

O PARAQUEDAS DE DA VINCI E OUTRAS INVENÇÕES DO RENASCIMENTO
IL PARACADUTE DI DA VINCI E ALTRE INVENZIONI DEL RINASCIMENTO



Organização:
Alcebiades Arêas
Opazia Féres
Patrícia Gonçalves

Alcebiades Arêas, Opázia Féres, Patrícia Gonçalves (Org.). O Paraquedas de da Vinci e outras invenções do Renascimento. Rio de Janeiro: Oficina da Leitura, 2018. 92 p.

ISBN: 978-85-66224-15-3

1. Leonardo da Vinci. 2. Renascimento. 3. Invenções.

Os organizadores, assim como Leonardo, adoram animais e apoiam o projeto Bigodinhos Carentes. www.facebook.com/pages/Projeto-Bigodinhos-Carentes/512359202168878?fref=ts



Os textos aqui presentes podem ser usados parcial ou integralmente, respeitando sempre a autoria dos mesmos. Solicitamos que, ao citarem algum texto em seus trabalhos, enviem um e-mail ao(s) autor(es).

Os textos publicados são de responsabilidade de seus autores.

Capa: projeto gráfico de Patrícia Gonçalves com fotos do arquivo pessoal.



<http://www.oficinadaleitura.com.br>

Comitê Científico:

Alcebiades Arêas - UERJ

Ana Cristina dos Santos – UERJ

Ana Isabel Borges – UFF

Ana Lúcia Oliveira- UERJ

Carla Portilho – UFF

Elda Firmo Braga – UERJ

Fernanda Lemos Lima – UERJ

João César de Castro Rocha – UERJ

Magali Moura – UERJ

Manuel Rolph de Viveiros Cabeceiras – UFF

Maria Alice Antunes – UERJ

Maria Aparecida Cardoso Santos – UERJ

Maria Cecília Casini – USP

Maria Lizete dos Santos – UFRJ

Opazia Chain Feres – UFF

Patrícia Gonçalves – UERJ

Pedro Armando Magalhães – UERJ

Renato Venâncio – UERJ

Rita de Cássia Miranda Diogo – UERJ

Teresa Lobalsamo – University of Toronto Mississauga

Vanessa Cianconi – UERJ

Veridiana Skocic – UERJ

Yannis Petropoulos – Harvard

APOIO:



Fly, baby, fly!

«Uma vez que tenhas experimentado o voo, caminharás sempre sobre a terra com os olhos voltados ao céu, em direção ao lugar onde estiveste e para onde sempre desejarás voltar»

«Una volta che avete provato il volo, camminerete per sempre sulla terra con gli occhi rivolti al cielo, verso dove siete stati e dove vorrete sempre tornare»

Leonardo Da Vinci

ÍNDICE

	página
Agradecimentos	07
Apresentação	10
<i>O paraquedas de Da Vinci...</i>	
Pinceladas sobre Leonardo da Vinci. — Marinês Lima Cardoso	14
“La lingua senza lettere del genio”. Sulla lingua viva usata da Leonardo da Vinci. — Guido Bonomini	22
Leonardo da Vinci, um <i>discepolo della sperientia</i> . — Alcebiades Arêas, Edvaldo Belizário e Patrícia Gonçalves.	30
Maquiavel e Leonardo, corifeus de um mundo novo. — Opazia Chain Feres	38
Por que ver Leonardo hoje? — Evelyne Azevedo, Manan Terra Cabo	46
<i>Outras invenções do Renascimento...</i>	
Olho, criação, imitação: apontamentos sobre Leonardo e a pintura na Espanha. — Ana Isabel Borges	55
A desconstrução do arquétipo feminino: de <i>la perfecta casada</i> , de <i>fray Luis de León</i> a "la perfecta casada", de Angélica Gorodischer. — Ana Cristina dos Santos	63
Abstracts	78
Sobre os autores	86
A Ciência de Leonardo em fotos e frases	89

AGRADECIMENTOS

Patrícia Gonçalves

Em tempos de Pós-Verdade e *Fake News*, pode parecer anacrônico estudar mais uma vez o Renascimento, especialmente quando pensamos que já os superamos há muito tempo e que hoje não passam de lembranças de museu: lindas, impressionantes, mas datadas. Há quase quatro anos, quando eu não havia assumido meu cargo na UERJ, coisa que faria somente em 01 de setembro de 2014, tirei umas férias que pretendiam ser as melhores férias para comemorar a conquista do meu maior sonho. Nessas férias, eu pulei de paraquedas, com a ajuda de um *tandem*. Naquele voo nem tão solitário eu pude sentir o vento no rosto, feroz, violento, no início, cúmplice e suave no final. Senti a vertigem de mergulhar no céu, de cabeça para baixo, amarrada a um homem que eu conhecera havia uns 15 minutos. Os giros, as aproximações e afastamentos do homem que nos filmava, a necessidade de ficar sorrindo para minimizar os efeitos horrorosos da ação do vento sobre o rosto e sair na filmagem minimamente decente, nada disso parecia muito glamoroso. Depois, um tédio, pois não temos qualquer controle sobre nada, não podemos simplesmente dizer “ok, cansei, quero parar”. Não, saltar de paraquedas é uma experiência que, uma vez iniciada, precisa ser levada até o fim, respeitando rigorosamente todos os tramites, se não quiser morrer ou ficar numa cama. Já perto do chão, as árvores, um medo relacionado aos filmes B vistos na infância quando quase sempre um valoroso e desconhecido soldado americano da segunda guerra ficava preso na árvore e quebrava o pescoço. Por fim, superada a barreira das árvores, um deslize não muito suave, nem muito digno, pela grama. Acredito que só os muito experientes conseguem ter dignidade ao aterrissar de paraquedas. Os novatos, ou deslizam, ou saem correndo desajeitadamente, como filhotes de garças aprendendo a pousar, muitas vezes terminando em verdadeiras cenas de filme pastelão e, se tiver sorte, sem nada quebrado.

Leonardo nunca sentiu de fato essas sensações tão contraditórias e complementares de quem voa sem um avião, o qual, aliás, ele também não conheceu, como não conheceu o helicóptero. Um homem que voou tão alto na mente, a ponto de idealizar tantas coisas, jamais tirou os pés do chão. Após esse salto, fiquei obcecada por Leonardo. Como um homem que sequer tinha um *smartphone* pôde sonhar tantas coisas? Como numa época em que os transportes em viagens eram feitos de maneira improvisada, com tração animal, na melhor das hipóteses, ele pôde idealizar tantas coisas que só se tornaram realidade no século XX ou poucos séculos antes? O primeiro salto de paraquedas só aconteceu em 1797, realizado por

André-Jacques Garnerin, usando um paraquedas feito de 7 metros de tecido e a altura de que pulou foi 900 metros. O salto que dei foi em torno de 3,96km. Em nossa soberba de habitantes do século XXI, acreditávamos ter superado Leonardo e tantos outros mestres que nos serviam de referência e admiração, mas apenas isso, na maior parte dos casos. E então somos surpreendidos, em pleno século XXI, com a descoberta de um órgão em nosso abdômen que Leonardo já descrevera como órgão em pleno Renascimento, o mesentério. Para os médicos de agora, que frequentam as melhores universidades em todo o mundo, que dispõem de tantas modernidades, o órgão descrito por Leonardo servia apenas para a fixação dos órgãos da parte inferior do sistema gastrointestinal à parede do abdômen e, até meados de 2017, ignorando o próprio engano, seguiram abrindo-nos em cirurgias exploratórias. Ainda não sabiam, mas estavam tão anestesiados quanto nós no leito cirúrgico, porém com uma droga diferente: o orgulho de se considerar um deus na terra.

Em momentos assim, faz-se necessário parar por um momento e olhar para trás. Assim como os Humanistas voltaram à sabedoria clássica, assim como os Renascentistas buscaram no neoplatonismo uma forma de redesenhar o mundo, talvez seja o momento de despirmos nossas máscaras futuristas, já um tanto desfiguradas pela ignorância, e olharmos para trás em busca de alguma razão e, principalmente, de alguma sensibilidade, elementos tão raros ultimamente. Buscar a simplicidade do homem que confrontava a definição *sanza lettere*, que seus coetâneos lhe atribuíam por não ter frequentado os mesmos estudos que, à época, eram de praxe. O que eles não sabiam, ou temiam reconhecer, é que Leonardo construía seu conhecimento através da experiência, enquanto eles, tão letrados, se limitavam a repetir o que seus mestres lhes ensinavam.

Passada a desorientação do voo, comecei a idealizar um projeto sobre Leonardo. No entanto, quanto mais me aprofundava nas pesquisas de material, mais ia percebendo que precisava ir mais além, pois muitas eram as personalidades realmente brilhantes que fizeram do Renascimento o apogeu de uma Era. E foi pensando sobre como poderia ir mais além que me veio a ideia de criar um Laboratório Interdisciplinar de Estudos Renascentistas. A proposta do *paraquedas de da Vinci*, dentro desse contexto, foi uma consequência bastante natural. Idealizado o livro, busquei apoio de colegas para realiza-lo e encontrei a recepção esperada nos colegas Opazia Feres, então professora da UFF, e Alcebiades Arêas, meu colega da UERJ. Criada a equipe para organizar, minha voz ampliou-se e a partir de agora, somos nós três a falar. Buscamos apoio para a comissão científica e, admito, fomos bastante ambiciosos. Não vamos elencar por nome cada um aqui, porque são muitos, mas deixamos a cada um de vocês, colegas da comissão científica, nosso muito obrigado. E agradecemos

especialmente à diretora do Instituto de Letras da UERJ, Magali Moura, que abraçou a ideia imediatamente. Sem esse apoio, o livro não teria se materializado, ainda que virtualmente.

APRESENTAÇÃO

Nosso intuito no livro é passear pela obra e personalidade de Leonardo para relembrar por que até hoje ele aparece como uma das grandes figuras do Renascimento e avançar um pouco, mostrando uma pitada de como Leonardo e o Renascimento se estenderam a outros países. Nesse sentido, Marinês Cardoso ressalta que “a visão renascentista expressava um ser humano livre e racional, que enxergaria a vida de forma universal e humana, valorizando o antropocentrismo, sem negar a existência de Deus. Esse indivíduo renascentista deveria possuir muitas habilidades, dominar as artes e a ciência e ser parte integrante da sociedade, constituindo, assim, um elemento chave para o desenvolvimento do meio em que ele estava inserido”. Dessa liberdade, Leonardo tirou tudo o que foi possível e desenvolveu projetos em diversas áreas, ainda que muitos tenham ficado incompletos. Ainda segundo Cardoso, para Leonardo, “o pintor deve ser universal, ou seja, não pode negligenciar nenhum aspecto da natureza e deve ser também um cientista, pois deve compreender a natureza interior do que pinta”.

Que Leonardo sempre foi um *outsider* em meio à atmosfera cortesã do Renascimento, parece-nos bastante claro. O fato de ter nascido fora do matrimônio assinalou fortemente a sua vida: se por um lado, ainda que fosse o primogênito, toda a herança lhe foi negada, por outro, foi justamente essa condição que lhe ofereceu os meios para viver uma vida mais livre, seguindo, dentro das possibilidades, as suas vontades, as suas mirabolantes ideias. Se houvesse nascido no seio de uma família *tradicional*, teria sido obrigado a seguir os passos do pai, administrando um cartório, seguindo uma vida burocrática, terrível para uma mente que fugia tanto dos padrões. Esse desvio dos padrões o fez escrever muito¹, diversos códigos que hoje estão espalhados por bibliotecas, mas, contrariando a linguagem científica da época, a língua escolhida sempre foi o *volgare*, jamais o latim. Guido Bonomini não acredita que Leonardo não fosse capaz de tê-lo aprendido, uma vez que tamanha genialidade haveria de ter sido suficiente para um aprendizado, ainda que difícil. Tentando compreender essa decisão de Leonardo, Bonomini viajou pela Toscana em busca de respostas e, na falta de uma explicação, pela análise de textos leonardianos, busca desenvolver seu raciocínio.

Como Bonomini, também não acreditamos em um Leonardo iletrado e a citação de uma passagem da *Divina Commedia* em um de seus textos nos leva a essa conclusão. Além dessa citação, o *Bestiario* deixado por Leonardo confirma isso, posto que parte dele é

¹ E de forma espelhada, fazendo necessário o uso de um espelho para a leitura de seus originais.

inspirado numa obra cujo autor permanece indeterminado. Não nos passa pela cabeça imputar a Da Vinci a alcunha de plagiador: um homem com a sua capacidade não o faria, certamente. Carlo Vecce, ao analisar os escritos literários de Leonardo, aponta o *bestiario* como um dos materiais usados nas tentativas de Leonardo, em maneira autodidata, de aprender Latim.

Leonardo esteve entre os maiores e Opazia Feres destaca encontros entre nosso criativo artista e seu contemporâneo Maquiavel. Analisando os projetos bélicos de Leonardo e as teorias políticas de Maquiavel, há que se agradecer por eles não terem, aparentemente, se unido para auxiliar algum príncipe: quem os tivesse conseguido reunir teria muito provavelmente dominado o quadro político italiano, quiçá europeu, sobretudo em um momento em que a Itália não era uma, mas várias. Ainda tratando diretamente de Leonardo, Evelyne Azevedo e Manan Terra Cabo nos contam como a *Gioconda* se tornou o fenômeno que conhecemos, afinal, ela não foi sempre a *pop star* que conhecemos. Hoje temos as mais variadas leituras visuais da famosa pintura de Leonardo, exposta permanentemente no *Louvre*. Já vimos a Mona Lisa, a Mona Crespa, a Mona Cangaceira, pode-se preencher várias páginas com releituras da Mona, mas durante muito tempo ela foi apenas a esposa de alguém.

No entanto, nem Leonardo, nem o Renascimento estavam destinados a permanecer reclusos em fronteiras muito delimitadas. Há momentos e personagens destinados a iluminar além das suas fronteiras físicas e temporais e assim foi com Leonardo, que até hoje fascina o mundo, e o Renascimento, que seguiu encontrando seguidores muito além das fronteiras florentinas. Na Espanha, Leonardo e o Renascimento serviram de modelo e inspiração na pintura, como nos mostra Ana Borges, mas nos costumes, o conservadorismo espanhol ditado pela Igreja Católica, acaba por distanciar a Espanha do ideal renascentista. Ou será que não? É preciso ter em mente que pregar um novo modelo para o homem, como o Renascimento fez, significava um novo modelo para os homens, não necessariamente para as mulheres. Obviamente, houve melhoras para as mulheres, mas quando se faz uma rápida pesquisa sobre o quantitativo de escritoras renascentistas, chega-se a um resultado muito menor do que se a mesma pesquisa usasse homens como parâmetro de pesquisa. Nessa linha, Ana Cristina dos Santos faz uma leitura comparada entre o modelo da *perfecta casada* no século XVI e a recepção dessa visão no século XX, mostrando-nos que ainda há muito a caminhar.

E, se ainda há muita estrada à nossa frente para podermos falar sobre igualdade para homens e mulheres, ressaltando-se as suas intrínsecas naturezas, exatamente por essa razão, retornar ao Renascimento pode ser uma maneira de olhar-se ao espelho e decidir-se por uma nova face para o nosso século. Não é aceitável que, depois de termos voado até a lua, nos contentemos em voltar às trevas.

Tenham todos uma boa leitura.

Os organizadores

O paraquedas de Da Vinci...

PINCELADAS SOBRE LEONARDO DA VINCI

Marinês Lima Cardoso¹

O século XV assistira a uma grande revolução cultural, social e política que modificou sensivelmente a maneira do homem se expressar e se reconhecer no mundo. Essa nova concepção que o indivíduo tem de si se opõe ao pensamento dominante dos últimos séculos. Durante a Idade Média, o homem estava atrelado aos dogmas da Igreja, possuindo uma visão restrita do conhecimento e, conseqüentemente, da sua capacidade de participação no mundo. Com o período conhecido como Renascimento, o indivíduo acorda desse longo sono das trevas e passa ser o protagonista da própria vida, não estando mais sujeito às regras exclusivas da Igreja e sim, senhor de si próprio. Verifica-se, assim, um abandono da visão teocêntrica para a visão do homem reconhecido e valorizado em sua individualidade. Ou seja, o homem volta-se para si e, seguindo uma linha racionalista, começa a questionar a religião como a única fonte de saber e descobre, desse modo, que a verdade imposta pela Igreja está nele mesmo. Esse indivíduo passar a ver o mundo de outra forma, colocando-se como dono do próprio destino e nomeando-se o verdadeiro “centro do universo”.

Observa-se, assim, que nesse período, a Igreja não teria mais participação determinante no comportamento individual, ou seja, o ser humano se desvincularia da dependência que tinha Deus como o centro de todas as coisas e compreenderia que ele teria o livre-arbítrio da sua vida. Nesse sentido, a visão renascentista expressava um ser humano livre e racional, que enxergaria a vida de forma universal e humana, valorizando o antropocentrismo, sem negar a existência de Deus. Esse indivíduo renascentista deveria possuir muitas habilidades, dominar as artes e a ciência e ser parte integrante da sociedade, constituindo, assim, um elemento chave para o desenvolvimento do meio em que ele estava inserido.

É nesse contexto de grande sede de descoberta científica e cultural que surge Leonardo Da Vinci, revelando-se não apenas um artista multifacetado, mas um estudioso das diversas áreas do saber científico, desde a arquitetura até a matemática, passando pela engenharia militar. Ele pode ser considerado o típico representante do Renascimento, uma vez que a sua curiosidade pelas diversas áreas do conhecimento revela um sujeito inquietante, característica essa da cultura dos séculos XV e XVI. O artista italiano nasceu em 1452, provavelmente em

¹ marinesrj@yahoo.com.br, Professora adjunta de Língua e Literatura Italianas na UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UERJ.

uma cidade próxima a Vinci, em Toscana, residiu em Florença e Milão e morreu em 1519, na França.

Escrever sobre Leonardo Da Vinci não é uma tarefa simples, uma vez que se abrem várias possibilidades de estudo dada a atividade diversificada do grande gênio italiano. Nesse trabalho, pretende-se discorrer sobre alguns dos seus estudos, tomando como base o seu caráter investigativo da natureza e a sua condição de indivíduo autodidata que lhe permitira circular em diversos saberes, do artístico ao científico. Vale destacar que Da Vinci não conhecia o latim, pois como era filho ilegítimo de um escrivão e de uma camponesa, não frequentou a Universidade e, por isso, não teve acesso aos livros eruditos da época, somente os traduzidos para o vernáculo. Entretanto, isso não constituiu um obstáculo para o jovem, uma vez que ele buscou sanar essa falta estudando sozinho várias disciplinas, consultando outros estudiosos e montando uma biblioteca particular. Ao contrário, esse fator foi decisivo para o grande gênio, uma vez que ele não se deixara influenciar pela teoria dos estudiosos que o precederam e assim, pode empreender todo um caminho de pesquisa até chegar as suas próprias conclusões e estudos. Vale a pena citar as próprias palavras de Leonardo, segundo Capra, para ilustrar a ideia que tinha de si:

Estou plenamente consciente de que alguns presunçosos se julgarão no direito de desacreditar-me, por não ser eu um letrado (...) Insensatos. Ignoram que minhas disciplinas valem mais porque derivam da experiência e não das palavras dos outros. A experiência é a amante daqueles que escreveram bem (CAPRA, 2012, p.18).

Leonardo partia da observação direta da natureza para se dedicar as suas pesquisas e se afastava da visão dos seus contemporâneos que buscavam a verdade nos estudos dos antigos gregos e romanos ou na Bíblia. A partir dessa observação atenta da natureza, ele registrava seus resultados e pensamentos em cadernos de notas, juntamente com descrições de experimentos e lembretes a si mesmo para futuras pesquisas e escritos.

Ainda jovem, Da Vinci se instalou em Florença, onde recebeu uma educação prática e, graças a sua precocidade artística, ele se tornou aprendiz do renomado pintor e escultor, Andrea Del Verrocchio, com quem permaneceu por dez anos. No início da Renascença, em geral, os estúdios dos artistas eram dominados pelo espírito comunitário, sendo a obra de arte expressão de várias personalidades: “Até o final do século XV, o processo de elaboração artística ainda ocorre inteiramente em formas coletivas”. Desse modo, para conseguir cumprir as encomendas, surgem as organizações com numerosos assistentes e serventes (HAUSER, 2003. p. 324). O próprio Leonardo, durante o seu aprendizado, participou de algumas encomendas feitas a Verrocchio, pintando trechos ou personagens secundários nas telas.

No ateliê do seu mestre, além de praticar pintura e escultura, Da Vinci se familiarizou com várias técnicas e ferramentas, que mais tarde o ajudaram nas suas ideias e invenções. Como sua reputação crescia e seus trabalhos também aumentavam, ele se tornou logo um mestre independente e adquiriu um *status* social. Vale recordar que se durante a Idade Média, o artista era considerado um artesão pequeno-burguês, no Renascimento, verifica-se a ascensão do artista a um trabalhador livre, que começa a constituir-se em um grupo economicamente segura e socialmente consolidado, embora longe de ser uniforme.

É importante, neste momento, ressaltar a ligação que, na visão de Leonardo, existiria entre a arte e a ciência, a partir da sua concepção de pintura. Na definição de arte como criação, Leonardo insistia que o pintor deve ser universal, ou seja, não pode negligenciar nenhum aspecto da natureza e deve ser também um cientista, pois deve compreender a natureza interior do que pinta. O artista deve selecionar e organizar de modo harmônico a aparência das coisas visíveis e não apenas recriá-las, caso contrário, não seria uma obra artística e sim, um retrato fiel do objeto representado.

Após sair do ateliê de Verrocchio, Leonardo passara a trabalhar para Lorenzo, o Magnífico, senhor de Florença que protegia e estimulava a produção artística. Entretanto, provavelmente em 1482, ele foi enviado a Milão por Lorenzo para presentear Ludovico Sforza com uma lira de prata, instrumento no qual Leonardo era um virtuose e lá permaneceu por vários anos. Segundo Clark (2003, p. 97), o motivo pelo qual não foi solicitado o seu retorno pela corte dos Medici se daria muitos mais à inclinação de Lorenzo pela literatura do que pela pintura, que era a atividade que Leonardo desempenhava até então na corte. Além disso, Leonardo era também um cientista e um matemático enquanto a corte dos Medici era composta por estudiosos platônicos. Na corte milanesa, por outro lado, destacavam-se inúmeros homens de talento, médicos, estrategistas, cientistas, matemáticos e engenheiros, ou seja, abria-se uma variável possibilidade de informações para o espírito inquieto de Leonardo. Esse seria um dos motivos pelos quais Lorenzo não sentira a necessidade de chamá-lo:

É compreensível, portanto, que, como a inclinação científica de Leonardo aumentava com seu desenvolvimento como pintor, Lorenzo não tenha se sentido inclinado a chamá-lo e nem Leonardo a voltar; e a menos que tivesse certeza de encontrar emprego junto aos Medici, havia muitas razões para que um jovem artista se sentisse ansioso por deixar Florença (CLARK, 2003, p. 98).

Vale ressaltar que naqueles anos, a competição entre os artistas era forte e as condições de vida eram ditadas pela guerra, pela peste e pelos altos impostos, justificando,

assim, a preferência de muitos artistas florentinos deixarem a cidade para trabalhar para reis ou papas. Dentro dessa perspectiva, Leonardo se adequara perfeitamente ao ambiente da corte dos Sforza, que era também um mecenas e gostava de ter na sua corte intelectuais e cientistas.

Além disso, existe uma outra razão pela qual Leonardo permaneceu em Milão que é a carta de apresentação que ele escrevera para Ludovico. Nesse documento, fica visível o retrato que deseja transmitir ao mecenas milanês, o de um engenheiro militar (CLARK, 2003, p. 99): “tendo estudado cuidadosamente o trabalho de todos aqueles que se declaram mestres e artífices de instrumentos de guerra... eu exporei diante de sua Senhoria minhas invenções secretas e então me oferecerei para executá-las a seu prazer”. Ele discorre, na sua apresentação, sobre as diferentes máquinas de guerra que poderia construir para a corte, como pontes portáteis, catapultas, mísseis, navios encouraçados, bombas entre outros. Não poderia ser diferente, uma vez que durante o Renascimento, a guerra era uma constante nas cidades, pela qual eram necessários os serviços dos mais habilidosos artistas. Na própria corte dos Medici, Verrocchio recebeu muitas encomendas relacionadas à empreitada bélica e foi, nesse ambiente, que seu aluno, que já tinha um interesse pelos projetos engenhosos, começou cedo a desenhar canhões e outros equipamentos relacionados à guerra. Nesse aspecto, também percebemos o caráter autodidata de Leonardo que aprendera a arte de fundição de canhões através da observação e da prática constante. Assim, tais desenhos que foram praticados na corte florentina puderam ser aperfeiçoados e oferecidos em um outro ambiente.

Durante os anos que passou em Milão, Leonardo se dedicara inteiramente aos trabalhos feitos para a corte, tornando-se o pintor oficial dos retratos de várias personalidades que frequentavam o círculo social de Ludovico. Além disso, a corte também lhe requisitava trabalhos que exigiam habilidade técnica, arquitetura, engenharia e organização de espetáculos e festas, e dessa incumbência resultou um grande acervo de anotações, uma vez que para aumentar e demonstrar sua maestria nesses trabalhos, Leonardo passara a tomar nota sobre maquinaria e aparelhos engenhosos por ele criados, vistos ou inventados. É interessante observar que por trás desse registro que explicava o funcionamento de uma máquina, existia a curiosidade insaciável de um indivíduo que buscava o porquê do funcionamento desses mecanismos. Esse desejo de busca transformou o técnico em cientista através de indagações que não tinham sido feitas anteriormente por outros estudiosos, como por exemplo sobre a idade de Terra, a reprodução e o corpo humano. A inquietação de Leonardo se converteu em pesquisa científica, reforçando, mais uma vez, a sua capacidade de aprender por si só. Como fora tratado anteriormente, Leonardo recebeu uma educação simples, aprendendo a ler e a escrever e, muito cedo, tornou-se aprendiz de Verrocchio. Ele não foi preparado para o estudo

e entendimento do conhecimento científico da Antiguidade que era comum para um jovem de uma família média que tinha acesso a uma formação mais completa. Entretanto, esses manuscritos feitos por ele, demonstram várias leituras que, na ânsia de responder as suas inquietações científicas, preenchiam as lacunas do pouco estudo que pudera ter. Clark (2003, p. 132) revela que um dos momentos decisivos de seu processo solitário de aprendizagem ocorreu por volta de 1494, quando ele aprendeu a língua latina sozinho. O domínio dessa língua lhe abriu várias possibilidades de aprendizagem, uma vez que a grande maioria das obras não tinham sido traduzidas do latim para a língua vulgar.

Nos registros de Leonardo são evidentes as várias demonstrações de uma mesma experiência em ângulos diferentes, demonstrando, assim, o seu desejo de que tais experimentos fossem claros e rigorosamente exatos. O gênio italiano repetia uma prova inúmeras vezes e não pretendia fazer afirmações que pudessem parecer insustentáveis e por isso afirma:

Abreviações prejudicam o conhecimento e o amor, visto que o amor por qualquer coisa é fruto de seu conhecimento (...). Para que serve, portanto, resumir os detalhes daquelas matérias das quais se pretende dar informação, se se deixa para trás a maior parte das coisas das quais o todo é composto? É verdade que a impaciência, a mãe da estupidez, louva a brevidade, como se tais pessoas não tivessem uma vida longa o suficiente para lhes permitir adquirir um conhecimento completo de um único tema, tal como o corpo humano (CLARK, 2003, p. 133).

Essas anotações detalhadas das suas experiências e observações não seguiam uma ordem e, por isso, levam os críticos a considerarem uma falta de síntese de Leonardo nesse aspecto. Entretanto, essa desorganização dos seus manuscritos pode ser devido à falta de tempo pois é um fato extremamente extraordinário que um homem tenha observado, lido e escrito tanto em uma única vida como Leonardo.

Dessa maneira, observa-se que o autor da *Última Ceia* foi um representante do Renascimento que apresentou todas as características dessa figura, ou seja, soube reunir em si todas manifestações do saber humano. O seu interesse por todos os campos do conhecimento humano se manifestou também na arquitetura, como pode ser comprovado na sua tentativa de conquistar os favores de Ludovico. Na corte milanese, ele fez inúmeros desenhos da torre central da cúpula da catedral de Milão, tendo em vista o projeto da família Sforza de renovar alguns edifícios. Além desse interesse pela arquitetura, Leonardo também se enveredou pelo planejamento urbano, com o objetivo de construir uma cidade ideal, como por exemplo, desenhando planos de canalização. A ideia de remodelação urbana era comum no Renascimento, pois buscava-se evitar as doenças que devastavam as cidades italianas uma vez

ao menos em cada década. Dados históricos apontam que os planos de Leonardo para Milão foram feitos após a epidemia de 1484 e sua intenção era construir uma cidade mais funcional do que bela. Entretanto, os seus projetos se revelavam muito mais ideais do que práticos, uma vez que os resultados esperados por ele eram grandiosos e impraticáveis, como por exemplo, remover montanhas ou desviar vastos rios.

Após a invasão francesa em Milão e com a derrota de Ludovico, Leonardo deixou a cidade em busca de um novo protetor e retorna para Florença, em 1500. Durante esse período florentino, ele se dedica à pintura e produz a sua obra mais conhecido no mundo, a *Gioconda* ou *Monalisa*. Neste momento, é importante destacar que não é nosso intuito neste artigo, embora seja um campo de estudo muito rico e desperte nosso interesse, discorrer sobre as obras *leornadianas* e, por isso, não nos deteremos sobre essa obra e outras da sua vasta produção artística.

Paralelamente às suas pinturas, Leonardo continuou os seus estudos sobre a observação da natureza, mais especificamente neste momento, pelo estudo de plantas. Alguns estudiosos se questionam se esses estudos foram feitos pelo simples prazer ou como uma preparação para a pintura. Trata-se de uma pergunta difícil de ser respondida, mas, o que se sabe é que ele sempre observou e desenhou plantas. Esse trabalho pode ser observado nas pinturas *Anunciação* e *Madonna*, cuja representação das plantas revela um estudioso da natureza interna da vida vegetal (CLARK, 2003, p. 218).

Datam deste mesmo período os seus trabalhos científicos e técnicos sobre o voo dos pássaros, um assunto que o ocupou até o fim de sua vida. Leonardo considerou, como outros estudiosos sobre o assunto o fizeram, que o homem poderia voar como os pássaros. Assim, como se verificou no caso das espécies vegetais, nesse campo, também Leonardo deixara vários desenhos que ilustravam o movimento dos pássaros durante o voo. Segundo Gomes (2000, p. 25), as suas primeiras máquinas voadoras que imitavam os pássaros, foram substituídas por outras mais exequíveis que lembram muito os helicópteros e planadores de hoje. É surpreendente descobrir que um homem do século XVI tenha projetado maquinários que seriam utilizados séculos mais tarde.

Pode-se perceber a dimensão da mente insaciável e curiosa de Leonardo se destacamos um dado relevante dessa época, em que ele, com o intuito de observar a vida vegetal, fazia incursões nas montanhas. Nessas expedições, ele ficou intrigado com a existência de conchas e vida marinha fossilizada em regiões tão altas e tão distantes do mar. Ele não acreditava que tais indícios fossem resultado de uma criação espontânea e muitos menos, como acreditavam alguns, que as conchas teriam sido carregadas com uma grande

enchente. Para Leonardo, ficava claro que essa região, em uma outra época, fora coberta pelo mar, mas restava saber como esse fato se verificou. Esse fato nos permite verificar como funcionava a mente de Leonardo, pois ele não aceitava uma ideia concebida por outros. Ele fazia indagações e conjecturas que seriam, anos mais tarde, verificadas e confirmadas por outros estudiosos. Vimos, desse modo, que para Da Vinci, a inquietação, a observação e a investigação abriam um caminho e levavam a um conhecimento humano sem limite.

Finalmente, destacamos outro campo científico que também despertou o interesse de Leonardo durante a sua estada em Florença, o da anatomia. Como ele se hospedara em um hospital, teve a oportunidade de fazer dissecações que lhe permitiram representar, através de desenhos, músculos, como os das pernas, ou o coração em seus vários ângulos. Alguns críticos afirmam que o seu estudo de anatomia lhe rendia uma representação mais científica nas pinturas, enquanto outros afirmam que essas pesquisas científicas eram feitas sem outra finalidade que elas mesmas. De qualquer modo, essa era mais uma das manifestações de sua curiosidade que lhe moviam em várias direções no processo de observação da natureza.

Observamos, assim, interesses múltiplos de um gênio curioso e ávido por conhecimento, seja no campo artístico seja no campo científico. Pode-se afirmar que não houve área do conhecimento humano que não tenha despertado interesse de Leonardo, pois ele não se limitava a um determinado assunto. Onde surgiam o interesse e a curiosidade, ele se debruçava para observar com a mente aberta para novas descobertas, mesmo que não tenha obtido sucesso em todas os seus empreendimentos. Como revela D'Orazio (2015, p. xx), a mente do gênio italiano fervilhava de projetos e fazia-o passar de uma ideia a outra: “La sua penna rimbalza da un’idea all’altra con grande velocità”. Como visto anteriormente muitos dos projetos de Leonardo não se concretizaram ou não puderam ser executados e, neste aspecto, muito há de se esclarecer e o presente artigo não há a pretensão de exaurir essa discussão. Vale destacar que o que mais importa na vasta obra artística e científica *leonardiana* é a sua constante investigação científica e o seu rigor na elaboração de tais projetos. Percebe-se que Leonardo estava à frente do seu tempo e se seus estudos e projetos não podiam ser postos em prática na sua época, era muito mais porque aqueles anos ainda não estavam preparados para receber tais ideias. O tanque de guerra, por exemplo, idealizado por Leonardo, foi criado quinhentos anos mais tarde e usado na Segunda Guerra Mundial, o que confirma a ideia de que as suas invenções eram bem avançadas para seu tempo (GOMES, 2000, p. 11).

Reafirmamos ainda que o seu estudo artístico e científico se deve a sua incessante vontade de aprender e descobrir através de uma investigação individual e, nesse aspecto, convém destacar as palavras de Sapegno sobre a natureza precisa dos estudos de Da Vinci:

Autodidata e “omo senza lettere”, come egli stesso si proclamava, cioè privo di quella cultura tutta letteraria e alquanto esteriore di cui si facevano vanto molti fra gli umanisti, Leonardo non porta nelle sue scritture un intento d’arte, sí la precisione del tecnico e dello scienziato, la risentita vivacità del polemista, la freschezza spontanea e pittoresca di chi parla, senza pompa, di cosa che gli sta a cuore e ch’egli conosce bene, lo spirito religioso dell’indagatore (SAPEGNO, 1974, p.180).

Já nos últimos anos de sua vida, Leonardo, a convite do rei da França, estabeleceu-se no castelo de Cloux, que lhe fora dado como presente e ali permaneceu até o dia de sua morte. Observamos, assim, que Leonardo rompeu com a tradição de sua época e criou um novo estilo com foco na observação do mundo natural, refletindo em uma obra, seja artística ou científica, repleta de movimentos da natureza. A sua habilidade única de observar a natureza e registrá-la gerou inúmeros desenhos e manuscritos, que abriram caminhos para outros estudiosos alguns séculos depois.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CAPRA, Fritjof. *A alma de Leonardo Da Vinci*. São Paulo: Cultrix, 2012.

CLARK, Kenneth. *Leonardo Da Vinci*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

GOMES, Morgana. *A vida e o pensamento de Leonardo Da Vinci*. São Paulo: Ed. Minuano, 2000.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

D’ORAZIO, Costantino. *Leonardo segreto. Gli enigmi nascosti nei suoi capolavori*. Milano: Pickwick, 2015.

SAPEGNO, Natalino. *Disegno storico della letteratura italiana*. Firenze: La Nuova Italia, 1974.

LA LINGUA SANZA LETTERE DEL GENIO

Guido Alberto Bonomini¹

È concetto ormai largamente acquisito che Leonardo, autodefinendosi *omo sanza lettere*, non usasse nei suoi scritti il latino perché non fu mai in grado di comprenderlo e usarlo appieno. Ho sempre avuto una certa curiosità di capire esattamente il perché un genio del genere abbia sempre avuto enormi difficoltà, come i più insigni leonardisti sostengono, nell'imparare il latino. Insomma, il precursore del volo, del metodo scientifico, studioso finissimo di anatomia, di scienze naturali, però, malgrado brillantissime intuizioni su contenuti scientifici tra i più sottili, si è arenato sull'uso della lingua. Un genio a metà, eccellente in scienze, ma zero nell'uso del linguaggio e soprattutto nell'uso del linguaggio scientifico, che, come sappiamo anche nel periodo rinascimentale sarebbe dovuto essere preferibilmente in lingua latina. La preferenza per la lingua latina nei testi scientifici, resterà tale di fatto sino a Galileo Galilei il quale, malgrado per questioni apparentemente di uso strettamente pratico scrivesse in volgare, era poi costretto a ritradurre le sue opere in latino, proprio per dargli una leggibilità e diffusione a livello europeo, o almeno allargarle a un maggior numero di scienziati i quali ovviamente, non dovevano conoscere la lingua italiana.

Ma, d'altro canto, in pieno momento umanista, il periodo giustappunto di Leonardo, come è possibile che uno degli scienziati di punta abbia sempre omesso di scrivere i suoi trattati e appunti in una lingua a volte incerta e soprattutto volgare? Con questa curiosità, dopo aver riletto l'articolo di Maria Luisa Altieri Biagi²- *Sulla lingua di Leonardo*, ancor oggi uno tra gli studi più specifici sullo stile della lingua volgare di Leonardo, mi sono messo in viaggio per Firenze per incontrare una delle più notevoli studiose dello scienziato toscano, la prof. Paola Manni. Le ho presentato la mia perplessità, del come potesse essere possibile che un genio come Leonardo non fosse in grado, anche se in età adulta di apprendere il latino.

La prof. Manni mi rispose *in primis* che se una lingua non si impara da giovani è abbastanza difficile riprenderla da grandi, oltretutto una lingua complessa come il latino; inoltre, proseguiva la prof. Manni, una delle riflessioni forse decisive per avvicinarsi al modo di pensare e di agire di Leonardo è che lo scienziato scriveva essenzialmente per sé stesso e che quindi non era molto interessato alla trasmissione dei suoi appunti e scritti. La seconda affermazione mi è sembrato l'effettivo punto di partenza per il mio ragionamento, anche se ho

¹ Professore Associato, wildoalberto@yahoo.com.br, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro.

² In : Maria Luisa Altieri Biagi, *Fra lingua scientifica e lingua letteraria*, Roma, Istituti internazionali e poligrafici internazionali, Pisa, 1998, pp. 75-95.

dei dubbi per quanto riguarda l'uso della lingua in opere come il *Trattato di pittura* e anche su buona parte dei suoi appunti, sia di quelli contenuti nel *Codice Atlantico*, sia in quelli del *Codice di Madrid* e soprattutto per quello più discusso, il *Trivulziano*. Come la prof. Manni sostiene, è vero che la diffusione delle sue annotazioni in forma di appunti, un deposito di appunti, esistendone cioè vari stadi di elaborazione formale. Nel *Codice di Madrid*, ad esempio, viene introdotto il più completo rapporto tra lingua e immagine, ossia la lingua viene completata dall'immagine, pertanto, è come se non servisse una specificazione linguistica ulteriore, visto che la lingua è come se introducesse il tema e che il disegno venisse a completare. Il *Codice Trivulziano*, come anticipavo sopra, è quello tra i *Codici* un po' diverso al livello soprattutto stilistico, il quale mantiene una certa costanza nei caratteri fonologici e grafici, nonché strutturali, dimostrando un notevole arricchimento, oltretutto, anche per le lunghe tabelle dedicate al lessico, sia delle parole dell'italiano che di quelle di derivazione latina. Quindi una tendenza assai diversa da quanto accade, ad esempio nel *Codice Atlantico*, dove non abbiamo un vero e proprio apparato comparativo in lingua latina.

Credo tuttavia che la questione sulla quale riflettere non sia ora questa, ossia perché esiste una certa continuità di strutture e forme dal latino al volgare nel *Trivulziano* piuttosto che negli altri *Codici*, ma perché al latere di una scrittura innegabilmente volgare (anche se come vedremo lo scienziato introdurrà termini di derivazione latina o latinismi in genere), lo scienziato non abbia mai tentato di tradurre in lingua latina i suoi appunti. Oltretutto non sappiamo, come anche il prof. Marinoni ricorda nel suo saggio, Leonardo “Libro di mia vocaboli”³, se proprio il *Trivulziano* fosse il codice dove Leonardo raccogliesse i suoi studi linguistici, essendo occupato per metà da liste lessicali anche se disordinate. L' accenno al *libro di mia vocaboli* appare infatti in un altro codice madrileno (n.8936) dove appare una nota di Leonardo con i titoli dei libri che lasciò in una cassa a Firenze quando partì. Sta di fatto che comunque lo scienziato stilando corpose liste di vocaboli volgari e latini, cercasse di studiarne la natura e la derivazione. Possiamo così pensare non tanto nell'incapacità che lo scienziato possa avere avuto nei confronti dell'uso e della comprensione della lingua latina, quanto nel fatto che questi non abbia mai riposto eccessiva fiducia in una lingua artificiale, il cui primato era tanto conteso dai teorici dell'Umanesimo a lui contemporanei. Nel famoso passaggio del *Codice Atlantico* (F. 327V) è facile comprendere una certa acredine nel considerare gli intellettuali del suo tempo dei presuntuosi; in questo modo Leonardo si astrae

³ In” Studi in onore di Alberto Chiari”, Brescia paideia volII, pp.751-766

dalle diatribe umaniste, volendosi considerare non solo distante dal mondo filologico letterario, ma profondamente diverso da questo:

So bene che, per non essere io letterato che alcuno presuntuoso gli parrà ragionevolmente potermi biasimar, coll'alegare io essere omo senza lettere. Gente stolta! Non sanno questi che io potrei, si come Mario rispose, contro a' patrizi romani, io si rispondere dicendo: quelli che d' altrui fatiche se medesimi fanno ornati le mie a me medesimo non vogliono concedere. (DA VINCI, 2002, p. 335-336)

In questo passaggio i letterati, sarebbero più propriamente i filologi umanisti e in generali i teorici, ossia coloro che si fanno belli solo nel puro atto di commentare le opere altrui come fossero le loro. Quindi, di fatto Leonardo in questo passo, introduce una distanza incolmabile tra teorici e partici. Vorrei oltretutto aggiungere che anche in campo filologico, un altro personaggio eminente presso la corte di Lorenzo de' Medici, Agnolo Poliziano, si era distanziato vieppiù dal neoplatonismo, avvicinandosi invece a una sorta di neoaristotelismo che rivalutava lo spazio delle scienze e delle *artes machinales*, sottovalutate dall'idealismo neoplatonico.

Sappiamo degli scontri che nacquero tra il Poliziano e Giorgio Merula, accusato di plagio e il contrasto che il poeta aveva avuto anche con Bartolomeo Scala, tacciato di essersi arricchito grazie alla protezione dei Medici. Poliziano muore in circostanze misteriose, studi recenti hanno trovato nel suo scheletro forti dosi di arsenico, tanto che molti studiosi sono propensi a credere che, dati i contrasti avuti all'interno della corte medicea, anche con Marsilio Ficino, il filosofo di punta della corte medicea, non è da escludersi che sia stato avvelenato. Ricordiamo che un'amicizia di fondo tra il Poliziano e Leonardo o quantomeno una forte considerazione ci dev'esser stata, tanto che tra il 1506 e il 1508 (il Poliziano era morto già nel 1494) a Milano presso il governatore Charles d'Amboise Leonardo progetta una macchina teatrale per l'inscenazione del dramma pastorale di Poliziano, la Favola di Orfeo (fg. 231v e 224r del codice Arundel, già foglio 50 dell'Atlantico). Ora, al di là di qualsiasi ipotesi esista sulla morte del Poliziano, sembra evidente che, probabilmente, Leonardo sia per la sua storia personale, che per i suoi inizi artistici, avesse ben chiaro cosa fosse la teoria e la pratica, fare delle congetture filosofiche da un lato e andare a toccare con mano la realtà delle cose. Non è impossibile quindi che Leonardo si fosse avvicinato alla linea neoaristotelica del Poliziano, anche perché gettava luci diverse sul mondo meccanico e andava oltre le fredde teorizzazioni degli umanisti, creando, se si vuole, uno spazio di media cultura ove non fosse ignorato il latino delle fonti ma dove si fosse preferito scrivere in una lingua più congeniale alla scienza, il volgare appunto, vista come unica lingua naturale.

Bisogna infatti riflettere sul come si ponga Leonardo nei confronti della natura. Lo scienziato è affascinato dal mondo che lo circonda e che cerca di descrivere con una lingua che lui stesso vede come un elemento di questa. Una lingua naturale ha l'immediatezza che una lingua artificiale non può avere. Leonardo è un meccanico non un filosofo, un pratico, non un teorico. C'è un passaggio nel saggio di M. Luisa Altieri Biagi in cui viene dichiarato, in maniera oltremodo esplicita, il perché, in fondo, Leonardo non diede mai molto peso all'espressione scritta e si limitò tutt'al più nel fissare con gli stessi stilemi della lingua orale i suoi appunti.

È vero che - implicato nella polemica fra poesia e pittura-Leonardo manifesta sfiducia nel potere della parola e sottolinea la sua inefficacia, a paragone dell'immagine; la prima ha infatti un rapporto convenzionale, arbitrario, con la realtà a cui si riferisce, mentre la seconda raffigura fedelmente quella realtà. (ALTIERI-BIAGI, 1998, p. 95)

Ovviamente a questo luogo del testo dell'Altieri Biagi è evidente il riferimento al *Libro di pittura* di Leonardo (Bibl. Vaticana, cod. Vaticano Urbinate lat. 1270) compilato dal Melzi intorno al 1540. In questa raccolta definita Paragone, si affronta il tema del confronto tra le diverse forme di espressione umana, la poesia la storia, la filosofia e quella dell'immagine, la pittura e la scultura e, infine, quella del suono, la musica. Nel bel mezzo dei dibattiti umanistici, Leonardo ribalta il primato delle arti liberali e rivendica alla pittura il primato di immediatezza e universalità comunicativa oltre che come strumento di comprensione del reale. Nel Paragone, il figurare appare superiore al descrivere, anche se l'esercizio della parola resta comunque fondamentale.

Anche il prestigioso saggio di Barbara Fanini, si apre proprio con un passaggio fondamentale del *Libro di pittura* di Leonardo

E la tua lingua sarà impedita dalla sete, et il corpo dal sonno e fame, prima che con parole dimostri quello che in un istante il pittore ti dimostra (cod Urbinate Lat. 1270 bibl ap. Vaticana c.6) (FANINI, 2013, p. 225)

Nel suo saggio la Altieri Biagi commenta inoltre

(...) affascina Leonardo l'infinita potenzialità del codice verbale, il quale "se tutti li effetti di natura avessino nome" si estenderebbe "inverso lo infinito insieme con le infinite cose che sono in atto e che sono in potenza di natura".

A questo potere teoricamente infinito di nominare le cose Leonardo dà il suo contributo, accumulando un piccolo patrimonio lessicale che testimonia della sua attenzione per la parola: gustata nel suo significato, utilizzata nell'ampia gamma delle sue funzioni, apprezzata perfino nella dimensione diacronica che la riconduce al germoglio etimologico: "la derivazione de'

vocaboli latini” scrive Leonardo, “è necessaria ai buoni grammatici come la conoscenza dei muscoli ai buoni disegnatori.(Ibidem)

A mio avviso, in queste citazioni della Altieri Biagi, dove sono riportate anche le idee di Leonardo tratte dal *Codice Atlantico*, vengono dette due cose su cui riflettere: la prima che la lingua è un fenomeno di natura e pertanto mutevole e di difficile fissazione, difficile dargli una norma, la seconda che il latino è alla base dello studio etimologico e che, pertanto Leonardo rappresenta un sensibile passo avanti rispetto alle diatribe umaniste sull’inizio della lingua volgare. La dimensione etimologica che postula Leonardo rispetto al latino è un elemento nuovo nel panorama storico-linguistico a lui contemporaneo. Di fatto tra gli umanisti, da un lato Biondo Flavio sosteneva che il volgare nascesse dal disfacimento della latinità travolta dalla barbarie dei regni germanici che erano seguiti; dall’altra Leonardo Bruni affermava che anche nell’antica Roma esistevano due livelli linguistici, uno alto e usato nella scrittura e uno basso, usato per la comunicazione, posizione quest’ultima non molto dissimile dal punto di partenza della linguistica moderna che fa derivare dal latino volgare, cioè dalla lingua di uso medio, la lingua volgare italiana.

Qui Leonardo ci dice una cosa diversa, che dal latino derivano le parole del volgare e che quindi è giusto conoscerne la natura etimologica, aspetto sul quale non si soffermerà, di fatto, neanche assai più tardi Pietro Bembo, colui cioè che darà un aspetto normativo alla lingua letteraria. Per noi è ovvio che dal latino derivi l’italiano, per gli umanisti e per filologici come Pietro Bembo questo passaggio non era così esplicito e importante. Leonardo invece, proprio perché si affissa sulla natura delle cose e così come su quella del linguaggio, intende che il latino sia utile da conoscere per arricchire le parole in uso del volgare.

Più che di etimologia in senso moderno però, si parlava all’epoca di *disciplina derivatuionis* e Cristoforo Landino, “maestro” di Leonardo, come ricorda la Fanini⁴ proseguiva quella che era stata una pratica già medievale per migliorare il lessico latino, accostando dei vocaboli latini e italiani, secondo l’affinità di origine per captarne il significato e quindi mandarlo a memoria. Il Landino scriveva

Ognuno si vede che volendo arricchire questa lingua, bisogna ogni dí, de latini vocaboli, non sforzando la natura, derivare e condurre nel nostro idioma.(FANINI, 2013, p. 225)

Insomma, senza fare voli interpretativi (*sforzare la natura*) che si distacchino dal reale significato del termine, si devono introdurre dei latinismi. Indi, più che di etimologia, la

⁴ Barbara Fanini, in *Studi di Memofonte: Dall’invenzione al cartone. Appunti sul lessico artistico di Leonardo*. 11-2013, Firenze, pp.225- 255

pratica è un raffronto, che è di fondamentale importanza, perché anche nel discorso di Cristoforo Landino, la lingua è figura della natura. Anche per Leonardo la lingua sarà un fatto naturale, almeno l'uso del volgare è la lingua che ha un effetto autentico, anche se la rappresentazione più pratica e immediata sarà comunque il disegno.

Da questa considerazione credo abbia senso andare a vedere il come e il perché lo scienziato fece varie compilazioni di termini latini e derivati, dal codice B di Parigi, dove abbiamo degli esempi di vocabolarizzazione, per passare ad analizzare quindi il codice H e I, sempre di Parigi, dove abbiamo degli studi su parole e verbi latini. Di fatto, l'alternarsi di forme grafiche negli scritti dello scienziato deriva probabilmente dal ritenere che la lingua, siccome è un elemento della natura, muta come quella. Pertanto, vediamo nei suoi appunti raddoppiamenti fonosintattici a inizio di frase quasi a voler riprodurre l'atto naturale e autentico della fonazione. Sempre per continuare su quest'aspetto dell'irregolarità grafica, come anche ricorda Paola Manni, il periodo in cui scrive Leonardo precede il momento in cui anche la grafia dell'italiano assume un aspetto normativo e cioè all'indomani della cosiddetta questione della lingua (a partire quindi dal 1525 e dalla seguente revisione grafica trissiniana). Con tutta probabilità Leonardo intende l'importanza della lingua latina, tanto è che anche se in età adulta, non avendone avuto di fatto la possibilità quando più giovane, (a mio avviso è difficile stabilire il quando Leonardo inizi i suoi studi di latino se prima dei 38-40 anni o dopo, se ci basiamo esclusivamente sulla datazione approssimativa dei *Codici*) inizierà a redigere dei lessici con parole latine che comunque entrano nel suo lessico, derivandole da alcuni studi scientifici, che questi in un modo o nell'altro deve aver conosciuto, sia in lingua originale che in adattamenti in volgare italiano. Anche l'interrogativo che si pone sul fatto che Leonardo fosse in grado o meno di leggere in latino o che sempre si sia aiutato con dei volgarizzamenti, credo sia oltremodo complesso da risolvere. Malgrado Leonardo non abbia mai scritto nulla in lingua latina, comunque non ci dimostra che non sia riuscito neppure a leggere questa lingua. Sappiamo di fatto che ebbe un lungo sodalizio col matematico Luca Pacioli nel periodo milanese (tra il 1497 e il 1499) il quale scriveva anche i suoi testi in volgare per gli uomini "partici" come ricorda Augusto Marinoni⁵, come ad esempio la sua *Summa aritmetica*, in un'epoca tuttavia nella quale Leonardo non doveva essere assolutamente all'oscuro della lingua latina. Di fatto lo scienziato guarnì con dei disegni il *De divina proportion*e di Pacioli, (a confermare ancora una volta, che comunque la lingua deve

⁵ Augusto Marinoni, in Studi in onore di Alberto Chiari, 1973, vol. II, pp.751-766. Leonardo: "Libro di mia vocaboli" pp.2-9. (p. 7)

La lingua senza lettere del genio

avere la sua fase esplicativa finale nel disegno) opera che lo scienziato deve aver apprezzato anche in latino.

Esistono varie teorizzazioni, (diverse da quelle di Marinoni e della stessa Manni), per le quali la conoscenza della lingua latina di Leonardo non fu soltanto elementare; mi riferisco a quella di Solmi ad esempio, per il quale invece lo scienziato, comprendeva molto bene il latino. La verità deve trovarsi a metà strada tra una posizione e l'altra; Leonardo con buona probabilità era in grado di leggere e comprendere globalmente i testi scientifici in latino ma, per motivi legati soprattutto al riconoscersi scienziato e non filosofo, abbia sempre voluto usare la lingua volgare. Quindi, non avendo avuto un'educazione giovanile di tipo tradizionale, incentrata soprattutto sullo studio dei classici in latino e sugli studi di retorica, non abbia mai tentato, (o voluto tentare) l'abilità linguistica più complessa, la scrittura, in latino. D'altro canto, postulare che uno scienziato finissimo come Leonardo, fosse del tutto digiuno della lingua della sapienza dell'epoca e che si sia esclusivamente servito dei volgarizzamenti è, secondo me, una posizione anche assai difficile da sostenere. Sono d'accordo con la prof. Manni che sostiene che gli appunti, base dei *Codici*, Leonardo li considerasse appunti di lavoro e che quindi non avesse mai ipotizzato la pubblicazione, essendo scritti che lo scienziato faceva per sé. L'unico testo che ha una veste teorica, d'altro canto - il *Libro di pittura*, è frutto di una compilazione postuma e che quindi, anche il Melzi o chi per lui, rispettando la tradizione degli appunti volgari del maestro, non abbia voluto pensare di tradurli o farli tradurre in latino, perché il testo avesse una diffusione a livello europeo. Insomma, l'idea che si può ipotizzare sul come agisse il vinciiano, è forse intuibile dal come si comportasse anche in un campo a lui familiare, la pittura. Di fatto Leonardo mai volle conformarsi alle regole tradizionali, come ad esempio nelle tecniche dell'affresco, anche lì cercò dei modi diversi, un'altra tecnica, un cammino nuovo.

In campo linguistico, presumibilmente si deve essere comportato in un modo non molto dissimile. Profondamente convinto che la natura fosse la maggior maestra di vita, non avrebbe mai potuto adottare una lingua che sentiva come innaturale, come lontana dalla sua pratica quotidiana di uomo meccanico. Si rendeva conto del peso etimologico, di derivazione storica e quindi di una validità storico-linguistica che potesse dare ulteriore forza alle parole volgari, ma probabilmente stimò la lingua volgare come il risultato di un processo che affondava le sue radici nel latino, ma che all'epoca a lui presente si presentava con un aspetto nuovo, una lingua nuova, quella naturale. Penso che questo sia l'unico modo per ipotizzare che da un lato che lo scienziato non ignorasse completamente la comprensione del latino e che dall'altro ne facesse un uso misurato, legato essenzialmente alla lettura e allo studio interno

della lingua, come anche risulta dalle lunghe compilazioni del *Trivulziano*, lavoro compiuto con la finalità di corroborare la derivazione del volgare dal latino. Diversamente, bisognerebbe ammettere che Leonardo sia stato un genio a metà, ottimo in scienze e insufficiente in lingua e questo non riesco sinceramente ad ammetterlo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALTIERI BIAGI, Maria Luisa. *Fra lingua scientifica e lingua letteraria*, Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998. pp. 75-95.

BIFFI Marco e MANNI, Paola. *Glossario Leonardiano, Nomenclatura delle macchine nei Codici di Madrid e Atlantico*, Firenze, Olschki, 2011

DA VINCI, Leonardo. *Scritti letterari*. A cura di Augusto Marinoni. RCS Libri S.p.A, Milano, 2002.

FROSINI, Fabio. *Vita, tempo, linguaggio (1508-1510)* L lettura vinciana, 17 aprile 2010,

VINCI, Giunti. MARINONI, Augusto, Leonardo “Libro di Mia Vocaboli” *Studi in onore di Alberto Chiari*, Brescia , Paideia, 1973, volII, pp. 751-766.

FANINI Barbara. “Dall’Invenzione al cartone. Appunti sul lessico artistico di Leonardo”. *Studi di memofonte*. Rivista semestrale 11-2013, Firenze, pp.225- 255.

MANNI, Paola. “Riconsiderando la lingua di Leonardo”. *Estratto da Studi Linguistici Italiani*, volume XXXIV, Roma Salerno Editrice MMVIII, pp.11-51

MANNI, Paola. *Percorsi nella lingua di Leonardo: grafie, forme, parole*, XLVIII, Lettura Vinciana, 12 aprile 2008, Vinci, Giunti.

MARINONI, Augusto. *Studi in onore di Alberto Chiari*, 1973, vol.II,pp.751-766. Leonardo: “Libro di mia vocaboli) pp.2-9

Per la consultazione dei *Codici* leonardeschi: <http://www.leonardodigitale.com>

LEONARDO DA VINCI, UM *DISCEPOLO DELLA SPERIENTIA*.

Alcebiades Arêas¹
Edvaldo Belizário²
Patrícia Gonçalves³

A língua italiana que estudamos hoje é uma língua de raízes antigas, mas de sistematização recente. Em nosso texto, faremos um percurso histórico para compreender melhor o trajeto percorrido pelas línguas faladas na Itália até se concretizar a adoção de um italiano standard. Depois, por meio de análise morfológica, analisaremos o uso de alguns itens linguísticos adotados por Leonardo, procurando demonstrar como, mesmo do ponto de vista linguístico, é equivocado atribuir-lhe a alcunha de ‘*Omo sanza lettera*’. A verificação se dará por via da comparação de gramáticas e dicionários, incluindo os dicionários da *Accademia della Crusca*, edições de 1612, 1623, 1691, 1729-1738 e 1863-1923⁴.

Para começar, gostaríamos de lembrar que as primeiras tentativas de sistematização se deram na criação de uma língua literária, tornando a Itália um país de língua atípica, pois, em geral, a língua nasce primeiro na boca de seus falantes, para depois ser normatizada por suas canetas. O italiano standard nasceu de um espectro da escrita literária, cuidadosamente pensado e debatido ao longo dos séculos, tendo como *corpus* os melhores vocábulos e estruturas dos vários vulgares falados na península da bota, assim como latinismos e francesismos. Esses vulgares nasceram de vários fatores, como, de resto, sucede a qualquer língua: interação com estrangeiros durante os episódios das dominações, interação entre italianos de diferentes regiões e a própria necessidade da criação de novas palavras que abarcassem as novidades que se lhes iam apresentando. E todos os vulgares derivavam principalmente do latim, língua oficial do Sacro Império Romano.

Entre 1437 e 1441, Leon Battista Alberti escreveu um esboço de gramática da língua toscana⁵, no entanto, muitos itens gramaticais que hoje fazem parte do nosso instrumental linguístico não foram sequer mencionados na obra. Isso não se deve, porém, a um trabalho mal executado; os artigos, por exemplo, não entraram na gramática porque não existiam no

¹ Professor associado no setor de língua e literatura italianas na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: bideareas@gmail.com.

² Professor assistente no setor de língua e literatura italianas na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: edvambel@bol.com.br.

³ Professora adjunta no setor de língua e literatura italianas na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: laboratoriorenascentista@gmail.com.

⁴ Disponíveis on-line no sítio: http://www.lessicografia.it/ricerca_libera.jsp (acessado em 12/11/17).

⁵ Disponível em:

https://www.liberliber.it/mediateca/libri/a/alberti/grammatica_della_lingua_toscana/pdf/gramma_p.pdf

latim, de modo que foi a necessidade que os criou quando as línguas faladas na Itália surgiram. E, naturalmente, quando a necessidade os criou, não os fez vir acompanhados de regras, de modo que o seu uso se alterava conforme o falante, a região e outras variantes. Os artigos já existiam à época de Dante, mas, na ausência de uma gramática normativa, como veremos ao longo de nossa análise, era comum vê-los sendo usados sem um critério fixo, alternando-os nas formas e usos sem uma lógica perceptível.

Quando Leonardo vivia, o *Prose della volgar lingua*, de Pietro Bembo, obra que indicava caminhos a tomar na produção de poesia e prosa, não existia, posto que foi publicada só a partir de 1525. Ainda não existia também o dicionário da *Accademia della Crusca*, que tentava estabelecer uma regularidade à língua e começou a ser planejado em 1590, tendo sido publicado a primeira vez em 1612. Ou seja, das obras citadas, apenas a gramática de Alberti poderia ter iluminado os caminhos de Leonardo, no entanto, o próprio inventor admite ter estudado pouco, não colocando isso, porém, como motivo para vergonha ou como barreira para sua criação. Apenas se refere a esse fato em seus *escritos literários* para comentar que sua condição de homem iletrado fornecia a seus desafetos a sensação de legitimidade para emitirem contra ele julgamentos preconceituosos, os quais, entretanto, não o afligiam, como vemos em suas palavras:

“Dirão que, por ser iletrado, não posso bem dizer aquilo de que desejo tratar. Oras, não sabem esses que as minhas coisas são mais para serem tratadas pela experiência do que pelas palavras alheias, a qual foi mestra de quem bem escreveu, e assim por mestra eu a pego e a usarei em todos os casos” (DA VINCI, 2002, p. 335-336).

Há também que se questionar quão iletrado fosse Leonardo. Seus estudos não foram, de fato, muito aprofundados em função da sua condição de filho bastardo, que o impedia de assumir a função do pai quando fosse adulto. Porém, a ironia de Leonardo ao confrontar seus críticos, diminuindo a importância de estudos mais aprofundados para os objetivos que tinha para a própria vida, além de trazer luz o apreço que ele tinha pela experimentação, oferece também a comprovação de que a limitação acadêmica não lhe fez falta. O *Bestiario* que analisaremos mais adiante, comprova que ser iletrado nos níveis de Leonardo deveria ser considerado uma qualidade e, ao mesmo tempo, é mais uma prova de que iletrado era algo que ele definitivamente não era⁶, posto que é baseado em obra já existente, ou seja, Leonardo era, antes de tudo, um leitor. Uma transcrição do canto XXIV, do *Inferno* de Dante, do verso 46 ao 51, em um de seus cadernos o mostra como um leitor erudito.

⁶ Carlo Vecce inclui o *Bestiario*, de fato, entre os materiais derivados das tentativas de Leonardo, em maneira autodidata, de aprender Latim. As raízes desta obra, acrescenta o pesquisador, estariam na cultura popular toscana.

«Omai convien che tu così ti spoltre»,
disse 'l maestro; «ché, seggendo in piuma,
48 in fama non si vien, né sotto coltre;
sanza la qual chi sua vita consuma,
cotal vestigio in terra di sé lascia,
51 qual fummo in aere e in acqua la schiuma
(ALIGHIERI, 1966-67, p. 99).

Buscando as fontes do Bestiario, descobrimos uma complexidade maior do que supúnhamos anteriormente. O Bestiario se baseia em duas obras: *Fiore di virtù* e *Acerba etas*, mais conhecida como simplesmente *Acerba*. O livro *Fiore* tem autoria incerta, já que lhe são atribuídos cerca de 7 autores e na primeira edição do dicionário da Crusca há uma nota atribuindo ao livro autor incerto ou desconhecido. *Acerba* tem Cecco d'Ascoli como autor. Trata-se esta de um poema didático composto de 4865 versos em sextinas.

Entretanto, pesquisando no site da *Crusca* as 10 primeiras entradas do *Bestiario*, encontramos os seguintes resultados: a primeira entrada é parcialmente parecida com a entrada correspondente no *Fiore di virtù*, a segunda é similar, mas não tão próxima quanto a primeira; a terceira é uma adaptação, e a quinta segue a mesma linha da segunda entrada. As seis entradas restantes simplesmente não retornam em uma pesquisa nos dicionários da *Crusca* como algo já publicado. Trata-se já da intertextualidade, uma vez que

(...) não se pode mais imaginar um autor soberano, original, porque a escrita em um determinado momento transformou-se em reescritura. A originalidade absoluta ficou na antiguidade, nas origens da escrita. Hoje, ao escrever, o autor convive com um leque de musas, não originárias do Olimpo ou de qualquer outra moradia de deuses, mas oriundas das leituras que combinam textos pré-existentes e, a partir dessas combinações, criam novas tramas textuais gerando a intertextualidade de que falava Kristeva. Isso acontece porque existe uma tradição literária que não se pode ignorar, que já faz parte do inconsciente coletivo, uma série de textos que vêm sendo lidos há tanto tempo que já fazem parte do imaginário textual e, por isso, é correto dizer que o livro “não é mais que um tecido de signos”, compartilhados (GONÇALVES, 2014, p.19).

Se as circunstâncias não lhe permitiram ter um estudo formal, a sua sagacidade o levou mais além. Em nossa análise do *Bestiario*⁷, verificamos que até o item 35 bis, Leonardo desenvolve uma leitura de sentimentos tipicamente humanos, buscando nos relacionamentos dos animais irracionais elementos que considera dignos de imitação pelo Homem. A partir do item 36, passa a elencar variados animais, míticos ou reais, analisando-os a partir de uma ótica fabulosa. A partir de agora, passaremos a comentar trechos escolhidos, atualizando a

⁷ O *Bestiario* está no livro *Scritti Letterari*, entre as páginas 231 e 266, na edição da BUR, edição eletrônica que adotamos para análise.

língua leonardiana e traduzindo-os. O livro é composto de 96 entradas, como se fosse um dicionário de sabedoria animal.

BESTIARIO

1. AMORE DI VIRTÙ. *Calendrino*⁸ è uno uccello, il quale si dice, che essendo esso portato dinanzi a uno infermo, che se 'l detto infermo *debbe* morire, questo uccello *li* volta la testa *per lo* contrario e mai lo riguarda; e, se esso infermo *debbe* *iscampare*, questo uccello mai l'abbandona di vista, anzi è causa di levarli ogni malattia. Similmente, l'amore di virtù non guarda mai cosa vile, né *trista*, anzi dimora sempre in cose oneste e virtuose, e ripatria *innel* cor gentile, a similitudine degli uccelli nelle verdi selve sopra i fioriti rami; e si dimostra più esso amore nelle avversità che nelle prosperità, facendo come lume, che più risplende dove *truova* più tenebroso sito⁹.

AMORE DI VIRTÙ. CALANDRA¹⁰ è UN uccello, il quale si dice, che essendo ESSO portato dinanzi a UN infermo, che se IL detto infermo DEVE morire, questo uccello GLI volta la testa AL contrario e mai lo riguarda; e, se QUESTO infermo DEVE SCAMPARE, questo uccello mai l'abbandona di vista, anzi è causa di levarGLI ogni malattia. Similmente, l'amore di virtù non guarda mai cosa vile, né TRISTE, anzi dimora sempre in cose oneste e virtuose, e RIMPATRIA NEL CUORE gentile, a similitudine degli uccelli nelle verdi selve sopra i fioriti rami; e si dimostra più QUESTO amore nelle avversità che nelle prosperità, facendo come lume, che più risplende dove TROVA più tenebroso sito.

Neste primeiro item, observamos substantivos com formas alteradas. No caso de *calendrino* há duas questões a ressaltar: no dicionário da Crusca não há ocorrências dessa grafia. Existem mais de 300 ocorrências de uma grafia similar, *calandrino*, presente inclusive no *Decameron*. Hoje, no entanto, a forma é calandro/calandra, tendo sido registrada pela primeira vez na quarta edição do dicionário da Crusca, atualizado entre 1729-1738, com o primeiro exemplo tirado de *Il morgante*, de Luigi Pulci, publicado em 1478. Ainda em relação à ortografia, observamos também Trista, que hoje, tal como no português, se escreve triste. Outra questão que se repete ao longo do texto são os artigos indefinidos usados sem flexão por causa da letra que inicia o substantivo que ele precede: na língua contemporânea, existem regras diferentes para diferentes grupos de letras iniciais *un/un'* para vogais e para consoantes

⁸ Usaremos o itálico como forma de destacar os vocábulos analisados. Na atualização linguística, as palavras virão sinalizadas pelo uso da caixa alta.

⁹ Tradução nossa: AMOR À VIRTUDE. Calandra é um pássaro do qual se diz que, sendo ele levado à presença de um enfermo, vira a cabeça para o outro lado e nunca olha para o enfermo se este vai morrer; e, se este enfermo vai sobreviver, este pássaro nunca o perde de vista, na realidade, serve para afastar dele todas as doenças. Do mesmo modo, o amor à virtude nunca olha para coisa vil nem triste, ao contrário, reside sempre nas coisas honestas e virtuosas e regressa ao coração generoso à maneira dos pássaros nos verdes bosques sobre os ramos floridos; e este amor se mostra melhor na adversidade do que na prosperidade, assim como a luz que brilha mais quando está nas trevas.

¹⁰ No *Decameron* aparece na oitava jornada, novela sexta, Calandrino. Calandra e calandro são também duas formas aceitas.

seguidas de vogais, uno/una para um dado grupo de consoantes. Além disso, os pronomes pessoais do caso reto e os oblíquos, diretos e indiretos, também não observam as regras atuais.

2.INVIDIA. Del nibbio si legge che, quando *esso* vede i *sua* figlioli nel nido esser di troppa grassezza, che per invidia egli gli becca loro le coste e *tiengli senza mangiare*¹¹.

INVIDIA. Del nibbio si legge che, quando ESSO vede i SUOI figlioli nel nido esser di troppa grassezza, che per invidia egli gli becca loro le coste e GLI¹² TIENE SENZA mangiare.

No caso do pronome possessivo que destacamos, *sua* é uma forma feminina. Por último, temos uma questão de colocação pronominal, a forma posposta do pronome é de uso apenas com algumas formas verbais, mas não com o indicativo presente.

3.ALLEGREZZA. L'allegrezza è *appropriata* al gallo, che d'ogni piccola cosa si rallegra e canta con vari e scherzanti movimenti¹³.

ALLEGREZZA. L'allegrezza è APPROPRIATA al gallo, che d'ogni piccola cosa si rallegra e canta con vari e scherzanti movimenti.

Neste trecho, pode se tratar de um erro ortográfico. O termo *appropriato* existe desde a segunda edição do dicionário da Crusca, com 15 entradas; *appropriata*, desde o terceiro, com 3 entradas, e a forma feminina desapareceu na quinta edição, o que não aconteceu com a masculina. A forma *appropriato* aparece em todas as edições, com 17 entradas; a forma feminina, tem 4 ocorrências e só aparece nas edições terceira e quarta.

A partir da entrada 36, como já dissemos anteriormente, Da Vinci começa a citar um elenco de animais, normalmente atribuindo-lhes apenas qualidades próprias, sem criar atributos mágicos ou mitológicos. Além dos animais que de fato compõem a fauna mundial, Da Vinci escreve também sobre alguns animais mitológicos como o drago e o basilisco, o qual analisaremos em virtude de ele ser bastante usado na literatura mágica contemporânea. Trata-se de um animal com a aparência de uma cobra, dotado de poderes mortais.

75. BASILISCO. Questo nasce nella provincia cirenaica, e non è maggiore che dodici dita e ha in capo una macchia bianca a similitudine di diadema. Col fischio caccia ogni serpente; ha similitudine di serpe ma non si *move* con torture, anzi ma ritto dal mezzo innanzi. *Dicesi* che uno di questi essendo morto con un'aste da uno a cavallo, che *'l suo veneno* scorrendo su per

¹¹ INVEJA. Do milhafre se lê que, quando ele vê que os seus filhotes no ninho estão muito gordos, por inveja, ele bica as suas costelas e os deixa sem comer.

¹² OPPURE TIENE LORO, forma mais antiga.

¹³ ALEGRIA. A alegria é própria do galo, que por qualquer coisa pequena fica alegre e canta com vários e divertidos movimentos.

*l'aste, e nonché l'omo ma il cavallo morì. Guasta le biade, e non solamente quelle che tocca, ma quelle dove soffia. Secca l'erba, spezza i sassi*¹⁴.

BASILISCO. Questo nasce nella provincia cirenaica, e non è maggiore che dodici dita e ha in capo una macchia bianca a similitudine di diadema. Col fischio caccia ogni serpente; ha similitudine di serpe ma non si MUOVE con torture, anzi ma ritto dal mezzo innanzi. SI DICE che uno di questi essendo morto con un'ASTA da uno a cavallo, che IL suo VELENO scorrendo su per l'ASTA, e nonché L'UOMO ma il cavallo MUORE. Guasta le biade, e non solamente quelle che tocca, ma quelle dove soffia. Secca l'erba, spezza i sassi.

Do ponto de vista linguístico, mantêm-se as marcas da escrita contemporânea a Da Vinci como a ortografia divergente daquela presente no italiano contemporâneo. Todavia, é interessante observar que a forma para *veleno* era à época mais próxima do português, posto a origem no latim, do que a atual, onde o primeiro N foi substituído pelo L: as origens comuns não se negam, mas o caminhar humano leva as línguas por atalhos que ora se reencontram, ora se afastam quase para sempre. A escolha do basilisco foi para demonstrar que nem tudo que Leonardo escreveu foi resultado do estudo anatômico ou observacional. O basilisco é um animal mitológico que pode ter chegado a Leonardo por via oral ou escrita, mas, certamente, por meio da leitura de mundo.

Na próxima entrada selecionamos o golfinho, mamífero aquático com inteligência bastante alta. É essa inteligência que lhe permite encontrar o ponto fraco no crocodilo, animal de grande força e agressividade e, com uso da astúcia, eliminar o predador.

83. DELFINO. La natura ha dato tal cognizione alli animali che oltre al (c)onoscere la lor comodità, cognoscano la incomodità del nimico; onde intende il delfino quanto vaglia il taglio delle sue penne posteli sulla schiena e quanto sia tenera la pancia del coccodrillo, onde nel lor combattere se li caccia sotto e tagliali la pancia e così l'uccide. Il coccodrillo è terribile a chi fugge e vilissimo a chi lo caccia¹⁵.

DELFINO. La natura ha dato tal cognizione AGLI animali che oltre al (c)onoscere la LORO comodità, CONOSCONO L' incomodità del NEMICO; onde intende il delfino quanto vaglia il taglio delle sue penne PINNE DORSALI sulla schiena e quanto sia tenera la pancia del

¹⁴ BASILISCO. Este nasce na província da Cirenaica, não é maior do que doze dedos e tem na cabeça uma mancha branca parecida com um diadema. Com um sibilo caça qualquer cobra; Assemelha-se a uma cobra, mas não se move sinuosamente, mas em linha reta do meio para a frente. Dizem que, sendo um desses morto com uma vara por um homem a cavalo, o seu veneno escorre pela vara e não apenas o homem, mas também o cavalo morre. Arruína as plantas, e não somente as que toca, mas também aquelas sobre as quais sopra. Seca a relva, quebra as pedras.

¹⁵ GOLFINHO. A natureza deu tal cognição aos animais que, além de conhecer a sua vantagem, conhecem a desvantagem do inimigo; sendo assim, o golfinho percebe o quanto vale o recorte das suas barbatanas dorsais nas costas e o quanto é delicada a barriga do crocodilo, deste modo, na luta entre eles, o golfinho se mete embaixo do crocodilo e corta a barriga dele e, assim, o mata. O crocodilo é terrível com quem foge e vilíssimo com quem o caça.

coccodrillo, onde nel LORO combattere GLI SI caccia sotto e GLI TAGLIA la pancia e così l'uccide.
Il coccodrillo è terribile a chi fugge e vilissimo a chi lo caccia

No texto, analisando a língua, observamos que a preposição articulada apresenta uma forma diferente, derivada do fato de, como já dissemos, uma das formas não existentes no latim ser o artigo definido, surgindo, então, no *volgare*, em formas como *alli*, exemplo totalmente fora do padrão contemporâneo, ao mesmo tempo em que vemos formas existentes hoje como *la*, *del* (preposição di + artigo definido il) e *sulla* (preposição su + artigo definido la). Percebe-se, assim, como à época de Leonardo, já estavam avançadas as tentativas de normatização da língua e percebe-se, também, como Leonardo, voltamos a insistir, era um leitor. A normatização que ele demonstra na obra *Bestiario* em um momento em que a gramática normativa era ainda um projeto só se adquire por meio da imitação, ou seja, da leitura de textos que serviram de modelo linguístico.

A partir desse breve panorama esperamos ter apresentado um pequeno retrato do leitor Leonardo, conscientes da impossibilidade de em poucas páginas delinear um quadro mais claro de um personagem tão complexo. Um homem que teve suas paixões ao mesmo tempo em que declarava que “Quem não contém seus instintos libidinosos se coloca no mesmo nível das bestas¹⁶”. Um inventor que pintava, que estudava anatomia de homens, mulheres e animais, que fazia invenções para a guerra e para o mar, que sonhava voar, mas que não perdia a consciência da distância entre o céu e a terra e que falava sobre ter estado no céu sem jamais ter tirado os pés do chão. Um homem que viveu mil vidas em uma e que até hoje nos inspira e impressiona.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIGHIERI, Dante. *La Divina Commedia*. A cura di giorgio petrocchi, 3 vol. : mondadori, 1966-67.

DA VINCI, Leonardo. *Scritti letterari*. A cura di Augusto Marinomi. Millano: RCS Libri S.p.A, 2002.

GONÇALVES, Patrícia A. *Da narrativa da vida à vida da narrativa: questões de escrita e autoria em Florbela Espanca e Sibilla Aleramo*. 2014. Tese de Doutorado em Estudos Literários, Insituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

¹⁶ Citado em Walter Isaacson, p. 91.

O paraquedas de da Vinci e outras invenções do Renascimento

ISAACSON, Walter. *Leonardo da Vinci*. Tradução de André Czarnobai. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

VECCE, CARLO. «Scritti» di Leonardo da Vinci. In: *Letteratura Italiana Einaudi*. Opere. Vol. I, a cura di Alberto Asor Rosa. Torino: Einaudi, 1992.

MAQUIAVEL E LEONARDO, CORIFEUS DE UM MUNDO NOVO.

Opázia Chain Feres¹

Vamos tecer alguns comentários sobre dois expoentes do Renascimento italiano: Leonardo Da Vinci (Vinci, Firenze, 1452 – Cloux, Amboise, 1519) e Niccolò Machiavelli (Firenze, 1469 – 1527) cuja afinidade intelectual é hoje bem aceita pela crítica ². Preliminarmente, não é demais repetir que a Idade Média nunca deixou de estudar os clássicos, desenvolveu a filosofia e, em seu bojo, a ciência e a política - ciência e política estas a que daremos particular atenção ao falarmos de nossos autores - sem deixar, porém, de respeitar a própria tradição, o seu ordenamento, em outras palavras, permanecendo com o guiamento de Deus. O homem medieval parte daquilo que vive como a sua realidade mais palpável – a própria alma em perfeita sintonia com a Religião – e fortalecido deste modo, busca o conhecimento do mundo. Diz Romano Guardini:

esisteva un'appassionata aspirazione alla verità (...) La realtà più familiare e più prossima gli “Nel Medioevo li [all'uomo medievale] appare (...) la sua anima, la sua esistenza umana interiore che cerca salvezza e, in rapporto reciproco con essa, la realtà religiosa. Ma questa è storicamente concreta: il Dio vivente, manifestatosi in Gesù Cristo e operante nella storia mediante la Chiesa. La volontà di conoscenza ha inizio da qui, e da questo punto egli penetra a tastoni nella ricchezza della realtà del mondo.” (GUARDINI, 1999, p. 317-319) “Abbiamo (...) nel pensiero medievale una volontà di conoscenza che non tende per prima cosa ed essenzialmente a scoperte di nuove realtà. Essa si trova piuttosto dinanzi una realtà di una densità e di una pienezza inesauribili, che le giunge attraverso un'esperienza di carattere fondamentale, e cerca di trarne nella massima misura un contenuto di qualità e di connessioni necessarie, al fine di costruire di lì un 'mondo'. Penetrazione e costruzione sono i veri atti efficienti.” (GUARDINI, 1999, p.321)

A fé busca a inteligência, diz Anselmo, o que orienta a caminhada desse homem na procura de um conhecimento que significa “non ricerca nel senso moderno, ma contemplativa

¹ opazia@superig.com.br . UFF.

² “Che Il loro probabile incontro, tra Urbino e Imola, nell'estate o nell'autunno del 1502, entrambi al seguito di Cesare Borgia (l'uno come suo 'Architecto et Ingegnero Generale', l'altro come emissario del governo fiorentino), sia stato il preludio a una più assidua frequentazione nel biennio 1503-04, in concomitanza con l'assegnazione a Leonardo di due prestigiosi e ambiziosi incarichi da parte della neo-rinata Repubblica di Firenze (Il fallimentare progetto di deviazione del corso dell'Arno, in funzione strategico-militare nella guerra contro la storica rivale Pisa; la decorazione pittorica di una parete della Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Vecchio, con l'eroica vittoria repubblicana della *Battaglia di Anghiari*), per i quali è del tutto certo che l'intervento e la mediazione di Machiavelli siano stati essenziali, ha in definitiva persuaso gli studiosi più avveduti della verosimiglianza e attendibilità di un loro interscambio intellettuale. (VERSIERO, 2015, p. 55)

penetrazione del mondo e costruzione dell'immagine dell'esistenza”³. Este homem medieval que busca a verdade tem sua cabal representação na *Divina Comédia* de Dante, diz Guardini.

O poeta máximo tem um sentimento em relação ao corpo em total contraste com o que será esse corpo para o Renascimento e para os tempos modernos e nos permitirá situar a anatomia realizada por Leonardo e outros estudiosos do Renascimento no ambiente de uma sensibilidade nova.

“Per Dante il corpo non è qualcosa di esteriore che semplicemente avvolge l'anima. Esso è la vivente apparizione dell'anima, la sua consistenza nello spazio e nel tempo. La violenza eseguita sul corpo è violenza fatta all'anima.” (GUARDINI, 1999, p. 346)

O contraste é radical entre uma representação que não separa corpo e alma e a nova onde o corpo é simplesmente corpo⁴, e assim sendo pode se tornar objeto de estudos científicos. Com tal mudança, estão dadas as condições para a aceitação da experimentação no corpo e, em particular, da anatomia.

O Renascimento impregnou todas as áreas do conhecimento, deu novos contornos ao pensamento. E preparou o Iluminismo. Vejamos o que nos diz Luigi Salvatorelli:

Al di là dell'erudizione umanistica, al di là della trasformazione letteraria e artistica il Rinascimento agì come fermento di pensiero in tutto: nella religione, nella filosofia, nella scienza, nella morale, nella politica. Carattere fondamentale comune di questa sua azione è l'autonomia e laicizzazione dello spirito. Lo spirito religioso e morale degli uomini del Rinascimento era assai diverso da quello tradizionale cattolico, pur rimanendo formalmente soggetto al domma (...) Anche nella scienza si affermarono nuove tendenze e lo studio delle leggi della natura (...) sarà ripreso da Bacone, Copernico e Galileo. (SALVATORELLI, 1969, p. 280)

O Renascimento⁵ é prenúncio de uma mudança de rota que ficaria mais visível a partir do Iluminismo. Olhou muito mais para a cidade terrena, razão pela qual a política ganha um peso desconhecido até então. Procurou apreender a cultura da Antiguidade Clássica sem levar em consideração as apropriações feitas dela pela Idade Média e deu a ela feições renascentistas, sobretudo ao não respeitar a ordem do mundo como faziam os Antigos⁶.

A concepção unitária dos saberes e a correspondente interdependência entre eles - visível na concepção ptolomaica do universo e emblema da *Divina Comédia* - começa a dar lugar à independência de cada um deles. É o momento em que se insinua uma ruptura com o

³ GUARDINI, 1999, p. 369

⁴ A alma habita o corpo, diz Leonardo. Cf. GIOVANNETTI, 2015, p. 222, IX. E, também: “In linea con la teosofia neoplatonica di Marsilio Ficino, Leonardo riteneva che l'anima, quale fonte di cognitiva forza vitale, dimorasse da qualche parte nel cervello.” Id., ibid., p. 156

⁵ Marco Versiero inclui o Renascimento numa proto-modernidade que iria dos humanistas dos séculos XV-XVI aos racionalistas do XVII (VERSIERO, 2015, p. 6, nota 6)

⁶ Cf. GUARDINI, op. cit., p. 318

mundo tradicional. Essa independência possibilita a aceleração da aquisição de conhecimentos⁷, uma vez que, por exemplo, os limites morais impostos pela sociedade tradicional⁸, não precisam mais ser obedecidos, com efeitos agressivos pelas mudanças bruscas a que dão causa.

Tucídides, o historiador grego que viu a formação, a grandeza e o desmoronamento do império de Atenas⁹, identificou no homem o desejo de viver como sendo, primeiramente, durar e firmar a segurança de sua existência; depois como sendo assegurar o bem-estar, isto é, possuir. Como o homem, a cidade também quer possuir e durar, a cidade também quer viver. “A história é o desenvolvimento de um querer viver, é o combate entre vontades de viver¹⁰.” Para o grande historiador grego, o nascimento, crescimento, destruição de um império “não está na ordem moral, mas na ordem da vida”¹¹. Tucídides é fonte segura do ‘naturalismo’ que se encontra em Maquiavel...¹²

São anos de profunda inovação¹³. Mudanças tão radicais na sensibilidade e no mundo _ entre uma Idade Média que visava à fiel imitação da Criação e não perdia a referência do Absoluto e o Renascimento, em que já se insinua a valorização do contingente, que queria examinar, compreender e controlar a natureza, _ mudanças dessa ordem comportam insegurança e crise. A vivência de uma ameaça pode ser pressentida tanto nas imagens do dilúvio insistentemente desenhadas por Leonardo¹⁴, quanto em alguns escritos de Guicciardini, como no parágrafo 161 de seu *Ricordi*:

Quando io considero a quanti accidenti e pericoli di infirmità, di caso, di violenza e in modi infiniti è sottoposta la vita dell’uomo, quante cose bisogna concorrino nello anno a volere che la ricolta sia buona, non è cosa di che io mi maravigli più che veder uno uomo vecchio, un anno fertile (GUICCIARDINI, 1988, p. 191)

Mudanças bruscas, clima de ameaça, guerra. Dante se preocupou com as guerras fratricidas que ele viu a seu redor. Fruto dessa preocupação, seu *Monarchia* sonda céus e

⁷ Os céus de Dante, aos quais correspondem, do primeiro ao décimo, respectivamente, Gramática, Dialética, Retórica, Aritmética, Música, Geometria, Astrologia, Física e Metafísica, Filosofia Moral e Teologia, são céus concêntricos, cada um deles circundado pelo seguinte e todos circundados pelo nono céu (Moral) e pelo décimo (Teologia) – a significar que nenhuma ação humana pode se desenrolar sem ‘dar satisfações’ à Moral, por exemplo – numa concepção orgânica do saber. Cf. DANTE, 1987, p. 108-114.

⁸ “(...) in una società tradizionale una morale come dominio autonomo non esisteva”. Cf. EVOLA, Julius. *Rivolta contro Il mondo moderno*, 2010, p. 183.

⁹ BONNARD, 1980, p. 502

¹⁰ Id. *ibid.*, p. 505

¹¹ Id., *ibid.*, p. 504

¹² Para a vontade de viver do homem, e sua fragilidade diante das forças da natureza e da sorte, que se leia o seguinte trecho do *Asino d’oro* maquiaveliano: “A quante infirmità vi sottomette / natura, prima, e poi fortuna quanto/ ben senz’alcuno effetto vi promette! / (...) Nessuno altro animal si truova ch’abbia/ più fragil vita, e di viver più voglia/ (...)” MACHIAVELLI, 1989, p. 396.

¹³ Que se pense ao crescente uso da artilharia. Cf. GIOVANNETTI, 2015, p. 127

¹⁴ Cf. VERSIERO, op. Cit., p. 27

terras na busca de meios para se chegar a um equilíbrio que poderia pôr fim a tais guerras. Em Dante, a guerra inevitável e necessária é aquela contra os inimigos que o homem traz dentro de si. As guerras contra os outros homens ele quer ver terminadas. Maquiavel é antípoda de Dante neste ponto: o autor renascentista concebe a vida como guerra... e Leonardo poderia dar suporte técnico-científico à guerra teorizada por Maquiavel...

É dentro de uma atmosfera ameaçadora, portanto, seja pelos desastres naturais¹⁵, seja pelos acontecimentos políticos, que ambos os autores vão envidar seus esforços: Leonardo¹⁶ com seus estudos – entre tantos outros - sobre máquinas de guerra, anatomia e Maquiavel com sua especificidade política. Mas ambos vivem como um imperativo categórico a necessidade de obter o controle da natureza das coisas.

Boucheron, que tendo como referência Maquiavel e Leonardo, busca compreender o que significa ser contemporâneo, se pergunta se não se trata de ocultação, portanto algo intencional, o fato de Maquiavel e Leonardo não se referirem um ao outro apesar de encontros comprovados que tiveram em empreitadas de não pouca relevância. De fato, um encontro certo ocorreu em 1502-1503 junto ao Valentino¹⁷, outros durante o projeto de desvio das águas do Arno, em datas próximas – para citarmos apenas dois momentos de grande importância¹⁸.

Por isso aventamos a hipótese de que, talvez, Maquiavel e Leonardo não se encontrem tanto na arte e/ou na ciência quanto na política propriamente dita¹⁹ (o domínio da ciência como ingrediente indispensável para a tomada e manutenção do poder), que tem a guerra como momento privilegiado. “Descrivere la política significa rappresentare la battaglia” (BOUCHERON, 2014, p. 92). E se Leonardo traça diretrizes para representar, na pintura, vencedores e vencidos numa batalha:

‘Farai rosseggiare i volti’ nel braciere del combattimento; ‘Farai i vincitori corenti co’capegli (*sparsi a*) e altre cose legieri sparsi al vento’; ‘Farai li vinti e batuti palidi, colle ciglia alte nella lor congiunzione, e la carne che resta sopra loro sia abundante di dolente cresse’ (BOUCHERON, 2014, p. 93)

¹⁵ Maquiavel descreve nas suas *Storie fiorentine* uma terrível cheia do rio Arno; Boucheron aproxima os desenhos do dilúvio de Leonardo a recordações de apavorantes cheias do rio Arno. BOUCHERON, 2014, p. 86-87.

¹⁶ Ingegnere militare, maestro di macchine da guerra e fortificazioni, in grado di disegnare il profilo di uno spalto per una cittadella e di escogitare il modo di minarne le fondamenta ‘per cave e vie secrete e distorte, facte senza alcuno strepito (...) l’anatomista e il sezionatore, l’esperto di cadaveri dissezionati, colui che a Firenze disegnava il corpo dei torturati.” BOUCHERON, 2014, p. 95-96

¹⁷Id., ibidem, p. 10-11

¹⁸ Id. ibidem, p. 74-75

¹⁹ Marco Versiero verifica um episódico, mas não irrelevante, confrontar-se de Leonardo com temas da política. Cf. VERSIERO, 2015, p. 17;

Maquiavel representa assim, no seu capítulo ‘di fortuna’, vencedores e vencidos:

Potenzia, Onor, Ricchezza e Sanitate
stanno per premio; per pena e dolore,
Servitù, Infamia, Morbo e Povertate.
Fortuna el rabbioso suo furore
dimostra con questa ultima famiglia,
quell'altra porge a chi le' porta amore.
(MACHIAVELLI, 1989, p. 333)

Segundo Maquiavel, há dois modos de se combater: um deles é próprio do homem e se dá com as leis; o outro é próprio dos animais e se dá com a força. E como o primeiro, muitas vezes, não é o bastante, é necessário recorrer ao segundo, diz Maquiavel no capítulo 18 de *O Príncipe* – que segue dizendo ainda que tal fato sempre foi ensinado aos príncipes, porém de modo velado. Velado com a metáfora do centauro que teria nutrido Aquiles... Maquiavel continua: tendo o príncipe necessidade de usar seu lado ferino, deve escolher o leão (força) e a raposa (astúcia, que é uma fraude); a fraude para dissimular seus interesses, ‘colorir’ o não cumprimento da palavra dada, dos pactos firmados, sempre que for de seu interesse e necessidade. Versiero²⁰ identifica num rascunho de Leonardo uma análoga metáfora pictórica para dizer do contraste entre verdade (luz) e mentira (trevas) na síntese do *chiaroscuro* e identifica aí a dissimulação como um dado antropológico; Versiero estuda, ainda, no belo quadro de Leonardo (que nos chegou por cópia, apenas), ‘A batalha de Anghiari’, a dupla natureza do guerreiro, nutrido por Quíron, como Aquiles.

Para Leonardo a guerra é “discordia, o vo’ dire pazzia bestialissima²¹” (apud VERSIERO, 2015, p. 60)

Assim é que Leonardo registrou magistralmente, na pintura mencionada, a dupla natureza humano-ferina a que se refere o capítulo XVIII de *O príncipe*. Versiero, comentando *A Batalha de Anghiari*, assim se expressa:

(...) ho in altra occasione già proposto di riconoscere (...) nel primo guerriero da sinistra del dipinto vinciniano, (...) una prima inusitata figurazione del nuovo canone eroico di virtù “zoomorfa”, che Machiavelli avrebbe appunto enunciato nel cap. XVIII de *Il principe*, dal momento che, a causa della bizzarra e innaturale torsione del suo busto, con una abnorme e deformante posizione “a svastica” delle braccia che afferrano lo stendardo conteso, il cavaliere viene di fatto a occultare completamente la parte superiore del destriero sul quale è in groppa, così da dare quase, nella generale atmosfera

²⁰ Id., *ibid.*, p. 63

²¹ Essa loucura feroz que Leonardo retrata na *Batalha de Anghiari*, poder ser uma ilustração para o caminho leigo que toma o mundo nessa época. Julius Evola trata da guerra tradicional e da guerra no mundo laicizado, nos seguintes termos: “(...) l’orientamento spirituale, la ‘giusta direzione’ _ (...) che è quella verso la trascendenza (...) è presupposta come base; altrimenti la guerra perde il carattere sacro e si degrada in una vicenda selvaggia ove all’eroismo vero si sostituisce l’esaltazione e sono determinanti impulsi scatenati dell’animale umano.” (EVOLA, 2010, p. 164)

convulsa della scena, l'impressione di 'fondere' visivamente il proprio corpo com quello del cavallo, dando luogo a una 'realistica' rappresentazione di uomo centaurino. (VERSIERO, 2015, p. 61)

Outra aproximação que podemos fazer ainda entre Leonardo e Maquiavel diz respeito ao véu do disfarce: Maquiavel rasga o véu para contar a todos como se governa e Leonardo escreve da direita para a esquerda sempre que deseja dificultar a compreensão de escritos que registram suas descobertas científicas. Leonardo vela, Maquiavel revela.²²

Leonardo, além de modelos, teve guias excepcionais no caminho de seu crescimento artístico e científico. Entre os mestres que ele escolheu, figura de proa é Leon Battista Alberti (1404-1472), engenho pluralíssimo, como Leonardo.²³

Leonardo 'deixou uma quantidade enorme de escritos sobre arquitetura, anatomia, matemática, astronomia, botânica, zoologia, artes militares, vórtices e outras turbulências da água e do ar...'²⁴

Mas vejamos um pouco o anatomista Leonardo²⁵, inovador na apresentação de textos ilustrados de anatomia. O anatomista Marc'Antonio della Torre não só iniciou Leonardo na anatomia mas, também, o introduziu nos textos de Galeno, isto é, nos textos médicos²⁶. Além disso, Leonardo aproximou-se de diversos médicos anatomistas²⁷. Começou fazendo dissecações com finalidade artística para, anos depois, preferir o objetivo médico-científico.²⁸

“È necessario figurare e descrivere”²⁹, diz Leonardo ao tratar dos músculos do ombro e do braço. Mais de mil fólhos da anatomia leonardiana chegaram até nós com desenhos e descrições detalhados de músculos, nervos, ossos, movimento, pele, cartilagem ... dando conta do trabalho imenso desenvolvido por ele.

Um fato, entretanto, nos fez levantar a hipótese de uma lógica científica moderna que já nasce como uma prefiguração do nazismo: uma mulher que seria condenada a morte (ainda não o fora) foi encaminhada para ser executada na cidade de Pavia em cuja universidade eram feitas dissecações. Giovannetti traz a carta em que é feita a solicitação da transferência³⁰:

²² Seria interessante indagar o que Maquiavel poderia esconder com tanta transparência...

²³ Entre outras influências sobre Leonardo, mencionamos a do homem vitruviano. “(...) le misure adottate da Leonardo nell’*Uomo vitruviano* corrispondono sostanzialmente a quelle indicate da Alberti nel *Tabulae dimensionum homini* del *De statua* (diverge la sola misura del piede: un settimo dell’altezza, invece di un sesto; (...)GIOVANNETTI, 2015, p. 34.

²⁴ Cf. GIOVANNETTI, 2015, p. 28

²⁵ “(...) l’esperto di cadaveri dissezionati, colui che a Firenze disegnava il corpo dei torturati. (BOUCHERON, 2014 p. 96). Leonardo, quando fala em escalar, faz uma narração de um fato inconceivelmente doloroso! Muitas vezes os cadáveres são *quase vivos* e sangram ainda!

²⁶ GIOVANNETTI, op. cit., p. 23

²⁷ Id., ibidem, p. 147

²⁸ Id., ibidem, p. 153

²⁹ Id., ibid., p. 234

³⁰ id., ibid., p. 150

“volemo che quella femina destenuta appresso de ti per stria et per malefici commessa per essa, quale hai ad condemnare ad morte”, data che avrai la sentenza, la mandi a Pavia “insieme con lo ministro de la justicia ad essere iusticiata là, perché ad richiesta del collegio di medici” abbiám concesso che, giustiziata, “ne possino fare notomia, soprasederay ad mandarla ad Pavia non questo sabato prossimo, ma l’altro, che sarà a dì XXV del presente, avisandote che dicto collegio pagará la spesa delli facti de condurla ad Pavia”.

A ciência é inevitável e tem dupla valência: ela dá vida, mas vive, seja de suas vitórias, seja dos cadáveres que engendra. O bem mais alto e o mal mais desprezível são suportados como inevitáveis extensões da natureza humana. Diz o velho do Restelo:

“(…)
Nenhum cometimento alto e nefando
Por fogo, ferro, água, calma e frio,
Deixa intentado a humana *geração*.
Mísera sorte! Estranha condição!”
(CAMÕES, 1985, p. 191)

Duas linhagens afetivo-intelectuais que desembocam no Iluminismo e na Revolução Francesa, no caminho que tomou a laicização da *Cristandade*, podem ser sugeridas: uma que passa por Maquiavel e Vico; outra que passa por Leonardo³¹ e Francis Bacon.

Enquanto Dante vive no mundo de Deus, Maquiavel e Leonardo vivem no mundo do Homem. O primeiro quer viver e conhecer. Os outros dois têm suas ações e conhecimentos condicionados à necessidade de obter poder. Hannah Arendt, ao pesquisar *as origens do totalitarismo*, as encontra na falta de um referencial que tenha seu ser além do próprio homem: “(...) dove l’uomo e non Dio diventa misura di tutte le cose (...) non ci sono più argini alla riduzione del diritto all’utile, della volontà maggioritaria rispetto ai diritti del singolo o delle minoranze” (apud VENEZIANI, 2001, p.90-91)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BONNARD, André. *A civilização grega*. Trad. de José Saramago. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- BOUCHERON, Patrick. *Leonardo e Machiavelli*. Vite incrociate. Trad. Michela Paternesì. Roma: Viella, 2014.
- CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*. Org. Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 1985.

³¹ Leonardo já, decididamente, negava validade à Necromancia e à Alquimia. Cf. GIVANNETTI, 2015, p. 132

DANTE. *Convivio*. (a cura di Piero Cudini). 11^a ed. Milano: Garzanti, 1987.

EVOLA, Julius. *Rivolta contro il mondo moderno*. 4^a ed. Roma: Mediterranee, 2010.

GIOVANNETTI, Giovanni. *Indagine su Leonardo*. Pavia, Vigevano, Il Ticino e l'Università. Cremona: Effigie, 2015.

GUARDINI, Romano. *Dante*. 4^a Ed. Brescia: Morcelliana, 1999.

GUICCIARDINI, Francesco. *Ricordi*. Intr., note e commenti Emilio Pasquini. 4^a ed. Roma: Garzanti, 1988.

MACHIAVELLI, Niccolò. *Opere*. A cura di Luigi Blasucci con la collaborazione di Alberto Casadei. Torino: UTET, 1989.

SALVATORELLI, Luigi. *Sommario della storia d'Italia*. Torino: Einaudi, 1969.

VENEZIANI, Marcello. *Di padre in figlio*. Elogio della Tradizione. Roma-Bari: Laterza, 2001.

VERSIERO, Marco. *Leonardo in 'chiaroscuro'*. Tra Savonarola e Machiavelli c. 1494-1504. Mantova: Il Rio, 2015.

POR QUE VER LEONARDO HOJE?

Evelyne Azevedo¹
Manan Terra Cabo²

O que leva um mar de pessoas a se acotovelar diante de uma pequena pintura de pouco mais de 70 centímetros de altura no Museu do Louvre? Celulares e câmeras em punho, visitantes de todas as nacionalidades registram sua presença diante daquela que é, possivelmente, a obra de arte mais famosa do mundo. Seria necessário dizer a que nos referimos? Ou basta apenas a menção deste fenômeno para sabermos que se trata da Gioconda de Leonardo Da Vinci? Foi este fenômeno, inclusive, que levou o museu francês, hoje o mais frequentado do mundo, com quase 10 milhões de visitas anuais, a transferir a pintura para uma sala maior, dando a ela mais destaque. Mas o que a tornou tão famosa?

Na manhã do dia 22 de agosto de 1911, uma terça-feira, antes que o Louvre abrisse ao público, o pintor Louis Béroud, um dos poucos privilegiados autorizados a passear pelos corredores do museu – mesmo quando este ainda estava fechado – pois era reconhecido por suas cenas de gênero e seus enquadramentos ambientados nas galerias do Louvre, foi até lá com a ideia de realizar um estudo de um reflexo de um parisiense no vidro protetor da tela da Mona Lisa. Ao chegar à sala das obras renascentistas, acompanhado de seu assistente, encontrou no lugar da Gioconda, entre uma tela do Correggio e uma de Ticiano, um grande vazio. Não se alarmou, imaginando que a obra havia sido retirada de seu lugar para ser fotografada, já que o famoso editor e fotógrafo Adolphe Braun havia acabado de instalar um atelier de fotografia em um dos anexos do museu. Assim o artista se instalou enquanto aguardava o retorno da tela.

Mas com o passar do tempo, Béroud resolveu procurar o segurança Paupardin e o convenceu a enviar um dos seus guardas ao atelier de fotografia para saber quando a Mona Lisa retomaria seu lugar. Desapontado, o guarda retornou rapidamente para lhes informar que os fotógrafos não pegaram a Gioconda, Paupardin contudo, não se satisfaz com a resposta e disse que buscaria informações junto à administração, mas só o fez quando o museu estava prestes a abrir. Uma hora mais tarde a administração confirmou o fato e configurou-se o desaparecimento da tela. O diretor do museu, Théophile Homolle (arqueólogo, helenista e administrador), estava de férias, e foram então buscar Georges Aaron Bénédite, egiptólogo e

¹ Instituto de Artes, UERJ. Contato: evelyneazevedo@gmail.com

² Departamento de Artes, UFOB. Contato: manan.terra@gmail.com

curador, diretor da coleção egípcia, que respondia como conservador responsável naquele momento. Tentaram, sob as recomendações de Des Jardin, resolver a questão internamente. Todos os departamentos estavam à procura da tela de Leonardo, mas as únicas peças que foram encontradas foram a sua moldura e o novíssimo vidro de proteção, que havia sido recentemente instalado e se tratava de uma grande novidade na época, numa pequena escada que permite o acesso à *cour* da esfinge, indicando a saída pela *cour* de Visconti pela porta da doca em direção ao carrossel. Então, às 12h, Bénédite constatou que a Gioconda havia sido roubada e foi prestar queixa no gabinete do chefe da polícia, Louis Lépine, que em menos de uma hora, havia convocado 60 inspetores e 100 policiais para trabalhar no caso. Estes ganharam as salas do Louvre, fato que fez com que em duas horas os jornais locais tomassem conhecimento do acontecido e transformassem a investigação em um “drama policial”.

Poucos dias depois a notícia estampava as páginas dos principais jornais franceses: o *Le Petit Parisien* dedicou duas páginas inteiras ao roubo da obra, o *Le Matin* ofereceu cinco mil francos a quem pudesse revelar qualquer informação: de videntes a cartomantes, e a Sociedade de Amigos do Louvre prometeu vinte e cinco mil francos para quem a encontrasse. A revista *L'Illustration* chegou a oferecer cinquenta mil francos para quem a levasse até a editora. Ao longo do ano, jornais do mundo inteiro, como os de Nova York e Londres, fizeram editoriais sobre o assunto.

O museu só voltou a abrir semanas depois o que fez com que multidões acorressem a ele para ver o espaço vazio deixado pela obra. Muitos levavam flores para depositar no local da perda, outros compravam as inúmeras recordações que surgiam dela nesse momento, como os tantos cartões postais produzidos na época. Tem início aí o mito da Mona Lisa.

Adquirida em 1793 para a coleção do *Château des Versailles*, tornou-se em 1797, parte da coleção de pinturas do *Muséum Central des arts de la République*, que veio a ser o futuro Museu do Louvre. Exibida pela primeira vez ao público em 1798, foi somente em 1802, que ela ganhou lugar na Grande Galeria do Louvre. Em 1851, foi novamente deslocada, indo para o *salon Carré*, pequena sala reservada às obras-primas do museu, no primeiro andar do antigo palácio (LAVEISSIÈRE, 2004). É evidente que ela já era considerada uma das obras-primas do Renascimento, como podemos ver na citação de Giorgio Vasari sobre ela:

Lionardo (SIC) fez para Francesco del Giocondo o retrato de Mona Lisa, sua esposa; trabalhou quatro anos nele e deixou-o incabado (SIC); essa obra hoje está com o rei Francisco da França em Fontainebleau; quem quiser ver até que ponto a arte consegue imitar a natureza, poderá compreendê-lo facilmente observando aquele semblante, pois nele estão reproduzidas todas as minúcias que é possível pintar com sutileza. O nariz, com aquelas belas

Por que ver Leonardo hoje?

narinas róseas e tenras, parece estar vivo. A boca, cuja fenda termina em cantos de um vermelho que se une à carnação do rosto, na verdade não parece feita de tintas, mas de carne. Na base de seu pescoço, quem olhar atentamente verá a pulsação das artérias: na verdade, pode-se dizer que essa pintura foi feita de uma maneira capaz de causar medo e temor a qualquer artista valente, fosse ele qual fosse. (...) E nesse retrato feito por Lionardo (SIC) há um sorriso tão agradável, que mais parece coisa divina que humana, tão admirável por não ser diferente do natural. (VASARI, 2011, p. 448)

Como evidenciado pela História da Arte, a popularidade da pintura aumentou em meados do século XIX e alguns românticos entenderam a Gioconda como uma pintura de grande potência, utilizando-se dela em suas obras, como na pintura Théodore Chassériau ou na poesia de Théophile Gautier. Somos assim levados a pensar que seu roubo tenha se dado justamente por ela ser a obra mais famosa do Louvre, no entanto, neste momento, ela não era. O grande museu francês possuía a esta altura outras obras de maior renome, como a Vênus de Milo, a Liberdade guiando o povo, de Delacroix e A barca da Medusa, de Géricault. Depois de longas investigações e acusações que envolveram inclusive Picasso, o verdadeiro autor do crime foi descoberto e a obra voltou ao Louvre em 1914. Vincenzo Peruggia trabalhava no museu como colocador de vidros nos quadros e, aproveitando de sua função, passou a noite anterior ao roubo escondido no museu, valendo-se da entrada do público na manhã seguinte para sair incógnito. Dois anos depois voltou à Itália, onde tentou vender a obra e foi descoberto. Em seu julgamento afirmou que a havia roubado por patriotismo, acreditando que a famosa tela havia sido roubada por Napoleão e levada ao Louvre. Ainda que este tenha sido o destino de tantas outras obras, não era este o caso da Mona Lisa: comprada pelo rei François I, em 1519, por quatro mil peças de ouro (como apontado por Vasari).

O que catapultou a tela de Leonardo à fama foi, justamente, o ar novelesco e sua exposição midiática dignas de grandes atores do cinema ou astros da música. Sua imagem foi exaustivamente reproduzida, de anúncios publicitários a caixas de chocolate e foi o consumo da sua imagem que a tornou tão famosa. A partir daí vários artistas se apropriaram de sua figura: Duchamp (*L.H.O.Q.*, de 1919, hoje no Pompidou de Paris), Warhol (*Thirty are better than one*, de 1963, em uma coleção particular), Botero (*Mona Lisa*, de 1978, pertencente ao Art Museum of Americas, em Washington), os brasileiros Vik Muniz (*Peanut Butter and Jelly Mona Lisa*, de 1999, coleção particular) e Maurício de Souza (*Mônica Lisa*, exposta em 2001 na Pinacoteca do Estado de São Paulo), dentre outros.

Hoje sua fama é sustentada pela ideia do gênio inventor universal, constantemente reconstruída pelas exposições de suas máquinas. Somente em 2017, era possível visitar três

mostras sobre Leonardo na Itália: uma permanente em Roma e duas temporárias, uma em Milão e outra em Catanzaro. Em comum, elas apresentavam suas invenções de maneira interativa, propiciando ao público uma experiência imersiva no universo da mente criativa do grande gênio. Poucas – ou até mesmo nenhuma – obra *feita* pelo artista foi mostrada, tratavam-se de reproduções e imagens digitais de seus trabalhos.

Vemos assim que a originalidade, a autenticidade e a legitimidade são vistas como resultado de um discurso estabelecido pelo campo de arte e não mais como características da obra. Segundo O'Doherty, (O'DOHERTY, 2002, pp. 137-138) “a originalidade é coisificada, assim como seu criador. O panorama da arte em qualquer cidade grande é sempre o de uma necrópole de estilos e artistas, um pombal visitado e estudado por críticos, historiadores e colecionadores”. Estes são os agentes que legitimam a obra e consequentemente o artista, os quais são, eles mesmos legitimados pelo campo da arte. Parece um círculo vicioso que viabiliza a falta de regras claras e estabelecidas de um sistema o qual depende intensamente da divulgação, circulação, comunicação e das instituições culturais de exibição pública. As grandes exposições buscam dar visibilidade aos notáveis artistas da História da Arte com intuito de canonizá-los, os “gênios” são despreziosamente reduzidos à mercadoria.

A socióloga Raymonde Moulin tem como objeto de pesquisa o mundo da arte e sua dinâmica socioeconômica, para ela, ao mercado de arte são incorporadas estratégias do sistema cultural, apresentadas de modo em que a visibilidade, ou melhor, a promoção possui caráter internacional: (MOULIN, 20017, p. 29) “a internacionalização do comércio da arte contemporânea é indissociável de sua promoção cultural: ela repousa sobre a articulação entre a rede internacional das galerias e a rede internacional das instituições culturais”. Segundo a autora ainda, os conservadores de museus garantem a identidade do bem enquanto arte, justamente por serem a “instância maior de validação da arte” estabelecida “pela aura do lugar e erudição do conservador”, valorando a obra.

Os museus, os quais fazem parte de nosso cotidiano desde o século XIX, propõem uma prática política estabelecida pela ideia de arte culta. Grant MacCracken afirma que as deliberações do museu são como uma ideia de bom senso estabelecida *a priori*, a qual trata de uma cultura honrada cujo comportamento do frequentador é comparado pelo autor a um “fantasma”. Esse local da arte culta permeia a ideia do lugar da cultura internacional e que, acima de tudo, tem como objetivo (MACCRACKEN, 2012, p. 144) “iluminar, melhorar de maneira geral moral, social e politicamente seus visitantes”.

Para Huyssen, por outro lado, houve uma mudança na abordagem da cidade, que abandona o textual caminhando para o imagético, o que causa uma significativa inversão de

Por que ver Leonardo hoje?

valores. Aqueles que antes descreviam e analisavam a cidade eram teóricos, pensadores de uma maneira geral, enquanto agora são pessoas de cunho empreendedor. Assim, há uma transformação na política urbana que se volta para (HUYSSSEN, 2000, p. 91) “espaços estéticos para o consumo cultural, [...] megaeventos, festivais e espetáculos, tudo tentando atrair novos tipos de turistas” o que aponta justamente para uma “cultura apelativa”. Já Canclini, ao tratar das narrativas do multiculturalismo no campo literário acredita que a industrialização do simbólico passa por uma construção derivada de um processo de significação internacional de veiculação midiática estabelecida pelas políticas culturais globais. Ambos, portanto, admitem que os meios de comunicação são os responsáveis por reposicionar o imaginário cultural de um povo ou uma região, assim como por criar e elaborar as identidades nacionais e regionais.

Podemos pensar o Louvre, portanto, como um museu que nos remete à História da Arte e não mais à Arte em si mesma, tratando-se assim de um conjunto de obras cuja função é a de construir uma narrativa da evolução artística mundial para o visitante/turista e cujo espaço estético e histórico está voltado para o consumo cultural. A instituição de arte classifica e expõe estes objetos segundo um discurso que influencia diretamente nossa forma de pensar o mundo. Assim, cada um deles é catalogado e disposto numa seção na qual é agregado a outros tantos, os quais são considerados parte de uma mesma narrativa. Tal como em uma loja, da qual conhecemos seu objetivo e missão, o museu também possui uma ideia daquilo que ele representa. Sabemos por exemplo, o que nos espera no Musée d’Orsay. Nele encontraremos todos os modernistas franceses e alguns europeus, ou seja, a marca do Musée d’Orsay está compreendida e vamos ao museu sabendo o que veremos.

Greffe afirma que as políticas públicas a serviço da cidade se dão de forma positiva por diversas razões e Paris é um grande exemplo disso. Desde 1980, quando se estabeleceu enquanto centro cultural global, e ainda na década seguinte, através de diversas políticas públicas, voltou-se para a especialização de agentes com foco no turismo. A metrópole se beneficiou dos incentivos em diversos âmbitos:

É um lugar-comum afirmar que as políticas culturais melhoram a imagem das cidades; reforçam a coesão social; provocam uma maior atenção, por parte dos habitantes, em prol de eu território ao incentivá-los a empreender objetos; e permite captar o maná do turismo cultural. A ideia de que a cultura pode ter efeitos econômicos diferentes dos provocados pelo turismo, como a melhoria das qualificações ligadas aos trabalhos de recuperação ou como a ponta da lança das indústrias da criatividade etc., é ressaltar algumas vezes com cautela. Os efeitos da cultura nos valores imobiliários são menos considerados [...]. (GREFFE, 2013, p. 314)

Flávia Gervásio em sua tese de doutorado, chama atenção para a opinião de Francisca Hernández sobre como o Museu Guggenheim funciona como um grupo empresarial que entende sua coleção como capital financeiro, tratando suas coleções como capital ativo, sendo este o lugar menos destinado a abrigar e conservar objetos de arte. Para Hernández ainda, a existência de museus massificados e outros vazios, seria um outro problema. Segundo ela "em todos os países está acontecendo a mesma coisa. Existem pequenos museus aos quais ninguém vai e macromuseus que estão lotados. Mas muitas vezes não há pedagogia, é o quadro pelo quadro". Gervásio ainda ressalta que:

Outra questão que envolve o Museu Guggenheim é o seu forte caráter mercadológico, podendo ser este classificado em uma das categorias museológicas de Francisca Hernández em seu Manual de Museologia, denominada museu mercado. Este se caracterizaria pelo investimento de grandes grupos corporativos com interesse na “cultura das exposições” e pela ascensão das exposições temporárias e itinerantes, de forte apelo público e recursos espetaculares – como ricas ambientações, cenografias e forte veiculação na mídia. (GERVÁSIO, 2016, p. 44)

A cultura corporativa chegou ao museu e o Guggenheim é um exemplo grande disto: desde o modo como torna suas exposições grandes e variadas, efetuando chamadas midiáticas e, sobretudo, comerciais, voltadas para o grande público, com características organizacionais entendida como uma empresa (sua expansão foi franquizada) até o seu posicionamento no mercado, o qual segue as qualidades necessárias a uma marca. Uma vez que o Guggenheim adentra o mercado e é tratado como uma marca institucional museológica que possibilita não somente as grandes exposições de arte, mas um passeio a um museu de peso internacional atrelado a uma vivência cultural, como restaurantes e cafés confiáveis, livrarias que disponibilizam publicações especializadas, lojas de reproduções e souvenirs, ele passa a representar um lugar frequentado por pessoas ilustradas, cujo poder aquisitivo determina a qualidade dos serviços prestados e bens oferecidos.

A lógica do mercado desenha os valores e significados para a contemporaneidade e se organiza por meio sociocomunicacional. Em vista disso, o consumo é estabelecido de maneira social e se dá pelo discurso. Contudo, o ato de consumir nada mais é do que um processo de comunicação e de recepção do bem simbólico, em que se fazem necessárias interações e transações entre as partes. A imagem, portanto, torna-se a “mercadoria de consumo”. Os grandes museus, como o Louvre e o MOMA, entre outros, tornaram-se, por conseguinte, marcas fortes que representam as instituições, exposições e espetáculos de arte, passando a símbolos da cultura e do conhecimento. Neste ponto, seria impossível não mencionar o

Por que ver Leonardo hoje?

Salvator Mundi de Leonardo Da Vinci³, recentemente vendido por 450,3 milhões de dólares para o príncipe saudita Mohammed bin Salman. A obra foi arrematada em um leilão da Christie's, em Nova York em novembro de 2017 e não irá fazer parte da coleção particular do príncipe: ela ocupará um lugar no Louvre Abu Dhabi, "filial" do museu aberta nos Emirados Árabes, o que causou grande estranheza no mundo da arte.

Ao falar sobre o conceito de consumo cultural, Canclini entende o consumo como etapa final do ciclo econômico, só que na área cultural estende sua ação e fala de apropriação.

O consumo, para ele:

[...] de qualquer produto, e também o de bens culturais, é o momento final do ciclo econômico, que inclui a produção e a circulação. No campo da cultura falamos de consumo, mas também de apropriação, para nos referirmos ao caráter ativo e a possíveis reapropriações e modificações que o consumidor pode fazer ao receber um programa de televisão, ler um romance, ou relacionar-se com uma mensagem na Internet. Nesse ciclo, sabemos que a maior parte dos bens culturais funciona como mercadoria, portanto são objetos de operações de venda, compra e trocas mercantis. O consumo costuma referir-se às necessidades dos consumidores, mas igualmente aos desejos, outros tipos de disposições dos sujeitos que não são simplesmente necessidades. (CANCLINI, 2015, p. 138)

Ainda que a obra de Leonardo represente Jesus Cristo com cuja mão esquerda carrega um globo vítreo e a direita realiza o sinal da bênção, conjunto iconográfico este que vai de encontro à crença muçulmana, a sua compra pelo então príncipe herdeiro certamente não se limita ao gosto pessoal do comprador. Trata-se, contudo, de seu interesse em legitimar uma posição política internacional simpática aos valores ocidentais, projetando uma imagem de pujança econômica e riqueza cultural da família real e de seu país. Afinal, Leonardo é, e tudo indica que continuará sendo, o grande gênio do Renascimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. Indústria cultural e sociedade. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2012.

ARGAN, Giulio Carlo. História da arte como história da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BOURDIEU, Pierre, 1930-2002. A economia das trocas simbólicas. Introdução, organização e seleção Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção estudos; 20).

_____. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

³ Não ignoramos todas as discussões acerca de sua atribuição, mas partiremos do princípio de que a obra, ainda que não seja de fato um Leonardo, foi vendida como sendo do mestre florentino.

- CANCLINI, Néstor Garcia. Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização. Tradução Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.
- GERVÁSIO, Flávia Klausing. O museu como poética: ou como repensar o museu através da arte contemporânea no Brasil. 2016. Tese de Doutorado. 253f. PDF. (Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) - UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro.
- GREFFE, Xavier. Arte e mercado. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2013.
- HUYSEN, Andreas. Seduzidos pela memória. Rio de Janeiro: Aeroplanos, 2000.
- LAVEISSIÈRE, Sylvain (org.). Napoléon et le Louvre. Paris: Fayard, 2004.
- MACCRACKEN, Grant. Cultura e consumo II: mercados, significados e gerenciamento de marcas. Rio de Janeiro: MAUAD, 2012. (Coleção cultura e consumo).
- MOULIN, Raymonde. O Mercado de Arte: mundialização e novas tecnologias. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PINHO, Diva Benevides. A arte como investimento: a dimensão econômica da pintura. São Paulo: Nobel; Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- POLI, Francesco. Producción artística y mercado. España: Editorial Gustavo Gili, 1976. (Colección Punto y Línea).
- VASARI, Giorgio (1511-1574). Vidas dos artistas. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- WOLLEN, Peter. Paris/Manhattan: writings on art. London; New York: Verso, 2004.

Outras invenções do Renascimento...

OLHO, CRIAÇÃO, IMITAÇÃO: APONTAMENTOS SOBRE LEONARDO E A PINTURA NA ESPANHA.

Ana Isabel Borges¹

A vista erra menos (Leonardo Da Vinci).

1 O espírito e as imagens

Em “Introdução ao método de Leonardo Da Vinci”, Paul VALÉRY (2011) parte do *Tratado de pintura* (DA VINCI, 2013) para propor a inauguração, de parte de da Vinci, de uma lógica imaginativa: a visão é o caminho para o conhecimento. Na leitura de Valéry, o espírito não seria o lugar das palavras, mas das imagens. Lemos na p. 145: “Lá, elas se formam, brilham diante dos seus olhos”. Podemos imaginar muitas coisas diferentes ao mesmo tempo e juntá-las ou separá-las, elas ou suas partes, ainda que sejam provenientes de mundos distintos, como uma proposição, um animal e um som. Todos fazemos isto naturalmente e, no plano da imaginação, todas as imagens são naturais e válidas. A questão está em conhecer esse poder, ser consciente dele; já o método, explicitado na p. 147, este “...consiste em excitá-las [as imagens], em vê-las com precisão, em procurar o que elas implicam”. Valéry quer ver como entende ter visto Leonardo: através dos olhos e não do intelecto, conhecendo a partir da origem do próprio conhecimento. Maurice MERLEAU-PONTY, em *O olho e o espírito* (2013), pergunta-se na p. 18 sobre “essa ciência secreta que ele [o pintor] possui ou que ele busca”, expressando já no próprio título do livro uma relação entre olho e conhecimento. Horst BREDEKAMP, na *Teoria do acto icónico* (2015), parte de um comentário de da Vinci sobre o arrebatamento e a “força intrínseca das imagens” na p. 9, para desenvolver seu trabalho: “Não me descubras, se a liberdade te é cara, porque a minha face é cárcere do amor²”. Leonardo fazia referência ao costume existente de cobrir as pinturas e descobri-las apenas em ocasiões festivas e, na apreciação de Bredekamp, poucas vezes foi dito algo tão revelador em relação ao poder das imagens sobre os que as veem. A partir daí reflexiona sobre a capacidade de a matéria “morta” viver nas imagens e agir como uma força independente sobre os seres humanos.

¹ Universidade Federal Fluminense – UFF. Contato: anaborges@id.uff.br.

² Segundo nota do autor, em *I Manoscritti e i Disegni*, vol. 3, 1934, fol. 10v, p. 16.

2 Leonardo e o olho

A epígrafe deste trabalho, “a vista erra menos”, encontra-se, em espanhol, em uma tradução de obras “puramente literárias” de da Vinci, reunidas e agrupadas originalmente pelo italiano Edmundo Solni. Segundo explicado na p. XXIII do prólogo de J. CAMPO a sua própria tradução espanhola (1930), Solni agrupara os materiais em *Fábulas, Alegorias, Pensamentos, Paisagens, Figuras, Profecias e Troças*.³ A epígrafe é a parte final da reflexão LXXIV do conjunto “Pensamientos acerca de la ciencia” e diz o que segue.

LXXIV. Superioridade da ciência da pintura em relação à Filosofia. – A pintura desenvolve as superfícies, cores e figuras de tudo criado pela natureza e a Filosofia penetra nos mesmos corpos considerando suas próprias virtudes, mas não se satisfaz com a verdade, como o pintor, que abrange em si a primeira verdade de ditos corpos, porque a vista erra menos⁴.

Mais que no *Tratado*, é em anotações como a anterior onde Leonardo defende a “ciência da pintura”, baseada no conhecimento através do olho e da vista. Apesar de a filosofia ir além da visibilidade da matéria, da Vinci insiste na superioridade do conhecimento que parte do olho e se concentra no visível, argumentando chegar-se com aquele órgão ao que chama a primeira verdade das coisas. Com essa primeira, irredutível verdade, fica o pintor; o filósofo (de escola platônica certamente, agreguemos), por sua vez, dá as aparências por ilusões e enganos, concluindo que a verdade está além dos corpos físicos. Neste sentido vai a afirmação de Leonardo de que a filosofia não se satisfaz com a verdade.

Todo conhecimento tem origem nas percepções, afirma da Vinci⁵, dando razão a Valéry. Além da citada anotação LXXIV, o problema da relação entre a verdade e os sentidos foi explorada com um tanto de sarcasmo um pouco antes, no mesmo grupo de apontamentos, sob o número

LXVIII. O testemunho dos sentidos e o critério da verdade. – Se dizes que o fato de ver impede a fixa e sutil cogitação, mediante a qual aprofunda-se nas

³ As citações seguintes corresponderão sempre a essa edição, a menos que se afirme o contrário. As traduções são sempre minhas.

⁴ LXXIV. Superioridad de la ciencia de la pintura respecto a la Filosofía. – La pintura desarrolla las superficies, colores y figuras de todo lo creado por la naturaleza, y la Filosofía penetra en los mismos cuerpos considerando sus propias virtudes, pero no se satisface con la verdad, como lo hace el pintor, que abarca en sí la primera verdad de dichos cuerpos, **porque la vista se equivoca menos**.⁴ (DA VINCI, 1930, p. 60, grifo meu)

⁵ Na edição citada, lê-se na página 56: “LXVI. Todos nuestros conocimientos comienzan en los **sentimientos**” (p. 56, grifo meu) mas o item seguinte, que desenvolve o anterior, fala de “sentidos”, não de sentimentos. Comparando com outras traduções da passagem, concluí pela correção da palavra “percepções”.

divinas ciências, e que esse impedimento leva o filósofo a privar-se de ver, responderei que os olhos, como senhores dos sentidos, cumprem com seu dever impedindo aos confusos e embusteiros já não a ciência, mas os discursos com os quais sempre, a altas vozes e com grandes gestos, debatem. (...) E se algum filósofo arranca os olhos para remover o impedimento as suas reflexões, pense que semelhante ato correspondeu ao seu cérebro e ao seu modo de discorrer, pois todo ele foi loucura. Por acaso não podia fechar os olhos enquanto experimentava aquele frenesi e mantê-los bem fechados até que a fúria passasse? Louco era o homem, insensato seu raciocínio e completamente néscio arrancar os próprios olhos!⁶ (idem, p. 57)

O filósofo da narração de Leonardo vê e considera que essa vista, em lugar de ajudá-lo a entender, o distrai da verdade e inclusive pode levá-lo a sentimentos contrários ao exercício da razão, como a fúria. Para evitar que isso aconteça, o filósofo poderia inclusive arrancar os olhos, o que faria dele um idiota (“néscio”). Por que não fechar os olhos simplesmente, até o “frenesi” passar? – recomenda, com escárnio. Assim, completamos, não renunciaria precisamente a um dos sentidos dos que parte esse conhecimento que tanto procura.

Os olhos são as janelas da alma. Leonardo repete este lugar comum na p. 71, em “XI. Prevenções da natureza na conformação do corpo humano”, nas anotações reunidas no grupo “Escritos literários y filosóficos”. Desenvolve sensivelmente o tema da importância do olho e da vista afirmando que a alma está sempre com medo de perder essas suas janelas (para o mundo sensível) e por isso, quando algo a assusta, cobre os olhos e não o coração, apesar de ser ele a “fonte da vida”, também não cobre a cabeça, o próprio lugar a albergar “o senhor dos sentidos”. E descreve o gesto do homem na p. 72: olhos fechados e protegidos com uma mão, a outra estendida, o homem “rejeita o motivo que o alarma”. De noite, seus demais sentidos continuam ativos, mas não assim a vista, porque, “A natureza dispôs que os olhos dos homens se fechem por si mesmos, para que não os incomode coisa alguma quando não estejam protegidos pelo sono⁷”.

3. Olho, imaginação, criação

⁶ LXVIII. El testimonio de los sentidos y el criterio de la verdad. – Si dices que el hecho de ver impide la fija y sutil cogitación, mediante la cual se ahonda en las divinas ciencias, y que ese impedimento lleva al filósofo a privarse de ver, contestaré que los ojos, como señores de los sentidos, cumplen su deber impidiendo a los confusos y embusteros no ya la ciencia, sino los discursos con los cuales siempre, con grandes voces y manoteos, discuten. ... Y si algún filósofo se arranca los ojos para quitar el impedimento a sus reflexiones, piensa que semejante acto correspondió a su cerebro y a su modo de discurrir, pues todo él fue locura. ¿No podía acaso cerrar los ojos cuando experimentaba aquel frenesí, y mantenerlos cerrados hasta que se le pasara la furia? ¡Loco era el hombre, insensato su razonamiento y necio del todo arrancarse los ojos!

⁷ La naturaleza ha dispuesto que los ojos del hombre se cierren por sí mismos, para que cuando no están protegidos durante el sueño no los moleste cosa alguna.

Imaginar é criar imagens, e quem cria imagens – com arte – é o artista. Nas anotações de Leonardo o espelho aparece como metáfora para a imaginação do pintor contraditoriamente, às vezes em sentido negativo, às vezes positivamente, porém mais no segundo sentido. Neste caso, o espelho, esse grande olho impessoal, é igual à imaginação do pintor, que muda segundo os objetos refletidos e está sempre repleta das imagens que reflete “e tantas são as imagens que a encham quantas são as coisas que aparecem frente a ela.”⁸ (“LXXXV. Conselho para os pintores”, p. 64). É preciso reproduzir – espelhar – as circunstâncias da natureza, certamente, e para tal é necessário observar com cuidado e sem descanso; mas também é preciso escolher entre as coisas quais delas valem a pena representar. Isto é também primordial por evitar o cansaço da fantasia, da imaginação, cansaço que, nos informa na p. 65, “lhes impede ver e prestar atenção em várias coisas.”⁹ (p. 65).

Assim, apesar da contundência metafórica do espelho, o olho em Leonardo parece não apenas refletir, o que se torna aparente quando relacionamos essas anotações com aquelas vinculadas com o desenvolvimento da pintura. Se o olho fosse puramente refletor, não haveria problema em que os pintores se imitassem uns aos outros, mas em “XXXV. A lei que governa o desenvolvimento histórico da pintura e das ciências”, na p. 48, esclarece que “a pintura vai declinando de tempos em tempos e perdendo-se quando os pintores não reproduzem mais do que coisas que já foram feitas”.¹⁰

O pintor fará pinturas medíocres se apenas reproduzir outras pinturas; mas se estudar no natural, dará bom fruto, como podemos ver nos pintores que vieram depois dos romanos, que sempre se copiaram uns aos outros e de tempos em tempos deixaram decair sua arte. Detrás deles veio Giotto, florentino, que tendo nascido em montes desertos, onde viviam apenas cabras e outros animais pelo estilo, ele, estando destinado pela natureza àquela arte, começou a desenhar nas pedras as atitudes das cabras que tinha a seu cuidado e desta maneira foi pouco a pouco copiando todos os animais que havia no país, pelo qual, depois de muito estudo, progrediu, não até onde tinham progredido os mestres do seu tempo, porém mais que todos os que existiram até então em muitos séculos.¹¹

⁸ y tantas son las imágenes que la llenan cuantas son las cosas que se le ponen delante.

⁹ les impide [aos pintores] ver y fijarse en varias cosas.

¹⁰ la pintura va declinando de edad en edad y perdiéndose cuando los pintores no reproducen más que cosas ya hechas.

¹¹ El pintor hará pinturas medianas si sólo reproduce otras pinturas; pero si estudia en el natural, dará buen fruto, como podemos ver en los pintores que hubo después de los romanos, que siempre se copiaron unos a otros y de edad en edad dejaron decaer su arte. Detrás de ellos vino Giotto, florentino, que habiendo nacido en montes desertos, donde sólo vivían cabras y otros animales por el estilo, él, estando destinado por la naturaleza a aquel arte, empezó a dibujar en las piedras las actitudes de las cabras que tenía a su cuidado, y de esta manera fue poco a poco copiando todos los animales que había en el país, por lo cual, después de mucho estudio, progresó, no

A mediocridade vem da imitação, que aqui significa não ver com os próprios olhos, porém com os olhos de outro.

4 Espanha e o Renascimento

Durante muito tempo debateu-se sobre a existência de um Renascimento na Espanha. Hoje superado nesses termos, o debate tomou outros rumos com historiadores da cultura que deslocaram a abordagem tradicional de um Renascimento que se propaga a partir da Itália para a questão da recepção ou, melhor, das recepções do Renascimento e das transformações envolvidas nessas recepções. Na Espanha, a situação é bastante complexa por várias razões.

O interesse espanhol em relação às novas ideias é evidente. O historiador Peter BURKE escreve sobre a recepção do Humanismo na Espanha e mostra que lá a recepção aconteceu muito cedo, inclusive estando entre os primeiros lugares a acolher os novos pontos de vista, que entraram pelo norte da Península, afirmando-se em Aragão e Catalunha e descendo para o Sul a partir daí. Os humanistas espanhóis bem cedo mostraram interesse

tanto pela cultura clássica quanto pela italiana ... O aragonês Joan Fernández de Heredia, mestre dos cavaleiros da ordem de São João, encomendou traduções de Tucídides e Plutarco (textos que tinham sido recém descobertos na Europa Ocidental). ... Aparentemente, foi mediante a versão aragonesa (realizada por um bispo espanhol em Rodes) de uma versão grega moderna (realizada por um notário de Salamanca) como um texto de Plutarco chegou à Itália a fins do século XIV.¹² (BURKE, 2000, p. 53)

Sêneca foi traduzido ao catalã na mesma época. Bernart Metge, o escritor catalã, escreveu *Lo somni* em 1398, inspirado em Cícero, Boccaccio e Petrarca. Mais de um século depois, o diálogo de Castiglione, *Il Cortegiano*, publicado em 1528, foi traduzido por Juan Boscán ao castelhano; realizaram-se inúmeras traduções de clássicos latinos. No que se refere às artes plásticas, reproduziam-se em gravuras obras de artistas italianos, que serviam assim de referência para os pintores espanhóis; a Igreja, nobres e mesmo imperadores espanhóis, notadamente Felipe II, tornaram-se mecenas e grandes colecionadores de arte. E o envolvimento das instituições religiosas e de Estado evidencia a existência de um interesse político nessas atividades.

hasta donde habían progresado los maestros de su tiempo, sino más que todos los que hubo hasta entonces en muchos siglos.

¹² tanto por la cultura clásica como por la italiana El aragonés Joan Fernández de Heredia, maestro de los caballeros de la orden de San Juan, encargó traducciones de Tucídides y Plutarco (textos que habían sido recién descubiertos en Europa occidental). ... Al parecer fue mediante la versión aragonesa (realizada por un obispo español en Rodas) de una versión griega moderna (hecha por un notario de Salónica) como un texto de Plutarco llegó a Italia a finales del siglo XIV.

Além das razões políticas já bem estudadas, como por exemplo o prestígio social que se alcançava com as atividades de mecenato, a Espanha tinha uma mais, e fundamental: ela precisava de um Renascimento nas artes e na cultura para cumprir com um tópico importantíssimo desde a Idade Média e perfeitamente vigente na época, o *translatio imperii*, *translatio studii*. O tópico afirma que em cada período uma única nação dominará as demais tanto na política quanto na cultura: ao *translatio imperii* corresponde um *translatio studii*. Constituíam-se assim uma competição entre as grandes nações europeias e de cada uma delas com a Itália:

Os humanistas Antonio de Nebrija, da Espanha, Claude de Seyssel, da França, e Conrad Celtis, da Alemanha, reivindicavam a primazia para seu próprio país, associando o florescimento das suas literaturas com o florescimento de um império moderno, tal como Lorenzo Valla havia feito no caso da antiga Roma.¹³ (BURKE, 2000, p. 73)

Agreguemos ao anterior que a existência das magníficas coleções imperiais de pintura mostram que não se pensava apenas na literatura. Ignacio NAVARRETE (1994) reflete sobre a Espanha Imperial a partir do mesmo tópico, abundando sobre o que os espanhóis do século XVI sentiam como uma contradição: a superioridade política e militar castelhana combinada com um sentimento de inferioridade cultural, resultado da presença do Império nessa Itália a um tempo dominada e superior. Traduções, criações literárias, pintura, arquitetura: a imitação fazia parte essencial de um jogo altamente competitivo, que procurava apropriar-se do Outro para superá-lo. Mas, no terreno das artes plásticas, competir era muito mais complicado que no terreno das letras.

5 Espanha e Leonardo

Jonathan BROWN (2001) nos fala sobre as condições *alteradas* da pintura espanhola. Certamente, alteradas em vários sentidos, e também em relação à pintura italiana dos grandes mestres, cuja produção estava relacionada aos debates das diferentes escolas. Na Espanha, outros davam as cartas do jogo: os patronos moldaram a arte espanhola para além – ou aquém – de debates internos ao levar ao reino os artistas italianos de sua preferência e empregar quase unicamente espanhóis moldados pelos mesmos; por outro lado, até chegarmos a Filipe II, a Igreja concentrava o mecenato. O gosto dos eclesiásticos era conservador, imitador e o

¹³ Los humanistas Antonio de Nebrija, de España, Claude de Seyssel, de Francia, y Conrad Celtis, de Alemania, cada uno reclamaba la primacía para su propio país, asociando el florecimiento de sus literaturas con el florecimiento de un imperio moderno, tal como Lorenzo Valla había hecho en el caso de la antigua Roma.

controle era tal, que continuamente ditavam ao pintor o que este deveria pintar. Não raro davam-lhe um modelo para seguir, geralmente uma gravura. BROWN, na p. 3, refere-se ao uso da mesma como “um tipo de política de segurança iconográfica”, útil na medida em que as preocupações dos eclesiásticos espanhóis eram mais ideológicas do que propriamente artísticas.

Quanto à introdução do Renascimento pictórico italiano em solo espanhol, a história é conhecida: Rodrigo Borja, depois papa Alexandre VI, cuja família era de uma aldeia próxima a Valência, chegou à Espanha como legado papal em 1472, acompanhado de três pintores italianos. Um deles, Paolo da San Leocadio, de formação realizada em Ferrara e Pádua, terminou por se estabelecer na cidade. Sua influência sobre a pintura valenciana, até então dominada pela tradição flamenga, foi de grande importância.

Mas foram dois artistas da Mancha, Fernando Yáñez e Fernando Llanos, os que introduziram especificamente a arte de da Vinci em solo espanhol, na mesma Valência. Parece que viveram em Florença no começo dos 1500, onde foram vigorosamente influenciados pelo trabalho de da Vinci. Pintores de talento desigual, Brown nos informa sobre eles na p. 10, que Yáñez “seguiu desenhando no vocabulário de Leonardo até o fim de sua carreira”, enquanto Llanos, apesar de também visivelmente influenciado por da Vinci, estudou ademais outros pintores e conseguiu “conferir-lhe mais força e imaginação”. Foram “os primeiros pintores não italianos a assimilar e praticar o estilo do Alto Renascimento em um país estrangeiro”.

Muitas das anotações citadas neste trabalho foram usadas por da Vinci para suas aulas. Mas apenas um dos seus discípulos espanhóis pareceu seguir seu método. Se o pintor parte do natural, “dará bom fruto”. Em base a todo o exposto neste trabalho, podemos concluir que é o olho desse pintor hipotético, captando diretamente a realidade primeira da natureza, o que faz avançar a pintura. Na outra ponta, temos o olho captando apenas o visto pelo olho de outro. É o olho que imita, não o que vê, mas o que outro viu. Imita a visão do outro.

Talvez poderíamos agora retomar a questão da importância do olho, o problema da cópia e entender a razão pela qual ela levará necessariamente a uma decadência da pintura. Para da Vinci não era a questão da originalidade o que estava em jogo: o conceito mesmo é estranho a ele, tendo nascido apenas no século XIX, com os românticos. Era um problema de qualidade das obras. Só o olho e a vista, captando a natureza diretamente, darão “bom fruto”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BREDEKAMP, H. *Teoria do acto icónico*. Lisboa: KKYM, 2015.
- BROWN, J. *Pintura na Espanha 1500-1700*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- BURKE, P. *El Renacimiento europeo. Centros y periferias*. Barcelona: Crítica, 2000.
- CAMPO M., J. Prólogo biográfico a VINCI, L. da. *Escritos literarios y filosóficos*. Madrid: Aguilar, 1930, p. I a XXIII.
- DA VINCI, L. *Escritos literarios y filosóficos*. Madrid: Aguilar, 1930.
- DA VINCI, L. *Tratado de Pintura: preceitos da pintura*. São Paulo: Criativo, 2013.
- MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- NAVARRETE, I. *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*. Los Angeles: UCLA, 1994.
- VALÉRY, P. Introdução ao método de Leonardo da Vinci. In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

A DESCONSTRUÇÃO DO ARQUÉTIPO FEMININO: DE *LA PERFECTA CASADA*, DE FRAY LUIS DE LEÓN A "LA PERFECTA CASADA", DE ANGÉLICA GORODISCHER.

Ana Cristina dos Santos¹

“A ti [la mujer] te culparán las generaciones por venir, pero, a medida que tu descendencia adquiera más conocimiento, recuperarás tu prestigio [...]” (BELLI, Gioconda. *El infinito en la palma de la mano*, 2008, p. 163).

Ecoss do Renascimento

A discussão sobre as relações de gênero, na segunda metade do século XX, teve como base principal a desconstrução e a revisão de conceitos seculares que normatizavam os papéis sociais de homens e mulheres. A partir dos estudos das relações de gênero, iniciados nos anos de 1970, buscou-se a construção de uma representação que visibilizasse socialmente o sujeito feminino e que partisse de seu próprio “olhar”: a autodesignação². Essa nova representação rechaçava o lugar e a autoridade da heterodesignação patriarcal e declarava que o lugar imposto à mulher pela e na sociedade se baseou, ao longo dos séculos, apenas nas categorias discursivas e não só nas biológicas, como nos esclarece Chanter:

A ideia de papéis dos sexos, ou o que mais tarde passou a ser chamado gênero, reconhecia que a identidade não era determinada no nascimento, de acordo com alguma natureza intrínseca, mas sim era dependendo dos papéis estruturais que os indivíduos desempenham na sociedade. Tais papéis são desenvolvidos em relação a estruturas sociais que mudam ao longo do tempo e que podem ser múltiplas. (CHANTER, 2011, p. 19)

Através da teoria de gênero, a crítica feminina pôde compreender que os esquemas representacionais e a subjugação a que foi imposta a mulher durante séculos possuíam uma relação intrínseca com a noção do poder: quem controlava o poder (em todas as suas esferas) tinha o direito de representar os “outros” que estavam à margem. Ao fazer essa inter-relação, percebeu-se que as representações das figuras femininas, históricas ou não, eram impostas e disseminadas por práticas culturais e discursivas e estavam relacionadas às pressões políticas, econômicas, religiosas e sociais que transmitiam atitudes, qualidades e identidades como inerentes à natureza de homens e mulheres. Em outras palavras o sujeito-mulher era discursivamente construído, inferiorizado, naturalizado e excluído pelo sistema de poder que

¹ anacrissuerj@gmail.com, professora Associada do Doutorado e do Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada e do Departamento de Letras Neolatinas (Português/Espanhol) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e professora Adjunta do Curso de Letras da Universidade Veiga de Almeida.

² Para Femenías (2013, p. 74), “a possibilidade de encontrar um lugar próprio como indivíduo depende em boa medida da possibilidade real da autodesignação”. No original: “La posibilidad de encontrar un lugar propio como individuo depende en buena medida de la posibilidad real de la autodesignación”. Todas as traduções em língua portuguesa são tradução livre da autora desse trabalho.

dizia representá-lo. Como consequência dessas reflexões, compreendeu-se que o conceito "mulher" era uma construção inferiorizante da sociedade patriarcal, e, como tal, capaz de ser desarticulado, revertido, modificado a partir do conjunto de vetores do poder que o determinava:

De tal modo considero que a organização da diferença sexual obedece a complexos fatores sociais, culturais, históricos, econômicos e políticos que em absoluto podem ser reduzidos a uma visão determinista de signo biologista da diferença de gênero. Tampouco pode contemplar-se como elemento setorial separado de dinâmicas socioculturais próprias de uma sociedade determinada. Representa, ao contrário, uma construção social e cultural que se forma a partir de uma complexa estrutura de papéis, expectativas, estruturas sociais, formas de sociabilidade e processos de socialização.³ (NASH, 2001, p. 24)

Ao articular questão de gênero à literatura, as escritoras consideraram fundamental em seus escritos a revisão dos códigos culturais e sociais nos quais suas sociedades se organizavam e do próprio cânone literário. A literatura tornou-se, então, um instrumento de contestação do *status quo*, de conscientização do papel feminino na sociedade e do “ser” feminino. As escritoras passaram então a publicar narrativas que contestavam a visão hegemônica que designava a mulher como um ser destinado ao casamento e a cuidar da família, cujos espaços permitidos eram a casa ou o convento. Essa visão “do lugar feminino” na sociedade hispânica remonta praticamente à época do Renascimento e ao texto que fundou a representação social da mulher nessa sociedade e que foi o tratado de educação feminina de maior difusão: *A perfeita mulher casada*, do frei Luis de León, publicado em 1583. Essa epístola moral foi, durante muitos séculos, a base na qual se fundaram as concepções sobre a mulher, sua capacidade intelectual e função social e teve um papel fundamental na representação sociocultural da mulher espanhola e, conseqüentemente hispano-americana.

De modo que, na literatura hispânica, para compreender a desconstrução do papel feminino é necessário remontar à visão da sociedade espanhola do século XVI para verificar em que base essa sociedade erigiu um estereótipo de “mulher” que se perpetuou durante séculos no universo hispânico. A representação do feminino criada pela obra de Frei Luis de León constitui uma perspectiva real e simbólica da qual não podemos prescindir ao analisar a questão do feminino na época contemporânea, pois mesmo depois de vários séculos, as virtudes que se consideravam imprescindíveis em uma mulher casada estão vigentes nas

³ No original: “De tal modo considero que la organización de la diferencia sexual obedece a complejos factores sociales, culturales, históricos, económicos y políticos que en absoluto pueden reducirse a una visión determinista de signo biologista de la diferencia de género. Tampoco puede contemplarse como elemento sectorial aislado de dinámicas socioculturales propias de una sociedad determinada. Representa, al contrario, una construcción social y cultural que se forma a partir de un complejo entramado de roles, expectativas, marcos sociales, formas de sociabilidad y procesos de socialización”.

sociedades atuais. A epístola moral escrita por León serviu como ponto de referência para os escritores dos períodos posteriores que sempre voltavam ao seu texto para fundamentar ou contradizer a posição feminina na sociedade hispânica. Por tal motivo, muitos textos literários e ensaísticos dos séculos XVIII e XIX, que discutiam padrões comportamentais para a mulher desses períodos, dialogaram com esse texto primordial, contribuindo para fixar um “modelo” de mulher construído no século XVI.

As ideias presentes na obra *A perfeita mulher casada*, não podemos deixar de ressaltar, estão embasadas em um viés religioso que se manteve (e ainda se mantém) durante séculos na sociedade hispânica e contribuíram para criar e sustentar um modelo exemplar de mulher que exclui o feminino da esfera social e constrói papéis diferenciados para homens e mulheres na história e na cultura da sociedade espanhola e hispano-americana. Assim, na segunda metade do século XX, quando as escritoras, baseadas nas teorias de gênero, começaram a discutir os papéis femininos, depararam-se com um modelo vigente ainda ancorado em ideias religiosas do século XVI, sob a égide do arquétipo criado pelo frei Luis de León. Por tal motivo, houve a necessidade de discutir esse “modelo” e as ideias transversais a ele. A escritora argentina Angélica Gorodischer é uma das autoras que contestou o arquétipo feminino defendido na narrativa do frei Luis de León e que ecoa culturalmente na sociedade hispânica desde o Renascimento. Exatamente quatro séculos após a publicação de *A perfeita mulher casada*, a autora publica, com o título homônimo, o conto “La perfecta casada”, na obra *Mala leche, parir hembra* (1983)⁴, no qual, sob o viés do fantástico literário, promove uma revisão dessa representação feminina.

No conto, a autora explora novas possibilidades para a mulher casada que discorda das normas que a sociedade hispânica e a tradição lhe impuseram. A protagonista tem as características consideradas ideais desde o século XVI para uma mulher: é casada, honesta, fiel e discreta; mantém-se no espaço privado e, portanto, afastada do ambiente público, pois só sai de casa acompanhada do marido ou para fazer compras; é adepta ao trabalho do lar de modo contínuo e ininterrupto, logo, afasta-se do ócio; está disponível para atender ao marido em todo o necessário, de maneira que sua vida se resume em cuidar da casa, do marido e dos filhos. O conto insiste na descrição da perfeita mulher casada que faz León em sua obra do século XVI, ressaltando que o “modelo” renascentista de mulher ainda está presente nas sociedades hispânicas atuais. Contudo, a narradora afirma, nas três primeiras linhas iniciais do conto, como um aviso ao leitor, que a personagem não representa uma perfeita mulher casada,

⁴ Em espanhol, o título da obra do Frei Luis de León é *La perfecta casada*. Para a análise proposta, utilizamos o conto de Gorodischer publicado mais tarde na obra *La cámara oscura* (2009).

dócil e submissa, como o estereótipo retratado no livro homônimo de Frei Luis de León: “Se você a encontra pela rua, atravesse rapidamente a outra calçada e aperte o passo: é uma mulher perigosa”⁵ (GORODISCHER, 2009, p. 163).

Essa contradição de mulher perigosa do conto de Gorodisher e a ideia de “A perfeita mulher casada”, contida no título e que nos remete à obra de Frei Luis de León é o cerne da análise de nosso trabalho. Por meio de uma análise comparativa, objetivamos a representação sociocultural da mulher no século XVI na obra de frei Luis de León a fim de discutir a sua desconstrução, nas últimas décadas do século XX, pelo conto homônimo de Angélica Gorodischer para que se possa entender por que sua personagem, mesmo possuindo as características da perfeita mulher casada que predica frei Luis de León, é uma mulher perigosa. A discussão reexamina o conceito de identidade (HALL, 2005) e centra-se principalmente no modo como a mulher, objetificada e invisibilizada na obra de León em função das relações de poder existentes na sociedade do século XVI, foi transformada em sujeito com voz e poder no conto de Gorodischer. A análise do conto “La perfecta casada” de Gorodischer, tomando como base o texto *A perfeita mulher casada* do Frei Luis de León, contribui para a discussão das relações de poder sistematizadas no Renascimento Espanhol sobre o feminino e para a desconstrução dessas relações e a visibilização da identidade feminina como sujeito a partir da segunda metade do século XX.

A perfeita mulher casada (1583)

O texto *A perfeita mulher casada* (1583), do Frei Luis de León (1527- 1591), pertence ao momento cultural europeu conhecido como Renascimento espanhol. Na Espanha, esse período cultural está contido em outro maior, denominado “Séculos de Ouro” da literatura espanhola, que engloba o Renascimento e parte do Barroco espanhol, ou seja, os séculos XVI e XVII, respectivamente. Foi uma época de grande florescimento nas letras espanholas, que iniciou com a imitação dos escritores da antiguidade clássica e dos grandes autores italianos como Dante, Petrarca e Boccaccio, no século XVI e culminou com o nascimento de uma literatura nacional no século XVII cujo marco foi a obra ícone *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes.

Nesse período, os problemas religiosos tiveram grande importância em todos os aspectos da vida social espanhola, desde o econômico ao literário. A Contrarreforma, a política de defesa e o fechamento do país praticados pelo rei espanhol Felipe II, fez com que a

⁵ No original: “si usted se la encuentra por la calle, cruce rápidamente a la otra vereda y apriete el paso: es mujer peligrosa” (GORODISCHER, 2009, p. 163).

A desconstrução do arquétipo feminino: de *la perfecta casada*, de fray Luis de León a "la perfecta casada", de Angélica Gorodischer

cultura renascentista espanhola adquirisse, na segunda metade do século XVI, uma nuance acentuadamente religiosa e nacional. É dentro dessa cultura renascentista espanhola que se insere o texto do frei Luis de León. García López (1995, p. 204) considera o escritor como o mais representativo da segunda metade do Renascimento espanhol:

Se frei Luis de León merece ser considerado com a figura mais representativa do Renascimento espanhol, é principalmente por ter sabido reunir em harmoniosa síntese os principais elementos da cultura do seu tempo: o clássico, o italiano e a tradição religiosa: bíblica e patrística⁶.

Frei Luis de León escreveu vários tratados religiosos e comentários sobre a Bíblia em latim. Contudo, segundo García López (1995, p. 206) influenciado pelas ideias do Renascimento que valorizava as línguas nacionais, o autor escreveu sua escassa produção poética (apenas umas vinte e poucas poesias) e quatro obras em prosa em castelhano (posteriormente denominado língua espanhola): *La traducción literal y declaración del Libro de los Cantares de Salomón* (s/d); *La perfecta casada* (1583); *La exposición del libro de Job* (s/d) e o tratado *De los nombres de Cristo* (1583). Ainda segundo o teórico, Frei Luis de León acreditava que a prosa deveria ser escrita sob um rigoroso critério de seleção de palavras e submetida a um estudo reflexivo e atento para que a linguagem exprimisse, com clareza e harmonia, o que realmente o autor desejava expressar. Para tanto, recorre frequentemente aos argumentos da Sagrada Escritura, livro que ao ser escrito por Deus, explicava todas as coisas que ocorriam na época.

Cabe ressaltar que o Renascimento foi um movimento que procurou diluir a influência divina da religião cristã na sociedade e cultivava uma entusiasmada valorização do homem e do mundo, presidida pelo conhecimento da Antiguidade Clássica e pela admiração a ela dirigida. Entretanto, como salienta Mioranza (2008, apresentação) para a cultura renascentista “a Sagrada Escritura permaneceu intocável como um texto de inspiração divina que sequer devia ser discutido e, muito menos, posto em dúvida em qualquer passagem que fosse”. Inserida nesse contexto sociocultural, a obra *A perfeita mulher casada* expõe o pensamento da época acerca da mulher; como ela era considerada como pessoa, esposa e mãe e; qual era o espaço que a sociedade lhe permitia ocupar no lar e na comunidade.

Em uma sociedade profundamente impregnada de valores religiosos como a sociedade espanhola do século XVI, a mulher não teve uma posição respeitada e admirada. Tal como pregava as Sagradas Escrituras, a mulher, oriunda da costela de Adão, era uma criatura fraca, física e intelectualmente inferior ao homem e, por isso, deveria estar subordinada a ele em

⁶ No original: “Si Fray Luis de León merece ser considerado como la figura más representativa del Renacimiento español, es sobre todo por haber sabido reunir en armoniosa síntesis los principales elementos de la cultura de su tiempo: lo clásico, lo italiano y lo religioso – bíblica y patrística” (GARCÍA LÓPEZ, 1995, p. 204).

todos os aspectos de sua vida. O título da obra já ilustra esse aspecto submisso da vida feminina, principalmente se tomamos o seu título no original, *La perfecta casada*. A mulher é categorizada por sua referência ao homem: “casada”. Tal categoria implica um estado civil que a representa. Ela não é caracterizada pela sua categoria como pessoa: “mulher”. Não é a “mulher perfeita”, mas a “perfeita mulher casada”.

Lembre-mo-nos de que nos XVI, XVII e XVIII, como nos afirma Pérez Molina (1994, p. 27), “As mulheres são considerada honestas, porque estão sob a tutela masculina. Esta forma de controle se canaliza, sobretudo, pelo matrimônio”⁷. É em função do masculino que a mulher passa a existir, já que, segundo as leis, ela existia apenas como casada ou para casar-se, sua vocação “natural”. Socialmente, a categoria mulher não existia, pois a sociedade a considerava como “menor de idade” permanentemente, e a obrigava a ficar submetida à tutela masculina, seja do pai, do marido ou do irmão, durante toda a

vida. Dessa forma, a mulher elaborava sua identidade pessoal a partir do masculino, do casamento e de sua consequência natural, a maternidade, sem possibilidade de criar qualquer projeto social, cultural ou profissional autônomo como indivíduo (NASH, 2001).

Frei Luis de León escreveu *A perfeita mulher casada* para a sua sobrinha, Dona María Varela Osorio (a quem destina seu texto epistolar), na ocasião de seu casamento, como um presente. A carta tem como objetivo moral guiar a moça nesta nova etapa de sua vida, de mulher casada, segundo os preceitos das Sagradas Escrituras, e lembrar-lhe de que tem a obrigação de cuidar dos trabalhos domésticos, do controle da economia do lar, devendo obediência ao marido e cuidados à família. Na carta ressalta que o homem e a mulher casados têm papéis diferentes e bem delimitados: a mulher deve dedicar-se ao mundo doméstico e ao cuidado da família e o marido a tudo que esteja relacionado ao espaço público, econômico e social:

Este novo estado em que Deus a colocou, sujeitando-a às leis do santo matrimônio, apesar de se apresentar como caminho real, mais aberto e menos trabalhoso que outros, não carece contudo de dificuldades e maus passos. É o caminho onde também se tropeça, corre-se perigo, erra-se e que tem a necessidade de guia como os demais. Porque servir ao marido, governar a família, a criação dos filhos, a conta que junto com isso se deve ao temor de Deus, à guarda e limpeza da consciência, tudo o que pertence ao estado e ao ofício da mulher casada, são obras que requerem cada uma por si mesma muito cuidado e que, todas juntas, não podem ser cumpridas sem o favor particular do céu. (LEÓN, 2008, p. 13)

Todos os capítulos iniciam-se com uma citação do Livro de Salomão, que servem de mote para o autor depois desenvolver a ideia que está implícita na citação. Essa explicação

⁷ No original: “Las mujeres honestas lo son porque están bajo el control y la tutela masculina. Esta forma de control se canaliza sobretudo a través del matrimonio...” (PÉREZ MOLINA, 1994, p. 27).

está permeada de exemplos bíblicos que contribuem para dar uma voz de autoridade ao que escreve o autor. Assim, por meio de citações das Sagradas Escrituras e dos autores clássicos, o autor constrói uma representação feminina que reafirma a submissão da mulher à voz masculina e sua inferioridade na sociedade, pois ela nasceu apenas para circular na esfera privada de seu lar e cuidar de sua vida doméstica e não tem capacidade para a vida pública:

Duas coisas compõem este bem do qual falamos: razão discreta e fala doce. O primeiro é sabedoria e o segundo piedade, ou melhor, ternura. [...] No que se refere ao primeiro, que é cordura e discrição ou sabedoria quem não a tiver, ou se Deus não lhe deu, com dificuldade lhe convencemos de que lhe falta e que a procure. Porque o mais próprio da necessidade é não se conhecer e imaginar-se sábia, mesmo que a convençamos será difícil colocá-la no bom caminho, porque se aprende mal aquilo que não se aprende no berço. E o melhor conselho que podemos lhe dar [às mulheres] é que se cale, pois são pouco sábias, se esforcem para se manter caladas. porque como diz o Sábio [Salomão, Provérbios 17: 18]: “Se o néscio calar, muitas vezes passará por sábio”. Pode ser que calando e ouvindo e pensando primeiro consigo mesma o que vão falar, acertem falando o que mereça ser ouvido [...] E abrir sua boca com sabedoria, como o Sábio diz aqui, é só abri-la quando for necessário. Porque assim como a natureza, como dissemos e diremos, fez a mulher para que trancadas guardassem a casa, assim as obrigou a que fechassem a boca; e como as desobrigou dos negócios e contratações fora, assim as liberou do que se segue à contratação, que são as muitas conversas ou palavras. Porque o falar nasce do entender, e as palavras são como as imagens ou os sinais do que o ânimo concebe em si mesmo; assim como a mulher boa e honesta não foi feita pela natureza para o estudo das ciências, nem para os negócios, e sim para um só ofício simples e doméstico, assim limitou seu entendimento, e, por conseguinte, taxou suas palavras e razões. Costumava dizer Demócrito que o enfeite da mulher e sua formosura era a fala escassa e limitada. (LEÓN, 2008, p. 78)

A imagem idealizada da perfeita mulher casada que nos apresenta o frei Luis de León pode ser comparada ao difícil caminho de santidade, no qual a mulher, após passar por uma mortificação terrena, alcançará o posto de santa, pois é uma mulher sem defeitos: somente trabalha para a família, sem jamais reclamar do seu ofício. Em *La perfecta casada*, enquanto o homem está obrigado a ganhar dinheiro, a mulher está destinada a guardá-lo e multiplicá-lo por meio de uma administração irrepreensível. Ademais, não conhece o lazer, pois trabalha continuamente, pois desde o amanhecer, dirige os preparativos da casa para o dia. É também a última a dormir: “De modo que há de madrugar a mulher, para que madrugue a família” (LEÓN, 2008, p. 42). Enfim, cabem a ela todos os cuidados da casa, pois somente realizando bem o seu trabalho todos na família são capazes de amá-la, são felizes e prosperaram: “É sabido que, quando a mulher cuida de seu ofício, o marido a ama e a família está em harmonia, os filhos aprendem a virtude, a paz reina e a vida prospera” (LEÓN, 2008, p. 18). Está alheia aos cortejos, aos saraus e às conversas atrevidas.

Além dessas virtudes, a perfeita mulher casada deve guardar outras: ser discreta, ter uma voz doce e agradável, sempre moderada, não se tornar áspera ou desagradável por causa

do número de tarefas que precisa realizar. O frei ainda observa que a aspereza e a bravura afastam o marido e o amor dos filhos para com ela. Contudo, a doçura contribui para afastar a tristeza do marido e reunir a família, de maneira que a mulher é um antídoto para as preocupações que possam existir no lar:

E não pensem que Deus as criou e as deu ao homem só para que cuidem de sua casa, mas também para que tragam consolo e alegria. Para que nela o marido cansado e zangado encontre descanso, e os filhos amor, e a família piedade e todos em geral acolhimento agradável. (LEÓN, 2008, p. 79)

No universo construído para a perfeita mulher casada não lhe resta tempo nem para os cuidados com a sua beleza, já que não pode ser bela; nem para a sedução, pois esse é um pecado aos olhos de Deus e tampouco para o desfrute dos dias, visto que o ócio é outro pecado divino: “Põe a beleza da boa mulher, não nas figuras do rosto, e sim nas virtudes secretas da alma, as que são abrangidas pelo o que chamamos temer a Deus” (LEÓN, 2008, p. 87). O frei chega ao cúmulo de recomendar que mulher guarde um total silêncio, já que a mulher não sabe o quê e quando falar já que pela sua “natureza”, Deus não a dotou do dom das palavras. Para a perfeita mulher casada construída e idealizada por León somente existe espaço para o sacrifício, a alienação e a firmeza de caráter. É vista como um objeto, cuja única função é servir ao marido e à família. Por isso não tem voz e, portanto, não faz nenhum questionamento sobre seu papel social ou tampouco autocríticas. Infelizmente, foi essa imagem de mulher que se perpetuou e foi imposta pela sociedade hegemônica patriarcal para a posteridade na cultura hispânica.

“La perfecta casada” (1983)

A imagem de mulher construída e perpetuada na epístola moral *A perfeita mulher casada*, de León começa a sofrer fissuras apenas a partir de 1970, quando do surgimento da teoria de gênero. Nessa época um grupo de teóricas e escritoras começa a questionar o lugar inferiorizante que a cultura hegemônica patriarcal determina para o feminino. Essa conscientização faz com que a crítica literária comece a questionar sobre a existência de uma literatura de autoria feminina e uma escrita feminina que, segundo Angélica Gorodischer (1928-), em uma entrevista em 2011:

É um tema bastante movediço, não há muitos limites; bem na literatura não há limites. Porém, afirmo, há textos escritos por mulheres e há textos escritos por mulheres que poderiam ter sido escritos por um homem e há textos escritos por mulheres que têm consciência de gênero. Isso é o que chamo de literatura feminina, que não significa que seja literatura ideologizante. A literatura ideologizante me dá nos nervos, para dizer de uma maneira suave. Contudo, acredito que muitas de nós escrevemos com consciência de que somos mulheres e estamos escrevendo com

consciência de que somos mulheres e que estamos escrevendo a partir de uma perspectiva de ser mulher.⁸ (SANTORO, 2011, s/p):

Como afirma Gorodischer, as escritoras conscientes de seu gênero ressignificaram o fazer literário para poderem falar direta ou indiretamente sobre a mulher e sua condição de opressão e marginalização dentro das sociedades em que estavam inseridas. As escritoras perceberam que suas narrativas configuravam um novo espaço, pois se manifestavam a partir de *outro lugar*, o do feminino. Assim, podiam discutir temas importantes para a revisão do feminino na sociedade hispânica que não eram abordados na literatura androcêntrica e revisar os textos escritos pela literatura masculina. Iniciam assim, o processo de autodesignação, ou seja, o *olhar* feminino sobre a própria mulher. Essa necessidade da autodesignação, segundo Richards (1996), estimula as escritoras a produzir modelos afirmativos e valorativos do "ser mulher" como experiência diferencial e própria.

De modo que a escrita feminina constrói uma identidade diferente da identidade estereotipada construída pela heterodesignação⁹, ou seja, como um produto do discurso dos homens que normatiza o feminino, determina o que as mulheres são e como elas devem ser. Por tal motivo, na literatura de autoria feminina, as protagonistas enfrentam constantemente um movimento de reconstrução identitária, de valorização do feminino: "Para uma mulher, "tomar a palavra" é então ingressar em um universo de discursos majoritariamente legislado pelas regras masculinas, sancionado por um modelo de representação que desvaloriza o feminino como categoria inferior e secundária"¹⁰ (RICHARDS, 1996, p. 739).

Nos contos de Gorodischer, as personagens femininas geralmente se encontram imersas em situações do cotidiano, nas quais irrompe o insólito para lhes oferecer uma visão diferente da realidade em que vivem e questionar a sua maneira de ser. Por meio da irrupção do insólito, a autora questiona as relações de poder que cerceia o feminino e o

⁸ No original: "Es un tema bastante resbaloso, no hay muchos límites; bueno en la literatura no hay límites. Pero digo, hay textos escritos por mujeres y hay textos escritos por mujeres que podrían haber sido escritos por un varón y hay textos escritos por mujeres que tienen conciencia de género. Eso es lo que yo llamo literatura femenina, que no significa que sea literatura ideologizante. La literatura ideologizante me rompe los ovarios, para decirlo suavemente. Pero creo que muchas de nosotras escribimos con conciencia de que somos mujeres y que estamos escribiendo desde el ser mujer" (SANTORO, 2011, s/p).

⁹ Segundo Femenías (2013, p. 74) "...o momento da heterodesignação é aquele no qual quem quer que seja está à *mercê* da definição do outro hegemônico sobre a base de estereótipos que potencializam uma característica (considerada geralmente negativa) sobre uma multidão de outras possíveis " (grifo da autora). No original: "...el momento de la heterodesignación es aquél en el que quienquiera que sea está a *merced* de la definición del otro hegemónico sobre la base de estereotipos que potencian un rasgo (considerado por lo general negativo) sobre una multitud de otros posibles".

¹⁰ No original: "Para una mujer, "tomar la palabra" es entonces ingresar a un universo de discursos mayoritariamente legislado por reglas masculinas, sancionado por un modelo de representación que devalúa lo femenino como categoría inferior y secundaria" (RICHARDS, 1996, p. 739).

patriarcado. A autora argentina vê a escrita como uma estratégia de resistência ao poder patriarcal instituído em nossa sociedade e a desestruturação da ordem lógica dos fatos como um ato de subversão ante a imposição do patriarcado. As narrativas utilizam a ruptura espacial entre o tempo do presente – a realidade- e o espaço atemporal – do imaginário. O espaço pelos quais suas personagens transitam são os destinados pela sociedade patriarcal às mulheres: o privado, o do lar. A partir desse espaço privado, os contos problematizam o espaço de reclusão que a sociedade destinou à mulher - a casa - e o espaço de liberdade e de poder, o espaço público, destinado aos homens. Essa problematização conduz as personagens femininas a uma ressubjetivação, na qual as mulheres podem ser elas mesmas, sem as rédeas da opressão falocêntrica que lhes dizem o que podem e o que não podem fazer.

Tal problematização está presente no conto “La perfecta casada”, que dialoga explicitamente com a epístola moral do frei Luis de León. Inclusive a dedicatória é para a mesma pessoa: a sobrinha do frei: “À memória de María Varela Osorio”¹¹. Contudo, percebemos que a dedicatória é à memória da sobrinha, aquela que viveu exclusivamente para cuidar da casa, do marido e dos filhos, não teve opção de escolher outra vida e tampouco voz na sociedade. No conto, a personagem finge seguir o padrão de comportamento feminino estipulado em la perfecta casada e ratificado pela sociedade hegemônica como decente para a mulher casada. Porém, em um processo de desdobramento (a irrupção do insólito ficcional), a personagem transforma-se em outra e vive como gostaria de ser: sem amarras, livre para poder fazer o que deseja. É a memória dessa mulher que não pôde fugir da dominação da sociedade hegemônica patriarcal e que tampouco lhe foi permitido fazer o que desejava a quem gorodischer dedica o seu conto.

Assim que entrecruzando a teoria literária do insólito ficcional com outra política, social e econômica, a teoria de gênero, Gorodischer mostra outras formas de rebelião que a mulher pode adotar contra o sistema de poder patriarcal que lhe aprisiona. A personagem do conto, a perfeita mulher casada age tal qual a sociedade espera dela, ou melhor, como prediz o texto de frei León, que serve de baluarte para a conduta feminina. Seu papel se reduz em três princípios básicos que perpassaram ao longo das gerações desde a publicação de a perfeita mulher casada, ainda no século xvi: cuidar do marido, dos filhos e dos afazeres domésticos. atividades que o narrador enumera, no primeiro parágrafo, como as que fazem parte do cotidiano da personagem:

¹¹ No original: “A la memoria de María Varela Osorio” (GORODISCHER, 2009, p. 163).

A desconstrução do arquétipo feminino: de *la perfecta casada*, de fray Luis de León a "la perfecta casada", de Angélica Gorodischer

Acorda muito cedo, varre a calçada, despede-se do marido, limpa, lava a roupa, faz compras. Cozinha. Depois de almoçar vê a televisão, cose, ou borda, passa a roupa duas vezes por semana e à noite dorme tarde. Aos sábados faz limpeza geral e lava os vidros e encera o chão. Aos domingos pela manhã lava a roupa que lhe traz o filho [...], prepara a massa do macarrão ou ravióli...¹² (GORODISCHER, 2009, p. 163)

Nas linhas iniciais do conto, o narrador apresentou a personagem como uma mulher perigosa, da qual o leitor deve fugir se a encontra na rua. porém, em seguida, descreve uma mulher que, de tão comum, pode ser qualquer dona de casa e aparenta não oferecer qualquer tipo de perigo: “se você a encontra pela rua, atravesse rapidamente a outra calçada e aperte o passo: é uma mulher perigosa. tem entre quarenta e cinco e cinquenta anos, uma filha casada e um filho que trabalha em San Nicolás, o marido é lanterneiro”¹³ (GORODISCHER, 2009, p. 163).

Logo, no parágrafo seguinte, o narrador nos conta porque considera a protagonista como uma “mulher perigosa”: ela desafia o lugar comum imposto às mulheres pela sociedade patriarcal ao abrir portas que levam a outros mundos e age, assim, sem as amarras sociais que o falocentrismo lhe impõe:

Sua mãe não lhe batia nunca, mas aos seis anos lhe deu, um dia, uma surra por desenhar uma porta com giz colorido e lhe fez apagar o desenho com um pano molhado. ela enquanto limpava pensou nas portas, em todas as portas, e decidiu que eram muito estúpidas porque sempre abriam aos mesmos lugares. E essa que limpava era precisamente a mais estúpida de todas as portas porque dava ao quarto dos pais. e abriu a porta, e então não dava ao quarto dos pais, mas ao deserto de gobi. (GORODISCHER, 2009, p. 163-4)¹⁴

O texto de gorodischer, desde a intertextualidade presente no título, se contrapõe à epístola moral do frei Luis de León, que reduz o papel da mulher às tarefas domésticas. o conto de Gorodischer polemiza com a opinião do frei. Sua protagonista parece reunir as características de dona de casa que a sociedade espera dela, mas, na verdade, desafia esse lugar comum porque abre as portas que a levam a outros lugares fantásticos ou distantes na cronologia ou na toponímia (como a Idade Média ou o deserto de Gobi ou a uma clínica em

¹² No original: “Se levanta muy temprano, barre la vereda, se despide al marido, limpia, lava la ropa, hace las compras, cocina. Después de almorzar, mira la televisión, cose o teje, plancha dos veces por semana, y a la noche se acuesta tarde. Los sábados hace limpieza general y lava los vidrios y encera los pisos. Los domingos, limpia, lava la ropa que le trae el hijo [...] amasa fideos o ravióles...” (GORODISCHER, 2009, p. 163).

¹³ No original: “Si usted se la encuentra por la calle, cruce rápidamente a la otra vereda y apriete el paso: es mujer peligrosa. Tiene entre cuarenta y cinco y cincuenta años, una hija casada y un hijo que trabaja en san nicolás; el marido es chapista” (GORODISCHER, 2009, p. 163).

¹⁴ No original: “su madre no le pegaba nunca, pero a los seis años le dio una paliza un día por dibujar una puerta con tizas de colores y le hizo borrar el dibujo con un trapo mojado. ella mientras limpiaba pensó en las puertas, en todas las puertas, y decidió que eran muy estúpidas porque siempre abrían a los mismos lugares. Y esa que limpiaba era precisamente la más estúpida de todas las puertas porque daba al dormitorio de los padres. y abrió la puerta, y entonces no daba al dormitorio de los padres sino al desierto de gobi” (GORODISCHER, 2009, P. 163-4).

que um doente se banha). Realidades que rompem com a monotonia e a rotina de sua vida. A personagem cruza as portas e entra nesses mundos que a levam além da esfera do privado – a casa – e onde ela faz coisas que nunca teria feito em seu mundo real. Vale recordar que as portas como as janelas são lugares de passagens entre a imaginação e a realidade e permitem à protagonista o exercício da subversão às normas que lhe impõe o hegemônico patriarcal.

Assim, o texto se desdobra entre o mundo privado da protagonista, no qual ela executa as tarefas tais qual a sociedade hegemônica espera dela e o mundo público encontrado atrás das portas abertas, o da emoção, da aventura que rompe com a monotonia e a rotina do seu dia a dia: "e assim sem querer e por sorte esteve em três mosteiros, em sete bibliotecas, nas montanhas mais altas do mundo ... em selvas, em bosques ... em torres e no inferno"¹⁵ (gorodischer, 2009, p. 165). de este modo, entrecruzam-se a redundância e a ciclicidade das tarefas domésticas - a vida privada - com a vida temerária e violenta de uma mulher que fere, maltrata e assassina (especialmente ao homem) nos universos distópicos e utópicos que visita magicamente:

Mas, dois meses depois do deserto, por exemplo, a porta que todos os dias dava ao banheiro se abriu para a oficina de um senhor que vestia uma bata comprida e sapatos pontiagudos e um boné que lhe caía de lado na cabeça. O velho estava de costas retirando algo de um móvel com muitas gavetinhas atrás de uma máquina de madeira muito grande e muito rara com um volante e um parafuso gigante, em meio ao ar frio e um cheiro picante, e quando ele se virou e a viu, começou a gritar com ela em um idioma que ela não entendia. Ela lhe cortou a língua, saiu pela porta, fechou, voltou a abrir e entrou no banho e lavou as mãos para ir almoçar.¹⁶ (gorodischer, 2009, p. 164-5)

No conto, gorodischer coloca em questão uma relação intrínseca entre o espaço e o tempo que, alterado ou transversalizado pela reivindicação dos direitos femininos, permite a personagem realizar ações naturalizadas como próprias do universo masculino e ter acesso aos espaços públicos que não são inerentes ao universo feminino. Em uma visão naturalizada dos gêneros, a mulher é a que gera a vida e não a que tira; portanto, há uma troca de papéis: a personagem passa a atuar como sujeito na sociedade e deixa de lado a passividade inerente à perfeita mulher casada que tudo aceita e nada questiona. De modo que

¹⁵ No original: "Y así sin querer y por suerte estuvo en tres monasterios, en siete bibliotecas, en las montañas más altas del mundo ... en selvas, en bosques ... en torres y en el infierno" (GORODISCHER, 2009, p. 165).

¹⁶ No original: "Pero dos meses después del desierto, por ejemplo, la puerta que todos los días daba al baño se abrió sobre el taller de un señor de barba que tenía puesto un batón largo, zapatos puntiagudos y un gorro que le caía sobre un costado de la cabeza. El viejo estaba de espaldas sacando algo de un mueble alto con muchos cajoncitos detrás de una máquina de madera muy grande y muy rara con un volante y un tornillo gigante, en medio de un aire frío y un olor picante, y cuando se dio vuelta y la vio, empezó a gritarle en un idioma que ella no entendía. Ella le sacó la lengua, salió por la puerta, la cerró, la volvió a abrir y entró al baño y se lavó las manos para ir a almorzar" (GORODISCHER, 2009, P. 164-5).

podemos entender a violência e os homicídios cometidos pela personagem (sempre referentes a personagens masculinos) como um questionamento sobre o lugar que a sociedade impõe à mulher: a exclusão social que lhe obriga a um destino de silêncio e de passividade.

É contra esse destino inaugurado textualmente com a epístola moral do frei Luis de León, que a personagem do conto de Gorodischer se revolta: não aceita mais passivamente a posição de objeto que a sociedade lhe impôs. Em um ato de subversão, abre as portas (metáfora que a conduz do mundo privado ao mundo social) para um universo em que pode também participar e não apenas observar o que acontece. Abre um caminho dentro de seu cotidiano para fugir da opressão patriarcal, pois essa é a verdadeira abominação na realidade em que vive, de modo que “volta a passar o ferro [...] E recorda-se do outro lado das portas cuidadosamente fechadas de sua casa, aquele outro lado em que as coisas que acontecem são muito menos abomináveis que as que se vivem deste lado, como se compreenderá”¹⁷ (GORODISCHER, 2009, p. 168. Grifo nosso).

Considerações finais

Verificamos que o texto de frei Luis de León, *A perfeita mulher casada*, estabelece uma imagem feminina na cultura hispânica que se manterá como o ideal feminino ao longo de quatro séculos. É o texto que marca e ratifica, apoiado na religião cristã, a inferioridade da mulher com relação ao homem e o seu espaço de circulação como a casa e o convento. Como tal, a mulher deve obedecer ao homem e cuidar dele, da casa e de seus filhos. O texto de León, apoiado nas Sagradas Escrituras, diminui o papel social da mulher e a representa como apenas um objeto, já que não tem voz e pior ainda, não tem o que dizer, pois sua natureza não lhe permite discutir sobre assuntos fora de seu ambiente doméstico.

Essa imagem da mulher como mero objeto, cuja função é apenas cuidar da família, esquecendo-se inclusive de si mesma, perpassa para a posteridade e a exclui das esferas sociais de poder. Nos séculos posteriores, a voz feminina ainda se manteve calada e sua figura continuou invisibilizada pela veemência das vozes masculinas que mantinham à tona o texto de frei Luis de León. A cada tentativa de levantar a voz, o feminino se deparava com os ecos que retumbavam uma imagem feminina formada no Renascimento espanhol e que a abafava e a calava, a ponto de mantê-la invisível socialmente.

¹⁷ No original: “vuelve a pasar la plancha [...] Y se acuerda del otro lado de las puertas cuidadosamente cerradas de su casa, aquel otro lado en que las cosas que pasan son mucho menos abominables que las que se viven de este lado, como se comprenderá”.

Somente nas últimas décadas do século XX, a crítica feminista e a teoria de gênero conseguiram criar fissuras na representação sociocultural dessa mulher-objeto oriunda ainda do século XVI. Para tanto, foi necessário que a mulher se apropriasse do exercício da escrita, para que, com as mesmas armas utilizadas pelo masculino, produzisse uma escrita subversiva que não respeita a lógica patriarcal e falocêntrica. Essa é a escrita de Angélica Gorodischer em seu conto “La perfecta casada”. No conto, a autora insiste na descrição feita da perfeita mulher casada de frei Luis de León, mas relê o livro fundador da imagem do feminino na cultura hispânica e explora outras possibilidades para a mulher. Possibilidades que não se identificam com as descrições aceitas socialmente para a perfeita mulher casada. Com o conto, Gorodischer sugere que se a mulher tivesse opção de escolha, outras seriam as possibilidades de vida e talvez, essa mulher não aceitasse as normas que a sociedade lhe impõe.

Ao estabelecer uma intertextualidade com a epístola moral de frei Luis de León, Gorodischer subverte o texto primário, pois cria um universo no qual a perfeita mulher casada atua exatamente como prediz o texto do frei. Porém, ao mesmo tempo a personagem atravessa o espaço limitado de sua casa e ganha o mundo, por isso essa mulher é tão perigosa. Nesse espaço fora do lar, tudo lhe é permitido. Nele não está submetida a padrões falocêntricos de comportamento que lhe oprimem. Vive uma realidade na qual é sujeito. Suas ações não estão determinadas pelo outro masculino, que a inferioriza, mas por si própria. Esse outro é marca da opressão, por tal motivo, precisa ser sempre morto em suas “saídas”. Tal atitude mostra que a personagem reconhece a causa de sua opressão. Escolhe a liberdade de atuar em papéis diferentes de esposa e mãe que a sociedade lhe impôs. Deseja a liberdade de ser e fazer o que deseja.

Com a releitura de “La perfecta casada”, Gorodischer redefine o papel da mulher na sociedade. Depois de tantos séculos sem voz e poder, a mulher protagonista do conto de Gorodischer não aceita ser mais a mulher que se autossacrifica e está a serviço dos outros, como determina o texto de *A perfeita mulher casada*. Essa mulher luta agora para ter o seu próprio espaço e ser ouvida pela sociedade. Enfim, transformar-se em sujeito com voz própria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHANTER, Tina. *Gênero: conceitos-chaves em filosofia*. Trad. de Vinicius Figueira, Porto Alegre: Artmed, 2011.

A desconstrução do arquétipo feminino: de *la perfecta casada*, de fray Luis de León a "la perfecta casada", de Angélica Gorodischer

FEMENÍAS, María Luisa. *El género del multiculturalismo*. Bernal/Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2013.

GORODISCHER, Angélica. *La cámara oscura*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2009.

LEÓN, Luis de. *A perfeita mulher casada*. Trad. de Liliana Raquel Chwat. São Paulo: Escala, 2008.

MIORANZA, Ciro. Apresentação. In: LEÓN, Luis de. *A perfeita mulher casada*. Trad. de Liliana Raquel Chwat. São Paulo: Escala, 2008. p. 7-8.

NASH, Mary. Diversidad, multiculturalismos e identidades: perspectivas de género. In: NASH, Mary; MARRE, Diana (Eds.) *Multiculturalismos y género: perspectivas interdisciplinarias* Barcelona: Edicions Bellaterra, 2001. p. 21-47.

PÉREZ MOLINA, Isabel. Las mujeres y el matrimonio en el derecho catalán moderno. In: ____ et al. *Las mujeres en el Antiguo Régimen: imagen y realidad* (S. XVI-XVIII). Barcelona: Icaria, 1994. p. 19-56.

RICHARD, Nelly. "Feminismo, experiencia y representación". *Revista Iberoamericana*. Vol. LXII. Núms. 176-177 (Julio-Diciembre 1996): 733-744.

SANTORO, Sonia. 15 perguntas a uma escritora: Angelica Gorodischer. 27/07/2011.

Disponível em <<http://www.soniasantoro.com/index.php/articulos/articulos-de-la-autora/item/15-preguntas-a-una-escritora-angelica-gorodischer>>. Acesso em 05/05/2014.

.

ABSTRACTS

PINCELADAS SOBRE LEONARDO DA VINCI. — Marinês Cardoso.

Após quase quinhentos anos da morte de Leonardo Da Vinci, muitos são os estudos dedicados à sua vasta produção artística e científica. O artista italiano nasceu em 1452, provavelmente em uma cidade próxima a Vinci, em Toscana, e morreu em 1519, na França. Ao debruçarmos sobre as suas atividades, observamos que Da Vinci foi um homem multifacetado, pois iniciou estudos de pintura com o mestre Andrea Del Verrocchio, e ainda se dedicou à arquitetura, à engenharia militar, à escultura e aos estudos de física e matemática.

Todo esse conhecimento fora adquirido por um indivíduo autodidata, pois, como afirmava o próprio gênio, ele não teve estudos regulares e não dominava as línguas latina e grega, mas apresentava a precisão do técnico e do cientista seja na expressão artística seja no estudo científico.

Da Vinci viveu na época conhecida como Renascimento, período em que o homem se apresenta como um ser novo e renovado, que forja o seu próprio destino. Esse indivíduo busca a sua totalidade através do domínio da vida, da arte e da ciência, pois ele só se tornará realmente homem através do conhecimento do que produz e do que reconhece como produção sua. Verifica-se, assim, que a concepção de mundo muda, pois, nesse contexto, o ser humano não está mais atrelado aos dogmas da Igreja, em que ele deveria aceitar o conhecimento de mundo dado pela autoridade da Igreja. O indivíduo renascentista torna-se um sujeito ativo e busca o seu conhecimento através da investigação direta dos fatos a sua volta, ou melhor, da natureza, e exclui da sua investigação toda especulação que não tenha a sua origem na experiência. O Renascimento possui, assim, características importantes para um novo campo, o da investigação da natureza através da sua observação direta.

Leonardo Da Vinci pode ser considerado o típico representante dessa época, uma vez que a sua curiosidade incessante pelas diversas áreas do conhecimento humano revela um indivíduo inquietante. Em todos os seus estudos artísticos e científicos, Da Vinci parte da observação direta da natureza e se afasta da visão dos seus contemporâneos que buscavam a verdade nos escritos dos antigos gregos e romanos ou na Bíblia. Ou seja, ele recusa qualquer tipo de estudo que tenha um caráter abstrato e livresco e que não possa ser verificável. Observa-se, desse modo, que para Leonardo, tanto a arte quanto a ciência estão relacionadas à

investigação da natureza, pois é somente através desse caminho que se chega ao conhecimento concreto e pleno da natureza.

A partir dessa observação atenta da natureza e de testes repetidos, Leonardo fazia esboços ilustrativos desses objetos observados que vinham acompanhados com breves notas explicativas. Além das suas famosas pinturas, o grande gênio deixou para a humanidade estudos sobre uma variedade de temas, desde os astros naturais, passando por artefatos bélicos até às “máquinas voadoras”.

Neste trabalho, pretende-se discorrer sobre a produção artística e científica de Da Vinci, tomando como base o seu caráter investigativo da natureza, que serão norteados pelos estudos de Kenneth Clark (2003) e Morgana Gomes (1999), e Natalino Sapegno (1974) e Arnold Hauser (2003) para fundamentar o momento histórico, cultural e político do artista italiano.

Palavras-chave: Leonardo Da Vinci, Renascimento, observação direta da natureza, produção artística e científica.

LA LINGUA SANZA LETTERE DEL GENIO. — Guido Alberto Bonomini.

Il presente saggio cerca di rendere giustizia all'attività intellettuale di Leonardo da Vinci. E' sempre stato un luogo comune, oltretutto a partire dall'autodichiarazione, ovviamente ironica, dello stesso Leonardo che si definiva *omo sanza lettere*, l'affermare che Leonardo non conoscesse affatto la lingua latina. Ma questa espressione dell'artista, a mio avviso fu usata da lui per aggiornandoci su quanto accadeva alla sua epoca, nella quale chi non avesse ricevuto una educazione canonica, quindi istruito secondo i dettami di una cultura e lingua prevalentemente latina, fosse ritenuto un ignorante. Leonardo rappresenta, giustamente, il momento esatto in cui avviene una separazione effettiva tra sapere letterario e scientifico, malgrado alla epoca venisse definito, questo secondo ambito spregiativamente di *meccanico*. Effettivamente, proprio nell' *excursus* dell'artista esiste una formazione basica e esclusivamente in lingua volgare, l'entrare già abbastanza giovane alla bottega di Verrocchio e quindi non aver acquisito prima i dettami dell'allora imperante cultura umanista che presupponeva, anziché una cultura eminentemente pratica, una teorica e basata sullo studio dei classici latini e anche greci. Quello che sorprende sono gli studi di lingua latina, fatti ormai in età adulta da Leonardo, i quali ci fanno presupporre che l'artista non fosse completamente digiuno di questo idioma e che comunque riuscisse a comprendere alcuni scritti scientifici dell'epoca. Probabilmente non scrisse mai in latino soprattutto per un motivo, perché effettivamente non sentiva come sua questa lingua e neppure appropriata per

trattare i fenomeni della natura, dal momento che anche la lingua per Leonardo è vista come qualcosa che derivi direttamente dalla natura. Oltretutto l'infinita capacità del disegno, secondo Leonardo supplisce completamente l'atto del descrivere attraverso il linguaggio grafico; la scrittura al contrario, secondo l'artista non rende un'idea immediata di quanto si voglia spiegare. Questo discorso per il quale le teorie scientifiche vadano accompagnate dai disegni è un'idea che resta alla base del discorso scientifico moderno, il quale rifugge completamente dai pedantismi linguistici di varia natura, come quelli vigenti all'epoca di Leonardo. Insomma, il vinciano si astraie totalmente dalle diatribe linguistico-filologiche dell'Umanesimo e, oltretutto, i suoi scritti ricadono tutti in un periodo in cui ancora non è stata fissata nessuna norma rispetto la lingua, uno dei motivi per i quali troviamo molte varianti linguistiche che lo scienziato usa di una stessa parola. Uno degli ambiti di maggior riflessione, a questo punto, è comunque il fatto che Leonardo ammise la validità etimologica della lingua latina e che quindi per poter comprendere appieno anche un significato della lingua naturale, bisognasse rimontare all'etimo latino. Questa posizione, non affatto comune a quei tempi, colloca Leonardo ben avanti per quanto riguarda le posizioni storico-linguistiche dell'epoca, ossia per il vinciano è ovvio che il volgare derivi dal latino, fatto non molto chiaro a buona parte degli umanisti. Per procedere alla stesura di questo saggio, che comunque rimane un discorso in aperto, ho fatto un viaggio a Vinci dove mi sono procurato i repertori linguistici di alcuni codici vinciani e ho incontrato anche la maggior studiosa di Leonardo presso l'Università di Firenze, la prof.ssa Paola Manni la quale ha curato con grande attenzione gli aspetti linguistici dell'artista; in questa occasione ho anche conosciuto la prof.ssa Barbara Fanini, la quale mi ha aperto un nuovo orizzonte per quanto riguarda l'analisi del Codice Trivulziano. Non posso tralasciare ovviamente che il corpus centrale sia dei repertori dei codici leonardeschi sia l'analisi critica puntuale degli scritti leonardeschi è stata operata dal compianto prof. Augusto Marinoni, a partire dalla quale derivano tutte le ulteriori ricerche sulla lingua di Leonardo

Parole chiave: Leonardo, *omo senza lettere*, lingua italiana, codici leonardeschi, linguaggio scientifico, Rinascimento.

LEONARDO DA VINCI, UM *DISCEPOLO DELLA SPERIENTIA*. — Alcebiades Arêas — Edvaldo Belizário — Patrícia Gonçalves.

O italiano standard nasceu de um espectro da escrita literária, cuidadosamente pensado e debatido ao longo dos séculos, tendo como *corpus* os melhores vocábulos e estruturas dos

vários vulgares falados na península itálica, assim como latinismos e francesismos. Esses vulgares nasceram de vários fatores, como, de resto, sucede a qualquer língua: interação com estrangeiros durante os episódios das dominações, interação entre italianos de diferentes regiões e a própria necessidade da criação de novas palavras que abarcassem as novidades que se lhes iam apresentando. E todos os vulgares derivavam principalmente do latim, língua oficial do Sacro Império Romano. Neste artigo, nosso objetivo é traçar um percurso histórico do Bestiário, obra atribuída a Leonardo Da Vinci, para tentar esclarecer melhor o caminho seguido pelas línguas faladas na Itália até a concretização do que se convencionou chamar de italiano standard. Para atingir nosso escopo, procederemos à análise morfológica de alguns elementos linguísticos adotados por Da Vinci, a fim de demonstrar por que, mesmo do ponto de vista linguístico, é precipitado e arriscado atribuir-lhe a pecha de 'Omo sanza lettera'. Adotaremos, metodologicamente, o viés comparatista, respaldados em gramáticas e dicionários, inclusive aqueles publicados pela Accademia della Crusca entre 1612 e 1923.

Palavras-chave: Da Vinci. O Bestiario. Atualização e Tradução. Análise linguística.

MAQUIAVEL E LEONARDO, CORIFEUS DE UM MUNDO NOVO. — Opázia Chain Feres.

O Renascimento, talvez o último momento da unidade e interdependência do conhecimento e o primeiro de sua ruptura, quebrou a direção em que seguia a Tradição na Idade Média ao ir buscá-la na Antiguidade greco-latina _ não para respeitá-la, mas para subvertê-la.

No fervilhar do Renascimento, com a centralidade do Homem e da cidade terrena, com Maquiavel na política e Leonardo na arte e na ciência, o sentimento de uma felicidade fundada no conforto do convívio com Deus, será abalado: Maquiavel exorta o Homem a buscar remédio aos infortúnios que lhe chegam dos céus, Leonardo investiga todas as fibras do corpo humano e as vibrações dos ares tendo em vista a perfeição de sua arte. Será, então, a ciência do próprio homem a protegê-lo dos céus, numa estrada de permanente superação de limites. Faremos algumas considerações sobre Leonardo e Maquiavel como precursores da atualidade, na qual continuam inseridos e influentes.

Palavras chave: Maquiavel, Leonardo, Ciência.

POR QUE VER LEONARDO HOJE? — Evelyne Azevedo — Manan Terra Cabo.

O roubo da famosa Mona Lisa de Leonardo da Vinci catapultou a pintura renascentista à esfera de obra de arte mais famosa do mundo, levando milhões de visitantes à sua presença. Status esse que é mantido pela constante rememoração do mito do gênio inventor atribuído a Leonardo. Os museus, portanto, atuam como lugares de consumo cultural, nos quais a instituição de arte classifica e expõe seus objetos segundo um discurso que influencia diretamente nossa forma de pensar o mundo. Assim como na moda, seus nomes estão atrelados a grandes marcas e suas obras são vistas como mercadoria de consumo. A lógica do mercado desenha valores e significados para a sociedade contemporânea fazendo com que os grandes museus e, conseqüentemente suas obras, tornem-se marcas fortes que representam as instituições, exposições e espetáculos de arte, as quais representam os símbolos da cultura e do conhecimento.

Palavras chave: mercado de arte, consumo, marca

OLHO, CRIAÇÃO, IMITAÇÃO: APONTAMENTOS SOBRE LEONARDO E A PINTURA NA ESPANHA. — Ana Isabel Borges.

Em “Introdução ao método de Leonardo da Vinci” (In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 2011), Paul Valéry parte do *Tratado sobre a pintura* para propor a inauguração, de parte de da Vinci, de uma lógica imaginativa: a visão é o caminho para o conhecimento. Na leitura de Valéry, o espírito não seria o lugar das palavras, mas das imagens: “Lá, elas se formam, brilham diante dos seus olhos” (p. 145). Podemos imaginar muitas coisas diferentes ao mesmo tempo e juntá-las ou separá-las, elas ou suas partes, ainda que provenientes de mundos distintos, como uma proposição, um animal e um som. Todos fazemos isto naturalmente e, no plano da imaginação, todas as imagens são naturais e válidas. A questão está em conhecer esse poder, ser consciente dele; já o método, este “...consiste em excitá-las [as imagens], em vê-las com precisão, em procurar o que elas implicam” (p. 147). Valéry quer ver como entende ter visto Leonardo: através dos olhos e não do intelecto, conhecendo assim originalmente, tanto no sentido de originalidade como no de origem. Maurice Merleau-Ponty, em *O olho e o espírito* (São Paulo: Cosac & Naify, 2013), pergunta-se sobre “essa ciência secreta que ele [o pintor] possui ou que ele busca” (p. 18), expressando já no próprio título do livro uma relação entre olho e conhecimento. Horst Bredekamp, na *Teoria do acto icónico* (2015), parte de um comentário de da Vinci sobre o arrebatamento e a “força intrínseca das imagens” na p. 9, para desenvolver seu trabalho: “Não me descubras, se a liberdade te é cara,

porque a minha face é cárcere do amor”. Bredekamp reflexiona sobre a capacidade de a matéria “morta” viver nas imagens e agir como uma força independente sobre os seres humanos.

Este trabalho interessa-se pelo “método” de Leonardo, como explicitado nas anotações de aula e escritos soltos do artista, reunidos e traduzidos ao espanhol por J. Campo, em 1930, em um livro titulado *Escritos literarios y filosóficos*. Expõe e comenta alguns dos pensamentos de da Vinci sobre a importância do olho para o conhecimento; faz o mesmo com algumas observações sobre imaginação e criação; procura relacionar as duas questões e finalmente, busca usar o anterior para entender os resultados iniciais da chegada do estilo do Alto Renascimento na Espanha, considerando o que Jonathan Brown, em *Pintura na Espanha 1500-1700* (São Paulo: Cosac & Naify, 2001), chama de condições *alteradas* da pintura espanhola. Nessas condições, o uso de métodos aprendidos com da Vinci deviam ser muito difíceis de implementar, pois exigiam um espaço para a criação que não existia na Península Ibérica naquele momento. Nela, os patronos moldaram a arte para além – ou aquém – de debates internos ao levar ao reino os artistas italianos de sua preferência e empregar quase unicamente espanhóis moldados pelos mesmos; por outro lado, até chegarmos a Filipe II, a Igreja concentrava o mecenato. O gosto dos eclesiásticos era conservador, imitador e o controle era tal, que continuamente ditavam ao pintor o que este deveria pintar. Não raro davam-lhe um modelo para seguir, geralmente uma gravura. Brown refere-se ao uso da mesma como “um tipo de política de segurança iconográfica”, útil na medida em que as preocupações dos eclesiásticos espanhóis era mais ideológica que propriamente artística.

Palavras chave: pintura espanhola, Renascimento, Leonardo da Vinci, visão e conhecimento, imitação.

A DESCONSTRUÇÃO DO ARQUÉTIPO FEMININO: DE *LA PERFECTA CASADA*, DE FRAY LUIS DE LEÓN A “*LA PERFECTA CASADA*”, DE ANGÉLICA GORODISCHER.

— Ana Cristina dos Santos

No século XVI, a mulher não gozou de uma posição respeitada e admirada na sociedade ocidental e cristã. Os preceitos religiosos da época pregavam sua submissão ao homem, já que Deus a tinha criado a partir do homem e para servi-lo. Motivo pelo qual a mulher foi considerada como sujeito inferior ao homem e, como tal, estava subordinada ao masculino em

todos os aspectos de sua vida. Assim, a mulher não era concebida por sua natureza ou categoria, mas em função do seu estado civil, cuja existência se dava apenas em função de outro ser, o masculino. Sem ele, ela não existia na sociedade. A obra *A perfeita mulher casada* [LA PERFECTA CASADA] (1583), do frei Luis de León - um dos mais destacados escritores da segunda metade do Renascimento espanhol - ilustra a representação cultural que a sociedade patriarcal renascentista e religiosa tinha sobre a mulher. A narrativa apresenta as características ideais para a mulher do século XVI: ser casada; honesta, fiel e discreta; estar sempre em casa e, portanto, afastada do ambiente público; estar disponível para atender ao marido em todo o necessário; ser adepta ao trabalho contínuo e não ao ócio; e, cuidar de seus filhos. O texto destaca de forma contundente a exclusão da mulher da esfera pública, por duas razões: porque ela não tem capacidade para tal; e, porque sua natureza é fraca e este defeito pode exercer um efeito contaminador sobre o homem. A obra assinala que a trajetória social da mulher no século XVI tinha que se circunscrever forçosamente a um projeto de vida cujo eixo principal era a família. Dessa forma, a mulher elaborava sua identidade pessoal a partir do casamento e da maternidade, sem possibilidades de criar qualquer projeto social, cultural ou profissional autônomo como indivíduo (NASH, 2001). Sob essa perspectiva, a identidade feminina se concebia pela sua função social como mãe e pela sua diferença sexual biológica de reprodução. Esses preceitos serviram como arquétipo para a construção sociocultural da mulher hispânica até a entrada do século XX. Na segunda metade do século XX, a literatura hispânica criticou essa construção cultural e identitária oriunda ainda do século XVI. Surgiram textos que, apoiados na crítica feminista e nos estudos de gênero (CHANTER, 2010), revisaram e desconstruíram os conceitos seculares que definiam o feminino e o masculino, mostrando-os como arquétipos culturais, impostos por determinadas épocas e sociedades e, como tais, submetidos a pressões políticas e sociais que transmitem mitos, atitudes, qualidades, papéis e identidades como inerentes à natureza masculina e feminina. Os textos enfatizavam que as diferenças entre os gêneros baseavam-se apenas em categorias discursivas e não biológicas e discutiam ideias que, enraizadas durante séculos, tomavam por natural o que era produto cultural. A partir dessa constatação, as obras mostraram como a cultura hegemônica patriarcal se apropriou das diferenças existentes entre homens e mulheres para manter o *status quo* e para justificar as desigualdades e a posição subordinada ocupada pelas mulheres em diferentes situações e culturas (FEMENÍAS, 2013). Sob essa perspectiva de releitura do arquétipo feminino, inscreve-se o conto "La perfecta casada" (2009 [1983]), de Angélica Gorodischer que, como indica a similitude do título, dialoga com a obra de frei Luis de León. No conto, a autora explora novas possibilidades para a mulher que discorda das

normas que a sociedade e a tradição lhe impuseram. A protagonista tem as características consideradas ideais para uma mulher, segundo o modelo de mulher preconizado pelo texto de Frei Luis de León: é casada, está sempre em casa, é adepta ao trabalho contínuo e cuida de seu marido e filho. O conto insiste na descrição da perfeita casada que faz León; porém, sugere que estas características, aparentemente aceitas socialmente, não necessariamente representam a mulher nem o papel que ela escolheria se tivesse a opção de escolha. Por meio de uma análise comparativa, este trabalho objetiva discutir a representação sociocultural da mulher no século XVI na obra de frei Luis de León, sua persistência no imaginário social hispânico e a sua desconstrução, no século XX, pelo conto homônimo de Angélica Gorodischer. A discussão se centra principalmente no modo como a mulher foi transformada em objeto e invisibilizada na obra de León em função das relações de poder existentes na época e como a releitura presente no conto de Gorodischer desconstrói as relações falocêntricas de poder existentes na obra de Luis de León e constrói uma identidade para o feminino que o visibiliza como sujeito com voz e poder.

Palavras-chave: Literatura hispânica, teoria de gênero, identidade, *La perfecta casada*.

SOBRE OS AUTORES

Marinês Lima Cardoso é Doutora em Letras Neolatinas (2010) e professora adjunta da UERJ. Atua nos cursos de Graduação e de Especialização, no Instituto de Letras, é integrante do Projeto de Extensão “Laboratório interdisciplinar de estudos renascentistas” e desenvolve pesquisa na área de tradução/adaptação cinematográfica de obras literárias. Atualmente, é editora adjunta da Revista Italiano, da UERJ.

Prof. Dr. Guido Alberto Bonomini, atualmente Professor Associado na Universidade Federal Fluminense, leciona além de língua italiana, com particular ênfase literatura italiana das origens, Dante Alighieri e se ocupa no seu trabalho atual de pesquisa de problemas de história da língua italiana, em particular sobre a origem da língua vulgar literária. Coordena o laboratório de tradução da UFF Labestrat, e nesses últimos anos se ocupou de traduzir a poesia siciliana para português. Já atuou como professor antes de 2002, ano de ingresso na Uff como professor de língua no *Istituto Italiano di Cultura* e desde 1998 colaborou como tradutor também no Consulado da Itália. Atuou de 1999 até 2005 na central global de produção na assessoria linguística às novelas de âmbito italiano.

Alcebiades Martins Arêas é Doutor em Letras Neolatinas (UFRJ-1998) e professor associado do Instituto de Letras da UERJ. Atua nos cursos de Graduação e Pós-Graduação (Lato sensu), no Instituto de Letras da UERJ. Em seu percurso acadêmico na UERJ, tem ministrando aulas de Língua, Literatura e Cultura italianas, além de Prática Docente e Estudos de tradução. É editor adjunto da REVISTA ITALIANO UERJ e participa de vários projetos ligados ao Ensino e à Extensão tais como: Laboratório interdisciplinar de estudos renascentistas; Oficina de Tradução e Versão em Italiano como estratégia de Ensino e aprendizagem; Escritório Modelo de Tradução Ana Cristina César; Laboratório de Gestão de Ensino - LABGESTI Formação de Tradutores: Prática de Tradução Literária e Projeto Línguas para a comunidade (LICOM-PLIC- ITALIANO). É líder do Grupo de Pesquisa em Italianística do CNPQ e, atualmente, vem dando ênfase aos Estudos de tradução: ensino e pesquisa.

Edvaldo Sampaio Belizário é professor assistente do Instituto de Letras da UERJ e professor de Língua Italiana e Língua Portuguesa junto à Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro. É mestre em Letras pela USP (2005) e doutorando em Letras Neolatinas pela UFRJ.

Na UERJ, atua no ensino de Graduação e Pós-Graduação (*Lato Sensu*), ministrando aulas de Língua, Literatura e Cultura Italianas, além de trabalhar com Estudos da Tradução. Participa de projetos ligados ao Ensino e à Extensão, entre os quais Línguas Estrangeiras para a Terceira Idade – Italiano.

Patrícia Gonçalves formou-se em Letras, com habilitação em línguas portuguesa e italiana pela UERJ, onde especializou-se em Tradução em língua italiana. Fez mestrado em Língua e Literatura Italianas na USP, com dissertação sobre a função das personagens femininas nas obras *Orlando Innamorato* e *Orlando Furioso*. Doutorou-se em Estudos Literários pela UFF com tese sobre problemas de escrita nas obras de Sibilla Aleramo e Florbela Espanca. Atualmente, além dos estudos renascentistas, sobre os quais desenvolve um projeto de extensão chamado *Laboratório Interdisciplinar de Estudos Renascentistas*, dedica-se a estudos de questões feministas e aprendizado de língua italiana na UERJ, onde é professora adjunta e leciona na graduação e na especialização do setor de italiano.

Opazia Chain Feres, docente aposentada de Língua e literatura Italiana da UFF, com mestrado em Literatura Italiana pela USP e doutorado em Filologia e Língua Portuguesa pela USP, tendo diversos artigos e Resenhas publicados em revistas e jornais especializados.

Evelyn Azevedo, nascida em 1982, no Rio de Janeiro, fez faculdade de História na UFF entre os anos 2001 e 2004 e Artes na UERJ, de 2002 a 2007. Em 2008, ingressou no mestrado em História da Arte na UNICAMP e em 2011, no doutorado em Arqueologia pelo Museu Nacional/ UFRJ. Concluiu recentemente o pós-doutorado também em Arqueologia pelo MAE/USP e foi Professora Visitante da Università degli studi della Campania “Luigi Vanvitelli”. Desde 2015, é professora de História da Arte do Instituto de Artes da UERJ.

Manan Terra Cabo, nascida em 1981, em Niterói, cursou a graduação em Artes na UERJ entre os anos 2002 e 2007. Também pela UERJ, concluiu o mestrado e o doutorado em História e crítica de Arte entre os anos de 2008 e 2017. Trabalhou nas áreas de gestão, marketing e visual merchandising e executou a curadoria de diversas exposições. Atualmente é professora substituta de História da Arte da UFOB.

Ana Isabel Guimarães Borges, professora de Literaturas Hispânicas na Universidade Federal Fluminense – UFF – em Niterói, Rio de Janeiro, desde 2009 e tradutora literária espanhol-português-espanhol. Estudou Sociologia na Universidade de Costa Rica e fez mestrado e doutorado em Letras Neolatinas na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Publica trabalhos sobre literatura espanhola e tradução e pesquisa atualmente sobre representações escritas e imagéticas do "bem" e do "mal" na Espanha do século XVI. Suas últimas publicações foram o ensaio “Histórias de traduções de outros”, na antologia *Os lugares da tradução* (FBN/IL-UFF, 2017) e tem no prelo o artigo "*Translatio studii, translatio imperii, translatione: tradução e desejo do Outro na Espanha imperial*".

Ana Cristina dos Santos possui Pós-Doutorado em Estudos Literários (UFMG, 2017) e Doutorado em Letras Neolatinas (UFRJ, 2002). É professora Associada do Mestrado e Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, do Departamento de Letras Neolatinas (Português/Espanhol) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e Professora Adjunta do Curso de Letras da Universidade Veiga de Almeida. Membro do GT ANPOLL “Vertentes do Insólito Ficcional”. Desenvolve pesquisas sobre escrita de autoria feminina na América Latina, com ênfase nos estudos dos deslocamentos espaciais contemporâneos, da crítica cultural, e dos estudos de gênero. Possui artigos publicados na *Revista Badebec (Argentina, 2016)*, *Itinerários (Brasil, 2015)*, *Cerrados (Brasil, 2014)*, entre outras. Organizou, com Rita Diogo, o livro *O fantástico em Ibero-América: literatura e cinema* (Dialogarts, 2015).

A CIÊNCIA DE LEONARDO EM FOTOS E FRASES

La scienza è il capitano e la pratica sono i soldati.
Leonardo da Vinci



Arquivo pessoal, Patrícia Gonçalves, 2017 - Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci, Milano



Arquivo pessoal, Patrícia Gonçalves, 2017 - Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci, Milano



Arquivo pessoal, Patrícia Gonçalves, 2017 - Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci, Milano



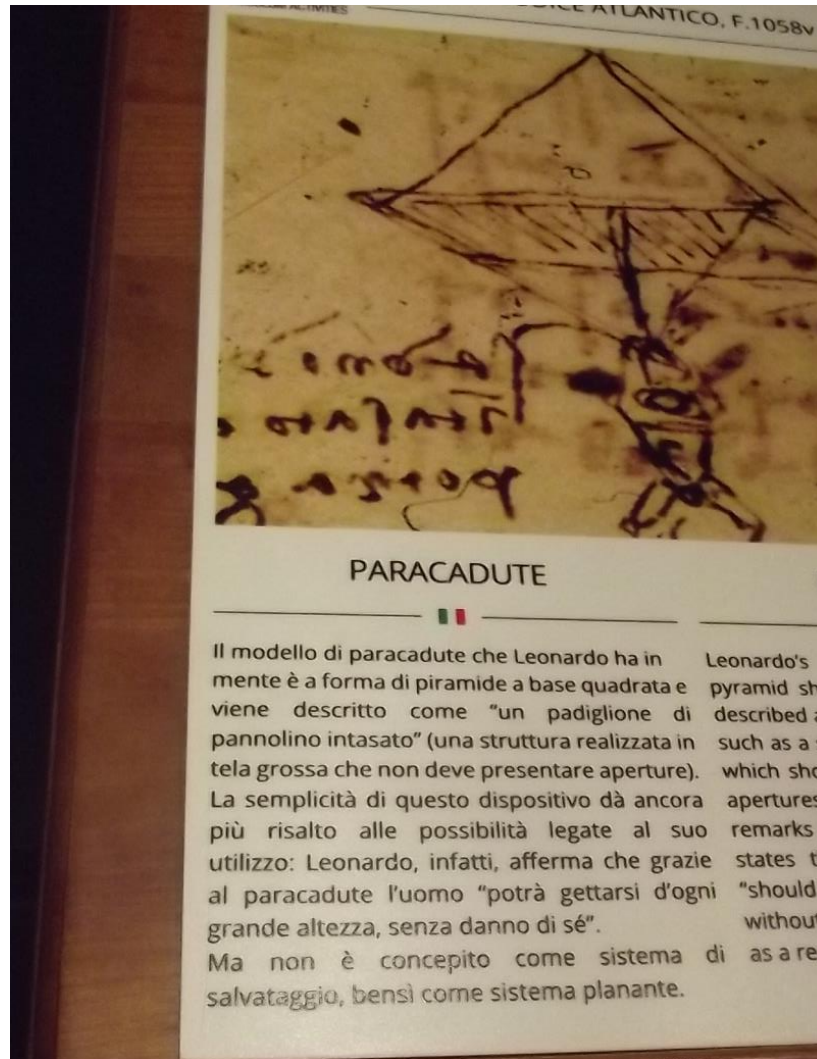
Arquivo pessoal, Patrícia Gonçalves, 2017 – Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci, Milano



Arquivo pessoal, Patrícia Gonçalves, 2015 – Museo Leonardo da Vinci, Firenze



Arquivo pessoal, Patrícia Gonçalves, 2015 – Museo Leonardo da Vinci, Firenze



Arquivo pessoal, Patrícia Gonçalves, 2015 – Museo Leonardo da Vinci, Firenze

Para conhecer melhor a ciência e a vida de Leonardo:

<http://www.museoscienza.org>

<http://www.museoleonardodavincifirenze.com>

<http://www.museoleonardiano.it/ita/i-luoghi-di-leonardo/casa-natale-anchiano>

Siccome una giornata bene spesa dà lieto dormire, così una vita bene usata dà lieto morire.

Assim como um dia bem gasto dá um bom sono, uma vida bem vivida dá uma boa morte.

Leonardo da Vinci