

I

Quando a investigação psicanalítica, que vulgarmente se contenta com material humano inferior, aborda uma das grandes figuras da humanidade não o faz pelos motivos que tão frequentemente lhe são atribuídos pelos leigos. Não se esforça por «denegrir o que é radioso nem por arrastar pela poeira o que é elevado»¹; não lhe proporciona qualquer satisfação encurtar a distância entre esta elevação e a mediocridade dos seus objectos de observação habituais. Mas não pode deixar de reconhecer digno de compreensão o que se prende com estes modelos humanos, e considera não existir ninguém tão grande que para ele constitua uma vergonha submeter-se às leis que regem com idêntico rigor os actos normais e os actos patológicos.

Leonardo da Vinci (1452-1519) fora já admirado pelos seus contemporâneos como um dos maiores vultos da Renascença italiana; parecera-lhes, porém, já então enigmático, como ainda hoje nos parece a nós. Génio universal «cujos limites apenas se podem pressentir, nunca fixar»², foi como pintor que exerceu influência mais determinante no seu tempo; mas só na época contemporânea nos foi dada a conhecer a grandeza do investigador das ciências da Natureza (e do técnico) que nele se unia ao artista.

Embora nos tenha legado obras-primas da pintura, enquanto as suas descobertas científicas permaneceram inéditas e inexploradas, nunca nele o investigador deu plena liberdade à carreira do artista; muitas vezes a prejudicou

seriamente e talvez tenha acabado por abafá-la. Vasari pretende que Leonardo nas suas últimas horas de vida se autocensurou por ter ofendido a Deus e aos homens, por não ter cumprido o seu dever na arte³. E se este relato de Vasari não tem a seu favor nem probabilidade externa nem muita verosimilhança interna, e pertence portanto à lenda que já em vida de Leonardo começava a esboçar-se em torno do misterioso mestre, mantém contudo um valor incontestável como testemunho da opinião dos homens do seu tempo.

Que ocultava, pois, a personalidade de Leonardo à compreensão dos seus contemporâneos? Não certamente a multiplicidade dos seus dons e dos seus conhecimentos, que lhe permitia o acesso a corte de Lodovico Sforza, conhecido por *il Moro*⁴, duque de Milão, como tocador de alaúde num instrumento de concepção sua, ou que o fazia escrever ao mesmo duque essa extraordinária carta em que se gabava dos seus talentos de arquitecto e engenheiro militar. Nos tempos da Renascença era habitual a reunião num só indivíduo de múltiplas capacidades; o próprio Leonardo era, de facto, um dos exemplos mais brilhantes dessa época. Do mesmo modo, não pertencia a esse tipo de homens geniais que, pouco favorecidos pela natureza no aspecto físico, negam por sua vez todo o valor às formas exteriores da vida e evitam o comércio dos homens, magoados e entristecidos. Leonardo era, pelo contrário, alto e bem constituído, com um rosto de uma beleza perfeita, um corpo de uma força pouco comum, encantando pelos seus modos; tinha o dom da palavra, era alegre e amável para com toda a gente; amava a beleza nos objectos de que se rodeava, gostava de usar vestes sumptuosas e apreciava todos os requintes da existência. Numa passagem significativa do seu tratado sobre pintura⁵, onde se evidencia o seu gosto pelos prazeres da vida, compara a pintura com as outras artes plásticas e descreve a penosidade do trabalho do escultor: «Ei-lo com o rosto todo coberto de pó de mármore parecendo um padeiro, todo coberto de lascas de mármore como se lhe tivesse nevado sobre as costas encurvadas, e a sua casa está cheia de lascas de pedra

e coberta de pó. No caso do pintor passa-se exactamente o contrário — ... pois o pintor está sentado com grande comodidade diante da sua obra, bem vestido, e move o seu ligeiro pincel entre as graciosas cores. Embeleza-se com os trajes que lhe agradam. E a sua casa está cheia de belas pinturas e brilha de limpeza. Muitas vezes tem companhia, toca-se música ou lêem-se diferentes belas obras e tudo isto pode ser apreciado sem o som de marteladas ou de qualquer outro ruído.»

É bem possível que este retrato de um Leonardo radioso, alegre e apreciador dos prazeres não corresponda senão a um primeiro e mais longo período da vida do mestre. A partir daí, quando a decadência do poderio de Lodovico Moro o obrigou a deixar Milão, a sua esfera de actividade e a sua posição segura e a levar uma existência agitada e sem brilho até ao seu último asilo em França, o humor de Leonardo pode ter-se tornado mais sombrio e alguns aspectos estranhos do seu carácter terem-se acentuado. A deslocação dos seus interesses, que com os anos se foram paulatinamente transferindo da sua arte para a ciência, também deve ter contribuído para alargar o fosso entre si próprio e os seus contemporâneos. Todas as experiências com que, segundo eles, perdia tempo em vez de pintar assiduamente por encomenda e enriquecer como Perugino, seu ex-condiscípulo, pareciam-lhes caprichosas brincadeiras ou tornavam-no mesmo suspeito de se dedicar à «magia negra». Nós compreendemo-lo melhor, pois sabemos pelos seus apontamentos a que artes se entregava. Numa época em que a autoridade da Igreja começava a substituir-se à da Antiguidade e que ainda não conhecia a investigação isenta de preconceitos, ele, o precursor de um Bacon e de um Copérnico e digno de com eles rivalizar, ficava necessariamente isolado. Quando dissecava cadáveres de cavalos e de seres humanos, construía máquinas voadoras, estudava a nutrição das plantas e a sua reacção aos venenos, afastava-se bastante dos comentadores de Aristóteles e aproximava-se dos desprezados alqui-

mistas, em cujos laboratórios a investigação experimental tinha pelo menos encontrado um refúgio durante esses tempos adversos.

Para a sua pintura isto teve como consequência que Leonardo perdesse o gosto pelo uso do pincel, pintasse cada vez menos, deixasse muitas vezes obras inacabadas e pouco se interessasse pelo seu destino. Era também isto que os seus contemporâneos lhe criticavam, pois a sua atitude perante a arte continuava a ser para eles um enigma.

Admiradores ulteriores de Leonardo tentaram apagar do seu carácter a mancha da inconstância, alegando que o que se lhe censura é próprio dos grandes artistas. Mesmo Michelangelo, enérgico, aferrado ao trabalho, teria deixado inacabadas muitas das suas obras e isso seria tão pouco culpa sua como no caso de Leonardo. E alguns quadros não teriam ficado tão inacabados como Leonardo pretendia. O que aos leigos parece já uma obra-prima seria para o criador da obra artística ainda e sempre uma encarnação insatisfatória da sua ideia; ele idealizaria uma perfeição tal que de todas as vezes desesperava de conseguir traduzi-la em imagens. Pelo menos não pode responsabilizar-se o artista pelo destino final que venha a ter a sua obra.

Por muito válidas que sejam, estas desculpas não escondem, contudo, a totalidade dos factos que se relacionam com Leonardo. A penosa luta com a obra, a fuga final perante a sua realização e a indiferença pelo seu destino ulterior podem encontrar-se em muitos outros artistas; mas sem dúvida que Leonardo apresentava este comportamento ao mais alto grau. Edm. Solmi⁶ refere (página 12) a declaração de um dos alunos do mestre: «Pareva che ad ogni ora tremasse, quando si poneva a dipingere, e però non die mai fine ad alcuna cosa cominciata, considerando la grandezza dell'arte, tal che egli scorgeva errori in quelle cose, che ad altri parevano miracoli.»⁷ Os seus últimos quadros, a *Leda*, a *Madonna di Sant'Onofrio*, o *Baco* e o *San Giovanni Battista giovane* teriam ficado inacabados «come quase intervene di tutte le cose sue...»⁸: Lomazzo, que fez

uma cópia da *Ceia*, evocou a conhecida incapacidade de Leonardo para acabar fosse o que fosse:

«Protogen che il pene di sue pitture
Non levava, agguaglio il Vinci Divo
Di cui opra non è finita pure.»⁹

A lentidão com que Leonardo trabalhava era proverbial. Para pintar a *Ceia* do convento de Santa Maria delle Grazie em Milão demorou três anos, após longos estudos preliminares. Um seu contemporâneo, o novelista Matteo Bandelli, à época um jovem monge nesse convento, conta que muitas vezes Leonardo escalava de manhã cedo o andaime e não abandonava o pincel até ao crepúsculo, sem pensar em comer ou beber. Depois passavam-se dias sem que sequer lhe tocasse; às vezes ficava durante horas a fio diante da obra e contentava-se com examiná-la no mais íntimo de si própria. Outras vezes deixava o pátio do castelo de Milão onde trabalhava no modelo da estátua equestre de Francesco Sforza, precipitava-se para o convento para dar algumas pinceladas numa figura e voltava a partir de imediato. No retrato da Mona Lisa¹⁰, esposa do florentino Francesco del Giocondo, trabalhou, segundo Vasari, durante quatro anos sem o conseguir terminar, o que pode ser confirmado pelo facto de o quadro não ter sido entregue ao cliente, ficando em casa de Leonardo, que o levou para França¹¹. Comprado por Francisco I, constitui hoje um dos maiores tesouros do Louvre.

Se confrontarmos estas informações sobre o modo de trabalho de Leonardo com o testemunho dos invulgarmente numerosos esboços e estudos que nos chegaram dele, e onde cada um dos motivos que surgem nos seus quadros e tratado com múltiplas variantes, então temos de repudiar a ideia de que a ligeireza e a inconstância tenham tido qualquer influência sobre o comportamento de Leonardo em face da sua arte. Nela se verifica, pelo contrário, uma extraordinária profundidade, uma riqueza de possibilidades tal que a escolha se torna difícil para o artista, elevadíssi-