o que expõe a vitória dos florentinos. O painel encontra-se na Galeria dos Ofícios (aberta ao público oficialmente em 1765), cuja construção foi determinada em 1560 por Cosme I de Médici. O projeto do edifício, inicialmente destinado às magistraturas, ou seja, às oficinas administrativas e jurídicas (*uffizi*) do ducado da Toscana, foi confiado a Vasari. A primeira galeria a abrigar obras de arte veio a ser concebida por Francisco, filho de Cosme, em 1581.

Ele determinou a alteração da planta, transformando os ofícios em galeria para que pudesse desfrutar das obras de arte, tais como pinturas, estátuas e outros objetos. O núcleo original foi constituído pela coleção dos Médicis, na qual se encontrava provavelmente a *Batalha de São Romano*. Exposta na sala 7, dedicada ao primeiro Renascimento, é constituída por oito quadros, considerados obras-primas que ilustram as novas investigações sobre a perspectiva e a luminosidade. Ao entrar na sala, a *Batalha de São Romano*, à esquerda de quem entra, é o primeiro quadro (FOSSI, 2007, p. 8-10).

Em Londres, na Galeria Nacional, o painel que expõe a ação de Tolentino se encontra na Ala de Sainsbury, onde a organização do acervo tem como princípio a cronologia. Certamente um critério pedagógico que corresponde aos museus europeus. Como o painel chegou a Londres? A Galeria Nacional, contrariamente a outros museus da Europa, não foi constituída a partir de uma coleção real, e a maioria de suas obras não é inglesa. Logo, é difícil deduzir a origem da pintura de Uccello. Sabe-se que a coleção dos Médicis foi oferecida ao Estado da Toscana em 1737. O catálogo da galeria informa que na Ala Sainsbury se encontram partes de quadros provenientes do Renascimento, isto é, fragmentos das obras originais "que foram pintados para ser vistos em condições particulares" (LANGMUIR, 1996, p. 15). A disposição das obras, de acordo com "um percurso cronológico unificado" (LANGMUIR, 1996, p. 18), teve como objetivo enfatizar o caráter internacional dos artistas, que na época viajavam bastante percorrendo as principais cortes da Europa. A notícia do catálogo é breve e contém algumas imprecisões, como atribuir aos Médicis a encomenda do painel. Volta-se mais para a técnica, detendo-se na análise da perspectiva. Mas é enfática ao afirmar que não se trata de uma reconstituição histórica visando a celebrar ou a comemorar o acontecimento.

O terceiro painel encontra-se na Grande Galeria do Museu do Louvre, um espaço profundamente ligado às coleções dos monarcas. No século XVIII, um panfleto de Lafont de Saint Yenne denunciou o segredo das coleções reais e sugeriu que os quadros fossem conhecidos do público, contando com o apoio de intelectuais ilustres, como Diderot. Em diferentes momentos, o projeto chegou a ser apresentado a Luís XV e mais tarde a Luís XVI. No decorrer da Revolução e do Império, o museu não cessou de acrescentar ao acervo real novas obras adquiridas, em especial no período Napoleônico. A imensa coleção de pintura do Louvre teve sua origem no Gabinete dos Quadros, constituído por Francisco I em Fontainebleau. A coleção italiana é a mais bem representada. Uccello é referenciado como o pintor inovador da *Batalha de São Romano*.

A tentativa de reunir os painéis para compor a narrativa não nos devolve o conteúdo original destes. O contexto museológico em que eles se encontram no momento, conforme se viu, não permite pensar em uma reintegração. Nos museus, os painéis, todos com a mesma denominação, *Batalha de São Romano*, ganharam um novo significado. Além de desmembrados, dois dos painéis necessitaram de restauração, sendo um deles (Londres) danificado no decorrer do processo. Os danos não atingiram apenas alguns personagens, modificaram sobretudo as cores. Em 1954, quando se procedeu à restauração do painel de Florença, descobriu-se que originariamente os painéis não eram retangulares. Todos os três possuíam um prolongamento em meia-lua na parte superior para permitir sua melhor acomodação na parede (ver figuras no final do texto). Logo, havia uma diferença em cada lado, na base retangular que resultava em uma dissimetria provocada provavelmente pela arquitetura à qual se destinara. No debate que se seguiu a essa

descoberta, deduziu-se que o tríptico não havia sido concebido para o quarto de Lourenço. Se este foi o caso, ocorreu também uma mudança na sequência dos espectadores que tiveram acesso aos três painéis reunidos.

O fato de os painéis não terem sido datados não provoca uma perda importante de dados, visto que se sabe que foram pintados não muito tempo após a batalha. Em trabalho escrito antes que o inventário de Lourenço tivesse vindo a público, Francesco Caglioti afirma que as batalhas pertenceram à coleção dos Médicis. Entretanto, o tríptico não foi pintado para a casa Vechia, antiga morada dos Médicis, nem para o novo palácio da Via Larga. Caglioti acrescenta ainda que quem o encomendou não foi Cosme, o Velho, ou qualquer outro membro da família Médicis.

De acordo com a *Revista do Museu do Louvre*,³ os painéis pertenciam aos irmãos Domiano e Andrea Bartolini Salimbeni, que os haviam herdado do pai. Consta que Lourenço, tendo-os visto na casa de campo dos dois irmãos, manifestou seu desejo de possuí-los. Diante da resistência de um dos irmãos, Lourenço apoderou-se à força da obra. Por ocasião do exílio dos herdeiros de Lourenço, os irmãos Salimbeni solicitaram *A Batalha* ao *Sindaci*, isto é, aos oficiais encarregados de administrar os bens dos Médicis após o exílio.

Depois das conclusões de Caglioti, uma série de investigações foi feita sobre o tríptico florentino. Com base em “pretendidas diferenças de estilo”, chegou-se a conceber que o painel de Paris seria independente dos outros dois. Julgou-se também que os painéis de Florença e de Londres estavam vinculados, ou ainda, que haveria um quarto painel desaparecido. Em síntese, tratava-se de obras autônomas fazendo parte de um mesmo ciclo (BLOEDÉ, 2005, p. 52). Seja como for, atualmente, conforme mencionado antes, os painéis são obras autônomas expostas em museus diferentes. Em outras palavras – o tríptico deixou de existir. Ainda assim, os painéis podem interessar ao historiador? De que forma a história e a história da arte podem construir um estudo interdisciplinar? Não vale a pena nos estendermos sobre essa questão, que vem sendo elaborada desde o início dos anos 70 do século XX. O ponto aqui é: qual a importância do tríptico de Uccello para o medievalista? A resposta pode ser encontrada na historiografia da arte, em particular em Aby Warburg, atualmente muito conhecido dos historiadores brasileiros. Ele foi o responsável pela reação contrária à ideia vitoriosa de *renascimento*, que para ele reduzia a história da arte a um ciclo “de vida e morte”, “ascensão e decadência”. Em outras palavras, com base nas formas clássicas da Antiguidade grega, copiadas pelos romanos, a arte estaria sempre “renascendo” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 11). A proposta de Warburg consiste em substituir essa visão renascentista por um modelo cultural, um modelo no qual os tempos não estariam submetidos à transmissão acadêmica do saber, mas à sobrevivência das formas (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 27-34). Essa visão resultou em uma importante mudança na escrita da história da arte e da história. Os primeiros sinais partiram dos medievalistas, em particular do grupo Antropologia Histórica, liderado por Jacques Le Goff na Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais, a EHESS, em Paris. Le Goff combateu com rigor o conceito de Renascimento Italiano, chamando atenção para o Renascimento Carolíngio, ocorrido antes, e responsabilizando, entre outros, Vasari pela difusão do conceito degradante ao qual havia exposto a Idade Média, não reconhecendo no gótico qualquer valor artístico. A partir daí forjou o conceito de *Longa Idade Média*, estendendo-a até o século XIX.⁴ Reações à parte, a história medieval acabou, apesar do alarido

³ Toda a documentação citada referente ao trabalho de Caglioti e ao dossiê da *Revista do Louvre* foi consultada e publicada por James Bloedé, a quem se deve parte das informações obtidas para este artigo.

⁴ Jacques Le Goff, em particular *Pour un autre Moyen Age* (1977) e *L'imaginaire médiéval* (1985).

contestador, por impor aos demais territórios da história os princípios norteadores de uma nova história, cujas dimensões do simbólico e do imaginário conduziram à exploração de documentos antes ignorados pelos historiadores, tais como a literatura e as obras de arte. É nesse quadro de reflexão que se insere a seguinte questão: qual a importância do tríptico de Uccello para a história medieval?

A colocação da imagem como parte integrante das fontes do historiador não ocorreu sem que alguns obstáculos fossem erguidos. Faz-se necessário reconhecer que as imagens que são fontes para o historiador são objetos para o historiador da arte. Desse modo, a história da arte possui um campo epistemológico que lhe é próprio. Trata-se de uma disciplina autônoma, e não de um ramo a mais da história. Se o valor da imagem como testemunho tem tanta importância quanto o documento escrito, ao qual se costuma outorgar autoridade quase inquestionável, convém interrogar a imagem com o mesmo rigor. A hermenêutica impõe-se naturalmente como um instrumento investigativo do historiador. Assim, convém conhecer *a própria história da imagem* e em que tipo de cultura ela está inserida. Quem pintou? Para quem pintou? Por que pintou? Onde se encontra? Quais as condições materiais do objeto de arte?

Buscou-se nos parágrafos anteriores investigar a imagem em seu contexto artístico e cultural para que se pudessem obter respostas para essas questões. Uccello foi um artista reconhecido na época em que viveu, suficientemente reconhecido para que recebesse importantes encomendas. Como observa Michael Baxandall (1991, p. 39):

Uma pintura do século XV é o testemunho de uma relação social. De um lado, o pintor que realizava o quadro ou, ao menos, supervisionava sua execução. De outro, alguém que o encomendava fornecia fundos para sua realização e, uma vez concluído, decidia de que forma usá-lo. Ambas as partes agiam de acordo com as instituições e convenções – comerciais, religiosas, perceptivas, sociais, na acepção mais ampla do termo –, que eram diferentes das nossas e influenciaram suas relações em comum.

Lionardo de Bartolomeu Bartolini, pai de Damiano e Andrea, a quem pertenceu a obra antes de integrar a coleção de Lourenço de Médici, é o mais antigo proprietário das batalhas de Uccello de quem se tem notícia. Mas isso, de acordo com Francesco Caglioti, não faz dele, *ipso facto*, o responsável pela encomenda da obra, o que nos impede também de saber quais as razões que motivaram a encomenda da obra e onde ela foi exposta originalmente. A dispersão da obra e os trabalhos de restauração efetuados privam-nos de tomá-la como um único documento, um testemunho da história. O tríptico transformou-se em três cenas autônomas, e é como tal que preservou seu interesse para o historiador.

As representações de batalhas foram frequentes na Antiguidade. São testemunhos importantes as esculturas dos frontões dos templos gregos, em que a narrativa abandona o mito, o tempo da eternidade para ganhar o tempo da história, como, por exemplo, no frontão oriental e no frontão ocidental do templo de Zeus,

em Olímpia, quando o artista “não se contenta mais em apresentar o fato, ele quer representá-lo, reconstruí-lo no seu desenrolar, fazer sua história” (ARGAN, 2003, p. 80). Voltada essencialmente para a celebração e para a educação, a escultura e a pintura grega ocupavam espaços nos edifícios públicos. Essa tradição que busca celebrar e enaltecer batalhas importantes penetra na Idade Média pelo discurso e pela retórica. Tais representações, todavia, não fazem uso de esculturas. As referências guerreiras medievais fizeram-se representar especialmente nas iluminuras dos manuscritos, nas tapeçarias e, a partir do século XIV, nos painéis. É interessante notar como nas cidades italianas, voltadas para o enaltecimento do espírito cívico, esse tipo de pintura está presente. *O Bom Governo*, de Ambrogio Lorenzetti afresco que se encontra no Palácio Público em Siena, constitui um bom exemplo disso. Nos outros países da Europa predominou uma função mais educativa, propriamente pedagógica e atrelada à moral cristã. É o caso dos livros de crônica que narram as batalhas dos cruzados ou da literatura arturiana, em particular. Os interesses da Igreja parecem se sobrepor aos interesses civis. Para cada tipo de representação, fosse o livro iluminado fosse a tapeçaria, era um nobre ou um representante do clero que fazia a encomenda.

A partir do século XIII aproximadamente, os laicos instalados nas cidades mais importantes da Europa passaram a se ocupar do fabrico e do comércio de livros. Isso não significa que os mosteiros tenham cessado sua atividade. Alguns mosteiros, como, por exemplo, o de Santa Maria dos Anjos, em Florença, especializaram-se na iluminura. O tema das batalhas não se produziu apenas nas crônicas das cruzadas, em que as cenas de luta tanto aparecem nas grandes iniciais iluminadas como em iluminuras inseridas ao longo do texto escrito.

As obras de arte, portanto, independentemente da época, do ambiente público ou privado, estão sujeitas ao olhar. Todavia, a distinção entre público e privado tal como fazemos hoje não corresponde à pintura do Quatrocentos. As encomendas individuais poderiam vir a ter funções públicas. As relações entre o pintor e seu “cliente” eram, *grosso modo*, controladoras, fosse por um indivíduo fosse por um grupo. Determinadas fontes revelam uma documentação legal constituída de contratos redigidos por vezes de forma bem rigorosa. Ao tratar do público de um determinado pintor, Michael Baxandal, em *O olhar renascente*, adverte que não se pode “falar de todas as pessoas em geral, mas daquelas cuja reação às obras de arte era de importância para o artista”. Ele chama esse grupo especial de *classe dos comitentes*, isto é, uma parcela muito pequena da população constituída de comerciantes, membros das confrarias, príncipes, cortesãos, membros superiores das ordens religiosas. Segundo ele, a experiência visual desse grupo é variável e está vinculada a instrumentos mentais que, por sua vez, dependem da cultura, “no sentido de que eles são determinados pela sociedade, que exerce sua influência sobre a experiência individual” (BAXANDAL, 1991, p. 47).

Enfim, sabe-se que hoje nosso olhar não é o mesmo do Quatrocentos. Dessa maneira, é forçoso reconhecer que, como tão bem assevera Didi-Huberman (2000, p. 9), “diante da imagem, nós estamos diante do tempo”. Ao mesmo tempo em que uma imagem nos remete ao passado, nossa experiência coloca-nos no nosso próprio tempo – o presente. Isso porque uma imagem só pode ser pensada na construção da memória. O olhar passa, a imagem fica. Ela possui vida mais longa – memória – que o olhar.

É possível nos desembaraçarmos de nossos próprios valores e alcançarmos os valores do passado na medida em que poderíamos encontrá-lo nos arquivos e nas bibliotecas. Essa recusa do anacronismo tem para

o historiador a força de um cânone. Porém, nada mais é do que a procura da “concordância dos tempos, uma pesquisa de consonância *eucrônica*” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 13). Em outras palavras, uma fonte de época permitiria compreender uma pintura. O anacronismo, no entanto, pode se revelar necessário na medida em que tal necessidade se encontra no interior mesmo das imagens. Logo, o anacronismo é “a forma temporal de expressar a exuberância, a complexidade e a determinação das imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 13).

Colocados os limites que a história e a história da arte impõem ao olhar contemporâneo dirigido às imagens, chega-se à conclusão de que face a face, história e história da arte podem construir um olhar crítico ao passado. Ao retornar à *Batalha de São Romano*, tento compreender que impacto teve o tríptico na época. Contudo, antes de Lourenço de Médici lançar sobre ele seu próprio olhar seria difícil precisar. Mas sem dúvida a pintura o impactou, e o impacto foi tão forte que levou Lourenço de Médici a desejá-lo com toda a sua – literalmente – força. Como pode o historiador fazer do tríptico um testemunho da história?

Argan e Fagiolo (1977, p. 17) argumenta que a obra de arte possui de fato “valor histórico porque tem um valor artístico”. Para ele, a arte está integrada ao sistema cultural, e como tal relacionada a uma época. Porém, o historiador não deve incorrer no erro de acreditar que a arte é um reflexo da história, mas, sim, um agente da história. Historiadores da arte e historiadores devem estar atentos a esse fato para não cair na cilada de simplificar o entendimento do objeto que estudam. No decorrer de toda a Idade Média, as artes visuais, em particular a pintura, estiveram ligadas ao texto escrito.

As batalhas ganharam também uma narrativa escrita por Matteo Palmieri. De acordo com o cronista florentino, uma emboscada preparada por Niccolò da Tolentino e Micheletto da Cotignola contra os sienences assegurou a vitória final a Florença. Embora esse detalhe possa ser confirmado no painel que permaneceu em Florença, isso não significa que Uccello tenha lido a crônica de Palmieri. Evidentemente, um bom número de artistas não consultava os textos escritos. Mas certamente Uccello foi favorecido pelos comentários a respeito da Batalha de São Romano – uma vitória tão importante, que deveria ganhar forma em imagens, não passaria despercebida por nenhum dos moradores de Florença. Na medida em que podem ser identificadas formas ou ações em um quadro, tais ações transformadas em imagens pintadas “correspondem ao conceito ou à imagem mnésica associada à palavra” (SHAPIRO, 2000, p. 31).

Com efeito, acompanhando com o olhar as cenas representadas, é possível conhecer o desenrolar da batalha. Em cada painel ganha destaque um personagem principal: partindo da esquerda para a direita, Niccolò da Tolentino, pelo lado florentino, comanda seus homens; do lado de Siena, um homem montado em um cavalo branco ultrapassa as linhas da batalha, penetrando no campo oposto. A cena do combate toma forma simetricamente, representando os dois homens praticamente no centro do quadro. No painel seguinte, Bernardino della Ciarda cai do cavalo. A oposição entre os dois homens se radicaliza. O pintor parece apropriar-se da narrativa indicando a sucessão das cenas. Finalmente, o contra-ataque de Micheletto da Cotignola, que na ação é posterior a Niccolò da Tolentino.

Se as ações permitem identificar uma narrativa, isso não significa que a batalha seja apresentada tal como ela ocorreu. As cenas são marcadas pelo espetáculo e pelo uso de materiais valiosos, como o ouro e a prata, conforme já se assinalou. Porém, além dos ricos arreios dos cavalos e da vestimenta dos protagonistas,

o que mais chama atenção são os chapéus, o brilho das armaduras dos participantes, o armamento impecável. Esse cenário não é propriamente o de uma guerra, mas sim o da sua comemoração. Por isso o autor trouxe a vitória para o centro, tal como ocorre nas cenas de batalha dos templos gregos. Os historiadores da arte ressaltam o uso da perspectiva, o recurso às pequenas cenas paralelas que fazem pensar em ações que não são necessariamente simultâneas. Quanto aos historiadores, eles podem explorar o tríptico não como o testemunho ocular da batalha, mas como uma grande vitória comemorada pelo vencedor. A batalha passou a pertencer ao passado. A vitória passa a pertencer ao futuro, e como tal será comemorada por muito tempo.

Caderno de Imagens

Figura 1 – *A Batalha de São Romano*. Niccolò da Tolentino no comando dos florentinos Londres, Galeria Nacional.



Fonte: Blondé (2005, p. 88-90).

Figura 2 – *Bernardino dela Ciarda cai do cavalo* Florença, Galeria dos Ofícios.



Fonte: Blondé (2005, p. 88-90).

Figura 3 – *O contra-ataque de Micheletto da Cotignola* Paris, Museu do Louvre



Fonte: Blondé (2005, p. 88-90).

Referências

- ARGAN, G. C. *História da arte italiana*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ARGAN, G. C.; FAGIOLO, M. *Guia de história da arte*. Lisboa: Estampa, 1977.
- BAXANDALL, M. *O olhar renascente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BLOEDÉ, J. *Paolo Uccello et la représentation du mouvement*. Paris: Enba Éditions, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Devant le temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, G. *L'image survivante*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.
- FOSSI, G. *Galeria de los Uffizi*. Florença: Firenze Musei, 2007.
- GILLI, P. *Cidades e sociedades urbanas na Itália Medieval*. São Paulo: Unicamp, 2011.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.
- HUIZINGA, Johan. *O Declínio da Idade Média*. Lisboa: Ed. Ulisseia, 1924.
- KRÚGER, Klaus; SCHMITT, J. C. *Der blick auf die bilder*. German: Wallstein, 1997.
- LANGMUIR, E. *National gallery, lidie échassériaud*. Paris: Flammarion, 1996.
- SCHAPIRO, M. *Les mots et les images*. Paris: Macula, 2000.
- WIRTH, J. *L'image médiévale*. Paris: Méridiens Klinckieck, 1989.

Recebido em 12/04/2016 – Aprovado em 11/06/2016.