

Reflexões sobre Leonardo da Vinci.

*Adriana Romeiro**

“As trevas da caverna eram por demais profundas; dois sentimentos nasceram em mim e se combatiam: o medo diante da exploração da gruta escura e a curiosidade de saber se ela não continha alguma coisa de maravilhosa”.

Leonardo

Abstract

This article raises some questions about the frequent practice of considering the artist outside of his own time. It looks at Leonardo and analyzes him as a representative of Florentine Renaissance culture-which he represented and of which he was a legitimate heir. The ultimate Renaissance Man, Leonardo's work was imbued with the most important characteristics of this artistic period while, at the same time, he added to it his own significant innovations.

Key Words: Leonardo da Vinci; Renaissance; Florentine culture.

Resumo

Este artigo pretende problematizar alguns lugares-comuns sobretudo a tendência de considerá-lo um artista fora de seu tempo. Trata-se de analisá-lo como representante da cultura florentina da Renascença, da qual foi portador e legítimo herdeiro. Homem da Renascença, Leonardo imprimiu em sua obra as características mais importantes deste período artístico, sem deixar, contudo, de lhe acrescentar inovações significativas.

Palavras-chave: Leonardo da Vinci, Renascença, Cultura florentina.

A diversidade excepcional das observações e anotações, que recobrem aparentemente todos os campos do conhecimento, e a imagem do “uomo senza lettera” criaram, ao redor da figura de Leo-

* Doutora em História pela UNICAMP e prof.^a de História da Arte na UFMG.

nardo, a aura de um gênio insuperável. Considerado o precursor de todas as invenções e o inaugurador da modernidade, ele seria assim o homem que logra alçar um voo em direção ao futuro - futuro concebido como linha direta da Renascença; incompreendido pelo seu tempo e projetado espetacularmente para o presente. Diante dele, os artistas da Florença renascentista perdem um pouco de seu brilho e se tornam quase arcaicos, pois, presos ao seu tempo, são incapazes de extrapolá-lo.

Não é à toa que os manuais didáticos enumeram pacientemente as múltiplas facetas de Leonardo: "arquiteto, mecânico, urbanista, engenheiro, fisiólogo, químico, escultor, botânico, geólogo, cartógrafo, físico, precursor da aviação, da balística, da hidráulica; inventor do escafandro, do pára-quedas, do isqueiro; pintor"¹. A ciência da Renascença dilui-se na especialização cada vez mais microscópica do conhecimento contemporâneo, de tal modo que a universalidade das pesquisas de Leonardo transforma-o no homem protético *par excellence* de que fala Jacob Burckhardt².

Tal visão é hoje objeto do revisionismo que tem posto em causa aquela visão romântica da Renascença como o umbral da modernidade. Na condição de expoente máximo de uma época de grandes homens e grandes personalidades, Leonardo tornou-se o alvo preferido deste espírito iconoclasta. À idéia de gênio, concebido como aquele que supera o seu tempo histórico em direção ao futuro, a crítica tem contraposto o argumento da historicidade. Tanto Eugenio Garin como André Chastel vem sublinhando a necessidade de se desmatar estas vegetações que cresceram ao redor de Leonardo, devolvendo-o a seu devido lugar histórico. Garin assim se justifica: "Restituir Leonardo da Vinci a sua época, a suas dimensões históricas concretas, restabelecê-lo à escala humana e desembaraçá-lo de todo mito, é talvez a melhor maneira de honrar um homem que teve, por vezes, o sentido da medida de um extremo rigor e que, para além da fúria apocalíptica das forças anárquicas, tendia à imortal harmonia das formas"³.

Um dos fatores que concorreram para a constituição do mito leonardesco reside na interpretação equivocada da expressão "uomo senza lettera" com a qual o artista se descreveu em seu *Tratado de Pintura*. Afirmar-se como homem destituído de letras não implicava a negação da cultura livresca; antes, tratava-se de estabelecer o contraste entre a autoridade (e portanto a tradição) e a experiência;

1 *Gênios da pintura: Leonardo*. São Paulo, Abril Cultural, 1980, p. 187.

2 Jacob Burckhardt, *A civilização do Renascimento na Itália*, trad., Brasília, UnB, 1991.

3 Eugenio Garin, *Moyen Age et Renaissance*, Paris, Gallimard, 1969, p. 257.

esta sim, a verdadeira via para o acesso ao conhecimento. Ao primado da experiência não correspondeu, em Leonardo, a indiferença à cultura erudita; ao contrário, seus manuscritos prodigalizam-se nas referências a toda sorte de leituras, tanto de autores coevos quanto dos antigos, dentre os quais se destaca Arquimedes, teórico também apaixonado pelos estudos sobre a água.

Ademais, a expressão "uomo senza lettera" parece sugerir a idéia do artista completamente apartado do mundo das ciências, produzindo por conta própria o emaranhado confuso de anotações e observações, numa investigação solitária do universo. Nada mais distante de Leonardo, um frequentador assíduo dos círculos culturais mais diversos, em constante perambulação por cidades como Florença, Milão, Roma, Mântua e Veneza⁴. Bastariam, para estilhaçar a figura do homem isolado e mergulhado no obscurantismo, os trinta anos passados em Florença, então o mais rico e sofisticado laboratório de idéias de toda a Europa, de tal forma que "em Paris, os professores da Sorbonne esperavam e liam as novidades florentinas como a um novo Evangelho"⁵. Vivendo em Florença, habitando a casa de Verrocchio - um dos artistas mais importantes da época -, de quem era "confidente dos seus planos e pensamento, colaborador dos seus trabalhos"⁶, ele pôde compartilhar deste clima de efervescência cultural, e, receptivo à novidade, soube aproveitar as mais variadas influências que estavam a sua disposição. Em seus manuscritos, ele faz referência à famosa *Theologia platonica* de Marcilio Ficino, que, publicada em 1471, obteria sete edições em menos de vinte anos, consagrando-se como um dos grandes sucessos da época.⁷

Na verdade, a expressão "uomo senza lettera" tinha, para Leonardo, um sentido muito preciso, bastante diverso daquele que lhe atribuiu o século XIX. Para ele, tratava-se de afirmar a sua independência em relação à tradição e à autoridade, contrapondo-as à experiência, esta sim a mãe de todas as coisas. Ao pôr em questão a validade da cultura livresca, estava longe de estabelecer uma ruptura radical e total com a cultura de seu tempo; pretendia, sim, reiterar a necessidade de submeter este conhecimento ao crivo da experiência real e concreta, desembaraçando-se assim do jugo da tradição.

4Walter Pater. *Leonardo da Vinci*, trad., São Paulo, Círculo do Livro, s/d, p. 3.

5 Garin, op. cit., p. 240.

6 Fred Berence. *Leonardo da Vinci*. Lisboa, Verbo, 1984, p. 42.

7 Garin, op. cit., p. 256.

Submetida ao crivo das fontes, pouco resta, hoje, daquela imagem romântica que o século XIX impingiu a Leonardo, apresentando-o como um homem apartado da cultura erudita, sempre debruçado sobre seus cadernos de anotações, e criador genial de um universo singular, irredutível aos padrões da cultura florentina do Quattrocento. Também se revela equivocada aquela visão do significado da atividade artística na Renascença, pois propõe uma falsa ruptura entre o artista e o intelectual, reservando ao primeiro a criação de obras de arte, e ao segundo, o monopólio exclusivo da reflexão sobre a realidade. É por esta razão que devolver Leonardo à sua época é também jogar luzes sobre a especificidade do artista da Renascença, que, muito mais que um “realizador” de obras artísticas, era um filósofo interessado em formular, através destas mesmas obras, uma meditação altamente intelectualizada sobre o lugar do homem no universo e as relações entre um e outro. Basta lembrar, a este propósito, a célebre afirmação de Michelangelo de que pretendia pintar *col cervello* e não *colla mano*, sugerindo, conforme observa Hauser, que “teria preferido que lhe fosse dado o poder de arrancar suas figuras ao bloco de mármore pela pura magia de sua visão”⁸.

Tanto as análises de Eugenio Garin quanto as de André Chastel tem revelado um outro Leonardo, uma espécie de contraponto surpreendente àquela imagem de *uomo senza lettera*. Ao contrário de um artista isolado ora em seu ateliê, ora na observação atenta da natureza, emerge delas um intelectual dotado de desenvoltura suficiente para transitar livremente fosse pelas ruas de Florença, cruzando aqui e ali com grandes filósofos e humanistas, fosse pelas páginas que a cultura letrada lhe oferecia. Este Leonardo afiguramos cada vez mais tributário e herdeiro de seu tempo, aberto e permeável às injunções culturais diversas, captando e decodificando, à sua maneira, os grandes temas que absorviam os seus contemporâneos. Trata-se, sem dúvida, de uma imagem mais intelectualizada e complexa do que a do artista genial, isolado e auto-suficiente. Em vez do gênio, do indivíduo que transcende o seu tempo, o novo Leonardo apresenta-se como um produto típico da Renascença, de tal modo que, ao desvendar a sua verdadeira face, defrontamo-nos com a especificidade deste período artístico pleno de homens, mais do que de gênios.

Afinal, é na Renascença que o artista assume a dignidade do criador, dotado de um intelecto que se utiliza das mãos para ex-

⁸ Arnold Hauser. *Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna*. São Paulo. Perspectiva. p. 37.

pressão individual. Até então, a pintura revestia-se da negatividade do trabalho puramente manual, através do qual a forma - contida *a priori* na matéria bruta - podia se revelar. A atividade pictórica pressupunha as qualidades do artesanato de luxo: o domínio do fazer artístico, a morosidade, a valorização; tal qual uma jóia, o quadro gótico é um objeto rico e precioso, fruto de um processo laborioso, mas restrito à esfera manual, que carrega em si a carga pejorativa, presente desde a Antiguidade clássica.

Em oposição à arte gótica, a arte renascentista reivindica para si o estatuto das artes liberais, inscrevendo-se no âmbito da filosofia e das ciências. Uma nova concepção do fazer artístico, em que o intelecto (e daí a individualidade) do artista assume uma importância inédita. Atividade do espírito, o objeto artístico constitui um projeto que é da ordem do intelectual e que trata do homem, do mundo e da relação entre eles. É na arte que se produz o conhecimento; instaura-se pois, no ato de pintar, um momento de reflexão filosófica.

Se a arte gótica é naturalista e propõe mesmo o inventário do mundo sensível - mas dum mundo privilegiado, o do luxo e da riqueza da vida cortesã -, a arte renascentista nega o mundo, no qual divisa o caos e a desordem. É preciso reorganizá-lo, estabelecer novas relações entre seus elementos; é preciso, enfim, reconstruir o mundo sensível. Idealizada, a natureza se apresenta de forma intelectualizada e organizada; seus elementos não estarão dispersos de forma aleatória, acrescentados *ad infinitum* no afã de se enumerar o mundo sensível, tal como ocorre na arte gótica. Reconstruir, mas sob o princípio da unidade e harmonia; daí a preeminência da perspectiva geométrica, concebida como princípio científico de ordenação do espaço pictórico, através do qual os elementos do quadro podem ser colocados de forma harmoniosa entre si. A geometria, as matemáticas e a perspectiva tornam-se instrumentos formais para a consecução do projeto intelectual renascentista.

No mundo ordenado e geometrizado da pintura renascentista não há lugar para o efêmero, o cambiante, o acidental, para tudo aquilo, enfim, que possa alterar a ordem do mundo das idéias. Ao artista cabe desvendar - pela contemplação racional e intuitiva - as leis secretas e harmoniosas que regem o mundo que se oferece aos olhos, penetrando-lhe a essência. A atividade do artista visa ao conhecimento do homem e do universo, e os que dela se ocupam já não podem ser mais considerados artesãos.

A arte renascentista evoca o imóvel e o eterno, princípios que revelam a essência da imagem e que só o olhar do espírito pode

apreender, ultrapassando o domínio das aparências. Pois é justamente na imutabilidade inerente à essência que se contempla a unidade intelectual do real. É por isto que neste universo ideal não há lugar para as paixões da alma ou por tudo aquilo que denote movimento ou perturbação na paisagem plácida do rosto humano. É desta compleição espiritual que são feitas as personagens que habitam as telas de Piero della Francesca, absolutamente estáticas, quase efigies, desprovidas de vida interior, imperturbáveis ante as mudanças do mundo exterior⁹.

A obsessão pela unidade conduz, na arte renascentista, a um extremo despojamento: todos os elementos, em necessária e íntima relação entre si convergem para o efeito total, de modo a obrigar o observador a abarcá-los em sua totalidade. Bem diversa da arte gótica, regida pelo princípio de adição, e diante da qual o olhar se perde na profusão abundante de detalhes, independentes e muitas vezes supérfluos.

Homem da Renascença, Leonardo está intimamente ligado a este ideário estético. Seu interesse reside, porém, na originalidade de seu projeto filosófico, portador de uma visão do universo que rompe com as demais, e que implica a adoção - a rigor, a descoberta - de meios formais absolutamente novos, tais como a perspectiva aérea e o *sfumato*.

Para ele, pintar significa antes de mais nada recriar o mundo sensível de forma privilegiada, estabelecendo relações de harmonia e unidade entre seus elementos. Em seu **Tratado de Pintura**, Leonardo refere-se ao caráter quase divino do ato de recriar o mundo numa forma superior, isto é, dentro de um universo harmonioso e unitário. Mas recriar exige o conhecimento da criatura e sua essência: é preciso penetrar a intimidade da natureza, desvendar-lhe os mistérios, apreender seus mecanismos recônditos. O pintor universal - o único possível para ele - deve conhecer profundamente as plantas, o mar, as montanhas, o corpo humano e também a alma que habita estes seres. Para isto, é preciso que o olho do artista vá além das aparências, para recriar, como um Deus onisciente, o universo em sua totalidade.

⁹ Jorge Coli. Leonardo pintor, exemplar mimeo. Grande parte das observações feitas aqui são devedoras deste ensaio seminal, inédito de Jorge Coli, onde o autor faz um balanço luminoso da fortuna crítica de Leonardo da Vinci, inventariando as interpretações mais correntes e enfatizando a continuidade entre pintor e pesquisador. Este texto deve muito ao ensaio citado, sobretudo no que se refere à possibilidade de interpretar a obra de Leonardo como a completa integração entre homem e universo, numa perspectiva que recusa a idéia de conflito diante de um mundo em constante mutação.

O caráter demiúrgico da atividade pictórica deve-se à sua qualidade de perpetuadora do que é efêmero e mutável, o que torna a pintura a arte por excelência. Walter Pater, num ensaio notável, relaciona as experiências técnicas de Leonardo com a vontade de "conferir imortalidade aos efeitos mais sutis e mais delicados da pintura".¹⁰

O mundo que o artista deve trazer para a tela é penetrado por um certo olhar: o olhar sábio¹¹ que conhece a intimidade da natureza. Este olhar é que conduz ao conhecimento do mundo, à medida que desvenda as suas leis mais secretas. Toda a obra de Leonardo encontra-se fundamentada no esquadrinhamento quase obsessivo do universo e do homem, de tal modo que seus cadernos de apontamento, repletos de diagramas e cálculos, prolongam-se, sem ruptura, em seus quadros. Sua reflexão científica está longe da pesquisa moderna, no sentido de não buscar uma aplicação empírica e pragmática. Tanto suas pesquisas quanto suas pinturas constituem aspectos diferenciados de uma mesma especulação lúdica que visa à reflexão sobre o universo e o homem.

A especulação científica tem, para Leonardo, um sentido muito diferente daquele que se lhe atribui hoje. Eugênio Garin foi um dos primeiros a chamar a atenção para o caráter desordenado e aleatório dos seus escritos e anotações, nos quais está ausente a vontade de sistematização ou reflexão ordenada¹². Nestes papéis, a pesquisa e a observação não têm um sentido pragmático, não visam a uma aplicação concreta e real; revelam, ao contrário, o exercício lúdico de desvendar os segredos da realidade, detendo-se ali e aqui, à medida que a curiosidade vagueia, errante e incerta, por todos os aspectos da realidade. Não é a toa, portanto, que na mesma folha em que trata de geometria descritiva e de regularização fluvial aparece uma anotação como "Terça-feira - pão, carne, vinho, frutas, minestra, salada"¹³.

É curioso observar como a ausência de um direcionamento rígido e prévio das pesquisas de Leonardo acabou por gerar a imagem de um indivíduo volúvel, incapaz de levar a cabo qualquer atividade, enfasiando-se bem depressa, e fazendo-o saltar, ansioso, para outro tema - fosse ele um quadro ou um experimento físico. Daí, então, a série de obras inacabadas, os projetos abandonados a meio caminho, as pesquisas interrompidas... Freud, ao submeter

10 Walter Pater, op. cit., p. 5.

11 Jorge Coli, op. cit.

12 Eugenio Garin, *Idade Média e Renascimento*, trad. Lisboa, Estampa, 1989, pp. 263 e ss.

13 Apud Serge Bramly, *Leonardo da Vinci (1452-1519)*, Rio de Janeiro, Imago, 1989, p. 105.

Leonardo às lições da psicanálise, apontou como um traço decisivo de sua personalidade a incapacidade de concentrar-se em uma tarefa determinada e, considerando a sua relação com a ciência, ponderou que houve, em certo momento, um abandono da pintura em favor da exploração dos conhecimentos científicos¹⁴.

Se Leonardo nos parece refratário a uma abordagem monotemática e verticalizada da natureza, assemelhando-se por esta razão àquele "uomo universale" de Burckhardt, é porque estava muito distante dos modernos paradigmas do modelo científico. Ele não era, definitivamente, um cientista; nem eram científicos os seus métodos e os seus propósitos.

Freud também se engana quando afirma que o cientista sobrepôs-se ao pintor, conquistando um lugar que antes era secundário e circunstancial. Estabelecer a dicotomia entre a especulação científica e a criação artística traduz, neste caso, a total incompreensão do significado do conjunto da obra leonardesca. Para Leonardo, pintar é uma maneira de compreender, de tal modo que ele fala de sua arte como de um instrumento de investigação científica e filosófica¹⁵. Nada mais errôneo do que afirmar que o estudo e a pesquisa encontram-se condicionados à pintura, como se fossem elementos acessórios, ainda que necessários à criação artística. Pintar é percrustar os segredos da matéria, apreender-lhe as razões; alcançar o âmago do real. A pintura torna-se assim um instrumento de expressão da realidade e do mistério que lhe é inerente.¹⁶

À supremacia florentina da arquitetura, mais adequada à geometrização do espaço, Leonardo opõe a paisagem, transformando-a, por sua vez, num meticuloso estudo sobre a geologia e sobre o movimento das águas - temas fundamentais e recorrentes em sua obra. Basta lembrar que as rochas que formam a paisagem do quadro *A Virgem dos Rochedos* pressupõem a observação atenta - científica mesmo - dos fenômenos geológicos. Se à primeira vista as rochas parecem indicar o único substrato de um mundo em constante transformação, a presença da água sublinha, porém, a fugacidade de todas as coisas, envolvidas inexoravelmente neste movimento que está a modificar a paisagem.

Mas é preciso ver que este inventário das coisas do mundo, marcadamente naturalista, em nada se assemelha à arte gótica, igualmente ciosa dos detalhes nítidos e profusos. Na obra de Leo-

14 S. Freud, "Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância (1910)" in - *Cinco lições de psicanálise*. Rio de Janeiro, Imago, 1970, vol. 11, pp. 53-123.

15 Branly, op. cit., p. 15.

16 Marcel Brion, *Léonard de Vinci*, Paris, Aimery Somogy, 1954, p. VIII.

nardo, a paisagem está perfeitamente integrada no espaço pictórico, colaborando na sua reflexão. De certo modo, o ideal de despojamento renascentista, em que o excesso de detalhe é rechaçado, orienta também a obra leonardesca, mas é integrado de forma completamente inédita.

Entre paisagem e personagem não existe ruptura. A questão fundamental para os artistas da época - a inserção do homem no universo - resolve-se aí de modo original. Se o mundo sensível é formado pelos quatro elementos - terra, ar, água, fogo - assim também é o corpo humano. Macro e microcosmo participam da mesma matéria - física e intelectualmente -, sem ruptura, sofrendo a ação das mesmas leis e processos. Segundo Leonardo, os rios são as artérias, os regatos são as veias, o fluxo do mar é o alento, nos vulcões está a residência da vida, o oceano em torno dos mares é um lago de sangue em volta do coração. Do mesmo modo, as rochas, as flores, os animais e os homens constituem expressões diversificadas de uma mesma força vital, que lhes confere uma alma, e desta maneira devem ser representados. Daí encontrarmos em seus quadros estas plantas e rochas que assumem respiração e luminosidade próprias, como se pulsassem, tanto no plano orgânico quanto no espiritual, a partir de uma vida própria.

No universo concebido como um ser vivo, em constante movimento, a paisagem integra-se de forma perturbadora às personagens. É o caso do retrato de Ginevra Benci, em que o fundo está totalmente dominado por uma sombria vegetação espinhosa - o junípero (ginepre, em italiano), numa alusão ao sobrenome da retratada -, e de onde emerge um rosto extremamente pálido, numa textura de mármore, fundindo-se ambos, como se emanassem de uma mesma força vital.

Uma das inovações pictóricas introduzidas por Leonardo e vinculada à sua especulação científica refere-se à idéia do universo em transformação. No íntimo da natureza, ele descobriu o movimento, e dele fez a base de sua atividade artística, o que o obrigou a introduzir novas técnicas. Coube à água simbolizar a transformação e o fluir universal, representada invariavelmente num processo lento mas constante de erosão, alterando a paisagem, sulcando-lhe novos contornos.

Até então, os toscanos associavam a arte às certezas ideais da geometria e o substrato do mundo coincidia com uma imagem depurada do sensível: imagem abstrata, idealizada, transfigurada pela sua estabilidade, e seus métodos e técnicas de representação

adequavam-se a uma tal concepção¹⁷. Para introduzir a idéia do movimento, Leonardo inventou duas técnicas totalmente originais: a perspectiva aérea e o *sfumato*. Através da primeira, ele mostra que a luz espalhada no ar não é a mesma em todas as regiões da atmosfera e os objetos vistos à distância sofrem modificações em suas cores e contornos. Estes perdem a rigidez e a circunscrição, tornando-se menos definidos, atenuados por passagens suaves que fundem as linhas num modelado sensível. Até então, as personagens da pintura renascentista pareciam mergulhadas no vácuo, onde a respiração era impossível. Com Leonardo, podemos sentir o espaço aéreo que envolve os seres, numa densidade que se assemelha à natureza da água: a luz se difunde lenta e gradualmente, como num fluido mais denso que o ar. As tonalidades são aquáticas: a luz é loira e a sombra tem uma coloração azul. Mais que o ar, sentimos os elementos do quadro mergulhados em água.

O princípio da mudança e do movimento não permanece circunscrito à paisagem; é, ao contrário, estendido às personagens que apresentam vida interior, em oposição clara àquelas figuras estáticas e rígidas de Piero della Francesca. Perfeitamente integradas no mundo, elas manifestam os movimentos da alma, denunciando aquela pulsação íntima que emana de todo o universo. Em seus retratos, Leonardo persegue a paisagem psicológica, tentando flagrar no olhar e no sorriso - nos quais habita a expressão espiritual de cada um - os sinais de uma vida interior, profunda e misteriosa¹⁸. Diante de Ginevra Benci ou da Belle Ferronière, o espectador convence-se de que os olhos e a boca revelam a existência de um mundo interior intenso, complexo e distante, cujo significado permanece-lhe, contudo, completamente estranho.

Se as figuras humanas indicam a existência de um estado de espírito, este por sua vez reveste-se de uma ambiguidade sem limites, introduzindo mesmo o sentido de mistério tão característico do gênio leonardesco. Sobre estes indivíduos paira um sentimento enigmático que está além da compreensão do observador, reforçados por dois símbolos de mistério - o sorriso e o dedo apontado para cima. O primeiro manifesta uma vida interior totalmente fechada para o observador, da qual ele é excluído; o segundo, aponta para algo que não se pode compreender, já que está fora do alcance do

17 Jorge Coli, op. cit.

18 Marcel Brion, op. cit. p. XVIII.

campo de visão do observador. Já notava Freud que na Gioconda o artista encontrou um sorriso que o fascinaria tão intensamente que, a partir de então, povoaria seus quadros com suas réplicas - Santa Ana, a Virgem e mesmo São Sebastião, todos eles evocariam o mesmo sorriso enigmático.

Um dos historiadores da arte que se debruçaram sobre esta questão é Kenneth Clark. Segundo ele, a descoberta do universo em constante transformação implicou o desmoronamento da fé que Leonardo havia depositado no sistema matemático, incapaz de controlar o que é mutável. A liquidação desta fé teve o impacto de um golpe demolidor: "as matemáticas - que tanto havia amado - não eram o meio para se chegar ao conhecimento da verdade"¹⁹. A busca pelas forças da natureza, a vontade de devassar o mistério da natureza e a impossibilidade de comprovação de suas observações desenvolveram igualmente em Leonardo o gosto pelo oculto. Os inúmeros desenhos do dilúvio, onde a energia contínua do universo age como destruidora dos designios humanos mostram-nos a busca tenaz por ele empreendida, no afã de desvendar a trama desta contínua transformação universal.

Na trilha de Clark, o historiador da arte Carra de Vaux preferiu ver no célebre sorriso da Mona Lisa o símbolo do mistério intrínseco à natureza. A Mona Lisa encarnaria assim a própria natureza, cuja visão seduz e perturba o homem, atraindo-o e recusando-o a um só tempo, guardando sempre a seus olhos alguma coisa de inacabada²⁰. Assim, o sentido de mistério - expresso através do sorriso ou do dedo indicador - constitui um elemento perturbador na obra de Leonardo, uma vez que significa a impossibilidade do conhecimento daquilo que é mutável e cambiante.

Outros autores recusam-se a considerar Leonardo um homem atormentado diante de um mundo em que nada está em equilíbrio; para eles, a harmonia impregna o sentido da obra leonardesca, abrindo a possibilidade de se encontrar um ponto de equilíbrio em meio à inconstância do mundo sensível, de modo a possibilitar a inserção harmoniosa do microcosmo no macrocosmo. Este equilíbrio nada tem a ver com aquela idealização abstrata do real, captado na sua imobilidade. Para ele, o equilíbrio pode ser encontrado mesmo num universo em constante transformação, desde que a harmonia interna - a harmonia das paixões da alma - esteja em sintonia com a harmonia do universo. No universo cambiante de Leonardo, é pos-

19 Kenneth Clark, *Leonardo da Vinci*. Madrid, Alianza, 1986. pp. 10-11.

20 Carra de Vaux, *Leonardo da Vinci*. São Paulo, Cultura, 1943. pp. 45-46.

sível “encontrar um instante privilegiado da relação”²¹. Nesta perspectiva, o quadro *Mona Lisa* já não é mais um momento perturbador, através do qual o artista expressa a impossibilidade do conhecimento. É, ao contrário, um momento de plenitude harmônica que se estabelece a partir da relação entre micro e macrocosmo.

²¹ Jorge Coli, *op. cit.*