REVISTA ELETRÔNICA DISCENTE HISTÓRIA.COM
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA
CENTRO DE ARTES, HUMANIDADES E LETRAS

VALORES DA RENASCENÇA EM LEONARDO DA VINCI

Everton de Souza Teixeira[1]

Resumo

O estudo dos valores da Renascença a partir das obras de Leonardo da Vinci busca responder a seguinte problemática: quais indícios encontramos em Leonardo que nos levam a possíveis valores do Renascimento, com destaque para o humanismo, individualismo e racionalismo? O objetivo é analisar a cultura renascentista nas produções de Da Vinci. Assim, o método para o desenvolvimento da pesquisa está calcado no documental, iconográfico e iconológico, tendo como fonte primária as obras *Criança no útero (1510-1512)*, *A Última Ceia (1494-1498)* e *Mona Lisa (1503-1508)*. O estudo permitiu identificar que os valores culturais da Renascença estão presentes nas obras de Leonardo da Vinci e que a cultura do Renascimento foi caracterizada nos meios intelectuais e artísticos por uma valorização da natureza enquanto um meio de emulação a Deus.

Palavras-chave: Renascimento. Cultura. Arte.

Introdução

O estudo da cultura no Renascimento e a análise de algumas das obras de Leonardo Da Vinci buscam compreender as representações dos valores culturais deste movimento: humanismo, racionalismo e individualismo. A intenção é observar a expressão cultural renascentista na produção deste pintor. A abordagem se insere nas perspectivas ressaltadas pela Nova História, uma das gerações da Escola dos Annales, desenvolvida pioneiramente por Lucien Febvre (1878-1956) e Marc Bloch (1886-1944) em torno da revista *Annales d'histoire économique et sociale*, na França, em 1929[2]. A proposta historiográfica visava o rompimento com a história tradicional, que se

[1] Graduado em História pela Universidade de Santo Amaro - UNISA. Possui experiência em História Cultural, Moderna, Renascimento e Humanismo, esfera na qual se dedica também ao estudo de Marsilio Ficino. e-mail: evertonsouzateixeira1@hotmail.com.

[2] LE GOFF, Jacques. A história nova. In: A História Nova. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 25-64.

limitava ao estudo da política como meio de valorizar um discurso e sentimento nacionalista ao utilizar como evidências documentos escritos e oficiais[3].

Peter Burke[4] explica que a Nova História fomentou uma inovação historiográfica, caracterizada pela substituição de uma narrativa de eventos considerados ilustres, tal como era praticado no paradigma tradicional, por uma história preocupada com as estruturas, lançando mão de problemas e hipóteses para compreendermos as sociedades, contemplando o estudo de todas as atividades humanas, ampliando o campo e ofício do historiador para análises de acontecimentos diversos, fatos históricos singulares não apenas pela importância política, mas social e cultural. Para tanto, inaugura a interdisciplinaridade ao dialogar com outras ciências humanas, entre as quais Geografia, Antropologia, Psicologia e Arte.

A aproximação da História com as demais disciplinas permitiria ao historiador expandir seus objetos de pesquisa e suas abordagens, utilizando-se dos conhecimentos e conceitos de disciplinas diversas, o que contribui para a ampliação do referencial teórico-metodológico, bem como as fontes de pesquisa. Segundo Le Goff "A explosão documental é, em parte, resultado do desejo do historiador de se interessar, de agora em diante, por todos os homens."[5] Portanto, conforme a História se expandiu para novos objetos de estudo, a interdisciplinaridade e a utilização de novas e diferentes fontes se apresentam como elementos fundamentais para o estudo das experiências humanas no tempo e espaço. Entre estes novos documentos historiográficos, os trabalhos de arte e de artífices ganharam destaque no avanço da Nova História. Entretanto, as origens da História da Arte e suas relações com a História Cultural não residem na escola francesa de História, mas sim, de acordo com Burke[6], suas raízes podem ser encontradas nas obras de Jacob Burckhardt, *Cultura do Renascimento na Itália* (1860); e de Johan Huizinga, *Outono na Idade Média* (1919). Estes historiadores estavam engajados em decifrar os pensamentos e sentimentos do Renascimento e Idade Média respectivamente, desejando com seus estudos *pintar o retrato de uma época*. Suas pesquisas estavam sob alicerces hegelianos, preocupados em entender a

[3] BURKE, Peter. Abertura: A Nova História, seu passado e seu futuro. In: A Escrita da História: Novas Perspectivas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992, p. 07-38.
[4] BURKE, Peter. A Escola dos Annales (1929-1989): A Revolução da Historiografia Francesa. Tradução de Nilo Odália. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
[5] LE GOFF, Jacques. A história nova. In: A História Nova. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 50.
[6] BURKE, Peter. O que é História Cultural? Tradução de Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. Ler os capítulos *A Grande Tradição* e *Problemas da História Cultural*.

História das Mentalidades (*Geistesgeschichte*) ou o espírito (cultura) do tempo (*Zeitgeist*)[7].

Além destes dois primeiramente mencionados, outro historiador da arte que teve relevante papel para seu desenvolvimento e logo alimentando conexões com a História da Cultura foi Erwin Panofsky[8] que tanto contribuiu com seu conceito de *habitus*, (*Zeitgeist*) cujo significado consiste no conjunto de ideias, consciências e crenças de um dado contexto histórico, consequentemente expressado por diferentes práticas, como a literária e a artística. Desta maneira, Panofsky detecta uma relação recíproca entre as duas esferas, pela qual o campo filosófico interfere no artístico, influenciando na produção de trabalhos arquitetônicos e de pintura[9]. Assim, para se compreender o significado simbólico e iconológico de uma obra, não apenas iconográfico[10], faz-se necessário também estudar a intelectualidade e a filosofia de uma época para enfim se debruçar sobre um trabalho artístico.

Sobre o método iconográfico e iconológico para a História da Arte, assim diz Panofsky:

> O observador 'ingênuo' difere do historiador de arte, pois o último está cônscio da situação. Sabe que sua bagagem cultural, tal como é, não harmonizaria com a de outras pessoas de outros países e de outros períodos. Tenta, portanto, ajustar-se, instruindo o máximo possível sobre as circunstâncias que os objetos de seus estudos foram criados. Não apenas coligirá e verificará toda informação factual existente quanto ao meio, condição, idade, autoria, destino etc... mas comparará também a obra com outras de mesma classe, e examinará escritos que reflitam os padrões estéticos de seu país e época, a fim de conseguir uma apreciação mais 'objetiva' de sua qualidade. Lerá velhos livros de teologia e mitologia para

[7] Ibid., p. 16-20.

[8] Outros dois historiadores que analisam a relação entre arte e cultura são Heinrich Wölfflin e Ernst Hans Gombrich. O primeiro aborda a relação entre arte e cultura a partir das distinções e significados de dois conceitos propostos pelo autor: *linear* e *pictórico*. O caráter linear diz respeito ao traçado e desenho de uma obra de maneira objetiva. O pictórico significa aquilo que uma específica produção artística simboliza ao seu contemplador. Isto nos remete a pensar uma questão de percepção, tanto do artista sobre trabalhos da mesma época, como também sobre as possíveis influências causadas por sua circulação em dado meio social. Estas abordagens culturais e mentais sobre a História da Arte nos direcionam a Gombrich, cuja importância consiste na concentração de seus engajamentos na Psicologia, enxergando todas as transformações de estilos na História da Arte como resultados de uma mudança de percepção. Cf. WÖLFFLIN, Heinrich. Principle of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art. New York: Dover Publications, 1950; GOMBRICH, Ernst Hans. Art and Illusion: a study in the psychology of pictorial representation. London: Phaidon Press, 1984. No entanto, a escolha por Panofsky se deu devido a uma maior adequação ao objeto desta pesquisa, além de que seus conceitos de *habitus*, *iconografia* e *iconologia* me parecem mais completos e explícitos, no qual Panofsky ensina didaticamente como o historiador da arte deve trabalhar. Lições estas que são indicadas na citação logo acima.

[9] Cf. BURKE, O que é História Cultural, p. 23-24; Cf. CHARTIER, Roger. História intelectual e história das mentalidades: uma dupla reavaliação. In: História Cultural entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Algés, Portugal: Difel, 2002, p. 29-68.

[10] A diferença entre *iconografia* e *iconologia* está presente em uma questão de profundidade. A *iconografia* consiste no estudo descritivo e específico sobre o caráter simbólico de uma obra; enquanto a iconologia parte desta análise específica para se pensar a conjuntura cultural, intelectual e social e de um contexto histórico. Cf. PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 47-88.

> poder identificar o assunto tratado, e tentará, ulteriormente, determinar seu lugar histórico e separar a contribuição individual de seu autor da contribuição de seus antepassados e contemporâneos.[11]

Neste parágrafo, o autor descreve a metodologia própria de um historiador de arte, que serve de modelo para este presente estudo. Segundo o autor, o pesquisador de História da Arte deve proceder a partir da recriação estética a qual pertence uma dada obra de arte. De outro modo, trata-se de estudar o meio, as condições, o período e a finalidade do objeto de estudo, tal como o seu criador. Para tanto, outras obras do mesmo contexto, tanto visuais quanto literárias e filosóficas devem ser devidamente analisadas, para que desta forma identifique como os padrões culturais e mentais (o *habitus*) foram expressos na respectiva obra, além de permitir ao historiador detectar possíveis singularidades em respeito ao artífice em relação com os demais de seu tempo e local.

O planejamento do presente artigo parte das mesmas premissas metodológicas, contudo, reconhecendo suas limitações no que diz respeito à profundidade, concentrando-se em estudar autores que trabalharam sobre o período do Renascimento, e desta maneira, podemos, seguindo as instruções de Panofsky, compreender a cultura humanista e logo identificar nas obras elencadas de Leonardo Da Vinci os indícios que nos remetem aos valores culturais do Renascimento, ressaltando o humanismo, racionalismo e individualismo. Desta maneira, trata-se de a partir de uma fundamentação teórico-bibliográfica, entender as respectivas fontes propostas por vias iconográficas, e logo iconológicas[12]. Destarte, visando um resultado profícuo, devemos contar com o conceito de monumento por parte de Le Goff[13], que ensina, assim como faz Panofsky, a enxergar a fonte histórica como um monumento, um sinal do passado ou da memória coletiva de um respectivo contexto. O monumento, e as obras de Da Vinci não são diferentes, carregam em si uma intencionalidade, que Panofsky também ciente, sinaliza o que ele mesmo chama de

[11] PANOFSKY, Erwin. Introdução: A História da Arte como uma Disciplina Humanística. In: Significado das Artes Visuais. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 36-37.
[12] Mais sobre iconografia e iconologia, assim como o processo tomado pela ciência, inclusive História, para enxergar as fontes visuais enquanto objetos cognitivos de pesquisa científica, Cf. MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 23, nº 45, p. 11-36, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16519.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2015. O artigo do presente pesquisador é extremamente rico em referências sobre o tema da História Visual, Cultura Visual e Fonte Visual, cuja discussão é tão vasta que seria impossível de abordá-la neste artigo. Portanto, para todos os interessados, recomendamos a leitura de Meneses para um maior aperfeiçoamento histórico e teórico-metodológico.
[13] LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: História e Memória. Tradução de Bernardo Leitão, Irene Ferreira e Suzana Ferreira Borges. 7. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2013, p. 485-499.

"processo de síntese estética recriativa"[14] de uma produção, ou seja, o aprofundamento sobre a cultura ou o *habitus* do contexto, para então interpretar seu significado iconográfico e iconológico. Por fim, mas não menos importante, a abordagem metodológica investigada por Ginzburg[15] que está fundamentada na importância dos sinais para o estudo historiográfico. Portanto, trata-se de trabalhar sobre os detalhes de uma produção visual, identificando nos mesmos uma riqueza intelectual e também cultural que não pode ser identificada por meio de abordagens mais amplas.

Cultura e Filosofia do renascimento italiano

O Renascimento foi um movimento histórico e cultural que surgiu nas ricas cidades do norte italiano, com destaque para Florença, Veneza e Genova em meados dos anos 1300 até os anos 1600. Seu nome *Renascimento* se deve a compreensão de que alguns humanistas, sobretudo Francesco Petrarca (1304-1374) encaravam sua época, o século XIV, como uma nova Era, em oposição à Idade Média[16]. Para Petrarca, o tempo em que estava vivendo tratava-se do renascer da Antiguidade clássica greco-romana, com o resgate do latim e dos textos clássicos, enquanto o medievo era caracterizado como *idade das trevas*, dotada de barbárie, obscurantismo, retrocesso e decadência[17].

Desta maneira, a Renascença demonstra prestigio em relação à Antiguidade greco-romana. Para Peter Burke o Movimento Renascentista "[...] é a tentativa sincera de reavivar outra cultura, de imitar a Antiguidade em tantas áreas e através de meios tão diferentes" [18]. O historiador esclarece o significado da cultura clássica para os renascentistas, assim como permite considerar o resgate desta cultura. De acordo com Jacob Burckhardt, cultura, conhecimento e filosofia da antiguidade clássica apresentavam-se para a Renascença como um "suporte e base da cultura, enquanto meta e ideal da existência"[19]. O renascer desta referente cultura exigia o retorno à literatura clássica, assim, textos como os de Platão e Aristóteles,

[14] PANOFSKY, op. cit., p. 40.
[15] GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: Mitos, Emblemas e Sinais: morfologia e história. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 143-180.
[16] BURKE, Peter. O Renascimento. Tradução de Rita Canas Mendes. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 1997.
[17] BERBARA, Maria. Introdução. In: Renascimento Italiano: ensaios e traduções. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2010, p. 11-40.
[18] BURKE, O Renascimento, p. 17.
[19] BURCKHARDT, Jacob. Cultura do Renascimento na Itália: um ensaio. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009, p. 178.

principalmente, tornaram-se fontes de estudos, cujo objetivo era a aproximação com o conhecimento filosófico contido nas obras de ambos os autores em relação ao novo tempo[20]. Este retorno aos clássicos, segundo Adone Agnolin[21], inseria-se no intuito renascentista de construção de uma civilização; a *civitas* humanista em oposição à *civitas Dei* da *degenerada*[22] Idade Média. Ainda de acordo com o mesmo autor:

> [...] com relação à Idade Média, o Humanismo realizou uma importante mudança estrutural (mais uma vez) de perspectiva: no centro de seu discurso e de seu *civitas* não mais Deus, mas o Homem. Dito de outra maneira, a semântica geral da natureza e das relações entre os homens não é mais a *lex aeterna*, externa (e transcendente) ao sistema, mas a *ratio* natural, que, de fato, lhe é interna (imanente). E é essa *ratio* natural (dada enquanto preexistente e implícita nas coisas e nas relações entre os homens) que cabe ao homem estabelecer e descobrir, [...].[23]

Os ideais humanistas compreendiam os homens como o centro do Universo, das preocupações e indagações que valorizam potenciais como a racionalidade. Deste modo, esta filosofia, contrastava com a mentalidade medieval, que identificava Deus no centro do Universo. A crença dos humanistas era a de que os homens eram a mais importante criatura e obra divina, capazes de produzirem obras a partir do conhecimento da natureza e de suas racionalidades, assegurando a superioridade da razão natural do Homem sobre a lei eterna de Deus. Consequentemente, a Natureza passou a ser vista como uma fonte de sabedoria que poderia ser decifrada pelos homens na formulação de um arquétipo de cidadão e cidadania em meio a tal projeto civilizatório. Instrumento pedagógico deste ideal cívico era os *Studia Humanitatis* (Estudos Humanos), compostos pelas disciplinas de Gramática, Retórica, Poesia, História e Filosofia Moral. Em consonância com este plano educacional estava a ideia de *dignidade do Homem*, caracterizada pela racionalidade, liberdade e universalização. A reconhecida localização do Homem no centro do Universo faria dele uma espécie de microcosmo inserido em um macrocosmo, a Natureza[24]. Por conseguinte, no âmbito do humanismo renascentista, educação, dignidade e civilização são questões em confluência.

---

[20] SEVCENKO, Nicolau. O Renascimento. 27. ed. São Paulo: Atual, 1994.
[21] AGNOLIN, Adone. Religião e *civitas* no Renascimento. In: História das Religiões: perspectiva histórico-comparativa. São Paulo: Paulinas, 2013, p. 249-304.
[22] O termo *degenerada* se trata de uma alcunha imputada pelos modernos renascentistas para se referir à Idade Média, segundo Agnolin.
[23] AGNOLIN, op. cit., p. 252.
[24] Sobre as informações apontadas neste parágrafo, Cf. KRISTELLER, Paul Oskar. The Platonic Academy of Florence. Renaissance News, The University of Chicago Press on behalf of the Renaissance Society of America, v. 14, n. 3, p. 147-159, 1961, . Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2858191>. Acesso em: 18 jul. 2009; Cf. KRISTELLER, Paul Oskar. The Philosophy of Man in the Italian Renaissance.

Desta maneira, o quadro histórico no qual deve ser estabelecido Leonardo Da Vinci não é necessariamente a cidade de Milão, mas sim Florença, onde passou os primeiros 30 anos de sua vida (1452-1482), extraiu sua cultura humanista e premissas filosóficas, como observa Eugenio Garin[25], constituindo seu *habitus*. Assim, Da Vinci estava cercado de filosofia platônica e neoplatônica ao residir na cidade da Academia Platônica, cujos expoentes eram Marsilio Ficino, autor de *Teologia Platônica* (1482); e Giovanni Pico della Mirandola, autor de *Discurso sobre a Dignidade do Homem* (1486). Obras estas que enalteciam o Homem e o elevavam a Deus através da sabedoria. Portanto, para os homens ao produzirem um trabalho artístico ou se utilizarem dos recursos naturais (fonte de conhecimento) para criarem algo, era como se estivessem se aproximando dos seres celestiais e, inclusive, de Deus, criador do Universo e da Natureza[26].

> Os filósofos do Renascimento consideravam que o homem era a mais importante criatura de Deus, uma vez que, por intermédio da razão, podia explicar muitas coisas e, por sua inteligência e perspicácia, esclarecia ou inventava outras tantas. O homem tornava-se, assim, mais próximo das criaturas superiores – os anjos, arcanjos, querubins e serafins e até mesmo de Deus – e rei em relação às inferiores. Essa é a ideia central do que chamamos *Humanismo*, uma forma de relação do homem com o mundo que floresceu do século XII ao XVI em torno de artistas, filósofos e cientistas e que imprimiu o sentido de busca da perfeição e do domínio da natureza às transformações ocorridas na Europa nesse período.[27]

Teresa Van Acker entende que esta perspectiva mental e cultural enaltecia os potenciais humanos, impressos pela razão, podendo, por meio desta, descobrir, estudar e compreender a Natureza. Portanto, quanto mais os homens se aproximavam da Natureza, mais representavam Deus, o que explica a busca de artistas da época em representarem o meio natural e o corpo humano de maneira realista. A presença do racionalismo no Renascimento é identificada no uso das capacidades humanas para conhecer o mundo e o meio natural, estudá-lo através do método empírico, visando descobrir algo, produzir algum instrumento de

---

Italica, American Association of Teachers of Italian, v. 24, n. 02, jun., p. 93-112, 1947. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/476554>. Acesso em: 18 jul. 2009; Cf. KRISTELLER, Paul Oskar. L'umanesimo italiano del Rinascimento e il suo significato. Quaderni del trentennale, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli, 2005. Disponível em: <http://www.iisf.it/pubblicazioni/quaderni_del_trentennale/q1.pdf>. Acesso em: 18 out. 2015. Cf. GARIN, Eugenio. Ciência e vida civil no Renascimento italiano. Tradução de Cecília Prada. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista – UNESP, 1996. Cf. GARIN, Eugenio. O Renascimento: história de uma revolução cultural. Tradução de Ferreira de Brito. Porto: Editora Telos, 1964.

[25] GARIN, Eugenio. A cultura florentina na época de Leonardo da Vinci. In: Ciência e vida civil no Renascimento italiano. Tradução de Cecília Prada. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista – UNESP, 1996, p. 81-107.

[26] ACKER, Teresa Van. Renascimento e Humanismo: homem e o mundo europeu do século XIV ao século XVI. 2. ed. São Paulo: Editora Atual, 1992.

[27] ACKER, Renascimento e Humanismo, p. 06.

engenharia ou uma produção artística. Todas estas são atividades reconhecidas pela época como ofícios que exigiam saber intelectual e domínio sobre a Natureza.[28] Este esquema teórico deve ser aplicado a Da Vinci, identificado por Maria Berbara[29] como um homem que enxergava na pintura uma natureza divina, um modo de emular Deus. Em respeito a está questão, segundo Garin, Leonardo acreditava que "a mente do pintor se transmude, à semelhança da mente divina"[30].

Pintura renascentista na Itália

A cultura humanista do Renascimento italiano causou impactos na pintura da época, caracterizando-a pela humanização das representações e por maior realismo nas obras, tanto dos personagens e indivíduos retratados, quanto das paisagens e da Natureza. A representação emocional das figuras também era um ponto importante nas obras renascentistas por ressaltar o caráter humanista, demonstrar maior cuidado com o humano em estudos de perspectiva, que se apresentaram como um método artístico da representação do meio natural, dotando as imagens de volume, tridimensionalidade e profundidade, proporcionando o melhor manuseio do *chiaroscuro* (luz e sombra), evitando que as imagens parecessem chapadas, mas as apresentando em dois planos, um de fundo e outro frontal[31].

A geometria e a matemática foram estudadas a fim de servirem aos pintores como métodos na representação realista da Natureza, fazendo-se presente nas formas de suas composições. Estas técnicas racionais contribuíram para com a simetria ou equilíbrio dos elementos pintados na obra, relacionando-se com a perspectiva, em que os artistas preocupavam-se com seus tamanhos de acordo com o distanciamento no espaço e em relação uns aos outros, prevenindo-se contra deformações que pudessem violar o ideal de representação naturalista na obra[32]. Desta forma, traçava-se um ponto de fuga na representação de acordo com formas geométricas triangulares e retangulares, visando conceder profundidade, seguindo a simetria e tamanho de seus respectivos elementos.[33] Estudos de anatomia através da dissecação de cadáveres humanos e animais possibilitaram aos pintores conhecer detalhes do

[28] SEVCENKO, O Renascimento, p. 14-24.
[29] BERBARA, op. cit., p. 26.
[30] GARIN, Eugenio. A cultura florentina na época de Leonardo da Vinci. In: Ciência e vida civil no Renascimento italiano. Tradução de Cecília Prada. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista – UNESP, 1996, p. 96.
[31] CONTI, Flavio. Pintura. In: Como reconhecer a arte do Renascimento. São Paulo: Martins Fontes, 1984, p. 40-60.
[32] CONTI, op. cit., p. 40-60.
[33] SEVCENKO, Nicolau. O Renascimento. 27. ed. São Paulo: Atual, 1994. p. 25-38.

corpo humano, compreendendo seus traços naturais e a melhor maneira de representá-los nas pinturas, reconhecendo o efeito e modo pelo qual a luz e sombra estão presentes na face humana, em determinadas condições[34].

A valorização dos potenciais humanos levou pintores a estudar a Natureza, como base para as técnicas utilizadas em obras clássicas da pintura renascentista italiana. O conhecimento perspectivo, geométrico, matemático e anatômico contribuiu para a representação realista da Natureza, assim, ressaltou o humanismo caracterizado pela ênfase nas capacidades produtivas dos homens. Conforme o intuito de representação naturalista foi se fortalecendo, pintores e suas técnicas passaram a ser mais exigidos a fim de seguir as tendências culturais e artísticas do contexto, tornando-se estudiosos e cientistas, buscando na natureza e no conhecimento empírico os recursos necessários para suas artes. A mentalidade cultural racionalista do Renascimento enalteceu os artistas, tornando-os mestres autônomos, concedendo-os notoriedade individual, destacando-os[35].

Claro que esta nova estética e abordagem pictórica deviam sua existência à cultura filosófica do Renascimento humanista. À medida que o *habitus* renascentista consistia na centralização do Homem no Universo e na busca humana por estabelecer a superioridade da razão natural sobre a lei eterna de Deus, isto é, o domínio do Homem sobre a Natureza, a pintura da época apresentava como destaque suas características naturalistas e humanas, nas quais os pintores, sobretudo Da Vinci, se esforçaram pela representação realista em seus trabalhos. Desta forma, a pintura do Renascimento, muito mais do que uma obra de arte, é um símbolo cívico. Tratava-se de, a partir deste veículo, visar a consolidação de uma cultura e civilização que garantisse sua distinção com a Idade Média. Exemplo disso é a concepção de que pintores considerados renascentistas identificaram no despertar da pintura clássica uma redescoberta da Natureza para se desvencilhar do estilo ultrapassado e gótico dos medievais[36]. Além disso, o antropocentrismo manifestado na pintura e na literatura humanista não se limitava em justificar a posição central do Homem, mas também, conectá-lo a Deus, numa relação na qual o artífice objetiva conhecê-lo ao passo que conhecia a Natureza. Portanto, o conhecimento

[34] GOMBRICH, Ernst Hans. Realização da Harmonia: Toscana e Roma, início do século XVI. In: A História da Arte. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999, p. 287-324.
[35] Ibid., p. 287-324.
[36] Cf. PANOFSKY, Erwin. <<Renascimento>> - auto-definição ou auto-decepção. In: Renascimento e Renascimentos na arte ocidental. Porto, Portugal: Editorial Presença, 1981, p. 17-68. Cf. GARIN, Eugenio. O Renascimento: história de uma revolução cultural. Tradução de Ferreira de Brito. Porto: Editora Telos, 1964. Ler os capítulos *A Consciência da Idade Nova* e *As Belas Artes: Arquitectura, Escultura e Pintura.*

artístico não apresentava apenas um caráter científico, mas também um significado religioso. A pintura poderia assim ser considerada uma maneira de adorar Deus e enaltecer o Homem[37].

Biografia e arte de Leonardo Da Vinci

Leonardo nasceu no vilarejo de *Vinci*, na cidade de Florença no ano 1452. Seu local de nascimento nos permite entender o porquê de seu nome, Leonardo Da Vinci. Ainda que haja controvérsia, a pesquisa bibliográfica permite indicar que o futuro pintor cresceu no campo com sua mãe, onde aprendeu a apreciar as formas da natureza e seus seres como animais e plantas. Sua admiração pelo meio rural lhe fez desde cedo indagar a Natureza, buscando reproduzi-la em desenhos. Ao se tornar adolescente – outro momento controverso da biografia de Leonardo – os estudiosos do tema permitem indicar que o jovem que se tornaria um dos maiores pintores da história foi viver com seu pai na área urbana de Florença, por volta de 1469, sendo aceito para trabalhar no ateliê de seu mestre Andrea Verrocchio[38]. Junto a este, Leonardo aprendeu composições artísticas, influenciado, sobretudo, pela representação de movimentos e vivacidades das obras de Verrocchio, não as desenvolvendo de maneira estática e morta, mas lançando mão de delineamentos leves, caracterizando-as por posturas corporais maleáveis[39].

Em 1482 Leonardo Da Vinci foi para Milão trabalhar na corte dos *Sforza* como pintor, escultor e engenheiro. No entanto, seus 30 anos na cidade de Florença marcaram sua arte e cultura de filosofia humanista. Leonardo foi influenciado – visto acima – pelo humanismo que estava sendo fomentado na academia platônica nesta cidade pelos humanistas Marsilio Ficino e Giovanni Pico della Mirandola[40]. Desta maneira, identificava na arte renascentista e em seu respectivo naturalismo uma emulação a Deus, uma maneira de se aproximar desta entidade espiritual, valorizando as capacidades e potencialidades dos homens nos conhecimentos da

[37] Sobre as concepções apresentadas neste parágrafo, além de ler as obras de Kristeller e Garin já citadas, Cf. FICINO, Marsilio. Platonic Theology: vol. I-VI. English translation by Michael J. B. Allen with John Warden; Latin text edited by James Hankins with Willian Bowen. Cambridge/Massachusetts: The I Tatti Renaissance Library Harvard University Press, 2001-2006; Cf. PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni. Discorso sulla Dignità dell'Uomo: a cura di Francesco Bausi. [S.l.]: Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore, 2014.

[38] CARVALHO, E. M. M. O pensamento vivo de Da Vinci. 16. ed. São Paulo: Martin Claret, 1986.

[39] DOESER, Linda. Vida e Obra de Leonardo Da Vinci. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

[40] GARIN, Eugenio. A cultura florentina na época de Leonardo da Vinci. In: Ciência e vida civil no Renascimento italiano. Tradução de Cecília Prada. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista – UNESP, 1996, p. 85

Natureza e na utilização de seus recursos para produzir uma obra de arte. Para o pintor por intermédio de Carvalho:

> Aquele que despreza a pintura, despreza a contemplação apurada e filosófica do universo, pois a pintura é a Filha Legítima, ou melhor, a Neta da Natureza. Tudo que existe nasceu da natureza e, por sua vez, deu vida à pintura. Afirmo, portanto, que a pintura é a Neta da Natureza, e descende de Deus. Quem quer que blasfeme contra a pintura, blasfema contra Deus.[41]

Podendo ser identificado como filósofo ou cientista, Leonardo Da Vinci, ao representar o meio natural com o máximo possível de realidade, racionalidade e técnica, de acordo com sua cultura e mentalidade, intencionava assemelhar-se a Deus, criador do Universo e de tudo que nele existe. Para Leonardo, segundo Garin: "'O pintor debate e compete com a natureza – e dela é Senhor e Deus', e não seu servo" [42]. Em sua busca pela representação realista da arte, o pintor se interessava em dotar seus personagens de movimentos, tomando cuidado para que não os desenvolvessem de maneira rígida. Seu método para a flexibilidade das figuras humanas eram seus esboços, os *precetti*, caracterizado por leves traços e delineamento, unido de sua técnica de *sfumato*, cuja finalidade era caracterizar a pintura com um suave esfumaçamento, formando um fino véu negro que cobre a composição. Ambas as técnicas, tanto os *precetti,* quanto o *sfumato,* possibilitavam a constituição de posturas físicas e expressões faciais, visando passar ao observador da pintura os sentimentos do personagem representado, assim como um efeito de vivacidade[43]. O estudo de perspectiva contribuía com o *chiaroscuro* ou jogo de luz e sombra, pois destacava quais pontos da representação - drapejado das roupas, expressões faciais – utilizavam o *sfumato* escurecendo alguns traços e permitindo maior naturalidade na composição do indivíduo presente na pintura, a partir de um efeito de distância e proximidade em partes côncavas e convexas. A perspectiva permitia compreender como os elementos de uma paisagem se apresentam em questão de tamanho, iluminação e definição em relação ao distanciamento[44].

Os principais aspectos da arte de Leonardo Da Vinci, que dialogam entre si na produção de suas obras, se apresentam idealizadas na representação realista da Natureza, conhecendo-a em seus detalhes, caracterizando seus personagens com

[41] CARVALHO, op. cit., p. 16.
[42] GARIN, Eugenio. Universalidade de Leonardo da Vinci. In: Ciência e vida civil no Renascimento italiano. Tradução de Cecília Prada. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista – UNESP, 1996, p. 111.
[43] GOMBRICH, Ernst Hans. O método de Leonardo para esboçar composições. In: Norma e Forma: estudos sobre a arte da Renascença. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 75-82.
[44] BARONE, Juliana. Leonardo da Vinci sobre a pintura e a observação da natureza. In: BERBARA, Maria. (Orga.) Renascimento Italiano: ensaios e traduções. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2010, p. 91-118.

expressões faciais e posturas físicas, visando captar a manifestação de sentimentos e emoções, demonstrando um cuidado, delicadeza e refinamento para com o meio natural e os humanos.

Imagem 1

Criança no útero, desenho de Leonardo Da Vinci (1510-1512)[45]

A obra *Criança no útero* representa o interesse de Leonardo Da Vince em explorar a Natureza em seus detalhes como, por exemplo, entender a disposição de um feto ainda no útero de sua mãe. Para esta produção, o pintor trabalha a técnica de esfumaçamento, concedendo volume e tridimensionalidade à criança, caracterizando o trabalho com partes mais claras e escuras, principalmente nos pontos periféricos, cuja finalidade é desenvolver um efeito de profundidade. Portanto, embasado nos autores consultados, o humanismo manifesta-se nas obras do pintor devido ao seu interesse de representar a Natureza de maneira realista. Deste modo, racionalismo e individualismo dialogam, à medida que os métodos expressam sua singularidade e o interesse de Da Vinci em conhecer o meio natural não por terceiros, mas a partir de suas experiências particulares.

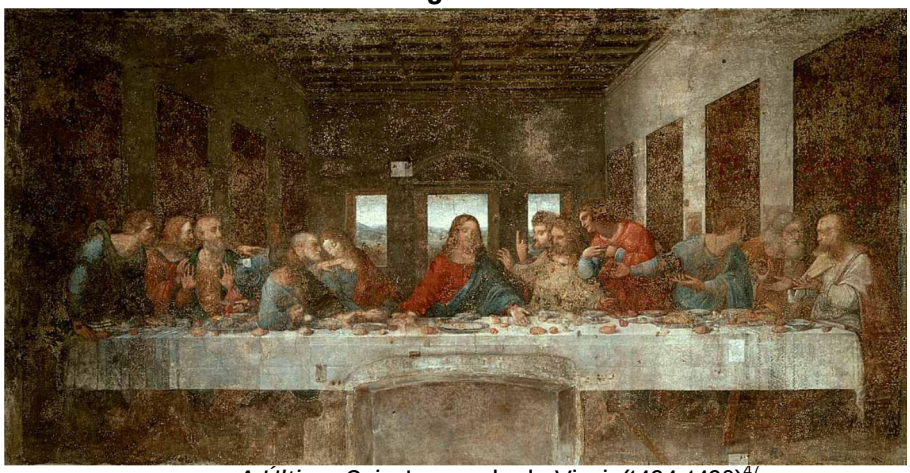
> Leonardo, o pintor, jamais aceitava o que lia sem verificar com seus próprios olhos. Sempre que encontrava um problema, não confiava nas autoridades, mas tentava realizar um experimento para resolvê-lo. Nada existia na natureza que não despertasse a sua curiosidade e não desafiasse o seu engenho. Leonardo explorou os segredos do corpo humano,

[45] Disponível em: <http://valiteratura.blogspot.com.br/2011/03/leonardo-da-vinci- renascimento.htm>. Acesso em: 04 nov. 2014.

> dissecando mais de trinta cadáveres. Foi um dos primeiros a se aprofundar nos mistérios do crescimento da criança no ventre materno; [...].[46]

A presente citação reitera a análise e o significado iconográfico do estudo anatômico em pauta ao afirmar que Da Vinci jamais aceitava o que lia, mesmo em um tratado de anatomia da época, sem antes investigar por meio das experiências. Para tanto, os estudos anatômicos foram uma de suas principais ferramentas e o desenho acima é uma das mais populares amostras de sua ciência de pintor. Enquanto símbolo cívico, o referente estudo anatômico representa a tentativa humana de justificar sua centralização cosmológica e domínio do Homem sobre a lei eterna de Deus, condizente com uma possível supremacia humana sobre a Natureza.

Figura 2



A Última Ceia, Leonardo da Vinci, (1494-1498)[47].

Em *A Última Ceia*, Leonardo Da Vinci utiliza-se da perspectiva de maneira acentuada, dividindo a obra em dois planos. No plano de fundo da obra podemos observar algumas janelas e um portal ao centro, onde Da Vinci desenvolve uma representação paisagística, em que as colinas vão perdendo sua cor esverdeada conforme vão se distanciado ou aproximando-se de seus cumes, demonstrando os efeitos da perspectiva davinciana. No plano frontal nos deparemos com Jesus Cristo e seus doze apóstolos. Todos os discípulos de Cristo compartilham de uma discussão, demonstrando preocupação e inquietude ao serem surpreendidos pela notícia de que há um traidor entre eles. Concomitantemente, Jesus está representado com um semblante plácido e tranquilo, não sendo tocado por esta atmosfera de dúvida e angústia. Destarte, devemos observar que o interesse de Da Vinci em expressar emoções em suas posturas e faces, levou-o a representar os apóstolos se

[46] GOMBRICH, Ernst Hans. Realização da Harmonia: Toscana e Roma, início do século XVI. In: A História da Arte. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999, p. 294.

[47] Disponível em: <http://artesteves.blogspot.com.br/2011/03/leonardo-da-vinci-ultima-ceia.html>. Acesso em: 04 nov. 2014.

movimentando, de uma maneira natural, tal como se alguém tivesse batido uma foto, captando a imagem desta maneira.

Assim, podemos inferir a partir do referencial teórico analisado, que o humanismo manifesta-se na vivacidade dos apóstolos, exprimindo o sentimento de preocupação, angústia e inquietude em suas posturas, movimentos e expressões faciais. Enquanto isto, Cristo está disposto por Da Vinci, com um semblante calmo, demonstrando compaixão e serenidade, contrastando com seus discípulos, que expressam emoções mais coléricas. O racionalismo na obra está representado por Leonardo, a partir da perspectiva concedida ao plano de fundo, marcado pelas janelas e os portais no centro e nas paredes laterais, demonstrando profundidade e volume nestes elementos. O individualismo está presente na técnica de composição de suas produções, caracterizando-a com seu método de esboços, os *precetti*, permitindo movimentação e representação sentimental em suas posturas e expressões a partir de um leve delineamento.

Conclui-se, portanto, o estudo iconográfico da respectiva obra de Da Vinci, embasado em uma descrição gráfica, isto é, uma escrita própria do pintor em sua representação de a *Última Ceia*. Por outro lado, resta em aberto a análise iconológica do trabalho de Leonardo, de acordo com a teoria de Panofsky. Nesta perspectiva, destaca-se as expressões sentimentais de Cristo e seus apóstolos enquanto manifestação humanista, remetendo-nos a dois tópicos: a busca por indagar a natureza humana, tratando-a como plano principal; e o engajamento de Leonardo em estimular o ideal de dignidade do Homem, provando a sua sociedade o quanto conseguiria expressar a Natureza, sobretudo a humana, de maneira natural, o que nos leva a presença de seu racionalismo e individualismo anteriormente abordado nas páginas acima.

Figura 3

Mona Lisa (La Gioconda), Leonardo Da Vinci (1503-1508)[48].

No retrato de *Mona Lisa*, os efeitos perspectivos são ainda mais intensos. A paisagem de fundo na obra apresenta montanhas distantes, que perdem a definição de seus delineamentos, além de se tornarem esbranquiçadas devido as camadas de ar que Da Vinci busca representar, até seus cumes desaparecerem entre as nuvens. Na frente, Leonardo apresenta Lisa Gherardini, a *Mona Lisa*, utilizando sua técnica de *sfumato* de uma maneira que não é percebida nas duas obras anteriores. O esfumaçamento toma conta de toda a pintura, construindo uma atmosfera escura, tal como se a mesma estivesse coberta por um fino e transparente véu preto. Sua técnica contribui para com os traços e expressões faciais, tornando-os mais naturais, permitindo a transição gradativa de uma parte clara para uma mais escura. O resultado disto é um efeito acentuado de realismo e naturalidade em seu sorriso, mas principalmente em seus olhos, que parecem nos seguir. Por mais que tentemos fugir de seu olhar, Mona Lisa parece estar nos encarando e sorrindo para nós ou rindo de nós. Assim, Da Vinci expressa no olhar e sorriso da obra sua vivacidade, simbolizando um misterioso sentimento, que Linda Doeser (1995) acredita ser o de uma mulher satisfeita, tanto materialmente quanto carnalmente.

Destarte, os valores culturais do Renascimento podem ser identificados na presente obra, calcado nos autores estudados, a partir do interesse de Leonardo em representar a natureza de modo realista, preocupando-se com a paisagem, caracterizando o plano de fundo e suas colinas com fraco delineamento e cores desbotadas, simbolizando os efeitos do distanciamento e das camadas de ar entre o objeto e o olhar do observador. Os traços físicos de Mona Lisa também nos revelam o

[48] Disponível em: <http://www.brasilescola.com/artes/mona-lisa.htm>. Acesso em: 04 nov. 2014.

humanismo, uma vez que Da Vinci demonstra seu cuidado com as expressões no semblante da personagem retratada, desejando manifestar a vivacidade da obra, por meio de seu olhar e sorriso, utilizando-se para isto de sua técnica individual de composição, o *sfumato* e o *precetti*. Portanto, o pintor desvela em sua obra, o estudo empírico do meio natural e da perspectiva.

Por fim, é notável reconhecer que de todas as obras davincianas estudadas neste artigo, *Mona Lisa* é sem dúvida a que mais bem representou e seguiu os ideais culturais, religiosos e filosóficos do Renascimento, na qual Da Vinci melhor do que em todas as outras visou a conquista racional da Natureza enquanto uma maneira de emular Deus, fazendo de si mesmo um homem digno e divino. Por meio desta adoração ao divino através da pintura, que não deve ser considerada no contexto do Renascimento como uma mera obra de arte, mas bem mais do que isto, um símbolo cívico e até mesmo religioso, Leonardo não apenas sustentou o ideal humanista de dignidade, mas também e logicamente, o ideal de homem universal, um microcosmo. [49] "[...] é preciso ver em Vinci a expressão, talvez a mais típica, do homem que quer saber tudo, ser tudo, realizar verdadeiramente os microcosmos."[50] Portanto, é elucidada por Garin a concepção na qual Da Vinci simbolizava uma síntese humana dos ideais humanistas, cívicos e neoplatônicos, profundamente influenciado por Marsilio Ficino e Giovanni Pico della Mirandola. Está análise corrobora pensar o quanto os trabalhos de Leonardo eram símbolos de adoração ao Homem e à Natureza; uma maneira religiosa de conectar o humano ao divino.

Considerações finais

As análises das obras e da bibliografia consultada permitiu explorar a cultura e arte do Renascimento italiano, caracterizado por valores como humanismo, racionalismo e individualismo. O humanismo simbolizava a valorização dos potenciais humanos no estudo da natureza, buscando produzir obras através destes recursos, assemelhando-se a Deus. As obras de Da Vinci demonstram um grande desejo do artista pela representação realista da Natureza, lançando mão de suas

[49] Cf. BURKE, Peter. Artistas e Escritores. In: O Renascimento Italiano: Cultura e Sociedade na Itália. São Paulo: Nova Alexandria, 2010, p. 74-78; Cf. GARIN, Eugenio. A nova filosofia: a exaltação do homem e da natureza. In: O Renascimento: história de uma revolução cultural. Tradução de Ferreira de Brito. Porto: Editora Telos, 1964, p. 131-144; Cf. GARIN, Eugenio. Ciência e vida civil no Renascimento Italiano. Tradução de Cecília Prada. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista – UNESP, 1996, p. 81-107 e p. 109-130.

[50] GARIN, Eugenio. A ciência nova: o conhecimento do homem e do mundo. In: O Renascimento: história de uma revolução cultural. Tradução de Ferreira de Brito. Porto: Editora Telos, 1964, p. 151.

técnicas pautadas em observações do meio natural. Desta maneira, o humanismo está representado na humanização das figuras, na manifestação dos sentimentos e na busca pelo realismo das paisagens naturais.

O racionalismo se faz presente a partir de suas técnicas e métodos como os estudos anatômicos e perspectivos, seus esboços e seu *sfumato*, permitindo ao pintor maior controle sobre o *chiaroscuro*. Humanismo e racionalismo são dois valores culturais do Renascimento que apresentam uma relação bem íntima em Leonardo. As técnicas racionais são os elementos que possibilitam ao artista sua representação realista da Natureza, alimentando seu humanismo. O individualismo de Leonardo manifesta-se a partir de suas técnicas e métodos particulares, o *sfumato* e os *precetti*. Estes eram esboços de um leve delineamento, corroborando para a representação dos movimentos e sentimentos expostos nas expressões de seus personagens. Através destes desenhos preliminares, que podem ser identificados como projetos, é que Da Vinci visa manipular seus personagens de tal forma que seus movimentos e posições estivessem de acordo com os sentimentos que buscava passar aos observadores, evitando rigidez, modificando quantas vezes fossem necessários até alcançar sua idealização realista e emocional.

Portanto, a partir das obras estudadas, reconhecemos que a cultura do Renascimento estava caracterizada nos meios intelectuais e artísticos por uma valorização da Natureza de maneira geral, contribuindo para com o desejo por conhecimento empírico desta fonte de conhecimento e, deste modo, enaltecendo as capacidades particulares de uma pessoa, utilizando-as para compreender o mundo e seu meio natural.