

Apresentação

Leonardo, mestre da comunicação

Carlo Pedretti¹

O autor deste livro, filósofo e amigo querido, teve a gentileza de dedicá-lo a mim com um título que mais do que qualquer outro me gratifica, “mestre de artes e ofícios”. No entanto, como tal, devo-lhe uma observação: a de que deste livro, mais do que de qualquer outro processo de investigação crítica e interpretação histórica e filológica, sai um Leonardo que se situa verdadeiramente “entre nós”, e isso como verdadeiro mestre da comunicação e, pois – para devolver-lhe o contexto histórico que lhe cabe –, como nosso Mestre de Artes e Ofícios. E nossa oficina, de origens já lendárias no limiar do Terceiro Milênio, teve um promissor e entusiasmante início, entre Vinci e Urbino, graças precisamente ao fervor organizativo de Giorgio Baratta, que, com o apoio dos seus colegas e da sua “criatura”, Fabio Frosini, iniciou uma extraordinária e entusiasmante série de seminários leonardianos no hospitaleiro e acolhedor Departamento de Filosofia da Universidade de Urbino, um programa que quis evocar como ponto focal do meu recente *Leonardo & eu*. Agora que este *Leonardo entre nós* alcança a merecida difusão na mais ampla área territorial sul-americana, a do Brasil, é justo recordar suas origens nobremente humildes, como humildes podem ser definidas as incomparáveis localidades que viram nascer

¹ Carlo Pedretti, diretor do *The Hammer Center for Leonardo Studies at Ucla* (Universidade da Califórnia, Los Angeles) e da sua seção italiana, *Centro Studi Leonardo e il Rinascimento*, em Urbino, é o mais respeitado editor e estudioso de Leonardo em nível internacional. O último dos seus 40 livros leonardianos é o monumental *Leonardo & eu*.

Leonardo, Bramante e Rafael. Como mestre de artes e ofícios, neste caso por “procuração”, estou feliz por apresentar este “pequeno áureo livro” do único modo que considero mais apropriado, a saber, reproduzindo o texto, que permaneceu inédito, da minha conferência nos cursos de Urbino em 1998.

Antes ainda de decidir como formular esta minha intervenção inaugural, o amigo Baratta difundira um comunicado de imprensa no qual explicava claramente as finalidades do encontro e, com extraordinária e estimulante intuição, antecipava as conclusões de uma conferência que eu não só ainda não tinha escrito mas nem sequer pensado. Dizia Baratta que eu ilustraria – estou citando – “como as novas tecnologias da imagem e do som permitem uma abordagem mais direta do mundo de Leonardo; e, inversamente, como este último pode educar para uma visão ativa e consciente destas mesmas tecnologias, para seu uso dialógico e cognoscitivo”.

Com um modo de proceder ao contrário – de resto, típico de Leonardo –, começo, pois, a partir daquele “inversamente” de Baratta, a considerar o que deve ser o meu ponto de partida, ou seja, a ilustrar “como as novas tecnologias da imagem e do som permitem uma abordagem mais direta do mundo de Leonardo”.

Toda a obra de Leonardo pintor e teórico da pintura, e, pois, cada manifestação sua com a qual daria corpo à ideia de que a arte deva ser entendida como forma de consciência criativa, logo como ciência e filosofia – tudo, portanto, em Leonardo, é um ensinamento que ainda hoje se capta como ao vivo, imediatamente, seja com meios tradicionais – os da investigação histórica ainda não foram superados –, seja com as novas tecnologias, incomparável subsídio inclusive à investigação histórica, mas que só agora começa a se afirmar, no seu efetivo valor e eficácia, superando uma primeira, inevitável fase lúdica. O gesto, diria, precisamente ritual, de abrir uma janela sobre “Leonardo mestre” num hipotético sítio da internet induz a refletir sobre este excepcional *exemplum* que há 500 anos viaja no tempo e no espaço como um ser extraterrestre num filme de Spielberg: um Leonardo, portanto, que sempre esteve entre nós.

Em outras palavras, somos induzidos a refletir sobre a verdade histórica de uma famosa afirmação de Kenneth Clark – “Toda geração reinterpreta Leonardo” –, quando menos para insinuar, se não propor, o paradoxo de uma inversão de posições. Na nossa hipotética “janela”, Leonardo, mestre em sentido faustiano, faz-se nosso intérprete. Conhecendo-o melhor, conhecemo-nos melhor a nós mesmos. E é justamente este o papel de Leonardo mestre da comunicação que um teórico do cinema, como Eisenstein, esforçava-se por propor aos seus alunos em Moscou, em 1934. A teoria da montagem no cinema já está presente, até na evocação do som, nos escritos de Leonardo. A sua descrição do Dilúvio permanece um modelo não superado de representação fílmica de um evento apocalíptico que prefigura linguagens díspares, como as de Francis Ford Coppola e Luc Bresson. E não casualmente *Tempestade na biblioteca*, de Peter Greenaway, tem como protagonista a herança em papel de Leonardo.

Como alguém proveniente de algumas experiências com as já velhas tecnologias da imagem e do som, isto é, as do cinema, ainda estou me perguntando como as novas tecnologias, as da eletrônica, poderão permitir uma abordagem mais direta do mundo de Leonardo e, portanto, como poderão auxiliar o historiador, isto é, o intérprete de documentos históricos, de um modo que não seja um subsídio puramente mecânico, de resto utilíssimo, com o qual abreviar e facilitar uma investigação específica. Confesso que ainda não tenho uma resposta.

Proponho, por isso, deslocar o problema para o âmbito da tradicional pesquisa histórica e considerar um aspecto praticamente desconhecido do chamado mundo de Leonardo. O tema apresenta-se com uma moral ao velho estilo, que trará o discurso para o papel do cinema.

Leonardo, sabe-se, ocupou-se muito de caricatura, a qual é muitas vezes feroz, ainda que não política. Pode-se dizer, de fato, que o anormal interessava-o cientificamente, e isso num tempo em que médicos de profissão, como Gerolamo Benivieni, em Florença, já começavam a se ocupar sistematicamente de patologia. Prova disso é o esboço de um animal (um cruzamento de gato e coelho) num fragmento inédito de Leonardo, que publiquei em

1957, certamente a imagem de um monstro que realmente existiu, uma vez que se encontram traços dele em narrativas do tempo e, mais tarde, nos tratados de teratologia. Mas ainda mais interessante é o esboço de um “toracópago parasita”, que me foi possível identificar como recordação de um ser que apareceu em Florença, em outubro de 1513 (isto é, quando Leonardo aí esteve durante sua transferência de Milão para Roma), um espanhol que rodava pela Itália exibindo, para sobreviver, o menino sem cabeça que lhe pendia do peito. Tem-se notícia disso no *Diário*, de Luca Landucci, e uma imagem semelhante à de Leonardo pode ser vista no frontispício de uma publicação de Giano Vitale, de 1514.

Por outra parte, o grotesco interessava a Leonardo, por sua própria admissão, como elemento de contraste para dar relevo à “regra”: o esplendor da juventude faz-se mais intenso ao lado da sórdida velhice. Daí lhe foi retoricamente fácil extrair aquele quadro de costume que teve grande fortuna entre os flamengos, o jovem efebo que acaricia a repugnante velha para extorquir seu dinheiro.

Mas os ensinamentos de Leonardo não devem ser levados muito a sério. Mesmo quando dá livre vazão à fantasia e inventa mirabolantes narrativas de viagem para dar corpo a míticas imagens de gigantes e de monstros fabulosos, sua linguagem tem o andamento instigante e convincente da reportagem televisiva, sem dissimular a intenção de surpreender. No entanto, é sobretudo como pintor que Leonardo aspira a competir com os mais ferrosos narradores do seu tempo. O confronto ocorre na primeira parte do seu *Livro de pintura*, que se intitula exatamente “Comparação”. Assim, pode muito bem dizer que, se a poesia “espanta os povos com as infernais ficções”, a pintura pode fazê-lo ainda melhor. E conclui: “Não vês, se o pintor pretende figurar animais, ou diabos no inferno, com quanta abundância ele procede?”. Não casualmente, a *Vida de Leonardo*, de Vasari (1550), inicia com episódios relativos à invenção de monstros: o famoso escudo com o qual o menino prodígio surpreendeu o pai e o igualmente famoso lagarto, transformado em lendário “basilisco”, com o qual o velho artista e cientista no Vaticano, onde lhe foram proibidos os estudos de anatomia, divertia-se assustando os amigos.

Quando, nos anos 1970, publicou-se a monumental edição fac-similada do Código Atlântico, suscitou grande alvoroço, inclusive no exterior, a descoberta de um desenho de monstro no verso de uma folha recomposta com quatro fragmentos colados numa das primeiras páginas do código. Estava claro que o desenho não podia ser de Leonardo, embora entusiasmos de circunstância tendessem a fazê-lo passar por seu. Muitas interpretações foram propostas, na maior parte das vezes orientadas para a ideia de que se tratava de uma fantasia relacionada com algumas lendas na tradição moralizante das *Ars moriendi* medievais. Por outra parte, eu já percebera a existência daquele monstro antes ainda da restauração do código, observando os fragmentos contra a luz. De fato, em 1964, publiquei uma proposta de reconstrução da folha, indicando até o contorno do monstro então invisível. Mais tarde, em resposta às várias teorias que insinuavam um interesse de Leonardo pelo “Medievo fantástico”, limitei-me a observar que “a estúpida expressão facial do monstro parece bastante real”.

E certamente era real! Pouco depois pude demonstrar que se tratava de um produto do tempo de Leonardo, um prodígio do qual se continuou a falar por muito tempo, ao longo de todo o século XVI e por toda a Europa. Uma imagem diabólica, associada diretamente à célebre e desastrosa batalha de Ravenna, de 1512, e que, como notícia, aparece pela primeira vez em Florença, a saber, no *Diário*, de Luca Landucci: “E no dia 11 de março de 1511 [*isto é, 1512, segundo o estilo florentino*], em Ravenna, de uma mulher nasceu um monstro, o qual é aqui desenhado”. Eis a imagem transmitida como um fax, talvez a mesma que veio ter às mãos de Leonardo e que ele utilizou para estudar, no verso, um sistema de andaimes com traves e cordas. A descrição de Landucci corresponde em cada particular ao desenho do Código Atlântico:

E tinha sobre a cabeça um chifre ereto, que parecia uma espada, e em vez de braços duas asas à moda de um morcego, e, onde são as tetas, tinha do lado direito um *fio* [*um V ou Y*] e, do outro, uma cruz [*só um pequeno vestígio desta se entrevê no estudo por causa do papel danificado*], e mais abaixo, na cintura, duas serpentes, e onde está

a natureza era fêmea e macho; de fêmea a parte superior do corpo, de macho a inferior; e no joelho direito tinha um olho, e o pé esquerdo era o de uma águia. Eu o vi pintado [*isto é, reproduzido*], assim como quem o quis ver, em Florença.

O desenho, obviamente, foi posto em circulação com muitas cópias em toda a Itália e no exterior. O cronista Sebastiano di Branca Tedallini escrevia, em 1512, que o monstro nascera da união de uma freira e de um frade em Ravenna e que seu desenho fora imediatamente enviado a Júlio II. Por sua vez, de Roma, a notícia chegou a Veneza, como se lê em Marin Snudo, com data de 23 de março de 1512: “Outrossim me foi mandado de Roma um monstro nascido neste ano e milênio; coisa horrenda, que, ali em Roma, foi impressa”. Portanto, a imagem do repugnante hermafrodita foi sem dúvida reproduzida graficamente, se bem que dela até hoje não se tenha achado vestígio. É quase incrível que este tipo de interpretação tenha persistido, com variações sobre o tema, por mais de dois séculos, até mesmo em obras nas quais já se manifesta uma atitude científica em relação à teratologia, como as de Rueff, Licostene, Paré e Aldrovandi, nas quais o monstro de Ravenna continua a ocupar um lugar de honra.

Muito resta a dizer do contexto histórico em que o monstro de Ravenna não foi um portentoso isolado. Outros monstros do gênero são recordados em crônicas do tempo, e com razão poderíamos nos perguntar se não se trata de produtos da imaginação popular. No entanto, justamente Benivieni, que se interessava por monstros do ponto de vista da patologia, não deixa de mencionar um portentoso que ocorreu entre Urbino e Gubbio em 1501: uma horrível aparição no céu tempestuoso, que causou abortos, o que hoje chamaríamos de aparição de um Ovni.

“Estes prodígios não nos devem surpreender – conclui Benivieni –, porque ao longo dos séculos se viram coisas que prenunciavam a queda de reinos e outras perturbações”. E, deste modo, até um historiador como Guicciardini pôde observar que as invasões francesas de 1494 foram precedidas por visões apocalípticas no céu, por imagens de santos a suar sangue e, por fim, pelo nascimento de “muitos monstros de homens e outros animais”.

E os monstros continuarão a emergir em cada mudança de rota da humanidade, mesmo que só os do subconsciente, como no clássico filme de ficção científica de Fred Machead Wilcox, *The Forbidden Planet*, de 1956, com a inesquecível interpretação de Walter Pidgeon e Ann Francis e as eletrizantes animações de Walt Disney. Monstros, pois, inerentes à criação de qualquer paraíso terrestre, inclusive o eletrônico: advertência à civilização que está sempre pronta para destruir a si mesma.