



## **Dilúvios: Reflexões sobre uma descrição do Dilúvio, de Leonardo da Vinci**

Floods: Reflexions on a Leonardo da Vinci's biblical flood depiction

Prof. Ms. Marcílio Gomes Júnior<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este estudo é uma análise interpretativa de um texto escrito por Leonardo da Vinci, uma descrição do dilúvio bíblico. As imagens que constituem a ferocidade das águas são lidas como um lugar cultural onde se representam as paixões humanas e através das quais vêm à tona questões importantes como violência, medo, desejo e morte, assuntos que atestam o talento do mestre renascentista.

**PALAVRAS-CHAVE:** dilúvio; representação; texto; Da Vinci.

**ABSTRACT:** This study is an interpretative analysis of a text written by Leonardo da Vinci, a depiction of the biblical flood. The images which make up the ferocity of the water is read as a cultural place where the human passions are represented and through which issues such as violence, fear, desire and death come up, subjects that attest to the talent of the Renaissance master.

**KEYWORDS:** flood; representation; text; Da Vinci.

Há muitas portas pelas quais se entra num quadro. E em suas entranhas há também caminhos que se perdem e se entrecruzam, constituindo labirintos muitas vezes estranhos e inexplicáveis; labirintos em cujas alamedas se escondem sinais que por nós esperam, silenciosamente<sup>2</sup>.

Essas aberturas – acesso às alamedas que esperam ser percorridas – são, elas próprias, campos onde principiam paixões, onde os olhares do artista e do observador se encontram, dando início a diálogos transcendentais que ultrapassam toda compreensão, que nem sempre se explicam e cujas origens podem evocar percepções anteriores ao nosso entendimento, possivelmente anteriores a este mundo.

---

<sup>1</sup> Marcílio Gomes Júnior é escritor e professor de literatura no Ensino Médio. Mestre em Estudos Literários pela UNESP de Araraquara, é autor do romance **Desconstrução** (com o pseudônimo Fernão Gomes), publicado no final de 2005, pela Editora Scortecci, com lançamento na Bienal Internacional do Livro, em 2006. Atualmente cursa História da Arte na FAAP, campus de Ribeirão Preto.

<sup>2</sup> Artigo apresentado ao curso de Pós-Graduação em *História da Arte*, da FAAP, para a disciplina de *Estética*, como exigência parcial de avaliação, sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Edilamar Galvão.

A obra que escolhemos para a concretização deste trabalho, que permitirá realizar reflexões não só a respeito de seus atributos intrínsecos, mas também sobre nossas inquietudes e nossos temores, é, na verdade, uma nota de um grande artista que registrou, com realismo perturbador, sua concepção para o Dilúvio. Trata-se de uma descrição de Leonardo da Vinci para uma representação do Dilúvio bíblico que, embora apresente uma ou outra intervenção de fundo literário, não foi concebida como tal. Segundo o que afirma EISENSTEIN (1990, p. 24), o organizador da edição francesa do **Tratado da Pintura**, Joséphin Peladan, considera essa nota o projeto de um quadro nunca realizado<sup>3</sup>. Considerando o inusitado dessa constatação (o fato de não ser um quadro pintado, mas (d) escrito) e, conseqüentemente, o desafio que essa descoberta representaria enquanto um debate de ideias e, antes de tudo, enquanto um diálogo íntimo com a mente que o concebeu, decidimos entrar, com todas as limitações de que dispomos, na antessala desse mistério. Com a reverência do neófito, mas com a coragem de quem penetra no olho de uma tempestade, decidimos seguir os olhos do mestre renascentista.

Primeiro, transcrevemos abaixo o texto de Leonardo da Vinci, extraído do livro *O sentido do filme*, do cineasta Sergei Eisenstein, com tradução, do inglês, de Teresa Ottoni. (1990, p. 24).

Que se veja o ar escuro, nebuloso, açoitado pelo ímpeto de ventos contrários entrelaçados com a chuva incessante e o granizo, carregando para lá e para cá uma vasta rede de galhos de árvores quebrados, misturados com um número infinito de folhas.

Que se vejam, em torno, árvores antigas desenraizadas e feitas em pedaços pela fúria dos ventos.

Deve-se mostrar como fragmentos de montanhas, arrancados pelas torrentes impetuosas, precipitam-se nessas mesmas torrentes e obstruem os vales, até que os rios bloqueados transbordam e cobrem as vastas planícies e seus habitantes.

Novamente devem ser vistos, amontoados nos topos de muitas das montanhas, muitas espécies diferentes de

---

<sup>3</sup> O texto de Leonardo da Vinci utilizado neste estudo foi extraído de artigo do cineasta Sergei Eisenstein, escrito em 1937 e publicado em 1938, intitulado "Palavra e Imagem". Nele, Eisenstein retoma a ideia de que a montagem é componente indispensável no cinema. O cineasta considera que as notas de Da Vinci para uma representação do dilúvio pela pintura podem ser consideradas um roteiro de filmagem devido à coordenação sonora e visual notável.

animais em tropel, aterrorizados e reduzidos, finalmente, a um estado de docilidade, em companhia de homens e mulheres que fugiram para lá com seus filhos.

E, nos campos inundados, a superfície da água estava quase que totalmente coalhada de mesas, camas, barcos e vários outros tipos de balsas improvisadas devido à necessidade e ao medo da morte; nos quais havia homens e mulheres com seus filhos, amontoados, gritando e chorando, apavorados com a fúria dos ventos, que encrespavam as ondas, fazendo-as girar como um poderoso furacão, carregando com elas os corpos dos afogados; e não havia objeto flutuando que não estivesse coberto de vários e diferentes animais, que haviam feito uma trégua e se amontoavam aterrorizados, entre eles lobos, raposas, cobras e criaturas de todo tipo, fugitivos da morte.

E todas as ondas que golpeavam sem cessar, com os corpos dos afogados, os golpes matando aqueles nos quais ainda havia vida.

Serão vistos alguns grupos de homens, com armas nas mãos, defendendo os minúsculos pedaços de terra que lhes restaram dos leões, lobos e bestas predadoras que neles procuravam a segurança.

O tumulto aterrador se ouve ressoando pelo ar sombrio, rasgado pela fúria do trovão e dos raios que ele cospe e que o atravessam céleres, levando destruição, derrubando tudo o que se atravessa em seu caminho!

Ó, quantas pessoas podem ser vistas tampando os ouvidos com as mãos para calar o rugido feroz lançado através do ar obscuro pela fúria dos ventos misturados com a chuva, pelo estrépito dos céus e pelo chispar dos relâmpagos!

Outras não se contentavam em fechar os olhos, mas, tapando-os com as mãos, uma em cima da outra, os cobriam, ainda mais apertados, para não ver o massacre impiedoso da raça humana pela ira de Deus.

Ai de mim! quantos lamentos!

Quantos em seu terror se jogavam das rochas! Podem-se ver galhos enormes dos gigantescos carvalhos, repletos de homens, sendo carregados pelos ares com a fúria dos ventos impetuosos.

Quantos barcos emborcados, alguns inteiros, outros em pedaços, em cima de homens que lutam para escapar com atos e gestos de desespero que pressagiam uma terrível morte.

Outros, com atos frenéticos, tiravam as próprias vidas, no desespero de não conseguirem suportar tamanha angústia; alguns se atiravam das altas rochas, outros se

estrangulavam com as próprias mãos; alguns agarravam os próprios filhos, e com grande violência os matavam de um só golpe; alguns viravam suas armas contra si mesmos, para ferir-se e morrer; outros, caindo de joelhos, entregavam-se a Deus.

Ai! quantas mães choravam os filhos afogados, segurando-os sobre os joelhos, erguendo os braços abertos para o céu e, com diversos gritos e guinchos, clamando contra a ira dos deuses!

Outras, com as mãos fechadas e os dedos entrelaçados, mordem-nas até sangrar e as devoram, curvando-se a ponto de os peitos tocarem os joelhos, em sua intensa e insuportável agonia.

Manadas de animais, como cavalos, bois, cabras, ovelhas, devem ser vistos já cercados pela água, isolados sobre os altos picos das montanhas, apertados uns contra os outros, e os que estão no meio subindo até o topo e pulando em cima dos outros, e lutando encarniçadamente, e muitos morrendo de fome.

E os pássaros já começavam a pousar nos homens e nos outros animais, por não mais encontrarem nenhum pedaço de terra à flor d'água que já não estivesse coberto de seres vivos.

A fome, o instrumento da morte, já privara de vida a maior parte dos animais, quando os cadáveres, já mais leves, começaram a surgir do fundo das águas profundas, emergindo para a superfície no torvelinho das ondas; e lá ficaram batendo uns nos outros e feito bexigas cheias de vento, que ricocheteiam de volta ao lugar de onde foram lançadas, caem e se espalham uns sobre os outros.

E, acima desses horrores, a atmosfera se via coberta de nuvens lúgubres rasgadas pela chispa serpenteante dos terríveis raios do céu, que refulgiam, ora aqui, ora ali, em meio à densa escuridão...

A porta através da qual entramos neste quadro são os olhos do pintor. Seu olhar, que agora torna-se nosso, percorre a extensão do cenário, desliza, de um motivo a outro, palmilhando todos os detalhes de um vórtice de destruição e horror. Ao apropriarmo-nos do olhar do artista, penetramos em seu imaginário, no próprio plano das ideias, o não-lugar onde tudo se origina, onde todas as coisas adquirem vida e forma. E assim deslocados, fundindo-nos à mente do pintor, ou aproximando-nos dela, podemos resgatar não o *momentum* da concepção (porque este é intraduzível, é resultado do cruzamento de linhas de forças históricas, sociais, culturais, pessoais,

espirituais, cujas dimensões são impossíveis de se mensurar), mas tocar levemente um aspecto desse instante criador em que a ideia adquire forma, neste caso através de sua ordenação em palavras.

Ao referir-se ao método utilizado pelo mestre renascentista para revelar as imagens que constituem esse quadro, Eisenstein traz à tona a proximidade entre as individualidades do autor e do espectador:

A força do método reside também no fato de que o espectador é arrastado para o ato criativo no qual sua individualidade não está subordinada à individualidade do autor, mas se manifesta através do processo de fusão com a intenção do autor, exatamente como a individualidade de um grande ator se funde com a individualidade de um grande dramaturgo na criação de uma imagem cênica clássica. (EISENSTEIN, 1990, p. 28).

A primeira imagem da obra, o ponto a partir do qual o olhar do pintor abre a cena, é a própria natureza<sup>4</sup> e sua presença aterrorizante. Assistimos à ação furiosa dos elementos, que se mobilizam violentamente através da articulação de ventos fortes, chuva intensa e incessante, carregando galhos, “misturados com um número infinito de folhas”. A fúria da natureza é tal que árvores antigas são feitas em pedaços, enquanto torrentes arrancam “fragmentos de montanhas” que, levados pela violência das águas, obstruem vales e inundam planícies e seus habitantes. A ação feroz da natureza é o motivo gerador das demais imagens que, em seguida, serão reveladas através de um processo cumulativo-enumerativo.

Um aspecto dessa obra que deve ser bem observado é sua inscrição num eixo temporal. Não obstante esteja estruturado em grandezas espaciais obviamente perceptíveis, quando o olhar do pintor começa a descortinar a cena, o fenômeno do Dilúvio, propriamente dito, não está em formação nos horizontes nem está sendo preparado em seus primeiros ventos e em suas

---

<sup>4</sup> Em **O Renascimento** (2001, p. 167), Paul Johnson alude ao conhecido interesse de Leonardo da Vinci pela natureza e por cenários: “...interessava-se por cada aspecto do mundo visível – seu mais antigo trabalho que sobreviveu é um brilhante desenho da paisagem toscana – e era fascinado pelas variedades da natureza, sobretudo pelo corpo humano em todas as suas formas e disposições.” E mais adiante: “...a enorme amplitude de suas outras preocupações – com o tempo, ondas, animais, vegetação, cenários, máquinas de todos os tipos...”

primeiras nuvens com um pressuposto (e anterior) céu claro combinado com momentos de bonança e tranquilidade, mas, ao contrário, o Dilúvio já está em andamento, em pleno processo de destruição, o que significa que toda a cena traz consigo a sugestão de uma anterioridade temporal na qual o fenômeno certamente se formou, deu seus primeiros sinais de assombro e se constituiu naquilo que agora nos é revelado. Portanto, estamos diante de uma obra de projeção linear, o que a caracteriza, antes de tudo, como uma narrativa dinâmica e intensamente movimentada, da qual o artista nos revela apenas uma parte, o ponto culminante de sua ação devastadora, causando o paroxismo da dor e do desespero nas personagens ali constrangidas.

Não resta dúvida de que, ao captar o flagrante dos elementos naturais em todo o seu esplendor de fúria e destruição, Leonardo da Vinci confere ao quadro uma unidade narrativa, aproximando-o, portanto, do plano do mito enquanto imagem-síntese de um evento milenarizado pela tradição hebraico-cristã, e também do sentido do trágico, não pelo assombro que se configura diante de nossos olhos, inspirando-nos horror ou/e piedade, mas pelo fato de o homem estar inserido na *physis* que o constrange, que o subjuga, levando-o ao extremo dos sentimentos e das ações.

Apoiando-nos nessa perspectiva, deparamo-nos com outro componente de vital importância para o entendimento da obra. Como se sabe, Leonardo da Vinci era fascinado pelas variedades da natureza - animais, vegetação, cenários, corpo humano -, mas “interessava-se por essas coisas como fenômenos, e as encarava com distanciamento científico”. (JOHNSON, 2001, p. 167). Por essa razão, é possível constatar que o Dilúvio é uma oportunidade excepcional para o artista realizar seus estudos sobre todos esses motivos numa só obra. Conseqüentemente, de modo algum a presença de formas da natureza, de animais e de seres humanos – todos nas mais diversas posições e movimentos - é gratuita ou intuitiva, assim como a escolha do tema também não é aleatória. Como um observador de extrema capacidade de percepção, como um estudioso movido pela isenção científica do artista que pretende perscrutar as formas e compreendê-las, profundamente, Leonardo as expõe, juntas, num cenário devastado por um fenômeno natural de proporções

assombrosas, capaz de desencadear as mais variadas circunstâncias, múltiplas reações, atitudes e posições das criaturas ali retratadas e distribuídas com maior ou menor ênfase. Trata-se de um campo de experimentos, não apenas de humanidades, mas principalmente de formas observadas pelo olhar agudo e penetrante do artista. De acordo com a esclarecedora intervenção de GOMBRICH (2008, p. 294), que enriquece este estudo e dialoga com nossas proposições, para Leonardo da Vinci explorar a natureza era um meio de adquirir informações e conhecimentos sobre o mundo visível, conhecimentos de que necessitaria para a sua arte. Constatamos, portanto, que ele dispôs as formas ali para contemplá-las, para estudá-las num momento em que protagonizam um frenesi de intenso movimento, cujas ações, embora relatadas linearmente, acontecem com simultaneidade contundente.

Depois de instalado o fenômeno aterrador das águas e dos ventos, no ápice de seu poder destrutivo, o olhar do pintor desloca-se, de um ponto a outro, como uma câmera, revelando, por isso mesmo, uma formidável percepção cinematográfica, o que confirma os componentes que estão na base do conceito deste painel: ação, tensão e movimento contínuos.

Num primeiro momento, o olhar da focalização dirige-se aos topos das montanhas, onde humanos e animais em tropel buscam segurança e lá se amontoam. Em seguida, o foco desloca-se para as planícies inundadas, onde se desdobra a mesma luta feroz pela manutenção da vida, em balsas improvisadas, deslocando-se na superfície das águas, à mercê das ondas furiosas, por entre os corpos dos afogados. Não obstante a riqueza e a diversidade de formas que aí recebem destaque, todos os seres, humanos e animais, estão reduzidos ao mesmo registro existencial de fragilidade e luta pela sobrevivência, como parece sugerir o artista. A tensão da cena se amplifica no momento em que o olhar se desloca e descobre grupos de homens armados, defendendo os minúsculos pedaços de terra, outrora ocupados por animais – leões, raposas, cobras. Como se vê, instala-se, pela primeira vez, a violência entre aqueles que lutam pela vida. Leonardo da Vinci transfere para o quadro, as dinâmicas predatórias que se operam nas relações humanas, assim como também faz José Saramago, no sombrio manicômio,

com as personagens que protagonizam a estranha cegueira branca, em **Ensaio sobre a cegueira**. Sob essa perspectiva, o quadro do mestre renascentista converte-se num campo experimental tanto estético, quanto ideológico, porque alegoriza as formas e as ações humanas, respectivamente.

Em seguida, a focalização põe em evidência a ação fulminante da natureza sobre o homem: são trovões e raios destruidores, intimidando as pessoas que tapam ouvidos e olhos, inutilmente. Neste ponto deparamo-nos com a absoluta desproporcionalidade das linhas de forças que atuam na cena: de um lado, a natureza e suas manifestações hiperbólicas, de outro, o homem e sua precariedade.

Dotado de uma dicção literária que adquire contornos poéticos e proféticos, Leonardo da Vinci conduz o relato diluviano dando-lhe uma modulação de tristeza e lamento. Não faltam, portanto, intervenções reveladoras dos sentimentos do pintor-narrador, que se manifesta desolado em relação àqueles que protagonizam a ferocidade das águas, muito embora pronuncie-se de um lugar cultural privilegiado, ainda que o espetáculo também lhe cause consternação profunda. Em outras palavras, o criador age e reage de modo tão suscetível diante de seu relato que, ao presentificá-lo, ele próprio forja a plausibilidade do evento, tornando solventes os limites entre ficção e realidade.

Envolvido pela atmosfera de horror e desolação por ele estabelecida, o pintor alcança o ponto máximo de tensão em sua narrativa e enumera atos extremos de desespero e loucura praticados pelas personagens. Em meio às cenas violentas, em terra e no turbilhão das águas, pessoas se suicidam, imolam-se, tiram a vida de seus filhos ou choram suas mortes, curvados sobre seus pequenos corpos, muitos deles boiando à deriva, no torvelinho das ondas.

Sem pedaços de terra onde possam pousar, os pássaros tentam acomodar-se nos homens e nos outros animais que se amontoam nos pontos elevados dos montes; enquanto isso, cadáveres surgem “do fundo das águas profundas”, emergindo no torvelinho das ondas, chocando-se uns nos outros, sendo levados pelo movimento das águas turbulentas.



No fechamento da cena diluviana, Leonardo da Vinci retorna ao ponto de partida, isto é, focaliza, uma vez mais, o ar sombrio, coberto de nuvens carregadas, cortadas por terríveis raios que refulgem em meio à escuridão. Essa última imagem caracteriza a obra como produto estético circular, pois principia e termina no mesmo ponto, que lhe serve de moldura.

Depois de apropriarmos-nos do olhar do pintor e de sentirmos o impacto não apenas das forças diluvianas, mas, acima de tudo, do poder criador do mestre renascentista, cujo espectro transcende toda compreensão e só se compara ao mistério das paixões e seus efeitos devastadores; depois da fúria das águas a que também nos submetemos, gostaríamos de sugerir que o Dilúvio e suas ferocidades remetem-nos aos nossos medos, aos nossos pavores, à consciência implacável de nossa condição precária, amplificada pelas inquietudes que nos perseguem e pela certeza da transitoriedade que nos caracteriza. O horror diante do qual homens e mulheres se sentem constrangidos e por conta do qual, no ponto extremo de seu desespero, cometem gestos hediondos, assim como Leonardo da Vinci nos revela, assemelha-se à ignorância cujo vulto colossal cresce diante de nós e contra o qual, temerosos ou indignados, tentamos, alguns, resistir.

As imagens que constituem o quadro concebido por Leonardo da Vinci não apenas reproduzem isoladamente o tema geral, segundo as conclusões de EISENSTEIN (1990, p. 26), como também podem se constituir em figuras representativas do medo que caracteriza as ações da própria humanidade. Mergulhados num cenário tridimensional tão hipnótico e sedutor quanto constrangedor, que não é senão a projeção de nossos medos e desejos, como afirma Christopher Lasch, em **O mínimo eu, sobrevivência psíquica em tempos difíceis**, afligimo-nos diante de nossas criações, que reivindicam de seus criadores a responsabilidade pelo que criaram. Sob esse olhar, o cenário diluviano de Da Vinci pode metaforizar nosso caos interior projetado na realidade circundante sob as mais diversas formas de violência e de brutalidade. No entanto, à violência, reagimos com mais violência; à barbárie,

mais barbárie. Viver e morrer perderam sua aura místico-mítica e a própria morte protagoniza sua era de reprodutibilidade técnica<sup>5</sup>.

Diante de uma realidade tão contundentemente volatilizada, tão grotescamente carnavalizada, talvez a arte seja o nosso campo de excelência, nossa redenção, por ser capaz de fazer com que, cinco séculos depois, as humanidades se aproximem e, de algum modo, partilhem instantes de sensibilidade tão distintas umas das outras, mas tão iguais em sua busca de um nexos, de um sentido (se é que há algum) para esse absurdo hipnótico que é a vida, a mais espantosa de todas as obras de arte.

### **Bibliografia**

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

GOMBRICH, Ernst H. **A História da Arte**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S. A., 2008.

JOHNSON, Paul. **O Renascimento**. Tradução de Myriam Campello. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LASCH, Christopher. **O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis**. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Brasiliense, 1987.

---

<sup>5</sup> Argumento desenvolvido em: GOMES JÚNIOR, M. **Hibridismo, solvência e fratura: gêneros literários, identidades cambiantes e narrador fraturado em *Mongólia***, de Bernardo Carvalho. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.