



INVESTIGANDO PIERO: O BATISMO, O CICLO DE AREZZO, A FLAGELAÇÃO DE URBINO

Débora Carammaschi*

A obra *Investigando Piero: o Batismo, o ciclo de Arezzo, a Flagelação de Urbino*, de Carlo Ginzburg, é composta por quatro capítulos, contendo 312 páginas, sendo que 125 são ilustrações. Apresenta, na introdução, dois prefácios datados em 1981 e outro em 1994, sendo que, no primeiro, o autor descreve as divergências encontradas na pesquisa e a demora por mais de três décadas de estudo da obra sobre bases exclusivamente estilísticas e à falta, ou à escassez, de dados documentais externos; já no segundo prefácio, o autor acrescenta o aparato ilustrativo, quatro novos apêndices (dois já publicados em revistas e dois inéditos). Em seguida, inicia-se a desconstrução de várias hipóteses: Capítulo I – “Batismo de Cristo”, hoje, na National Gallery de Londres, considerado como uma das obras mais antigas de Piero que pode ter chegado até nós (p. 35); no Capítulo II – “O ciclo de Arezzo”, a presença de Piero em Florença é atestada documentalmente no mês de setembro de 1439 (p. 47); já no Capítulo III – “A Flagelação”, inúmeras contribuições, cada vez mais numerosas, nos últimos anos, têm feito da Flagelação um dos casos mais controversos da hermenêutica artística (p. 85); e no Capítulo IV – “Ainda a flagelação”, discutindo a importância da presença ou ausência de personagens contemporâneos no quadro de Piero, com importância claramente decisiva para entender as implicações iconográficas, (p. 99); e uma breve Conclusão (p. 147) por fim, os Apêndices são apresentados e distribuídos em quatro etapas: I – Giovanni di Francesco, Piero della Francesca e a data do Ciclo de Arezzo (p. 235); II – Flagelação: conjecturas e refutações (p. 245); III – Bereson, Longhi e a redescoberta de Piero (1912-1914), (p. 261); IV – Datação absoluta e datação relativa: sobre o método de Longhi (p. 271); contém ainda a descrição sobre o autor (p. 2) e Índice de nomes na página 291 e Índice de ilustrações na página 301.

O BATISMO DE CRISTO – CAPÍTULO I

Ginzburg investiga e escreve sobre o que pode estar por trás de uma obra de arte, ou, o que está por trás dos principais quadros e afrescos do artista Piero della Francesca, lançando

* Mestranda em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM).

mão da pesquisa histórica, mesmo que com elementos da biografia escassos e pouquíssimas obras datadas. O título inclui: o Batismo de Cristo (da National Gallery, Londres), a Flagação de Cristo (da Galleria Nazionale delle Marche, Urbino) e o ciclo de afrescos da Igreja de São Francisco em Arezzo.

O autor nos apresenta um problema sobre quando essas obras foram pintadas e onde, ou seja, vê na datação um problema de investigação. E mais, o que se vê na pintura dessas obras. Ginzburg desconstrói, contesta, analisa e critica hipóteses anteriores, principalmente as obras de Roberto Longhi, e deixa de lado as questões formais, estilísticas, para poder ater-se às iconográficas, e àquelas relativas aos comissionamentos das obras e/ou quem pagou por elas, tornando com isso os métodos e objetivos de pesquisa mais ambiciosos.

A publicação detalha "O batismo de Cristo", considerada a obra mais antiga de Piero diante de nós, Charles de Tolnay (p. 35), e nota uma anomalia em relação à iconografia tradicional do batismo: ao contrário do que eram costumeiros, os três anjos não estão segurando as roupas de Cristo mergulhado no Jordão. Na obra, o anjo da esquerda contempla a cena, enquanto o da direita está com o braço apoiado no ombro do anjo central, ao mesmo tempo em que lhe segura à mão. Tolnay comparou esse gesto ao das três Graças representadas num medalhão de Niccolò Fiorentino, da mesma época, que traz a inscrição Concórdia, e interpretou o grupo como uma alusão às Graças enquanto símbolo de Harmonia. Essa interpretação que foi detalhada e desenvolvida em data recente por Marie Tanner, ao considerar o gesto dos dois anjos sob o olhar do terceiro, embasada na iconografia romana da Concórdia, faz uma alusão à concórdia religiosa entre a igreja do Oriente e a do Ocidente, sancionada pelo Concílio de Florença de 1439.

Tanner (p. 36) interpreta em conjunto a identificação desse gesto, no qual as roupas e chapéus orientais (que aparecem nos afrescos de Arezzo) caracterizam no pano de fundo como sacerdotes bizantinos, ou seja, os três anjos, bem como as cores de suas roupas – vermelho, azul e branco – remetem à Trindade, conforme o simbolismo sugerido por Inocêncio III ao ser fundada a ordem dos trinitários, e evocam as discussões teológicas sobre o dogma trinitário entre os teólogos das duas igrejas que se prolongaram por dois anos, em Ferrara e depois em Florença. O aperto de mão dos dois anjos simboliza não só o fim do cisma e a reconstituição da concórdia entre as duas igrejas, mas também o resultado mais importante do concílio, do ponto de vista teológico: a chamada cláusula do Filioque acrescentada ao Credo (aceita pelos orientais depois de longas resistências), decretando que o Espírito Santo procedia tanto do Pai quanto do Filho. O tondo (hoje perdido) que originalmente encimava o Batismo também frisava as implicações trinitárias da cerimônia realizada às margens do Jordão. Diante disso teria discorrido a proposta de atribuir a data do quadro ao ano de 1440. Uma datação demasiado posterior seria incompatível, com a rápida deterioração da concórdia entre as duas igrejas, causada pelo fortalecimento do partido constantinopolitano, contrário à unidade com a igreja de Roma. É de se notar que essa datação, fundada em elementos

exclusivamente iconográficos, em sua essência coincide com aquela proposta por Longhi em bases exclusivamente estilísticas (1440-1445).

Na interpretação de Tanner os elementos do Batismo se fazem como um projeto unitário, analítico e compacto, justificando suas anomalias iconográficas. Partindo da anomalia mais evidente entre elas – o gesto da concórdia sobre o qual se baseara Tolnay –, Battisti teria sugerido, pouco tempo antes, uma interpretação completamente diferente. O que tornou o projeto convincente.

Antes de deixar para sempre Sansepolcro, o Batismo de Piero integrava um políptico, conservado na catedral dedicada a São João Evangelista. As laterais e a predela (no Museu Cívico de Sansepolcro) representam respectivamente santos e doutores da Igreja e cenas da vida de São João Batista. Nenhuma é da lavra de Piero, e são sem dúvida posterior ao Batismo. Elas têm sido atribuídas, com alguma incerteza, a Matteo di Giovanni, e datadas entre 1455 e 1465. Na predela aparece o brasão de uma das famílias mais destacadas de Sansepolcro, os Graziani. Não há dúvidas de que foi um Graziani a encomendar a predela e as laterais do políptico. Segundo a suposição de Battisti, o mesmo Graziani também teria encomendado o painel central e o tondo acima dele, ambos realizados por Piero. Em sua leitura de Tolnay, Battisti isolou (ao contrário de Tanner) a comparação dos anjos às três Graças, deixando de lado o tema da concórdia.

Ginzburg (2010, p. 38) menciona neste capítulo que existiriam duas interpretações disparres que participariam do mesmo detalhe – o aperto de mão dos dois anjos – iconográfico e a datação da obra. Na interpretação de Tanner parece convincente e para Battisti implausível, porém as interpretações se contextualizam a cada caso. Ginzburg indaga ainda quais são os elementos necessários para análise de acordo com o contexto em que a obra se encontra, atribuindo importância à variedade e à especificidade das culturas locais e o interesse pelo detalhe e pelo contexto, de investigação que foca sob a necessidade de uso da micro-história como importante abordagem da história cultural (BURKE, 2008, p. 61).

O CICLO DE AREZZO – CAPÍTULO II

No Capítulo II Ginzburg argumenta o percurso de realização da obra *O ciclo de Arezzo* ao mencionar o estudo de outros pesquisadores a cerca da datação das obras de Piero della Francesca e trariam limites e de extensão da profundidade sob suas análises iconográfica e estilística para esta que seria a maior obra de Piero. Há documentação que atesta a presença de Piero, no mês de setembro de 1439, na cidade de Florença, algo que não se contesta.

Ginzburg (2010, p. 47) discorre a trajetória a cerca da encomenda da obra: o ciclo de afrescos de Arezzo à Piero e aponta a formulação de várias hipóteses, tendo testemunhos, possíveis datações e muitos diálogos, entre eles os que estiveram aproximados ao ambiente de Traversari e bem como, de membros e representantes da família Bacci (Giovanni Bacci) para a formalização da encomenda da obra a Piero.

Dentre estas contextualizações teria sido confiado precisamente a Piero a realização dos afrescos no coro de San Francesco em Arezzo e em meio a esta encomenda enxertavam-se interesses culturais, políticos e religiosos em comum (p. 52) ou que implicavam e demonstravam diferentes vínculos para as escolhas (p. 57). Ginzburg (2010, p. 61) relata percursos percorridos por esses encaminhamentos, e menciona as "sutilezas" de condutas as quais houvera o prosseguimento de tal escolha e realização da obra.

A cronologia do ciclo de Arezzo confere várias hipóteses formuladas a cerca da sua execução. Ginzburg (2010, p. 58) comenta que o único dado seguro é um limite ante quem: de fato, em 1466, se deu o ciclo e a era da sua conclusão. Embora excessivo num prazo de 14 anos, em que muitas narrações foram desenvolvidas a cerca da obra o autor ressalta que "[...] quando tudo começou, não sabemos [...]" (GINZBURG, 2010, p. 84), e por outro lado, essa época, também pertenceria à obra, suas fases cronológicas, ao ciclo de Arezzo: a Flagelação.

A FLAGELAÇÃO – CAPÍTULO III

A obra que é representante do Quattrocento italiano permaneceu no esquecimento até que em princípios do século XX, fora considerada por estudiosos uma importante expressão da arte renascentista italiana.

Ginzburg (2010, p. 85) comenta não suscitar dúvidas de que o único dado incontestado na célebre obra sob o "quadrozinho" – tamanho de 58 cm x 81 cm – seria a sua autografia, a assinatura que se lê em letras maiúsculas do alfabeto romano no degrau sob os pés de Pilatos (*Opus Petri de Burgo Sancti Sepulcri*), mas o restante – comitente, data, tema de representação seriam incertos. E cada vez mais, nos últimos séculos tem tornado a Flagelação um dos estudos mais controversos da hermenêutica artística, ou seja, *A flagelação de Cristo*.

Segundo Ginzburg entre diversas hipóteses e teses sobre identificação com base documental exíguas *A flagelação de Cristo* seria uma obra encomendada por Federico da Montefeltro (p. 94), executada por volta de 1464-1465, e que intermediada por saudosismos e pela reabilitação das memórias, vê nas desventuras familiares, atingirem e lembrarem respectivamente, a morte do filho (1458) e a invalidez do neto (1456-1460), representado no centro da obra, antes de adoecer. *A flagelação de Cristo* simbolizaria os sofrimentos da Igreja por obra dos turcos (p. 95), ou ainda, seria a representação das disputas e dos esforços de reconciliação entre a igreja do Oriente (Pilatos/João VIII) e Ocidente (o "príncipe" à direita no primeiro plano). O quadro teria um significado além de simbólico e político também religioso.

Entre contradições e revisões e sob os mesmos ingredientes Ginzburg explica que cozidos em molhos hermenêuticos diferentes, resultam em pratos de sabores no mínimo diversos de *A flagelação* e o enigma da obra não resultaram sequer na menor concordância, seja na data, o comitente ou tema representado. Isso significa que todo jogo referente à *Flagelação* se dá ou ainda continua, no plano da decifração da iconografia.

AINDA A FLAGELAÇÃO – CAPÍTULO IV

Piero seria contemporâneo? A presença ou ausência de retratos de personagens contemporâneos no quadro de Piero tem uma importância claramente decisiva para entender suas implicações iconográficas (p. 99). A presença de tipos fisionômicos, tipos de rostos, roupas e perfiz podem distanciar as representações físicas e também antológicas. Mas, do ponto de vista narrativo, o que unifica toda a composição é o gesto dos homens.

O historiador Carlo Ginzburg explica que *A flagelação* pode ter sido pintada em Roma, entre o outono de 1458 e outono de 1459, e transportada para outro local, presumivelmente por Urbino; ou, ainda, pintada em um período posterior, entre outras argumentações, o que viria contestar as análises realizadas por Longhi e Clark, a respeito da obra. O autor comenta que elementos e testemunhos iconográficos decorrentes de Bessarion na obra desapareceram, e ora ou outra, aparecem ligados aos monumentos.

A história profana e a história sagrada, temporal e antológica, entre a realidade e sua evocação verbal, passado e presente, decifram as implicações políticas e religiosas de *A flagelação* sobre núcleos mais íntimos e privados. Seriam entrelaçamentos de referências a afetos pessoais e privados e de pressões para intervenção política e militar que tornaram *A flagelação de Piero*, uma imagem difícil de decifrar. Para dificultar ainda mais a decifração do tema do quadro, acresciam-se as características formais, centradas no contraste entre unidade perspectiva e heterogeneidade antológica das realidades nele representadas. Existiria uma interposição que abre espaço a uma interpretação de conjunto muito compacta e coerente, porém a coerência interpretativa sem correspondência de fato sempre deixa uma margem de dúvida. Explica Ginzburg, que os documentos sobre encomenda e a localização original, que no caso do Batismo permitiram que controlássemos a exatidão da interpretação iconográfica de Tanner, ainda não vieram à luz na casa de *A flagelação*, e teríamos até o momento interpretações mais conjecturais.

USO DO APÊNDICE

Na publicação de 2010, Ginzburg apresenta dois novos apêndices que totalizam quatro argumentações, e os utiliza como registros e revisão de suas próprias argumentações o que chega a desmontar sua própria argumentação quase numa tentativa de corrigir erros que suas experiências proporcionaram, pois, ao perceber que existe engano em suas pesquisas, tenta compartilhar a contrademostração, o que me parece instrutivo e excitante.

CONCLUSÃO

Na obra *Investigando Piero*, o autor Carlo Ginzburg além de esmiuçar a vida e obra do pintor, reconstitui abordagens divergentes. Penso que as complexas referências mencionadas levantam análises que desvendam a história sob a quebra de um paradigma presente desde os princípios da história humana e cuja característica é a *decifração* do mundo e de nós mesmos, a partir de indícios, buscando retirar dos detalhes uma realidade e existência.

SOBRE CARLO GINZBURG – HISTORIADOR E ANTROPÓLOGO ITALIANO

Carlo Ginzburg tornou-se um historiador de qualidades marcantes por seu caráter analítico e minucioso ao enxergar na História a "mobilidade" dentro dela. Estabelece um olhar mais amplo da história, com aspectos que poderiam não ser percebidos em escalas macroanalíticas. Um autor preocupado com *provas*. E por consequência, também preocupado com *contraprovas*. Importante expoente da micro-história Ginzburg, utiliza este gênero de pesquisa apresentado nos anos 1970 e 1980 por historiadores italianos, entendendo que o método situa o sujeito e suas relações no processo histórico, sem deixar de considerar outros fatores que se inter-relacionam e compõem a trama histórica.

Ginzburg nasceu em dia 15 de abril de 1939, na cidade de Turim, Itália. Família judia. Seu pai Leone Ginzburg foi professor e tradutor de origem russa e cofundador, em 1933, da editora Einaudi. Sua mãe, Natalia Ginzburg, autora de *Léxico familiar* e *Caro Michele*, títulos que compõem a Coleção Mulheres Modernistas publicadas pela editora Cosac Naify. Carlo foi aluno da Escola Normal Superior de Pisa e continuou os estudos no Instituto Warburg, em Londres. Formado em História, lecionou na Universidade de Bolonha, na Itália, mas mudou-se para a América onde passou a lecionar nas universidades de Harvard, Yale, Princeton da Califórnia. É membro honorário da Academia Americana de Artes e Ciências e colaborador das revistas das Ciências Humanas, tais como: *Past and Present*, *Annales* e *Quaderni Storici*.

SOBRE OBRA DE CARLO GINZBURG

Para Carlo Ginzburg, quanto mais a história se fragmentar, quanto mais assuntos tratar, novas descobertas se fazem enxergar.

Ao ler o livro de Carlo Ginzburg se tem uma ideia da análise minuciosa de cada detalhe. Um escritor premiado com destaque para prêmios como Antonio Feltrinelli, em 2005, em razão de sua contribuição para a ciência histórica, e o Prêmio Balzan, em 2010, como personalidade das artes e da cultura. Intelectual notável, com referência aos estudos da Micro-

-história, uma história vista por vários ângulos, e uma escola historiográfica que reduz a escala de observação dando notoriedade a fatos relevantes que são ignorados dentro de um contexto construído de forma generalizadora.

Carlo Ginzburg utiliza como recurso documental na análise de suas pesquisas, uma série de fontes que não eram consideradas pela história tradicional. Como exemplo entre algumas das suas publicações o título *Os andarilhos do bem* (1966) que analisa crenças religiosas populares no início da Idade Moderna e foca o estudo numa comunidade camponesa do século XVI, tendo como fonte processos inquisitoriais e em *O queijo e os vermes* (1976), obra que aborda a vida de um camponês italiano, conhecido como Menocchio, que é considerado herege e perseguido pela inquisição. Outros títulos de destaque são *História noturna* (1991), *Mitos, emblemas e sinais* (1989) e *Olhos de madeira* (2001) cujo, o texto e a metodologia inovadora de pesquisa baseada no aprofundamento da vida de um indivíduo ou de uma comunidade para revelar detalhes de uma época.

A diversidade de abordagem investigativa pelas quais, Ginzburg utiliza ao contextualizar suas obras promovem construções de temas amplos o que tornam seus livros emocionantes e, por que não dizer, brilhantes.

TENDÊNCIA EPISTEMOLÓGICA DA OBRA DE CARLO GINZBURG

A obra *Investigando Piero: o batismo, o ciclo de Arezzo, A Flagelação de Urbino* é uma obra com rico aparato ilustrativo e quatro novos apêndices, um relançamento e consequência de outras publicações como a coleção "Saggi" (Ensaio) em 1994, que teve originalmente sua primeira publicação em 1981, como título inaugural de uma coleção denominada "Microstorie" (Micro-histórias). A obra analisa o trabalho de *Pierro della Francesca* e conduz uma pesquisa simultânea em duas frentes: em primeiro lugar, a iconografia e em segundo, o comissionamento, ambos os caminhos convergem na direção e investigação da "história social da expressão artística" – da relação entre a obra de arte e o seu contexto social, podendo-se alcançar e intensificar tais análises da história social e da expressão artística.

Em *Investigando Piero*, o autor Ginzburg esmiúça detalhes da vida do pintor e busca as circunstâncias em que o artista pintou suas obras, contextualizando-a e deixando de lado as bases puramente estilísticas. O autor dialoga com o clássico *Piero della Francesca*, de Roberto Longhi, publicado em 1927, e aprofunda seus argumentos em torno da datação de Batismo de Cristo, *A flagelação* e do ciclo de Arezzo. Comenta Ginzburg "[...] somos todos cercados pela Ficção, pela mentira [...]" e explica:

[...] procurei recuperar a complexidade de algumas pinturas de Piero, a fim de obter uma melhor percepção de sua trajetória. Concentrei-me em dois pontos: os patronos (quem encomendava) e a iconografia das obras. Deliberadamente, evitei fazer comentários sobre

seu estilo – não porque sou insensível a isso, pelo contrário (este foi o principal impulso por trás da pesquisa). Queria fazer uma experiência e um experimento deve ser sempre focado e seletivo (EDUCON/PUCRS, p. 12).

O historiador Ginzburg comenta que a escassez de dados sobre a biografia de Piero, implica a trajetória do artista que é reconstruída com base em seu desenvolvimento estilístico e diz "[...] essa abordagem levou inevitavelmente a conclusões divergentes. Tentei testá-las utilizando uma abordagem diferente (potencialmente mais sólida)" (ANDRADE, 2012). O autor informa que, a partir dos detalhes das pinturas, usou-as como pistas. Explorou alguns contextos históricos e depois voltou às pinturas novamente. Também teria recuperado a densidade dessas imagens – algo que não se faz mais. E comenta:

[...] vivemos em um ambiente saturado de imagens, no tempo de Piero... As imagens perderam seu valor, tal qual a desvalorização de uma moeda. Quando somos confrontados com pinturas como as de Piero, temos de aprender a olhá-las de maneira diferente, em um ritmo diferente, com uma intensidade diferente [...] (ANDRADE, 2012).

E conclui que a história artística de Piero teria se iniciado em Florença em 1439, mas não só, como se tem dito até hoje, por causa do encontro com Domenico Veneziano e das ligações com os ambientes do concílio também iriam marcar sua pintura de maneira imprevista e indelével (p. 34).

Carlo Ginzburg, empregando métodos quantitativos e tendências gerais, cria narrativas grandiosas, enfatizando os valores das culturas, conhecimentos estes indispensáveis no aprendizado da arte e da pesquisa.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, U. Pesquisando história. Explorando contextos. Entrevista a Kelli Souza. Disponível em: <<http://uranohistoria.blogspot.com.br/2011/01/explorador-de-contextos.html>>. Acesso em: 19 maio 2012.

BURKE, P. *O que é História Cultural?* Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

GINZBURG, C. *Investigando Piero: o batismo, o ciclo de Arezzo, a flagelação de Urbino*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2010. 312 p.

EDUCON/PUCRS. *Norte, Livros, Artes e Ideias*. EDUCON/PUCRS. Porto Alegre, p. 8-15, dez. 2010-jan. 2011.