

O VOO ARTÍSTICO DE LEONARDO DA VINCI: DE SUA EXISTÊNCIA HISTÓRICA A *RETRATO DE RAPAZ*, TRAÇANDO CAMINHOS DE LEITURA

Thiago Felipe dos Reis Almeida

Orientador: Silvio Renato Jorge

Mestrando

RESUMO: Tendo como objeto de análise a novela *Retrato de Rapaz*, do autor português contemporâneo Mário Cláudio, o presente trabalho se propõe a destacar elementos da biografia do artista italiano Leonardo Da Vinci, cuja vida é ficcionalizada na novela, relevando sobretudo características de sua produção artística e de suas teses como teórico das artes que tragam contribuições para uma nova possibilidade de leitura da obra. Por tais motivos, a análise feita tentará, em um primeiro momento, buscar compreender que elementos da biografia do artista são revisitados e citados por Mário Cláudio em sua novela e qual a relevância que a percepção desse processo de seleção traz para o entendimento da narrativa. Em seguida, buscar-se-á destacar como estes mesmos elementos desempenham papel na composição da narrativa, com ênfase especial ao que diz respeito a seus desenhos, tipo de arte pictórica privilegiada na novela. Por fim, o trabalho visa demonstrar possíveis modos pelos quais a narrativa de Mário Cláudio se relaciona com os registros históricos sobre a vida de Leonardo, desempenhando um processo de revisão e rasura que implicam em uma reflexão acerca do próprio papel da narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: romance português contemporâneo, Mário Cláudio, diálogos interartes, Leonardo Da Vinci.

Introdução

Este artigo se propõe como uma leitura da novela *Retrato de Rapaz*, do autor português contemporâneo Mário Cláudio, cuja análise tem sido foco da pesquisa de mestrado que venho desenvolvendo ao longo dos últimos anos. A novela em questão compõe uma das

trilogias produzidas pelo autor em sua carreira, junto com *Boa Noite, Senhor Soares* e *O Fotógrafo e a Rapariga*, todas elas textos literários que ficcionalizam a vida de artistas, enfocando-se sobretudo em suas relações com figuras mais novas que desempenham o papel de aprendiz, admirador ou amante dentro da narrativa. Este fato tem especial relevo uma vez que se considere o contexto da produção romanesca marioclaudiana, em que são comuns romances que tratem da vida de artistas com cujas obras mantém uma relação íntima, de forma que traços das artes dos biografados acabam sendo incorporados pela narrativa.

Em se tratando de *Retrato de Rapaz*, a novela tem como tema os últimos trinta anos da vida de Leonardo Da Vinci, artista renascentista conhecido por ser versado nas mais diversas artes, sendo além de pintor também escultor, arquiteto e inventor. Uma vez que consideremos o plano geral dessa trilogia, é importante destacar que a narrativa tem início no preciso dia em que Giangiacomo Caprotti, apelidado ao longo de toda a obra como Salai, chega no estúdio de Leonardo. A partir desse momento se inicia uma relação duradoura de quase trinta anos que, segundo especialistas na vida de Leonardo, foi a relação mais duradoura que o artista travou com outro indivíduo durante toda a sua vida adulta. O fato de o enredo da obra incidir justamente sobre essa relação parece, desde o começo, colocar algo em questão quando percebemos que a epígrafe que abre a novela, uma frase de Sigmund Freud, afirma que Leonardo jamais tivera um caso de amor.

É importante ainda destacar, considerando a especial relação que a obra de Mário Cláudio tem com outras formas de artes, que as duas edições portuguesas da novela possuem, a cada capítulo, um desenho ou conjunto de desenhos a ele associado que mantém com a narrativa alguma relação mais ou menos clara a princípio. O curioso de se pensar a respeito disso é notar como em todas as três novelas não é a arte mais célebre do artista que ganha destaque, mas uma por que ele é menos célebre ou que seja a ele associada de forma menos recorrente. Assim como é o desenho quem ganha espaço em *Retrato de Rapaz* em vez da pintura ou da escultura, desde o título de *O Fotógrafo e a Rapariga* é possível ver que será a fotografia e não a literatura que receberá foco ao se tratar da vida de Lewis Carroll. Com Fernando Pessoa em *Boa Noite, Senhor Soares*, não serão seus heterônimos mais célebres quem batizarão a obra, mas sim seu semi-heterônimo, Bernardo Soares.

Lançadas essas questões iniciais, as quais este trabalho tentará sondar, o que se buscará no decorrer dessa apresentação é buscar, em uma leitura que leve em conta os dados bibliográficos e documentais existentes sobre a figura histórica e real de Leonardo, elementos acerca de sua vida e de sua técnica como desenhista que permitam novas leituras da novela, sobretudo no que tange a estes dois tópicos.

Navegando entre destroços: como tratar da vida de Leonardo?

O primeiro problema que se impõe a essa análise é como tratar da vida de Leonardo Da Vinci havendo tão poucas fontes fiáveis existentes. As biografias mais antigas se desencontram em diversos pontos, muitas delas tendo sido escritas décadas depois a partir de histórias recontadas e aumentadas oralmente através de décadas de transmissão. Uma das mais antigas e importantes destas, como muitas outras, escrita por Vasari para seu *A Vida dos Artistas*, encontra-se por demais preenchida com fantasias e elaborações fabulares a fim de justificar e sustentar o mito de “gênio” que se formou em torno da figura de Leonardo. Documentos históricos, como registros de propriedades e censos também são escassos. Talvez os documentos que maior valor poderiam ter para recuperar essa história, os escritos do próprio pintor em seus cadernos, feitos muitas vezes em forma de diário, acabaram se perdendo ou sendo desmantelados ao longo dos séculos, muitas folhas tendo sido permanente perdidas ou alteradas para que algum dia possam recuperar sua coerência original. Deste modo, tudo o que resta são “destroços externos de uma personalidade muito eclipsada que nos fornecem a certeza de sua existência pensante, tanto quanto a certeza de nunca poder conhecê-la melhor” (VALÉRY, 2006, p. 17).

No entanto, é possível tráfegar por entre alguns destes cadernos e recuperar deles alguns relatos importantes para trazer à tona a vida e a personalidade de Leonardo. Os cadernos, como dito anteriormente, são a principal fonte que pode existir para se ter uma idéia de como foi a vida do artista em suas minúcias. Série de folhas coladas de diversos tamanhos que muitas vezes acompanhavam o pintor em suas andanças e viagem, estando sempre dependurados a sua cintura, como uma companhia constante, estes cadernos foram deixados com cuidados em testamento a um de seus discípulos, Francesco Melzi, o que demonstra o cuidado de Leonardo com estes. Muitas de suas páginas restantes dão a ver toda a dimensão

da vida psicológica e cotidiana do pintor, incluindo grandes tratados de teorias sobre pintura ou anotações cotidianas sobre a sopa esfriando à mesa ou mesmo permitindo que percebamos nuances de insegurança, medo e incerteza. Os desenhos davincianos são parte integrante desses cadernos, compõem com as anotações um todo único, ainda que fragmentário, e por isso é que buscamos entender, nessa pesquisa, como a presença dos desenhos na novela marioclaudiana indica também um diálogo estreito com estes cadernos ou fragmentos de cadernos.

Entre palavra e imagem em Da Vinci e Mário Cláudio

Mas a que propósito serve esse diálogo? Uma das principais características dos desenhos de Da Vinci, como apontado por Charles Nicholl, é o caráter jornalístico que eles possuem por, justamente, comporem parte desses pequenos diários e cadernos que acompanhavam Leonardo a todo o tempo. Os esboços e desenhos de Leonardo, muitas vezes encantam por seu movimento ou sua ternura que os fazem saltar das páginas, nas palavras de Nicholl, “pertencem, diferentemente da pintura terminada, à realidade do momento em que foram desenhados. Suas personagens são presenças reais, na oficina ou em uma casa” (NICHOLL, 2006, p.160 – Tradução Nossa). Existe assim uma noção de proximidade muito maior e mais íntima entre desenho e acontecimento que entre este e a pintura. Os desenhos de Da Vinci são, muitas vezes, imagens instantâneas do momento em que são feitas, como fotografias feitas a bico de pena, cuja representação nos convida ao momento exato em que foram esboçados.

Um exemplo que se pode dar dos desenhos como relatos cotidianos ou recortes de uma realidade mais próxima que aquela representada em seus quadros é evidente quando tratamos de um esboço como o de Bernardo di Bandino Baroncelli enforcado (figura 1), um desenho que retrata o momento em que o corpo de um dos participantes da Conspiração dos Pazzi, uma tentativa de golpe e assassinato contra os Medici, é punido por seus crimes, sendo torturado e enforcado ao ser dependurado das janelas do Bargello. O desenho é claramente feito *in situ* e evoca a imagem de um Leonardo transitando pelas ruas da cidade e observando o corpo sem vida do conspirador, desenhando-o e até mesmo fazendo anotações sobre o vestuário usado pelo morto, servindo assim como um testemunho daquele momento.



(Figura 1)

Nos textos que acompanham o desenho, lê-se: “gorro de cor castanha, gibão de sarja preto, bata preta forrada, manto forrado com pele de raposa” (NICHOLL, 2006, p. 162 – Tradução Nossa). Este episódio não apenas acentua esse caráter de retrato do momento que o desenho possui, mas também indica um fundamental caráter dos cadernos de que faz parte a gravura, um misto de palavra e imagem que provoca o surgimento de um paradigma verbo-visual para que se leiam os dois elementos em conjunto: não podendo o desenho ter cor, essa insuficiência desse regime representativo é suprida pelas palavras, que colorem o desenho, mas que sozinhas tampouco significam o que se pretende informar. É preciso a união de ambos os elementos para que a mensagem seja comunicada.

Esse tipo de entrelaçamento entre palavra e imagem aparece com muita clareza na novela de Mário Cláudio e alguns destes processos serão mais explicitados um tanto mais adiante. Um exemplo que agora cabe, no entanto, é de uma das primeiras cenas da novela, logo em seu primeiro capítulo.

Tendo virado do avesso a carta que estivera a ler, o amo pegou na pena que trazia entalada na orelha, e antes de rabiscar o que pretendia atalhou com

isto, «Não te quero assim, assenta o joelho no chão, mantém o outro dobradinho, isso mesmo, como se estivesse sentado, e coloca-te de perfil, tal e qual!» E a traços rápidos de tinta foi esboçando o retrato do miúdo, mais preocupado com os caracóis que lhe revestiam o pescoço picado das pulgas, e no qual a lavagem não alcançara remover o sarro acumulado (CLÁUDIO, 2016, p. 13).

O primeiro impulso de Da Vinci ao contemplar Salai no dia em que se conhecem é tentar representá-lo através do desenho (evocando novamente a importância do desenho como registro do momento). Essa primeira tentativa de representação falha, no entanto, pois pouco depois Leonardo se assombra e amachuca a epístola em que desenhava, arremessando-a dentro da fornalha, irritado, alegando: “Não vale a pena teimar, meu Menino, nunca mais tentarei espetar-te asas nas espáduas porque o que diz bem contigo, meu Mafarrico, é um bom par de corninhos, e passarás por isso a chamar-te Salai” (CLÁUDIO, 2016, p. 14). Diante da incapacidade de representar Salai de forma a tornar coerente sua aparência angelical e seu temperamento difícil, o passo seguinte dado por Leonardo é usar a palavra, nomeando o garoto pelo apelido de Salai, advindo de *il salaino*, ou “o diabinho”. Ao final desse primeiro capítulo da novela, o artista ainda usará uma sequência de adjetivos para caracterizar o menino: “Ladrão e mentiroso, obstinado e cheio de ganância” (CLÁUDIO, 2016, p. 19), palavras essas que são traduções possíveis para uma anotação real de Da Vinci em um de seus cadernos sobre esse mesmo Salai: “*ladro, bugiardo, ostinato, ghiotto*”.

É possível aproximar essa situação de um comentário que Lessing em seu *Laocoonte*, ao tratar da representação de personagens na pintura clássica, em que se pode incluir a pintura renascentista:

quando Vênus quer se vingar daqueles que a desprezam, os homens de Lemnos, numa figura aumentada e selvagem, com a face manchada, com os cabelos rebeldes, agarra o archote, lança um vestido preto sobre si e parte tempestuosamente numa nuvem sombria: então esse não é nenhum momento para o artista, porque ele não pode fazê-la reconhecível através de nada nesse momento (LESSING, 2005, p. 87).

O que se percebe das palavras de Lessing é uma dada impossibilidade da representação pictórica clássica de representar a contrariedade. A bela Vênus não pode ser representada irada sem que perca seu atributo de beleza divinal tanto quanto Salai não pode ser representado como o “patife” que é sem que perca seu atributo de aparência angelical. A imagem clássica, assim, não é capaz de sustentar a ambiguidade e a saída encontrada por

Leonardo na novela é conglomerar duas linguagens, agregando o poder significativo da palavra à imagem ao apelar aos adjetivos e ao apelido dado a Giangiacomo para poder representar simultaneamente caracteres tão diversos. Salai, com sua beleza angelical e sua alcunha diabólica, torna-se ele mesmo uma representação de um paradigma verbo-visual através da ação de Leonardo.

O Leonardo Da Vinci, o próprio, o personagem histórico, também com sua arte se afastou dessa representação clássica. Um tema comum de pinturas do período renascentista se trata da anunciação, o momento em que Maria recebe do anjo Gabriel a notícia de que será mãe do Messias. Classicamente, as pinturas do período costumam representar a figura de Maria de acordo com um de cinco atributos da personagem de acordo com a narrativa do evangelho de Lucas: *conturbatio*, ou estupor; *cogitatio*, ou reflexão; *interrogatio*, ou indagação; *humiliatio*, ou humilhação; e, por fim, *meritatio*, ou mérito, referindo-se a seu estado beatífico após a partida do anjo. Esse esquema foi largamente seguido pelos pintores do período, como Filippo Lippi ou Botticelli, representando a *conturbatio*, ou Fra Angelico centrado-se na *humiliatio*.



(Figura 2)

Em uma de suas primeiras pinturas autônomas, no entanto, a *Anunciação* (Figura 2), hoje pertencente à coleção dos Uffizi e provavelmente pintada por volta de 1472, Leonardo não se limita a essa classificação. O posicionamento de sua mão sugere um momento de *conturbatio* enquanto sua expressão facial parece indicar o instante do *humiliatio*. O que seu quadro representa, em vez de uma representação clássica da Virgem Maria, é uma espécie de dinâmica psicológica, uma mudança de estado que indica um antes e um depois no tempo,

inserindo aquele instante dentro de certa narratividade. Ao fazê-lo, o que Leonardo faz é destacar os *accidenti mentali* que buscava representar em suas obras, sobretudo as da maturidade, como a *Última Ceia* e *O menino Jesus com Santa Ana*. São esses acontecimentos mentais buscados por Leonardo em sua representação que dão a seus personagens dimensões psicológicas e os inserem em certa temporalidade.

Outro exemplo que pode ser dado, também de um de seus primeiros quadros próprios após deixar o estúdio de Verocchio, trata-se da *Madonna Benois*, um quadro que retrata a Maria com o menino Jesus, desviando em muita das representações típicas de madonas. A cena representada compreende apenas os dois com a atenção focada em uma flor, a qual a mulher oferece à criança. A flor em questão é uma flor de rúcula, por cujo sabor amargo e por sua aparência cruciforme representam a paixão de Cristo. Ignorante do ato que está fazendo e com ares de tragédia grega, o que a mãe oferece a seu filho é um símbolo de seu futuro, uma projeção ou promessa de um destino de que sequer desconfiam. Em ambos os exemplos, o que Leonardo faz em sua pintura é incluir elementos que segundo Lessing não seriam possíveis na pintura clássica: a temporalidade, a narratividade e a ambiguidade. Existe uma linha narrativa que atravessa tanto a *Anunciação* quanto a *Madame Benois*, e, nota-se, essa mesma busca pelos *accidenti mentali* parece ecoar no gesto do Leonardo da novela de tentar representar Salai tal como ele é e não como sua aparência angelical deixa ver.

Retornando novamente à novela, podemos ainda trazer para análise outro momento destes capítulos iniciais da narrativa, em que ainda tentando domesticar esse Salai irrepresentável, ele leva o garoto para um alfaiate para encomendar para ele algumas peças de roupa, dizendo:

Salustiano, tira medidas, irás talhar para este renegado o que te mando, duas camisas, dois calções, e um gibão, e quanto o resto ficará como tal e qual como está, quero dizer descalço, pois não tem pés como nós, só cascos como os cabritos (CLÁUDIO, 2016, p. 15).

Essa metáfora dos pés de cabrito ecoa a representação feita de Giangiacomo como essa figura diabólica e travessa, não-humana e animalesca. Logo após esse trecho, na versão portuguesa, impressa e eletrônica, de *Retrato de Rapaz* há um desenho encaixado entre dois parágrafos, sem interromper o eixo da narrativa, que não se trata de mera ilustração, no entanto, pois se encaixa no texto como se fosse um parágrafo dele.



(Figura 3)

Diante do poder dessa metáfora neste capítulo, que gira em torno dessa incapacidade de representar e da natureza do temperamento de Salai, a imagem, um estudo de planejamento para figura sentada, pela interação com a palavra da narrativa assume um novo sentido. As pernas cobertas pelo tecido assumem essa ambigüidade que segundo Lessing não lhes seria particular: passam a poder ser tanto pernas humanas ou pés de cabrito, tornam-se uma fórmula visual para a metáfora das pernas de cabrito e da aparência ambígua de Salai.

Salai: entre esquecimentos e rasuras

Outro aspecto que é importante destacar em se tratando da novela marioclaudiana, diz respeito ao apagamento da figura de Salai em diversos textos escritos sobre Da Vinci ao longo dos séculos. Mesmo a epígrafe da obra faz referência a isso, negando que Leonardo tenha tido qualquer relação amorosa. A biografia escrita por Vasari para seu *A Vida dos Artistas*, poucos anos após a morte de Da Vinci, trata muito pouco sobre Giangiacomo, sendo tudo o que está registrado dele o que se transcreve abaixo:

Em Milão foi seu discípulo o milanês Salai, dotado de muita graciosidade e beleza, com belos cabelos crespos e encaracolados, **com os quais Leonardo muito se deleitou**; ensinou-lhe muitas coisas da arte, e certas obras que em

Milão são atribuídas a Salai foram retocadas por Lionardo (VASARI, 2011, p. 447 – Grifo Nosso).

É perturbadora a percepção de que uma pessoa que tenha convivido por tanto tempo com Leonardo, sendo sua relação mais duradoura durante a vida adulta, por mais de vinte e oito anos, tido desde a época como um de seus amantes, além de discípulo desde pequeno, tenha merecido tão pouco espaço em sua biografia. Um dos movimentos que faz a novela de Mário Cláudio é recuperar essa personagem apagada, inserindo-o por vezes em cenas referentes a outros períodos históricos, reencenadas, tornando-o parte integrante da vida de Da Vinci e tornando essa relação, sublinhada sutilmente no texto de Vasari, o eixo principal da narrativa, que começa quando ambos se conhecem e termina com suas mortes. Com isso, a novela parece estabelecer um jogo de citação e recusa com a epígrafe de Freud, “Leonardo, de quem não se conhece qualquer relação amorosa, foi talvez o caso mais famoso de esquerdismo”. Com isso, a obra marioclaudiana exerce um processo de rasura em relação a essa epígrafe e a textos históricos que apagam a figura de Salai para perpetuar uma imagem pura e quase divina de Leonardo, humanizando-o e utilizando-se dos desenhos também como relatos dessa intimidade “fotografada” pela pena do desenhista para convidar seu leitor a adentrar no estúdio de Leonardo.

Conclusão

Com essa breve análise, o que propusemos foi fazer um levantamento de alguns traços referentes à biografia e ao trabalho artístico de Leonardo Da Vinci que pudessem ser úteis para propor novas leituras da novela *Retrato de Rapaz*, de Mário Cláudio. Pretendeu-se aqui demonstrar a profunda proximidade existente entre a narrativa do autor português e documentos históricos existentes, sobretudo a biografia escrita por Vasari e os fragmentos existentes dos cadernos de Leonardo. Com isso, apontamos como possibilidade de leitura um processo de rasura das narrativas históricas oficiais, utilizando-se dos desenhos e dos cadernos de que eles são componentes como uma forma de aproximar a novela de um âmbito mais cotidiano e corriqueiro da vida do pintor. Operando mecanismos de reinserção da figura de Salai na vida de Da Vinci a partir do trabalho com estes desenhos será que a novela marioclaudiana provocará um movimento de rasura e revisão de pressupostos construídos

historicamente acerca da figura de Leonardo, em um processo de humanização e desmitificação de sua figura como um gênio.

REFERÊNCIAS

- CLÁUDIO, Mário. *Retrato de Rapaz*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2016.
- DA VINCI, Leonardo. Tratado da pintura ("O paragone"). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura - Volume 7*. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005.
- LESSING, Gotthold Ephraim. Laocoonte. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura - Volume 7*. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. O paralelo das artes. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura - Volume 7*. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005.
- NATHAN, Johannes; ZÖLLNER, Frank (Org.). *Leonardo da Vinci: A Obra Gráfica*. Trad. de Maria do Rosário Paiva Boléo e Francisco Paiva Boléo. Lisboa: Editora Taschen, 2016.
- NICHOLL, Charles. Leonardo - El Vuelo de la Mente. Trad. Carmen Criado e Borja García Bercero. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2006.
- SCHØLLHAMER, Karl Erik. *Além do Visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 007.
- VÅGNES, Øyvind. Writing seeing: the ekphrastic impulse. In: OLINTO, Heidrun Krieger. In: SCHØLLHAMER, Karl Erik (Org.). *Literatura e Criatividade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- VALÉRY, Paul. *Escritos sobre Leonardo Da Vinci*. Madri: Editora Visor, 1987.
- VASARI, Giorgio. *Vidas dos Artistas*. Org. Luciano Bellosi e Aldo Rossi. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

CRÉDITOS DAS IMAGENS:

- DA VINCI, Leonardo. *Bernardo di Bandino Baroncelli enforcado*. 1479. Byona, Musée Bonnat.
- _____. *Anunciação*. 1470-1474. Florença, Galleria degli Uffizi.
- _____. *Estudo de planejamento para figura sentada*. 1475-80. Londres, The Bridgeman Art Library.