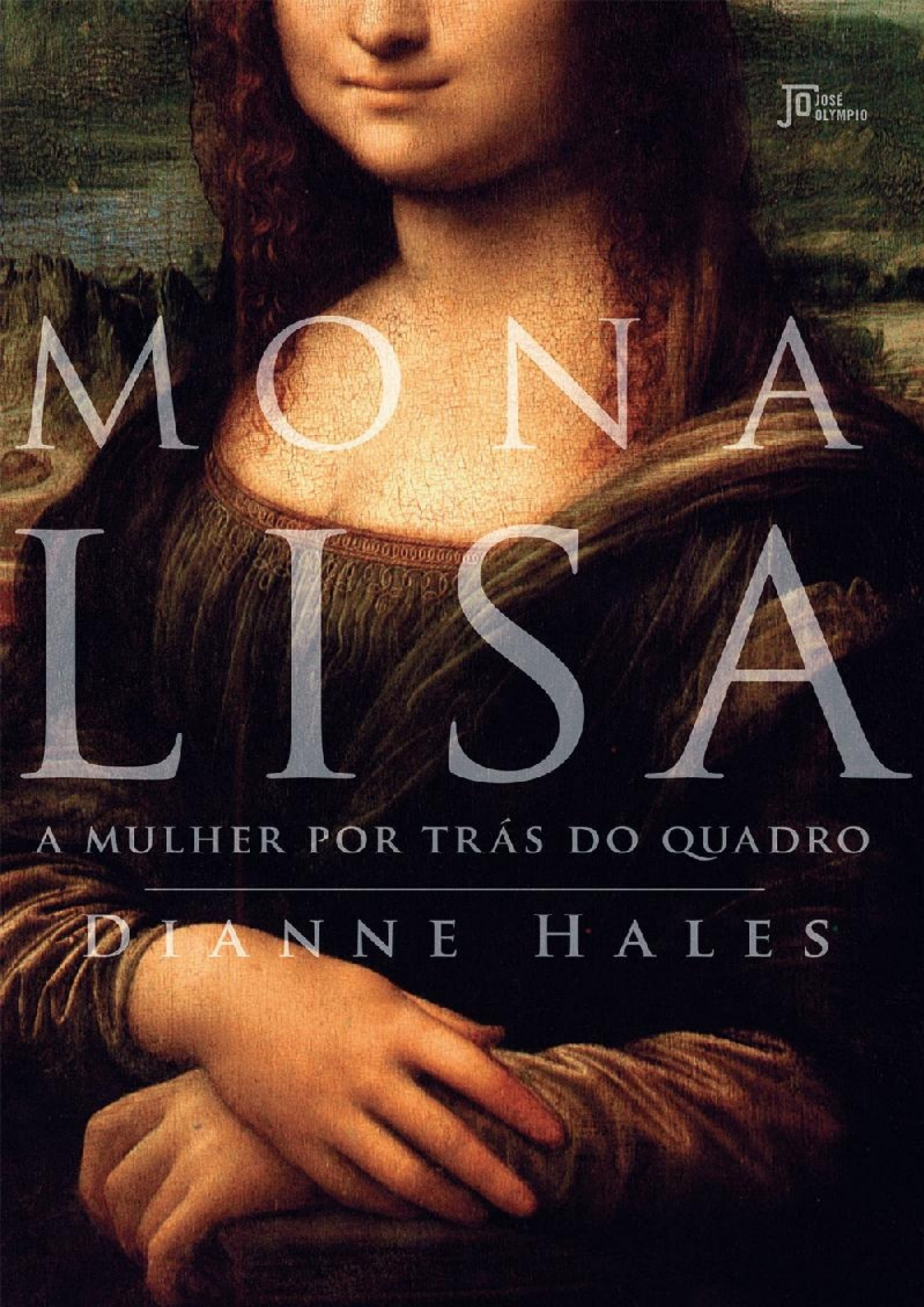

JO JOSÉ OLYMPIO
MONA LISA
A MULHER POR TRÁS DO QUADRO
DIANNE HALES

MONA LISA

A MULHER POR TRÁS DO QUADRO

DIANNE HALES



Tradução de

MARTIM VASQUES DA CUNHA e

TIAGO STARLING DE MENDONÇA

1ª edição

JO JOSÉ OLYMPIO

Rio de Janeiro, 2018

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

H183m

Hales, Dianne

Mona Lisa [recurso eletrônico] : a mulher por trás do quadro / Dianne Hales ;

tradução Martin Vasques da Cunha , Tiago Starling de Mendonça. - 1. ed. - Rio de Janeiro : José Olympio, 2018.

recurso digital

Tradução de: Mona Lisa: a life discovered

Formato: epub

Requisitos do sistema: adobe digital editions

Modo de acesso: world wide web

ISBN 978-85-03-01352-9 (recurso eletrônico)

1. Arte italiana. 2. Pintura renascentista. 3. Livros eletrônicos. I. Cunha, Martin Vasques da. II. Mendonça, Tiago Starling de. III. Título.

18-47471

CDD: 709.45

CDU: 7.034(450)

Copyright © Dianne Hales, 2018

Título original em inglês:

MONA LISA: A LIFE DISCOVERED

Este livro foi revisado segundo o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Todos os direitos reservados. Proibida a reprodução, armazenamento ou transmissão de partes deste livro, através de quaisquer meios, sem prévia autorização por escrito.

Reservam-se os direitos desta tradução à

EDITORA JOSÉ OLYMPIO LTDA.

Rua Argentina, 171 – 3º andar – São Cristóvão – 20921-380 – Rio de Janeiro, RJ

Tel.: (21) 2585-2000

Seja um leitor preferencial Record.

Cadastre-se no site www.record.com.br

e receba informações sobre nossos lançamentos e promoções.

ISBN 978-85-03-01352-9

Produzido no Brasil

2018

Para Bob e Julia, que me lembram todos os dias que o amor é a maior de todas as artes.

Quando a Arte e a História se encontram, nasce uma história.

GERT JAN VAS DER SMAN,

em *Lorenzo e Giovanna*

SUMÁRIO

Árvore genealógica de Mona Lisa

Mapa

Nota da Autora

1. *Una donna vera* (Uma mulher de verdade)

PARTE I: O SANGUE DOS GHERARDINI (59 a.C.–1478)

2. Fogos do coração
3. Uma voz sem rosto
4. "Aquele que seria feliz…"

PARTE II: UNA FIORENTINA (1479–1499)

5. Filha da Renascença
6. Dinheiro e beleza
7. O negócio do casamento
8. A esposa do comerciante

PARTE III: UM NOVO SÉCULO (1500–1512)

9. Novos começos
10. O retrato em andamento
11. Assuntos de família

PARTE IV: O TRIUNFO DOS MEDICI (1513–1579)

12. A ascensão dos leões
13. O grande mar

PARTE V: O QUADRO MAIS FAMOSO DO MUNDO

14. As aventuras de madame Lisa
15. O último sorriso

Agradecimentos

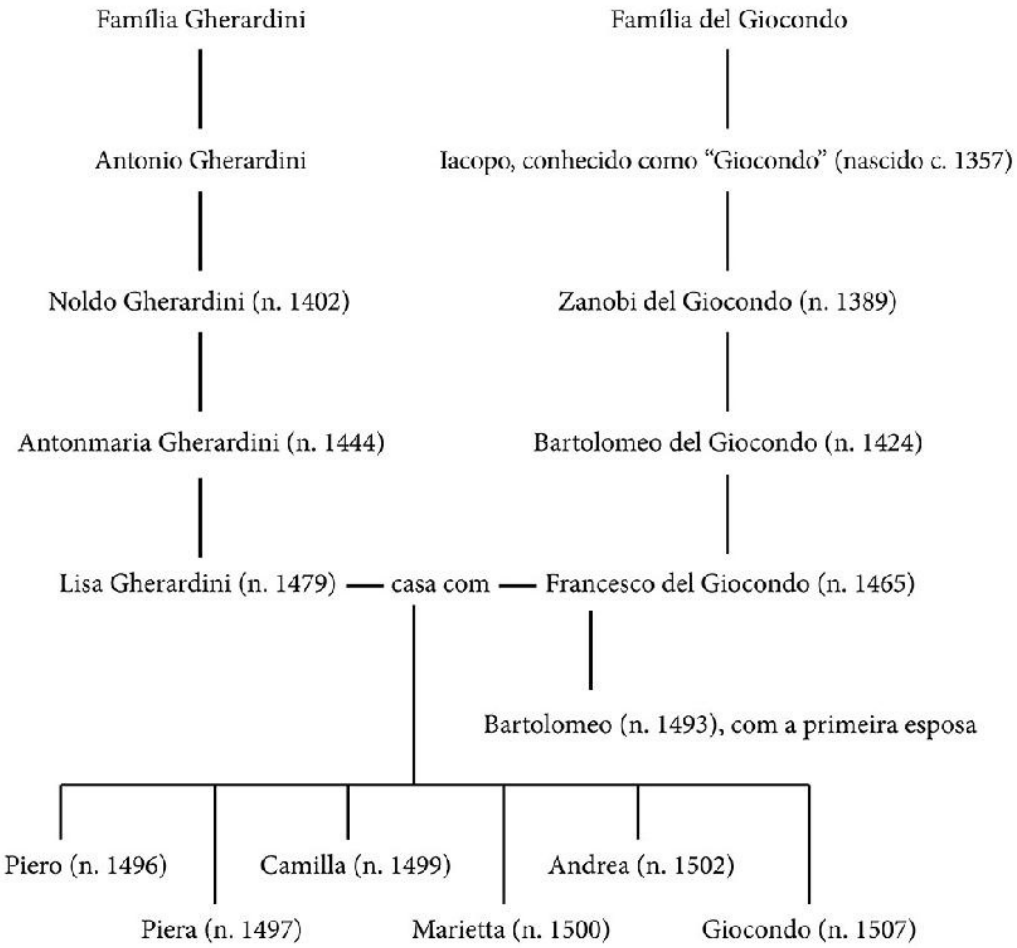
Linha do tempo de Mona Lisa

Principais Personagens

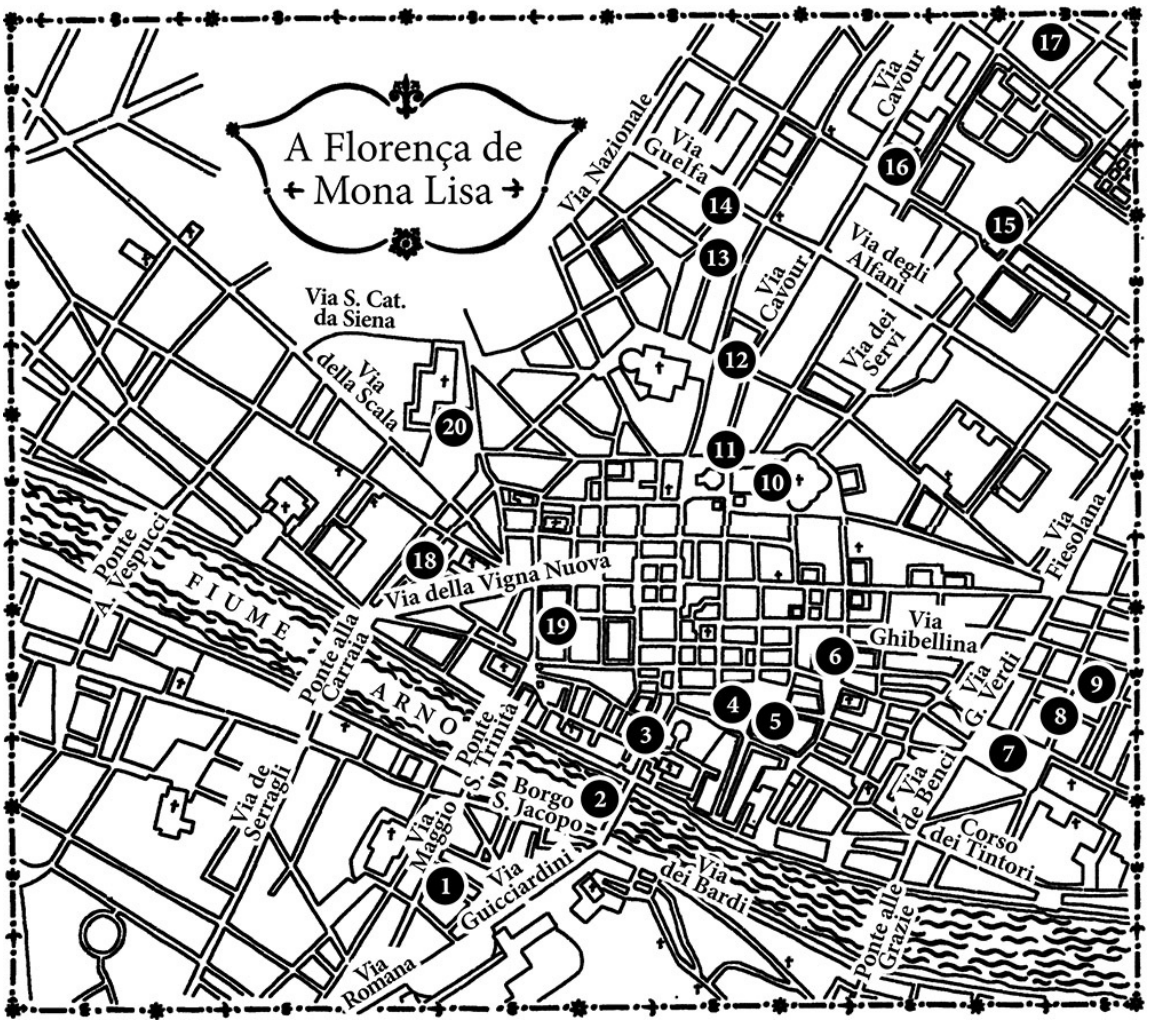
Notas

Bibliografia
Índice

Árvore Genealógica de Mona Lisa



Fonte: Baseada em pesquisas, incluindo descobertas recentes não publicadas, de Giuseppe Pallanti, autor de *La Vera Identità della Gioconda*, Milão: Skira Editore, 2006.


A Florença de
Mona Lisa
Via Nazionale
Via Guelfa
Via Cavour
Via degli Alfani
Via dei Servi
Via S. Cat. da Siena
Via della Scala
Ponte A. Vespucci
FIUME
Via della Vigna Nuova
Via Fiesolana
Via Ghibellina
Ponte alla Carraia
ARNO
Ponte S. Trinita
Via G. Verdi
Via de Benci
Via de Serragli
Via Maggio
Borgo S. Jacopo
Via Guicciardini
Corso dei Tintori
Via dei Bardi
Ponte alle Grazie
Via Romana
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20



1

Via Sguazza

2

Ponte Vecchio

3

Via Por Santa Maria

4

Piazza della Signoria

5

Palazzo Vecchio

6

Bargello

7

Piazza Santa Croce

8

Via de Pepi

9

Via Ghibellina

10

llDuomo

11

Battistero di San Giovanni

12

Palazzo Medici

13

Via della Stufa

14

Sant'Orsola

15

Santissima Annunziata

16

San Marco

17

San Domenico

18

Palazzo Rucellai

19

Palazo Strozzi

20

Santa Maria Novella



NOTA DA AUTORA

Este livro se baseia na premissa de que a mulher retratada no quadro de que a mulher retratada no quadro *Mona Lisa* é de fato a pessoa identificada em sua descrição mais antiga: Lisa Gherardini, a esposa do comerciante florentino Francesco del Giocondo.

A primeira vez que ouvi o seu nome — muitos anos depois que olhei o quadro de Leonardo da Vinci no Museu do Louvre — repeti as sílabas em voz alta para escutar o seu som: Li-sa Ghe-rar-di-ni. Quase imediatamente, as sinapses jornalísticas em meu cérebro dispararam e tive um surto de curiosidade pela mulher que todos reconhecem, mas da qual poucos sabem a respeito.

No rastro de sua história, reuni fatos onde quer que pudesse encontrá-los. Procurei a ajuda de especialistas de renome em uma variedade de campos do saber, da Arte à História, da Sociologia aos estudos de gênero sobre as mulheres. Mergulhei nos arquivos e li uma verdadeira biblioteca de artigos e textos eruditos. E me apoiei no instrumento mais confiável e perene que um repórter tem: um sapato de couro. Durante as várias visitas que fiz no transcorrer dos anos, caminhei pelas ruas e bairros da Florença de Mona Lisa, explorei seus museus e monumentos, e cheguei a conhecer — e a amar — os seus céus e as suas estações.

Descobri nas minhas andanças que os fatos crescem fragilmente com o tempo, em especial quando estão amarrados com o feitiço de Leonardo. Os especialistas discordam sobre datas e documentos; os aficionados debatem sem parar sobre quase tudo; os autodenominados detetives correm atrás de pistas; as teorias surgem e desaparecem. E, ainda assim, o que sabemos com alguma certeza a respeito de Leonardo nos revela muito pouco sobre o seu mundo.

"Os grandes homens — os gênios, os líderes, os santos — são espelhos muito pobres porque eles subiram muito além do comum", observou certa vez a historiadora Barbara Tuchman. "São os homens normais, aqueles que pertencem completamente ao clima de seu tempo, que podem nos dizer muito a respeito dele."

A verdadeira mulher chamada Lisa Gherardini — alguém comum para a medida da História — viveu no meio de mudanças súbitas, lutas políticas, criatividade meteórica, e altos e baixos econômicos. Na nova aurora da Civilização Ocidental, a sua existência pode ter parecido algo normal e privado, mas a uma distância de mais de cinco séculos, os seus detalhes criam

uma tapeçaria extraordinária da Florença Renascentista, ora estranha, ora familiar.

"As normas sociais podem mudar", lembra-me um dos meus pesquisadores mais sábios, "mas a natureza humana nunca." Este livro descreve as normas sociais — o vestuário, as casas, os rituais, as rotinas — da vida de Lisa Gherardini, mas também me refiro a ela como mulher, filha, irmã, esposa, mãe, matriarca — um ser humano pleno de dimensões, não muito diferente de suas contrapartes do século XXI. Este é um território que circunscreve o reino do provável e do possível, e tentei tornar os limites claros toda vez que cruzava de um fato confirmado a uma imaginação informada.



Algumas notas adicionais: o símbolo acima usado para introduzir as partes deste livro é o *giglio rosso*, o lírio vermelho que tem servido como emblema heráldico de Florença desde a Idade Média. A ortografia permaneceu arbitrária através de séculos da evolução da língua italiana. Seguindo o conselho de especialistas em linguística, usei o italiano moderno no texto, apesar de ter mantido a escrita original de nomes como Iacopo (Jacopo no italiano contemporâneo). Também identifiquei lugares, como o Palazzo Vecchio e o Bargello, do modo que são chamados hoje, em vez de utilizar seus antigos nomes.

As datas nas histórias de Florença, que iniciava o seu ano novo no dia 25 de março, na Festa da Anunciação, e não em 1º de janeiro, são muitas vezes confusas. Nesse ponto, apoiei-me no consenso histórico sempre que foi possível. Uma linha do tempo aparece na página 329; uma lista de personagens principais, na página 333. Minha página na internet (www.monalisabook.com) fornece informações adicionais, incluindo uma galeria de fotos.

A maioria dos trabalhos de Leonardo, como muitas outras pinturas renascentistas, está sem assinatura, sem identificação de nome e sem data. Talvez o único ponto sobre *Mona Lisa* em que todos concordam é que nenhuma outra pessoa além de Leonardo poderia ter criado essa obra-prima. E eu acredito que ninguém mais senão Lisa Gherardini poderia inspirá-lo.

Capítulo 1

Una donna vera

(Uma mulher de verdade)

Um gênio a imortalizou. Um rei francês pagou uma fortuna por ela. Um imperador a cobiçou. Poetas a saudaram. Músicos a cantaram. Publicitários a exploraram.

Nenhum rosto encantou tantos por tanto tempo. Todo ano, mais de 9 milhões de visitantes caminham em direção ao seu retrato no Museu do Louvre. Como a maioria deles, eu sempre observei a obra-prima, mas nunca pensei muito a respeito da pessoa ali retratada.

Então fui a Florença — não apenas uma vez, mas com frequência. Como uma turista, explorei seus tesouros. Como uma estudante, aprendi sua língua. Enquanto pesquisava para o meu livro *La Bella Lingua* (A bela língua), a minha história de amor com o italiano, entrevistei seus especialistas. Visita após visita, fiz uma imersão profunda em sua cultura. E, quase por acaso, me deparei com a mulher por trás do icônico sorriso.

Uma noite, em um jantar que acontecia na casa de Ludovica Sebregondi, uma historiadora da arte que se tornou minha amiga, ela menciona que a mãe de "La Gioconda" (como os italianos se referem à dama pintada por Leonardo) foi criada neste mesmo edifício na Via Ghibellina. O comentário casual me tomou de surpresa. Para mim, a *Mona Lisa* sempre me pareceu nada mais do que a pintura exposta no Museu do Louvre ou a onipresente imagem que aparece desde camisetas a xícaras de chá, nunca uma garota que tinha uma mãe e uma vida toda sua.

"Mona Lisa foi uma pessoa de verdade?", perguntei.

"*Sì*", respondeu-me Ludovica, explicando-me que *Monna* Lisa Gherardini del Giocondo foi *una donna vera* (uma mulher de verdade) que viveu em Florença há cinco séculos. *Monna*, escrito com os dois *n* no italiano contemporâneo, significa Madame, um título de respeito. Como qualquer mulher do seu tempo, Lisa carregou o sobrenome do pai, Gherardini, durante toda a sua trajetória. Os italianos chamam o quadro de *La Gioconda* como se fosse um trocadilho com o sobrenome de seu esposo (del Giocondo) e uma descrição para classificá-la como uma mulher feliz (de acordo com o significado literal da palavra *gio*, jovial, alegre).

Ainda assim, a filha mais famosa da cidade é praticamente invisível em seu lugar de nascimento. Nenhuma rua ou monumento possui o seu nome. Não há nenhuma placa de comemoração nos lugares onde viveu. A curiosidade me levou, por meio de uma rede de contatos tipicamente italiana de amigos e amigos de amigos, a um dos especialistas mundiais sobre a *vera* Lisa: Giuseppe Pallanti. Sempre incansável em perseguir os rastros da família da florentina, com a ajuda de documentos e mais documentos, esse ardiloso homem obcecado por arquivos desenterrou declarações de renda, transferências de patrimônios, procedimentos da corte, registros de batismo, casamento e falecimento, todos publicados em *La Vera Identità della Gioconda* (A verdadeira identidade da Gioconda), em 2006.

Encontramo-nos no terraço de sua casa, com vista para o bairro da infância de Lisa, no Oltrarno, o "outro", o lado sul do rio Arno. Pallanti, um professor de economia com voz suave, cabelos grisalhos e um gentil rosto toscano, não consegue explicar a obsessão que o consumiu por décadas. Sua esposa se cansou da sua rival na busca por atenção; suas crianças reclamam ao ouvir a mera menção de seu nome. Mas, a partir do momento em que se deparou com a assinatura do pai de Lisa em um acordo de terras, rapidamente caiu no feitiço dela. Em breve eu cairia no mesmo encanto.

Abrindo um mapa turístico de Florença, Pallanti marca com um X a localização da casa onde nasceu Lisa, agora transformada em uma loja de tecidos de lã na Via Sguazza. Novamente, senti o ruído elétrico de uma epifania: é claro que *una donna vera*, uma mulher de verdade, teria de ter um verdadeiro local de nascimento. Mal podia esperar para vê-lo.

Logo no dia seguinte caminhei por uma rua estreita que saía da Via Maggio, antes uma das artérias principais que levavam à Porta Romana, o portão sul de Siena. Via Sguazza significa "via do chiqueiro" e ainda comprova o seu triste nome. Mais de cinco séculos depois de seus habitantes reclamarem do odor de um esgoto municipal entupido, a rua ainda é fétida. Descubro que o cheiro horrível, conforme volto ao local em diferentes épocas, se intensifica quando a temperatura aumenta e o nível da água diminui.

As pichações sujam as casas escuras que se enfileiram na triste rua. O lixo se amontoa nas esquinas. As portas de madeira estão partidas e inclinam-se em dobradiças enferrujadas. Ninguém persiste na escuridão. Ninguém parece se importar com uma garota chamada Lisa Gherardini, nascida alguns séculos atrás entre os moinhos barulhentos do mercado de tecidos de Florença. Surpreendentemente, descubro que sou a única que se importa com ela.

Embora não tenha nenhuma pretensão de ser uma especialista, historiadora, arquivista ou *leonardista*, a jornalista que há dentro de mim sente imediatamente que a mulher de carne e osso nascida nesse quarteirão imundo tem uma história própria, que se estende de forma profunda no passado e é fabricada na rica indústria da história de Florença. Determinada a encontrar algo a mais, comecei a fazer as perguntas básicas da minha profissão: quem, onde, o que, quando, como e — a mais misteriosa — por quê.

Quem foi ela, essa mulher comum que ascendeu à fama tão extraordinária? Quando ela nasceu? Quem foram seus pais? Onde cresceu? Como viveu? O que vestia, comia, aprendia? Do que gostava? Com quem ela se casou? Será que teve filhos? Por que o pintor mais famoso do seu tempo a escolheu como seu modelo? O que aconteceu com ela depois disso? E por que o seu sorriso nos encanta até hoje?

Agora sabemos com tanta certeza quanto possível, após meio milênio, que Mona Lisa Gherardini del Giocondo foi uma típica mulher do seu tempo, vivendo no meio de levantes políticos, dramas familiares e escândalos públicos. Descendente de nobres antigos, ela nasceu e foi batizada em Florença no ano de 1479. Casada com um negociante truculento que tinha duas vezes a sua idade, ela deu à luz seis crianças e morreu com 63 anos. A vida de Lisa abarca alguns dos episódios mais tumultuados da história de Florença, várias décadas de guerra, rebeliões, cercos e conquistas — e o maior florescimento artístico que o mundo já viu.

Mesmo assim, as datas e os documentos apenas dão a ver o esqueleto de uma vida, e não uma mulher tridimensional que viveu na Renascença. Eu anseio por saber mais sobre *la donna vera* e como ela viveu, por realizar a viagem no seu tempo e no seu mundo, e ver ambos com seus olhos. Portanto, decidi lançar-me na minha própria busca.

Um historiador da arte aconselhou-me a habitar "as vizinhanças dela". Em diversas visitas no curso de vários anos, morei em muitos distritos (*quartieri*) florentinos e percorri as mesmas ruas pedregosas que Lisa Gherardini também percorreu. Ajoelhei-me nas igrejas onde ela rezou. Demorei-me nos pátios onde ela também deve ter respirado o cheiro suave do jasmim (*gelsomino*). Enquanto os X no meu mapa se multiplicavam, fui me aventurando cada vez mais — em celas repletas de musgo, capelas abandonadas, antigos moinhos de seda, *palazzi* restaurados e bibliotecas particulares tão desertas que eu considerei as partículas de pó que voavam pelo ar minhas companheiras.

Cada descoberta alimenta um surto inesperado de adrenalina. Meu pulso acelera a um mero toque na história de uma família do século XVI. Caio em exaltação quando descubro o registro de batismo de Lisa em um livro de registro eclesiástico. Um dia, diante da casa que Francesco del Giocondo comprou para sua família em crescimento, uma canção feminina flutua de uma janela aberta no segundo andar. Os sinos tocam. Os pássaros gorjeiam. Os séculos vão embora. Pouco a pouco, sinto que *la donna vera* está se tornando uma realidade.

De agora em diante, quando visito ou penso em Florença, vejo Lisa em todos os lugares: na igreja Santa Maria Novella, o lugar de descanso eterno de seus antepassados, outrora lordes da luxúria nos vales próximos do rio Chianti; no Batistério de São João, aonde seus avós trouxeram a recém-nascida diante dos portões brilhantes de bronze criados por Ghiberti; no Palazzo Vecchio, o local da administração em que seus parentes e, depois, seu esposo brigaram pelos cargos mais altos do poder; no Bargello, o então temido pátio da justiça, no qual os rebeldes Gherardini encontraram um sombrio destino.

A Florença da Renascença foi, como me faz lembrar o pesquisador Pallanti, *un fazzoletto* (uma echarpe), em que todos nela andavam e estavam próximos e falando uns dos outros. Próximo da esquina onde surge o *palazzo* dos avós de Lisa, na Via Ghibellina, há uma casa na qual o comerciante de seda Francesco del Giocondo pode ter feito a sua corte à florescente beleza da moça. A linhagem problemática de Ser Piero da Vinci, um profissional da lei extremamente bem relacionado que trabalhou para os cidadãos mais proeminentes e poderosos de Florença, vivia a poucos metros dali. O primeiro filho de Ser Piero, o bastardo Leonardo, fazia seus exercícios artísticos em uma *bottega* (ateliê) um pouco abaixo, na mesma rua.

Com um mapa gasto nas mãos, traço a mesma rota que Lisa teria feito no dia de seu casamento, em 1495, quando, em cima de um cavalo branco, cruzou o centro de Florença até "o território dos Medici", o bairro encravado ao redor da Basílica de San Lorenzo. Ali, naquele emaranhado de ruas, encontrei os raios de luz e o pátio interno de uma das diversas propriedades de del Giocondo, agora a casa do Studio Art Centers International (SACI).

Perto da Via della Stufa, reconstruída extensivamente no decorrer dos séculos, junto-me a Silvano Vinceti, um autointitulado *cacciatore di ossa* (caçador de ossos) que lidera uma controversa campanha para identificar o esqueleto de Lisa Gherardini. Um engenheiro civil nos leva ao número 23, a

locação aproximada da residência que era o destino provável para o retrato de Leonardo.

Acompanhado por uma equipe de televisão vinda de Paris que o filmava para um documentário, Vinceti, um homem que é praticamente uma chaminé humana de tanto fumar, esbelto e um *showman* loquaz, aperta a campainha da casa. Surge então uma jovem francesa, com seu salto agulha e usando uma echarpe verde-claro. Ela explica que apenas aluga o apartamento e não sabe nada a respeito da pintura que chama de *La Joconde*. Discretamente, eu tiro uma foto do hall de entrada.

Numa manhã, bem cedo, caminho por um bairro coberto de folhas onde monastérios e abadias estão reunidos no antigo convento de San Domenico di Cafaggio, agora transformado em um instituto militar médico e forense. Olhando por entre a sua cerca de ferro forjado, imagino retornar a um tempo no qual escândalos chocantes e perdas trágicas abalaram esse lugar tranquilo — assim como a família de Lisa.

Em outro dia, vou a um santuário muito querido em Florença, a Basílica da Santissima Annunziata (A Santíssima Anunciação). Meu coração dispara com medo de ultrapassar o limite permitido (e também temendo ser pega e expulsa) e sigo a dica de um restaurador de arte, deslizando através de uma porta que fica perto do confessionário e indo em direção a uma fila semicircular de capelas particulares. No lado direito do centro dessa fila, há uma capela escura que abriga os restos mortais do marido de Lisa e de dois dos seus filhos. Ajoelho-me para traçar as palavras escritas em latim, *familiae iucundi* (da família Giocondo), gravadas no chão feito de pedra-mármore.

Os restos mortais de Lisa deveriam estar junto com os do marido, mas ela desafiou os desejos dele e escolheu outro lugar de repouso: o Monastero di Sant'Orsola, a apenas um quarteirão de distância de sua casa na Via della Stufa. No passado, Sant'Orsola era uma escola exclusiva para as filhas da elite florentina e sofreu séculos de negligência. Seus muros soturnos estão manchados de pichações horrorosas, cartazes despedaçados, grades enferrujadas e fileiras de janelas cobertas de tijolos. Raios de luz são raros nos parapeitos; algumas redes estão suspensas ao longo do telhado, enroscadas em pedras partidas, antes que caiam na calçada. Alguns sujeitos bem estranhos — traficantes de drogas, segundo me informaram — se demoram nas sombras. Os transeuntes evitam olhar para essa cena e aceleram o passo.

"*La vergogna di Firenze*", foi o que anunciou um artigo de jornal a respeito do decadente quarteirão. "A vergonha de Florença." Há alguns anos a cidade anunciou planos de reconstruir o lugar como um centro cultural da região,

talvez com o nome da mulher que representa a própria cultura. Na minha visita mais recente, não percebi nenhum sinal de progresso, apenas o desolador final de uma existência esquecida.

Apesar de ter mudado muito no transcorrer dos séculos, o centro da cidade de Lisa não se transformou tanto assim. A sua Florença era uma obra-prima urbana que ainda nos atiça, a cidade do gigantesco domo de Brunelleschi, o Cupolone que abarca todo o céu, a graciosa Campanilha de Giotto (Campanário), os espaços sagrados da Santa Croce e de Orsanmichele, a espiral elegante de La Badia Fiorentina. Na época de Lisa, uma galáxia de estrelas do mundo da arte — Michelangelo, Botticelli, Rafael, Perugino, Filippino Lippi — rivalizava com os astros graças a seu esplendor. Nenhum conseguiu ofuscar o gênio incandescente de Leonardo, que emerge na névoa da História muito mais como uma força cultural do que como um mero ser humano.

Nada era comum a respeito desse artista e arquiteto, músico e matemático, cientista e escultor, engenheiro e inventor, anatomista e escritor, geólogo e botânico. Ele foi o supremo homem da Renascença, que esboçou, projetou, pintou e esculpiu como ninguém mais fez. Tinha uma aparência única, com seus cachos cuidadosamente encaracolados durante a juventude e uma barba de profeta que caía no peito quando na velhice. Escrevia como poucos, em sua inimitável "escrita especular" que preencheu milhares de páginas. Cavalgava como um campeão e era tão forte que um dos seus biógrafos disse que ele poderia dobrar uma ferradura com as mãos.

Na época de Lisa e Leonardo, personagens maiores que a vida percorriam o palco florentino, como Lorenzo de Medici, cuja magnificência era nítida em tudo o que tocava; o carismático frei Savonarola, que inflamou as almas antes de ter a própria morte ardente; o implacável Cesare Borgia, que contratou Leonardo como engenheiro militar; e Nicolau Maquiavel, que colaborou com o artista em um plano audaz para mudar o curso do rio Arno.

"*Maledetti fiorentini!*" (Malditos florentinos!), reclamavam seus inimigos. Admirados várias vezes, frequentemente temidos, raramente amados, os compatriotas de Lisa eram acusados de — segundo o registro de um historiador a respeito dos seus vícios — ganância, avareza, inconstância, falta de fé, orgulho e arrogância, sem deixar de mencionar as "inclinações sexuais muito peculiares". Até mesmo os nativos desprezavam sua cidade natal como um caldeirão de suspeitas, desconfianças e invejas — "um paraíso habitado por demônios", como um florentino escreveu a um compatriota exilado.

Leonardo tinha razões para concordar com tudo isso. Em Milão, onde viveu mais de um terço da sua vida, era conhecido como *il fiorentino*, mas ele nasceu em 1452 nos campos de Anchiano, um povoado perto da cidade de Vinci. Filho ilegítimo de uma camponesa, teria tido uma existência anônima entre os pássaros, os cavalos e os riachos que o fascinavam desde a mocidade. Em vez disso, o pai, Ser Piero, que tinha esse título honorário por ser um *notaio* (um escrivão), levou o talentoso filho para a pulsante cidade de Florença a fim de se tornar um aprendiz de artista.

Apesar de ter tido algumas grandes comissões, Leonardo nunca conseguiu criar o seu nicho no círculo de favoritos de Lorenzo de Medici. Já em Milão, sob o patrocínio do ambicioso duque Ludovico Sforza, o seu gênio finalmente surgiu. Durante a maior parte de duas décadas plenas e felizes, Leonardo mergulhou profundamente na matemática, na hidrodinâmica, na física e na astronomia; montou espetáculos teatrais de tirar o fôlego; planejou protótipos para um helicóptero, um tanque armado e um submarino; e trouxe às técnicas de pintura uma verossimilhança tão notável que até Cristo e seus apóstolos pareciam respirar ao se reunirem para a última ceia.

Então a maré da História virou. Em 1500, a invasão francesa em Milão forçou Leonardo a fugir para Florença. Nos febris cinco anos seguintes, ele se juntaria ao grupo do infame Cesare Borgia, colaboraria com Nicolau Maquiavel, brigaria com o escultor iniciante Michelangelo, sofreria com a morte do pai, tentaria feitos artísticos insuperáveis e teria fracassos sem precedentes. Nessa época e muito além dela, dedicou tempo e atenção ao único quadro com o qual ficaria pelo resto da vida — o retrato de Lisa Gherardini.

Por que ela? Por que o "divino" Leonardo, no ápice do seu talento e do seu renome, escolheu retratar alguém que não tinha um título, nenhuma fortuna, nenhum apreço pelo poder ou pelo prestígio? Logo depois de começar a me fazer essas perguntas, um amigo me deu de presente um postal holográfico da *Mona Lisa*. A um mero movimento, a imagem evanescente desloca-se do quadro de Leonardo para um outro ângulo da modelo, seu rosto virado para a esquerda em vez de para a direita, ambas as mãos levantadas como se fosse puxar um véu. A segunda e desconcertante imagem mostra uma mulher muito mais espontânea, como se fosse captada no momento antes de se posicionar diante da tela do artista.

Segurando o cartão, giro gentilmente para ver essa outra mulher se metamorfosear, como mágica, na Lisa de Leonardo e vice-versa. Se eu segurar o cartão no meio da transformação, vejo dois rostos simultaneamente, duas

Lisas — a primeira é o ícone familiar e a segunda é a menos conhecida *donna vera*. Pergunto-me se Leonardo, o mestre do *sapere vedere* (saber como deve ser visto), teria vislumbrado aquilo que poucos conseguiam reconhecer nessa mulher aparentemente comum — talvez uma fagulha do espírito indomável a que a sua família se referia como a *Gherardiname*, o orgulho único de ser um Gherardini.

Será que foi por isso que Leonardo escolheu Lisa como modelo? Não foi só por dinheiro. Também não foi só por causa de uma possível amizade com o marido dela. E não foi apenas pela possibilidade de praticar as técnicas inovadoras e virtuosísticas da pintura.

Membros exaltados daquilo que penso ser a liga da "pode-ser-qualquer-uma-menos-Lisa" argumentam que a mulher que vemos no Museu do Louvre não é a esposa do comerciante florentino, mas a vítima de um dos maiores casos de identidade errada na História da Arte. As indicadas para modelos alternativas incluem um rol insólito de candidatas, como uma duquesa guerreira, uma marquesa, uma condessa e uma ou duas cortesãs.

Outros afirmam com igual veemência que a modelo de Leonardo não foi nenhuma senhora. Alguns matemáticos, fascinados com o seu campo de estudo, "leem" a moça no quadro como a transcrição de equações e logaritmos. Um egiptólogo alega que a *Mona Lisa* representa a deusa Ísis, com o segredo das pirâmides de Gizé codificado em sua imagem. Ou talvez ela possa ser a reencarnação da mãe de Leonardo (esta é a teoria de Freud), um autorretrato que antecipa o transgênero sexual (uma opinião do século XX) ou a descrição de um amante masculino chamado Salaì (uma constante manchete para os jornais).

Ainda assim, o que permaneceu foi a evidência de que Lisa Gherardini era a verdadeira modelo de Leonardo. Uma nota marginal em um volume do século XVI, descoberta na última década, descreve e data especificamente o retrato da esposa de Francesco del Giocondo. Alguns continuam céticos. Outros desprezam a identidade da modelo como um detalhe irrelevante que simplesmente não importa em um grande trabalho de arte.

Concordo que a *Mona Lisa* permanece o que sempre foi: uma obra-prima de beleza sublime. E, de qualquer forma, a minha busca para descobrir a verdadeira Lisa Gherardini acrescentou novas dimensões para a minha apreciação do retrato. Antes eu via apenas uma figura silenciosa, com um sorriso insinuante. Agora contemplo uma filha de Florença, uma mulher da Renascença, a esposa de um comerciante, uma mãe amorosa, uma cristã

devota, um espírito nobre. A vida de Lisa existe além da moldura e abre uma janela sobre um tempo que existiu entre a época medieval e a moderna, uma cidade vibrante que explodiu em um florescer completo e uma cultura que redefiniu as possibilidades do homem — e da mulher.

Em 1542, quando Lisa Gherardini morreu, a era de ouro de Florença havia terminado. Em algumas décadas a sua família desapareceu nos espaços do tempo — ou assim pensaram os historiadores. Mas a árvore genealógica continuou a estender os seus galhos.

A neta de Lisa deu à luz uma nova geração, que gerou outra, e outra, e assim por diante. Ao longo de cinco séculos, seus descendentes casaram-se com membros das famílias mais distintas da Europa, incluindo o conde de um clã dos Guicciardini (conhecido pelo historiador Francesco Guicciardini, um colega de Maquiavel), à princesa da dinastia Strozzi e um ancestral de Sir Winston Churchill. Mas foi só em 2007 que o genealogista Domenico Savini traçou meticulosamente as quinze gerações dos herdeiros de Lisa para identificar os seus últimos descendentes vivos: as verdadeiras princesas Natalia e Irina Guicciardini Strozzi.

Em uma manhã de junho, sem nenhuma nuvem, eu e meu marido atravessamos as colinas de cartão-postal da Toscana para encontrar a elevada cidade de San Gimignano. Uma vez dentro dessa autoproclamada "Manhattan medieval", subimos uma travessa íngreme sob um dossel de folhas verdes até um *castello* do século X, saído de um conto de fadas, a casa da família Guicciardini Strozzi, sua vinícola e suas salas de degustação.

Duas jovens radiantes em seus 30 anos nos recebem com sorrisos luminosos — nada a ver com o sorriso discreto da *Mona Lisa*. Trajando jeans, Natalia, uma atriz estonteante que dançou como bailarina profissional na Rússia, é repleta de energia e entusiasmo. Irina, sua irmã caçula e mais reservada, vestida elegantemente de branco, estudou na reconhecida Universidade Bocconi de Milão antes de se juntar ao pai na gestão do negócio de vinhos da família.

"Nós sempre soubemos", elas me contam quando lhes pergunto se ficaram surpresas com a documentação que prova a ligação da sua família com a de Lisa Gherardini. Quando eram pequenas, sua avó paterna as presenteou com histórias da bela parente retratada por Leonardo — duas vezes, a primeira no painel de madeira exposto no Museu do Louvre e a segunda em outro retrato que está na família há séculos.

Enquanto conversamos e conhecemos as labirínticas adegas, pergunto-me

em voz alta se o charme efervescente das irmãs pode espelhar a *Gherardiname* de Lisa. Elas são ambíguas.

"É fantástico sentir que há algo em nosso sangue, em nosso DNA, que nos conecta com a mulher na pintura mais famosa de todos os tempos", diz Irina, "mas não afeta em nada o que somos no mundo de hoje."

Entretanto, pode afetar sua aparência. Além dos olhos castanhos e do cabelo escuro, comprido — qualidades comuns às italianas —, há algo de Lisa ao redor dos olhos das princesas e no oval de suas bochechas e queixos.

"Mas não nos nossos sorrisos!", brinca Natalia, acenando com sua larga risada. "Nosso pai — é ele quem sorri como *La Gioconda.*" Infelizmente, ele está ocupado com várias reuniões. E, em meio a abraços e *arrivederci*, nós nos despedimos.

"Que jovens encantadoras!", diz meu marido entusiasmado enquanto caminhamos em direção ao nosso carro. "Você acha que elas são realmente ligadas à Mona Lisa?"

"Chissà!", dou de ombros. Quem sabe? As possibilidades de encontrar alguma coisa que se aproxime da certeza vão de inexistentes a minúsculas.

Então percebo que esqueci os meus óculos de sol. Volto rapidamente ao *castello*, apareço no pátio onde um homem alto e grisalho está de costas para mim.

Surpreso pela minha entrada inesperada, o príncipe Girolamo Guicciardini Strozzi se volta lentamente. Sua testa se enruga de curiosidade. Seus olhos se levantam. E então eu vejo, surgindo em seus lábios como se tivesse migrado diretamente do quadro de Leonardo, o mesmo meio sorriso que tem encantado o mundo por quinhentos anos.

É o sorriso de *la donna vera*, a verdadeira mulher que poderia ser sua avó ancestral.

O sorriso de um Gherardini.

Parte I

O SANGUE DOS GHERARDINI

(59 a.C.–1478)



Capítulo 2

Fogos do coração

Os Gherardini surgiram das brumas do Mito e da História. Em um tempo antes do tempo, Enéas, o príncipe de Troia, filho da deusa Vênus, fugiu de sua cidade sitiada com o pai ancião em suas costas e seu jovem filho ao lado. O grupo de fiéis seguidores vagou por anos antes de chegar ao reino de Lácio na península italiana. Depois de se casar com a filha do monarca local e de sucedê-lo no trono, Enéas dividiu o reino entre seus descendentes. "Etrúria", a terra que conhecemos hoje em dia como Toscana, se tornou "Gherardo", que foi transmitida aos seus descendentes e aos descendentes de seus descendentes — os "pequenos Gherardos", ou Gherardini.

Assim diz a lenda.

Será a verdade? Talvez não devêssemos sequer tentar ir atrás da árvore genealógica para distinguir os fatos da fantasia. Os historiadores sempre acusaram os cronistas mais tardios da Itália de criar uma "lenda dourada" para melhorar as glórias do passado e embelezar os feitos do presente.

"Se eles eram grandes o suficiente para inventar esses mitos", observou o grande poeta alemão Goethe, "nós deveríamos ser igualmente grandes para acreditar neles." A romântica que mora no meu coração quer acreditar nisso. Já a jornalista dentro de mim aspira a algo mais.

A única certeza é que, na Itália, a linhagem importa. Nas casas de amigos italianos, percebi grandes árvores genealógicas, repletas de galhos e cheias de voltas — verdadeiras teias da genealogia —, que têm sua origem um milênio atrás ou até mais. A ancestralidade diz aos italianos não apenas de onde alguém vem, mas também seu caráter, forjado pelas gerações.

Na procura dos antepassados de Lisa Gherardini, vou ao Arquivo do Estado de Florença (Archivio di Stato di Firenze), um *bunker* sombrio e nada romântico que surge na movimentada Piazza Beccaria, que fica perto do mercado de Sant'Ambrogio. Dentro dos seus muros espessos de concreto, há o patrimônio da Toscana — sua *memoria storica* (memória histórica), um impressionante conjunto de 74 quilômetros de decretos, manuscritos, registros, testamentos, desenhos, mapas, registros de impostos e outros objetos, alguns remontando aos anos 700. Além desses documentos oficiais, o Arquivo abriga cartas, diários e milhares de *ricordanze* ou *ricordi* (os registros

de família) de uma comunidade repleta de pessoas obsessivas em tomar notas ou fazer listas.

Quem me guia nesse labirinto é Lisa Kaborycha, autora do livro *A Short History of Renaissance Italy* (Uma pequena história da Itália renascentista). No murmúrio reverencial da penumbra da sala de leituras, dezenas de cabeças estão dobradas diante de documentos afixados em pregadores de madeira. "Você pode tomar notas", aconselha Kaborycha, uma historiadora educada pela Universidade de Berkeley com o sol da Califórnia em seu sorriso, "mas apenas a lápis". Os laptops são permitidos, mas não há acesso a internet. Transgressões como colocar um lápis muito perto do manuscrito podem provocar uma bronca feroz. Nem pense em levar para lá um salgadinho.

Com um sussurro, Kaborycha identifica os especialistas, famosos em seus respectivos campos de estudo, que ficaram carreiras inteiras decifrando a caligrafia intrincada de escribas anônimos. Esses heróis desconhecidos da academia realizaram um feito digno dos mitos: trouxeram os mortos de volta à vida. Graças a uma pesquisa meticulosa, sabemos os detalhes íntimos do cotidiano dos florentinos fanáticos na autodocumentação: como ganharam e perderam fortunas, como arranjaram os casamentos e criaram suas crianças, como celebraram suas vitórias e planejaram suas vinganças quando derrotados.

Muitas personalidades poderosas surgem desse mar de estatísticas. "Os homens que querem mostrar sua superioridade em relação a outros animais", lê-se na inscrição de um livro de memórias, "devem fazer qualquer esforço para não passar por esta vida silenciosamente, como se fossem cordeiros."

Rapidamente descubro que os Gherardini nunca foram cordeiros.

Começo minha busca trocando meu passaporte pelo livro mais velho que minhas mãos já tocaram: uma história dos Gherardini escrita por um membro da família, Don (Reverendo) Niccolò Gherardini, em 1586. O volume gigantesco, com 76,2 cm de altura e 50,8 cm de largura, parece ser tanto pesado como frágil.

"Isto é pergaminho?", pergunto.

Kaborycha esfrega uma página entre os dedos.

"Não, é papel", ela diz, explicando-me que o pergaminho era feito de pele animal, o que faz um lado da superfície ser macia e suave e o verso ser ligeiramente áspero e cheio de folículos de pelos. (O pergaminho de alta qualidade chamado de "uterino" veio da pele macia de uma ovelha ou bezerro

recém-nascido.) O papel era mais barato, produzido por meio de uma polpa composta de sobra de produtos, partes de animais, ervas, cozinhada em um caldeirão enorme e depois colocada para secar. Enquanto viro as páginas quebradiças, a tinta, manchada em alguns lugares, ainda brilha na luz.

Concentro-me na destreza da pena do autor deste livro, em particular o seu modo de escrever os *s* e os *f* de maneira horizontal e não vertical. Com a prática, começo a perceber algumas palavras italianas familiares para mim. Quando um nome reconhecível, Naldo Gherardini, praticamente salta em minha direção, dou um pequeno grito — e imediatamente me desculpo pelo rompante inesperado em um lugar tão silencioso.

Logo sou capturada em uma fascinante saga de feitos terríveis e vinganças mortais. Um Gherardini, traído por um coconspirador em uma trama ousada para atingir o governo de Florença, foi aprisionado, torturado, condenado e sentenciado à morte. O trecho termina com o arrepiante termo *decapitato*.

"Decapitado?", pergunto. Kaborycha confirma com um aceno. A história sangrenta dos Gherardini parece-lhe algo comum em uma cidade que tem a violência em seu DNA cívico.

Assim eu aprendo nas crônicas antigas de Florença que as legiões romanas que atacaram as forças rebeldes entrincheiradas na cidade de Fiesole, por volta de 59 a.C., foram empurradas de volta para as margens do rio Arno. Ali se defenderam, lutando dentro do rio até a noite e recusando-se a recuar um centímetro que fosse.

Na manhã seguinte, liderados por seu capitão, Fiorino, os romanos esmagaram os fiesolenses. Depois que as forças imperiais voltaram para casa em triunfo, um pequeno grupo de soldados continuou com seu comandante no posto avançado. Certa noite, um grupo vindo de Fiesole apanhou as forças de surpresa e assassinou Fiorino, sua esposa e seus filhos.

O próprio Júlio César jurou vingança. Depois de ter saqueado Fiesole, suas tropas voltaram à beira do Arno para fundar uma nova cidade, conhecida como *piccola Roma* (pequena Roma), com uma praça pública, aquedutos, banhos públicos, vilas primorosas e templos de mármore, incluindo um dedicado a seu patrono, Marte, o deus da guerra. Em seus primeiros dois séculos, Fiorenza (Firenze em italiano moderno, Florença em português) — um nome que remetia a Fiorino e também à palavra latina para "florescer", traduzida no vernáculo da época como "espada florescente" — cresceu para ter em torno de 10 mil habitantes.

No terceiro século, o sangue ainda manchava as pedras da cidade. Um pregador cristão chamado Minias, preso por divulgar a nova religião proibida, foi jogado no anfiteatro florentino com uma pantera. Quando a fera se recusou a atacá-lo, Minias foi decapitado diante da turba delirante. Com um verdadeiro estoicismo toscano, o mártir pegou a sua cabeça decepada, colocou-a de volta nos ombros e caminhou em direção ao rio Arno, até uma montanha onde ficava a sua caverna, conhecida hoje em dia como a Basílica de San Miniato.

Assim diz a lenda.

Durante a calamitosa Idade Média, ondas de invasores — dos bizantinos aos ostrogodos — destruíram o povoamento então fervilhante. A população de Florença foi reduzida a apenas mil habitantes. No início do século IX, de acordo com outro mito, o imperador Carlos Magno restaurou a igreja primitiva de San Miniato e reescreveu o renascimento da cidade.

Na mesma época, conforme um historiador simplificou a hierarquia social para mim, os toscanos se dividiam em três amplas categorias: os homens que rezavam, os homens que trabalhavam e os homens que lutavam. As mulheres, praticamente invisíveis nos registros históricos, criavam as crianças.

Os Gherardini estavam entre os mais antigos, os mais ricos e os mais belicosos dos lordes da guerra e eram também lutadores. Seus *cavalieri* (cavaleiros) vestidos de ouro se apoderaram de um vasto território dos vales de Greve e Elsa, localizados no campo de Chianti, e dominaram povoados, vilas, torres de vigia, paróquias, moinhos, enormes terrenos, vinhas, olivais e florestas.

No século XII, três irmãos Gherardini, todos aventureiros, serviram ao rei Henrique II, da Inglaterra, em sua conquista da ilha de Hibérnia. Foram largamente recompensados e assim se assentaram no país que conhecemos hoje como Irlanda, criando as dinastias dos Geraldine e dos Fitzgerald (oriundo de "filho de Gerald"), que reivindicam o presidente americano John Fitzgerald Kennedy como seu filho mais ilustre.

A Toscana da Idade Média nunca foi uma Camelot e seus *cavalieri* nunca foram galantes Galahads. Mal sabiam escrever os próprios nomes (assinavam os seus pactos com um X), e a brigada dos Gherardini, até mesmo no mais seco dos registros históricos, era tida como um bando de quase selvagens. Destruindo tudo da fortaleza do seu castelo em Montagliari, eles guerrearam contra rivais, saquearam o campo e invadiram abadias e conventos. Se os mercadores que andavam na estrada entre Siena e Florença se recusassem a pagar os pedágios onerosos para uma travessia segura, os Gherardini

cortavam os tendões dos tornozelos das mulas e confiscavam a mercadoria que levavam.

Esses roubos ousados, feitos à luz do dia por toda a região, causaram indignação na jovem Comuna de Florença, chefiada por guildas de comerciantes determinados a proteger suas rotas de negócio. Em 1135, as tropas florentinas marcharam até a região do Chianti para encurralar os barões do roubo e colocá-los em submissão.

Os castelos em ruínas e as terras em chamas forçaram a aristocracia rural, incluindo os Gherardini, a se mudar para Florença. Os vassalos dos lordes feudais se juntaram à migração e se tornaram *popolani* (populares, ou cidadãos) em uma cidade que necessitava desesperadamente de padeiros, barbeiros, construtores, açougueiros, carpinteiros, cobradores, soldadores, alfaiates e, acima de tudo, desfiadores, limpadores, penteadores, aparadores, fiandeiros, secadores e tecelões para a sua enorme indústria de lã.

"E assim", conta o historiador do século XIV, Giovanni Villani, "a Comuna de Florença começou a se expandir, fosse pela força ou pela persuasão, aumentando seu território e reunindo sob sua jurisdição toda a nobreza do país e destruindo os castelos."

Não foi bem assim que aconteceu. "Tornar-se cidadão" não significava ser "civilizado". Forçados a sair da toca de suas montanhas, os *magnati* (os magnatas, como depois foram chamados) ainda desejavam ter mais território e marcaram suas novas terras ao construírem torres armadas e ligadas a pontes que levavam às casas das famílias aliadas. Assim, Florença fez nascer uma floresta repleta de 150 espigões, alguns com a altura de quase setenta metros, símbolos odiados da arrogância e da insolência de uma gangue que estava prestes a saquear a cidade.

Em um livro sobre a história de Florença, deparo-me com um esboço da torre principal dos Gherardini: uma laje de pedra fina, limpa, alta e quase sem janelas, localizada no *quartiere* do Leão Branco em Santa Maria Novella. Barricados nesse forte, os membros de pelo menos dezoito das casas da família Gherardini teriam disparado bestas gigantescas e arremessado pedras pesadíssimas ou piche fervendo na direção dos invasores.

Penso neles quando leio um trecho do poeta Dante Alighieri (1265–1321), que viveu no auge da loucura dos magnatas e fazia parte da mesma facção política dos Gherardini: "Orgulho, inveja, avareza — essas são as fagulhas que incendeiam os corações de todos os homens."

Os Gherardini queimavam-se com os três. Nenhum rancor poderia ser esquecido, nenhum insulto ficaria sem vingança, nenhum adversário deveria ser subestimado. Sua honra — como eram descendentes dos guerreiros romanos, conquistadores da região do Chianti, cavaleiros vestidos de ouro, mestres naturais de tudo o que sobreviveu — não exigia nada menos.

Os magnatas briguentos de Florença encontraram um novo motivo para reclamar no início do século XIII, quando surgiu, entre os imperadores do Sacro Império Romano e os poderosos papas, o conflito que provocou convulsão por toda a Itália. A maioria dos Gherardini alinhou-se com as forças pró-papais, conhecidas como os guelfos, empunhando espadas contra os gibelinos, que apoiavam o imperador. Todos os dias aconteciam batalhas no meio das ruas, geralmente atingindo os moradores das cidades no fogo cruzado de flechas e reduzindo bairros inteiros a ruína e pó.

Os magnatas "lutaram em conjunto dia e noite, e muitas pessoas morreram", como registra Villani, que acrescentou um lamento genuíno: "Que seus cidadãos chorem por si mesmos e por suas crianças, já que, por causa de seu orgulho e de sua má vontade, eles destruíram uma cidade tão nobre."

"Como Florença sobreviveu?", perguntei à historiadora Lisa Kaborycha.

Ela me explica que foi como todas as sociedades fazem: por meio da lei.

Não obstante o infindável desassossego da cidade, a Comuna conseguiu costurar uma casta muito frágil de comitês governamentais, como os Doze Homens Bons (Dodici Buonuomini), e os Dezesseis Estandartes (Gonfaloniere). Na teoria, um sorteio escolhia funcionários que faziam parte do grupo dos que não tinham dívidas de impostos das guildas. Na prática, várias coalizões de magnatas se certificavam de que a *borse* (o saco) de couro oficial continha apenas os nomes de quem os apoiava.

Apesar de os incorrigíveis lutadores não colocarem as espadas em suas bainhas, os magnatas florentinos assumiram para si o manto dos protetores das igrejas e dos líderes civis. Além dos seus guerreiros espadachins, a história da família Gherardini registra notáveis vigários, governadores, embaixadores e patronos de construções religiosas e de caridade. Os homens dos Gherardini frequentemente ascendiam aos postos políticos mais elevados, incluindo os períodos (limitados a dois meses para impedir excessos de poder) como priores e *gonfaloniere* da Signoria, o principal corpo executivo e deliberativo de Florença. Nas procissões religiosas, os Gherardini marchavam de forma orgulhosa e galante, *armati di tutto punto* (armados até os dentes), atrás do

bispo da cidade.

No meio do século XIII, o poder dos magnatas em relação à cidade começou a enfraquecer. Com a expansão do mercado, a troca de dinheiro surgiu como uma indústria muito lucrativa. Os bancos das famílias de Florença, que foram pioneiros no uso de cheques, permissões de crédito e notas do tesouro, financiaram (a taxas de juros elevadas) as façanhas extravagantes dos reis da Europa.

Os lucros surgidos dos bancos e do comércio, que se acumulavam silenciosamente ano após ano, transformaram Florença no maior centro comercial da Europa e seus "senhores dos teares" em Midas medievais. Sem nenhum rei ou nenhuma corte para impedi-los, os florentinos tinham apenas um único líder: *Messer Fiorino,* o florim dourado, cunhado pela primeira vez em 1252, tendo de um lado João Batista, o padroeiro da cidade, e do outro o seu lírio simbólico.

Mas mesmo a prosperidade não trouxe a paz. O *popolo grasso* (o povo gordo, literalmente) e o *popolo minuto* (o povo magro), recentemente enriquecidos, se uniram para derrubar — também literalmente — os nobres em processos judiciais como se fossem "lobos e homens insaciáveis". Um decreto promulgado em 1250 ordenou que as torres das fortalezas dos magnatas fossem reduzidas para, no máximo, trinta metros de altura.

Na demolição ensurdecedora que atingiu a cidade inteira, tijolos e parapeitos caíam pelas ruas. As pedras foram usadas para construir um novo conjunto de muros que protegeriam a cidade do sul até o rio Arno. Em termos simbólicos, os grandes caíam em seu poder, mas os Gherardini tinham um espírito perseverante que não apenas permaneceu, como se tornou o material de onde surgiam as novas lendas locais.

Descobri algumas dessas sagas por meio de um instrumento bastante moderno: os e-books digitalizados pelo Google, tais como a *Miscellanea Storica della Valdelsa* (A miscelânea histórica do Val d'Elsa). Em suas páginas escaneadas, encontrei um herói da família do século XIII cuja bravura os parentes de Lisa Gherardini teriam exaltado quando contavam histórias em um inverno rigoroso. Tratava-se de Cece da Gherardini, o capitão militar valente de um dos *quartieri* de Florença.

Em 1260, depois de uma inusitada década de paz, os líderes guelfos da Comuna resolveram acertar as contas com sua inimiga de longo tempo, Siena, uma cidade defensora dos gibelinos. Reunindo-se na Piazza della Signoria, como sempre faziam ao discutirem planos de guerra, os cidadãos proferiram

apoio entusiasmado a um ataque. Foi então que Cece da Gherardini falou contra o que ele acreditava ser uma ação tola e temerária.

Os cônsules que presidiam o conselho ordenaram-lhe que se calasse. Quando Cece continuou a falar, eles impuseram uma multa substancial. Cece pagou a taxa e continuou com seu argumento. Os magistrados dobraram a quantia; Cece novamente pagou o valor e continuou a argumentar. Mais uma vez dobraram o montante.

"Fale novamente", disseram os cônsules quando ele jogou mais moedas em sua direção e retornou a seu ponto de vista, "e cortaremos a sua cabeça." O sincero comandante segurou a língua, embora sussurrasse que, se tivesse duas cabeças, sacrificaria de bom grado uma delas para impedir a ida à guerra.

Por trinta dias, um sino enorme, chamado a Martinella, não parou de tocar do grande arco de Por Santa Maria, avisando os inimigos de que os florentinos estavam se preparando para a batalha. No dia marcado, Cece da Gherardini liderou lealmente os homens rumo ao sul, em direção a Siena. Um *carroccio* tipicamente florentino, ou carruagem de guerra, acompanhou a tropa.

Levado por quatro pares de bois brancos, vestidos com uma manta vermelha, com o emblema do lírio de Florença sendo exibido em dois grandes mastros, o vagão carregava a Martinella em uma torre de madeira. A tropa era composta por uma força de 3 mil cavaleiros e 30 mil soldados, pelo menos um homem de cada família, todos rumo a Siena. Durante a batalha, o badalar do sino ajudava os soldados feridos a encontrar o padre que acompanhava o exército para que pudessem ter a extrema-unção antes de morrerem.

Os florentinos não esperavam muitas perdas na batalha. Dois frades de Siena concordaram em abrir um dos portões da cidade para permitir uma entrada fácil. Contudo, em uma traição surpreendente, assim que os portões foram abertos no dia 4 de setembro, os sienenses, reforçados pelas tropas imperais, marcharam em frente. Ao mesmo tempo, os florentinos pró-gibelinos, que tinham ido lutar junto com os guelfos, de repente mudaram de lado e começaram a atacar os seus compatriotas. Como se tudo isso não bastasse, alguém decepou a mão do estandarte florentino, aumentando ainda mais a confusão.

Cerca de 2.500 florentinos, entre eles Cece da Gherardini, morreram na malfadada Batalha de Montaperti. Nenhuma família — fosse a de um magnata, fosse a de um comerciante — foi poupada. Os Gherardini e os seus aliados vencidos foram todos exilados de Florença e tiveram que arrumar suas

posses e rumar chorosos para Lucca, uma fortaleza guelfa, a fim de aguardar até que o pêndulo político voltasse a seu favor.



Por décadas, o poder foi e voltou em explosões violentas entre as duas facções. Em 1289, finalmente, os Gherardini e os outros guelfos eliminaram de forma decisiva os gibelinos. Mas a vitória no campo de batalha não parou a carnificina nas ruas. Os magnatas guelfos se dividiram imediatamente, com os Gherardini se juntando aos "brancos" contra os que defendiam os papas e foram chamados de "negros". Quando não estavam atacando outros magnatas, os Gherardini — já conhecidos pelos historiadores como "rufiões" que tinham a reputação de ser "amantes da guerra e incivilizados" — aterrorizaram os *popolani*, agredindo e roubando os florentinos trabalhadores sem esperar nenhuma punição.

Os patriarcas da cidade chegaram à conclusão de que leis mais firmes eram necessárias para conter seus cidadãos mais rudes. De 1290 a 1295, a Signoria baixou uma série de restrições draconianas chamadas de Ordenações da Justiça (os magnatas as chamavam de "Ordenações da Iniquidade"). Sua intenção era explícita: "fazer a vida o mais miserável possível" para as 150 famílias de magnatas odiadas, identificadas não apenas conforme a ancestralidade e riqueza, mas também pela sua perigosa propensão à violência. Os Gherardini atendiam a todas as qualificações.

Ser um nobre tornou-se tanto uma bênção como uma maldição. Os Gherardini e outros magnatas não podiam mais receber honras da cidade ou ter acesso a altos postos políticos que lhes permitissem manipular o sistema para seu próprio benefício. Cada homem tinha de fazer um juramento de aliança à Comuna e pagar uma espécie de título de seguro como promessa de paz. Caixas chamadas de *tamburi* (tambores) — apelidadas de *buchi della verità* (buracos da verdade) — foram colocadas fora dos prédios públicos para coletar denúncias de informantes anônimos.

Ao contrário de outros cidadãos florentinos, os magnatas podiam ser presos com base em acusações de apenas duas testemunhas, sem nenhuma outra evidência corroborante. Uma vez condenados, eles enfrentavam penas mais graves do que os *popolani*, incluindo o confisco de suas propriedades, o exílio e a execução. E, para cada ofensa, não apenas os transgressores como também os seus parentes mais próximos eram obrigados a pagar somas exorbitantes.

A Comuna erigiu uma torre-fortaleza, como uma prova tangível de seu domínio sobre seus cidadãos indomados — o formidável Palazzo del Priori,

hoje conhecido como o Palazzo Vecchio. Trata-se da construção mais alta da cidade, cerca de noventa metros de altura, incorporada a uma fortaleza de outro magnata, conhecida como La Vacca (A Vaca) e que também deu seu nome ao sino oficial da República. Suas badaladas lentas e monótonas convocavam todos os jovens com mais de 14 anos para a Piazza della Signoria, a alma cívica de Florença, quando ocorriam os momentos de crise.

Uma dessas crises atingiu Florença como um tsunami, destruindo a vida dos Gherardini e também a do maior poeta da Itália. Em 1302, quando Dante Alighieri, um guelfo branco de 36 anos, serviu um período de dois meses como prior, irrompeu a guerra civil. Os guelfos negros destruíram Florença, massacrando os guelfos brancos e queimando suas casas. Dante estava em Roma numa missão papal e conseguiu escapar do banho de sangue, mas os guelfos negros o sentenciaram, com outros 350 guelfos brancos, a uma vida de exílio perpétuo.

Esses *fuorusciti* (refugiados) enfrentariam execução imediata se voltassem à cidade. Dante, que nunca voltou à sua terra natal, iria compor a sua obra-prima literária, *A divina comédia*, enquanto peregrinava "como um barco sem vela ou leme" durante duas décadas ao redor da península italiana.

Os Gherardini exilados se recolheram a suas fazendas, mas não conseguiram escapar da ira de seus inimigos. Naldo Gherardini, um dos líderes do clã que tinha a reputação de ser "cabeça quente", formou, com seus parentes banidos, uma barricada dentro do castelo da família, localizado em Montagliari, no Chianti. Os guelfos negros os perseguiram e os dois lados lutaram um contra o outro com uma ferocidade impressionante por vários meses. No fim, os guelfos negros invadiram a fortaleza dos Gherardini e declararam o lugar como *perpetua inedificabilità* (algo como "impossível de ser reconstruído para sempre").

Alguns dos Gherardini derrotados migraram para Verona e Veneza. Outros continuaram a defender suas propriedades no Val d'Elsa, no Chianti. O líder deles, Gherarduccio Gherardini, que morreu em 1331, está enterrado na tumba mais antiga de um cavaleiro na Toscana, dentro da simples paróquia da igreja construída em pedras de Sant'Appiano, em Barberino Val d'Elsa.

Uma parte da família teve permissão de construir uma nova vila a alguns quilômetros, no outro lado do rio Greve — com a condição de que nunca fosse armada. Os Gherardini denominaram esse oásis desprotegido de Vignamaggio (o Vinhedo de Maio).

Em um dia seco de inverno, eu e meu marido atravessamos uma mistura de ciprestes altos, vinhas planas e oliveiras rugosas dos 160 hectares de Vignamaggio, um terreno que fica perto de Greve, no Chianti. Os Gherardini venderam a propriedade, que antes tinha um moinho e um lagar de azeite, para uma família florentina mais próspera, os Gherardi (sem nenhum parentesco), em 1422. Depois a propriedade mudou de mãos várias vezes antes de Gianni Nunziante, um advogado corporativo de Roma, tomar posse em 1988.

Desde então, ele restaurou os mais de oitenta quartos da vila e os seus jardins renascentistas. Uma estalagem acolhedora oferece vagas para hóspedes. Uma *cantina* enorme produz os seus vinhos premiados e os estoca em barris de madeira. Em 1993, Kenneth Branagh ambientou seu filme *Muito barulho por nada* nesse ambiente mágico.

Parte do folclore de Vignamaggio é a noção fantasiosa de que Lisa Gherardini teria nascido ali, apesar de um contrato confirmar que a venda se deu sessenta anos antes do seu nascimento. Alguns chegam a afirmar que Leonardo pintou Lisa usando como pano de fundo do seu quadro o terraço repleto de sol onde eu e meu marido almoçamos com o agradável proprietário. Além do rio e através das árvores, podemos chegar às ruínas do castelo e a uma igreja da família, reconstruída no século XVII e decorada ainda com o manto das armas dos Gherardini.

Enquanto continuamos nessa paisagem idílica, imagino os ancestrais de Lisa nesse mesmo lugar, olhando o vale e contemplando silenciosamente tudo o que perderam. Com o esvanecer do poder e do prestígio dos magnatas, a renda lucrativa dos patronos das igrejas (chamada de "benefícios") e os estipêndios dos cargos honorários começaram a secar. Algumas dinastias tiveram que vender suas terras para pagar aos credores. Não foram poucos os que desceram às camadas sociais dos "pobres envergonhados", segundo a definição de um historiador.

Florença oferecia uma alternativa aos nobres que queriam acompanhar a mudança dos tempos: uma espécie de divórcio familiar. Um magnata podia renunciar a seu título, denunciando seus parentes *grandi e possenti* (grandes e poderosos), mudar o nome e seu brasão, e se transformar em um *popolano* comum, com direito a ter os privilégios e as proteções de um cidadão, incluindo aí a chance de se juntar a uma guilda e manter um cargo político. Os ricos Tornaquinci, que deviam a sua riqueza aos direitos exclusivos de pesca e de construção de prédios em uma das margens do Arno, tornaram-se

os ainda mais ricos Tornabuoni. Os orgulhosos Cavalcanti renegaram o passado ilustre e batizaram a si mesmos como os Cavallereschi. Mais de cem clãs de nobres fizeram o mesmo.

Os Gherardini foram destacados pelos historiadores como os magnatas "mais intransigentes e reacionários" e recusaram todas essas medidas como uma afronta à honra familiar. Os aristocratas obstinados, segurando-se nos arremedos de uma glória passada, confortaram a si mesmos com o orgulho de nunca terem caído de forma "tão baixa que tivessem de exercer uma ocupação ou um negócio tão vil" e de jamais terem se casado com uma noiva ou um noivo cuja família "não tinha ligações com a antiguidade ou com a nobreza".

Essas consolações se esgotaram quando os Gherardini mergulharam em amargas disputas internas. Ao ler um livro minucioso de História sobre os magnatas florentinos, escrito em italiano, uma frase me fez parar a leitura no meio da página: *I Gherardini si odiavano di cuore*. Os Gherardini se odiavam de todo o coração — com cada um dos três principais ramos da família desprezando os outros *in egual misura* (de maneira igual). Enquanto os rancores entre os parentes aumentavam, os Gherardini briguentos haviam aperfeiçoado aquilo que chamaríamos depois de "disfunção" a um ponto digno de recorde histórico. Em breve, fui entender a razão dessa afirmação.

No meio do século XIV, um Gherardini bastante descontente, Cece di Bindo di Sasso, chegou ao seu limite. Em uma petição para renunciar ao clã desordenado, ele apresentou a si e a seu irmão Cione, conhecido como Il Pelliccia (o Peludo), como cidadãos justos e leais, protestando contra as altas multas que tinham de pagar pelas faltas de seus parentes desajustados.

Em um período de cinco anos, disse Cece à corte, dez Gherardini foram condenados ao jugo das Ordenações. Um roubou uma mula; outros entraram em brigas armadas ou bateram nos *popolani* locais. Os mais vis mataram dois homens, inclusive um prior, no espaço de um único dia. O governo demandava uma fortuna em multas, enquanto os parentes de Cece o ameaçavam, assim como à sua esposa e ao seu filho.

A corte permitiu que Cece e o irmão declarassem a sua independência e adicionassem "da Vignamaggio", referente à sua propriedade em Chianti, ao nome Gherardini. Mas, mesmo assim, esses supostos cidadãos-modelo não conseguiam escapar dos problemas. O filho de Cece, Bindo — que era um *stinco di santo* (não tinha nada de santo), como dizia um cronista da época —, andava pela região com seus amigos e vandalizava as casas dos camponeses trabalhadores. Porém, as suas transgressões não são nada perto da desgraça

que cairia sobre a família, causada pelo seu tio Pelliccia Gherardini.

Em 1360, uma coalizão de seis famílias magnatas e muitos *popolani* insatisfeitos — "homens agressivos e passionais", como escreve Villani — se reuniu para expulsar os líderes da Comuna. Os conspiradores recrutaram um infiltrado, um frade que abriria o portão enquanto passava uma noite no palácio da Signoria para que os rebeldes pudessem dominá-lo.

Antes que fizessem qualquer coisa, um dos conspiradores — Bartolomeo de Medici, da dinastia que começava a sua ascensão política — contou o plano ao seu irmão, Salvestro. Este imediatamente reconheceu o perigo para toda a família e correu para contar tudo aos priores, que concordaram em perdoar Bartolomeo se ele identificasse os comandantes da armadilha.

Entre os traidores, estavam cidadãos "renomados" como Pelliccia Gherardini da Vignamaggio e seu genro Domenico Bandini. Muitos dos acusados conseguiram fugir, mas a polícia prendeu Bandini e um *popolano* envolvido na trama. Sob tortura, os dois homens confessaram tudo. Os doze conspiradores foram condenados à morte *in absentia* por planejar contra o governo e "desprezar o estado pacífico e sereno da cidade, que vive na tranquilidade, prosperidade e justiça". Os cidadãos comuns foram enforcados. Como nobre, Domenico Bandini tinha direito a uma execução mais digna: foi decapitado.

Seu sogro, Pelliccia Gherardini da Vignamaggio, foi punido com a imagem de uma *pittura infamante*. Conforme era o costume com criminosos covardes, a Comuna mandou que pintassem o seu rosto, como uma espécie de fotografia de delegacia, no muro exterior do palácio da Justiça (hoje conhecido como Bargello), para que toda a cidade pudesse ver e zombar. O exílio sem nenhuma honra, que deixava os condenados vagando pela Europa por vários anos, foi um incômodo para os líderes florentinos, com protestos de inocência e petições para pedir indultos e anistias. Em 1378, muito tempo depois de seu retrato infame ter desvanecido, a sentença de morte de Pelliccia foi revogada.

O indulto veio tarde demais para mudar o destino da filha de Pelliccia, Dianora Gherardini. A viúva do traidor decapitado Domenico Bandini deu à luz sua sétima criança, uma menina chamada Margherita, em 1360, o mesmo ano em que o marido foi executado. Com o marido morto, o pai em desgraça e sua propriedade confiscada, Dianora fugiu *senza una lira in tasca* (algo como "sem um vintém no bolso"), de acordo com o registro histórico da

família. Depois, juntou-se às suas duas irmãs, que, com outros refugiados políticos de Florença, se estabeleceram em Avignon, o centro comercial francês, pleno de prosperidade, que serviu como lar para o papado expulso da Itália durante boa parte do século XIV.

Dianora foi a primeira mulher Gherardini — e a alma mais simpática — que encontrei nos meses em que perambulei nos anais do município que contavam a história da sua família. Ainda assim, jamais saberia sobre sua existência não fosse uma pista que encontrei durante a minha visita em Vignamaggio. Na parede da *cantina* (que vende um vinho Chianti encorpado chamado Castello di Monna Lisa) há a cópia de uma carta escrita pelo último Gherardini que foi dono da mansão, Amidio.

Nessa nota informal e de tom amistoso, datada de 26 de outubro de 1404, ele manda saudações a Francesco di Marco Datini, o empreendedor magnata que ficou famoso na história italiana como "o mercador de Prato". Amidio queixa-se do quanto esteve atarefado e convida Francesco a beber um vinho *inbotato* (dentro de um barril) enviado de Vignamaggio.

"O que é meu é seu", ele escreve, terminando com um cumprimento à esposa de Datini, Margherita.

Impressionada com o tom terno e familiar, perguntei-me se haveria mais do que uma relação comercial entre o Gherardini e o poderoso Datini. Nos arquivos digitais do Val d'Elsa, em Chianti, encontrei várias histórias locais que me ajudaram a ligar os pontos. Descobri que Amidio foi o filho do notório traidor Pelliccia Gherardini — e um dos irmãos mais velhos de Dianora. A filha mais nova dela, Margherita, sobrinha de Amidio, casou-se com o rico comerciante toscano chamado Francesco Datini, em 1376.

A pequena "Bita", como a família a chamava, deveria cair no esquecimento. Em vez disso, sabemos mais sobre essa filha dos Gherardini do que sobre qualquer outra mulher do seu tempo, graças à compulsiva vontade do marido de preservar todo papel que lhe chegou às mãos. Durante sua longa vida, Datini copiou cada carta que escreveu e arquivou cada uma que recebeu, incluindo aquela que recebeu de Amidio Gherardini da Vignamaggio e também outras que trocou com sua "jovem esposa rebelde e singularmente franca", como a historiadora Barbara Tuchman a descreve.

"Posso sentir os Gherardini no meu sangue", declara Margherita em um dos mais de 2 mil bilhetes que enviou ao marido. Nessas páginas, conheci essa *donna vera* toscana — alegre, inteligente, prática, enérgica, devota e determinada. Suas palavras revelam o que era ser mulher e esposa na Toscana

do século XV e como ela sentia ter os fogos do coração dos Gherardini queimando dentro dela. Talvez, saber mais sobre Margherita, pensei, me levasse a uma compreensão melhor de sua parente, Lisa Gherardini.

Havia apenas uma única maneira de descobrir isso.

Capítulo 3

Uma voz sem rosto

"Temos de ir a Prato", disse ao meu marido em uma manhã úmida em Florença.

"Por quê?", ele me pergunta com um cansaço justificável.

"Porque lá tem uma casa que quero visitar."

"A Mona Lisa viveu nessa casa?"

"Não", admiti. Nascida 56 anos depois da morte de Margherita Datini em 1423, Lisa Gherardini provavelmente nunca pôs os pés na cidade adormecida que fica no oeste de Florença.

"A viagem vale a pena?", ele pergunta novamente.

"Sem dúvida", garanto. Muito antes de ter feito a ligação entre os Gherardini e os Datini, os especialistas me instigaram a aprender mais sobre essa esposa de um comerciante, excepcionalmente sincera, cujas cartas romperam o silêncio que cobria a vida das mulheres da época. Mas o que me intriga a respeito dessa senhora medieval é o temperamento típico dos Gherardini que ela compartilha com a modelo de Leonardo.

Lisa Gherardini, que jamais deixou uma única palavra em nenhum papel, sempre permanecerá como um rosto sem voz. Margherita, a correspondente prolífica, me assombra como uma voz sem rosto.

Isso é uma verdade literal. Na antiga sala de estar da Casa Datini, que fica na esquina entre a Via del Porcellatico e a Via Mazzei, no centro de Prato, existem dois manequins em tamanho real, vestidos com roupas que reproduzem os robes luxuosos que o próspero casal vestia. Um pano preto cobre suas cabeças sem traços. Os Datini ganham vida somente por meio das palavras que escreveram, como parte de um arquivo repleto de tesouros, com 150 mil cartas, mais de quinhentos livros de contabilidade e livro-razão, trezentos contratos e milhares de contas, recibos e cheques — o maior acervo de papéis privados que sobreviveu na Itália antes do século XVIII.

Uma ou duas vezes por semana, durante dezesseis anos, as missivas de um cônjuge para o outro viajaram em mulas, com roupas para lavar e cestas de pão, ovos e legumes frescos que vinham das fazendas dos Datini. Geralmente escritas ou ditadas no calor do momento, essas cartas sem nenhuma revisão,

que lidavam com as pequenas mudanças do cotidiano, nos dão um retrato íntimo de um casamento problemático.

Ao ler várias cartas que se encontram no livro fundamental de Iris Origo, *The Merchant of Prato* (O mercador de Prato), sinto que assisto a uma versão medieval de um show de televisão, olhando furtivamente nas cozinhas dos Datini e nos seus armários, encontrando seus amigos e parentes, ouvindo por acaso enquanto eles lidam com assuntos perenes como infertilidade e infidelidade. Começo a ver Francesco Datini (1335–1410) e Margherita (1360–1423) como um casal não muito diferente de Francesco del Giocondo e sua esposa, Lisa Gherardini — nem de vários casais contemporâneos que conhecemos.

Tal como o marido de Lisa Gherardini, Francesco Datini era ambicioso, avarento e oportunista; ele manipulou, negociou, desafiou, barganhou e torceu as leis e os mandamentos até o ponto de destruí-los e, às vezes, além disso. O mercador fanático por trabalho vivia em um estado de angústia que ele chamava de *malinconia*, comumente traduzido como "melancolia". Contudo, na época de Datini, o termo também se referia a um "humor obscuro" — ou pensamentos e pressentimentos que provocam ansiedade.

Posso imaginar esse homem de negócios extremamente estressado como um personagem de um filme de Woody Allen — talvez um corretor de Wall Street, neurótico, obcecado pela morte, com um psicólogo no outro lado da linha, antiácidos no bolso e Xanax em seu armário de remédios, sempre às turras com seu assistente e jogando seu celular no chão quando cai a chamada.

"*Sappiti temperare*" (Aprenda a ser moderado!), aconselharia Margherita ao seu marido colérico. Ela não era a dócil companheira medieval típica; evoluiu de uma garota temperamental para uma mulher repleta de confiança e de competência, plenamente capaz de enfrentar o marido quando este se comportava mal, o que acontecia frequentemente.

Quando o sangue dos Gherardini a inflamava — e ela confessava que isso acontecia várias vezes em um único dia —, Margherita não se resguardava. Mesmo assim, na sua determinação em tornar melhor a sua vida e a do seu marido, ela se desenvolveu e cresceu de forma surpreendente.

A saga de ascensão de Francisco Datini começou tragicamente. A peste negra de 1348 matou seu pai, dono de uma taverna, sua mãe e dois irmãos. Dois anos depois, o rapaz de 16 anos vendeu a terra que herdou, embrulhou-se em um manto vermelho — a cor que simbolizava riqueza e autoridade — e partiu da cidade de Prato para fazer fortuna em Avignon.

Nesse centro comercial pujante, o papa exilado Clemente VI reinava com esplendor na corte mais corrupta da Europa, tão sibarita em seus costumes que não apenas a louça mas as patas dos cavalos eram cobertas de ouro. O jovem Datini vendia tudo aquilo que esse mercado desejava: armas e armaduras (para ambos os lados do conflito, sem nenhum preconceito), lã, seda, especiarias, prataria, luminárias, tigelas, bacias, cálices, safiras, esmeraldas, linho — mais uma seleção de estatuetas religiosas extremamente baratas. Com o passar do tempo, ele tornou-se dono de um balcão de troca de dinheiro, de uma taverna de vinhos, de uma loja de tecidos e até mesmo de um banco. Seus livros de contabilidade usavam no frontispício o lema "Em nome de Deus e do Lucro".

Vivendo em um mundo desavergonhadamente material, Datini passou a ter uma reputação de ser, como diria um amigo seu, "um homem que mantinha mulheres e vivia apenas de comer perdizes (um costume caro para a época), adorando arte e dinheiro, esquecendo-se do Criador e de si mesmo". É possível que ele tenha sido o pai de uma criança nascida em seus casos amorosos de juventude, mas o bebê não sobreviveu.

Finalmente, aos 40 anos, com uma fortuna considerável no banco, o empreendedor e resoluto solteirão decidiu ter uma família. Mais do que nunca, queria ter herdeiros a quem pudesse deixar sua riqueza "no amor e no prazer". Mas o comerciante temperamental era cioso a respeito da noiva.

Ele escreveu a uma boa mulher vinda de Prato, que o abrigou logo depois da morte dos seus pais: "Penso que Deus ordenou, logo no meu nascimento, que eu deveria ter uma florentina como esposa."

Florença talvez não tivesse apregoado como primeira candidata Margherita di Domenico Bandini, filha e neta de traidores. Apesar de ser nobre e atraente, uma dentre sete filhos, não era qualificada como uma boa aquisição para um casamento. Com o avô, o traidor Pelliccia Gherardini, ainda no exílio e a mãe, Dianora Gherardini, vivendo da bondade de outros parentes, jamais haveria um dote. (De acordo com o testamento de Datini, alguém lhe prometeu isso, mas nunca foi pago.)

Os amigos devem ter avisado Datini de que, em breve, os irmãos de Margherita iriam se dependurar no novo parente em busca de dinheiro e outros favores. Havia algo a mais: a infância turbulenta de Margherita provara falhas em sua educação. Ao contrário da mãe, ela não sabia ler ou escrever. E havia a questão envolvendo o temperamento feroz dos Gherardini.

Nada disso dissuadiu Datini. Pela primeira vez, olhou além do lucro e

avaliou as outras qualidades da garota: era jovem, tinha boa aparência e possuía um sangue aristocrata. Lisa Gherardini ofereceria a Francesco del Giocondo os mesmos benefícios — e muito pouco além disso.

Como as outras garotas da sua época, Margherita, de 16 anos, não escolheu o marido; foi ele quem a escolheu. Aos olhos de sua mãe, o poderoso mercador era um partido e tanto. Quando tento imaginar o que a adolescente pensou a respeito do seu noivo — bem mais velho, descrito como roliço por seus contemporâneos, mas retratado como esbelto nas estátuas dos memoriais —, a imagem mais benévola que tenho é uma figura paternal.

Depois de uma extravagante festa de casamento em Avignon, em 1376, os recém-casados esperaram ansiosamente pelo primeiro filho. Semanas, meses, anos se passaram, mas Margherita não engravidava. Os amigos italianos do mercador culpavam a França e lembravam a Datini que as terras da Toscana eram *maschili* e *moltiplicativi* (viris e fertilizantes). Niccolò dell'Ammannato Tecchini, que era casado em Florença com a irmã de Margherita, Francesca, culpou "Bita" porque "ela deveria se empenhar mais, sem se preocupar com o seu sangue de Gherardini, e sim com adulações e ardis" para trazer o marido de volta à sua terra natal.

Datini retornou a Prato apenas quando o papado foi realocado em Roma, no ano de 1383 — não como um rapazinho próspero, e sim como o homem mais bem-sucedido que a cidade já tinha visto. O magnata de meia-idade trouxe também a sua jovem e bela esposa como se fosse um troféu a ser exibido pelas ruas da cidade de onde tinha partido e que continuava um lugar de ruas e mentes estreitas.

Os 12 mil trabalhadores de Prato, todos tementes a Deus e cidadãos honestos, eram empregados no mercado de tecidos e enfrentavam cada dia com tanta resignação que um antigo habitante os descreveu como sempre sentindo "vergonha de estar vivos". Dentro dos muros austeros da cidade, o negócio de cada um era também do vizinho, mas poucos causavam mais curiosidade do que os de *Francesco ricco* (o rico Francesco), como começaram a apelidar Datini.

Os rumores começaram alguns meses depois da chegada de Datini, com a construção da casa mais ostentosa já feita na cidade, "o castelo mais belo do mundo", como descreveu o seu amigo, o *notaio* Ser Lapo Mazzei. Ao contrário da maioria das residências de Prato, a Casa Datini foi construída em pedra, e não em madeira, com uma bela galeria com pilares no andar de cima. No momento em que adentrei nela, imaginei a Margherita de 23 anos

andando de quarto em quarto, maravilhada por se encontrar como senhora de uma mansão medieval.

O seu território doméstico era composto de duas cozinhas — uma no andar de cima, a outra no andar de baixo, tetos abobadados (alguns pintados com estrelas azuis que ainda brilham em um céu dourado), pisos de tijolos sempre encerados, paredes com escudos pendurados, decorados com o elmo dos Datini (um símbolo de status encomendado pelo mercador), uma enorme sala de estar, um pequeno escritório, vários quartos de hóspedes e duas lareiras de pedra. O quarto principal abrigava a peça mais cara do mobiliário: uma cama feita à mão de três metros e meio de largura, com cortinas, um dossel, um colchão listrado, dois travesseiros com linha de ouro, mais seis com capas bordadas, e uma colcha recheada com penas macias, onde os Datini dormiam sempre nus, conforme as normas da época.

Do lado de fora, em vez de um terreno comum, cheio de flores e legumes, Datini projetou, o que ele próprio admitia como uma loucura, um "jardim dos prazeres" que custou uma pequena fortuna, onde até laranjas, além de rosas, violetas e outras flores, poderiam nascer. Toda semana chegavam mais luxuosidades na porta dos Datini — comidas raras, vinhos antigos, tecidos sofisticados para a roupa do casal, além de animais peculiares como um macaco, dois pavões, uma gaivota e um porco-espinho em uma gaiola.

Os novos vizinhos de Margherita prestavam atenção em cada entrega e em cada detalhe. Eles devem ter tido admiração misturada com inveja pela prosperidade de seu marido, mas nenhuma afeição pelo negociante implacável e sua mulher com aparência estrangeira.

Tão logo pousou suas malas, o inquieto Datini foi para Pisa iniciar um novo braço do seu negócio. A separação de sua esposa foi temporária, como ele disse a Margherita, enfatizando em sua primeira carta, escrita em 1382, que sem sua presença "não tenho conforto algum aqui e você aí tampouco… Se estivesse aqui comigo, eu ficaria mais tranquilo".

Margherita respondeu com uma afeição fervorosa, jurando que ela iria "não apenas a Pisa, mas ao fim do mundo, se lhe agradar". Emocionada pela sinceridade de sua promessa, temi que a jovem esposa se encaminhava para mais um caso de fossa sentimental. De tempos em tempos, suas esperanças de viver ao lado de Datini como uma verdadeira esposa se frustravam. Por boa parte das duas décadas seguintes, o mercador viveria principalmente em Pisa e em Florença, onde abriu um novo ramo e viajou até lugares como Espanha e Maiorca, retornando periodicamente para ver como estavam suas

propriedades em Prato.

Com o marido fora de casa, Margherita se tornou uma espécie de substituta para o dono da mansão, responsável por tudo: casa principal, fazendas, jardim, armazém, gado, empregados — e por qualquer crise que surgisse diante dela. Datini, obsessivamente, controlava tudo, mesmo a distância, dando instruções minuciosas que seu escriba repetia várias vezes, como se ele próprio estivesse sobre os ombros dela.

Em várias de suas anotações, cada sentença começava com a palavra "Lembre-se":

"Lembre-se de lavar os pés das mulas com água quente, até as patas, e de mantê-las bem alimentadas e cuidadas."

"Lembre-se de tomar um pouco de vinho branco todo dia."

"Lembre-se de enviar ao moinho um saco de grãos."

Geralmente, Datini adicionava uma advertência bem paternal, como "Cuide para que eu não tenha de repreendê-la depois". Em outra nota, ele acrescenta: "Lute para ser uma mulher e não uma criança. Em breve, entrará em seu vigésimo quinto ano."

Quando Margherita fez 25 anos, em 1385, Prato se alvoroçou com os rumores de que ela estava grávida, mas isso foi um alarme falso. Sua irmã e seu cunhado em Florença, pais de cinco crianças, lhe deram vários conselhos — e se ofereceram, como uma brincadeira, para emprestar um de seus filhos, já que, obviamente, ela não conseguia fazer um "por si mesma".

Sugeriam coisas como aplicar um cataplasma poderoso (porém pútrido) na barriga; recrutar um rapaz virgem para envolver um cinto em sua cintura enquanto recitava três pais-nossos e ave-marias; rezar à amada padroeira de Prato, a Madonna della Cintola (Nossa Senhora do Laço, o cinto miraculoso que a Virgem Maria confiou a um apóstolo quando subiu ao paraíso).

Em suas cartas, ditadas aos vários empregados de Datini, Margherita reclamava das dores que tinha antes de cada período de menstruação. Os ginecologistas modernos acreditam que uma doença comum às mulheres, a endometriose, pode ter provocado as câimbras e a infertilidade. Mas como uma mulher poderia engravidar se, noite após noite, dormia sozinha em sua cama nupcial?

Enquanto o tempo passava e as suas tristezas aumentavam, eu podia escutar o tom da voz de Margherita crescer de intensidade. "Você me deixou com tanta

coisa para fazer como se eu fosse um homem e tivesse o gabinete de um senhor", ela protestava. Quando seu marido a perturbava para tratar da sua mula mimada, ela explodia: "Bem que Deus me trataria melhor do que você a trata!"

Por várias vezes Margherita não resistia a tripudiar com Francesco, usando para isso a única coisa que a colocava acima dele: a sua nobre descendência.

"Tenho um pouco do sangue dos Gherardini", ela declarava, "mas o que *seu* sangue é, eu não sei." Datini sempre dizia ao seu amigo Ser Lapo que gostaria que sua esposa "fosse tão dócil quanto era astuta" e, por isso, se resignava ao ouvir essas chibatadas verbais.

"O que você diz", ele escreveu em uma ocasião, "é tão verdadeiro quanto a prece de Nosso Senhor."

Então veio a primeira traição. Naquela época, homens como Datini se envolviam em casos extraconjugais — mas não com uma criada de 15 anos que chegou na casa do casal quando tinha 12. Margherita começou a perceber o aumento na cintura da garota e pensou que o pai fosse algum rapaz da vila ou algum comerciante sem caráter que seduzia jovens inocentes para as suas camas.

Fico imaginando como Margherita soube da verdade. Será que a menina, aterrorizada, confessou tudo em um rio de lágrimas? Será que Datini confirmou que era o pai com a sua frieza habitual? Pouco importa como veio a revelação, o adultério do marido deve ter sido uma facada no coração de Margherita.

Datini lidou com a situação como se fosse algo normal. A menina logo se casou com um comerciante que ocasionalmente trabalhava para ele, junto com um dote enorme e dois *cassoni* (baús de casamento) cheios de roupas, lençóis e outros apetrechos domésticos. Quando o bebê nasceu, o novo pai contratou várias amas para o filho, que batizou com seu nome e o chamava de *il fanciullo mio* (meu garotinho). A criança morreu depois de cinco meses, daquilo que Datini chamou de "a doença maldita". Ele ficou devastado e enterrou o pequenino corpo ao pé do túmulo da sua família, o lugar sempre reservado à criança legítima de alguém.

Enquanto as línguas dos habitantes matraqueavam nas lojas e nas ruas de Prato, Margherita recolheu-se ao orgulho de ser uma Gherardini e manteve a sua altivez. Quando acusações escandalosas iriam abalar a sua família em Florença, Lisa Gherardini teria a mesma atitude de manter a sua força interior.

Poucos meses depois do nascimento do filho bastardo do marido, Margherita decidiu fazer algo impensável para uma mulher de sua época: aprender por conta própria a escrever. Apesar de ter aprendido a identificar algumas palavras, ela nunca dominou as habilidades assustadoras de cortar o bico da pena, misturar a tinta, aplicá-la uniformemente e colocar palavras numa página em linha reta.

Por que ela queria aprender isso? Mesmo com a reclamação de Margherita de depender dos escribas do marido para se comunicar com ele, suspeito que havia outro motivo além do desejo de ter um pouco de privacidade: a determinação de se expressar e a vontade de demonstrar a própria inteligência e competência, além de se apresentar à sociedade como a mulher liberta e independente que se tornou.

O "autógrafo" mais antigo que sobreviveu de suas mãos é uma carta escrita em 1388, quando ela tinha 28 anos, e é a prova da dificuldade do desafio. Deparei-me com um fac-símile em um artigo escrito por um especialista; nele, revela-se o esforço com o qual ela se aplicou. Algumas linhas praticamente ilegíveis serpenteiam pela página, algumas vezes espremidas, outras vezes separadas demais, com manchas de tinta espalhadas por todos os lados.

Desde o início da sua empreitada, Margherita, apesar de compor cada carta de maneira lenta e trabalhosa, escrevia com uma mão firme, a tinta escura, as letras sempre altivas. Assim que as palavras começavam a fluir de maneira mais suave, a sua personalidade e o seu temperamento de Gherardini surgiam de forma mais definitiva. "Não sou uma camponesa só porque vivo no campo", reclamou para os parentes. "A camponesa é aquela que faz coisas de camponesa."

Mesmo com o seu casamento em vias de azedar, Margherita criou uma vida agradável em Prato, rodeada por uma feliz *brigata* (comitiva) de amigas da mesma idade, que a chamavam carinhosamente de *sirocchia* (irmã), e um grupo de garotas sorridentes da vila que a ajudavam com as tarefas sem fim. Qualquer evento — um batismo, um casamento, um aniversário, uma festa, até mesmo os serviços diários que aconteciam na igreja — transformava-se em um encontro feliz com aquilo que Datini chamava de "o grande bando" de *femmine* de sua esposa.

Os Gherardini aparentados de Margherita estavam sempre necessitados, e isso continuou a ser um problema. Como pardais esfomeados, sua mãe e seus irmãos pediam constantemente por migalhas que eram jogadas da mesa do rico comerciante e sempre reclamavam que não ganhavam o suficiente.

Quando Datini abriu um escritório em Florença em 1386, Dianora Gherardini ofereceu ao genro a casa que ainda tinha na cidade — mediante um aluguel exorbitante que ela pediu à filha que o convencesse a pagar. Datini preferiu alugar lugares mais baratos.

Mesmo assim, quando Niccolò, o cunhado de Margherita, foi à falência, Datini pagou suas dívidas. Foi então que o irmão dela, Bartolomeo, a ovelha negra da família, começou a importunar Margherita por dinheiro. Ela implorava ao marido, argumentando que, "apesar de tudo, ele é meu irmão e não posso fazer nada exceto amá-lo". Em suas cartas, contudo, ela recriminava a mãe e o irmão por seus pedidos desavergonhados. Quando Bartolomeo morreu, Datini se sentiu na obrigação de pagar as contas dos médicos e de comprar mantas de luto para a família inteira a um preço considerável. Francesco del Giocondo faria algo a mais quando o mesmo aconteceu com os Gherardini de Lisa.

Margherita apreciava a generosidade do marido, por mais que guardasse certo rancor. "Veja, quantos fardos Francesco carrega por minha causa", ela pensava. De qualquer maneira, o dinheiro não conseguia recuperar a confiança perdida ou então impedir as brigas que ecoavam nas enormes salas da mansão sempre que Datini retornava à sua casa.

"Tenho razão no que estou dizendo", ela escreveu depois de uma discussão dolorosa, "e você não vai mudar nada disso gritando comigo."

Em 1392, com 57 anos, Datini foi pai de outra criança bastarda — dessa vez, a mãe era uma escrava da família, de 20 anos, chamada Lucia.

Uma escrava? Na Toscana?

Chocada por essa descoberta, procurei o historiador Fabrizio Ricciardelli, o diretor do Palazzo dei Cerchi, administrado pela Kent State, em Florença, e que pesquisou minuciosamente o assunto. Depois que a peste negra dizimou a população em 1348, ele me explica, a Comuna de Florença autorizou a posse de escravos — desde que não fossem cristãos. Em sua maioria, eram jovens meninas que vieram ou foram sequestradas dos países dos Bálcãs, conhecidos como Schiavonia (terra dos escravos), da Grécia ou da África do Norte, depois vendidas em Veneza ou Gênova por preços consideravelmente mais baixos do que qualquer manta do vestuário de Datini.

Apesar de trabalharem como empregadas domésticas, em geral as escravas também satisfaziam os ímpetos sexuais de seus senhores. O tão estimado Cosimo de Medici (1389–1464), que mandava em Florença como um

monarca sem coroa, teve um filho, Carlo, com uma escrava da família. O garoto cresceu no *palazzo* Medici, em Florença, antes de entrar no sacerdócio e se tornar o bispo de Prato.

Mais uma vez, o marido de Margherita a humilhou na sua intimidade, mas também em público. Mesmo que ela tenha chorado e gritado na privacidade de seu quarto, o orgulho de ser uma Gherardini a impediu de revelar os seus sentimentos mais profundos fora de casa. Por algum tempo, é provável que ela não tenha se comunicado com Datini de nenhuma forma, escrita ou falada.

Com sua notória eficácia, o pragmático negociante arrumou outro marido entre seus funcionários, libertou Lucia e lhe deu um robusto dote. O bebê, uma menina chamada Ginevra, foi criada por uma ama que vivia no campo, tudo de acordo com os costumes da época. Mas, em vez do período habitual de dezoito meses a dois anos, ela ficou com sua cuidadora por quase seis anos. Margherita talvez não quisesse saber o que aconteceu com a criança — ou com o seu esposo infiel.

Maridos que traem é algo que não mudou muito no curso dos séculos. Como vários sujeitos mulherengos, Datini tentou agradar à esposa com presentes exorbitantemente caros. O variado vestuário de Margherita já incluía chapéus de esquilo e de sanmite, uma seda luxuosa com um lustro próximo do cetim (supostamente banida por leis contra gastos pessoais), cintos e fivelas de prata (também proibidos), pentes de marfim, dois leques feitos de pena de pavão e vestidos sob medida, costurados com tecido adamascado e tafetá, com linhas de arminho ou com bainha de pele. Ela também tinha mais de uma dúzia de anéis, algo popular entre mulheres e homens, muitas vezes usando dois em um único dedo.

Um item que cativou o meu olhar, de um inventário datado de 1392, o ano em que nasceu Ginevra, foi o pedido para a fabricação de uma capa feita de seda com veludo, o tecido mais caro e desejado da época. “Por mais que seja bom e belo”, Datini deixou bem claro, “se não for de excelência e o mais bonito, então não vou gastar dinheiro nenhum.” O custo não era um problema — não dessa vez. Qualquer coisa que o fizesse voltar às boas graças da esposa, Datini pagaria sem hesitar.

Margherita pedia mais do que esses enfeites. Ela queria viver em Florença. Em 1395, Datini finalmente cedeu. E então começou a passar mais tempo em Pisa e Prato. Ela ficou furiosa.

“Um dia vou colocar as minhas coisas em uma trouxa e vou voltar para a minha casa”, ela ameaçou. Isso era algo impensável para uma mulher do seu

tempo, algo muito ousado até para o defensor mais ardoroso de Margherita, Ser Lapo, que sempre a apoiava. Ele lembrava a Datini, seu amigo de longa data, que ela era "uma mulher que teve muito a suportar", com "uma grande perturbação em seu espírito, algo que a maioria das mulheres não tinha de enfrentar". Muito provavelmente, o temperamento de uma Gherardini.

Mesmo assim, em 1395, quando o marido, já com 60 anos, ficou gravemente enfermo, Margherita cuidou dele diligentemente. A saúde de Datini melhorou, mas a sua tristeza ficou mais profunda.

"O destino quis que, desde o dia do meu nascimento, nunca conhecesse um dia completamente feliz", ele lamentava, temendo a eternidade de um tormento sem fim. A consciência de Datini o perturbava, não por causa do adultério, mas sim por causa da usura. Como qualquer agiota, ele temia a punição por pecar *contro natura* (contra a natureza) por vender aquilo que apenas a Deus pertencia: o intervalo de tempo entre fazer um empréstimo e depois ter de volta o principal acrescido de juros.

Na esperança de salvar sua alma, Datini doou generosamente às igrejas locais e aos lugares de caridade; uma vez, marchou vestido de branco em uma peregrinação de penitentes através da Toscana. Outros homens ricos se apoiavam em algumas estratégias similares para salvar a alma — entre eles, o marido de Lisa Gherardini. Duas vezes acusado de usura, Francesco del Giocondo subsidiou a decoração de capelas em um convento e em uma igreja florentinos.



As orações estavam em todas as bocas em 1397, quando as forças invasoras de Milão foram até a Toscana, saqueando, queimando e abatendo o gado, além de matar os camponeses. Com medo de abandonar seus negócios, Datini permaneceu em Florença e ordenou que Margherita ficasse e protegesse a casa deles em Prato. Naquilo que deve ter sido o seu momento mais heroico, Margherita fez tudo isso com tamanha habilidade e calma que ganhou raras palavras de louvor de seu ardiloso marido.

"Que você tenha arrumado a casa de uma maneira que faça a sua honra é algo que me agrada muito", ele escreveu. "Os sábios são necessários quando mais precisamos deles." O perigo passou, mas a vida na residência dos Datini mudou radicalmente. Em 1398, a ama que tinha sido a madrasta para a filha ilegítima de Datini, Ginevra, trouxe a criança de 6 anos para Prato.

"Ela é medrosa e nós a amamos muito. Portanto, pedimos-lhe que seja bondosa com a criança", a ama escreveu em uma carta comovente. Imagino Margherita, resignada aos 38 anos com o fato de que jamais teria uma filha de

seu próprio ventre, entendendo essas palavras literalmente enquanto dava boas-vindas à menina que chegava à sua casa. Como Lisa Gherardini, que teria um enteado quando casou, Margherita passou a sentir uma afeição profunda pela filha do marido.

Com o passar dos anos, ela comprou para Ginevra blusas, sapatos, saltos, estolas e botões de prata para um vestido púrpura que havia costurado para a garota usar. Quando a menina teve uma dor de garganta, Margherita disse ao marido que não se preocupasse e até se lamentou ao afirmar que "você sabe que irei cuidá-la melhor do que se ela fosse alguém da minha prole; de fato, considero-a como se fosse minha filha".

Depois que uma doença fatal atingiu a sua irmã Francesca, Margherita também acolheu em casa sua sobrinha Tina (Caterina). As jovens espirituosas provavelmente aliviaram o humor amargo de Datini. Em seus livros de contabilidade, ele registra o pagamento por um tamborim que seus funcionários demoraram um dia inteiro para encontrar — apenas "para trazer alegria às meninas".

Datini arrumou bem o futuro da filha com um dote de mil florins, muito mais do que várias filhas de mercadores florentinos poderiam ter naquele tempo. Para ser o noivo dela, ele escolheu o filho de um dos seus sócios mais confiáveis.

No seu casamento em 1406, Ginevra Datini vestiu um dos mais exorbitantes vestidos com que Prato já deve ter se deparado — feito de um sanmite carmesim lustroso, com uma longa cauda, colarinho de arminho branco, um cinto de prata e um cocar elaborado na cabeça, chamado grinalda. No fim da festa suntuosa, Margherita pôs um bebê nos braços da noiva e um florim de ouro em seu sapato, velhas tradições toscanas destinadas a trazer fertilidade e riqueza. A mãe de Lisa Gherardini faria o mesmo em seu casamento.

Conforme envelhecia, e tal como muitas mulheres do seu tempo, Margherita — e, muito provavelmente, Lisa Gherardini — começou a se dedicar às práticas religiosas. Apesar dos pedidos da esposa para que buscasse conforto na misericórdia, Datini passou os últimos anos da vida se divertindo com seus convidados em seu *palazzo* e ficando cada vez mais obcecado por dinheiro e pelos negócios. Ele deu seu último suspiro no dia 16 de agosto de 1410, não nos braços da mulher, mas nos do caro amigo Ser Lapo, que observou que "me parecia muito estranho que ele fosse morrer".

Datini deixou, em seu testamento, a grande casa e sua fortuna inteira —

uma soma extraordinária de 70 mil florins (mais de 10 milhões de dólares) — para uma fundação criada para crianças abandonadas. Para sua esposa — *sua donna diletta* (sua amada mulher) —, deixou uma modesta renda de cem florins por ano, assim como uma casa "razoável" com duas camas (uma delas era para a empregada), para serem usadas enquanto estivesse viva, e todos os utensílios de que precisasse; as extravagantes roupas dela, como as de Francesco, seriam doadas "para a caridade, pelo bem das nossas almas". Sua filha Ginevra herdou mil florins, além de dotes para as filhas que pudesse vir a ter.

Aos 50 anos, a viúva Datini estava finalmente livre de seu marido dominador. Nenhuma carta dessa época sobreviveu e não sabemos até mesmo qual foi o lugar que escolheu para viver. Alguns dizem que ela se tornou freira dominicana, mas os historiadores em geral acreditam que Margherita se mudou para Florença e foi viver com Ginevra e a família dela.

Em 1423, a peste se alastrou. Depois de décadas vivendo com os mais refinados luxos que o dinheiro pode comprar, Margherita morreu aos 63 anos, sem nenhum registro de posses, entre os pobres e os necessitados, em Santa Maria Nuova, um hospital de caridade florentino, que, em geral, colocava dois doentes em uma única cama. Em vez de passar a eternidade ao lado de Datini, em Prato, como ele havia estipulado, ela escolheu ser enterrada com seus ancestrais Gherardini na Basílica de Santa Maria Novella, em Florença.

Em seus últimos momentos, essa incomum *donna vera* teve a palavra final a respeito do seu lugar de descanso. Assim como Lisa Gherardini.



No meio século que se passou entre a morte de Margherita e o nascimento de Lisa, três famílias — os Gherardini, os da Vinci e os del Giocondo — iriam mudar o seu futuro em uma cidade que orgulhosamente se autointitulava "a nova Roma". Enquanto o século XV se desenrolava, Florença era um ímã que atraía os melhores e os mais talentosos pensadores e inovadores, todos envolvidos por sua *bellezza*: 108 igrejas "com coros maravilhosos, capelas, refeitórios, sacristias, livrarias, sinos e torres"; 50 *piazze* (praças); centenas de lojas (270 de lã, 83 de seda, 84 de marchetaria, 54 de pedra e mármore); 33 grandes bancos; e 23 grandes *palazzi*, ou mansões, "onde viviam os lordes, os oficiais, os chanceleres, os administradores, os fornecedores, os notários, os funcionários e suas respectivas famílias".

"Venezianos, milaneses, genoveses, napolitanos e sienenses", provocava o clérigo que compilava esse inventário, "comparem a sua cidade com a nossa!" Nenhum outro lugar se aproximava desse esplendor.

Uma nova dinastia financeira e política ascendia rapidamente ao poder: os Medici. Apelidados de "os banqueiros de Deus", eles coletavam dinheiro de cada país na Europa em nome do papado, que havia se tornado o seu maior cliente, e conseguiram amealhar uma fortuna muito maior do que a da maioria dos monarcas europeus. Sob o comando astuto de Cosimo de Medici, Florença se tornou a cidade mais rica da Europa, "um sol feroz de influência", como escreveu um memorialista, "que nascia em um lugar no campo, sombrio e sem nenhum outro atrativo".

O avô de Lisa, Noldo di Antonio Gherardini, nascido no Chianti em 1402, teria ficado ansioso para se mudar para esse ambiente urbano. Em 1434, onze anos depois do falecimento de sua parente Margherita Datini, Noldo e seu irmão Piero deram um passo que o avô dela, o traidor Pelliccia Gherardini, consideraria impensável: eles aceitaram a oferta de Cosimo de Medici de recusar o papel de descendentes dos tão temidos *magnati* para se juntar às fileiras dos *popolani* e gozar os direitos plenos de cidadãos florentinos.

Apesar dessa mudança em sua situação política, Noldo Gherardini nunca teve a chance de aproveitar o brilho da prosperidade oriunda da elite econômica de Florença, os cerca de 20% dos seus cidadãos que controlavam os 80% de sua riqueza. Mesmo tendo grandes propriedades no campo, ele lutou para manter — e até mesmo para parecer que mantinha — o padrão de vida que a honra do seu nobre sangue exigia.

A única casa que Noldo conseguiu comprar para a sua esposa, Lisa (cujo nome seria transmitido para a sua primeira neta), e suas quatro crianças foi uma cabana arruinada que ficava em uma rua estreita chamada Parione Vecchio (hoje conhecida como a Via del Purgatorio), localizada não muito longe da fortaleza medieval dos Gherardini. Ele reclamava do cheiro que saía de uma lavanderia de tecidos ao lado, um odor tão terrível que a família era obrigada a sair de sua casa lúgubre para uma outra, alugada. Como descobri em uma caminhada aleatória, nos dias de hoje o ar cheira a cigarros, com garçons que aproveitam os intervalos de folga nos restaurantes para fumar nas ruelas.

Tal como Margherita Datini, Noldo Gherardini morreu entre os muros pobres de um hospital de caridade de Santa Maria Nuova. Ele doou, em seu testamento, uma das suas fazendas para a instituição, talvez como forma de gratidão, talvez — assim como fez Francesco Datini — numa tentativa de redimir a sua alma eterna. As outras propriedades foram para o filho mais velho, batizado com o nome melodioso de Antonmaria di Noldo Gherardini. O patrimônio e o destino da família estariam sob os seus elegantes ombros.

Outra família da Toscana, nem antiga nem aristocrática, os da Vinci, oriundos da cidade de mesmo nome, se orgulhava de fazer parte de várias gerações de *notais*, profissionais da lei, incluindo um que tinha servido a Signoria, a principal instituição de governo da cidade de Florença. O neto desse *notaio* tinha o mesmo nome do avô (Piero) e seguiu sua carreira para depois ter o título honorário de *Ser*.

Logo cedo no seu percurso profissional, Ser Piero da Vinci (1427–1504) viajou por uma rota de vilas na Toscana rural para registrar acordos, arquivar testamentos, realizar contratos e lidar com outras transações comerciais e legais. Mas ele tinha planos mais ambiciosos, e o fato de ter uma criança ilegítima com uma serva não o atrapalhou em nada. Quando uma jovem camponesa, chamada Caterina, deu à luz seu filho em 15 de abril de 1452, eles o batizaram de Leonardo. Em breve, Ser Piero se mudaria para Florença e ficaria noivo de uma mulher socialmente adequada: Albiera Amadori, de 16 anos e filha de outro *notaio*.

O pai de Ser Piero, um proprietário de terras, deve ter conseguido um dote para Caterina e arranjou um casamento com um funcionário local que trabalhava com fornos. De acordo com os registros de impostos, em alguns anos ela teve outras crianças, e o jovem Leonardo, classificado como "*non legittimo*", vivia com seus avós paternos e com o tio Francesco.

Era comum, naqueles tempos, famílias aceitarem filhos ilegítimos — tão comum na Itália que um visitante estrangeiro considerava isso como uma das características definitivas do país. Mesmo assim, os "bastardos" eram penalizados por terem nascido fora do casamento. Por exemplo, Leonardo nunca foi capaz de entrar em uma universidade ou de exercer profissões como medicina ou direito — e até mesmo ter a profissão de *notaio*, como seu pai e seu bisavô.

Florença era uma cidade tão litigiosa que os *notai* e os advogados superavam os médicos e os cirurgiões em uma proporção de dez para um — e logo Ser Piero da Vinci se destacou. Meses depois de ter aberto um escritório perto do pátio da Justiça (agora conhecido como Bargello), ele fez uma visita oficial ao *palazzo* Medici na Via Largo (hoje Via Cavour). Em uma carreira que duraria seis décadas, o hábil *notaio*, cujos deveres ultrapassavam os de um simples registrador, sendo também um contador, um advogado, um investidor e um "faz-tudo", lubrificou as engrenagens comerciais e burocráticas para os mercadores mais ricos de Florença, as famílias mais influentes e as instituições religiosas mais respeitáveis. "Se o destino quer que você tenha o melhor homem que entenda a lei", escreveu um poeta florentino

em um tributo, "então procure ninguém menos que da Vinci, Piero."

A primeira esposa de Ser Piero, Albiera, que gostava do dócil Leonardo, morreu durante um parto em 1464. Sua segunda esposa, Francesca Lanfredini, que também gostava do rapaz — "tão amável como uma criança feita no amor", de acordo com as palavras de Stendhal —, sofreu o mesmo destino cruel em 1473.

Enquanto era um garoto em Vinci, Leonardo deve ter aprendido a ler e a escrever em italiano, memorizado longos trechos da Bíblia e da *A divina comédia*, de Dante, além de ter estudado os fundamentos da matemática e da ciência. Contudo, ele nunca dominou o latim, o diferencial de um homem renascentista bem-educado, nem sabia escrever com a mão direita, como um tutor teria exigido de um aluno canhoto.

Desde a sua infância, foi a natureza que agiu como grande sala de aula para Leonardo. Imagino o garoto com os bolsos de suas calças cheios de pedras, folhas e pena, sempre sozinho, mas nunca solitário: "Quando você está sozinho, sempre será completamente você mesmo", escreveria em suas anotações. "Se você está acompanhado de alguém, sempre será a metade de si mesmo."

Caminhando pelas florestas e pelos campos, o rapaz inquieto deve ter incomodado o seu tio Francesco, que era apenas dezesseis anos mais velho, com perguntas a respeito dos animais e dos riachos que o fascinavam a cada movimento: Como os pássaros conseguem voar? Por que a água gira em um vórtice quando desce sobre as rochas? Como os cavalos, uma de suas paixões por toda a vida, podem andar tão rápido que suas patas parecem voar sobre o chão? Ele passaria a vida inteira procurando por essas respostas — e desenhava qualquer coisa que atravessasse o seu olhar e alimentasse a sua imaginação.

É provável que o tio Francesco tenha mostrado os desenhos de Leonardo a seu pai. Em algum ano da década de 1460, Ser Piero levou os rascunhos do filho para o dono da *bottega* mais movimentada de Florença. O mestre Andrea del Verrocchio imediatamente reconheceu o potencial assombroso de Leonardo e logo pediu a Ser Piero que trouxesse o jovem para ser seu aluno.

Pela primeira vez, a vida de Leonardo seria alterada em um piscar de olhos. O adolescente sairia de Vinci para criar o seu futuro no centro comercial e cultural da Itália. Não haveria mais volta.

Entre as várias famílias em Florença que viviam do negócio de tecidos, havia quatro irmãos chamados Antonio, Bartolomeo, Amadio e Giovangualberto del Giocondo. Esses bem-sucedidos *setaiuoli* (fabricantes de seda) tinham duas lojas na movimentada rua de Por Santa Maria, além de outras propriedades comerciais e bens que totalizavam 5 mil florins, incluindo dinheiro em espécie e prendedores de roupas de primeira qualidade. Por anos, viveram com suas esposas e filhos — eram cerca de vinte *bocche* (bocas, ou dependentes) no total — em um enorme *palazzo* convertido a partir de duas casas compradas do grande humanista e arquiteto Leon Battista Alberti, localizado na Via del Amore.

O clã dos del Giocondo, como muitos da *nuova gente* (o povo novo) de Florença, podia retroceder suas histórias familiares até algumas gerações no passado, chegando a um antepassado humilde e trabalhador — no caso, um musculoso fabricante de barris. Em uma cidade onde os habitantes consumiam 67 mil litros de galão de vinho por dia, Iacopo di Bartolomeo (nascido por volta de 1357) conseguiu acumular uma soma considerável de dinheiro ao fabricar uma das mercadorias essenciais de Florença. Enquanto fabricava ripas de madeira e anéis de ferro, o alegre Iacopo nunca parou de sorrir e de fazer piadas. Os clientes que frequentavam a sua loja barulhenta na Via del Vecchietti o chamavam de "Giocondo" (o feliz), um apelido tão perfeito que foi transmitido aos seus descendentes.

O sagaz fabricante de barris tinha motivos para sorrir. Ao investir em propriedades, Iacopo comprou uma segunda casa em uma vizinhança composta de trabalhadores, que alugou a um tecelão, e também adquiriu várias fazendas nos campos da Toscana, incluindo uma que tinha uma bela *villa* que antes era de uma família aristocrática desesperada por dinheiro. Seus ganhos alçaram seus filhos, Zanobi e Paolo, à casta dos comerciantes ao emprestar dinheiro para uma *entratura*, uma espécie de licença que permitia adentrar na prestigiada guilda dos fabricantes de seda.

Em 1463, um dos netos de Iacopo que subiram na vida, Bartolomeo del Giocondo, se mudou da casa da família na Via del Amore. Ao ligar três casinhas que comprou perto da Piazza San Lorenzo, não muito longe do *palazzo* Medici, ele construiu uma residência que era digna da sua posição como comerciante bem-sucedido. Sua rua, a Via della Stufa, conhecida por suas prostitutas descaradas em um estridente bordel municipal, continuou obstinadamente sem divisão de classes sociais — algo típico dos bairros florentinos, geralmente uma mistura de mansões, cabanas, monastérios, fábricas de tecidos, boticários, igrejas paroquianas, lojas e tavernas.

Menos mal-arrumada nos dias atuais, a Via della Stufa continua longe de ser de alto nível.



Na minha primeira visita, tive dificuldades de encontrar a entrada para a travessa estreita no meio da confusão dos vendedores, localizados na Piazza San Lorenzo, um lugar completamente tomado por mercadinhos que ficam diante da igreja paroquial dos Medici. Apertando-me entre os estábulos e os produtos de couro, entre carteiras, cintos e maletas, faço um zigue-zague entre caixas de bolsas e fileiras de jaquetas. Respiro o cheiro forte de couro e imagino que Bartolomeo del Giocondo se sentiria em casa em seu antigo bairro, que permanece uma colmeia repleta de atividades tipicamente florentinas, como a barganha, a compra e a venda de produtos.

O primeiro filho do comerciante que nasceu na casa da Via della Stufa foi Francesco di Bartolomeo di Zanobi del Giocondo, o terceiro filho, no dia 19 de março de 1465. Parece que Francesco herdou a ambição e a perspicácia do bisavô, Iacopo, mas não o seu temperamento amável. Esse empreendedor aventureiro não apenas aumentou o prestígio político e financeiro da família, mas elevou os del Giocondo — conhecidos por serem *s.nob* (*senza nobiltà*, sem nobreza, como os cidadãos "comuns" eram classificados no censo de Florença) — a um nível social melhor ao se casar com a filha do antigo clã dos Gherardini.

Quando conto a história do alegre fabricante de barris e de seus herdeiros prósperos a um amigo enquanto bebemos uma taça de vinho, ele sorri e diz um velho adágio toscano: "Um barril de vinho pode fazer mais milagres que uma igreja repleta de santos." O alegre patriarca do clã dos del Giocondo, Iacopo, certamente teria gargalhado ao pensar em si mesmo como prova dessa verdade.

Capítulo 4

"Aquele que seria feliz…"

Em uma manhã de domingo em Florença, acordei em um apartamento alugado na Lungarno della Zecca Vecchia (uma rua a beira do rio, próxima ao Old Mint) aos sons ensurdecedores de tambores e trompetes. Fui de uma janela para a outra, tentando localizar a sua origem — parecia que era longe do Arno, em direção a Santa Croce. Depois de colocar rapidamente um vestido e sandálias, juntei-me a um animado grupo de pessoas que andavam pelo bairro.

De todas as direções, músicos — competidores de toda a Toscana, que estavam ali por causa de um prêmio regional, segundo as informações de um transeunte — se encontram na Piazza Santa Croce. Enquanto subo os degraus em frente à basílica franciscana para ter uma melhor visão, as bandas fazem uma formação atrás das bandeiras de suas cidades. Um mar de cores brilhantes e de bandeiras movimentadas surge diante de mim — e a minha imaginação me leva de volta a um tempo em que os florentinos observavam um espetáculo igualmente excitante nessa praça.

No dia 7 de fevereiro de 1468, o neto de Cosimo de Medici, o jovem de 19 anos Lorenzo de Medici, um príncipe em tudo, menos no título, promoveu uma *giostra*, uma comemoração cerimonial que honrava uma vitória militar recente e seu casamento com uma princesa romana (que não estava presente no evento).

Seu pai, Piero de Medici, apelidado de "o Gotoso" por causa da doença que logo lhe tiraria a vida, e sua mãe estavam em um lugar de honra na frente da inacabada entrada da Santa Croce. Uma jovem casada, Lucrezia Donati, que todos diziam ser a amante de Lorenzo, talvez não estivesse muito longe do lugar onde eu me encontrava agora. De acordo com uma tradição cavalheiresca da França, Lorenzo amarrou o lenço dela em sua lança.

Nessa manhã que aconteceu há tantos anos, a multidão se apertava em bancos que se estendiam pela *piazza*, enquanto outros milhares se apoiavam nas janelas dos edifícios ao redor. Uma grossa camada de areia branca formava um grande retângulo, dividido por trilhos de madeira, para que os cavaleiros pudessem jogar suas lanças uns contra os outros em uma velocidade vertiginosa. Em uma esplêndida procissão, os jovens que vinham das melhores famílias da cidade — os rebentos dos Pazzi, dos Pitti, dos Vespucci e dos Tornabuoni, entre outros — entraram lentamente na *piazza*

com cavalos adornados com pedras preciosas dadas pelo rei, além de seda, veludo e arminho, uma exibição tão marcante que o seu brilho parecia a qualquer testemunha desse evento "suficiente para impedir a luz do sol".

Com o rufar dos tambores e o soar dos trompetes, surge um cavalo de batalha branco, carregando a figura inconfundível de Lorenzo de Medici, vestido em uma manta branca bordada em escarlate e com um chapéu de veludo incrustado de rubis, diamantes e pérolas. No centro de seu escudo brilhava o famoso diamante dos Medici, conhecido como Il Libro (O Livro), atualmente avaliado ao equivalente a 1 milhão de dólares.

Acima da cabeça de Lorenzo flutuava um deslumbrante "estandarte de tafetá branco", decorado — segundo a descrição de um poeta — "com um sol acima e um arco-íris abaixo, no meio uma dama parada em um riacho, usando um robe bordado com flores de ouro e prata", com um louro (*lauro* em italiano, um trocadilho com o nome de Lorenzo) como fundo de cena, além de uma citação de Virgílio inscrita em dourado. Era uma criação dos artistas mágicos e dos artesãos que ficavam na *bottega* de um dos favoritos dos Medici, Andrea del Verrocchio.

O aprendiz mais talentoso desse mestre, o adolescente esbelto chamado Leonardo, certamente estava entre aqueles que faziam parte da multidão entusiasmada.

A bucólica vida do jovem em Vinci agora parecia ter ocorrido havia muito tempo e estar longe demais. No momento em que os portões de ferro de Florença se abriram na aurora, Leonardo foi levado pela loucura de sua vida urbana. Os arautos a cavalo tocavam sons ensurdecedores em seus trompetes antes de anunciar banimentos, multas e outros decretos oficiais. Os menestréis cantavam. Gritos chamavam pelas amas e parteiras. Mensageiros cavalgavam para entregar os pedidos de documentos urgentes. Vários padres, bispos, monges e frades tomavam o seu caminho, indo de igrejas a monastérios. Mendigos vasculhavam restos de comida e aguentavam os balidos dos porcos.

Comerciantes vendiam couro de Córdoba, armaduras e espadas de aço da Espanha, especiarias do Oriente, açafrão de Maiorca, trigo da Sardenha e da Sicília, sal de Ibiza, laranjas e tâmaras da Catalunha, tudo e qualquer coisa para alimentar os desejos e encher as entranhas dos 50 mil residentes da cidade. Os animais — cachorros, bodes, porcos, gansos e o jumento recalcitrante ocasional — andavam por todos os lugares.

Em 1469, Lorenzo de Medici — o estadista, o estudioso, o atleta, o

espadachim, o escritor, o músico, o poeta, o colecionador — sucedeu seu pai no comando da cidade. Nos anos de Camelot de seu reino, os florentinos estavam felizes com a própria fortuna e aproveitavam esse momento glorioso. Fascinados pela beleza, eles transformavam qualquer coisa — um sapato furado, uma roupa puída, uma adaga enferrujada — em uma obra de arte.

A vida era breve, em média de 35 a 40 anos, mas plenamente saboreada. No espírito do "aproveite o dia", Lorenzo criava festanças como se fossem uma nova arte, com paradas iluminadas com tochas, procissões, festivais, "caça aos leões" na Piazza della Signoria e corridas de cavalos velozes que iam de um portão da cidade para outro.

"Aquele que quer ser feliz, que seja", pedia Lorenzo em seu cântico mais conhecido.

O belo, jovem e extremamente talentoso Leonardo da Vinci tinha todos os motivos para concordar com isso.

Antes mesmo de os florentinos perceberem a grandeza do seu gênio, o garoto que veio de Vinci já impressionava a todos com sua notável boa aparência. Alto e esguio, com cachos longos e dourados, olhos azuis e pele clara, o jovem Leonardo, como descreveu o historiador da arte do século XVI Giorgio Vasari, "possuía uma grande beleza física que nunca foi suficientemente louvada". Com uma personalidade amável que rivalizava com seu semblante, ele entretinha seus amigos cantando com uma voz "excepcionalmente harmoniosa" e tocando lira com rara habilidade.

Como integrante de um grupo informal de poetas da Renascença que se chamava *alla burchia* (algo como "apressado" ou "barulhento"), Leonardo improvisava seus versos em um estilo satírico e irreverente chamado *burchiellesco*. Registrava piadas em seus cadernos de anotação e escrevia ensaios sarcásticos, entre eles um intitulado "Por que os cães gostam de cheirar alegremente o traseiro um do outro". (Eis a razão: o cheiro permite saber se o cão foi alimentado por um mestre rico e poderoso.)

Apenas a relação que Leonardo tinha com o pai, a quem durante toda a vida se referiu como "Ser Piero", parecia não ser nem tranquila nem fácil. Apesar de o *notaio* ter condições de alterar o processo legal para transformar Leonardo em seu filho legítimo, ele nunca fez isso. Uma anedota narrada nas *Vidas* de Vasari (como seria conhecido posteriormente o seu *A vida dos grandes arquitetos, pintores e escultores italianos*) indica alguma rusga entre pai e filho.

Quando um camponês que vivia em Vinci pediu a Ser Piero que indicasse alguém para pintar um pequeno escudo redondo que ele havia talhado, o *notaio* deu a tarefa a seu filho. Leonardo decidiu realizar uma imagem que aterrorizaria qualquer um que se deparasse com ela. Sondando uma pilha de répteis, lagartos, cobras, morcegos e outras criaturas do tipo — uma coleção que somente um rapaz nada suscetível poderia reunir — ele juntou os seus membros no melhor estilo Frankenstein e criou um híbrido horroroso, "o monstro mais horrível e assustador que possuía o hálito venenoso que criaria fogo no ar… surgindo de um penhasco em uma rocha escura, vomitando chamas de suas mandíbulas profundas, olhos ardentes e vapores venenosos emanando de suas narinas".

Antes de deixar Ser Piero entrar no seu quarto, Leonardo colocou o escudo em seu cavalete e cobriu a janela para que a luz caísse diretamente na imagem asquerosa. À primeira vista, seu pai, assustado, pensou que havia se deparado com um monstro de verdade e recuou amedrontado.

"Esta obra serviu ao propósito para a qual foi feita", disse Leonardo, talvez com um sorriso de contentamento.

Um trêmulo Ser Piero tirou o escudo do lugar e jamais o entregou ao camponês, a quem compensou com um substituto barato. Mais pragmático do que paternal, vendeu a criação de Leonardo para alguns comerciantes de Florença por cem ducados. Estes, mais espertos, cobraram 300 ducados pela peça ao venderem para o duque de Milão.

Rodeado pelos trabalhos esplêndidos de Giotto, Brunelleschi, Donatello, Masaccio e outros tantos mestres, o jovem Leonardo respirava grandes ideias e grandes visões que circulavam no ar como oxigênio para o cérebro. Na *bottega* de Verrocchio, via tudo isso surgir de forma palpável.

A pequena fábrica transformava qualquer coisa: de pinturas e estátuas a cestas douradas, baús de madeira, brasões, armaduras, candelabros, sinos, além de encomendas especiais, como um globo de bronze de duas toneladas, que deveria ser erguido, entre uma fanfarra de trompetes e cantos de corais, no topo da catedral. Imagino como deveria ser esse ateliê ao olhar as estruturas sobreviventes no bairro dos artistas, localizado perto da igreja de Sant'Ambrogio, agora ocupado por lavanderias automáticas e estacionamentos.

Uma sala cavernosa, barulhenta e úmida, cheirando a tinta e verniz, deveria ter uma porta que se abria para a rua. Os aprendizes aglomeravam-se ao redor dos cavaletes, das cadeiras, das mesas, das mós e dos fornos. Os

suprimentos eram estocados em prateleiras, com rascunhos, plantas e modelos dos trabalhos em andamento que ficavam expostos às vistas de qualquer um. As galinhas, cujos ovos eram misturados com os corantes para fabricar as tintas de têmpera, andavam pelo chão.

Nesse lugar, sob a vigilância do perspicaz mestre de lábios finos, Leonardo aprendeu as técnicas da profissão de artista — como fazer uma caneta de uma pena de ganso, como entalhar na madeira, desenhar formas, dominar a perspectiva e a proporção, forjar o metal, moer a pedra, moldar a argamassa, burilar o mármore, esculpir a argila, selecionar os corantes e preparar meticulosamente um painel de madeira para pintar — assim como os fundamentos da química, da metalurgia e da engenharia. Ali, ele iria beber do espírito de uma geração de inovadores, a primeira a abordar a arte como se ela tivesse um ponto de vista científico. E ali ele também iniciaria um hábito de carregar sempre consigo um *libriccino*, um livro de anotações do tamanho do seu bolso, não muito maior do que um baralho de cartas, para que tudo que fosse observado pelos seus olhos se transformasse imediatamente em imagens.

Graças à insistência de Verrocchio, Leonardo trabalharia por anos com um estilete de ponta de metal antes de pegar em um pincel. Quando ele fez isso, seu talento impressionou até mesmo o seu professor. De acordo com Vasari, o anjo iluminado e com grandes olhos inserido por Leonardo em *O Batismo de Cristo*, de Verrocchio (hoje exposto na Galeria Uffizi, em Florença), superou qualquer coisa já feita pelas mãos do veterano pintor, que "nunca mais mexeu com cores novamente, furioso porque um menino entendia mais do que ele a respeito desse assunto".

Leonardo percebeu que isso era a ordem natural das coisas. "Ele era um pobre aluno", escreveu, "que jamais iria além do seu mestre."

Em 1472, Leonardo, com Sandro Botticelli e Perugino, tornou-se membro da Compagnia di San Luca, a guilda dos artistas batizada com o nome do apóstolo que teria feito o retrato da Virgem Maria. Pouco tempo depois, o jovem de 20 anos rabiscou uma rara expressão de emoção no verso de uma página em um desenho do vale do Arno: *Sono contento* (Estou feliz).

Um documento oficial descreve Antonmaria di Noldo Gherardini, que havia feito 28 anos em 1472, simplesmente como um *vir nobilis* (homem nobre). Como cabia a alguém dessa estirpe, ele teria aprendido latim, que deve ter usado sempre que era árbitro em procedimentos judiciais, e sabia matemática o suficiente para as negociações requeridas para manter o seu patrimônio.

Como era comum "para um cavalheiro", ele não tinha nenhuma outra

ocupação. Antonmaria era membro de uma das famílias mais respeitáveis de Florença e colecionava aluguéis e rendas de suas propriedades rurais, incluindo uma casa de campo (*casa signorile*) em San Donato, em Poggio, um pequeno vilarejo a cerca de trinta quilômetros ao sul de Florença.

Não encontrei nenhum retrato de Antonmaria, mas se ele tinha alguma semelhança com o Francesco Gherardini pintado pelo artista veneziano Tintoretto em 1568, então o pai de Lisa deveria se parecer muito com um aristocrata, com maçãs do rosto levantadas, nariz comprido, boca arrogante, cavanhaque bem aparado e uma postura ampla e ereta. Como um "cavalheiro culto", ele deveria mostrar "grande habilidade" nas três coisas que o humanista Leon Battista Alberti considerava fundamentais: "caminhar pela cidade, andar a cavalo e falar".

Essas habilidades serviram a Antonmaria para garantir a segurança financeira de sua família: um casamento vantajoso. Felizmente para ele, o antigo pedigree dos Gherardini — desprezado na época dos odiados magnatas — agora o colocava como um pretendente adequado para uma classe média ansiosa por adornar sua árvore genealógica plebeia. Os comerciantes e os bancários que viam a si mesmos como os novos aristocratas de Florença cobiçavam a única coisa que o dinheiro não podia comprar: uma linhagem nobre.

Em 1465, aos 21 anos, Antonmaria casou-se com Lisa di Giovanni Filippo de Carducci, oriunda de uma família florentina bem estabelecida. Ela morreu no parto — um evento trágico, mas que ocorria com frequência. Uma em quatro mulheres da Toscana — filhas e esposas de ricos e pobres, de poderosos e piedosos — sofria esse destino trágico. Os pais perdiam as filhas que haviam cuidado desde o nascimento; os maridos perdiam as companheiras com quem esperavam construir uma família e um futuro. Mas os jovens viúvos eram exortados a seguir em frente e a se casar novamente.

Em 1473, o olhar de Antonmaria se dirigiu para uma das *i più bei fiori* (as mais belas flores) de Florença, Caterina Rucellai. Séculos antes, os arrogantes Gherardini teriam esnobado os ancestrais dela como se fosse *nuova gente* (povo novo) pretensiosa, exibindo suas riquezas recém-adquiridas com bugigangas espalhafatosas e casas repletas de ostentação. Mas, na época de Antonmaria, poucas famílias poderiam se vangloriar de uma fortuna ou uma casa maiores que as dos Rucellai.

Penso em Antonmaria na primeira vez que visito o imponente *palazzo* Rucellai, na Via della Vigna Nuova, para o lançamento de um livro — e não

apenas porque localizo a loja luxuosa dos Gherardini (sem nenhuma relação com os parentes de Lisa) que vende bolsas de grife no outro lado da rua. Enquanto subo ao *piano nobile*, ou segundo andar, imagino como ele deve ter ficado impressionado, igual a mim, com a escada majestosa e o enorme brasão de armas.

Percorrendo os grandes e bem decorados aposentos, converso com uma convidada, que me pergunta em italiano se eu sei que o arquiteto original desta casa foi o conhecido humanista Leon Battista Alberti.

"Não", respondi.

Ela me informa que Alberti não apenas projetou a casa, como foi contratado pelo próprio Rucellai para criar a dramática fachada geométrica da igreja da paróquia de Santa Maria Novella. No que considerava como uma falta de sensibilidade bem comum, a família insistiu que o nome dos Rucellai fosse cinzelado em uma fachada de mármore com letras de quase um metro de altura.

"Você sabe como eles ganharam o seu dinheiro?", ela me perguntou.

Novamente, aceno a cabeça com uma negativa. Com um sorriso malicioso, ela me presenteia com a história de um mercador florentino chamado Alamanno, que voltava do Oriente Médio no início do século XIII. Um dia, enquanto *faceva pipì*, como ela se expressou, Alamanno percebeu que um jato de urina alterou a cor de um musgo em particular, chamado *uricella* e que cresce nas Ilhas Canárias. O novo tom era incrivelmente vermelho, mais profundo que o escarlate, mais rico que a púrpura, mais brilhante que o rosa.

Quando Alamanno trouxe a planta para Florença, seus parentes mais espertos encontraram um meio de usar os componentes químicos da urina para colorir tecido — *all'oricello* — e produzir um tipo de vermelho que era o mais exclusivo de todos, o favorito de cardeais, reis e do próprio papa. Guardando o segredo com todo o ciúme e criando um monopólio de dinheiro, a família ficou conhecida como os *oricellai,* um nome que se transformou em Rucellai.

Por volta do século XV, o chefe da família, Giovanni di Paolo Rucellai (1403–1481), era o terceiro homem mais rico em Florença e um de seus grandes filantropos, orgulhoso tanto do fato de gastar o seu dinheiro como de ganhá-lo.

Uma vez ele disse que "existem duas coisas que os homens fazem neste mundo". "Uma é procriar; a outra é construir." Os Rucellai, que construíram

26 residências, fizeram isso com excelência. Giovanni também dominava a arte de cultivar alianças maritais estratégicas com uma habilidade que se equiparava ao modo como os toscanos cuidavam de suas orquídeas e vinícolas. Em 1466, ele conseguiu remediar uma rixa entre as duas famílias casando uma de suas filhas com um rapaz que fazia parte da rede de contatos dos Medici, a mais importante em Florença.

Para o casamento do seu filho Bernardo com Nannina, a irmã de Lorenzo de Medici, em 1466, Giovanni Rucellai construiu um pavilhão elaborado (atualmente, abriga uma loja de moda localizada na Via della Vigna Nuova). Sob sua *loggia* repleta de graça, "a mais rica e a mais bonita que já abrigou um banquete de casamento", cerca de 5 mil convidados dançaram e comeram não apenas uma, mas duas refeições, um repasto no meio do dia e um outro banquete à noite — no total, quase vinte pratos. Essa extravagância, uma das mais elaboradas e caras de toda uma geração, rompeu com todas as leis que limitavam os gastos, indo do número de convidados até o número de alimentos que foram servidos. A conta foi de 1.185 florins, uma fortuna para a época, mas o investimento valeu a pena.

"Desde que me tornei um parente de Piero di Cosimo de Medici (o pai de Lorenzo e Nannina)", escreveu Giovanni Rucellai, "passei a ser respeitado, estimado e bem-visto por todos." Ele não foi o único que se beneficiou disso.

Em 1473, o filho de Giovanni, Bernardo Rucellai, pediu um favor para seu cunhado Lorenzo de Medici, em nome de um primo. Mariotto di Piero Rucellai (1434–1520) esperava que tivesse um assento como prior no governo de Signoria "para que melhorasse as chances de casamento" de suas filhas. Lorenzo fez isso sem problemas.

Três semanas depois da intercessão de Bernardo, Mariotto começou um período de dois meses no cargo de prior. Nesse mesmo ano, esse servidor público extremamente respeitado, que seria depois indicado a vários cargos governamentais na Toscana, conseguiu que sua filha Caterina se casasse com um de seus pretendentes tão desejados. O noivo era Antonmaria Gherardini, que traria um toque de classe a uma dinastia que transformou uma planta e o *pipì* em um império comercial.

Antonmaria pode ter antecipado muitos benefícios desse arranjo. Com a sua entrada na família Rucellai, as portas iriam se abrir, dívidas seriam esquecidas, encontros lucrativos seriam marcados. Apesar de o casamento ter sido menos espetacular que as núpcias dos Medici, também foi feito com exuberância em homenagem ao jovem casal.

Quando Caterina logo engravidou, o futuro parecia brilhar ainda mais. Antonmaria e a sua nova família se deliciaram com as boas-novas. Mas a alegria rapidamente se transformaria em tristeza. Caterina morreu durante o parto. A jovem, que sempre se vestiu com a moda suntuosa da época durante sua caminhada terrena, entrou no Grande Mar da eternidade em um vestido branco simples de musselina. A lei não permitia nenhum adorno — nenhuma seda, prata ou ouro, nem mesmo uma fita mais elaborada.

A morte de outra esposa tão jovem quanto a anterior deve ter destruído emocionalmente Antonmaria. "Estou tão oprimido pela tristeza e pela dor por causa do destino amargo de minha esposa", escreveu um de seus contemporâneos a Lorenzo de Medici após uma perda parecida, "que não consigo mais saber onde estou." Pela segunda vez, Antonmaria vestiu um *mantello grande*, um grande manto de luto que caía até o chão, com um capuz que cobria o rosto.

Enquanto permaneceu entre os parentes que choravam o corpo de sua esposa na Capela Rucellai, em Santa Maria Novella, Antonmaria Gherardini jamais previu como curiosamente o futuro iria se desenrolar. Em duas décadas, a família Rucellai iria velar o cadáver de outra filha de Mariotto. Nascida dois anos depois da morte de Caterina Rucellai Gherardini, a jovem Camilla Rucellai também faleceria de forma tão inesperada como sua irmã mais velha que jamais conheceu, deixando para trás um garoto de 18 meses e outro viúvo amargurado, Francesco del Giocondo.

Em 1473, o futuro marido de Lisa Gherardini se comportava — e ocasionalmente se comportava mal — como qualquer menino florentino de 8 anos. Com seus dois irmãos mais velhos, Francesco del Giocondo corria pelas vielas, nadava e pescava no Arno e brigava com outros garotos em brincadeiras de rua, incluindo aí um dos precursores do futebol, como um cronista descreveu, jogado "mais com os punhos do que com os pés".

Quando a nevasca do inverno cobria a cidade de branco, Francesco e outros garotos florentinos saíam de suas casas, escolas e ateliês e iam esculpir leões de neve — no formato dos animais vivos que ficavam na jaula da Via del Leone (rua do Leão) ou então do emblemático Marzocco da Comuna, um leão com pose real que colocava uma de suas patas sobre um escudo. As tropas florentinas carregavam a estátua de pedra do Marzocco até o lugar de batalha e geralmente forçavam os inimigos derrotados a beijar as suas costas. Algumas vezes, a população da cidade colocava uma coroa na cabeça da estátua como símbolo de que a liberdade era o único rei que os florentinos iriam aceitar.

Para filhos de mercadores como Francesco e seus irmãos, aprender a ser um bom cidadão de Florença significava aprender também a ser um bom comerciante. Provavelmente, um tutor ensinava os meninos del Giocondo a ler, escrever e aritmética básica. Por volta dos 10 anos, eles iam para a *scuola d'abaco* para aprender a lidar com o ábaco, um protótipo da calculadora, fundamental para transações comerciais e outras operações financeiras. Os irmãos adquiriram uma compreensão profunda dos negócios de seu pai e seus tios trabalhando nas lojas da família — uma experiência comum em Florença, mas chocante para quem era de fora.

"Os cidadãos mais nobres que comandam o Estado rumam para sua *botteghe* de seda e trabalham-na para que todos vejam", contava maravilhado Marco Foscari, um visitante oriundo de Veneza. "Suas crianças ficam na *bottega* durante todo o dia, em suas batas, carregando sacos e cestas cheias de seda."

Mesmo após ter terminado o seu aprendizado profissional, Leonardo continuou a trabalhar com Verrocchio. Por volta de 1474 (uma data, como tantas em sua carreira, que ainda está em discussão), o jovem artista começou a fazer seu primeiro retrato — e sua primeira obra-prima. O seu modelo era Ginevra de Benci (c. 1457–1520), outra *donna vera* de Florença, nascida cerca de vinte anos antes de Lisa Gherardini, no meio de imensa riqueza e privilégio. Seu avô foi o gerente principal do banco de seu amigo Cosimo de Medici. Seu pai era um intelectual humanista e um patrono das artes, mas também um banqueiro, e diziam que tinha uma fortuna que ficava atrás apenas da dos Medici.

No imponente *palazzo* Benci, Ginevra e seus seis irmãos tiveram uma educação espetacular em literatura, música, latim e talvez grego. Aos 10 anos, depois da morte do seu pai, Ginevra continuou seus estudos como aprendiz em um dos conventos exclusivos de Florença, Le Murate (apelido para "aquelas que vivem entre os muros"), conhecido pelos bordados impecáveis e pelas vozes angelicais.

Por volta dos 16 anos, Ginevra saiu da escola do convento para casar com um comerciante de tecidos. Jovens humanistas, como Lorenzo de Medici, escreveram versos sobre sua beleza e inteligência. Ela também atraiu um fã a quem, depois, pode ou não ter acolhido: Bernardo Bembo, o embaixador veneziano, casado, de meia-idade, que vivia em Florença e foi o primeiro a apreciar sua beleza em uma festa promovida pelos Medici.

Apesar de ter uma esposa e um filho em Florença, além de uma amante e

outro filho fora do casamento em algum outro lugar, Bembo se deixou levar pelo flerte público que fez a Ginevra — uma diversão que era bem comum nesses tempos renascentistas, repletos de amores platônicos. Talvez tenha sido ele, e não o marido de Ginevra, quem contratou Leonardo para captar o seu feitiço em um retrato. (Alguns acreditam que, anos depois, a mesma coisa aconteceu com Lisa Gherardini — um admirador, que seria ninguém menos que o filho mais novo de Lorenzo de Medici, pediu a Leonardo que pintasse um retrato dela em um tributo muito parecido.) Bembo também pediu dez poemas honrando Ginevra aos membros do círculo literário dos Medici.

Como poucas mulheres da sua época, "La Bencia" escrevia poesia, mas apenas um único fragmento enigmático sobreviveu: "Peço por perdão e eu sou um tigre feroz." A pintura inquietante de Leonardo capta a mística da tigresa: uma cabeça orgulhosa e perfeita, os olhos felinos, um olhar frio e imperturbável, uma expressão meditativa, a pele feita suave pela perfeição das mãos de Leonardo. Uma fileira de cachos que depois se transformariam em uma das marcas registradas de Leonardo cobria seu rosto alvo, postos em contraposição a um zimbro — em italiano, *ginepro*, um trocadilho com o seu nome e com seu temperamento peculiar. No reverso do retrato, Leonardo pintou um emblema de louro e palma fechando um ramo do zimbro — uma representação poética de Bembo entrelaçado com Ginevra — e uma inscrição, *virtutem forma decorat* (Ela adorna sua virtude com beleza).

Quando penso em Ginevra de Benci e Lisa Gherardini, as duas florentinas que enfeitam os retratos de Leonardo, o que me impressiona em primeiro lugar são suas diferenças. Apesar de ambas serem casadas com comerciantes bem-sucedidos, o marido de Ginevra mal é mencionado nos relatos sobre sua vida. Ao contrário de Lisa, que cuidou de um enteado e deu à luz seis vezes, Ginevra não teve nenhum filho — alguns sugerem que isso aconteceu por escolha própria. Uma observação feita por um cavalheiro que a elogiou por sua poesia censura Ginevra, que "por orgulho excessivo se recusa a nos agraciar, meros mortais, com algum descendente seu".

A beleza pálida e alheia ao mundo deve ter sofrido de alguma doença crônica ou algum colapso nervoso para levá-la a sair de Florença. Lorenzo de Medici menciona suas lágrimas, seus suspiros e sua "loucura abençoada" e a elogia por ter fugido da cidade, "em chamas com toda espécie de vício".

Alguns anos atrás, quando olhei pela primeira vez o retrato de Ginevra, a única pintura de Leonardo existente nos Estados Unidos, localizada na National Gallery of Art, na cidade de Washington, admirei seu estilo, mas não sua modelo. Todavia, enquanto eu aprendia mais sobre Ginevra, percebi

sinais de um espírito indomável, talvez parecido com o de Margherita Datini, por trás de seus traços congelantes. Como observam as estudiosas do feminismo, ela representou uma nova forma de mulher na Renascença.

Após a morte do marido, em 1505, dizem que Ginevra se tornou uma "terciária", ou freira laica. Ao morrer, por volta de 1520, ela estava vestida com o hábito de uma freira, um privilégio especial reservado apenas a pessoas laicas que eram extremamente religiosas, e foi enterrada em Le Murate. Comecei a me perguntar se ela e Lisa não tinham muito mais em comum do que presumi. Ou poderia ser uma mera coincidência que as duas jovens florentinas retratadas pelos pincéis de Leonardo tenham escolhido passar a eternidade em conventos?

Por mais que fossem diferentes os seus temas, os retratos possuem semelhanças impressionantes. Em ambos os trabalhos, Leonardo quebra as regras do que conhecemos como retrato convencional. Ao rejeitar a pose mais comum nesse tipo de perfil, ele apresenta mulheres reais. Em vez de olharem para baixo com recato, elas olham diretamente para o observador. E, apesar de ambas possuírem roupas bonitas e joias impressionantes, elas surgem com vestidos sóbrios e simples. No quadro de Ginevra, Leonardo mistura sombras em uma técnica sugestiva chamada *sfumato*, literalmente "evaporada em fumaça", aperfeiçoada depois na *Mona Lisa*. Além disso, ele situa ambas as mulheres em uma paisagem de sonho que sugere uma profundidade tanto física como psicológica.

Em 1475, com 48 anos, o pai de Leonardo, o duplamente viúvo Ser Piero da Vinci, casou-se pela terceira vez, agora com a jovem de 17 anos, Margherita Giulli. No ano seguinte, Leonardo, depois de 24 anos como filho único, passou a ter um meio-irmão — e perdeu qualquer possibilidade de ser o herdeiro do patrimônio do pai. Vários psicólogos sugerem que mais perturbador que isso foi a sensação de ter perdido um lugar privilegiado na vida de Ser Piero.

Em alguns anos, o próspero *notaio* se mudou para um grande *palazzo* na Via Ghibellina, perto da casa dos avós de Lisa Gherardini. Seus quartos ficaram lotados rapidamente. Apesar de não ter vivido sob o teto do pai por vários anos, Leonardo pode muito bem ter ficado perturbado com a chegada de um bebê atrás do outro. Muitas décadas no futuro, ele se encontraria encurralado em uma batalha legal com esses meios-irmãos e outros que teriam idade para ser seus netos.

O primeiro encontro de Leonardo com a lei foi em abril de 1476. Um

esquadrão policial de Florença — o detestado Departamento da Noite e dos Conservadores da Moralidade dos Monastérios — investigou uma denúncia anônima em uma das *tamburi*, as caixas originalmente criadas para receber denúncias sobre magnatas problemáticos como os Gherardini. Com outros três jovens (um deles aparentado com Lorenzo de Medici), Leonardo foi acusado de ter tido sexo com um aprendiz de ourives de 17 anos chamado Iacopo Saltarelli, que, de acordo com a reclamação, "procura várias atividades imorais e consente em satisfazer aquelas pessoas que lhe pedem essas coisas".

Sexo entre homens era algo muito comum na Florença renascentista — tão comum que o termo *Florenzer* era uma gíria alemã para quem era homossexual. A cidade intensamente masculina tinha um apreço explícito tanto pela beleza masculina como pela feminina, tanto pelo formato de uma coxa musculosa em uma calça justa como pela curva de um busto de mármore em um vestido decotado. Muitos artistas e intelectuais eram conhecidos publicamente como homossexuais, conforme alguns de seus trabalhos revelaram. Um florentino que contemplava a escultura de um Baco sedutor, feita pelo jovem Michelangelo, comentava que "Buonarroti não poderia ter pecado mais com um cinzel".

Mesmo assim, a Comuna criou uma magistratura judicial — o Departamento da Noite, uma das poucas agências criminais da Europa — somente para perseguir e processar os sodomitas. De 1452 a 1502, acusações anônimas denunciaram em média quatrocentos homens e garotos; cerca de 55 a 60 foram condenados por sodomia. Os castigos variavam de multa a prisão temporária, de flagelação pelas ruas a morte na fogueira por ter praticado cinco vezes a mesma ofensa.

Leonardo e seus amigos devem ter ido brevemente para a prisão, apesar de a única evidência desse fato ser um esboço que fez de "um dispositivo para desengonçar a porta de uma prisão por dentro — imaginado enquanto estava sentado entre a palha fedorenta e cheia de bichos". Dois meses depois, a corte dispensou as acusações contra os jovens devido à ausência de testemunhas, talvez por causa de alguma manobra feita por um Ser Piero envergonhado ou pelo poderoso Medici.

Leonardo era gay? Ele nunca casou ou teve filhos, estava sempre rodeado por belos jovens e abrigou vários de seus protegidos, mas sabemos muito pouco a respeito disso. O artista ocultou os detalhes íntimos de sua vida com uma cortina de discrição que se tornou tão impenetrável que nenhum historiador ou psicólogo conseguiu abrir — embora muitos tenham tentado.

Alguns biógrafos o apresentaram como alguém assexual. "Leonardo não casaria com nenhuma amante exceto a pintura", um deles escreveu, "nem geraria filhos exceto as obras que produziu." Outros citam as suas palavras como evidência de sua abstinência. "O ato da copulação e os órgãos que servem a ele são tão hediondos", ele observava, "que, se não fosse pelo charme dos rostos, pelos ornamentos de seus participantes e pelo poder da luxúria, a própria humanidade iria acabar."

Talvez a questão correta a ser feita não seja a natureza da orientação sexual de Leonardo, mas sim se ela fez alguma diferença em sua obra. Quando pergunto a opinião de um historiador da arte gay que vive na área da Baía de São Francisco, ele faz uma pausa antes de responder.

"Pode ter tido a sua importância em um retrato como a *Mona Lisa*", ele diz lentamente. "Aos olhos de Leonardo, ela não era alguém que devia ser desejada. Ele a olhou de uma forma diferente dos outros homens. Esta pode ter sido a razão pela qual ele viu — e pintou — Lisa Gherardini não como um objeto ou como um ideal, mas como um ser humano completo." Essa era uma perspectiva sobre *la donna vera* que eu jamais tinha considerado.

Como um ser humano já estigmatizado pelo nascimento ilegítimo e pela ausência de uma educação clássica, Leonardo pode ter sentido ainda mais as acusações de sodomia. Seja por escolha ou circunstância, ele parece ter ficado cada vez mais isolado. Em um *cri de coeur* feito nessa época, Leonardo fez o seguinte lamento: "Não tenho amigos."

Por volta da metade da década de 1470, Lorenzo de Medici começou a ter razões para refletir a respeito de outro verso dos seus cânticos: "O que se pode dizer do amanhã?" Na melhor das hipóteses, o futuro parecia incerto. O príncipe da ostentação provou-se desastrosamente inepto como banqueiro. Com a perda de milhares de centenas de florins em maus empréstimos, muitos dos ramos da sua família estavam sangrando dinheiro. Como se não bastasse, Lorenzo brigou abertamente com o papa Sisto IV, que cancelou a lucrativa conta bancária do Vaticano.

Em 1478, alguns florentinos descontentes, liderados pelos Pazzi, um clã banqueiro rival, decidiram que os tempos estavam propícios para um golpe. O papa ofereceu um apoio dissimulado — com a condição de que ninguém fosse morto. Apesar dessa condição, o arcebispo Francesco Salviati de Pisa, que tinha um desprezo profundo pelos Medici, ajudou a conceber um plano de assassinato.

Longe das intrigas políticas de Florença, Antonmaria Gherardini nunca

soube dessas estratégias. Focado em problemas familiares, o viúvo já estava com uma terceira noiva. Tratava-se de Lucrezia del Caccia, que vinha de uma outra família bem estabelecida da região de Chianti, com investimentos perto das terras dos Gherardini, e que estava com 21 anos, prestes a superar a idade-limite do desejável. Apesar do seu histórico trágico, Antonmaria, de 32 anos, pareceu ser a melhor — e, provavelmente, última — chance de realizar um bom casamento.

Morando com sua esposa em uma pequena casa alugada, localizada na malcheirosa Via Sguazza, Antonmaria nunca previu o cataclismo que se aproximava. Em uma das mais imprevisíveis consequências da História na vida de uma pessoa, a conspiração dos Pazzi e a guerra que surgiu logo depois iriam destruir completamente as finanças da família de Antonmaria e pôr em risco todo o futuro dos Gherardini.

Na manhã do dia 26 de abril de 1478, no imenso Duomo de Florença, na catedral de Santa Maria del Fiore, Lorenzo de Medici ficou à direita do altar na missa de domingo. Seu irmão Giuliano, que chegou depois, ficou atrás, a cerca de vinte a trinta metros de distância. O atraente solteirão pode ter decidido dormir depois de uma noite de farra, mas dois de seus colegas — o banqueiro Francesco de Pazzi, tão pequeno que era chamado de Franceschino (Francisquinho), e o jogador boa-vida Bernardo di Bandino Baroncelli — arrombaram sua porta e praticamente o expulsaram da cama, obrigando-o a vestir suas roupas. Enquanto andavam pelas ruas, Pazzi pôs o braço em torno do pescoço de Giuliano para verificar se ele usava alguma armadura protetora embaixo de sua vestimenta. Não havia nenhuma.

Exatamente antes do momento sagrado da liturgia, uma mão tocou o sino para anunciar a elevação da hóstia. Com esse sinal, assim que Lorenzo e Giuliano baixaram a cabeça, quatro homens puxaram suas adagas.

"Morra, traidor!", gritou Bernardo, enfiando sua lâmina no peito de Giuliano. O pequeno Francesco de Pazzi começou a cortar Giuliano com tamanha fúria que acabou esfaqueando a própria coxa. Dois padres que estavam atrás de Lorenzo se lançaram sobre ele com duas facas, mas o atleta, ágil, apenas levemente ferido, conseguiu escapar. Enrolando o seu manto no braço como se fosse um escudo, sacou a espada. Seus amigos correram em sua direção, levaram-no até a sacristia e trancaram a porta.

"Popolo e libertà!" (Pelo povo e pela liberdade!), gritaram os Pazzi e seus aliados, esperando que a confusão da congregação incitasse ainda mais a causa rebelde. Em vez disso, assim que Lorenzo mostrou o rosto, os florentinos

começaram a gritar em seu apoio *"Palle! Palle!"* (uma referência às bolas que faziam parte do brasão de armas da família Medici). Francesco de Pazzi fugiu para a casa de seu tio, onde uma turba enfurecida conseguiu agarrá-lo e jogá-lo na rua, levando-o depois, nu e ensanguentado, ao Palazzo Vecchio. Lá, o arcebispo Salviati, que tinha liderado um grupo de mercenários à prefeitura para confrontar os priores, já estava algemado.

Quando o grande sino soou, o som de La Vacca levou todos os homens de Florença para a Piazza della Signoria. Ser Piero da Vinci deve ter corrido os poucos quarteirões que separavam sua casa, na Via Ghibellina, da praça. Leonardo deve ter chegado com alguns colegas artistas. Antonmaria Gherardini provavelmente demorou um pouco mais porque teve que caminhar pelo Arno. Com a praça já lotada, um carrasco colocou um laço em torno da cabeça de Francesco de Pazzi, amarrou a outra ponta à barra de metal que dividia uma das janelas da bancada e jogou o pequenino banqueiro pelo ar.

O arcebispo Salviati, ainda vestido em sua túnica eclesiástica púrpura, logo se juntou a Francesco. Testemunhas relataram depois que, tenha sido por causa da raiva, tenha sido numa tentativa desastrosa de se salvar, o prelado mordeu o corpo nu de Pazzi quando este balançou perto dele. Enquanto a corda apertava, ele manteve os dentes crispados e morreu com um enorme pedaço de carne na boca. O artista Michelangelo Buonarroti, então com 3 anos, lembrou que seu pai o carregava nos ombros para que pudesse ter uma visão melhor dos corpos dependurados.

Uma turba furiosa arrastava os outros conspiradores pelas ruas, cortavam seus narizes e decepavam suas mãos e seus órgãos genitais. Em um momento, 16 cadáveres pendiam das janelas do Palazzo Vecchio; outros 68 corpos desmembrados apodreciam na praça logo abaixo. Ao todo, 270 florentinos morreram. O patriarca da família Pazzi foi assassinado, jogado em uma vala, retirado novamente para depois ser despejado no rio Arno. Lorenzo confiscou a propriedade dos Pazzi e simplesmente acabou com o nome da família, proibindo qualquer um de pronunciá-lo.

Leonardo deve ter esperado pintar a famosa *pittura infamata* nas paredes do Barghello, retratando os oito principais conspiradores do clã dos Pazzi, sete com laços ao redor do pescoço e Bernardo, aquele que conseguiu escapar, pendurado pelos pés. Em vez disso, a comissão premiada — assim como tantas outras — foi para um dos protegidos dos Medici, Sandro Botticelli.

A retaliação de Sisto IV pela execução de seu arcebispo foi rápida e sem

nenhuma misericórdia. Chamando Lorenzo de "um infante da perdição", ele o excomungou e também toda a cidade de Florença, além de ter mandado apreender todos os bens dos Medici em Roma, incluindo o banco da família. Sob o édito papal, qualquer um que, em qualquer lugar, comprasse um pedaço de tecido florentino ou até mesmo aceitasse uma moeda florentina em suas transações comerciais seria visto como um leproso moral. Por sua vez, os bispos da Toscana desafiaram o papa, promulgando também a sua excomungação.

Sisto IV decidiu que tinha chegado a hora de acabar com os arrogantes Medici de uma vez por todas. Como as forças militares do Vaticano eram muito pequenas, formou uma aliança com o rei Ferdinando I, de Nápoles, cujo filho Alfonso montou um exército que combinava tropas papais e napolitanas para marchar em direção a Chianti, no sul de Florença. As tropas invasoras atearam fogo em vários campos de cultivo, saquearam casas e abateram animais. Quando invadiram as propriedades dos Gherardini, eles saquearam os moinhos e roubaram as colheitas.

"Pelo amor à guerra", rabiscou furiosamente Antonmaria em sua declaração de impostos, "eu não tenho mais nenhuma renda. Nossas casas foram queimadas, nossas posses foram esmigalhadas e perdemos todos os nossos trabalhadores e todos os nossos animais."

Mais tarde naquele mesmo ano, quando sua esposa Lucrezia ficou grávida, Antonmaria teria um novo motivo para ficar preocupado. Se a criança sobrevivesse e fosse uma garota, ele teria de encarar a humilhação aguda de não ter dinheiro suficiente para reservar um dote a ela.

Inicialmente, não entendi as implicações da falta de um dote. Mesmo que uma garota não conseguisse um marido, eu imaginava que uma "velha senhora" poderia permanecer em casa. Não, nada disso, como me explicou depois um amigo de uma antiga família florentina. Uma solteirona — *zita*, *zitella* ou *zitellona*, em italiano — não tinha lugar na sociedade da Renascença.

Se um pai não conseguisse providenciar um dote e "levar a sua filha à honra" — uma responsabilidade sacrossanta —, uma menina da classe alta iria cair em um limbo social. Nenhum noivo a desejaria; nenhum clã daria boas-vindas a ela. A própria família não poderia sustentá-la. A existência de uma filha que não fosse casada, mesmo se ela se retirasse para o andar de cima do *palazzo* de seu pai, colocaria em risco a honra e o status de seus parentes. Entre as "melhores pessoas", como comenta secamente um historiador, as famílias jamais colocavam as mulheres com mais de 20 anos que não eram

casadas.

"*Maritate o monacate!*" (Case-se ou torne-se uma freira!), exortavam os toscanos às suas filhas. Era uma época em que os conventos estavam reservados para as meninas menos atraentes — as feias, as defeituosas e as deformadas, aquelas que um pregador uma vez disse que faziam parte "da escória e do vômito da sociedade". Porém, por volta do fim do século XV, os conventos tornaram-se lugares para garotas virginais que vinham de casas respeitáveis, mas que não tinham chance de ter um dote. As famílias de elite estavam mais inclinadas a confiná-las dentro das quatro paredes de um monastério do que permitir casá-las em um matrimônio decadente. E assim aconteceu com metade das garotas das classes altas, de acordo com algumas estimativas, que terminaram seus dias em mais de cinquenta conventos, com reputações que iam do espiritual até o devasso.

Por mais fascinante que fosse o rosto de sua filha, por mais atraentes que fossem os seus contornos, Antonmaria Gherardini deve ter temido que, sem um dote, ela viveria o resto da vida — assim como ocorreu com sua irmã — no anonimato eterno, atrás dos muros de um monastério. Ele não podia estar mais errado a respeito do destino que esperava sua Lisa.

Parte II

UNA FIORENTINA

(1479–1499)



Capítulo 5

Filha da Renascença

Em meados de junho de 1479, uma parteira — chamada de *levatrice* porque "levava" um bebê à luz — gentilmente lavou, com vinho branco morno, a filha recém-nascida de Antonmaria e Lucrezia Gherardini e a envolveu firme em linho branco. Apenas o rosado da sua face podia ser vislumbrado da manta na qual estava embrulhada quando o pai tomou para si, nos braços, o embrulho inestimável. Como todos os pais cristãos em Florença, Antonmaria, de 35 anos, tinha um dever sagrado: o de levar rapidamente sua recém-nascida ao Battistero di San Giovanni (Batistério de São João) antes que qualquer perigo ou qualquer demônio pudesse sequestrar a sua alma imortal.

A caminhada da úmida Via Sguazza até o coração espiritual de Florença em geral dura de vinte a trinta minutos. Eu sei disso. Percorri esse caminho em diferentes épocas e em diferentes estações. Mas nesse glorioso dia, Antonmaria não fazia uma caminhada qualquer. Em um tempo no qual todo nascimento levava tanto a mãe quanto a criança perigosamente para perto da morte, os florentinos recebiam cada vida nova com uma alegria desenfreada.

Vestida em roupas coloridas e bem ornadas, com faixas que flutuavam pelo ar, uma multidão de *amici*, *parenti* e *vicini* (amigos, parentes e vizinhos) acompanhava os cidadãos mais jovens da cidade em sua primeira jornada rumo à vida renovada. Apenas a mãe extenuada ficava em casa, aos cuidados de uma *guardadonna* (literalmente, uma "guardadora").

Antonmaria Gherardini deve ter levado a sua feliz trupe para além dos movimentados quarteirões onde se encontravam as gigantescas casas de lã localizadas na Via Maggio, passando pela desarrumada Borgo San Jacopo, apelidada de Borgo Pidiglioso (Lugar Horrível), até a agitação barulhenta dos mercados e das lojas da Ponte Vecchio. Muito provavelmente, as donas de casa que pechinchavam no preço da tripa exibiram seu sorriso. Os açougueiros pararam, com suas lâminas erguidas no ar, para gritar os parabéns. Vários desconhecidos devem ter dado as boas-vindas e se juntaram espontaneamente ao desfile.

Ao cruzar o rio Arno, Antonmaria deve ter vislumbrado o que restou das torres da fortaleza medieval dos Gherardini. Quando chegou a Por Santa Maria, desde sempre uma rua comercial, passou pelas lojas de tecido dos irmãos del Giocondo, onde Francesco, de 14 anos, o menino que se tornaria seu futuro genro, aprendia os fundamentos do negócio de seda da família.

No alto da cidade, podia-se ver o domo da catedral, uma montanha de tijolos e de linhas brancas que se impunha sobre o nó formado pelas ruas de Florença. Além da sua entrada inacabada, ficava o Batistério de São João, o monumento mais velho e mais sagrado para os florentinos. Como qualquer um da sua época, Antonmaria Gherardini acreditou que o batistério era um antigo templo do deus Marte que foi convertido para uso cristão. Não foi bem assim, como eu aprendi com os historiadores locais, embora os antigos romanos possam ter enterrado os seus mortos pelas redondezas.

Para os florentinos católicos, que batizavam ali todos os seus recém-nascidos até mesmo no século XX, esse lugar abençoado celebrava a vida. Construído entre os séculos XII e XIII, seu formato octogonal representava simbolicamente oito dias: os seis durante os quais Deus criou o Céu e a Terra e tudo que os habita, o sétimo quando Ele descansou, e o oitavo, o eterno dia que nunca termina.

Enquanto Florença prosperou, o antigo rito do batismo evoluiu para uma nova oportunidade de ostentação. Os cidadãos que ansiavam por status compravam tantas velas, convidavam tantos padrinhos e apresentavam tantos presentes extravagantes que os patriarcas da cidade apertaram o cerco contra qualquer excesso, incluindo o número de pratos a serem servidos no banquete que acontecia após o batismo. Repudiando as leis como um ataque contra o direito de reafirmar a honra familiar, em geral os florentinos, indignados, ignoravam as restrições.

A filha recém-nascida de Antonmaria Gherardini, acolhida nos braços de um de seus padrinhos — provavelmente, duas madrinhas e um padrinho, como a Igreja recomendava para uma garota —, não poderia entrar no Batistério com a alma impura. Logo nos degraus da entrada, um padre exortou qualquer espírito infiel a fugir e o Espírito Santo a ir ao seu socorro. Os padrinhos da menina, ligados a ela como se fossem parentes de sangue, pronunciaram o nome do meio da criança: Camilla.

A família Gherardini, modesta quando comparada a outras, entrou no amplo hall, um testemunho impressionante do esplendor da graça de Deus — e da riqueza de Florença. No alto brilhava o teto celestial, pintado em ouro e coberto por mosaicos de vidro que formavam uma enorme imagem ítalo-bizantina de Cristo como Rei e Juiz. À sua esquerda, via-se um demônio horrendo, com serpentes saindo de suas orelhas, que devorava os pecadores; à Sua direita, as almas devotas rumavam em direção ao paraíso.

Também estavam em exposição uma relíquia oriunda da verdadeira cruz de Cristo, que todos acreditam ser um presente de Carlos Magno; brilhantes candelabros de prata sobre o altar; e os grandes tesouros militares de Florença, incluindo aí o *carroccio*, a carruagem de guerra que acompanhava as tropas da cidade, e os estandartes de batalha que eram capturados de seus inimigos. Nessa igreja civil, Florença coroava poetas, vestia magistrados, abençoava soldados antes das lutas e honrava as tropas que retornavam da guerra.

Na fonte de mármore em formato octogonal, os padrinhos da Gherardini recém-nascida renunciaram a Satanás e declararam sua crença em Deus em nome do bebê. No frio do hall imponente, o padre jogou água benta na criança. Com sua benção, a alma dela, antes condenada ao que Dante chamou de "martírio" em um limbo de suspiros sem fim, entrou no Reino de Deus, talvez a única residência em que os florentinos da época gostariam de viver, além da sua cidade.

Quando o sacerdote perguntou como a criança seria chamada, os padrinhos disseram o primeiro nome, "Lisa", um tributo à mãe de Antonmaria, que morrera alguns anos antes.

Apesar de o batismo de Lisa ter sido bem documentado, sinto um desejo urgente de ver o registro com meus próprios olhos.

"Não perca seu tempo olhando os registros batismais em Florença", um arquivista me aconselha. "Você pode encontrá-los na internet quando voltar para sua casa."

Com algum medo, no meu retorno para a Califórnia aceito o desafio, ainda aterrorizante para mim, de escavar os arquivos digitais italianos. Assim que ligo o meu computador, minha apreensão aumenta. Com dedos trêmulos, procuro pela Opera di Santa Maria del Fiore di Firenze. Alguns cliques me levam aos *risorse digitali* (recursos digitais) da catedral e também aos seus *registri battesimali* (registros batismais). Indo à data de junho de 1479, pressiono a tecla para *visualizzare* a lista — e seguro a respiração.

Com a rapidez de um abracadabra, uma página de nomes, escritos em uma letra pequena e cheia de floreios, que encontrei pela primeira vez no Arquivo do Estado de Florença, se materializa na minha tela. Seis linhas abaixo da chamada em negrito *Martedì Adi XV di Giugno 1479* (terça-feira, dia 15 de junho de 1479), localizo os nomes Lisa & Camilla di Antonmaria Gherardini di San Pancrazio (uma velha vizinhança dos Gherardini localizada em Florença).

Dou um salto da minha cadeira e danço de felicidade. Mais de 530 anos depois, a quase 10 mil quilômetros de distância, em um país que ainda seria descoberto no momento de seu nascimento, encontrei o registro original da entrada de Lisa Gherardini neste mundo.

A *donna vera* nunca me pareceu tão real como agora.

A inclusão de Lisa no rol dos cidadãos florentinos deve ter sido feita com menos formalidade. Como os novos pais começaram a fazer através dos séculos, Antonmaria Gherardini deve ter selecionado um grão — branco para uma menina enquanto para um menino seria negro — e jogado em um receptáculo designado para isso, possivelmente no Batistério ou perto dele. Muitas vezes os pais não se preocupavam em reconhecer o nascimento de uma filha. Nessa sociedade patriarcal, as famílias ficavam mais alegres com a chegada de um filho, que continuaria com a linha viril, tomando conta dos negócios ou dos terrenos no campo, aumentando assim o prestígio e a riqueza do clã ao adquirir uma noiva bem-criada e com um dote considerável.

Mesmo assim, conforme as cartas e os *ricordanze* revelam, muitos pais florentinos adoravam suas pequenas garotas. Depois de ter perdido duas vezes de forma dolorosa as suas esposas e os seus bebês, Antonmaria deve ter olhado a filha recém-batizada com uma emoção que jamais pensou experimentar. Naquele momento pelo menos, o alívio e a alegria devem ter banido qualquer preocupação com suas finanças e seu futuro. O novo *babbo* (papai) não deve ter sido capaz de encontrar as palavras para o que sentia.

"Quem acreditaria, exceto pela experiência de seus próprios sentimentos, como é grande e intenso o amor de um pai em relação aos seus filhos?", perguntou o humanista Leon Battista Alberti em seu clássico tratado *On the Family* (Sobre a família). "Nenhum amor é mais imutável, mais constante, mais completo ou mais vasto do que o amor de um pai pelos seus filhos."

A residência de Antonmaria deve ter comemorado o nascimento de Lisa por várias semanas. A nova mãe, Lucrezia, deve ter sido cortejada o tempo todo em seu quarto. Alguns visitantes podem ter colocado algumas moedas entre as roupas da pequena Lisa para que ela tivesse sorte na vida. Outros podem ter trazido um feixe de corais ou um dente de um cão para que ela os usasse em uma corrente de ouro ao redor do pescoço, na crença de que isso espantaria o mal. Enquanto as mulheres conversavam e se preocupavam com a mãe e a criança, os homens — em sua maioria, vestidos com um simples *lucco*, o longo e bem cortado robe da antiga nobreza — falavam de assuntos mais sombrios.

Afinal, tinha sido um ano terrível. A guerra de Lorenzo de Medici com o papa Sisto IV e seus aliados napolitanos devastava o comércio da cidade e secava seus cofres. As sucursais dos bancos florentinos fechavam por toda a Europa. A indústria têxtil fechava moinhos e depósitos. Os suprimentos estavam cada vez mais escassos em Florença.

Até mesmo os ricos sofriam. O magnata Giovanni Rucellai, que em 1473, apenas seis anos antes, havia declarado 60 mil florins em bens taxáveis (principalmente propriedades), estava falindo. As notícias que vinham do campo ainda eram piores. As tropas papais que invadiram Chianti como gafanhotos estavam saqueando tudo o que viam pela frente. Os campos de trigo de Antonmaria Gherardini estavam secos, seu gado estava malcuidado, suas vinhas não davam frutos.

Adquiro essas informações sobre o que acontecia no cotidiano desse momento histórico por meio dos diários de um observador chamado Luca Landucci (1436–1516). Da sua loja de boticário localizada no Canto de Tornaquinci, perto da mansão dos Rucellai (a quem pagou aluguel por anos), o vigilante arguto viu as idas e vindas de seus concidadãos, anotou vários de seus comentários e catalogou os eventos do dia em notas esparsas que me parecem ser os equivalentes renascentistas dos *tweets* da nossa época.

"Chianti foi saqueado", podemos ler em uma anotação sua de 1479. Após um cerco que durou sete meses, Landucci conta que as tropas invasoras conquistaram o Colle di Val d'Elsa, localizado perto das propriedades dos Gherardini, e devastaram as terras vizinhas. Mas então veio uma razão para terem esperanças. Em um ato ousado, Lorenzo de Medici viajou até Nápoles para negociar pessoalmente com o rei Ferdinando I, cujo filho Alfonso tinha liderado a invasão da Toscana.

Algumas semanas depois, "um mensageiro chegou a Florença com um ramo de oliveira", simbolizando que as conversas de paz haviam começado. Quando Lorenzo retornou com um acordo, a cidade o saudou como um herói repleto de triunfo.

"Houve grandes alegrias com fogueiras e o soar dos sinos", recorda Landucci. Lorenzo de Medici, que antes era chamado entre a elite florentina de *La Magnificenza Vostra* (Sua Magnificência), tornou-se o único *Il Magnifico* (O Magnífico).

Para Lorenzo, a vingança era muito mais gratificante do que o seu triunfo diplomático. Por meio do enorme braço dos empreendimentos dos Medici,

ele iniciou uma caçada mortal a Bernardo di Bandino Baroncelli, um dos conspiradores do grupo dos Pazzi. Na manhã fatal de abril de 1478, após ter esfaqueado Giuliano de Medici, o assassino foi em direção a Lorenzo, mas foi impedido por Francesco Nori, chefe do banco dos Medici em Florença. Bernardo feriu o banqueiro com um golpe no estômago.

No meio do caos e da carnificina que se seguiram, Bernardo pulou em seu cavalo e galopou o mais rápido possível. Ele conseguiu chegar até Constantinopla, onde foi preso por ordem do aliado de Lorenzo, o sultão da Grande Turquia, e levado de volta para Florença. Em 28 de dezembro de 1479, o carrasco amarrou um laço em volta do pescoço do traidor e o jogou de uma janela do Palazzo Vecchio.

Encontramos um esboço do corpo sem vida no livro de anotações de Leonardo, junto com estas notas:

> Um pequeno chapéu colorido.
>
> Um gibão de sarja preta.
>
> Um outro gibão preto com um forro.
>
> Um casaco azul revestido com a pele de seios de raposas e um colarinho de gibão coberto por um veludo pontilhado de preto e vermelho.
>
> Bernardo di Bandino Baroncelli;
>
> tromba preta.

O jovem artista havia se transformado de um belo menino em um *bell'uomo*, um atraente rapaz de 27 anos que parecia ter saído de um afresco, vestido em seu robe costurado com as cores favoritas — rosa, roxo e púrpura — e com corte curto para mostrar suas pernas musculosas, mesmo depois de as tendências do momento terem ditado comprimentos mais longos. Um biógrafo o descreveu como "muito atraente, bem proporcionado, repleto de graça e de boa aparência", com "uma bela cabeleira encaracolada e cuidadosamente penteada em anéis dourados que caíam no meio do seu peito".

O seu pai, Ser Piero, viúvo novamente, dessa vez com quatro meninos e uma menina, deve ter arranjado algumas comissões lucrativas para o jovem, entre elas um retábulo para a capela no Palazzo Vecchio, obra que Leonardo nunca completou. Desde o início de sua carreira, o artista tinha a reputação de não cumprir os prazos combinados ou de não entregar os trabalhos

prometidos — embora não por falta de habilidade ou de ambição.

Em seu caderno de notas, Leonardo copiou estas linhas de Dante:

…aquele que gasta a sua vida sem alcançar a fama
não deixa mais vestígios de si mesmo na terra
do que fumaça no ar
ou espuma na água.

Leonardo estava determinado a ser mais do que mera fumaça ou espuma. "Quero fabricar milagres", escreveu uma vez. Mas seus projetos miraculosamente criativos eram em geral tão complexos e tecnicamente exigentes que jamais conseguiu completá-los. "Na sua imaginação", explica o historiador da arte Vasari, "ele elaborava empreendimentos tão difíceis e tão sutis que jamais poderiam ser realizados por mãos humanas."

Leonardo, que deveria se sentir como um garoto de cidade pequena deslumbrado pela cidade grande, nunca foi aceito pelo primeiro escalão dos intelectuais humanistas de Florença. Para eles, Leonardo era um ignorante bem-dotado, mas sem nenhum ensino formal, incapaz de conversar em latim. Foi então que ele sofreu o que poderia parecer-lhe um doloroso desprezo.

O papa Sisto IV, reconciliado com Lorenzo de Medici, pediu uma lista dos melhores artistas de Florença para trabalhar na capela do Vaticano que seria chamada de "Sistina" em sua homenagem. Com a recomendação de Il Magnifico, artistas como Botticelli, Perugino e uma série de pintores menores reuniram seus pincéis e foram para Roma em busca de comissões lucrativas. Um homem foi deixado propositadamente de lado nesta lista: Leonardo da Vinci.

Il Magnifico mandou o artista para uma tarefa em Milão, um poderoso inimigo durante os séculos em que ficou sob o comando dos duques Visconti. Em 1450, um guerreiro feroz chamado Francesco Sforza, um nome de família derivado da palavra *sforzare* (forçar), assumiu o controle da cidade-Estado. O líder de Florença naquela época, Cosimo de Medici, cultivava uma amizade vantajosa para ambos os lados.

Em 1481, o filho ilegítimo de Francesco Sforza, Ludovico (1452–1508), surgiu como o vencedor de uma luta duríssima pelo poder e se tornou o regente ativo de Milão. Como um tributo ou uma amostra de amizade, Lorenzo de Medici encomendou a Leonardo que criasse um presente especial para o comandante cosmopolita: uma lira de prata no formato da cabeça de

um cavalo. O artista, que tocava o instrumento musical "de forma divina", segundo as palavras de Vasari, entregou-lhe pessoalmente o item.

Il Moro (o Mouro), como era apelidado o robusto e queixudo Sforza, ficou muito impressionado, mas Leonardo ficou ainda mais fascinado por Milão, uma enorme e próspera cidade com mais de 80 mil habitantes que pulsava com energia e o espírito revigorante de inovação intelectual. Sob o comando de Ludovico, o ducado atraiu uma rica mistura de estudiosos, cientistas, arquitetos, poetas, artistas e músicos. A seus olhos de admiração, Leonardo possuía tamanha riqueza de talentos que a pintura parecia ser apenas mais um entre tantos.

Quando ele se candidatou a uma encomenda do ducado, Leonardo não se apresentou como um artista que fazia de tudo. Um resumo hiperbólico enfatizava a sua experiência como engenheiro militar que poderia cavar túneis subterrâneos "sem nenhum barulho e seguindo rotas sinuosas", fabricar "grandes bombas, morteiros e máquinas que cuspiam fogo" e criar armas de destruição em massa que "penetrariam nos flancos dos inimigos com sua artilharia e assim destruiriam a mais poderosa das tropas".

Quase como se fosse um adendo, Leonardo também mencionou as suas capacidades para os tempos de paz: "Posso fazer qualquer escultura em mármore, bronze e argila; e na pintura posso fazer qualquer trabalho." Ele propôs completar um monumento impressionante feito em homenagem ao pai do duque, uma gigantesca estátua de bronze "que será para a glória imortal e a eterna honra do senhor seu pai, que cuida da memória abençoada da ilustre casa dos Sforza".

Apesar de não ter ganho uma posição imediata na folha de pagamento dos Sforza, Leonardo convenceu-se de que o seu destino estava em Milão e assim deixou Florença por volta de 1482. Lorenzo de Medici não fez nada para impedi-lo.

Lisa Gherardini fez 3 anos em 1482. Como qualquer garota de classe alta, tinha de aprender etiqueta antes que pudesse fazer cálculos. Por meio de inúmeras reprimendas e avisos, ela dominaria a habilidade de comer elegantemente com os três dedos da mão direita e enxugar os lábios com as pontas da longa toalha de mesa.

Banhada em água de rosas e massageada com óleos perfumados, Lisa cheirava como uma flor e se vestia como uma adulta em miniatura. Por cima de uma *camicia* (uma camiseta), trajava cortes menores das roupas da mãe — denominadas pelos diminutivos que sempre significavam "pequenas":

gamurrina (vestidinho de casa), *cioppetta* (uma batinha com mangas compridas), *farsettino* (vestidinho bordado), *cintoletta* (cintinho), *cappuccetto* (capuzinho) e *mantellino* (mantinha). Se ela se parecia com a minha filha, deve ter se deliciado com o fato de se enroscar inteirinha para que as suas vestes a cobrissem por inteiro.

Calze (meias) com solas cobriam-lhe as pernas, enquanto *cuffie*, *berrette* ou *cappellini* (uma variedade de capuzes, bonés e chapeuzinhos) protegiam sua cabeça. Nos pés, Lisa usava chinelos (*pianelle*) de linho ou de couro, embora provavelmente jamais um par com saltos, algo que era escandaloso para uma jovem menina; sandálias com solas de madeira; e botas. No outono e no inverno, tamancos (*zoccoli*) de madeira a protegiam das ruas lamacentas.

Em seus braços, a pequena Lisa deve ter cuidado do seu *bambino*, como era chamada uma estátua de terracota do Menino Jesus, vestido cheio de brocados e de veludo. As garotas cuidavam tanto desses "brinquedos devocionais", como os padres se referiam a eles, que os colocavam em seus baús de casamento quando se mudavam para a casa dos seus maridos.

Como outras crianças florentinas — chamadas de *putti*, um termo adotado para querubins infantis em pinturas e esculturas —, Lisa deve ter brincado com bolas, cavalos de madeira, címbalos, pássaros artificiais, tambores, "milhares de brinquedos diferentes", de acordo com um padre que aconselhava os pais a não darem às crianças bancos para que não fomentassem a avareza ou dados para que não encorajassem o jogo. Seguindo esse conselho clerical, a mãe de Lisa deve ter levado a filha à igreja, onde ela aprendeu a "ficar de pé de forma respeitável e ornada", além de recitar a ave-maria e o pai-nosso.

Em 1483, com 4 anos, Lisa se tornou a irmã mais velha com o nascimento de seu irmão Giovangualberto, seguido por Francesco, Ginevra, Noldo, Camilla e Alessandra. Cada chegada deve ter aumentado a pressão sobre Antonmaria Gherardini para conseguir mais receitas das seis grandes propriedades que ele administrava no Chianti, a própria e várias outras que eram alugadas do hospital de Santa Maria Nuova. As colheitas de trigo, uvas e oliva, junto com os ganhos da pecuária, providenciavam o seu sustento principal — "dificilmente", conforme observou o economista Giuseppe Pallanti, "para lhe dar uma vida digna", esperada de alguém que vinha da aristocracia rural.

Apesar das dificuldades financeiras, a família crescia sem parar com uma criança chegando atrás da outra, e, assim, os Gherardini não eram tão

diferentes dos outros florentinos, especialmente os mais ricos. Temos um vislumbre charmoso de como era a vida doméstica de Lorenzo de Medici por meio de uma carta que Piero, seu filho mais velho, de 7 anos, escreveu para o pai a respeito dos seus seis irmãos, em 1479:

"Meu magnífico pai", ele começa. "Estamos todos bem e firmes no estudo. Giovanni está começando a falar. Por esta carta você pode supor de onde estou escrevendo… [a criança] Giuliano ri e não pensa em mais nada. Lucrezia costura, canta e lê; Maddalena bate a cabeça contra a parede, mas sem causar-lhe nenhum mal; Luisa começa a pronunciar algumas palavras; Contessina preenche a casa com seus barulhos… nada nos falta, exceto a sua presença."

Em mansões privilegiadas como a dos Medici, tutores ensinavam gramática aos filhos e às filhas, além de matemática, lógica, literatura e latim, que os humanistas consideravam "o toque final do encanto de uma donzela". A educação de Lisa deve ter sido mais restrita: leitura (principalmente os saltérios e livros devocionais como o *Little Book of Our Lady* [Pequeno Livro de Nossa Senhora]), escrita, aritmética simples, poesia (para ser recitada de cor), canto e domínio de algum instrumento musical como a lira. Como outras garotas de qualquer classe social, ela deve ter passado horas e horas em trabalhos de costura e de bordado, uma demonstração de habilidade e bons costumes — e um substituto saudável para o trabalho que o demônio, de outra forma, poderia encontrar para mãos ociosas.

Crianças florentinas como Lisa também aprendiam algumas verdades evidentes, aceitas por todos, sem qualquer dúvida ou discussão: O Sol girava ao redor da Terra. O nosso planeta natal tinha o formato de uma esfera, tal como Dante havia descrito em sua *A divina comédia*. Por sua natureza, os homens eram secos e quentes; as mulheres eram úmidas e frias. Meninas e mulheres eram inquestionável e intrinsecamente inferiores — no corpo, na alma e nos costumes — e, portanto, precisavam por toda a vida da ajuda masculina.

Se Florença educava os seus filhos para serem ferozes e destemidos como os leões — seus mascotes, suas filhas eram criadas para serem elegantes como o seu outro símbolo de estado — o lírio, o epíteto dos atributos que a cidade mais valorizava em uma mulher: graça, pureza e beleza.

É provável que Lisa tenha sido aconselhada a andar, jamais correr, e a manter as costas retas, com a cabeça para o alto e os olhos mirando para baixo. A menina crescia e adquiria meios de executar cada gesto com

delicadeza feminina e de se apresentar do modo mais atraente possível — levantando levemente a ponta da túnica para mostrar os pés e puxando a sua manta aberta "como se fosse um pavão que mostrava as suas penas". E ela também deve ter aprendido a dançar — fosse uma solene pavana ou um exuberante volteio com saltos e pulos. No dia dedicado a celebrar a chegada do verão, vestida com um belo costume de primavera e com uma guirlanda de flores na cabeça, Lisa deve ter se juntado às outras donzelas da cidade que perambulavam com folhas e ramos na Piazza Santa Trinità.

A mãe de Lisa deve tê-la iniciado em todos os aspectos da vida doméstica, incluindo como cozinhar, limpar, comprar, manter as contas em dia, negociar com os vendedores e gerir os empregados. Como irmã mais velha em uma família que não podia pagar muito por ajuda na administração da casa, ela, sem dúvida, tinha uma série de tarefas diárias, como espanar o pó, encerar, varrer e ainda dar uma mãozinha na cozinha.

Junto com mais responsabilidades, Lisa certamente usufruiu de mais liberdade que as outras filhas da elite florentina, algumas tão bem vigiadas que raramente saíam de suas casas, exceto para os serviços religiosos. Elas apenas saíam no verão para irem às suas residências de campo, entre os barulhos das cigarras e os brilhos das mariposas, rompendo alegremente pelos campos de girassóis, cantando entre as fogueiras e fazendo pedidos quando viam cair uma estrela cadente no dia 10 de agosto, na Festa de San Lorenzo.

Enquanto caminho pelo centro histórico de Florença, imagino a jovem Lisa tolhida por suas paredes rústicas e pelas enormes portas dos *palazzi*, altas e amplas o suficiente para a passagem de cavalos e carruagens. Como qualquer outro florentino, ela deve ter aprendido a contar as horas pelos sinos das igrejas — eram tantos e tão ensurdecedores que a cidade criou um rígido esquema para o toque de cada um. E enquanto caminhava por meio da multidão, Lisa deve ter reclamado dos odores urbanos de estrume de cavalo misturado com a palha, de corpos que raramente eram lavados e de sangue coagulado dos açougues.

Sua mãe por certo a alertou a ficar atenta aos potes e vasilhas que poderiam cair do alto das janelas no meio da rua. (Os cidadãos frequentemente pediam indenizações a respeito de suas roupas estragadas.) Em todo lugar a que ela ia, ouvia os loquazes florentinos gracejando, fofocando, xingando (praticamente uma forma de arte típica do local), trocando *battute spiritose* (ditos espirituosos) e fazendo reclamações no lugar chamado "a plataforma das arengas", localizada na frente do Palazzo Vecchio.

Ao passar em frente do aterrador Bargello no caminho para a casa de seus avós, na Via Ghibellina, Lisa pode ter visto um criminoso com um chapéu de duas pontas, montado de costas em um burro, rumo à desgraça pública e ao chicoteio na praça do mercado. Ocasionalmente, pode também ter testemunhado uma procissão mais solene de frades com capuzes negros que cantavam enquanto levavam uma alma condenada da Via dei Malcontenti (a travessa dos infelizes) até a forca. Fora da Basílica de Santa Croce, Lisa deve ter visto os pobres esfomeados em túnicas imundas, todos em fila para receber as tigelas de *minestra* (sopa) e alguns pedaços de pão.

As festividades sem fim de Florença — festas, festivais, peças, jogos, cerimônias, procissões — maravilhavam os residentes mais jovens. Lisa deve ter se encantado pelos engolidores de espada, os acrobatas, os ursos dançantes, os contadores de histórias e os atores mambembes, que batiam em uma vasilha de ferro para anunciar uma performance. Ao ver uma das peças que dramatizava um milagre, encenada nos dias santos, ela deve ter olhado com os olhos marejados um anjo celestial, vestido em uma túnica branca, descendo do teto de uma igreja, ou então as mãos de um mártir que eram cortadas como mágica e depois restituídas.

Em 1488, quando Lisa tinha 9 anos, um sultão do Oriente Médio mandou a Lorenzo de Medici um presente notável que todos na cidade queriam ver: uma girafa — "muito alta, muito bonita e muito aprazível", conforme relata Luca Landucci. Infelizmente, o animal desajeitado prendeu sua cabeça entre alguns caibros e morreu com o pescoço quebrado. Quando começou a escavação para a construção do *palazzo* Strozzi, o maior de Florença, em 1489, Lisa, de 10 anos, seus irmãos e vários de seus amigos devem ter jogado algumas medalhas, flores e moedas em suas fundações para se tornarem parte da história de um edifício tão monumental que Landucci previu que iria durar "por boa parte da eternidade".

Enquanto Lisa Gherardini ainda fazia as brincadeiras de infância, Francesco del Giocondo iniciava suas viagens para Roma e Lyon, onde sua família tinha filiais, para aprender o funcionamento completo do comércio internacional. Como os senhores do universo de Florença podiam — e de fato faziam — se vangloriar, somente as mentes mais bem treinadas poderiam armar, monitorar, rastrear e ajustar preços, tarifas, índices de trocas, inventários e rotas comerciais. E apenas o mais robusto dos espíritos suportaria os riscos constantes do, como poderíamos dizer, ambiente — com piratas, saques de cavalos, pestes, ladrões de estradas, levantes políticos, falências de bancos, naufrágios e desastres de todas as variedades naturais e não naturais.

"Qualquer um que não seja um mercador e que não tenha investigado o mundo e visto as nações estrangeiras e retornado com posses para sua terra natal", escreveu Gregorio Dati a respeito de seus colegas de negócios vindos de Florença, "é considerado um nada."

Francesco e seus parentes definitivamente ascenderam a alguma coisa. Quase oitenta homens dos del Giocondo serviriam nos altos escalões dos cargos públicos de Florença (quarenta nas quatro décadas de 1480 a 1520) — um privilégio que cabia apenas a 5% da população. O próprio Francesco, como dez outros parentes, tinha a corrente de ouro cerimonial que fazia parte do cargo de prior, além de um manto esplêndido feito sob medida com a melhor lã carmesim, e se mudaria para o Palazzo Vecchio para um mandado de dois meses na Signoria, considerado o ápice do poder — não apenas uma, mas duas vezes.

Tal sucesso só poderia ser tecido em Florença, uma cidade que perseguia o lucro e a beleza como droga.

Uma vez, perguntei a uma amiga florentina por que sua cidade, de todos os lugares possíveis, tornou-se o berço da Renascença. Sem uma única palavra, ela cuidadosamente extraiu um fiapo de um xale jogado sobre seus ombros e segurou-o diante de mim.

"Il filo", ela declarou. O fio.

A lã, a primeira fibra a enriquecer Florença, dominou o mercado de tecidos por séculos. Depois, a cidade ficou fascinada pela *seta* (seda), usada pelos imperadores chineses mil anos antes do nascimento de Moisés, leve como uma brisa, suave como uma pétala, iridescente como um raio de sol, com um brilho que dançava com cada movimento feito. Os missionários católicos podem ter contrabandeado para a Itália os primeiros bichos-da-seda em bastões ocos, por volta do século XII; outros dizem que foi uma noiva chinesa que os trouxe no seu enxoval. Os grandes tecelões florentinos — muitos exilados de Lucca devido aos paroxismos políticos — transformaram a seda pura em fantasias tácteis ao trabalharem milhares de fibras extremamente finas, chegando aos padrões intrincados do tafetá, do damasco, do brocado e do veludo.

A seda florentina simbolizava a elegância e o refinamento da própria cidade e se tornou o luxo mais cobiçado de toda a Renascença, muito mais caro que suas preciosas gemas. Com as cortes e os clérigos da Europa, além dos sultões do Oriente Médio, clamando pelo tecido, o mercado de seda de Florença se transformou em um empreendimento de 400 mil florins (cerca de

US$ 60 milhões).

Curiosa sobre como deveriam ser as lojas de seda dos del Giocondo, visitei a Antico Setificio Fiorentino (a Antiga Oficina de Seda Florentina). Trata-se de uma combinação de um salão de vendas e uma fábrica, situada entre jardins de flores em um velho bairro de tecidos da vizinhança, ao sul do Arno. Assim que eu entro, o perfume inebriante da seda pura inunda as minhas narinas. Ao meu redor, peças de panos ondulam do teto ao chão, em rios de vermelhos, púrpuras e anis. Seus nomes sedutores atormentam a língua: safira rosa (*rosa di zaffrone*), cabelo de Apollo (*capel d'Apollo*), garganta de pomba (*gorgia di piccione*), flor de pêssego (*fior di pesco*).

A tecnologia moderna não consegue reproduzir esses panos e essas cores feitos à mão, como me informa Sabine Pretsch, a diretora do Setificio. Levantando um pedaço de seda com as tramas e as urdiduras em dois matizes diferentes, ela o gira para a frente e para trás, mudando a cor como que por mágica na luz e na sombra. Tenho de resistir a uma vontade súbita de tocar, pressionar, esfregar, roçar, dobrar.

Pretsch observa que os clientes da loja dos del Giocondo davam preferência ao *ermesino*, um tafetá pesado que usamos hoje para cortinas, e aos veludos grossos (*velluti*), iluminados por arabescos de ouro e de prata, "esvaziados" por um modelo transparente, ou "descoberto" por uma combinação de uma pilha de panos cortados e contra um fundo de cetim e de brocado.

Apesar do seu alto preço, quem usava mais pano era inquestionavelmente mais desejado. Enquanto os servos e os escravos se vestiam com roupas pobres e mal ajustadas em seus corpos, os prósperos florentinos se embrulhavam em camadas de seda ricamente trabalhada. Um robe de uma senhora, que caía em dobras profundas com uma cauda pequena atrás, a cobria em cerca de 35 *braccia* (o comprimento de um braço, cerca de 61 centímetros) de tecido de pelúcia — custando cinco florins ou mais por *braccia*. Até mesmo um simples vestido para ficar em casa exigia oito *braccia*, o que era também suficiente para um moderno vestido de baile.

Embora a maioria dos vestuários da Renascença tenha desaparecido com o passar do tempo, as sedas florentinas sobreviveram nas pinturas dos artistas que "vestiram" as Madonas, os santos, os nobres e os mecenas em ricos brocados e veludos extremamente bem trabalhados. "O valor do pano", explica Pretsch, "tornava os quadros mais valiosos."

Na oficina ao lado, onde os teares manuais fazem barulho semelhante às

batidas de um coração, Sabine Pretsch me mostra uma máquina de tear, em formato cilíndrico, que ainda está em funcionamento, baseada em um desenho feito por Leonardo, que preencheu várias páginas do seu caderno de anotações com nós, tranças e modelos. Quando soube que o artista multitalentoso havia confeccionado tecidos, não pude deixar de imaginar que, durante os seus anos em Florença, ele deve ter consultado os tecelões da época, talvez até mesmo aqueles que trabalhavam na loja dos del Giocondo — uma possibilidade improvável, mas não impensável.

Quando Leonardo deixou Florença em 1482, a lista dos seus pertences não continha um único livro. Alguns meses depois de sua chegada a Milão, uma cidade que atraía os homens mais eruditos das grandes universidades do norte da Itália, ele registrou cinco livros sob sua posse. Após alguns anos, Leonardo teria adquirido uma biblioteca com mais de duzentos volumes, um número substancial para um professor e sobretudo para alguém que orgulhosamente se dizia *un uomo senza lettere* (um homem iletrado).

O insaciável e inquieto artista — "o homem mais curioso da história", segundo a descrição do influente crítico de arte do século XX, Sir Kenneth Clark — mergulhou em um universo de novos campos do saber: anatomia, arquitetura, astronomia, geografia, geologia, matemática, medicina, história natural, óptica. Mas logo Leonardo se deparou com um obstáculo intransponível: a falta de uma educação formal, em particular seu conhecimento limitado do latim, a linguagem da ciência e do estudo especializado. Então, ele embarcou naquilo que um historiador descreve como "uma procura obstinada pela emancipação cultural" para aprender o que precisava para saber ainda mais.

Com uma determinação feroz semelhante à busca ansiosa de Margherita Datini para alcançar um pouco de conhecimento, o estudante de quase 30 anos copiou de forma extenuante os *vocaboli latini* (as palavras que eram derivadas do latim) em seus cadernos de anotações, preenchendo páginas e páginas do *Codex Trivulzianus*, seu manuscrito mais antigo, ao qual ele se referia como o seu "livro das palavras". Até alcançar os 40 anos, Leonardo ainda trabalhava nas conjugações, copiando "*amo, amas, amat*" tão diligentemente como um menino na escola primária.

Como de hábito, Leonardo fazia acrobacia com outras tarefas ao mesmo tempo — pintando, ensinando, fazendo mapas, entrando em uma competição de arquitetura, desenhando palcos e ganhando a admiração e o afeto da corte dos Sforza. Com o tempo, ele conseguiu o seu cargo dos sonhos como pintor da corte e *Ingeniarus Ducalis* (engenheiro ducal), um trabalho que era de tudo

um pouco, desde a supervisão das estradas da região até o conserto do encanamento de água quente em uma residência real.

Leonardo e sua comitiva quase onipresente montaram seu ateliê em uma das alas da Corte Vecchia, o velho palácio do duque que ficava próximo à catedral. Lá, ele criaria cenários, estandartes e roupas; faria experimentos científicos; esboçaria suas primeiras máquinas voadoras; projetaria um domo para a catedral de Milão; e começaria a trabalhar em um modelo de argila para o enorme monumento equestre feito em homenagem a Francesco Sforza, o pai de Ludovico, que superaria tudo o que existia desde a antiguidade em termos de tamanho e ambição.

O primeiro pedido de Ludovico Sforza foi muito simples: um retrato de sua amante, Cecilia Gallerani.

Leonardo nunca deve ter encontrado em Florença uma mulher como Cecilia. Filha de um embaixador de Siena que morreu quando ela tinha 7 anos, a menina brilhante, junto com seus seis irmãos, recebeu uma excelente educação. Com 10 anos, ela foi prometida para o filho de uma família proeminente. Apesar de boa parte do dote ter sido paga e o casal ter sido oficialmente anunciado, a união nunca foi consumada e os arranjos nupciais foram por fim dissolvidos.

Cecilia, uma poetisa reconhecida, musicista, cantora e sagaz mulher na arte da conversação, que podia falar frases em latim, fisgou o coração de Ludovico Sforza. Com um mero gesto de sua mão real, ele levou a jovem para um ninho de amor bucólico. Antes disso, porém, a garota, louvada como tão *bella come un fiore* (bela como uma flor), mudou-se para uma suíte repleta de quartos dentro do imenso Castello Sforzesco. Em 1489, a moça de 16 anos estava grávida e já tinha ascendido ao posto de *dominatrice della corte di Milano* (a mulher que comandava a corte de Milão).

Em uma dessas complicações que parecem ser sem importância, o duque Ludovico também estava noivo de Beatrice d'Este, a filha de um importante aliado, o duque de Ferrara. Quando repetidamente adiou as núpcias com a jovem que ele descrevia como *piacevolina* (apenas um pouco agradável), um jeito elegante de dizer que era "simplória", os lordes e as damas da corte culparam *quella sua innamorata* (aquela sua namorada).

Pego no meio desse triângulo amoroso, Leonardo dependia das suas grandes habilidades de charme e discrição ao pintar o retrato de Cecilia e ao mesmo tempo planejar as festividades espetaculares de vários casamentos, incluindo o do duque com Beatrice em 1491.

Tal como com seu retrato da autoproclamada tigresa Ginevra de Benci, Leonardo escolheu um ponto de vista inusitado, com os olhos sedutores de Cecilia olhando para fora da moldura do quadro como se seu amante tivesse acabado de entrar no quarto. Em vez de parecer acanhada ou chateada, ela faz um ousado manifesto da moda. A faixa dourada usada na fronte, o véu amarrado, a bandana negra e os colares decorados, segundo a observação dos críticos de arte, sugerem a posição cativa de uma concubina.

Ao contrário da asséptica Ginevra, Cecilia se ilumina com uma carga erótica. Com sua mão direita, em um gesto sugestivo e curioso, Cecilia acaricia um arminho (uma doninha branca), o símbolo de Il Moro, cujos vários títulos incluem a honorável Ordem do Arminho, além de ser um trocadilho com a palavra grega *ermine*, muito parecida com o nome da modelo. O animal que está nos braços de Cecilia também captura a essência do homem a quem ela está ligada, tanto social como sexualmente — um predador com olhar vigilante e garras ameaçadoras espalmadas em sua manga vermelha.

O retrato quase fotográfico feito por Leonardo de um momento conturbado na vida dessa mulher representou algo extremamente radical e novo entre os artistas da época. Os poetas da corte de Milão elogiaram "o gênio e a habilidade de Leonardo" por conseguir reproduzir a "bela Cecilia, cujo amável olho / faz o brilho do sol parecer uma sombra".

Para mim, a história de Cecilia joga uma luz diferente na vida de Lisa Gherardini. Nas cidades-Estado italianas, com reis, duques e príncipes, as mulheres (algumas poucas, é verdade) poderiam herdar ou adquirir poder e influência diretamente ou por meio dos seus pais e consortes. Não era assim que acontecia na viril República florentina. A cidade de gênios artísticos, grandes comerciantes e humanistas brilhantes estava, segundo a observação de um historiador, "entre os lugares mais desafortunados na Europa Ocidental para ser uma mulher".

As florentinas eram consideradas cidadãs de segundo escalão em sua terra natal. Elas não podiam comprar propriedade, votar, ter cargo público, frequentar universidade, estudar medicina ou direito, unir-se a uma associação, dirigir um negócio ou viver de forma independente. Elas nem sequer podiam pôr os pés nos prédios da administração ou da justiça. As mulheres que eram chamadas para testemunhar ou acusadas de algum crime tinham de prestar seus depoimentos na porta de entrada.

Do nascimento à morte, o destino de uma *fiorentina* como Lisa Gherardini

dependia dos homens: primeiro do pai, cujo dever primordial era encontrar um parceiro que pudesse beneficiar as circunstâncias familiares, e depois do marido, cujo dever principal era produzir herdeiros. As filhas de Eva — "úteros ambulantes" estereotipadas como virgens, esposas, mães ou idosas — nunca escapavam da negra sombra do pecado original.

Até mesmo os poetas e os filósofos que saboreavam a sagacidade e a inteligência feminina acreditavam que o papel de uma mulher era ser inquestionavelmente subserviente aos homens. O humanista Marsilio Ficino, um romântico inveterado, se deliciava com o charme feminino, mas classificava as mulheres como "potes de urina", ou seja, algo a ser usado e depois jogado fora.

Olhando para a História de uma perspectiva moderna, os estudiosos pintaram um retrato sombrio da condição humana para as filhas da Renascença italiana. As meninas eram desvalorizadas a ponto de serem consideradas como produtos de concepção "inferior", além de serem abandonadas em hospitais mais frequentemente que os meninos; elas não eram mencionadas em vários formulários de impostos e em vários documentos que registravam o censo da cidade; eram desmamadas mais cedo e mais abruptamente (em geral, para economizar dinheiro) e se alimentavam muito pouco nos tempos de fome.

A pobreza ameaçava muitas vidas femininas. Malnutridas, iletradas, vestidas em roupas e mantos esfarrapados, as pobres mulheres labutavam nas casas, nos teares ou nos campos junto com seus homens. Muitas davam à luz cedo e morriam jovens. Se suas famílias passassem dificuldades financeiras, elas rapidamente poderiam mergulhar na servidão ou na prostituição.

As mulheres de classe média, com seus fardos menos evidentes, ficavam confinadas no microcosmo de sua família, dedicando suas energias às casas, aos homens e às crianças. As garotas mais abastadas eram praticamente trancafiadas em seus quartos para resguardar sua castidade, casadas muito jovens, como se fossem peões nas ambiciosas estratégias de seus pais, ou então relegadas aos conventos para que não se tornassem um embaraço social ou um prejuízo econômico. A maioria das mulheres da elite se casava com homens que tinham o dobro de sua idade; quase um quarto delas se tornava viúva.

"Será que as mulheres tiveram a sua Renascença?", perguntou a historiadora Joan Kelly-Gadol em um clássico ensaio publicado em 1977. Não, ela concluiu, argumentando que, pelo contrário, elas perderam poder — seja legal, social, moral, sexual e físico. Nas décadas que se passaram desde o

surgimento desse ensaio provocador, os estudiosos chegaram a uma perspectiva mais positiva. Mesmo que mudasse muito pouco em sua condição social, "alguma coisa mudou no modo como as mulheres viam a si mesmas".



E o que podemos dizer a respeito do modo como Lisa via a si mesma? Como ela deve ter se sentido ao crescer como mulher em um mundo feito por e para os homens? Por sugestão de um amigo em comum, fiz essa pergunta a Angela Bianchini, uma estimada escritora e crítica literária, além de ser uma celebridade da literatura italiana contemporânea.

No seu apartamento entulhado de livros em Roma, eu e a nonagenária discutimos um de seus trabalhos de não ficção, *Alessandra e Lucrezia: Destini Femminili nella Firenze del Quattrocento* (*Alessandra e Lucrezia: Destinos femininos na Florença de 1400*), um relato de duas mulheres notáveis da Renascença: Alessandra Macinghi Strozzi, mais conhecida pelas centenas de cartas que escreveu aos seus filhos exilados, e Lucrezia Tornabuoni de Medici, uma poetisa admirável e uma afiada observadora política, além de ser mãe de ninguém menos que Lorenzo de Medici. (Seu sogro, Cosimo de Medici, a chamava de "o único homem na família".) Nos papéis de esposas, mães (Alessandra teve oito crianças; Lucrezia teve seis) e viúvas, ambas exerceram uma influência incomum em Florença, mas nenhuma delas foi além dos limites do seu sexo.

"Non erano femministe" (Elas não eram feministas), diz assertivamente Bianchini. *"Non volevano cambiare il mondo"* (Não queriam mudar o mundo). As mulheres renascentistas não tinham esse desejo. Os florentinos de ambos os sexos viam a si mesmos e qualquer outra pessoa como parte de uma imutável hierarquia social. Palavras como feminismo, direitos da mulher ou igualdade não tinham nenhum sentido para eles. Nascida mulher, Lisa Gherardini não desejaria trocar a sua vida com seus irmãos mais do que com os peixes que nadavam no rio Arno.

De uma perspectiva feminista, reconhece Bianchini, as mulheres da Renascença de Florença podem parecer não mais que "escravas ou objetos anônimos". Mas essa visão ignora a singularidade de cada uma delas, a individualidade e a influência significativa, mas silenciosa, que elas tiveram em suas épocas. As mulheres do tempo de Lisa, ela enfatiza, eram criaturas específicas da sociedade onde viviam.

Apesar de não serem libertárias no sentido atual da palavra, as mulheres renascentistas eram fortes — e constituíam o próprio centro da instituição social mais importante daquele momento histórico: a família. Esposas e mães

não sustentavam apenas metade do céu; elas funcionavam como a liga que mantinha todos os aspectos da sociedade florentina unidos. A impressão que deixaram em seus homens continua indelével.

"Quando a maioria das pessoas pensa na Renascença, o que vem à mente em primeiro lugar?", pergunta Bianchini. Não são os magnatas, os homens de poder e os categóricos intelectuais que há muito desapareceram na obscuridade. As imagens que abrigam nossos altares da imaginação coletiva são as das mulheres que estão nas pinturas e nas estátuas criadas pelos artistas florentinos — e a mais famosa de todas é justamente a de Lisa Gherardini.

"Guardi!", ela pede para mim. Olhe!

E eu faço exatamente isso. Seguindo o conselho de Bianchini, retorno à igreja da paróquia dos Gherardini, a Santa Maria Novella, e sua esplêndida *cappella maggiore* (capela principal), fundada pela riquíssima família Tornabuoni. Ali, vejo suas paredes adornadas por um dos relatos visuais mais impressionantes do século XV, os afrescos dedicados às cenas da vida da Virgem Maria e de São João Batista, feitos por Domenico Ghirlandaio (1449–1494).

Filho de um ourives apelidado por causa de suas guirlandas (*ghirlande*) de rara beleza, criadas para as moças e mulheres da cidade, o jovem Ghirlandaio iria realizar esboços de todos que passassem na frente da *bottega* de seu pai, capturando habilmente seus traços com ágeis pinceladas. Ele se tornou um pintor prolífico que jamais recusou uma encomenda — porque, conforme explicou, não queria que ninguém saísse do seu ateliê decepcionado.

Ghirlandaio ganhou notoriedade pelos afrescos que parecem trabalhos de fotojornalismo devido ao seu realismo detalhado. As cenas, embora bíblicas, se passam na Florença do seu tempo, todas embebidas por uma luz dourada (Ghirlandaio amava tanto a sua terra natal que reclamava de uma saudade que chamava de "doença do Duomo" sempre que a deixava).

Em seus painéis, os comerciantes ataviados e os patrícios cheios de joias andam em mantos de veludo e chapéus refinados. Suas esposas e filhas — mulheres que Lisa teria reconhecido em um piscar de olhos — deslizam pelas paredes com vestidos longos que se arrastam pelo chão, com brocados de modelos intrincados e com gemas que adornam suas cabeças, seus ombros, seus pescoços, seus dedos, cada fio e cada pedra testemunhando a sua honra, a sua virtude e a sua dignidade.

Como Bianchini me pediu, olhei para os rostos das mulheres: magníficas, orgulhosas, seguras de si, repletas daquilo que ela chama de *misteriosa*

interiorità (interioridade misteriosa) que ainda achamos *inquietante* (perturbadora, em italiano). Elas, de fato, não são vítimas de ninguém, não são criações passivas de um olhar masculino, mas, sim, fazem parte e são também participantes daquilo que Bianchini chama de *la grandezza del secolo* (a grandeza do século) — uma grandeza que elas personificam sem dúvida nenhuma.

Depois de ter completado esse iluminado ciclo de afrescos em Santa Maria Novella, Ghirlandaio incluiu esta inscrição: "No ano de 1490, esta cidade mais bela, conhecida por sua abundância, poder e riqueza, por suas vitórias, por suas artes e seus prédios nobres, gozava de grande prosperidade, saúde e paz."

Nenhum dos florentinos, homem ou mulher, que compartilhavam desse orgulho presunçoso por sua cidade poderia adivinhar que a bolha se achava prestes a estourar. O banco dos Medici estava à beira de um colapso. Em apenas alguns anos, Florença perderia o seu magnífico Lorenzo, cairia sob as mãos de um frade fanático, perderia suas fortalezas sem dar um único tiro e abriria os portões para um invasor estrangeiro.

Em 1490, Lisa era uma jovem saltitante de 11 anos que tinha o futuro em suas mãos e jamais poderia imaginar como esses levantes políticos iriam afetar a sua vida. Contra todas as apostas, ela se casaria — e, pelos padrões comerciais do seu tempo, se casaria muito bem — e rapidamente se tornaria mãe. E mais: a jovem Lisa jamais poderia supor, nem mesmo em seus sonhos mais ousados, que, no modo único como as filhas da Renascença criaram beleza, ela também inspiraria uma obra de arte imortal.

Capítulo 6

Dinheiro e beleza

"Isto é o mais próximo que chegarei de um banquete renascentista", pensei comigo mesma em uma noite agradável de setembro ao entrar no pátio colossal do Palazzo Strozzi, em Florença.

Faixas enormes caíam dos balcões. Bandeiras cerimoniais ondulavam sobre nossas cabeças. Tochas e velas estavam iluminadas. Vinho era servido à vontade. Soberbos arranjos florais e de frutas decoravam longas mesas repletas de travessas de comida, cheias de suculentos porcos assados com maçãs em suas bocas. Várias florentinas brilhavam em vestidos cheios de adornos, joias e (claro) sapatos fabulosos.

As festas marcam a abertura de uma grande exibição de arte e artefatos de duas forças que forjaram a Renascença, *Denaro e Bellezza* (Dinheiro e Beleza), com base em um fato frequentemente ignorado: o dinheiro fazia mais do que mandar em Florença; em geral, permitia o prestígio dos mecenas que encomendavam as grandes obras de arte. Sem o patrocínio dos comerciantes e dos banqueiros da cidade, a beleza criada por seus artistas jamais existiria.

"Eccolo!" (Aqui está!), exclama o homem atrás de mim enquanto subimos uma escadaria de pedra que ficava na entrada da exibição. "A coisa mais bonita que já foi produzida em Florença!"

Suspensa em uma reluzente folha de vidro, uma moeda em ouro de um florim brilha em uma perfeita posição diante do holofote. Por séculos, esta moeda brilhante, contendo 3,5 gramas de ouro de 24 quilates (algo que vale em torno de US$ 135 a US$ 150 na estimativa de hoje), reinou por todo o mundo ocidental.

Em sua terra natal, os florins podiam comprar tudo: uma mula por cinquenta, um escravo por sessenta, o altar de uma igreja por noventa, o manto de um cavalheiro, confeccionado com a pele da barriga de um esquilo, por 177, uma enorme mansão por 30 mil. Tudo tinha um preço — incluindo um marido promissor.

"Chi to'donna, vuol danari", diz um antigo ditado toscano. Aquele que tem uma mulher quer dinheiro. Como os patriarcas no tempo de Antonmaria Gherardini perceberam, os noivos e suas famílias pediam mais *denaro* (dinheiro no italiano moderno) do que nunca. Os montantes dos dotes

aumentaram constantemente de uma média de 350 florins em 1350 para mil florins em 1401 e depois para 1.400 florins no último quarto do século XV. Uma família aristocrática, ansiosa para escapar da desgraça de se casar com alguém abaixo da sua posição social, poderia pagar mais de 2 mil florins (dependendo da taxa de conversão, o equivalente a cerca de US$ 270 mil a US$ 300 mil).

Os pais ficavam desesperados. "Nada na nossa vida civil é mais difícil do que casar bem as nossas filhas", reclamava o historiador Francesco Guicciardini. Até mesmo servidores públicos bem pagos, advogados e professores universitários não tinham como prover as somas exorbitantes, principalmente se tivesse mais de uma filha em casa.

A cidade que praticamente inventou o sistema bancário teve então uma solução engenhosa: criar um fundo de investimentos, chamado de Monte delle Doti (literalmente, a Montanha dos Dotes), no qual os cidadãos depositavam uma pequena soma inicial que depois cresceria conforme o tempo.

Um economista italiano que encontrei em um jantar de amigos me explica como funcionava este sistema: um pai depositava uma determinada quantia, que ia de sessenta a cem florins, quando sua filha se encontrava com 5 anos (a idade média) ou mais nova, com as exceções chegando aos 10 anos. Florença, que usava o fundo para quitar as suas dívidas e suas despesas operacionais, pagava os juros com as mais variadas taxas, dependendo de quanto tempo o dinheiro permanecia na conta. Um depósito de cem florins, por exemplo, daria um dote de quinhentos florins no curso de quinze anos ou 250 florins se ficasse a metade do tempo.

"Parece um clube de Natal à moda antiga", eu digo, lembrando-me alegremente de que, quando era jovem, depositara US$ 20 no banco no mês de junho, recuperando, seis meses depois, o que parecia ser uma enorme quantia para gastar com presentes e mais presentes.

"*Forse*" (Talvez), responde o economista, olhando surpreso e intrigado com minha comparação.

O fundo de financiamento de dotes de Florença, criado em 1425, teve várias modificações com o passar dos anos conforme surgiam contingências diferentes. Se uma garota morria, o Monte delle Doti reembolsava o depósito feito "um ano e um dia" depois da morte dela. Se, "repelindo a união carnal", ela entrasse para um convento "para se juntar ao esposo celestial em casamento" e jurasse ficar "para sempre enclausurada", o Monte devolvia um

valor muito menor, considerado "monástico", para o convento.

Aproximadamente, um quinto dos chefes das famílias florentinas investia no fundo dos dotes — dois terços eram das famílias da elite, como os Tornabuoni e os Strozzi. Não há registro de que Antonmaria Gherardini tenha depositado alguma vez um único florim para o benefício de Lisa. Talvez, com a volta à paz na região do Chianti, ele estivesse confiante de que iria recuperar o que perdera e ganhar dinheiro com as suas propriedades no campo. Talvez ele temesse que Florença, sempre em guerras dispendiosas, não cumprisse seus compromissos (o que acontecia algumas vezes).

Pessoalmente, eu culpo o orgulho típico dos Gherardini. O clã dos magnatas arrogantes que resistiu a várias pressões para se comportar como pessoas comuns deve ter se recusado a compartilhar o dinheiro de todos. Para Antonmaria, a recusa em investir dinheiro no fundo deve ter sido uma questão, como tantas outras, de honra familiar. De qualquer forma, ele começou a se preocupar quando Lisa se aproximou da adolescência.

Os pais influentes de pré-adolescentes começavam a enviar sinais discretos às famílias dos pretendentes em potencial, geralmente por meio de terceiros — ora um *sensale* (um casamenteiro profissional), ora um *mezzano* (um parente de uma das famílias). Como qualquer outro pai, Antonmaria queria acertar um noivado logo que Lisa alcançasse 15 ou 16 anos. Uma menina que ficasse solteira após os 17 anos poderia ser considerada pelos outros como "uma catástrofe".

O amor não tinha nada a ver com essa realidade cruel. O que importava, como sempre em Florença, era o *denaro*. Sem dinheiro suficiente, o futuro de Lisa dependia de uma outra moeda, mais valiosa, mas muito mais instável que os florins: beleza.

Lisa Gherardini pode ou não ter nascido bela. Como uma filha da Renascença, ela certamente deve ter aprendido a se tornar uma mulher bonita. Em uma cultura que via a feiura como o reflexo do mal, pecado e inferioridade social, a aparência de uma garota era muito importante para deixar tudo isso por conta da genética ou da sorte. A beleza, expressão visível da bondade interior, tinha de servir como um feitiço para atrair um homem para as qualidades mais profundas que existiam dentro do coração e do espírito de uma menina.

Os florentinos obsessivos ditavam os padrões exatos para a beleza ideal em versos, ensaios e tratados: uma testa lisa e serena, mais ampla do que alta, com um bom espaço entre os olhos (grandes e redondos, de preferência da cor negra e, se fosse de alguma outra cor, a melhor de todas era a azul). Uma face

iluminada e clara, as bochechas redondas (seria perfeito se tivesse "a glória de uma pequena pinta" nelas), a boca pequena, os lábios vermelhos. Um pescoço longo e alvo. As mãos carnudas e cremosas. Os seios firmes e redondos, com mamilos róseos. O torso esguio e estreito.

Um tratado popular listava 33 perfeições típicas das fêmeas, entre elas:

Três longas: cabelos, mãos e pernas.

Três curtas: dentes, orelhas e seios.

Três largas: testa, peito e quadril.

Três estreitas: cintura, joelhos e "onde a natureza coloca tudo o que é doce".

Três grandes ("mas bem proporcionadas"): altura, braços e coxas.

Três finas: sobrancelhas, dedos, lábios.

Três redondas: pescoço, braços e…

Três pequenas: boca, queixo e pés.

Três brancas: dentes, garganta e mãos.

Três vermelhas: bochechas, lábios e mamilos.

Três negras: sobrancelhas, olhos e "aquilo que você já deve saber".

Será que Lisa correspondia a todas essas expectativas? Se não as tinha, sua mãe, suas madrinhas e tias fariam de tudo para mudar o que podia ser mudado, em especial o uso discreto do *trucco*, a palavra italiana que pode significar tanto "truque" como simplesmente "maquiagem". Os elixires de pêssego, flores, cânfora, bórax ou papoulas dos lírios brancos asseguravam que a pele de uma garota brilhasse como se fosse o leite da manhã — a cor da castidade, da pureza, da delicadeza e da lua brilhante da noite. Um pouco de ruge iria acentuar ainda mais a cor rosa das suas bochechas.

Havia também o problema com as sobrancelhas, que às vezes eram arrancadas violentamente de forma completa e outras vezes o suficiente para existirem apenas dois arcos finos e espaçados. As sobrancelhas de Lisa Gherardini devem ser as *sopracciglia* mais analisadas da História da Arte. Nenhuma delas aparece no retrato de Leonardo, apesar de Vasari, na primeira descrição da pintura, comentar sobre a habilidade do artista em retratá-las. (Um pesquisador francês que usou uma câmera de alta resolução detectou um único fio de cabelo, indicando assim que as sobrancelhas originais de Lisa devem ter desaparecido por causa de uma infeliz restauração feita há alguns

séculos.) Seus cílios permanecem um mistério. As mulheres da Florença renascentista os consideravam algo desprovido de estética, portanto, ou os deixavam sem nenhum cuidado ou então os arrancavam sem hesitação.

O cabelo de Lisa parece ser muito mais escuro do que o ideal renascentista dos cachos dourados, laboriosamente alcançado por uma combinação de agentes químicos de pinturas e também por horas e horas em terraços ensolarados, com um chapéu grande chamado *solana* que protegia a face delicada de uma garota. Entretanto, de acordo com os historiadores que rastrearam essas tendências da moda da época, com a desestruturação da economia de Florença e o surgimento de um monge fanático que pregava contra as "vaidades" humanas na última década do século XV, a aparência natural que vemos no retrato de Lisa ficava cada vez mais em evidência.

O dinheiro produzia beleza em diferentes formas, e poucos pavões se mostram de maneira mais gloriosa que alguns florentinos da Renascença. Ambos os sexos se deliciavam nos trajes com camadas de veludo, brocados com prata, xales com filigranas de ouro e mantos costurados com exótico arminho, lince ou zibelina. Na média, as famílias mais abastadas investiam cerca de 40% de seu patrimônio em roupas. Registros pessoais mostram que os homens gastavam tanto quanto as mulheres em vestimentas requintadas, todas feitas sob medida — por exemplo, o carmesim extremamente intenso e que era colorido conforme o pedido do cliente, considerado pelos florentinos como "a cor mais nobre e mais importante que temos".

Como o negócio de tecidos ia de vento em popa, os del Giocondo fabricantes de seda ampliaram suas lojas, expandiram suas ofertas para incluir os produtos finalizados, como toalhas de mesa extremamente bem decoradas, abriram mais pontos de venda e estenderam o comércio para Roma, o restante da Europa, chegando até à terra do Grande Turco, o melhor lugar para se comercializarem as sedas mais bem trabalhadas pelos artesãos. Os Medici se tornaram clientes dos del Giocondo, que, em troca, usaram os bancos deles, com dezesseis filiais que iam de Londres a Constantinopla, para as suas transações comerciais.

Conforme cresciam os empreendimentos familiares, o jovem Francesco del Giocondo sobressaía aos seus irmãos mais velhos para tomar conta dos negócios. Giuseppe Pallanti, que se dedicou horas e horas para analisar todos os recibos dos del Giocondo, além dos contratos e outros registros financeiros, o classifica como "um típico homem de negócios florentino — inteligente, astuto e audaz".

A firme letra de Francesco mostra a sua personalidade forte. Um rastro de queixas judiciais revela um lado mais sombrio. Em uma audiência na corte, os oficiais que cuidavam da ordem pública, os Otto di Guardia, se referem a Francesco del Giocondo como "um sujeito que discutia muito" — certamente um eufemismo. Pallanti o descreve como alguém "ousado e cheio de confiança, sem nenhuma tolerância com as leis e com quem as aplicava, (com) uma intuição incrível para fazer negócios, sem nenhum senso de escrúpulos que geralmente beirava a ilegalidade".

Em uma cidade cujos cidadãos se orgulhavam de ser *colti*, *benestanti* e *litigiosi* (cultos, prósperos e prontos para uma briga), a questionável ética de negócios de Francesco e sua tendência para arrumar conflitos jamais prejudicaram o seu sucesso comercial. E tampouco o descredenciaram como um marido em potencial. Apesar de suas origens plebeias, o jovem comerciante bem-sucedido era um bom partido para muitas das donzelas mais desejáveis de Florença.

Em 1491, com 26 anos, Francesco conseguiu arrumar um casamento com a jovem de 17 anos Camilla Rucellai, a filha de um dos clientes mais fiéis da companhia de seda dos del Giocondo. A princípio, a escolha não me pareceu digna de nota. As famílias florentinas eram tão bem urdidas como os fios de tecido que saíam de suas fábricas, e eu sabia, pela pesquisa feita sobre o percurso marital de Antonmaria Gherardini, que os Rucellai eram excepcionalmente prolíficos nesse quesito. Então me deparei com o nome completo da primeira esposa de Francesco del Giocondo: Camilla di Mariotto Rucellai.

Será que ela era parente da malfadada Caterina di Mariotto Rucellai que casou com Antonmaria Gherardini, em 1473, duas décadas antes?

Em um quadro de genealogia feito no século XIX, encontrei uma árvore da família Rucellai que incluía o nascimento de Caterina Rucellai e o seu casamento com Antonmaria, mas nada sobre Camilla. Em uma pesquisa on-line, mergulhei novamente nos arquivos digitais da Opera di Santa Maria del Fiore di Firenze. Lá, encontrei o registro oficial do batismo de Camilla di Mariotto Rucellai, feito no dia 9 de abril de 1475, dois anos depois do falecimento de sua irmã Caterina. Na época, seu pai, Mariotto, tinha 40 e um anos. Em 1480, ele informou que tinha quatorze *bocche* (bocas, dependentes) que viviam em sua residência, incluindo Camilla e um filho recém-nascido, muito mais jovem do que seu último neto.

A conexão inesperada que unia os Rucellai, os Gherardini e os del

Giocondo me intrigava. Os dois homens que tiveram um papel importante na vida de Lisa Gherardini — seu pai, Antonmaria Gherardini, e seu marido, Francesco del Giocondo — casaram-se com as irmãs Rucellai. Nos círculos sociais que se sobrepunham na Florença da Renascença, isso pode ser meramente uma coincidência, mas me esclarece um pequeno mistério.

As possibilidades de uma menina sem dote como Lisa encontrar um marido no competitivo mercado de casamentos de Florença eram quase nulas. Então, como Antonmaria conseguiu um noivo para uma filha que era considerada inadequada para o casamento?

A resposta a essa pergunta só poderia existir no parentesco que unia as duas famílias. Independentemente dos destinos que tiveram suas falecidas esposas, Antonmaria Gherardini e Francesco del Giocondo haviam se casado com o mesmo *parentado*. E na tapeçaria de uma família florentina, isso tinha muita importância.

Na primavera de 1492, um ano depois do casamento de Francesco del Giocondo com Camilla Rucellai, presságios atemorizantes assombraram toda Florença. Lobas uivavam para a lua. Luzes estranhas acendiam no céu. Dois dos leões favoritos da cidade se devoraram até a morte quando lutaram dentro de uma jaula. Naquela mesma noite, um raio atingiu a lanterna que ficava no topo da cúpula da catedral e arrancou uma das esferas de mármore que a sustentavam. A esfera caiu no chão logo abaixo e ficou em pedaços.

"Em qual direção ela caiu?", perguntou Lorenzo de Medici, tão debilitado pela gota excruciante que já não podia mais andar ou até mesmo segurar uma pena para escrever.

"Para o noroeste", informaram-no, apontando para a direção de sua casa.

"Isto significa que vou morrer", ele disse.

A doença havia dilacerado o corpo de Lorenzo, "atacando não apenas as artérias e as veias", como escreveu o seu amigo humanista Poliziano, "mas também os seus órgãos, os intestinos, os ossos e até mesmo a sua medula". Os médicos tentaram uma exótica combinação de pérolas pulverizadas e outras pedras preciosas para salvá-lo, mas isso não impediu que Lorenzo entrasse no Grande Mar da morte no dia 8 de abril de 1492. Em desespero, seu médico pessoal se jogou em um poço.

A sucessão em favor de seu filho mais velho, Piero, foi tão tranquila e aceita com tamanha boa vontade "por parte do povo e dos príncipes", relata o historiador Guicciardini, "que mesmo que Piero tivesse apenas um grama de

sabedoria e de prudência, ele jamais iria cair".

Mas ele caiu — e muito mais cedo do que todos poderiam pensar. O jovem impetuoso e de temperamento violento, que tinha apenas 20 anos quando Lorenzo de Medici morreu, rapidamente ganhou o apelido de *Lo Sfortunato* (O Desafortunado). Seu pai não ficaria surpreso.

Com a segurança desapaixonada de um líder, Il Magnifico uma vez havia avaliado as qualidades de seus três filhos: Piero, que iria sucedê-lo, era estúpido; Giovanni, que se tornaria papa, era esperto; seu filho mais novo, Giuliano, nascido no mesmo ano que Lisa Gherardini, era doce. Um tutor descreveu o bebê da família como "cheio de vida e fresco como uma rosa… belo e limpo e reluzente como um espelho… alegre, com seus olhos perdidos em sonhos".

Será que Giuliano e Lisa Gherardini se conheceram quando eram crianças? O garoto com olhos sonhadores pode tê-la encontrado quando alguma vez trocaram cortesias e cumprimentos nas esferas sociais interligadas da cidade durante o reinado do seu pai. Suas famílias eram ligadas pelos casamentos com os parentes dos Rucellai: a tia de Giuliano, Nannina, estava casada com Bernardo Rucellai; o pai de Lisa, com sua prima Caterina. Os romancistas, que adoram costurar histórias mais com a imaginação do que propriamente com fatos, resolveram inventar uma amizade entre Lisa Gherardini e as filhas de Lorenzo de Medici, já que elas tinham a mesma idade, além de um possível romance adolescente com Giuliano.

Sem dúvida, Lisa deve ter visto os filhos de Lorenzo. Os irmãos Medici — o doce Giuliano, o infeliz Piero e o gordinho Giovanni, nomeado o cardeal mais jovem de todos os tempos, em 1492, com apenas 13 anos — sempre apareciam nos festivais cívicos e nas procissões grandiosas dos anos finais de Il Magnifico. Como lhe ensinaram, Lisa deve ter baixado os olhos na presença dos rapazes, um hábito comum diante de qualquer presença masculina, mas ela pode ter olhado rapidamente para Giuliano, um rapaz que impressionava porque havia herdado o charme carismático de seu pai e o bom porte de seu tio.

Será que ele reparou nela alguma vez? Se Lisa era de fato *bellissima*, como Vasari a descreveu, todos os jovens devem ter notado a sua presença. Mergulhados no romantismo dos humanistas, os amantes renascentistas adoravam amar as belas donzelas — mesmo que apenas de longe. Independentemente de Giuliano e Lisa terem se encontrado na juventude, mais tarde ele teria um vínculo tanto com o marido dela, Francesco del Giocondo, como com Leonardo da Vinci.

Assim que a era de Il Magnifico terminou em 1492, outra começou. O explorador italiano Cristóvão Colombo descobriu o que ele acreditava ser ilhas que ficavam na costa da Índia e inaugurou a Era dos Descobrimentos. Os fabricantes de seda da família del Giocondo também procuravam por novos horizontes.

No dia 26 de outubro de 1492, Francesco, seus irmãos mais velhos e dois sócios criaram uma nova *compagnia* (parceria) "para negociar seda, tanto no atacado como no varejo, nas cidades de Florença e de Lyon e em qualquer outro lugar que queiram". No documento que registrava a sociedade, eles invocavam, com o típico olhar florentino que abrangia tanto o lucro como a piedade, "o Deus imortal e onipotente, Sua mãe gloriosa, a Virgem Maria, e todos os santos para que os seus negócios tenham um bom início, uma melhor continuação e uma excelente conclusão".

Dividindo a parte operacional entre Florença e Lyon, os sócios prometeram "trabalhar dia e noite pelo bem da companhia". Francesco manteve a sua palavra. Entre os ruídos dos grãos de ábaco e os murmúrios dos teares, o comerciante zeloso se encontrava com clientes, supervisionava a produção de tecidos, checava as contas e os pagamentos, negociava contratos e monitorava o progresso das caravanas e dos navios.

A felicidade pessoal de Francesco logo acompanhou seu sucesso profissional. Em 24 de fevereiro de 1493, sua esposa Camilla "trouxe à luz" um filho saudável. O casal feliz deu à sua criança o nome de Bartolomeo, em homenagem ao pai de Francesco, que recentemente havia falecido. Após uma luxuosa cerimônia de batismo, a família pendurou tapeçarias nas paredes, deu de presente várias roupas aos visitantes e celebrou o nascimento durante semanas.

Fileiras de amigos chegavam na Via della Stufa com bandejas repletas de presentes para o recém-nascido. Como era a tradição entre as famílias mais proeminentes de Florença, Francesco e Camilla selecionaram um tecido específico e o nomearam especialmente para seu filho primogênito, que teria seu uso exclusivo durante toda a vida.

Dezoito meses depois, Camilla estava morta. A jovem de 19 anos faleceu em 24 de julho de 1494, provavelmente em razão de um aborto espontâneo ou por causa de uma das inúmeras doenças infecciosas que infestavam a época. Mais uma vez, nem o poder, muito menos o privilégio, poderiam proteger uma jovem esposa. O funeral aconteceu na Capela Rucellai, dentro da Santa Maria Novella, e levou até lá uma grande multidão, que incluía as famílias

mais importantes da cidade e vários parceiros de negócios, como Ser Piero da Vinci e o nobre que também já tinha casado e velado o corpo de uma noiva Rucellai, Antonmaria Gherardini.

As consequências da morte de Lorenzo de Medici reverberaram por anos e anos. O impensável estava acontecendo: os bancos Medici estavam sem dinheiro. Na administração pouco ciosa de Lorenzo, milhões de florins foram gastos, perdidos ou emprestados para monarcas incapazes ou sem nenhum desejo de pagá-los. Como os livros secretos de contabilidade revelaram, Lorenzo havia desviado dinheiro tanto do fundo familiar como também dos fundos do próprio Estado florentino. No momento de sua morte, muitas das contas dos Medici estavam no vermelho. A família devia aos fabricantes de seda del Giocondo cerca de 4 mil florins, uma soma vultosa que Francesco estava determinado a recuperar.

Os problemas em relação ao dinheiro continuavam a atormentar Antonmaria Gherardini, que ia de um aluguel miserável a outro. Em 1494, seus sogros, os prósperos del Caccia, arrumaram para a crescente família de sua filha a mudança para um *palazzo* de um rico viúvo que vivia sozinho ao lado da esquina da Via de Buonfanti (hoje Via de Pepi). Ser Piero da Vinci, agora casado pela quarta vez em 1485, vivia a alguns metros dali, cercado pela sua família que não parava de crescer.

Como irmã mais velha da prole dos Gherardini, Lisa, de 15 anos, tentava fazer o seu melhor para cuidar de seus irmãos e irmãs caçulas. Mesmo assim, o dono do imóvel era relutante e, apesar do alto aluguel que lhe era pago, sempre reclamava na sua declaração de imposto do "grande inconveniente" provocado pela invasão desses inquilinos indesejados.

Em breve, Florença enfrentaria uma invasão muito maior e muito mais grave. Novamente, os monarcas da Europa estavam jogando uma perigosa guerra dos tronos. Quando o rei napolitano Ferdinando I morreu em 1494, seu filho Alfonso sucedeu à coroa — a mesma que o novo rei francês, Carlos VIII, estava determinado a roubar baseando-se na linhagem hereditária. O rei Alfonso pediu ajuda ao papa Alexandre VI, o implacável espanhol Rodrigo Borgia, que foi alçado ao trono de São Pedro em 1492. O jovem Piero de Medici estava próximo da órbita desses dois gigantes.

Do Castello Sforzesco, em Milão, Ludovico Sforza observava essa nova e ameaçadora aliança com preocupação.

Já para o artista e engenheiro da corte do duque, Leonardo da Vinci, esses

foram anos maravilhosos. Nada lhe parecia impossível. Com uma autoconfiança suprema, o mais notável homem renascentista estava pronto para realizar qualquer projeto.

Ao planejar o seu monumento equestre, Leonardo foi aos estábulos de Milão à procura dos tipos mais nobres de cavalos e desenhou seus olhos, suas cabeças, seus cascos e suas pernas. Em 1493, durante as festividades de casamento da sobrinha do duque com o líder do Sacro Império Romano, Maximiliano, Leonardo mostrou um imponente modelo, feito de argila, de um grande cavalo, com mais de seis metros de altura. O duque requisitou cerca de oitenta toneladas de bronze para aquilo que seria a maior estátua já feita — um desafio técnico tão arriscado que nenhum artista tinha a coragem de realizar.

Leonardo, que tinha vindo de uma esfuziante *bottega* repleta de aprendizes e de artesãos assalariados, havia se estabelecido confortavelmente em uma corte refinada que compartilhava muitas de suas preocupações sobre beleza física, roupas cheias de estilo, bons costumes e cavalos puro-sangue. "Embora sem fortuna", observa Vasari, "ele sempre tinha servos e cavalos à sua disposição, os quais amava tremendamente, assim como qualquer outro tipo de animal." A sua afeição pelas criaturas era tanta que Leonardo se tornou um vegetariano — uma raridade entre os homens da sua época, que se deliciavam com carnes.

Leonardo era um brilhante organizador de eventos e encenou várias produções musicais realmente impressionantes — uma delas incluía atores que representavam os planetas do sistema solar — que faziam a delícia da corte de Milão. A duquesa Beatrice d'Este, esposa de Ludovico, gostava tanto dessas diversões que, como lembrou o seu assistente, raramente um mês se passava sem ter "algum idílio, alguma comédia, alguma tragédia ou qualquer outro novo espetáculo", todos repletos do talento incomparável de Leonardo.

Com uma energia quase maníaca, Leonardo continuou em sua busca para compreender os segredos da luz, da água, do ar, dos sonhos, da loucura e até mesmo da natureza e do lugar da alma. Ele calculou as proporções ideais para a figura humana, baseado na geometria de um arquiteto da antiguidade chamado Vitrúvio. Com o espírito aventureiro da família Vinci em seu sangue, Leonardo sonhou em voar como uma águia e fez planos para "máquinas voadoras" que desafiavam a gravidade. Fiel ao seu mantra de *saper vedere* (saber o que deve ser visto), preencheu cadernos de anotações com listas, diagramas e várias observações, todas feitas sem nenhuma pontuação conforme seus dedos voavam pelas páginas.

Durante essa época em Milão, a pessoa sobre quem Leonardo mais escreveu, mais do que qualquer outro ser humano, foi um menino de 10 anos chamado Gian Giacomo Caprotti da Oreno, que passou a viver em sua casa, aparentemente como um empregado, em 1490. O patife malicioso, apelidado de Salaì ou Salaino a partir de um nome toscano para "pequeno diabo", roubou dinheiro de Leonardo, penas com pontas de prata dos seus alunos e uma bolsa de um dos Sforza. Em um jantar, o rapaz levado da breca "comeu por dois, enganou por quatro, quebrou três garrafas e derrubou todo o vinho".

Um ladrão e um mentiroso, obstinado e repleto de cobiça — estes eram alguns dos defeitos que Leonardo anotava em seu caderno. No entanto, em vez de reprimir ou demitir o jovem fora da lei, ele mimou Salaì, vestindo-o em roupas e túnicas rosa, comprando-lhe arcos e flechas, além de outros brinquedos. Leonardo também não resistia a desenhar o garoto que Vasari descreve como tendo "graça e beleza perturbadoras, dono de cabelos cacheados adorados por seu mestre".

Uma figura muito mais misteriosa entrou na vida de Leonardo naquela mesma época — uma mulher chamada Caterina. Tudo o que ele escreve a respeito dela está na seguinte anotação: "Caterina apareceu no dia 16 de julho de 1493." Alguns acreditam que ela era sua mãe, que teria por volta de 66 anos. Outros sugerem que ela pode ter sido uma espécie de empregada doméstica, uma "substituta maternal" que, de alguma forma, graças à sua idade ou aparência, lembrou-lhe sua mãe.

Talvez Leonardo, sentindo-se, pela primeira vez, seguro financeiramente, tenha mandado buscar sua mãe, provavelmente viúva, tendo enorme prazer em dar-lhe conforto na velhice. Cerca de um ano depois de sua chegada, o filho do *notaio* registrou meticulosamente pagamentos para os custos do funeral de Caterina, incluindo as taxas para os carregadores do caixão, coveiros, quatro padres e três libras de cera para as velas — um montante que os biógrafos julgam generoso para um empregador, mas insignificante para um filho.

Outro mistério gira em torno de uma pintura chamada *La Belle Ferronnière* (A Bela Esposa do Ferreiro), que Leonardo teria feito a partir do mesmo pedaço de madeira usado para o retrato de Cecilia. A princípio, os historiadores da arte pensaram que a modelo era uma amante do rei da França, que teria se casado com um ferreiro qualquer. Mais tarde, ela foi identificada como Lucrezia Crivelli, uma dama da corte da duquesa Beatrice de Milão e que depois se tornaria mais uma das amantes do duque.

Alguns ainda questionam a sua autoria, apesar de o quadro ter características peculiares de Leonardo, como a pose em três quartos e o vestido repleto de padrões intrincados, uma prova do modo maravilhoso como o artista trabalhava com os tecidos. Mas o que me cativou quando vi o retrato no Museu do Louvre foi o olhar penetrante daquela mulher. O que havia em Leonardo e nas mulheres que ele escolhia para pintar que o fazia reproduzir tamanha intensidade? Era o modo como ele as olhava ou o modo como elas o olhavam?

Uma nova e poderosa voz começava a ecoar em Florença na década final do século XV: o carismático frade dominicano Girolamo Savonarola (1452–1498). Magro e desengonçado, com as bochechas chupadas e um enorme nariz adunco, o jovem Savonarola havia estudado com seu avô, um médico da corte d'Este, em Ferrara, muito respeitado pelos nobres. Supostamente apaixonado pela filha ilegítima da família Strozzi que vivia exilada na mesma cidade, ele foi friamente desprezado pela garota. Ela o rejeitou dizendo que, mesmo uma bastarda dos Strozzi, jamais iria se rebaixar tanto para se casar com um Savonarola.

Alguns dizem que essa rejeição foi a fagulha que iniciou a antipatia do rapaz em relação às mulheres, consideradas agora como criaturas vis que incentivavam os homens com seus desejos demoníacos. Savonarola começou a ver o mal em qualquer um que estivesse ao seu redor. Quando saiu da casa de sua família para ir se juntar à ordem dominicana, ele escreveu: "Não suporto mais a maldade do povo da Itália."

Durante sua designação inicial como "conferencista" na década de 1480 em Florença, o pequeno e feio frade não mostrou aptidão como pregador. Ele tropeçava, gaguejava, hesitava e praguejava sermões tão ineficazes que, como o próprio admitiu, jamais "assustariam sequer uma galinha". Então as visões dos horrores que esperavam os amaldiçoados inflamaram seus pensamentos e ele começou a pregar como se fosse uma tocha humana. Quando Savonarola voltou a Florença em 1490, como o prior de San Marco, ele desencadeou arengas horrorosas que previam em detalhes macabros o destino apocalíptico que atingiria uma cidade inteira dominada pela sodomia, pela usura e pela decadência de todo tipo.

Sua noção de relevância era extraordinária. Incentivado pelo duque de Milão, Ludovico, o rei Carlos VIII da França decidiu invadir a Itália para tomar o trono de Nápoles. No outono de 1494, o exército francês cruzou os Alpes e marchou em direção ao sul por meio da península italiana. Cidade após cidade se rendia sem nenhuma luta, e, dessa forma, cerca de 30 mil

soldados e mercenários iam rumo a Florença.

O medo infectou a cidade como uma peste. Ele encontrou a sua voz em Savonarola, que havia contado à sua crescente congregação que tinha visto "uma cruz flamejante suspensa sobre as nuvens negras de Florença". Deus estava soltando sua espada terrível para punir um lugar repleto de pecadores, principalmente os fornecedores dos bens que fomentavam tal luxúria decadente. Para muitos, suas diatribes pareciam a *vox Dei* (a voz de Deus) avisando dos horrores que esperavam em Florença — talvez por meio da mão invasora do rei francês.

"Atenção!", gritou o frade quando os franceses, com uma artilharia mais poderosa do que qualquer outra já vista na Itália, massacraram a guarnição inteira da fortaleza toscana de Fivizzano. "É Deus Nosso Senhor que está no comando destes exércitos."

Quando os invasores acamparam nas colinas fora de Florença, o jovem Piero de Medici, sem consultar os priores, fez uso do tipo de estratagema diplomático que só o seu pai, Lorenzo, poderia realizar: tentou negociar um acordo de paz. As exigências do rei Carlos eram absurdas — uma soma imensa de dinheiro, além da posse de quase todas as cidades e terras, incluindo três fortalezas e o porto de Pisa, um prêmio que Florença havia conquistado no último século.

Sem ter disparado um único tiro, Piero de Medici, que seria depois chamado ironicamente pelos franceses de "o Grande Escambador", prontamente aceitou todas essas condições. Os priores ficaram tão enfurecidos com essas concessões humilhantes que trancaram os portões do Palazzo Vecchio, recusando-se a falar com Piero.

O sino La Vacca começou a ressoar pela cidade. Quando Francesco del Giocondo chegou à Piazza della Signoria, encontrou uma multidão gritando insultos e jogando pedras em Piero de Medici. Seu irmão mais novo, Giovanni, o jovem cardeal, tentou impedir as pessoas com gritos de *"Palle!"* (aludindo às bolas simbólicas dos Medici), mas as reclamações só aumentavam. Com o cair da noite, os três filhos de Lorenzo de Medici, junto com a esposa e as duas crianças de Piero, fugiram da cidade com tantas joias e posses quantas podiam levar consigo.

Assim que chegou a notícia da fuga, os priores decretaram que os Medici estavam banidos para sempre da cidade e confiscaram seus bens. Da sua casa perto da Via della Stufa, Francesco del Giocondo teria ouvido uma turba invadir o *palazzo* Medici, atirar ao chão as pedras preciosas da família e

carregar uma fortuna inteira em medalhões de ouro, moedas, manuscritos, tapetes valiosos e outros objetos de inestimável valor.

Na manhã seguinte, os cidadãos de Florença acordaram para uma nova realidade. Em um colapso surpreendente, o reino dos Medici havia terminado. Savonarola declarou que Jesus Cristo era o novo líder dos florentinos. Junto com os oficiais da cidade, o frade se encontrou com os comandantes franceses para negociar a sua entrada nas ruas.

Carlos VIII enviou seus tenentes como uma comissão de vanguarda para demarcar as melhores moradias para seus oficiais. (Maquiavel depois caçoou desse fato ao falar que o monarca francês conquistou a Itália "com um pedaço de giz".) O *palazzo* Medici seria o novo quartel-general do rei. Pais ansiosos como Antonmaria Gherardini rapidamente levaram suas filhas para os conventos ou para lugares mais remotos. Apenas os homens, os rapazes e as idosas aventuraram-se nas ruas desertas.

No dia 17 de novembro de 1494, Carlos VIII, vestindo uma armadura dourada, um manto feito de ouro e uma coroa, entrou em Florença sob um dossel todo decorado e carregado por quatro cavaleiros. Os irmãos del Giocondo olharam com desalento este exército — soldados de infantaria, arqueiros, flecheiros, cavalaria, oficiais com capacetes adornados com grossas plumas — que marchava em suas ruas.

"Uma visão realmente bela", registra Guicciardini, "por causa de seus grandes estandartes, da aparência dos homens e da beleza das armas e dos cavalos, todos cobertos de brocados e roupas de ouro… mas nem um pouco apreciada pelo povo, repleto de medo e terror."

Então o rei Carlos desmontou do seu enorme e negro cavalo de guerra — e, nesse momento, os florentinos mais próximos tiveram de resistir ao desejo de rir. O pequeno e feio monarca, com sua barba ruiva e nariz grande — que o fazia parecer, segundo Guicciardini, "muito mais um monstro do que um homem" —, mancava por causa de seu pé enorme, o que fazia muitos comentarem que ele deveria ter um sexto dedo. Mas, durante os onze dias da ocupação, o rei francês foi perdendo a sua força. Quando os magistrados da cidade lhe ofereceram uma soma menor do que aquela que fora pedida a Piero de Medici, Carlos ameaçou chamar seus homens às armas.

"Se os seus trompetes soarem", respondeu o estadista florentino Piero Capponi, naquilo que se tornou um grande grito cívico, "nós iremos soar os nossos sinos!" Ciente de que estava prestes a incitar os cidadãos inquietos a tomar as armas, Carlos aceitou o que lhe foi oferecido e foi embora rumo ao

sul.

Os florentinos testemunharam a partida dos franceses no dia 28 de novembro, num misto de humilhação, fúria e alívio. Lisa Gherardini e outras garotas saíram dos seus esconderijos, mas pais como Antonmaria ainda tinham vários motivos para se preocupar com o futuro de suas filhas.

"O ano de 1494 foi um dos mais infelizes para a Itália", escreve Guicciardini, "e, na verdade, foi o início dos nossos anos de desgraça porque abriu a porta para várias calamidades." Após décadas de prosperidade e paz, que eram vistas como recompensa por sua inteligência e trabalho suado, os florentinos sentiam que não controlavam mais o seu destino. No vácuo de poder que se seguiu à fuga de Piero, a voz que soava mais alto era a de Savonarola.

Eu quase podia escutar as palavras aterrorizantes do frade quando entrei no último salão da exposição *Denaro e Bellezza*, no Palazzo Strozzi, em pleno 2011 e parei diante da pintura, feita pelo artista do século XIX, natural da Bavária, Ludwig von Langenmantel, retratando Savonarola "pregando contra a luxúria" em uma igreja ricamente ornada.

Os florentinos reais daquela época — como Nicolau Maquiavel, Sandro Botticelli e Andrea della Robbia, entre as faces reconhecíveis no quadro — estão no meio da congregação. As mulheres com roupas e penteados elaborados juntam objetos luxuosos e os colocam em uma pilha prestes a ser incinerada. Mas é o pregador, no alto de um pedestal, vestido com uma túnica branca e tendo um capuz negro sobre a cabeça e os ombros, que domina completamente o quadro. Seu braço esquerdo está estendido, as mãos abertas, os dedos expandidos, apontando em uma diagonal e de forma dramática para a extrema direita, como se estivesse indicando um novo lugar, um novo mundo e um novo dia.

Francesco del Giocondo não podia esperar. Enquanto a História girava ao seu redor, o ansioso viúvo queria uma esposa — e o mais rápido possível. Sua posição comercial e profissional dependia disso, e seu filho, que em breve retornaria dos cuidados da sua ama de leite, precisaria de uma mãe.

Capítulo 7

O negócio do casamento

Por que, dentre todas as garotas florentinas com que ele poderia casar, Francesco del Giocondo escolheu Lisa Gherardini?

Faço essa pergunta para o homem que melhor entendeu esse fascínio: o dedicado pesquisador de arquivos Giuseppe Pallanti. Encontramo-nos no Le Oblate (do latim "oferendas"), um convento na época de Lisa, agora uma biblioteca e um centro popular de encontros entre estudantes e estudiosos, para uma nova conversa sobre a mulher a que ele se refere como *la nostra donna* (a nossa mulher).

O que ele acha que atraiu o comerciante temperamental a essa jovem em particular? Terá sido a sua beleza? A sua linhagem? Alguma coisa especial que a diferenciava de outras pretendentes maritais?

Pallanti faz uma pausa como se estivesse contemplando a vista do Duomo, tão perto que você quase pode tocá-lo. Então ele sorri e pronuncia apenas duas palavras em latim: *mulier ingenua*.

Essa definição aparece no testamento de Francesco del Giocondo, assinado em 1537, um ano antes de sua morte. Inicialmente, Pallanti havia traduzido as palavras como "nobre esposa", uma denominação aparentemente comum aos últimos desejos de um marido. Mas ao analisar outros documentos, jamais se deparou com essa definição novamente.

Dentro das limitações do seu inglês, do meu italiano e do nosso latim rudimentar, quebramos a cabeça a respeito de uma melhor tradução para *ingenua* (*mulier* significa "esposa"). Apesar de também servir como raiz etimológica para *ingénue* em francês, absorvida completamente na língua inglesa, ingênua não significa nem "engenhosa" (*ingenuous*) ou ingênua (*naive*) no latim da Roma antiga. Os estudiosos em latim que consultei dizem que a melhor definição é "nascida livre" ou "nobre", um termo usado para as camadas superiores do Império Romano.

"Poderia significar 'independente'?", perguntei a Pallanti.

Não, definitivamente não. "Mulher independente" seria um oximoro.

"Determinada?"

Não, esta não seria uma qualidade que agradaria a um marido da Renascença.

"Um espírito livre?"

"Potrebbe darsi" (É possível), ele diz após refletir por alguns momentos se eu quis dizer uma mulher de qualidade e de presença, não apenas bonita, mas também com um espírito nobre.

Sim, eu digo, percebendo que Lisa está tomando uma forma tangível na minha imaginação. É exatamente isso que eu quero dizer.

Havia algo a mais? Talvez. Os florentinos viam as possíveis noivas como *mercanzia* (mercadoria) e o próprio casamento como uma transação comercial que envolvia um longo processo de negociação, documentos legais, rituais sociais e, claro, dinheiro. O dote, condição *sine qua non* de todo o acordo, era o detalhe mais importante, principalmente pelo impacto que teria nas contas bancárias de ambas as famílias envolvidas. De forma peculiar, um pagamento diminuía — e de maneira significativa — o patrimônio dos parentes da noiva, mas aumentava consideravelmente a fortuna familiar do marido.

Francesco del Giocondo sabia fazer as contas. Suas irmãs tinham dotes respeitáveis de mil florins quando se casaram. Dadas as ramificações simbólicas e financeiras, ele talvez nunca tivesse se interessado por uma garota sem dote se não fosse pela ligação com os Rucellai que compartilhava com Antonmaria Gherardini. Ainda assim, no mercado dos noivos, tendo como opção garotas igualmente atraentes, ainda mais jovens e, sem dúvida, mais ricas, Francesco não precisava se acertar com a filha de uma família que estava à beira da penúria e que vivia de glórias passadas.

Provavelmente, assim como o comerciante da cidade de Prato, Francesco Datini, que também casou com uma descendente dos Gherardini sem nenhum vintém, Francesco del Giocondo tinha condições para olhar além do fundo do poço. De acordo com o registro de imposto da época, seus bens eram um quarto dos dois ateliês de seda da família, um terço de uma outra loja em Por Santa Maria, duas fazendas com a *case da signore* (a casa-grande, ou casa do senhor) e uma pequena parte de outra fazenda. Um grande dote, por maior que fosse, poderia ter importado menos do que uma linhagem nobre. Até Michelangelo aconselharia o seu sobrinho a escolher uma esposa de sangue azul em vez de uma que tivesse mais dinheiro, mas com sangue popular.

Os humanistas da elite intelectual de Florença podem ter se contentado em admirar de longe uma beleza como a de Lisa Gherardini e criar versos petrarquianos sobre sua testa de mármore e suas bochechas rosadas. Já o

muito prático Francesco fez o que sempre fez: foi atrás do que queria. E ele claramente queria Lisa.

Faço outra pergunta a Pallanti, com base em relatos publicados alegando que Francesco teve uma segunda esposa, uma certa Tommasa Villani, que também teria falecido durante um parto. Mas, em sua busca exaustiva pelos arquivos, Pallanti não encontrou "sequer uma única referência" sobre essa união.

"Não havia tempo para outro casamento", ele me diz, explicando que apenas oito meses se passaram entre a morte de Camilla Rucellai no verão de 1494 e o casamento do comerciante com Lisa Gherardini na primavera de 1495.

Em algum ponto de suas trajetórias, o impertinente Francesco del Giocondo e o orgulhoso Antonmaria Gherardini iriam ter uma conversa de homem para homem, talvez na Piazza della Signoria, onde os florentinos sempre apareciam para discutir, debater, fofocar e negociar. Antonmaria deve ter vestido seu melhor *lucco*, de cor escarlate e que ia até os calcanhares, bem no estilo dos seus antepassados. Francesco pode ter escolhido algo mais estiloso, como uma manta comprida, feita com pele de bezerro, tingida com o mais rico dos vermelhos e costurada com pelica aveludada.

O que não foi dito pelos dois homens deve ter sido mais revelador do que as palavras que realmente disseram. Francesco, que, como pretendente, tinha todo o direito de esperar dinheiro como pagamento pelo apoio permanente que daria à esposa, sabia que Antonmaria não tinha nada disso — nenhuma soma reservada no nascimento de Lisa, nenhum depósito acumulado no fundo de investimentos da cidade durante a adolescência dela. Isso por si só poderia ter decidido o destino da garota. "Um casamento sem um dote", observa um estudioso da Renascença, "parecia mais repleto de culpa do que uma união sem a bênção da Igreja."

Mas como Antonmaria deve ter percebido, Francesco não precisava de dinheiro. O negócio familiar estava indo bem e ele tinha ganho um dote vultoso dos Rucellai quando se casou com sua filha. Francesco, com uma hipersensibilidade florentina para as aparências, poderia ter se recusado a se contentar com nada, mas, como qualquer outro pai viúvo, ele devia estar disposto a aceitar uma troca simbólica e ter uma mãe para a sua criança.

Os florentinos em geral preferiam que suas propriedades ficassem com o braço masculino, mas Francesco deve ter se lembrado do seu feliz bisavô Iacopo, que foi o responsável por tirar a família del Giocondo da classe

trabalhadora por meio de investimentos ousados em terrenos. Ele devia estar curioso pelas propriedades que os Gherardini tinham na região do vale do Chianti e é muito provável que tenha ido às montanhas repletas de florestas, localizadas no sul de Florença, para inspecioná-las por si mesmo.

O lugar que o encantou foi uma fazenda chamada San Silvestro, situada em uma encosta íngreme, plantada com oliveiras e videiras num vale pitoresco, onde depois Michelangelo compraria propriedades para seus herdeiros. Comparada aos altos dotes daquela época, ela não tinha um valor elevado — cerca de quatrocentos florins —, mas era alguma coisa. O mobiliário, a pecuária e outros bens valiosos ligados à fazenda, conforme o cálculo de Giuseppe Pallanti, deveriam adicionar à soma total cerca de 170 florins (uma quantia que erroneamente foi registrada como o dote de casamento de Lisa).

Segundo Antonmaria, o noivo de Lisa poderia muito bem ter pedido um olho ou um braço. Seus ancestrais já derramaram sangue para vencer e defender as suas posses no vale do Chianti. Várias gerações dos Gherardini nasceram naquele lugar. Mesmo quando seu dinheiro tinha acabado, o pai de Antonmaria, Noldo, nunca vendeu um único hectare das suas propriedades. Como ele poderia entregar ainda que apenas um metro quadrado ao bisneto do suado construtor de barris?

Contudo, o nobre arruinado deve ter considerado o gato gordo que estava sentado à sua frente, vestido como um comerciante luxuoso — as mangas com fios de ouro, os sapatos de couro, os anéis com pedras valiosas. Em contraste, a sua pequena Lisa crescia com mangas puídas e sandálias usadas, além de não ter nenhuma joia em seu nome. A querida menina, com seu inimitável espírito e dignidade típica dos Gherardini, merecia uma vida melhor do que ele podia dar. Engolindo o orgulho familiar, Antonmaria concordou em assinar o acordo.

Os dois homens devem ter selado o entendimento inicial com um aperto de mãos, chamado de *impalmamento* ou *toccamano*, um compromisso tão duradouro que qualquer violação poderia iniciar uma rixa que duraria décadas. Com um suspiro de alívio justificado, Antonmaria pôde anunciar que ele havia *impalmato* a sua filha mais velha.

Será que Lisa Gherardini teve algo a dizer sobre a escolha de seu marido? A resposta para qualquer estudioso ou qualquer fonte histórica é a mesma: de forma alguma.

A dança formal do cortejo florentino havia começado. Tive minhas primeiras impressões das suas variações extremamente elaboradas em uma exposição

chamada *Virtù d´Amore: Pittura Nuziale nel Quattrocento Fiorentino* (Virtude do Amor: Pintura Nupcial na Florença do Século XV), ocorrida na Galleria dell'Academia em 2010. Pinturas, *cassoni*, bandejas e outros objetos decorados — junto com vídeos animados bastante inspirados — evocavam o esplendor e o simbolismo envolvidos em um casamento florentino.

Os rituais complexos, como explica Ludovica Sebregondi, uma das curadoras da exposição, incluíam várias pessoas — noivos, pais, familiares, *parentado* (ligados por casamento) — mas muito menos as noivas. *Poco più che bambine* (um pouco mais do que crianças), como ela as classifica, garotas como Lisa Gherardini eram tratadas como *mera merce di scambio* (meras mercadorias de troca).

Mesmo assim, os rituais de cortejo ofereciam às moças da classe dos comerciantes e dos financistas uma rara oportunidade para brilhar — a começar pela primeira vez que o noivo iria cortejá-la. Flertar com a amada debaixo de sua janela não era uma artimanha literária que Shakespeare inventou para os seus Romeu e Julieta, conforme aprendi, mas sim uma velha tradição italiana. Logo após ter feito o acordo de aperto de mãos com seu futuro sogro, Francesco del Giocondo pode ter ido em direção à Via Ghibellina e virado na agora conhecida Via de Pepi para ficar embaixo das janelas dos Gherardini.

Marcando outro X no meu mapa de Florença, fico de pé na rua estreita e levanto o meu pescoço para onde provavelmente foi a casa dos Gherardini, no segundo andar. Ali, Lisa, excitada e talvez um pouco nervosa, pode ter tido o primeiro vislumbre do homem que a queria como esposa.

O que a jovem viu?

Um comerciante e nobre cidadão de Florença, como era afirmado no contrato de casamento. Apesar de não termos nenhum retrato dele, é seguro afirmar que, próximo dos 30 anos, Francesco del Giocondo não era — ou pelo menos ainda não era — gordo ou careca.

Minha impressão de sua aparência baseia-se em outro trabalho de Ghirlandaio, *A Adoração dos Magos*, que fica na Ospedale degli Innocenti, a morada das crianças abandonadas, com a bela entrada desenhada por Brunelleschi, onde estão guardados os registros comerciais de del Giocondo em um arquivo aparentemente intocado. Deparei-me com um quadro 2 × 2,7 metros que fica no museu ao lado, um dos lugares mais bonitos e menos conhecidos de Florença.

Ghirlandaio pintou a épica cena em que os ultrarricos Magos (um dos

assuntos favoritos dos Medici e dos comerciantes e banqueiros florentinos que tentavam imitá-los) presenteavam Nossa Senhora e o Menino Jesus, feito entre 1485 e 1488, quando Francesco del Giocondo tinha 20 e poucos anos. No lado direito da pintura existem três homens que Francesco certamente conheceu, os líderes da Guilda da Seda, a principal fonte de renda do Ospedale.

Os dois comerciantes de seda mais velhos, grisalhos e jubilosos, vestiam robes finos e chapéus elaborados, decorados com pérolas e outras joias, enquanto um jovem rapaz, com um capuz preto, igualmente vestido de forma extravagante, está entre os dois senhores. Imagino-o como um tipo semelhante a Francesco del Giocondo: nem feio, nem bonito, bem barbeado, com uma expressão pensativa, pele pálida e olhos baixos. Isolados no lado do afresco, os três parecem se encaminhar cuidadosamente para o centro do quadro, como se quisessem fazer parte da História. E eles conseguiram — uma vez que a parte banal sempre é ocupada pelos homens menores.

Um agrupamento de mulheres — mães, tias, madrinhas — deve ter ajudado Lisa em sua apresentação inicial. Com seus longos cabelos caindo displicentemente sobre os ombros, ela provavelmente estava com seu melhor vestido, modesto mas bonito, com mangas elegantes. A mãe deve tê-la posicionado em um lugar onde a luz batia melhor em seu rosto. No primeiro encontro com seu pretendente, Lisa deve ter sorrido, brincado com seus olhos de forma astuciosa, talvez jogado uma fita ou uma flor para ele como lembrança.

Posso imaginar seu pai, Antonmaria, rondando a cena, caminhando, nervoso, enquanto ouvia tudo meio às escondidas. Sua mãe deve ter segurado os irmãos e as irmãs sapecas em um quarto dos fundos, enquanto o senhorio se trancava em seu *studiolo*, batendo a porta atrás dele.

Em breve, Francesco del Giocondo retornaria para fazer uma visita mais formal e oferecer presentes, provavelmente uma joia para Lisa e alguns rolos de seda de suas lojas para agradar aos pais dela. Eles o teriam convidado para jantar em casa. Em vez da sua *minestra* habitual com os grãos da Toscana, devem ter servido um prato mais festivo, como uma perdiz recheada, devorada com a ajuda de um vinho oriundo de uma das videiras do vale do Chianti. Francesco deve ter relaxado um pouco o seu tom contestador na primeira refeição com seus futuros sogros. Lisa, lançando olhares furtivos ao estranho, pode não ter comido nada para que, quando chegasse o momento de molhar a mão na pequena tigela de água oferecida no final do jantar, seus dedos permanecessem imaculados.

Conforme as negociações continuavam, o noivo e o futuro sogro estabeleceram, como de hábito, alguns termos bem específicos. Era comum que eles incluíssem arranjos de pagamentos e de datas, com fiadores e árbitros escolhidos para assegurar que cada parte interessada cumprisse as promessas feitas durante as negociações. O pai da noiva também concordou em ter o consentimento da filha a respeito da união, o que, pelo menos na teoria, jamais poderia acontecer de outra forma. Raramente uma moça se recusava — e, se isso acontecesse, havia o risco de começar uma vingança sangrenta entre as famílias por ter sido insultada a honra do pretendente.

Lisa deveria saber o que estava em jogo. Apesar de não conhecer muito sobre as finanças familiares, ela cresceu vestindo roupas remendadas em um corredor repleto de quartos destituídos de móveis. Um bom partido como Francesco poderia oferecer a ela e à sua família uma vida mais segura. E, como sempre lhe disseram, o casamento era o destino de uma garota, o seu dever, o seu futuro. Nem todas as suas amigas — e nenhuma de suas irmãs — teriam a sorte de entrar nas fileiras das jovens matronas casadas da sociedade florentina. Portanto, Lisa tinha todas as razões para aceitar o pedido de Francesco.

Um *notaio*, sempre indispensável nesses momentos, redigiu o anúncio público e oficial do casamento a ser realizado, e assim o casal entrou oficialmente no regime do noivado. De três a seis meses se passavam antes do casamento, mas, devido à impaciência do comerciante, o período de tempo deve ter sido muito menor.

Lisa e a mãe devem ter se apressado para encher o seu *cassone*, o enorme baú de casamento que carregava a parte material de um dote e que ia da casa dos pais da noiva para a residência do seu marido. Assim que uma garota nascia, a mãe separava os itens que serviriam a esse evento futuro na vida da criança: peças íntimas costuradas, panos para cobrir a cabeça e aventais; lenços de linho e toalhas de vários tamanhos; redes de cabelo feitas de seda; protetores feitos de um pano extremamente delicado; faixas, pequenas bolsas de seda, cintos de corda, um pente de mármore ou de pérola; vestidos domésticos com pano de lã e mangas de seda; meias e cintas-ligas; sapatos de lã e de seda; meadas de seda; alfinetes; luvas; um caderno para anotações e penas para escrever com tinta; espelhos; cestas; um tabernáculo com imagens pintadas de santos; alguns livrinhos devocionais; talvez o seu querido *bambino* (Menino Jesus) ou uma boneca de Santa Margherita vestida com brocados (um costume popular para tornar a moça fértil). Os *cassoni* eram puxados pelas ruas de Florença como parte da procissão do casamento, mas, no dia em

que Lisa se casou com Francesco, momentos antes da cerimônia, um baú de noiva foi entregue de forma mais discreta na casa da família do noivo.

Os pais do casal registravam meticulosamente as despesas nupciais, sendo o valor de cada item da *donora* (enxoval) vistoriado de forma independente por dois avalistas profissionais. A família da noiva gastava, em média, cerca de 110 florins pelas suas roupas de casamento, véus e sapatos. Contudo, uma vez que o casamento, naquela época, era visto como uma troca igual para ambos os lados, nenhuma das famílias queria ficar devendo demais à outra. A prática se desenvolveu com o noivo concedendo um outro presente, uma *contra-donora* (uma espécie de segundo enxoval), composto de joias (geralmente pérolas, símbolos de pureza e a mais valiosa das gemas) e vestuário. Os presentes frequentemente equivaliam, de acordo com o cálculo dos estudiosos, a um terço ou dois terços do valor do dote de casamento.

Simbolicamente, o adorno da noiva feito pelo seu futuro marido — ou "marcação", como alguns historiadores sociais preferem classificar —, com as insígnias e as cores da nova família, servia como um rito de passagem. Esta iniciação indumentária sinalizava os direitos que ele teria sobre a moça e a introduzia em um novo papel como uma mulher casada. Como muitas coisas que ocorriam na Renascença florentina, o arranjo disso tudo refletia a honra da família.

"Você tem honra em outras coisas, não vai querer faltar justamente nesta", observou a matrona florentina Alessandra Macinghi Strozzi, cujas cartas nos dão o ponto de vista de alguém que está intimamente ligado aos arranjos matrimoniais. "Prepare logo as joias e deixe-as belas", ela escreveu a seu filho Filippo quando o informou a respeito de sua futura noiva. "Nós encontramos uma esposa. Sendo bela e pertencendo-lhe, ela precisa ter belas joias."

Quando chegou o momento de orquestrar o noivado de sua filha Caterina, Alessandra observou com orgulho que Marco Parenti, o noivo prometido, gastou cerca de 560 florins em seu segundo enxoval, que incluía um manto feito com quase duzentas pequenas peles chamadas de *lattizi*, um capuz todo adornado, um vestido de veludo carmesim, um casaco de seda, um chapéu com pérolas no topo e um cinto roxo de seda.

Por que tal extravagância? "Porque ela é muito bela e ele quer que ela pareça ainda mais", declarou a futura sogra em busca de aprovação. A astuta *fiorentina* estimava que a filha deixaria sua casa com roupas que valiam "mais de quatrocentos florins" — e, na opinião da mãe, ela valia cada um deles.

E assim também valia Lisa Gherardini, um troféu inegável para o plebeu

Francesco del Giocondo. Como qualquer noivo de baixo estrato social, ele esperava oferecer presentes extravagantes para ter apreciação e respeito. Legalmente, qualquer enfeite que o marido comprasse antes do casamento permanecia como sua propriedade, jamais de sua esposa. Quando se encontravam em crises financeiras, muitos esposos penhoravam ou vendiam os presentes nupciais comprados para suas mulheres. Francesco nunca fez isso. Em seu testamento, ele assinou formalmente que todo o lote valioso fosse para Lisa.

O casamento de uma noiva era o evento mais importante na vida de uma mulher da Renascença, mas para muitas, tanto antes como agora, a celebração girava em torno do vestido. Em uma amostra pública da honra familiar, a moça fazia a declaração visual de sua vida. Independentemente das leis suntuárias (sempre desprezadas pelas noivas), nenhum tecido poderia custar muito caro, nenhuma saia poderia ser grande demais, nenhum floreio poderia ser muito extravagante. Uma vez, uma garota de 13 anos estava tão pesada em seu traje nupcial que não conseguia se mover. Um policial teve de carregá-la para a cerimônia de casamento em seus braços.

O vestido de Lisa deve ter sido o mais bonito que ela já usou, criado com tecidos que vieram dos ateliês dos del Giocondo e costurado pelos alfaiates locais que seguiam a última moda. Muitas noivas daquele tempo preferiam um vestido de veludo vermelho, decorado com pinhas e romãs (símbolos da fertilidade e da eternidade), com as mangas trabalhadas com fios de ouro e prata. Ao redor da sua cintura, Lisa deve ter usado outro presente que Francesco lhe deu, uma faixa ou um cinto decorado com medalhões de prata. No topo da cabeça, ela usou um toucado, talvez feito de plumas e pérolas, posto no lugar por meio de alfinetes feitos sob medida.

Numa cerimônia chamada de *matrimonio*, *anellamento*, *giuramento* ou *giure*, os parentes de Lisa, seus amigos mais próximos e a família de Francesco del Giocondo teriam se reunido na casa da noiva. Um *notaio* começaria a fazer uma série de perguntas.

Em primeiro lugar, suas idades: Lisa tinha 15 anos; Francesco, perto dos 30, uma diferença muito comum em qualquer união da classe alta.

Cada um estava ali por livre consentimento?

Sim.

Tiveram algum compromisso anterior com outro?

Não.

Foram casados anteriormente?

É provável que o *notaio* tenha registrado a morte da primeira esposa de Francesco.

Em seus votos, chamados de *verba de praesenti* (palavras do presente) ou algumas vezes *verba de futuro* (palavras do futuro), Francesco prometeu tomar Lisa como sua esposa, amá-la, respeitá-la, guardá-la e protegê-la, na saúde e na doença, como um marido deveria fazer com sua esposa, e se manter longe de qualquer mulher enquanto durassem suas vidas. Lisa repetiu essas promessas, mas também jurou "obedecer e servir".

O *notaio* declarou que Francesco e Lisa eram, a partir daquele instante, marido e mulher. Em algumas cerimônias, o noivo colocava o anel no dedo da noiva. (Em um dos afrescos de Ghirlandaio, o noivo faz isso com uma das mãos enquanto com a outra alcança o pagamento prometido.) Os convidados se alegravam e brindavam aos recém-casados. Toda essa cerimônia civil seria seguida, em uma data posterior, da bênção de um padre em uma igreja ou então nos seus degraus. Foi somente em 1563 que o Concílio de Trento elaborou as primeiras determinações sistemáticas para um autêntico casamento católico.

Em algumas horas, alguns dias ou semanas, às vezes até em alguns meses depois da troca de votos, chegava o momento da procissão triunfal, a *ductio ad domum* ou *domumductio* (a entrega da mulher), da casa dos seus familiares para a residência de seu marido, o momento de glória pública para a noiva. Como o casamento ainda não estava completo, Lisa não tinha de vestir um manto de matrona, mas podia mostrar à cidade todo o seu enxoval de casamento.

Como retratado nas pinturas e nos relatos daquela época, as noivas levavam atrás de si uma fila magnífica de irmãs, primas, parentes, amigos, músicos e foliões pelas ruas de Florença. Posso refazer as possíveis rotas de Lisa nos marcos que ainda permanecem no centro de Florença: o Bargello; o Duomo; o Campanile; o Battistero. Imagino os comerciantes da região fazendo seus cumprimentos, as crianças acompanhando tudo isso alegremente, as *nonne* acenando com seus ramos pelas janelas.

Hoje em dia, quando me deparo com as noivas de carne e osso que flutuam com seus vestidos brancos e que posam para retratos de casamento em vários lugares públicos ao redor da cidade, fico imaginando se cada uma se sente como Lisa Gherardini deve ter se sentido: que, por um breve e iluminado momento, ela havia se tornado a bela de Florença.

As festas continuariam na casa dos del Giocondo, com uma lista de convidados que ia dos parentes mais diretos aos mais diversos grupos de relacionamento na sociedade. Cada um estaria vestido da forma mais bela possível, como se fosse uma espécie de *far onore*, uma contribuição de honra ao evento. O banquete de casamento deve ter incluído pratos caríssimos, como a vitela apimentada, o cabrito assado, as línguas de pavão e várias sobremesas. Amêndoas adocicadas eram quitutes populares para os convidados, com músicos, cantores e malabaristas entretendo todos pela noite adentro.

A comida, a dança, os brindes e a cantoria deviam parecer que durariam para sempre, mas, mesmo assim, passaria rapidamente como um raio da luz de verão. Como noiva, Lisa tinha uma autoridade toda especial, como se fosse rainha por um dia, e podia convidar os jovens e as jovens para dançarem como casais. No antigo ritual de casamento toscano, sua mãe colocaria em seus braços um bebê como anúncio dos futuros filhos e uma moeda de ouro dentro do seu sapato para chamar tempos prósperos. Fora da casa, alguns jovens permaneceriam a gritar e a cantar em uma *mattinata* ensurdecedora, uma tradição sempre que um homem mais velho "roubava" uma garota para ser sua noiva. Algumas moedas jogadas pelas janelas, para pagar suas bebidas, os persuadiam a ir embora.

Finalmente, Lisa ficaria sozinha com Francesco. A sua união não seria considerada *perfetta* (completa) até ela passar a noite em sua cama.

O que aconteceu a seguir? Em um relato edulcorado de uma noite de núpcias, os noivos se aproximariam da cama, repleta de pétalas de rosa, com velas nas mãos e se ajoelhariam para rezar para que Deus os abençoasse com muitos filhos antes de entrarem nus entre os lençóis. Os historiadores — um deles me lembra que suas pesquisas "param na porta do quarto" — dizem apenas que um marido como Francesco, mais experiente do que a sua jovem noiva de sangue quente, teria sido gentil com uma garota inocente.

O clérigo Bernardino de Siena, famoso por seus sermões que circulavam amplamente pela população, exortava as mães a instruir suas filhas a respeito do que esperar de uma consumação do casamento — muitas vezes referida como *rendere il debito* (pagar a dívida). Mesmo assim, posso imaginar o quanto uma garota como Lisa, que ainda não tinha 16 anos, deve ter se sentido assustada com um homem muito mais velho que ela tendo tamanho poder sobre suas ações.

Sem nenhuma surpresa, muitas noites de núpcias iniciavam o que um

estudioso chama de *crisi di pianto* (crises de choro), capturadas de forma tocante num painel de madeira feito no século XV, no qual o noivo acompanha os amigos da noiva para fora de casa enquanto ela está deitada toda chorosa na cama. A Virgem Maria — a Madona, cuja imagem ficava pendurada em uma das paredes do quarto, esperando pelo filho perfeito que o casal gostaria de ter — era quem oferecia às noivas o conforto necessário.

Na manhã seguinte à noite do seu casamento, Francesco del Giocondo deve ter colocado um anel de ouro no dedo de Lisa como sinal de que estava contente com ela. Pela lei toscana, ele também teria que pagar uma *donatio propter nuptias*, pelo prêmio da virgindade de Lisa. Alguns relatos se referem a essa soma como uma *mancia*, atualmente a palavra italiana para "gorjeta".

A recém-casada Lisa acordou em uma casa repleta de pessoas que ela mal conhecia: a mãe de Francesco, suas irmãs e maridos, seu filho de 2 anos, Bartolomeo, além de vários empregados, camareiras e cozinheiros. No que poderia ter sido um estranho encontro, seus novos parentes devem ter alimentado Lisa com um tradicional café da manhã pós-casamento, cheio de ovos (para a fertilidade) e doces (para o amor).

Naquele mesmo dia ou no seguinte, as mulheres casadas da família del Giocondo se aproximariam de Lisa e juntas brincariam "o jogo do anel", presenteando-a com anéis, símbolos dos novos círculos concêntricos de parentes que agora a rodeavam, dando-lhe as boas-vindas em sua residência. Os próprios anéis eram de segunda mão — ou relíquia de família, dependendo da sua perspectiva — dados às mais velhas quando eram jovens esposas. Os maridos selecionavam um anel específico para uma nova noiva, dependendo do significado da sua pedra: o rubi extremamente vermelho, para um coração que se consumia de amor; um diamante, para a harmonia entre o homem e a mulher; safiras e pérolas, para a paz, a piedade e a castidade.

De acordo com as leis suntuárias, noivas como Lisa poderiam usar os anéis apenas por alguns anos antes de as joias serem recicladas como presentes para outras noivas, em uma troca contínua que simbolizava e solidificava os laços familiares.

Os dotes eram pagos apenas depois de o casamento ser consumado, em geral numa série de parcelas ou quando os fundos do Monte delle Doti já estavam bem acumulados para isso. Assim que Lisa Gherardini começou a viver na residência dos del Giocondo, seu pai manteve sua parte na negociação. No dia 5 de março de 1495, Antonmaria Gherardini, no escritório de seu *notaio*, assinou a transferência da sua fazenda de San Silvestro, localizada no vale do

Chianti, para Francesco del Giocondo.

Embora ele possa ter lastimado a perda de uma propriedade familiar, posso ver o pai da noiva andando para casa pelas ruas de Florença e pensando sobre o golpe que tinha dado. Como um homem de negócios obstinado, Francesco del Giocondo deve ter se considerado o negociador mais astuto, mas foi o *vir nobilis* que conseguiu o melhor negócio. Em troca da filha sem nenhum vintém e de uma pequena fazenda, o pai de Lisa obteve um dos maiores triunfos do jogo do casamento: um genro muito rico.

Talvez ele tenha dado um sorriso astucioso no canto dos lábios — o sorriso evidente de um Gherardini.

Capítulo 8

A esposa do comerciante

"Fai la castellana!" (Você está se comportando como se fosse a dona da casa!), brinca uma amiga italiana quando nos visita em uma *villa* que alugamos no interior da Toscana.

Trata-se de um papel que inexplicavelmente adoro interpretar. Sou uma pessoa pouco doméstica nos Estados Unidos, mas me transformo na Itália. Faço um *espresso* em um fogão Moka, colho flores para fazer buquês, mexo em arranjos de mesas, varro o terraço com uma vassoura feita de palha e tenho uma satisfação inesperada ao pendurar nossas roupas em varais diante do sol do verão.

Talvez seja o espírito de séculos das *casalinghe* (donas de casa) italianas que toma conta da minha alma. Ou talvez, como sugere a minha amiga, uma professora universitária, seja o fato de a Itália trazer à tona a mulher renascentista que vive dentro de mim. De acordo com o estudioso do século XIX, Jacob Burckhardt, esse período histórico promoveu as primeiras tentativas de "conscientemente transformar a residência não só num assunto muito bem administrado, mas também em uma obra de arte".

Essa descrição sublime certamente não se aplicava à enorme casa dos del Giocondo em que Lisa Gherardini entrou quando era uma adolescente. Alguns sociólogos lamentaram que o saque dessas "noivas infantas" forçou-as a casar com homens muito mais velhos e morar junto com vários parentes de diferentes idades. Mas o destino de garotas como Lisa pode não ter sido tão triste ou melancólico como supomos. Para noivas que vinham de famílias financeiramente desfavoráveis como os Gherardini, o casamento com um homem rico lhes proporcionou aquilo que um historiador descreve como "a primeira experiência na opulência, no ócio e na liberdade".

"Opulência" teria sido um exagero a respeito do status da família del Giocondo, mas Lisa, agora emancipada dos problemas diários da falta de dinheiro, sem dúvida havia mudado de patamar. Em vez de dividir um tapete no chão com seus irmãos, ela passaria a dormir em lençóis de algodão sobre um colchão estofado de lã, aquecida por uma manta feita de penas de ganso, numa cama com apoios em cada um dos lados e travesseiros costurados por mãos delicadas. Algumas ervas queimavam lentamente em globos que ficavam suspensos no teto para fazer o ar doce perdurar, enquanto folhas de

amoreira eram postas sob a cama para afastar as pulgas que, de outra forma, infestariam os colchões. Os empregados andavam com braseiros para esquentar as camas ao cair da noite e levavam os urinóis malcheirosos logo pela manhã.

Comparada às parcas refeições na casa dos Gherardini, a mesa dos del Giocondo tinha comidas caras e exóticas, como salsicha de fígado, capões, pavões, tordos e rolas, junto com os pratos favoritos da Toscana, como carne de vaca e de porco, todos bem temperados com gengibre, canela, dentes de alho, pimenta, noz-moscada e outras especiarias. Se Lisa tinha um fraco para os doces, ela deve ter se deliciado com sobremesas como o *berlingozzo*, um bolo feito de farinha, ovos e açúcar; arroz cozido com amêndoas, açúcar e mel; *pinocchiato*, um pudim feito de nozes; e pequenas geleias de leite de amêndoas coloridas com açafrão e servidas com o formato de animais. Homens, mulheres e crianças de todas as classes bebiam vinho, mas os del Giocondo devem ter servido bebidas mais sofisticadas do que os Gherardini.

Graças ao segundo enxoval que recebeu do marido, o guarda-roupa de Lisa pode ter aumentado para cerca de vinte ou mais peças de rouparia (algo típico para a esposa de um comerciante). Sua *camicia* (camisa), sempre sem nenhuma mancha ou imaculadamente branca, deve ter sido feita com seda de luxo ou um tecido mais sofisticado do que o algodão barato que usava. Nós não sabemos qual das várias palavras para vestidos de casa — *gonna*, *gonnella*, *sottana*, *gamurra* ou *cotta* — Lisa usava, mas a roupa seria simplesmente feita em um tamanho que iria até os calcanhares, com um tecido como o algodão, o linho ou a lã. Quando estava em casa, ela deveria prender o cabelo em um lenço ou alguma espécie de gorro (*il capo fasciato*) e calçar os pés em sapatos de pano macios, depois enfiados em tamancos de madeira para o caso de andar nas ruas. Nas ocasiões mais festivas, ela deve ter usado calçados mais sofisticados, chamados de salto plataforma (*chopine*), feitos com riqueza de detalhes.

Nesse ambiente doméstico, as mulheres florentinas do tempo de Lisa vestiam um manto de seda ou de lã delicada em cores bem fortes — vermelho, escarlate, violeta e púrpura — feito com corantes caros. Durante o verão, Lisa vestiria uma *giornea* sem mangas, feita de damasco ou com brocados de seda. No inverno, ela sairia com uma *cioppa* mais quente, também com mangas de brocado de seda ou de veludo, costurada com enfeites de pérolas ou de metal. Posso quase ouvir o barulho das roupas de Lisa nesse vestuário extremamente opulento, realçado por todos os tipos de *frasche* (decorações ou firulas), servindo a nenhum propósito prático exceto refletir a honra para si mesma e para a sua família. Um *mantello*, uma manta de corpo inteiro que tinha um

capuz perfeitamente combinado, ou *cappuccio*, manteria o seu rosto *coperta e nascosta* (coberto e oculto) dos olhos de todos os homens quando saía de casa.

Jovens esposas como Lisa desfrutavam uma maior liberdade da moda nos primeiros anos de casamento, quando tudo, dos botões nas mangas às joias adornadas em seus corpos, mostrava o prestígio e a prosperidade dos seus maridos. Na época em que Leonardo começou a pintar o seu retrato, Lisa já estava casada havia mais de oito anos e deve ter começado a se apresentar em público de uma forma mais discreta, mas sem dúvida com vestes elegantes e caras.

Na loja do museu da Galeria de Roupas do Palácio Pitti, em Florença, encontrei um exemplar em brochura de um clássico da história da moda, *Vecellio's Renaissance Costume Book* (O livro de roupas da Renascença de Vecellio), com gravuras de vestimentas que Lisa e suas contemporâneas devem ter usado. De acordo com esses desenhos, as damas mais velhas de Florença cultivavam uma aparência muito acima do tom normal, exagerando nos enfeites, nas pinturas, nos ombros postiços, nos colares extravagantes, nas mangas elaboradas e nos véus. Encoberta em camadas de sedas feitas à mão e coroada com tiaras dignas de rainhas, uma *fiorentina* da alta elite deve ter caminhado por essas ruas parecendo, nas palavras de um estudioso, "uma enorme, gigantesca, imponente massa de tecido, movimentando-se como se estivesse entorpecida".

O casamento, como qualquer outra instituição florentina, envolvia regras tanto para o comportamento como para as vestimentas. Independentemente da classe social ou da renda, os maridos mandavam e as esposas obedeciam. Conforme os costumes convencionais da época, um homem comandava sua casa como um rei que dominava o seu reino ou um capitão que guiava o seu navio. Como às mulheres era repetidamente lembrado, o papel de uma esposa era ajudar e apoiar seu companheiro em todos os aspectos da vida, públicos ou privados, e, em palavras, gestos ou atos, não fazer nada que desagradasse ao seu comandante soberano.

Ria de suas piadas, os conselheiros recomendavam. Não fique muito alegre se ele estiver triste ou triste se ele estiver alegre. Sempre sirva seus pratos favoritos — e se seus gostos não combinam, não exiba isso em público. Sempre se mantenha limpa e sedutora. Não fale quando ele ficar quieto ou fique quieta quando ele começar a falar. Não se meta nos seus negócios. Seja igual à lua, em vez de ser o sol, e apenas brilhe na luz refletida dele.

Na teoria, as esposas podem ter aceitado essas recomendações, mas nem

sempre na prática.

"Não seja uma mulher se quiser ter o seu próprio caminho", avisava Nannina de Medici, irmã de Lorenzo Il Magnifico, em uma carta à mãe, Lucrezia, depois de ter perdido uma discussão com o marido, Bernardo Rucellai, sobre o tutor de suas crianças. Os maridos eram os legisladores absolutos dos seus domínios domésticos e sempre tinham a última palavra — ou então assim pensavam. Geralmente, mulheres mais astuciosas sempre encontravam meios para conseguir o que queriam. Por exemplo, Nannina, no caso acima, conseguiu arrumar um jeito para que seu professor favorito fosse morar na casa de sua mãe.

Sendo uma adolescente em uma casa repleta de estranhos, Lisa nunca ousou empregar tais artimanhas — pelo menos, não de imediato. Dentro de sua nova e crescente família, a primeira pessoa que ela teria tentado conquistar foi o pequeno Bartolomeo, muito provavelmente recém-liberado de sua ama de leite. Com vários irmãos mais novos, a jovem madrasta deve ter sabido como confortá-lo, niná-lo e carregá-lo nos braços. Como sua parente distante, Margherita Datini, que cuidou do filho bastardo do marido, Lisa deve ter rapidamente amado o filho de Francesco como se fosse seu. Ela daria o nome de sua filha em homenagem à mãe de Bartolomeo e ficaria próxima dele até o fim da vida.

A ternura de Lisa com o filho de Francesco deve ter derretido o coração duro do marido. Embora o amor não fosse considerado um pré-requisito para um casamento bem-sucedido na Renascença, o mercador de Florença parece ter desenvolvido um carinho genuíno pela esposa. Apesar da rudeza geral, Francesco se rendeu afinal a cada desejo de Lisa. Com o passar dos anos, ele emprestou dinheiro ao pai dela, construiu uma casa própria para que ela não precisasse dividir o local com seus sogros e eventualmente ajudou seus irmãos, que estavam próximos da pobreza. Em seu testamento, Francesco escreveu de forma tocante sobre sua afeição duradoura por sua nobre esposa.

A própria Lisa provocava esses sentimentos doces em seu marido briguento. Como revelam os registros dos del Giocondo, Francesco brigava sem parar com seus irmãos, primos, vizinhos e qualquer um que cruzasse o seu caminho. E ele jamais perdia uma oportunidade de lucrar em um empreendimento potencialmente vantajoso. Quando um artesão que morava na vizinhança estava se afogando em dívidas, Francesco prometeu pagar os seus credores em troca da compra de sua casa por um preço muito menor. Por quatro anos ele alugou a propriedade, esperou pelo comprador certo e assim dobrou o seu investimento.

Os historiadores lembram-me de que Francesco pode não ter sido mais ganancioso do que qualquer um dos seus contemporâneos. De toda forma, não posso deixar de imaginar como deveria ser, em um ambiente íntimo, o oportunista venal que ele era.



"Então, como era a vida sexual da Mona Lisa?", perguntei à professora Sara Matthews-Grieco, uma especialista em sexualidade da Idade Média e da Renascença, no seu escritório que tem uma vista para a Piazza Savonarola, localizada na Universidade de Syracuse, no campus de Florença.

"Provavelmente, nem um pouco excitante", responde a estudiosa de cabelos grisalhos e aparência maternal, rindo da incongruência evidente da pergunta.

Mesmo assim, a sexualidade, como ela e seus colegas registraram assiduamente, era um assunto muito sério na Florença renascentista. Os clérigos — incluindo aí o frade cuja estátua nos observava através da sua janela — ficavam furiosos contra seus perigos. Os poetas fantasiavam sobre seus prazeres. Os filósofos humanistas, vivendo no calor de um levante perpetuamente erótico, exaltavam o sexo como a expressão consumada do indivíduo e do homem em geral.

"Homem" é a palavra dominante. Em vez de ser usada como um padrão para designar tanto o homem como a mulher, Florença tinha duas variedades distintas para a experiência sexual: a recreacional e a procriadora. A primeira era reservada, antes de tudo, para jovens florentinos que tinham dinheiro e educação, mas que eram considerados pelos mais velhos como obcecados por sexo, "idiotas" temperamentais, sem nenhuma maturidade intelectual, sensibilidade emocional ou qualquer responsabilidade política.

Os solteiros da cidade estavam entusiasticamente engajados naquilo que chamaríamos de sexo "casual", ficando com qualquer parceiro que estivesse disponível e mais ou menos disposto: empregados, escravos, moças da classe trabalhadora, jovens na puberdade ou então prostitutas nos bordéis municipais, mantidos pela cidade como uma alternativa mais aceitável do que fazer sexo com garotos. Assim que tivessem controlado todos esses impulsos, havia uma expectativa de que os florentinos assumissem o comando estável de um casamento e cumprissem o seu dever sagrado e cívico da procriação — apesar de eles não renunciarem necessariamente às escapadelas recreacionais.



Não existia atividade equivalente para as mulheres. Desde a tenra idade, a castidade de uma menina era o bem mais protegido de sua família. Apenas a

virgindade antes do casamento, assim como a fidelidade depois, garantiria a pureza da linhagem do marido, a legitimidade de seus herdeiros e a reputação da sua família. Qualquer calúnia sobre a honra de uma filha ou de uma irmã — para não mencionar uma violação real — poderia iniciar, e em geral iniciava, uma retaliação sangrenta dos seus parentes.

O caminho mais prudente para os pais era casar a filha o mais rápido possível para que ela começasse a sua carreira de procriação. Da puberdade (entre os 12 e os 15 anos) até os 40 anos, de acordo com os cálculos dos historiadores, uma mulher tipicamente florentina ficava grávida a cada treze ou quatorze meses.

Um pouco de recreação poderia fazer parte das artimanhas reprodutivas do casal. Por exemplo, a duquesa viúva de Urbino, mulher de reconhecido refinamento, entrou de supetão no quarto de sua sobrinha logo na manhã seguinte do seu casamento e perguntou sem hesitar: "Não é divertido dormir com os homens?"

Os prazeres sensuais não eram limitados apenas às elites. Comerciantes como Francesco del Giocondo, como me diz a professora Matthews-Grieco, não eram "os puritanos que pensamos ser". Eles gostavam de desenhos de mulheres nuas e de casais copulando (um tímido precursor da pornografia virtual). Em sua juventude, muitos frequentavam os bordéis municipais. Aqueles que podiam pagar às vezes mantinham ou então compartilhavam suas amantes.

As esposas também se permitiam alguma obscenidade em jogos sexuais sugestivos e canções libidinosas. À medida que os livros impressos tornaram-se mais difundidos durante a Renascença, as histórias apimentadas do ex-monge Matteo Bandello (1480–1562), nas quais havia freiras devassas e cornos cômicos, tornaram-se um daqueles segredos deliciosos das florentinas literatas. Um frisson de erotismo também invadia os quartos. A parte de baixo das tampas dos *cassoni* das noivas era às vezes decorada com cenas sedutoras, com a intenção provável de inflamar as paixões eróticas e incitar os desejos de procriação.

Por volta do século XVI, essas pinturas foram para as paredes do quarto principal. Encontrei uma prova disso em um apartamento descaradamente romântico que aluguei em Florença, na Costa San Giorgio. Acima da cama dupla estava pendurado um grande retrato de uma mulher nua, deitada de costas na ansiosa antecipação do abraço do seu amante. O apartamento em questão era adequadamente chamado de Amore.

Se casais como Francesco e Lisa del Giocondo tinham a necessidade ou o desejo de procurar os conselhos de especialistas em qualquer aspecto das relações íntimas, os médicos, os pregadores e os filósofos da Renascença logo se aproveitaram disso. Os protótipos dos manuais de autoajuda, reconhecidos rapidamente por seu tamanho e pelo tipo de letra (muitos desses livros não tinham capas), se tornaram amplamente populares. Seu público, como conta o professor de história Rudolph Bell, autor de *How to Do It: Guides to Good Living for Renaissance Italians* (Como fazer: um guia para o viver bem na renascença italiana), era formado por pessoas parecidas como Lisa e Francesco — "os bem de vida, reunidos em geral não só pelas suas esposas, tanto na cidade como no campo — advogados, doutores, comerciantes, artesãos, donos de propriedades e camponeses ricos."

Em suas páginas, os florentinos curiosos poderiam encontrar informação de tudo o que queriam: o melhor cenário (a cama do casal, em um quarto perfumado com os aromas de civeta, âmbar e aloé), o momento ideal (logo pela manhã, após o descanso de uma boa noite e de uma refeição bem digerida), o tempo propício (os ventos fortes e secos do norte favoreciam uma boa concepção), a posição perfeita (a esposa com o olhar voltado para o céu, o marido olhando para a terra) e até mesmo os tabus (nenhum beijo além da boca, nenhum toque desnecessário e, acima de tudo, nenhuma liberação de esperma em outro lugar que não seja a vagina, sua destinação divinamente determinada).

Exceto pelas touquinhas em suas cabeças, que usavam para aquecer os fluidos essenciais para a sua viagem aos órgãos genitais, os casais dormiam nus. As esposas eram obrigadas a manter relações sexuais sempre que o outro pedisse — desde que o desejo não entrasse em conflito com os tempos em que a Igreja explicitamente proibia a intimidade, incluindo as sextas-feiras e os domingos, os feriados, todos os dias da Quaresma, e durante os períodos de menstruação e gravidez.

Para os homens, o humanista Leon Battista Alberti aconselhava a disciplina e o respeito. "Os maridos não devem se acasalar com suas esposas quando estiverem agitados ou perturbados por temores e outras preocupações", ele alertava, "pois estas emoções… perturbam e afetam aquelas sementes vitais nas quais se produz a imagem humana." Outra recomendação atemporal: "Faça-se extremamente desejado pelas mulheres."

Embora eu tivesse considerado Leonardo da Vinci um inusitado conselheiro marital, ele oferece esta perspectiva: "O homem que tem relações sexuais de forma agressiva e intranquila produzirá crianças que serão

irritáveis e sem nenhuma confiança, mas se o relacionamento for feito com grande amor e com desejo por ambos os lados, a criança terá grande intelecto, será cheia de humor, vivaz e amorosa" — uma fantasia idealizada, sugerem os psicólogos, da sua própria concepção e de seu surgimento genial.

O primeiro especialista em sexo daquela época tinha um sobrenome famoso: Savonarola. Giovanni Michele Savonarola (c.1385–c.1468), um reconhecido professor de medicina da Universidade de Pádua e médico da corte d'Este em Ferrara, era também o avô do pregador dominicano Fra Girolamo Savonarola.

Ele foi um pioneiro na popularização do conhecimento médico e um *scrittore fecondissimo* (escritor fecundíssimo) que fez o que deve ter sido o primeiro manual de sexo para casais, em um tom mais prático do que propriamente puritano. Por exemplo, para conceber um filho, ele recomendava uma posição cuidadosa para assegurar que o esperma "mais quente" do testículo direito do homem fizesse o seu caminho para o lado direito, o mais aconchegante, do útero da mulher — uma manobra um tanto complicada que envolvia amarrar o testículo esquerdo em um torniquete e elevar o flanco direito da esposa com um travesseiro durante o coito.

Reconhecendo que escrever sobre esses assuntos poderia lhe trazer as acusações de rudeza, o médico erudito dava conselhos que soam surpreendentemente modernos nos nossos dias. Ao contrário dos clérigos que advertiam para não tocar os lábios em partes "desonestas" do corpo, ele defendia as preliminares, a estimulação no clitóris e a carícia nos seios e mamilos da mulher para que ela chegasse ao orgasmo (a palavra usada para isso era *spermatizare*), o que considerava algo fundamental para a concepção. Após o parceiro ter "disparado a sua semente", ele deveria fazer a sua mulher levantar as nádegas até o ar, com as coxas, pernas e pés apertados juntinhos, para que o esperma pudesse descer profundamente até o útero. Um de seus contemporâneos adicionava um aviso: "Não espirre!"

Com ou sem inspiração erótica ou instrução passo a passo, Francesco e Lisa devem ter descoberto os princípios fundamentais do acasalamento. Logo após um ano de casamento, Lisa anunciava a maior honra que uma esposa da Renascença poderia desejar: trazer à tona uma nova vida.

"Graças a Deus pelas boas notícias!" — assim se lê a primeira linha de um guia popular para grávidas, publicado na Toscana, que dava lições rudimentares sobre a anatomia feminina e o desenvolvimento fetal para "agradar às mulheres que estão ansiosas por saberem sobre esses assuntos". Se Lisa

Gherardini estivesse propensa a isso, ela poderia aprender que, depois da concepção, o seu útero fecharia em si mesmo de uma forma tão cerrada que até mesmo a ponta de uma agulha não conseguiria atravessar a sua entrada. Como o bom solo, o calor do esperma do seu marido permitiria que a semente plantada dentro dela se expandisse e formasse um manto protetor ao seu redor, muito similar à membrana de um ovo.

O espírito que emana do calor do esperma dentro do útero forma a alma, a força vital que dirige tudo o mais. Se o espírito é forte, alarga o material espermático para permitir espaço e assim criar "a coisa que ele tem na parte da frente" (isto é, o pênis). Se o esperma é quente o suficiente para procriar, mas não para formar um menino, o resultado é uma menina.

Alimentada pelo sangue menstrual, a semente gradualmente toma forma humana — em cerca de trinta dias para um garoto e cerca de quarenta para uma menina. Independentemente do sexo, o feto se posiciona no ventre como se fosse Cristo na Cruz: os pés para baixo, os braços estendidos, a cabeça para a frente. Quando seus recantos internos ficam muito apertados, o bebê salta virando para trás, com a cabeça e os ombros pressionando a boca do útero, pronto para nascer.

Durante esse processo místico, Lisa reinou como a rainha da mansão dos del Giocondo. De acordo com os supersticiosos toscanos, uma futura mãe tinha de ser mimada e protegida de qualquer aborrecimento. Apesar de eu ter gargalhado a primeira vez que ouvi isso, as mulheres florentinas da época de Lisa levavam a sério o conselho, alegando que uma mulher dera à luz um rato após ter sido perturbada por um roedor durante a gestação.

Os autores dos livros populares de dicas sobre esses assuntos tentavam ser mais científicos. Já o bom doutor Savonarola, dirigindo-se às mães com o familiar "você", dizia: "Você me entende, leitora, e deve se alimentar com três refeições ao dia, com uma dieta baseada no pão mais bem cozido da cozinha e feito com as fibras do mais puro trigo." Escolha vitela, carne bovina, rins, cordeiro alimentado com leite, carne de carneiro jovem ou carne de porco. Afaste-se do excesso de sal e de temperos, que provocam a melancolia. Evite os peixes, que são frios e úmidos e podem tornar o sangue fraco. Mas você pode se divertir com um javali selvagem, lebre tostada, galinhas, capões, pintos, faisão, perdiz e pombos — todas essas iguarias que o autor não resiste a exclamar, "Oh, leitora, quem não gostaria de ficar grávida apenas para experimentar uma dieta como esta?"

Beba apenas o vinho que envelheceu bem, ele acrescenta, e fique "longe o quanto possível do vinho branco, leitora, mesmo que seja verdade que ele

parece melhor na sua mão". Água gelada não é nada recomendável — o melhor é beber o vinho tinto até o nono mês, quando o vinho branco "a abrirá e facilitará o parto".



Enquanto sua barriga inchava nas semanas finais de gravidez, Lisa teria sido aconselhada a tomar banhos quentes para que "gentilmente dilatasse as passagens abdominais e se preparasse para um parto tranquilo". Suas relações femininas certamente lhe ofereceram uma variedade de talismãs para o nascimento da criança: corais, raízes de mandrágora, sementes de coentro, peles de cobra pulverizadas, leite de coelho e lagostas.

Quando as contrações começavam, o doutor Savonarola pedia à futura mãe que se sentasse em uma cadeira com as pernas estendidas por cerca de uma hora e depois que se deitasse na cama "para ver se o bebê bate na porta". Se não, ele sugeria alguns exercícios de ginástica que me parecem — como a qualquer mulher que enfrentou um trabalho de parto — um pouco mais que ridículos:

> Suba em uma cômoda ou em qualquer peça da mobília da sua casa e pule no chão, repetindo isso várias vezes. Se este subir e descer ficar muito cansativo, pegue um par de pernas de pau, fique em cima delas apoiando-se com as pontas dos dedos dos pés, chute as pernas para o ar e pule novamente no chão, aterrissando com os calcanhares. Depois, respire bem fundo e feche a boca e o nariz o quanto puder, para que o ar chegue ao abdome.

Se o trabalho de parto continuasse por várias horas, o renomado médico recomendava uma leve nutrição para a mãe, algum vinho temperado para que ela cheirasse e uma conversação agradável para distraí-la. Gritar, ele observava, serve a um propósito duplo: ajuda o bebê a sair e "atiça a compaixão do esposo". Também pode intensificar a angústia dos pais apreensivos que esperam fora do quarto.

O marido de outra Gherardini — no caso, Francesca, a irmã de Margherita Datini — descreveu a impotência que sentiu quando, após cinco dias excruciantes de trabalho de parto, seis mulheres tiveram que segurar sua esposa para impedi-la de se matar. Os berros das parturientes ecoavam tantas vezes nas ruas de pedra de Florença que um historiador os descreveu como parte integrante da "cacofonia normal" da cidade.

Lisa deve ter escutado esses gritos — e ouvido falar das mulheres e dos bebês cujos tormentos terminavam no silêncio eterno da morte. Mas, se ela tinha muito a temer, também tinha o conforto das mulheres que estavam ao

seu redor. Uma parteira poderia tê-la ungido com ervas e cataplasmas. A *guardadonna* deve ter limpado a sua testa e molhado os seus lábios. Uma de suas madrinhas pode ter lido a lenda de Santa Margarida, que foi engolida por um dragão e saiu sã e salva. Sua mãe deve ter rezado o Rosário. Suas parentes devem tê-la apoiado conforme as dores cresciam e ficavam mais frequentes e intensas.

Finalmente, Lisa trouxe à luz o seu primeiro filho. Francesco, rodeado de um grupo exultante de padrinhos e de amigos que, orgulhosamente levaram o infante ao Batistério. No dia 24 de maio de 1496, uma terça-feira, ele foi batizado como Piero Zanobi del Giocondo. Na casa dos del Giocondo na Via della Stufa, a *guardadonna* de Lisa deve ter lavado gentilmente o seu corpo, mudado suas roupas, penteado seu cabelo e a alimentado com uma refeição de aves com um pouco de sal extra.

Assim como aconteceu no dia do seu casamento, Lisa ocupou uma posição de grande honra. Tapetes dourados estavam pendurados nas paredes. Os visitantes se apresentaram com os *deschi da parto* (bandejas de nascimento), geralmente decorados em ambos os lados, que depois ela e Francesco pendurariam na parede do quarto. Outros trouxeram *maiolica*, tigelas para recém-nascidos conhecidas como *scodelle da parto*, pintadas com crianças brincando e recheadas de doces, nozes, pães especiais e bolos de marzipã. Pelo menos um deve ter exibido o motivo popular das crianças nuas e dos querubins que urinavam jatos de prata e de ouro.

Como qualquer pai florentino, Francesco deve ter registrado o dia, a hora e o minuto do nascimento de Piero e encomendado um mapa astrológico para o filho. Para Lisa, ele provavelmente expressou sua gratidão com o tradicional presente de joias. Seu primo Bartolomeo deve ter presenteado sua esposa com um presente especial — uma pedra preciosa, um colar de pérolas e um bracelete de ouro — no nascimento de cada um de seus filhos. Não querendo ser superado por ninguém, Francesco sem dúvida deu a Lisa uma impressionante leva de joias ostentosas.

Em breve, tais "vaidades" provocariam a ira clerical.

Frei Girolamo Savonarola, o neto do renomado médico e escritor, continuou a pregar seus temerosos sermões para multidões cada vez maiores que se espalhavam no enorme Duomo. Lisa, com seu filho aos cuidados de uma ama de leite na casa de campo, pode ter acompanhado Francesco para ouvir algumas dessas peças de retórica, mas ela deve ter ficado do outro lado da cortina que separava os fiéis entre homens e mulheres.

Da casa deles, na Via della Stufa, Francesco e Lisa del Giocondo devem ter ouvido os seguidores de Savonarola, chamados de Piagnoni (carpideiros), que andavam pelas ruas gritando *"Viva Cristo!"* e cantando melodias como "Louco por Jesus", com o refrão de *"Sempre pazzo, pazzo, pazzo"* (Sempre louco, louco, louco). Os oponentes igualmente fervorosos de Savonarola (os Arrabbiati, ou os Furiosos) sujaram o seu púlpito com graxa e fezes, penduraram a pele pútrida de um macaco em volta e cravaram grandes pregos ao longo da borda para que ele furasse suas mãos ao dar ênfase ao que falava.

Durante as celebrações antes da Quaresma, no carnaval, em 1497, os batalhões de *fanciulli*, liderados por Savonarola, andavam por toda a cidade, batendo em cada porta e ordenando que os residentes entregassem suas "vaidades" — joias, peles, livros pagãos, perucas, perfumes, cartas, dados de jogo, leques, cosméticos, obras de arte consideradas decadentes. Chefes de família astutos, como Francesco, reservavam bricabraques baratos e roupas fora de moda para os enganar.

No dia 7 de fevereiro, o último dia das celebrações antes da Quaresma, um andaime gigantesco de quinze metros de altura, no formato de uma pirâmide, foi levantado na Piazza della Signoria. Naquela noite, os Piagnoni jogaram as "vaidades" coletadas sobre pilhas e pilhas de madeira e palha, coroaram a montanha com a imagem de Satanás e tocaram fogo em tudo. Enquanto as chamas subiam ao céu, os coros cantavam, os trompetes soavam e os sinos das igrejas tocavam. De acordo com um relato da época, "quase toda a população" participou do evento, mas "apenas os seguidores do frade o elogiaram como algo bem-feito e recomendável, enquanto os outros o criticaram severamente". Francesco del Giocondo, sem dúvida, estava entre os últimos.

As lutas entre os seguidores do frade e os seus inimigos se intensificaram. Savonarola, alegando que Deus estava falando por meio dele, atacava o papa Alexandre VI, dos Borgia, como se fosse o "esgoto" da *curia*. Quando o papa o excomungou, o pregador de olhos selvagens convocou os "defensores de Cristo" para depor o pontífice. Mas Florença estava cansada dos arroubos de Savonarola. Em uma segunda fogueira de carnaval, em 1498, não conseguiu levar uma multidão tão ardente quanto a anterior.

A fé dos florentinos provaria ser, como previu Savonarola, "como cera — um pouco de calor é suficiente para derretê-la".



No dia 8 de abril de 1498, um grupo de Arrabbiati invadiu San Marco e levou Savonarola, através da multidão, até a prisão. Francesco del Giocondo deve ter ouvido detalhes sobre a tortura cruel infligida ao frade pelos seus colegas

florentinos que se reuniam na Piazza della Signoria.

Um temido instrumento chamado *strappado* (de *strappare*, aquilo que rasga ou rompe) suspendia Savonarola, com os braços amarrados nas costas, bem alto no ar e depois o largava até que uma corda presa em uma polia parava subitamente a sua queda, alguns centímetros acima do solo. A força de tal queda poderia romper vários tendões, deslocar braços e ombros. Com algumas quedas repetidas, o frade, destruído em todos os sentidos, assinou uma confissão de heresia.

Nas semanas seguintes, Francesco del Giocondo deve ter testemunhado a construção de uma ponte de madeira que ligava o Palazzo Vecchio e a Piazza della Signoria. Em uma noite de primavera, fiquei diante da placa que marca esse lugar e imaginei a cena infernal que deve ter acontecido no dia 13 de maio de 1498.

Um carrasco levou Savonarola e dois de seus compatriotas, em túnicas brancas, correntes de ferro e grilhões, diante da passarela e os fez subir uma escada estreita para o andaime levantado.

"Ó profeta, agora é a hora para um milagre!", gritou uma voz da multidão. "Profeta, salve-se a si mesmo!"

Não aconteceria nenhum milagre. Assim que os nós foram dados ao redor dos seus pescoços, os três corpos tremeram e então foram simplesmente jogados no ar. A mecha que cercava o andaime começou a pegar fogo. Com as chamas engolindo o trio, a população começou a jogar pedras até, um por um, os membros enegrecidos do frade caírem no chão. Os guardas recolheram as cinzas em caixas, jogando-as no Arno para remover qualquer traço dos heréticos. O seguidor mais devoto de Savonarola, como conta o memorialista Luca Landucci, recuperou os últimos pedaços de um osso queimado da superfície do rio para preservar como relíquia.

Durante dias, Francesco e Lisa podem ter sentido o cheiro acre da fumaça que ainda exalava no ar. As tensões sociais continuavam presentes. Ocorreram incêndios nas igrejas por toda a cidade. Os bodes foram soltos na igreja de Santa Maria Novella. Na missa de Natal no Duomo, alguém soltou um cavalo selvagem que entrou e perturbou a cerimônia até ser apanhado e trucidado pelos presentes.

Foram também anos tensos para Ludovico Sforza, de Milão. Depois do seu apoio inicial à incursão do rei francês na Itália, o duque mudou de lado e se juntou à "Liga Italiana", uma confederação de cidades-Estado, ducados e

tropas papais que se uniram para expulsar os franceses da Itália. Necessitando desesperadamente de armas, ele mandou que o bronze a ser destinado para a escultura *Il Cavallo*, de Leonardo, fosse derretido para os canhões do seu exército.

"Não digo nada a respeito do cavalo", escreveu um Leonardo decepcionado, "porque eu sei que os tempos são ruins." O duque encomendou outro monumento de homenagem — a pintura da última refeição de Cristo com seus discípulos, desta vez para os frades dominicanos da igreja de Santa Maria delle Grazie, em Milão, onde seu pai estava enterrado. Em vez da descrição convencional da consagração do pão eucarístico, Leonardo resolveu destacar o momento chocante em que Jesus diz "Um de vós me trairá", e as palavras são como um tapa na cara de cada apóstolo.

Temos o relato de uma das testemunhas do processo criativo do artista por meio do escritor Matteo Bandello, então um noviço em Santa Maria delle Grazie. Alguns dias, ele escreve, Leonardo "chegava bem cedo, subia os andaimes e começava a trabalhar (na *Última Ceia*) da aurora ao crepúsculo, jamais abandonando o seu pincel, esquecendo-se de comer e beber, pintando sem dar nenhuma pausa". Em outros dias, trabalhando em projetos diversos, mas subitamente iluminado por alguma inspiração surpreendente, ele atravessava a cidade, mesmo com o sol do meio-dia, e "subia nos andaimes, pegava um pincel, fazia um ou dois retoques, e depois ia embora".

Enquanto caminhava, Leonardo deve ter observado as pessoas nas ruas para encontrar rostos verdadeiros que serviriam como modelos para os doze apóstolos: um Pedro raivoso, um Tiago atônito, um desfalecido João, um Tomé em dúvida. Por volta de 1497, ele tinha feito considerável progresso, mas não o suficiente para satisfazer o prior do monastério, que se queixou ao duque Ludovico a respeito da aparente procrastinação de Leonardo.

Chamado para se apresentar diante do duque, como nos conta Vasari, Leonardo explicou que de fato estava a trabalhar na *Última Ceia* pelo menos duas horas por dia — mas boa parte em sua mente. De forma ardilosa, disse que tinha terminado todos os rostos, exceto um — o de Judas. Se não encontrasse uma face representativa em breve, ele daria ao vilão bíblico as feições do impaciente prior. Mesmo que o prelado não tenha ficado satisfeito com essa explicação, o duque ficou.

Quando Leonardo pintou o seu Judas, colocou o traidor na sombra, o cotovelo sobre a mesa, a cabeça muito mais baixa do que as outras, segurando uma pequena bolsa, talvez com as moedas de prata dadas a ele como

pagamento por trair Jesus. Com a combinação desses gestos e expressões faciais astutamente representados, Leonardo chegou mais perto do que qualquer artista de capturar as sutilezas emocionais daquilo que ele chamava de "os movimentos da alma".

Ao criar uma obra que seria chamada de "a pedra de toque da arte europeia", Leonardo não usou a técnica habitual do afresco de pintar diretamente na argamassa fresca. Em vez disso, experimentou com diferentes pigmentos e com uma inusitada base branca. Em poucos meses, crostas de pintura começaram a cair da parede úmida.

O próprio céu parecia cair sobre a cidade de Milão. Em janeiro de 1497, a duquesa Beatrice D'Este morreu dançando — ou era assim que comentavam na corte. A esposa do duque Ludovico gostava tanto de espetáculos e festas que mesmo a sua terceira gravidez não a fazia parar. Quando ela desabou no meio de um banquete e entrou em trabalho de parto, uma parteira e assistentes rapidamente a rodearam. Um médico correu ao Castello Sforzesco. Era tarde demais. O bebê morreu prematuro. Com apenas 22 anos, Beatrice faleceu logo depois. Seu marido estava inconsolável.

Quando o século XV se aproximava dos seus anos finais, as lágrimas também caíram sobre Florença. Lisa Gherardini deu à luz sua primeira filha, Piera, em 1497. A menina, como muitas das crianças florentinas, não sobreviveu à infância. Piera del Giocondo morreu no dia 1º de junho de 1499, com apenas 2 anos, e dizem que foi enterrada em Santa Maria Novella. Não sabemos qual foi a moléstia da Renascença que a atingiu — peste, pneumonia, tuberculose, uma febre sem nome —, mas seus pais carregaram para sempre em seus corações a tristeza da sua perda.

Enquanto enfrentavam o luto, Francesco e Lisa tinham de olhar para o futuro. Em 1499, o comerciante teve um mandato de dois meses no Dodici Buonuomini (Conselho dos Doze Bons Homens), um dos conselhos mais respeitados da cidade. Poucos meses após ter enterrado a sua primeira filha, Lisa deu à luz outra menina, sua querida Camilla, no dia 9 de setembro de 1499.

O caleidoscópio da História mudava novamente. O rei francês Carlos VIII, que tinha liderado a invasão de Florença, morreu após ter batido a cabeça no batente da porta de um de seus castelos na França. O seu sucessor, Luís XII (1462–1515), era um dos descendentes dos Visconti, os duques anteriores de Milão. Determinado a recuperar a cidade que via como sua por primogenitura ancestral, marchou com as tropas francesas através dos Alpes, dessa vez com

Milão como sua meta.

Com os exércitos franceses destruindo as cidades ao redor, o duque Ludovico fugiu no dia 2 de setembro. Quatro dias depois, os milaneses abriram seus portões e se renderam. Imerso em seus projetos, encomendas, ideias e intrigas, Leonardo foi tomado de surpresa.

No dia 6 de outubro de 1499, os franceses vitoriosos marcharam pelas ruas milanesas, com faixas e estandartes brancos decorados com a flor-de-lis que era o emblema de seu país. Dois homens lideravam a tropa triunfal e teriam papéis fundamentais no futuro de Leonardo: o rei francês Luís XII e seu aliado, Cesare Borgia (1475–1507), o filho e o capitão do infame e corrupto papa Alexandre VI.

Ao olhar pela primeira vez a impressionante *Última Ceia*, o rei Luís XII ordenou que a obra-prima fosse levada à França. "Sua Majestade falhou em seu intento", anotou Vasari, simplesmente porque o mural não poderia ser removido da parede. Leonardo não esperou nenhuma outra ordem. Transferiu seus rendimentos para o banco em Santa Maria Nuova, em Florença (uma instituição confiável que era também usada por seu pai, Ser Piero da Vinci, além de Michelangelo e Antonmaria Gherardini), e partiu da cidade.

"Venda aquilo que não pode levar consigo", escreveu Leonardo em um dos seus cadernos de anotação. Junto com Salaì e o matemático Luca Pacioli, seu companheiro e colaborador por toda a vida, ele saiu de Milão em dezembro de 1499, com um baú cheio de pinturas e desenhos inacabados, além de ramas de papel cobertas de projetos e rascunhos.

Em Mântua, o trio parou brevemente na corte de Isabella d'Este, a marquesa de Mântua. A irmã da falecida duquesa de Milão recebeu muito bem Leonardo, mas imediatamente começou a suplicar por um retrato. Leonardo a acalmou com um desenho feito de giz e com a promessa de uma futura pintura. Passando por Veneza, sob ameaça do Império Otomano em expansão, Leonardo ofereceu alguns conselhos (jamais ouvidos) a respeito de defesas militares.

Quando chegaram as notícias da captura de Sforza, após a traição dos seus mercenários suíços, Leonardo rabiscou algumas notas em seu caderno de anotações: "O duque perdeu seu estado, suas posses e sua liberdade, e não conseguiu terminar nenhum dos seus projetos." Um triste destino esperava o comandante deposto de Milão. Depois de ser exibido ao povo como um animal selvagem em uma gaiola, Ludovico Sforza foi aprisionado em uma

masmorra sombria e terrível que ficava nos subterrâneos do Vale do Loire. Quase louco por causa da prisão, morreria ali oito anos depois.

Leonardo também perdeu muito. Os soldados franceses, apontando suas flechas para o modelo de argila de *Il Cavallo*, destruíram-no em pedaços. Sua *Última Ceia*, repleta de transcendência, já estava se desintegrando. O seu apanhado de pinturas sobre painel estava sendo espalhado por inúmeros donos.

"Um homem derrotado que se aproximava dos 50 anos", como resume um biógrafo, "deu os melhores anos de sua vida para um tirano de segunda categoria que apenas tinha paixão pelo poder."

Os anos seguintes trariam viradas surpreendentes do destino. A alma gentil que não comia nenhuma carne animal e comprava pássaros engaiolados apenas para libertá-los trabalharia para um guerreiro de sangue-frio, cujo nome inspiraria o maior de todos os terrores. O engenheiro autodidata com uma fascinação de toda uma vida pela força da água teria a hercúlea tarefa de mudar o curso do rio Arno. O pintor experiente que desprezava esculturas teria de competir com um escultor que desprezava a pintura. E o solteirão que se cercava de belos garotos devotaria anos para fazer o retrato de uma enigmática e jovem mulher.

De agora em diante não havia nenhum outro lugar para Leonardo ir — exceto a sua casa, Florença.

Parte III

UM NOVO SÉCULO

(1500–1512)



Capítulo 9

Novos começos

Lisa Gherardini e sua família deram boas-vindas ao novo século, não no dia 1º de janeiro de 1500, mas no dia tradicional de Ano-Novo do calendário de Florença, em 25 de março, na Festa da Anunciação. Esse feriado celebra a descida do céu do anjo Gabriel para anunciar a uma jovem moça que vivia em Nazaré que Deus a tinha escolhido para ser a mãe do Seu filho. Com a aceitação de Maria da vontade divina, o Espírito Santo "se moveu em seu ventre" e nove meses depois Jesus Cristo nasceu. A cada ano, os florentinos exultantes enchiam a Piazza de La Nunziata, o apelido que deram à Basílica da Santissima Annunziata, construída pelos servitas (servos de Maria) no século XIII, para celebrar o festival de Ano-Novo.

Nos primeiros anos do século XVI, as vidas de três homens convergiriam para esse santuário tão amado: Francesco del Giocondo, 35 anos, que fornecia os linhos para os altares e as vestimentas e lidava com o dinheiro dos frades; Ser Piero da Vinci, 63 anos, que administrava os complexos assuntos legais e financeiros da rica igreja; e o filho de Ser Piero, Leonardo, 48 anos, que chegou em Florença no dia 24 de abril de 1500, desempregado e sem lugar para viver, ansioso por um recomeço.

Ser Piero da Vinci e seu filho nunca perderam contato. "Querido e amado pai", começa Leonardo no único fragmento sobrevivente da correspondência de ambos, "recebi a carta que você me escreveu e que, no espaço de um instante, me deu prazer e tristeza. Tive o prazer de saber que você está bem de saúde e dou graças a Deus por isso, e fiquei infeliz ao saber dos seus problemas."

Não sabemos a natureza das tribulações de Ser Piero. No *palazzo* localizado na Via Ghibellina, o robusto patriarca liderava, com sua quarta esposa, uma linhagem saudável de onze jovens — nove garotos e duas meninas, com idades variando de 24 a apenas 2 anos. O brilhante articulador de bastidores na política florentina pode ter ajudado a arrumar hospedagem para seu filho aclamado na Santissima Annunziata, já que Leonardo pintaria uma Madona com Santa Ana para o altar principal da igreja. Os servitas, antecipando a glória que isso conferiria à congregação, se apressaram para encomendar uma moldura de cerca de 3m x 1,8m para aquilo que seria a maior pintura já feita por Leonardo.

A cidade onde os artistas reinavam como estrelas do rock recebeu

Leonardo como uma lenda viva. Poucos florentinos viram os trabalhos que ele criou em Milão, mas todos já tinham ouvido falar de seu brilhantismo — e das suas pesquisas científicas e matemáticas, que aumentaram a sua reputação como um gênio universal. Até mesmo obras inacabadas, como o modelo gigantesco de *Il Cavallo*, alvejado pelas flechas francesas, aumentaram o mito ao redor da sua figura, como ele fez com seu surgimento arrebatador. Os artesãos correram para as portas dos seus ateliês e as mulheres se debruçaram nas janelas do segundo andar de suas casas para ter um vislumbre do homem alto em trajes cor-de-rosa e com o cabelo espesso e ondulado que agora estava mais para prata do que para ouro.

Assim que Leonardo se acomodou na Santissima Annunziata, os servitas mostraram-lhe orgulhosamente a sua posse mais preciosa: um retrato "miraculoso" da Virgem Maria. Escutei essa história de um frade tagarela que encontrei há alguns anos quando estudava a História da Itália na Società Dante Alighieri, uma escola de línguas que ficava em um antigo convento localizado entre duas esquinas. Quase todo dia após as aulas eu parava para acender uma vela diante do santuário da Virgem para minha mãe doente.

Um artista anônimo do século XIII começou a pintura, como me disse o amigável frade, mas, apesar de todas as tentativas, não conseguiu capturar o rosto único de Maria. Ele entrou em colapso devido à exaustão e quando acordou descobriu que alguém — um anjo, sem dúvida nenhuma — havia terminado o retrato com uma habilidade muito além de qualquer mão humana.

Protegida por um elaborado tabernáculo de bronze encomendado pelo pai de Lorenzo de Medici, Piero, essa obra de arte de tirar o fôlego atraiu peregrinos de toda a cristandade. Quando foi enfim exibida ao público e carregada em procissão pelas ruas de Florença para celebrações especiais, a pintura inspirava tamanho espanto que os fiéis caíam de joelhos diante dela. Hoje em dia, centenas de ex-votos (símbolos de gratidão feitos de metal ou cera em agradecimento as orações atendidas) testemunham os poderes miraculosos dessa Madona.

Para mim, era difícil imaginar Leonardo, o dândi milanês, vivendo em um monastério, e por isso retornei à Santissima Annunziata. Um frade elegante e com cabelos tonsurados, com olhos flamejantes, aproxima-se de mim com uma variedade de cartões-postais, calendários e medalhões. Compro o lote todo por dez euros e pergunto sobre a estadia de um ano de Leonardo. Andando e falando depressa, ele atravessa comigo a nave cavernosa da igreja até um pátio interno, um oásis verde de calma e quietude.

Recuperando o fôlego, o frade aponta vagamente na direção de uma estrutura anexa que agora é ocupada pelo Instituto Geográfico Militar de Florença. Ali, ele me diz em um italiano apressado, é o ateliê onde Leonardo trabalhou no *cartone*, o desenho preliminar em tamanho real para o retábulo encomendado pelos servitas. Há alguns anos, demoliram uma parede para a renovação do Instituto e descobriram uma escada secreta e alguns quartos pequenos que parecem ter sido ocupados por Leonardo e seus assistentes.

"Adivinhe o que eles encontraram nas paredes?", perguntou o frade com um floreio retórico.

Sem ter nenhuma pista, balancei a cabeça.

"Uccelli!" (Pássaros!), exclamou — desenhos, talvez feitos pelo próprio Leonardo (pouco provável), do mesmo tipo de passarinhos que pousavam no pátio onde estávamos.

Enquanto caminhávamos pela agradável *loggia*, as sandálias rudes do frade, meras tábuas de madeira amarradas com cordas de couro, me fizeram pensar nos sapatos de veludo, feitos à mão, de que Leonardo tanto gostava. O que os humildes frades e seu eminente hóspede pensavam um do outro? Os servitas ascéticos usavam vestes toscas com uma corda amarrada à cintura. O guarda-roupa normal de um cortesão da época incluía mantos de cor rosa, feitos na Catalunha, uma capa púrpura com uma grande gola e um capuz de veludo, um casaco de cetim carmesim e dois chapéus violeta. Como esse cosmopolita milanês, acostumado com os luxos de um palácio ducal, com um salão de festas próprio dentro do seu ateliê, poderia se ajustar a um cubículo monástico e a uma rotina diária marcada por sinos e bênçãos?

Poucos sabemos a respeito da fé de Leonardo. Apesar da beleza e da profundidade dos seus trabalhos religiosos, ele nunca demonstrou uma devoção convencional. Entretanto, sentia uma espécie de afinidade profissional com Deus, pois, como observou uma vez, os pintores podiam criar todas as coisas, de paisagens idílicas a montanhas majestosas, passando por oceanos turbulentos. "O caráter divino da pintura", escreveu, "significa que a mente do pintor é transformada em uma imagem da mente de Deus."

Por outro lado, a Igreja lhe provocava um desprezo indisfarçável. Leonardo criticava os clérigos, "que produzem muitas palavras, recebem muita riqueza e prometem o paraíso", e reclamava sobre a venda de indulgências, a pompa litúrgica e o culto dos santos. Os historiadores da arte creditam a ele a "dessacralização da Idade Média" pelo fato de não colocar halos em suas

figuras religiosas e retratá-las como seres humanos falíveis de carne e osso em vez de seres celestiais.

Na descrição feita por Vasari, Leonardo surge como um cientista autodidata desapaixonado, que se apoiava na observação e na razão, não podendo "contentar-se com qualquer tipo de religião". Mas para o Leonardo de 1500, a Santissima Annunziata tinha a aparência — como me pareceu ser quando me aquietei em seu tranquilo pátio — de um abrigo enviado pelos céus, oferecendo serenidade e estabilidade quando ele mais precisava.

Em 1502, durante a estadia de Leonardo na Santissima Annunziata, Francesco del Giocondo, um dos provedores habituais da igreja, teve uma discussão séria com Ser Piero da Vinci, então representante dos servitas. Os frades contestaram uma das cobranças feitas pelo comerciante. Francesco, um homem de negócios, e Ser Piero, um homem das leis, poderiam ter trabalhado juntos pelo menos uma vez antes, quando o *notaio* se viu envolvido em outro assunto que também tinha como participantes os empreendimentos de del Giocondo e os servitas.

Não foi a primeira vez que aconteceu uma disputa sobre o modo como Francesco fazia a cobrança de uma conta. Sempre querendo tirar um lucro extra de qualquer transação, Francesco tendia a aumentar o câmbio da moeda corrente a seu favor. Mas ele e Ser Piero jamais iriam apelar para os procedimentos legais. Eles negociariam uma solução em alguma esquina escura da ampla Santissima Annunziata e fariam um acordo razoável. No modo tipicamente italiano, os dois pais poderiam conversar sobre assuntos mais agradáveis, incluindo a sua tribo de crianças.

Francesco del Giocondo tinha notícias alegres para compartilhar. Depois de ter dado à luz Camilla, sua terceira filha, em 1499, e Marietta, a quarta, em 1500, Lisa estava grávida novamente. Ser Piero, que por mais de duas décadas vivia a *due passi* (a dois passos) da casa dos avós de Lisa na Via Ghibellina, poderia estender seus melhores votos no caminho para o trabalho. Ele provavelmente viu Lisa crescer: no início, uma criança querida que saltitava no quarteirão; depois, uma adolescente de beleza impressionante; e agora uma jovem matrona com crianças no colo. Ser Piero deve ter apresentado o marido dela a seu filho célebre, talvez como um mecenas em potencial.

Apesar do calor de sua recepção em Florença, Leonardo parecia inquieto. Passando de uma ocupação para outra, ele começou uma pequena (hoje perdida) pintura chamada *Virgem do Fuso*, deu conselhos para consertar a fundação de uma igreja em Florença, supervisionou a construção de um

campanário em San Miniato, assim como foi a Roma para estudar antigas obras de arte e de arquitetura. Também teve vários alunos, dois deles trabalhando em desenhos e cópias. "De tempos em tempos", conforme relata um contemporâneo, Leonardo "acrescentava o seu toque nesses esboços".

Não havia sinal de progresso no retábulo. "Ele os manteve esperando por um longo tempo antes de começar qualquer coisa", escreveu Vasari. Em 1502, Leonardo finalmente tinha algo para ser apresentado aos frades: o *cartone* (um desenho preliminar), depois perdido, que era tão incrível que silenciou quaisquer reclamações sobre a demora. De acordo com as descrições que chegaram até nós, o desenho era um Leonardo clássico, com uma composição dramática de Maria, sua mãe Ana e o Menino Jesus, suas faces sendo retratadas com uma delicadeza que derretia os corações. A primeira exibição pública — praticamente o show de um único homem mostrando uma única pintura — criou tanta excitação quanto a estreia de um grande sucesso teatral.

"Por dois dias", conta Vasari, "a pintura atraiu para a sala onde estava sendo exibida uma multidão de homens e mulheres, jovens e velhos, que lá se reuniu, como se fosse um grande festival, para olhar com assombro as maravilhas que ele havia criado." Vasari relata que os florentinos ficaram "estupefatos com a sua perfeição". Certamente, Francesco del Giocondo estava entre essas pessoas. Não podemos ter a mesma certeza a respeito da gestante Lisa, que daria à luz sua quinta criança e segundo filho, Andrea, no dia 12 de dezembro de 1502.

Talvez o *cartone* impressionante de Leonardo tenha aguçado o interesse de Francesco em adquirir uma pintura feita pelo aclamado artista. Nos primeiros relatos das origens de *La Gioconda* (literalmente, "a mulher de Giocondo"), Vasari dá apenas esta descrição mínima: "Para Francesco del Giocondo, Leonardo aceitou a encomenda de realizar um retrato de sua esposa, Mona Lisa."

O acerto fazia sentido. Leonardo precisava de dinheiro. E o comerciante influente, que, no futuro, encomendaria outros trabalhos de arte para pintores famosos, ficaria muito orgulhoso de adquirir uma obra feita pelo aclamado artista. Alguns especulam que Ser Piero, como fez com outros artistas, pode ter encomendado ao seu filho pintar Lisa como um presente para Francesco del Giocondo, mas nenhuma evidência apoia essa teoria.

Um documento histórico do curador francês Père Dan, que foi o primeiro a catalogar a *Mona Lisa* como parte da coleção real no século XVII, sugere outra possibilidade: a de que o retrato foi uma ideia de Leonardo. De acordo

com o prelado erudito, líder do monastério no Palácio Real de Fontainebleau, Leonardo pediu a Francesco del Giocondo, um "amigo próximo", a permissão para retratar sua esposa.

Quem quer que tenha instigado o projeto e qualquer que tenha sido a natureza do acordo, é muito provável que a conversa tenha acontecido na Santissima Annunziata. Contudo, nenhum trabalho foi concluído ali. Leonardo jamais terminou a peça para o retábulo dos servitas — ou qualquer outra pintura.

Quando a persistente marquesa de Mântua, Isabella d'Este, atormentou Fra Pietro da Novellara, o seu contato em Florença, para pressionar o artista a aceitar uma encomenda e pintar o assunto que quisesse, a qualquer preço que cobrasse, ela foi informada de que "a existência de Leonardo é tão incerta e tão instável que se pode dizer que ele vive dia a dia". Sua fascinação pela matemática, pela mecânica e pela ciência se intensificava e se transformava em uma obsessão que o consumia por completo. Fra Pietro descrevia o gênio como alguém tão profundamente imerso em postulados, axiomas e teoremas que ele parecia ficar *impaziente sino al pennello* (impaciente até mesmo com o pincel).

Talvez ele estivesse cansado de pintar, mas acho que Leonardo também queria tentar algo que um homem moderno de meia-idade gostaria de considerar: reinventar a si mesmo. Este deve ter sido o motivo para aceitar uma das encomendas mais inusitadas de sua carreira — um cargo como engenheiro militar para o notório Cesare Borgia.

Os dois devem ter se encontrado pela primeira vez em Milão, no ano de 1499, quando Cesare Borgia entrou em triunfo com o rei francês Luís XII na cidade conquistada. Lá, ele provavelmente contemplou as obras-primas de Leonardo, incluindo o seu modelo imponente para *Il Cavallo*, sua inigualável *Última Ceia* e seus esboços para fortalezas e armamentos. Da sua parte, sem dúvida nenhuma, Leonardo já tinha ouvido falar dos Borgia, em especial do filho do papa Alexandre e sua reputação de "bárbaro sanguinário" que uma vez cortou a língua de um satirista romano que o insultou, pregando-a na mão mutilada do homem.

Alto, com ombros largos que contrastavam com a cintura de uma vespa, o príncipe guerreiro unia um intelecto sofisticado com a tendência sociopata para uma violência sem limites. Nomeado cardeal em sua adolescência, ele renunciou ao manto vermelho aos 22 anos para substituir seu irmão assassinado como *gonfaloniere* e capitão-geral dos Estados papais. (Mesmo

assim, continuou sendo o principal suspeito do assassinato.)

Por ter ajudado a conquistar uma anulação papal do seu primeiro casamento, o rei Luís XII concedeu a Cesare uma de suas primas reais como noiva, além de um pequeno exército, uma renda fixa e o título de duque de Valentinois. Aos 27 anos, Il Valentino, como os italianos o chamavam, saiu para conquistar a Itália central em nome de seu pai, o papa Alexandre VI. Seu lema era: *Aut Caesar aut nihil* (Ou Cesare ou nada).

Como conta o memorialista Landucci, todos em Florença seguiam os relatos da campanha de Cesare contra a líder mais feroz da Renascença: Caterina Sforza (1463–1509), a duquesa de Forlì. Leonardo pode ter encontrado a sobrinha de seu antigo patrono, o duque Ludovico Sforza, em Milão. Ele certamente ouviu as histórias de suas proezas. Uma vez, afastando os inimigos dos arredores do seu castelo, a bela morena de cabelos cacheados desafiou os soldados que sequestraram seus filhos como reféns a irem em frente e matá-los. Levantando as suas vestes, ela gritou: "Vejam, eu tenho o equipamento para fazer mais."

Em sua heroica batalha final, a "tigresa" de Forlì, segurando uma espada e lutando lado a lado com seus homens, conseguiu segurar o exército de Cesare por várias semanas. Em janeiro de 1500, Cesare venceu e aprisionou a duquesa virago. Depois de ter torturado Caterina como sua prisioneira particular, ele a mandou para as masmorras terríveis do Castelo de Sant'Angelo, em Roma.

"Se eu fosse escrever a história da minha vida", ela confessou a um monge depois de sua libertação em 1501, "eu chocaria o mundo." Alguns argumentam, baseando-se nas semelhanças com um retrato de Caterina feito por Lorenzo di Credi, um colega de Leonardo, em 1487, que ela teria sido também o modelo para a *Mona Lisa*. A lendária tigresa certamente teria sido um assunto fascinante, mas não há provas convincentes de que Leonardo alguma vez a pintou.



No seu primeiro encontro com Cesare Borgia, em 1502, em um quarto iluminado por velas, no palácio ducal de Urbino, a última conquista do príncipe, Leonardo avaliou friamente o homem que uma vez foi saudado como o mais belo de toda a Europa. Três esboços feitos com giz vermelho captaram as suas primeiras impressões de seu novo patrono: um rosto com papada, feições duras e olhos com pálpebras pesadas. Uma barba espessa cobria as pústulas causadas pela sífilis, a "doença francesa" que se espalhara pela península depois da invasão de Carlos VIII. Durante o dia, Cesare vestia

uma máscara negra.

Não está claro exatamente como Leonardo se transformou em um empregado de Cesare. Talvez a República florentina tenha oferecido os seus serviços como um presente de boa-fé para um tirano predador que era uma ameaça constante à sua segurança. Talvez Il Valentino simplesmente tenha exigido a perícia de um homem que considerava como o engenheiro mais brilhante do seu tempo.

Leonardo não precisava de muita persuasão. Apesar de nunca ter posto os pés em um campo de batalha, a guerra sempre o fascinou desde a juventude. O engenheiro autodidata preencheu páginas e páginas em seus cadernos de anotações com esboços de fortificações engenhosas e máquinas de matar. Para Leonardo, indiferente às agendas políticas dos seus patronos, a tarefa era a oportunidade — aquela que esperava ter sob o comando do duque de Milão, Ludovico — de colocar os seus projetos de armamento militar em um teste da vida real.

A lista que Leonardo, de 50 anos, compôs no verão de 1502 me faz pensar no garoto cheio de alegria que veio de Vinci. Havia os seguintes itens indispensáveis para a sua próxima aventura: botas e solas extras para elas, uma bússola, um cinto para espadas, um colete de couro, um chapéu leve, um "cinto de natação", um livro com papel branco para desenhar, algum carvão e — a única concessão à passagem do tempo — uma moldura para segurar os óculos, a primeira referência aos problemas de visão que o atormentariam na velhice.

Na manhã seguinte ao encontro dos dois em Urbino, Cesare Borgia desapareceu.

"Onde está o Valentino?", perguntou Leonardo em suas anotações.

O príncipe havia se escondido em Asti para se encontrar com o rei Luís XII da França, deixando uma carta, uma espécie de passaporte, que abriria todas as portas para "o nosso excelente e querido amigo, o arquiteto e engenheiro geral Leonardo da Vinci […] contratado para inspecionar os edifícios e as fortalezas dos nossos estados". Em um tributo indumentário, Cesare o presenteou com uma de suas capas, longa e de cor verde, cortada no "estilo francês".

Enrolado nesse manto inusitado, Leonardo mergulhou na missão que lhe foi dada com o vigor de um homem com a metade da sua idade. Levantava com a aurora e caminhava pelo novo território ocupado por Cesare. A cada

fortaleza, a cada muro espesso que encontrava, ele tirava o seu quadrante para medir a altura de cada um e olhava através de seus grossos óculos para registrar as suas observações da forma mais precisa possível. O engenheiro meticuloso media a profundidade dos fossos, o comprimento dos pátios interiores e checava com sua bússola a direção de cada cidade próxima. Às vezes, parava e realizava um rápido esboço em um caderno de anotação que cabia na palma da mão e que ficava preso no seu cinto.

Em outubro de 1502, os priores de Florença que comandavam a Signoria, ansiosos por novidades, enviaram o seu diplomata mais habilidoso para o quartel-general dos Borgia, localizado em Ímola: um homem pequenino, com cabelo castanho curto, um nariz que mostrava atrevimento e um sorriso que não conseguia disfarçar. Seu nome era Nicolau Maquiavel, na época com 33 anos. Como muitos, pensei em Maquiavel apenas como um escritor que tinha se transformado em sinônimo de astúcia política. Mas por quatorze anos, o funcionário público devotado desempenhou vários papéis administrativos e diplomáticos em sua cidade natal, em especial o cargo de segundo chanceler da República florentina.

Maquiavel, o estrategista político, e Leonardo, o gênio polímata, ficaram enfurnados durante o período de inverno no palácio ducal de Ímola. Imagino os dois *cervelloni* ("os grandes cérebros" ou intelectuais) passando longas noites diante de uma lareira, com taças de *vin santo* em suas mãos, conversando até tarde da noite sobre todos os assuntos. Leonardo, com seus olhos cansados após um dia de trabalho olhando um mapa intrincado de Ímola, deve ter apreciado o olhar afiado e a língua ainda mais afiada de Maquiavel.

Talvez o satirista tenha regalado Leonardo com algumas de suas notórias *barzelette* (anedotas). Em uma delas, um homem que havia enriquecido recentemente na cidade de Lucca convida um amigo chamado Castruccio para jantar em sua casa, reformada do modo mais ostentatório possível. Durante a refeição, Castruccio subitamente cospe na cara do anfitrião. Em vez de pedir desculpas, ele explica que não sabia onde cuspir sem estragar algo valioso.

Era inevitável que a conversa se voltasse para Cesare Borgia, o líder que tanto fascinava Maquiavel e que seria o protagonista astuto do seu clássico tratado, *O Príncipe*. Apesar de nem Leonardo nem Maquiavel terem ido à batalha com os exércitos de Cesare, ambos testemunharam o seu trabalho devastador.

Em um episódio particularmente grotesco, a população da cidade próxima de Cesena acordou numa manhã de dezembro e encontrou o cruel e muito odiado carrasco favorito do Valentino, Ramiro de Lorqua, deitado em plena praça, vestido com seu manto mais refinado, com as mãos semelhantes às de uma criança cobertas por luvas ao lado do corpo e sua cabeça decapitada numa lança que estava ali perto. Ao seu redor, havia a lâmina manchada de sangue e a cunha de açougueiro, usadas para desmembrá-lo.

"Todos foram lá para vê-lo", escreveu Maquiavel, "Ninguém estava seguro do motivo da sua morte, exceto que aquilo agradou ao duque [Cesare], que, ao fazer isso, mostrava que podia se desfazer de qualquer homem, conforme o seu desejo." Alguns dias depois, Cesare atraiu alguns antigos rebeldes, incluindo um amigo próximo de Leonardo, para um banquete que aconteceria em um castelo local e trancou todas as portas. Alguns homens foram estrangulados em seus assentos; outros foram presos e executados depois.

Leonardo não registrou nenhuma dessas cenas em palavras ou imagens, mas refletiu sobre a brutalidade que havia testemunhado. "O ato mais malévolo de todos é tirar a vida de um homem", ele escreveu. "Aquele que não valoriza a vida em si mesma não merece tê-la."

De volta a Florença, Francesco del Giocondo colocava as suas finanças em dia. Depois da morte do patriarca da família, Francesco e os outros herdeiros decidiram definir e dividir as suas respectivas partes — talvez, conforme sugere Giuseppe Pallanti, porque já não confiassem mais nele, que "nunca foi um anjo e tendia a sobrepujar os outros". Dois árbitros — um deles era o sogro de Francesco, Antonmaria Gherardini — recomendaram uma divisão igual de todos os bens da família.

Com sua herança definida, Francesco fez os arranjos financeiros para os próprios filhos. Na presença de vários frades na igreja de San Gallo, ele assinou os papéis feitos pelo seu *notaio* para dividir *omnia et singula bona mobilia et immobilia* (todos os seus bens móveis ou imóveis) entre seus filhos — Bartolomeo (de seu primeiro casamento), de 9 anos; Piero, com 7; e o pequeno Andrea — e estabelecer o dote para as suas filhas. Um mês depois, em um acordo assinado em 5 de abril de 1503, Francesco comprou uma casa na Via della Stufa, próxima da mansão da família del Giocondo.

Quando espreito dentro do prédio de apartamentos que se encontra em sua provável localização, concluo que todos os traços do projeto original desapareceram há muito tempo. Então me dirijo ao Palazzo Davanzati, hoje o Museo della Casa Fiorentina Antica (o Museu da Antiga Casa Florentina),

construído em meados do século XIV por um comerciante próspero. Ao contrário das outras residências reformadas na Via della Stufa, o *palazzo* ainda mantém a sensação de uma casa genuína de Florença daquela época.

Entro em um pátio, parecido com aquele onde a família del Giocondo deveria colocar os seus cavalos e os suprimentos para as lojas. Subindo uma escada de pedra até o segundo andar da casa, passo por salas grandes da recepção, com janelas que dão para a rua, uma enorme lareira e paredes pintadas em padrões geométricos de cores fortes. A nova casa de Lisa deve também ter tido assoalhos de madeira, tapetes importados da Pérsia, espelhos com molduras de ouro, esculturas, tetos decorados, vidraçaria veneziana, vasos coloridos e um banheiro particular que ficava embaixo da escada, com uma "privada fechada", uma cadeira com um urinol dentro e uma tigela com água retirada de um poço. As janelas de vidro chumbadas em vez de linho transparente deveriam permitir que a luz entrasse e manter o local fresco.

O quarto principal, considerado o coração da casa, provavelmente continha o mobiliário-padrão: uma cama grande de madeira, com o *cassone* de Lisa ao seu pé e baús onde guardavam as roupas embaixo dela; uma *guardaroba* (guarda-roupa) e, em canto reservado para preces, um lugar para se ajoelhar diante de um quadro da Madona. Um único item nesse quarto, aprendo isso depois, está fora de lugar: um berço.

Como qualquer florentina do seu tempo, Lisa pouco precisaria de um berço. Conforme a prática normal da época, ela entregaria seus bebês — Piero, Piera, Camilla, Marietta e Andrea — para uma *balia* (ama de leite), geralmente uma moça do campo que tinha bastante leite. Os estudiosos modernos, ao citarem a alta mortalidade de crianças daqueles dias, criticaram essa prática como uma forma de negligência materna.

Curiosa sobre as possíveis bases dessa afirmação, perguntei a opinião de Kristin Stasiowski, uma estudiosa italiana educada em Yale, quando nos encontramos para almoçar em uma *trattoria* florentina para discutir a vida familiar na Renascença. "Os pais de antes eram os mesmos pais de agora", ela observa. "Eles queriam o que havia de melhor para seus filhos." O campo parecia ser um lugar mais seguro do que Florença, e as camponesas robustas pareciam produzir um leite de melhor qualidade do que as mães delicadas da cidade.

As *balie* de Prato ganhavam a melhor fama. O conselho da parente de Lisa, Margherita Datini, que geralmente alugava as amas de leite do lugar para os sócios florentinos do seu marido, deveria ser uma verdade na época de Lisa:

Tente encontrar uma mulher que se pareça um pouco com a mãe da criança, com boa cor, um pescoço forte e seios que não sejam muito grandes, para que o bebê não fique com "o nariz achatado" quando pressionar sua face contra eles.

Como as damas da classe alta de Florença não davam de mamar, elas retornavam mais rápido aos leitos conjugais e aos deveres procriadores — uma razão para terem mais herdeiros do que as mulheres pobres da cidade. Lisa era um exemplo perfeito disso. Nos primeiros sete anos de casamento, ela deu à luz cinco vezes. Depois do nascimento do seu segundo filho homem, Francesco deve ter pensado que um retrato seria um tributo adequado à mãe de suas crianças — assim como a glória que coroaria a nova residência.

Oito meses depois da campanha de Borgia, Leonardo retornou a Florença. No dia 4 de março de 1503, ele retirou dinheiro de sua conta em Santa Maria Nuova — uma indicação de que nunca foi pago pelo seu cargo como engenheiro militar. A experiência com Cesare Borgia sugou mais do que as suas poupanças. Leonardo já não se orgulhava em desenhar fortalezas impenetráveis e máquinas de guerra diabólicas. Nunca mais usaria as suas habilidades com algo relacionado a operações militares.

No mês de agosto, correu o boato de que o reino de terror dos Borgia havia terminado em um fim grotesco. No calor sufocante do verão, o papa Alexandre VI e seu filho, Cesare, foram jantar na *villa* de um cardeal, nas redondezas de Roma. Uma ou duas semanas depois os dois tiveram uma febre terrível — possivelmente resultado de um envenenamento no vinho que beberam ou então vítimas de uma forma virulenta de malária. O papa morreu e foi "enterrado no inferno", como comentou um contemporâneo — pois seu cadáver estava tão negro e inchado que mal se podia reconhecê-lo como ser humano.

Cesare conseguiu se recuperar lentamente, mas teve de fugir da Itália para a Espanha. Ele morreu, com a espada em mãos, numa emboscada ocorrida em 1507, aos 31 anos. Três assaltantes roubaram-lhe a armadura brilhante, o manto feito sob medida e as botas de couro, jogaram na estrada o seu mutilado corpo nu, com mais de duas dúzias de feridas cobertas de sangue e apenas uma pedra cobrindo os seus genitais. Era mais um mecenas de Leonardo que terminava perdendo tudo, inclusive a vida.

Basta! Leonardo deve ter decidido que já havia sofrido o suficiente. Chega de morte. Chega de violência. Chega de maldade e malícia. Chega de *pazzia bestialissima* (loucura mais bestial), como ele chegou a pensar sobre a guerra.

As experiências doloridas de Leonardo com os Borgia devem ter aumentado o seu apreço pela preciosidade da vida humana — e reacendeu a sua paixão pela arte.

Leonardo não estava mais "impaciente com o pincel" e, portanto, estava pronto para recomeçar a pintar.

Capítulo 10

O retrato em andamento

Se eu pudesse congelar um dia na vida de Lisa Gherardini, sem dúvida seria o seu aniversário de 24 anos, em 15 de junho de 1503. E nesse doce momento ela teria toda a razão para sorrir. Estava casada com alguém que lhe tinha dado uma vida de conforto e estabilidade. Desde que se casara havia oito anos, adotara um enteado como se fosse seu filho e dera à luz cinco crianças. Apesar da saudade de Piera, falecida aos 2 anos, ela era grata por ter tido Piero, seu filho de 7 anos que crescia rápido como trigo em um dia de verão; Marietta e Camilla, suas *bambole* (bonecas) de 3 e 4 anos; e Andrea, seu bebê querido. O marido, Francesco del Giocondo, que já a presenteara com roupas e joias, havia comprado uma nova casa para a sua família em expansão. E agora isto: um momento inesperado, iluminado pelo sol.

A maioria dos biógrafos concorda que Leonardo da Vinci estava trabalhando no retrato de Lisa em 1503 (alguns acreditam que ele pode ter começado um ou dois anos antes), talvez de forma mais intensa entre o seu retorno da campanha dos Borgia na primavera e uma grande encomenda cívica realizada no outono. É provável que Lisa não soubesse sobre os detalhes do acordo: eram assuntos que somente os homens discutiam entre si. Independentemente de quando ou onde ocorreu o primeiro encontro, os costumes da época ditavam o que acontecia quando uma *signora* florentina era apresentada a um distinto senhor, com idade suficiente (51 anos) para ser seu pai.

Como uma matrona distinta, Lisa deve ter estendido a mão para que Leonardo a levasse quase até a altura dos lábios, mas não completamente. Mesmo com os olhos baixos, ela deve ter percebido que o pintor a olhava de uma maneira que nenhum homem jamais olhara, estudando os contornos da sua face como se quebrasse os seus ossos em pequenos pedaços e os rearranjasse na mente. A voz de Leonardo, tão melodiosa que cada sentença parecia ser uma canção, deve ter acalmado qualquer ansiedade. Intrigada pela inusitada interseção de suas vidas, Lisa pode, inconscientemente, ter deixado os seus lábios se curvarem em um leve sorriso. Assim que ela ousou olhar para cima, Leonardo deve ter captado a primeira impressão de seus olhos, aquilo que ele chamava de "os espelhos da alma".

**vinheta2

Algo nas profundezas dos olhos de Lisa fascinou Leonardo, apesar de

ninguém saber exatamente o quê. O crítico de arte Sir Kenneth Clark observou que deve ter sido "algo inerente à sua visão de mundo". Como é possível, Clark se perguntou, explicar o fato de que "enquanto Leonardo recusava encomendas de papas, reis e princesas, ele usava a sua tremenda habilidade para pintar a segunda esposa de um obscuro cidadão florentino?".

Talvez a obscuridade de Lisa fizesse parte do seu feitiço. Em vez de glorificar algum monarca vaidoso, Leonardo poderia levar ao extremo qualquer técnica que tinha aprendido, qualquer teoria que tinha desenvolvido, qualquer insight que adquiriu para capturar *una donna vera*, um ser humano multidimensional. E talvez, com o seu olho perspicaz, Leonardo visse mais do que a jovem esposa comum que vivia entre as delícias e as distrações de suas criancinhas, com um marido temperamental e uma família enorme e conflituosa.

"Dê aos seus desenhos uma atitude que revele os pensamentos dos seus personagens", assim Leonardo aconselhava aos jovens pintores. "De outra forma, seu trabalho não merecerá nenhum louvor." Talvez o que intrigasse Leonardo era a "atitude" de Lisa, o seu toque pessoal de ser uma Gherardini: um espírito amoroso o suficiente para amar a criança de outra mulher como se fosse sua; suave o suficiente para domar um marido difícil; determinado o suficiente, como provaria nas décadas futuras, para fazer escolhas dilacerantes; e firme o suficiente para apoiar a sua família nos anos sombrios das reviravoltas que o futuro iria trazer. Além da menina que Lisa havia sido, Leonardo talvez tenha vislumbrado a essência da mulher que estava em processo de se tornar.

Toda a carreira de Leonardo o levou a esse ponto da sua vida — e a esse retrato. Através de anos de cálculos matemáticos extremamente sofisticados, ele trabalhou as proporções perfeitas para desenhar a cabeça humana. Com seus experimentos em óptica, observou a resposta da pupila ao jogo de luz e sombra. Ao dissecar cadáveres, isolou os músculos que curvam um dedo ou que fazem os lábios se transformar em um sorriso. Tudo o que a ciência do século XVI poderia oferecer — assim como algumas descobertas pioneiras que outros ainda teriam de alcançar — afiou os seus olhos e guiou a sua mão.

No processo de criação da *Mona Lisa*, Leonardo revolucionaria a arte de um modo jamais visto antes. Ao usar a chamada "proporção áurea" (que estudara com o matemático Pacioli), conseguiu calcular as distâncias ideais entre o pescoço, os olhos, a testa, o nariz e os lábios. Ele acentuaria as mãos pequenas de Lisa como um trabalho magnífico da natureza e mergulharia certos objetos no ar e na luz — denominada perspectiva aérea ou

"atmosférica" — para que eles surgissem nitidamente em primeiro plano, mas mais suaves quando vistos a distância. E ele posicionaria Lisa contra um cenário fantástico de tal forma que a estrada sinuosa, a ponte inacabada, as pedras, a água que corria no rio e as montanhas parecessem uma parte dela assim como Lisa seria parte deles.

Como Prometeu, Leonardo colocaria o sopro da vida em sua criação. Lisa se tornaria *una cosa viva*, quase humana, mas, ao mesmo tempo, algo mais elusivo: "a poesia que é vista" — a sua meta suprema.

Em Milão, Leonardo havia pintado os retratos da amante de Ludovico Sforza em nogueira, uma madeira densa e quase impenetrável. Mas em Florença ele manteve a preferência dos artistas locais: o álamo. (As telas que conhecemos ainda não eram populares, exceto em Veneza.) A tábua de grãos finos que ele selecionou, serrada longitudinalmente do centro do próprio tronco, foi cortada para ter o tamanho de 75 cm de comprimento por 55 cm de largura. Para evitar deformação, Leonardo pintou o quadro no lado exterior e não no lado interior. Em vez de usar *gesso*, uma mistura de giz, pigmento branco e alguns ligamentos, ele aplicou uma camada densa com altos índices de chumbo branco (detectado nas análises modernas feitas pelos químicos).

Dos seus fornecedores favoritos, Leonardo deve ter comprado tintas preciosas, como o cinabre, tão vermelho quanto o sangue de um dragão, e o azul ultramarino brilhante, que vinha da pedra lápis-lazúli, extremamente cara e rara. Ele preferia misturar essas ricas cores com óleo, mais lento para secar do que os ovos usados nas pinturas feitas com têmpera no ateliê de Verrocchio e mais adequado para as sombras sutis que só Leonardo dominava entre os pintores florentinos.

No centro da composição, Leonardo colocaria o coração de Lisa, emoldurado na pirâmide de seu torso, que se erguia de forma majestosa da base de suas mãos dobradas e de seus quadris até a coroa da sua cabeça. Da mesma forma que fez com seus retratos da autoproclamada tigresa Ginevra de Benci, em Florença, assim como da amante de Il Moro, em Milão, Leonardo escolheu uma pose em que Lisa ficava três quartos virada para a frente. Posicionando Lisa de maneira firme em um *pozzetto* (pequeno poço), uma cadeira com um encosto para as costas e braços para as mãos, ele a instruiu para que se virasse em uma pose *contrapposto*, com seu ombro direito direcionado para trás e o rosto virado na direção oposta.

De acordo com as pesquisas feitas sob a superfície do quadro, é provável que Lisa inicialmente tenha se apoiado no braço da cadeira com sua mão

esquerda, como se estivesse prestes a se levantar. Leonardo mudou de ideia e colocou os dois braços na frente do corpo, o esquerdo apoiado na cadeira, a mão direita descansando sobre a esquerda (um sinal de virtude), os dedos suaves gentilmente tocando sua manga. Essa pose surpreendentemente original daria a ilusão de que as mãos de Lisa estão mais próximas do espectador do que o restante do seu corpo.

Se eu fosse Lisa Gherardini, vestiria minha roupa mais bela, talvez um vestido com um corpete de veludo, feito com os tecidos mais sofisticados das lojas da família del Giocondo. E teria usado pérolas, as gemas mais impressionantes, ao redor do meu pescoço e um anel com uma pedra de tamanho considerável em meus dedos, talvez até mesmo duas pedras. Essa seria a imagem que um pretensioso comerciante florentino gostaria de projetar. Mas mesmo que fosse o responsável pela encomenda do quadro, Francesco del Giocondo parece não ter feito qualquer sugestão sobre a aparência de sua mulher. Nesse ponto de sua carreira, ninguém ousava dizer a Leonardo como ou o que deveria pintar.

Apesar de ter vestido as suas madonas com aquilo que um estudioso chamaria de "elegância comum da moda da época", Leonardo despiu Lisa de qualquer enfeite: sem corpetes, sem roupas luxuosas, sem joias, nem mesmo a aliança de casamento. Comecei a entender seus motivos apenas quando me deparei com um comentário feito em suas anotações sobre "meninas camponesas nas montanhas, vestidas em seus andrajos, sem nenhum ornamento, mas superando em beleza as mulheres que andavam cobertas com seus adornos". Embora não fosse uma campônia, Lisa não precisaria de *frasche* (atrativos) para atrair a atenção de qualquer um.

Leonardo apresentou a mulher do comerciante como *una donna vera* em roupas discretas mas refinadas, algo apropriado para o seu papel de uma dama casada, respeitável e respeitosa. A *gamurra* dela, escurecida pelo tempo e pelas camadas de verniz, seria originalmente de um verde mais claro, elaborada de uma seda de qualidade inigualável. Um costureiro habilidoso deve ter feito o trabalho intrincado de costura ao redor do decote, cortado o suficiente para revelar apenas um pouco do sulco entre seus seios. As mangas de veludo, hoje apenas um espectro de cobre, na *sprezzatura* das suas dobras profundas, parecem de alguma forma brilhar por dentro.

Ao pesquisar as histórias da moda na Renascença, aprendi que as mulheres geralmente usavam véus, leves e transparentes, mais "para acentuar do que para esconder" a aparência delas. O véu transparente de Lisa, quase invisível a olho nu, flutua do alto de sua cabeça até cair sobre seus ombros. O acessório mais leve do que o próprio ar deve ter tido origem em um estilo francês, *la*

foggia alla francese, muito popular na época, ou então no "estilo espanhol", divulgado pela filha do papa Borgia, Lucrezia.

Alguns comentaristas classificaram o véu como um *guarnello*, um vestido feito de gaze e muito comum durante e após a gravidez, mas a vestimenta de Lisa não tem outras características comuns a esse estilo. Ninguém conseguiu identificar o material que está sobre o ombro esquerdo de Lisa (também difícil de perceber sem se aproximar do quadro) — talvez um manto, um cachecol ou a extensão do véu que está sobre a sua cabeça, ou então um floreio teatral que Leonardo possa ter inventado.

Com sua obsessão típica por cachos sedosos, Leonardo criou alguns fios de cabelo de anjo que caíam no pescoço de Lisa. Contudo, embora seu cabelo possa parecer tão solto quanto o de uma mocinha, técnicas mais modernas revelaram um penteado mais sofisticado, com os fios reunidos gentilmente atrás do pescoço, talvez em coque ou algo parecido, e longos cachos que ondulavam em ambos os lados do seu rosto — um estilo comum em outros retratos da época. Em algum momento, de acordo com os estudos feitos sob a superfície do quadro, Lisa deve ter soltado ainda mais os cabelos para que eles caíssem suavemente sobre o seu ombro esquerdo.

Os biógrafos sugerem várias possibilidades do lugar onde Lisa posou para Leonardo. O artista pode ter começado o esboço original na sua *bottega*, localizada na Santissima Annunziata, onde vivia naqueles dias. Quando depois se mudou para Santa Maria Novella, Leonardo pode ter armado seu cavalete naquele lugar. Onde quer que trabalhasse, Leonardo, obcecado pela luz, poderia ter manipulado condições para filtrar o sol e assim criar as sombras ou, como ele sugeriu aos seus pupilos, aproveitar dias nublados ou enevoados para evocar o brilho da aurora.

Leonardo deve ter começado a desenhar a sua modelo com giz ou com tinta no papel. Como outros artistas da época, provavelmente terminou o esboço em uma única sessão e transferiu seus traços com giz para um quadro de madeira preparado. Contudo, em um dos primeiros relatos da criação da pintura, Vasari descreve um processo mais longo e mais complexo.

Ele conta que Leonardo contratou artistas "que brincavam ou cantavam, e faziam contínuos gracejos, para que (Lisa) permanecesse alegre, a fim de retirar a melancolia que os pintores geralmente costumam transmitir em seus retratos". Muitos pesquisadores discordam desse cenário teatral, mas é provável que Leonardo precisasse de um tempo maior com a sua modelo. Eis o motivo: ele estava tentando algo que nunca fora feito antes.

"Leonardo queria pintar a complexa vida psicológica de uma pessoa real", explica monsenhor Timothy Verdon, o diretor do Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore, que ministra um curso sobre mulheres na arte da Renascença no programa da Universidade de Stanford em Florença. "Ele pode ter desejado ver o jogo de diferentes emoções e respostas aos diferentes estímulos no seu rosto. As emoções, a inteligência, a sagacidade que ele captou é o que torna o rosto de Lisa algo tão vivo e tão fascinante para nós."

E quanto a Lisa? O que ela pensava enquanto respondia ao olhar penetrante de Leonardo? Ela nunca encontrara alguém como ele. Poucas pessoas tiveram essa oportunidade. Sem dúvida, sabia da reputação do pintor grisalho que andava pela cidade com mantas refinadas e com garotos que o acompanhavam como anjos no seu rastro. Ela certamente apreciou a imensa honra de ter a atenção de um grande mestre dirigida à sua pessoa e à sua família. Como outros florentinos, sempre orgulhosos de sua compreensão das *cose dell´arte* (coisas da arte), ela teria reconhecido o poder de um artista da estatura de Leonardo para conferir a eternidade da fama a um simples modelo. Mas talvez ela tenha rejeitado essa possibilidade assustadora e pensado em si mesma como simplesmente a esposa de um homem próspero posando para um quadro que poucos iriam ver.

Sentada diante do olhar atento de Leonardo, Lisa deve ter percebido as qualidades que o faziam atraente como homem e como artista: o calor humano, a bondade, a gentileza, uma sabedoria mais profunda do que o conhecimento, um desejo de ser criança que jamais superaria, mesmo quando adulto. Talvez, na harmonia que um foco comum sempre gera, o mestre e sua musa tenham forjado uma conexão tão intensa que tudo o mais parecia estar em suspenso, como que congelado no tempo.

A percepção de Lisa em estado de comunhão com uma figura paterna me faz pensar no meu próprio pai. Nos últimos anos de sua vida, sentávamos juntos, sem dizer nada, olhando apenas para uma nuvem em movimento, dividindo o mesmo espaço e o mesmo momento, envoltos no calor do sentimento que aceita tudo e é totalmente aceito por todos. Essa memória traz um sorriso agridoce aos meus lábios.

Enquanto Leonardo trabalhava no retrato de Lisa, outro artista local dava os últimos retoques em sua obra-prima mais recente. Michelangelo Buonarroti (1475–1564), 23 anos mais jovem que Leonardo, não poderia ser mais diferente que ele. Leonardo era tão afável no trato pessoal "que roubava o coração das pessoas sem esforço", como escreveu Vasari. Ninguém acusou Michelangelo de tal furto.

Uma criança pequena que jamais cresceu, Michelangelo era muito baixo e esquálido, com uma testa minúscula que ficava em uma cabeça enorme, cabelo crespo, orelhas grandes que se projetavam dos dois lados do seu crânio e olhos pequenos e inquietos. Ao contrário do elegante Leonardo, que lavava as mãos com água de rosas e "flor de lavanda", Michelangelo se vestia com túnicas salpicadas de tinta e geralmente não retirava as botas feitas com pelo de cachorro até o momento em que chegavam a um estado de penúria que pedaços de carne simplesmente saíam a cada caminhada. Seu temperamento feroz combinava com seu jeito indomado.

Em 1503, o escultor de 28 anos trabalhava havia quase dois anos em uma placa de mármore que tinha aproximadamente cinco metros de altura e com a qual ninguém conseguia trabalhar. Um artista local, tentando esculpir uma estátua de um jovem David, havia executado tão mal seu trabalho que a enorme pedra, apelidada de *Il Gigante* (o Gigante), parecia inutilizável. Mas as mãos talentosas de Michelangelo finalmente trouxeram o jovem pastor de volta à vida.

No dia 23 de junho, véspera da festa anual de São João Batista, os diretores do ateliê da Opera del Duomo (Obras da Catedral) abriram seus portões e convidaram os florentinos para uma apresentação. Se Lisa Gherardini e seu marido estavam na multidão — como provavelmente aconteceu — eles não souberam o que fazer quando viram a impressionante estátua. Ninguém soube. Ao contrário das peças de Leonardo, desenhadas em perfeita proporção, o David de Michelangelo excedia em desproporção. As mãos e os pés eram grandes demais, as coxas muito grossas, o peito excessivamente musculoso, a cabeça enorme. Tudo no titã de mármore de Michelangelo parecia novo e sem limites — principalmente a intensidade do seu olhar.

Eu conheço uma pessoa que olhou diretamente nos olhos penetrantes de David: a condessa Simonetta Brandolini d'Adda, presidente do conselho dos Amigos de Florença, que patrocinou a recente restauração do assassino de gigantes de Michelangelo. Enquanto a estátua era encerrada em um andaime, a pequena americana, que se mudou para Florença há vários anos, teve o privilégio de subir e olhar David cara a cara.

Perguntei: "O que você viu?"

"Determinação", ela respondeu. Michelangelo era a encarnação dessa palavra.

Leonardo perdeu a apresentação da estátua. Naquele mesmo junho, Maquiavel o chamou para a linha de frente da guerra de Florença contra Pisa,

cidade que então tinha acesso ao mar. Por quase uma década, sua cidade sem litoral havia lutado para ter o domínio do porto. Durante as longas noites de inverno que compartilharam na fortaleza de Cesare Borgia, em Ímola, Leonardo e Maquiavel podem ter elaborado um plano para desviar o curso do rio Arno, que corria no meio da Toscana, em canais que dariam acesso ao mar a Florença e fariam Pisa se render.

Quando uma fortaleza que ficava acima do lado leste do Arno caiu nas mãos do exército florentino em junho, Leonardo inspecionou o lugar e começou a formular uma estratégia. Em pouco tempo, os seus cálculos levariam a uma tentativa ousada de mudar o curso do rio. De todos os projetos grandiosos de Leonardo, esse me parece ser o mais ambicioso — e o mais temerário.



Ao voltar para Florença, Leonardo pode ter retomado o trabalho no retrato de Lisa. Por volta do outono, fez um progresso significativo — um fato que permaneceu desconhecido até uma descoberta feita por acaso em 2005.

Um especialista em manuscritos chamado Armin Schlechter catalogava uma edição do século XVI de *Epistulae ad Familiares*, as cartas em latim do orador romano Cícero, escritas no primeiro século antes de Cristo e um dos livros favoritos dos humanistas da Florença renascentista. Folheando suas páginas enquanto preparava uma exibição na Universidade de Heidelberg, na Alemanha, o astuto estudioso percebeu uma anotação feita na margem do manuscrito.

No texto da página anotada, Cícero descrevia como o renomado pintor grego Apelles desenhava a cabeça e os ombros dos seus modelos com um detalhismo extraordinário antes de continuar com o resto da pintura. Próximo a esse parágrafo havia um comentário escrito em latim erudito que afirmava que "Leonardus Vincius", o Apelles da época (o elogio mais sublime que um humanista renascentista poderia conceder a um artista), usava a mesma técnica para um novo trabalho, o retrato de "Lise del Giocondo", assim como para Ana, "a mãe da Virgem", em seu retábulo ainda incompleto. A marginália incluía a data, outubro de 1503, e um pouco de especulação sobre a mais nova encomenda de Leonardo: "Vamos ver como ele fará isso em relação ao Grande Salão do Conselho."

A maioria dos relatos jornalísticos identifica o comentário como de autoria de Agostino Vespucci, um primo do explorador Américo Vespúcio, que então servia como secretário do segundo chanceler Maquiavel. Não é bem assim, diz Rab Hatfield, um professor aposentado de História da Arte na Universidade

de Syracuse em Florença e um sujeito que checa os fatos com tamanha minúcia que já foi chamado de "Sherlock Holmes da arte da Renascença". O respeitado pesquisador identifica o autor da nota como o *notaio* Ser Agostino di Matteo da Terricciola, o dono do próprio livro, a quem Leonardo, aparentemente em uma referência ao valoroso assistente de Maquiavel, chamava de "meu Vespucci".

Essa feliz descoberta deu um novo ânimo ao mundo acadêmico. Pela primeira vez, um documento histórico completamente verificável estabeleceu um período de tempo específico — por volta de 1503 — para a criação da *Mona Lisa*, refutando o amplo consenso de que Leonardo havia pintado o trabalho muito tempo depois em Roma. Tudo que diz respeito à nota feita à margem do texto — a tinta, o papel, as observações específicas — foi objeto de rigoroso escrutínio.

Uma carta de 1503 dá uma confirmação com menos autoridade do momento de criação do retrato de Lisa. Em algum ponto do verão ou do inverno, Maquiavel deve ter visitado Leonardo com seu amigo Luca Ugolino. Se ele chegou quando Leonardo estava esboçando o quadro, Lisa Gherardini pode ter conhecido um outro florentino cujo nome se tornaria tão famoso quanto o dela.

Naquele outono, a esposa de Maquiavel, Marietta, deu à luz seu primeiro filho enquanto seu marido estava em Roma por causa de negócios do Estado. "Felicidades!", escreveu Ugolino em uma nota dirigida a seu "querido e estimado amigo". "Obviamente, a senhora Marietta não o enganou, pois o garoto é a sua imagem, sem tirar nem pôr. Leonardo da Vinci não teria feito um retrato melhor."

O único retrato que Ugolino poderia ter visto no cavalete de Leonardo era o de Lisa.

A longa e desconhecida nota que foi encontrada à margem do texto de Cícero revela não apenas quando Leonardo começou a pintar o retrato, mas também como ele deve ter surgido: pelo rosto. O sorriso de Lisa foi provavelmente um dos primeiros traços que ele desenhou — e o último em que deu a pincelada definitiva.

Na sua descrição de *La Gioconda*, publicada pela primeira vez em 1550, Vasari elogia o *ghigno* de Lisa, uma palavra que pode ser traduzida como "riso" e "sorriso sarcástico", como algo "maravilhoso, tão vivo como o sorriso do modelo original… e tão doce que ao olhar para ele se pensa que é algo mais divino do que humano". Tantas coisas já foram ditas que alguns especialistas

se cansaram de falar sobre os lábios de Lisa — e descubro isso quando comento sobre o sorriso dela durante uma entrevista numa *trattoria* localizada na vizinhança onde Leonardo foi educado quando era jovem.

"Pergunte ao seu marido!", grita Marco Cianchi, professor de História da Arte na prestigiada Accademia di Belle Arti em Florença.

"Mas ele é um psiquiatra", eu respondo, surpresa pela explosão do então florentino antes tão amigável.

"Eu sei", ele diz com um enfático sacudir da cabeça, e então começo a entender.

Terapeutas criam teorias sobre o que deveria passar na cabeça de Lisa Gherardini ou sobre o que existia por trás do seu olhar enigmático ou ainda quais eram as emoções presas entre aqueles lábios. Os historiadores da arte sabem melhor a respeito desse assunto.

Conforme Cianchi me explica, a maioria dos artistas renascentistas, cujas tentativas em retratar risos sempre terminavam em esgares, via o sorriso como uma espécie de Santo Graal, o maior desafio técnico daquela época. O próprio Leonardo passou anos tentando expressões semelhantes até que, com a suave inclinação da boca de Lisa, ele elevou as suas habilidades para outro patamar.

"Se você perguntasse a Leonardo qual era o significado do sorriso, ele teria lhe dito, 'Do que está falando? Por que está me perguntando isso? Eu estava pintando o rosto dela'", diz Cianchi.

O meu marido, embora psiquiatra, não pode oferecer nenhuma nova interpretação. Contudo, Sigmund Freud percebeu sombras da infância de Leonardo. Ele garante que a expressão de Lisa "despertou algo nele que estava adormecido em sua alma havia um longo tempo, muito provavelmente uma antiga lembrança". Talvez sua mãe, de quem estava separado desde pequeno, "possuísse aquele sorriso misterioso, que ele perdera e que o fascinara tanto ao reencontrá-lo na dama florentina".

Eu tenho outra teoria psicológica que apresento a meu marido: E se fosse uma espécie de transferência — as emoções sentidas a princípio na infância redirecionadas para uma substituta? Em vez de o sorriso de Lisa provocar em Leonardo as lembranças da sua mãe, talvez o calor maternal de Lisa tenha despertado sentimentos amorosos que o artista deve ter "transferido" para a pintura. Essa pode ser a razão de milhões de pessoas sentirem com a *Mona Lisa* uma conexão quase visceral que não conseguem explicar.

A resposta do meu marido é a mais conhecida de todos os terapeutas: "O

que você acha?"

Não tenho nenhuma grande teoria, mas a que copiei literalmente nas minhas anotações vem de um professor emérito da Universidade de Oxford, Martin Kemp, um proeminente estudioso da obra de Leonardo. "Nenhuma imagem", ele observou, "foi mais específica na maneira como nos envolve com uma presença humana tão especial."

Conscientemente ou não, Leonardo criou um protótipo único de um teste de Rorschach, uma imagem que cada um de nós pode "ler" de forma única. Vemos em Lisa o que queremos ver — mãe, amante, filha, fantasia, sedutora.

"O que você vê quando olha para a *Mona Lisa*?", pergunta-me meu marido.

"Uma mulher de verdade", respondo.

"Como você", diz ele.

Abro minha boca para reclamar, mas então percebo que talvez seja por isso que seu sorriso encanta a todos: o fato de que Lisa é alguém como nós. Naquele rosto, naqueles olhos e, em especial, naquele sorriso vemos o reflexo dos segredos guardados em nossas almas.

Enquanto Leonardo esboçava o sorriso que provocaria séculos de especulações, alguns trabalhadores terminavam a construção da Sala Grande del Consiglio, ou Grande Salão do Conselho (hoje Salone dei Cinquecento, ou Salão dos Quinhentos), localizado no Palazzo Vecchio. Assim que se aproximava a finalização do prédio, Maquiavel deve ter apresentado aos priores da cidade uma sugestão inspirada: Quem melhor para decorar uma de suas paredes nuas do que o venerável artista louvado como "Pintura Encarnada"? No outono de 1503, o Gonfaloniere Piero Soderini, que foi nomeado como magistrado supremo vitalício, e o conselho da Signoria pediram a Leonardo que "deixasse uma lembrança" da sua passagem por Florença em uma pintura nos murais da construção.

Era a encomenda de uma vida inteira: um grande mural no prédio mais importante da cidade que ficava no epicentro do mundo ocidental. Além de toda a glória já presumida, o escopo do projeto — uma pintura de 4,5 a 6 metros de altura e talvez com o comprimento que se estenderia por toda a parede — deve ter excitado Leonardo.

No dia 24 de outubro, o artista recebeu as chaves da Sala del Papa no anexo localizado em Santa Maria Novella, o aposento reservado para o rei ou o papa

que os visitava (pouco usado na época, segundo as informações de alguns), e começou a trabalhar no *cartone* imenso. Ninguém duvidava do gênio de Leonardo, mas, como o Gonfaloniere Soderini já tinha avisado, o artista tinha uma má reputação devido à sua procrastinação.

Com ideias explodindo em seus cadernos de esboços, Leonardo parecia estar ansioso por começar a trabalhar. Pelo menos, por enquanto, o sorriso elusivo de Lisa foi posto de lado.

Em janeiro de 1504, Leonardo voltou a sua atenção para a obra de outro artista. Em uma reunião pública, ele e um grupo de renomados artistas florentinos — entre eles, Sandro Botticelli, Andrea della Robbia e Filippino Lippi — debatiam sobre qual seria o melhor lugar para a nova e ousada estátua de Michelangelo. A maioria dos turistas — eu inclusive — não pode imaginar o David (mesmo que apenas uma réplica) em qualquer outro lugar que não seja o pedestal em frente ao Palazzo Vecchio. Mas se Leonardo tivesse conseguido o que queria, o jovem pastor de Michelangelo ficaria longe dos olhos de todos.

Alguns dos membros do comitê estavam preocupados porque não queriam expor o mármore "delicado e frágil" aos elementos do ar e assim sugeriram um lugar na *loggia* coberta da Piazza della Signoria. Leonardo concordava com essas preocupações, desaconselhando uma posição "conspícua e invasiva" sob a abóbada central. Ele sugeriu que a escultura ficaria melhor em um lado obscuro do prédio, "no parapeito onde penduram os tapetes ao lado da parede", já que isso asseguraria que a estátua perturbadora não estragaria "as cerimônias dos oficiais da cidade".

Michelangelo teria ficado furioso. Como decidido pelos líderes da República, o seu monumento ao espírito humano, uma encarnação suprema da independência florentina, merecia ficar "orgulhosamente no meio da praça", bem na frente do Palazzo Vecchio.

Um dia, naquela época, o pintor e o escultor reinantes finalmente se enfrentaram cara a cara na Piazza Santa Trinità, em Florença. Alguns visitantes estrangeiros discutiam uma passagem de Dante e perguntaram a opinião de Leonardo. Vendo que Michelangelo estava chegando à praça, o veterano artista respondeu que o florentino poderia oferecer algum parecer.

Michelangelo interpretou o comentário como um insulto. *Volendo mordere Leonardo* (querendo "morder" Leonardo), segundo um cronista da época, ele respondeu com uma referência sarcástica à estátua equestre abortada de Leonardo, aquela que ele queria fazer para Ludovico, o duque de

Milão.

"Explique você mesmo — você que desenhou um cavalo a ser feito em bronze e não conseguiu realizá-lo, além de abandoná-lo por vergonha", ele logo disparou. "O povo estúpido de Milão (*caponi*, ou imbecis, como os chamava) não confiava em você?"

Michelangelo abruptamente deu as costas — "virou os seus rins", nas palavras de um observador — e foi embora, deixando Leonardo com o rosto completamente vermelho.

Os burocratas mesquinhos de Florença também irritaram a paciência de Leonardo até o limite. Um dia, enquanto recebia o seu salário mensal, o contador pagou ao imperturbável artista com pilhas de *quattrini* (trocados).

"Não sou um pintor de vinténs", protestou Leonardo, indignado, devolvendo as moedas. Quando o Gonfaloniere Soderini o denunciou como insolente, o artista, graças à ajuda de alguns amigos, reuniu uma quantia enorme de *quattrini*, o equivalente a todo o dinheiro que lhe fora pago, e tentou devolvê-la. Os priores terminaram a discussão pedindo a Leonardo que guardasse seu pagamento e continuasse o seu trabalho.

Ele também tinha de enfrentar outra batalha, muito maior do que a anterior: a sua pintura sobre a derrota de Milão na cidade toscana de Anghiari, ocorrida em 1440, a ser exposta na Sala Grande. Em um dos cadernos de anotação do artista, o secretário de Maquiavel, Agostino Vespucci, registrou um relato minucioso do confronto entre quarenta esquadrões de cavalaria e 2 mil soldados de infantaria, coroado por uma aparição miraculosa de São Pedro entre as nuvens.

Leonardo ignorou a grande descrição histórica. Como podemos ver em muitos de seus desenhos preparatórios, ele queria capturar a loucura bestial da guerra por meio de rostos angustiados, bocas retorcidas, armas quebradas e lanças repletas de sangue. Em um dos pontos de perspectiva do quadro, os soldados atacam e gritam em uma luta feroz pelo estandarte da batalha enquanto cavalos selvagens, com os dentes expostos e os cascos levantados, invadem e mergulham em um vórtice furioso entre nuvens de poeira e fumaça.

"Seria impossível exprimir a inventividade do projeto de Leonardo", escreve Vasari. "A fúria, o ódio e a raiva estão visíveis tanto nos homens como nos cavalos."

No dia 4 de maio de 1504, os priores de Florença ficaram enormemente

impressionados e confeccionaram um contrato formal, presumivelmente negociado por Maquiavel, para que Leonardo completasse o mural até o próximo mês de fevereiro, "sem exceção ou desculpas aceitas".

É provável que Leonardo tenha banido qualquer pensamento sobre Michelangelo da sua mente já demasiadamente ocupada — até o dia em que a estátua de David apareceu nas ruas da cidade.

Em 14 de maio, alguns operários arrebentaram o arco que ficava sobre o portão de entrada do ateliê da Opera del Duomo para retirar a estátua de Michelangelo, que estava guardada em uma caixa de madeira, como descreve o memorialista Landucci, "em posição vertical, suspensa de tal forma que não tocava o chão com os seus pés". Mais de quarenta homens, usando técnicas que remontam à época da construção das pirâmides do Egito, viraram quatorze rolos gigantescos, repletos de graxa, para transportar a escultura de seis toneladas a uma distância de mais ou menos meio quilômetro.

Landucci relata, sem nenhum comentário ou exagero, que "tudo aconteceu muito lentamente", ao registrar sua jornada que durou quatro dias. Os florentinos, sempre os mais atentos dos espectadores, observaram a lenta procissão com espanto e apreensão. Os artesãos deixaram seus tornos e bancadas. Os sapateiros abaixaram os martelos. Os alfaiates ficaram de boca aberta com os alfinetes e os tecidos suspensos nas mãos. Lisa e Francesco del Giocondo devem ter contado aos seus filhos — em particular, Bartolomeo, de 11 anos, e Piero, de 8 — que eles estavam testemunhando um feito histórico.

O aclamado *David* de Michelangelo transformou o artista em uma celebridade e, com o lucro de uma bela comissão, um jovem rico. Ele ainda não tinha 30 anos e, em breve, acumularia mais dinheiro em sua conta no banco de Santa Maria Nuova do que Leonardo durante a vida inteira.

O que Leonardo — que passou dezesseis anos trabalhando incessantemente em seu cavalo gigantesco em Milão — pensou do colosso que Michelangelo criou em pouco mais de dois anos? No canto de uma página em um caderno de anotações daquela época encontramos um esboço feito em tinta de uma figura muito similar ao *David*. Alguns historiadores veem isso como uma homenagem; outros acreditam que se trata de uma "crítica gráfica".

Sobre o ato de esculpir, Leonardo considerava o processo como algo trabalhoso, sujo, poeirento e exaustivo, "um exercício bastante mecânico, geralmente acompanhado por grande suor que, misturado com pó, se transforma em lama", certamente impróprio para um cavalheiro. Ao discorrer

sobre a superioridade da pintura, ele destacava uma cena contrastante de um artista "em perfeita tranquilidade… que se veste com as roupas que adora, geralmente acompanhado por música e pela leitura de vários e belos textos" — talvez uma descrição apropriada dele próprio no momento em que pintava o retrato de Lisa Gherardini.

Em 9 de julho de 1504, chegou a notícia que nenhum filho está preparado para receber — mesmo um homem maduro de mais de 50 anos: o pai de Leonardo, Ser Piero da Vinci, havia falecido.

"Ele deixou dez filhos e duas filhas", escreveu Leonardo com uma estranha falta de emoção. Apesar de ter se incluído nessa soma total, o pai de Leonardo fazia um cálculo diferente. Em seu testamento, Ser Piero legou seu espólio apenas para seus nove filhos legítimos e suas duas filhas, deixando de lado qualquer menção ao seu primogênito. Na morte, assim como na vida, Ser Piero nunca reconheceu o filho bastardo.

As famílias mais eminentes de Florença, os membros das ordens religiosas que Ser Piero representava e sua vasta rede de contatos se reuniram na igreja de Badia Fiorentina para velar um dos pilares mais veneráveis da comunidade que devotara mais de meio século a seu serviço. O choro das irmãs de Leonardo e da sua quarta madrasta deve ter coberto todo o altar. Ele se recolheu de lado, aparentemente perdido em seus pensamentos.

Francesco del Giocondo, que trabalhou com Ser Piero durante anos, deve ter oferecido os seus pêsames a Leonardo, assim como Lisa, talvez o rosto mais simpático de todos.

No verão de 1504, depois de muitas discussões sobre os prazos perdidos, o Gonfaloniere Soderini mandou interromper o trabalho de Leonardo no quadro *A batalha de Anghiari*. Desesperado para terminar a longa e cara guerra com a cidade de Pisa, ele reavivou ao artista a proposta que Maquiavel lhe havia apresentado alguns anos antes: o desvio no curso do rio Arno para retirar o porto de Pisa da rota do mar.

O engenheiro que existia em Leonardo, tão ávido quanto o artista dentro dele, aceitou entusiasmado o desafio. Preenchendo página por página dos seus cadernos de anotações com mapas e plantas do terreno, ele desenvolveu um plano para um canal com um quilômetro e meio de comprimento, nove metros de profundidade, 24 metros de largura na sua foz. No fim de agosto de 1504, o conselho da Signoria deu a ordem para que 2 mil homens com pás começassem a mover 1 milhão de toneladas de terra. Com o aumento dos

custos e das complicações, todos estavam sufocados pelos prejuízos financeiros.

A equipe local da obra, apesar das objeções de Leonardo, não cumpriu com o plano original, cavando dois canais em vez de um. Em outubro, uma tempestade encheu os diques recentemente cavados, e a água correu mais rápido do que os florentinos poderiam cavar novamente. Os muros ruíram, inundando o solo e destruindo as casas, as fazendas e os campos.

O projeto do rio Arno terminou como um triste fiasco. Milhares de trabalhadores morreram de infecções e acidentes; muito dinheiro foi desperdiçado. A culpa caiu sobre os iniciadores do feito. Apesar de estar protegido por uma vaga permanente, Soderini perdeu considerável apoio político. Alegam que Maquiavel ficou muito doente devido à vergonha e à tristeza que sentiu e pediu — ou mandaram-no pedir — para se retirar do seu posto. Leonardo, ainda visto como um bom engenheiro militar, foi enviado para a cidade de Piombino para verificar o que acontecia com suas fortalezas.

Em Florença, o Gonfaloniere Soderini, talvez observando as paredes nuas da Sala Grande, arquitetou um plano que me pareceu astuciosamente maquiavélico. Por uma boa sorte cósmica, a sua cidade poderia reivindicar duas supernovas brilhantes do mundo da arte. Em vez de ter Leonardo sozinho para realizar uma obra importante (se é que ele conseguiria terminar alguma coisa), o que aconteceria se ocorresse uma competição — praticamente uma batalha sanguinolenta típica dos florentinos — entre o maior pintor e o maior escultor do mundo?

A rixa entre os dois — *sdegno grandissimo* (o grande desprezo), como descreveu Vasari — poderia alimentar o fogo criativo de cada um e incitá-los a concluir rapidamente o projeto. E que lugar mais apto para isso do que a enorme e nova Sala Grande del Consiglio? Os priores formalmente haviam encomendado o mural de Michelangelo como uma peça complementar para a obra de Leonardo, mas todos sabiam que se tratava de um duelo: a "batalha das batalhas" entre o grande mestre de 52 anos e o destruidor de gigantes de 29 anos.

No outono de 1504, Michelangelo montou seus andaimes e reuniu papéis, tintas e outros instrumentos na Sala dei Tintori (Sala dos Tintureiros), um grande salão que foi usado apenas uma vez para colorir os tecidos que serviriam depois para o hospital da cidade. Ninguém tinha permissão ou foi convidado a entrar.

Ao descrever a Batalha de Cascina, uma vitória que Florença teve contra

Pisa em 1364, Michelangelo focalizou o momento em que o capitão florentino, vendo que as suas tropas nadavam no Arno para suportar o calor do verão, soa um falso alarme que traz de volta os soldados em celerada carreira, saindo do rio para se preparar para a batalha. Na descrição de Michelangelo da guerra como algo nobre e viril, os guerreiros heroicos (que simplesmente estão nus) puxam-se uns aos outros na água, pulam ao solo e procuram suas roupas empoeiradas e as armaduras queimadas pelo sol. Em conjunto, essas figuras complexas e graciosas — de pé, de joelhos, de cócoras, caindo para a frente — representam, como escreve um historiador da arte, a apoteose do "caráter divino do corpo masculino".

Trabalhando sem parar por aproximadamente quatro meses, Michelangelo apresentou o esboço preliminar para o mural no último dia de outubro em 1504. Quando Leonardo retornou a Florença, após sua estadia em Piombino, em dezembro, não fez qualquer comentário público sobre a obra de Michelangelo. Todavia, seus cadernos de anotações contêm uma breve crítica dos desenhos dos torsos exageradamente musculosos e que transformavam, segundo ele, a figura humana em uma espécie de *un sacco di noci* (um saco de nozes).

Michelangelo jamais deu uma pincelada na parede da Sala Grande. Após ter corrido para chegar aos pés de Leonardo, seu progresso diminuiu e depois parou definitivamente. Na primavera seguinte, ele iria para Roma, onde o papa Júlio II o chamou para fazer o projeto do seu túmulo.

Assim que os rumores sobre a luta de gigantes se espalharam, os artistas de todas as *botteghe* da Itália acorreram a Florença. Michelangelo os desprezou com sua costumeira arrogância, mas Leonardo, elevado agora ao papel de grande líder dos artistas locais, recepcionou gentilmente os novos admiradores. O pintor que hoje conhecemos como Rafael (1483–1520) ficou tão impressionado com a habilidade consumada do estimado mestre que jurou esquecer tudo o que aprendera antes e passou a imitá-lo.

O jovem de 20 anos que veio de Urbino e que conquistou todos os seus colegas — assim como Leonardo fez na sua época — graças ao seu charme e à sua beleza física nos dá uma amostra do progresso feito no retrato de Lisa Gherardini. Um pequeno esboço a tinta (hoje no Louvre), provavelmente feito em torno de 1504, retrata uma mocinha de olhos grandes na pose inovadora de três quartos de Leonardo, com a cabeça ligeiramente inclinada para a frente e as mãos levemente cruzadas, disposta contra uma paisagem emoldurada por colunas.

Em 1506, Rafael produziu outra composição que imitava o retrato de Leonardo: o quadro sobre o casamento de Maddalena Strozzi Doni, a irmã de um dos sócios de Francesco del Giocondo, Marcello Strozzi (uma obra que agora está no Palácio Pitti). Lisa e Maddalena — que eram contemporâneas, quase com certeza conhecidas, possivelmente amigas — têm o mesmo visual que estava na moda, com testa alta, sobrancelhas depiladas e um cabelo longo a escapar de um coque que ficava na parte detrás do pescoço.

Maddalena, uma recém-casada trajando um vistoso vestido de um azul riquíssimo e um vermelho chamativo, com um pingente nupcial ostentoso e três anéis nos dedos, está sentada na mesma pose de três quartos que vemos em Lisa. Ainda assim, quando comparo as reproduções dos dois trabalhos, Lisa, mesmo com seu jeito silencioso, me parece muito mais misteriosa — uma poesia visual se for comparada com a eternamente prosaica Maddalena.

Em fevereiro de 1505, o conselho da Signoria providenciou a entrega de pilhas de papel resistente e de centenas de quilos de farinha para cola para o Palazzo Vecchio. Os carpinteiros montaram um andaime engenhoso, desenhado por Leonardo, para que ele pudesse trabalhar em diferentes alturas. Pregos seguravam os papéis e uniam as folhas em um imenso *cartone* e vários assistentes transferiam o desenho para a parede por meio de alfinetes. Realizando experimentos com diferentes aglutinantes e pigmentos, Leonardo descobriu uma fórmula, provavelmente já feita na Roma antiga, para uma tinta que produzia matizes mais intensos do que qualquer outra que já tinha visto.

No dia 6 de junho, Leonardo registrou em seu caderno que "começou a pintar no palácio". A partir daí, as coisas começaram a dar errado.

"Estava prestes a pegar no meu pincel quando o tempo começou a piorar… O *cartone* começou a se esfacelar. O recipiente que continha água quebrou e ela começou a escorrer. Subitamente, o tempo piorou ainda mais, e a chuva desabou sobre tudo até o final da tarde, transformando o dia em noite."

Apesar dos maus presságios, Leonardo perseverou, tentando apressar a absorção das cores com o calor de um fogo em braseiros de ferro. Essa técnica deu certo para a parte inferior da parede, mas com a noite a seção superior, próxima do topo, continuou encharcada. Alguns biógrafos imaginam a cena com as cores molhadas escorrendo pela parede, sujando e desfigurando as partes que já estavam secas. É provável que Leonardo tenha ordenado que jogassem madeira no fogo para que as chamas alcançassem a parte de cima.

Seus assistentes estavam em pânico e podem ter jogado tudo o que encontraram — talvez até mesmos telas e bancos — no fogaréu. Conforme crescia o calor, as pinturas devem ter derretido inexoravelmente, como se fossem a lava que desce de um vulcão. Leonardo assistia a tudo isso completamente impotente.

A extensão do estrago era desconhecida, assim como a sua causa principal. Os cronistas da época culparam a má qualidade da tinta, a técnica mal experimentada, a mistura do óleo com os pigmentos. Os pagamentos para vários materiais continuaram durante o mês de outubro, mas a partir daí Leonardo parece ter abandonado o projeto.

Algumas cópias do quadro, feitas por seus admiradores, indicam que o artista teria completado apenas o pedaço em que os homens e os cavalos lutavam pelo estandarte do exército. Apesar de alguns terem escrito que Leonardo abandonara "porque estava insatisfeito", o uso da palavra me parece um eufemismo para descrever sua decepção. Talvez ele não tenha tido força suficiente para limpar o que sobrou da sua primeira tentativa e recomeçar.

A "batalha das batalhas" terminou sem nenhum vencedor, mas, mesmo assim, provou ser um triunfo artístico. Por gerações e gerações de pintores, o esboço preliminar de Michelangelo e o fragmento que sobrou de Leonardo foram copiados e circularam por toda a Europa, servindo como *la scuola del mondo*, "a escola do mundo", e inspirando os próximos grandes saltos da arte ocidental.

Em uma das minhas idas a Florença, aprendi que há um elo tênue entre a cena de batalha, enorme, violenta e tempestuosa, criada por Leonardo e o seu oposto: justamente o pequenino e delicado retrato de Lisa Gherardini. Por mais de três décadas, um bioengenheiro italiano chamado Maurizio Seracini, que comanda o Centro de Ciência Interdisciplinar para Arte, Arquitetura e Arqueologia na Universidade de Califórnia, em São Diego, procurou pelos restos da "batalha perdida", agora coberta por um enorme mural feito por Giorgio Vasari, exposto na Sala Grande del Consiglio. Em 2012, a equipe de Seracini extraiu, por meio de sondas cirúrgicas minúsculas, algumas amostras de uma parede oculta que ficava atrás da pintura de Vasari. Uma análise de laboratório identificou um pigmento como o mesmo que foi usado no esmalte negro encontrado na *Mona Lisa*.

Um dia, fiquei em frente aos andaimes montados pela equipe de Seracini no hall de entrada e pensei sobre a obra-prima que poderia ter sido. Mesmo no meio da maior batalha artística da sua vida, eu me perguntava: Será que

Lisa estava sempre nos pensamentos de Leonardo?

Uma tradução inglesa de *As vidas dos artistas* descreve Leonardo como alguém que "lutou" no retrato de Lisa por quatro anos, mas Vasari usa uma palavra em italiano, mais próxima da sua intenção original, *penare*, que significa também "esforçar-se, trabalhar, tomar as dores" — verbos adequados para descrever a técnica meticulosa do artista. Para cada jarda quadrada que Michelangelo cobriu com sua pintura na Capela Sistina, no mesmo espaço de tempo Leonardo pintou apenas o correspondente à uma polegada quadrada da medida. O pintor jamais "permitiu qualquer gesto aleatório ou arbitrário do pincel", como observou Goethe. "Tudo tinha de sair de forma natural e racional."

É provável que Leonardo não tenha se sentido pressionado para apressar seu ritmo. É também provável que seus sentimentos sobre essa tarefa aparentemente simples tenham mudado com o passar do tempo. Talvez o retrato tenha se transformado na sua chance de mostrar a maestria que adquiriu por toda a sua carreira. Construindo delicadamente sobre a película branca com suas pinceladas extremamente leves, Leonardo fez camada sobre camada em um manto dissipado, criando assim um *fumo*, ou fumaça, repleta de sombras.

Seu fino esmalte esconde e, ao mesmo tempo, revela, criando um *chiaroescuro*, o jogo entre luz e sombra, que acentua o drama e o impacto do trabalho. De acordo com um mapa do retrato, feito por um computador, as áreas nuançadas ao redor da boca e dos olhos de Lisa são feitas com camadas grossas de tinta, porém pinceladas com o toque suave de Leonardo, o que faz com que, mesmo em um olhar mais atento, não se detecte um único toque na superfície da tela.

Por mais de dois anos, contemplo diariamente uma reprodução da *Mona Lisa* com crescente admiração e afeto. Fico impressionada com os detalhes: é como se Lisa se voltasse para mim, como se quisesse iniciar uma conversa. O brilho de seus olhos castanhos convidativos, uma pupila mais dilatada do que a outra, uma fração de segundo atrás da outra, ajustando-se a uma mudança na luz. O sangue que pulsa por baixo da pele translúcida do seu pescoço. O *sfumature* de Leonardo se dissolvendo em um olhar incerto no canto dos olhos e da boca. Os lábios que se levantam, mas param subitamente, no nascer de um sorriso assimétrico.

A face de *una donna vera* surge diante dos meus olhos. Séculos antes da invenção da câmera fotográfica, Leonardo capturou o imediatismo de uma

fotografia em um retrato da própria vida.

Em 1506, uma corte de justiça ordenou que Leonardo fosse a Milão para terminar uma encomenda polêmica, feita havia muito tempo. Isso libertou o artista do que seria considerado depois uma servidão sem fim ao conselho da Signoria, mesmo que a licença fosse temporária. Por insistência do Gonfaloniere Soderini, ele assinou uma promessa notarial de retornar a Florença dentro de noventa dias ou então pagar uma multa de 150 florins.

No entanto, mesmo ansioso para sair de Florença, Leonardo não havia terminado com Lisa. Após vários anos de trabalho, o retrato ainda permanecia inacabado e imperfeito, *imperfetto*, ao menos aos seus olhos. Depois de milhares de pinceladas, ele ainda não realizara a sua visão.

Será que Lisa estava desapontada? Será que seu marido Francesco, se foi mesmo ele o responsável direto pela encomenda, estava chateado por não poder reivindicar a posse?

Leonardo, com seu charme inimitável, deve ter garantido aos dois que não estava indo embora para sempre. Voltaria a Florença. Afinal de contas, ele havia jurado voltar. Enquanto cumprisse a ordem da corte em Milão, talvez encontrasse algum tempo para terminar o retrato. Eles teriam de ser pacientes, esperar e ver o que aconteceria.

Francesco del Giocondo sabia que não podia obrigar o artista a fazer algo que não quisesse. Os frades servitas na Santissima Annunziata devem ter ficado contentes com a situação. Eles ainda esperavam pelo retábulo que ficaria exposto no altar da igreja.

Capítulo 11

Assuntos de família

Um dia em Florença, uma princesa me convida para almoçar.

Não sabia que ela era membro da realeza — para mim, era apenas a amiga de infância de uma amiga que me deu o nome e o número de uma "P/ssa" (que erroneamente pensei ser *professoressa* — professora) e insistiu para que entrasse em contato.

"Venha ainda hoje", diz a voz cordial quando eu me apresento ao telefone. Enquanto o táxi para no endereço da Via del Parione, o motorista me pergunta se planejo alugar o imóvel para um casamento ou um banquete. "Eles também fazem filmes aqui", ele me informa.

Logo vejo o motivo para isso. Olhando para a imponente fachada barroca do Palazzo Corsini, lembro-me de não deixar a minha boca ficar demasiadamente aberta. Quando saio do elevador para o *piano nobile*, sinto que retornei séculos no tempo.

Seguindo minha anfitriã, a princesa Giorgiana Corsini — uma florentina vestida de forma elegante e naturalmente chique —, por uma série de salas dignas de cenários para bailes, fico atônita ao ver os tetos que quase tocam os céus, as paredes cobertas de seda, as cadeiras estofadas de veludo, as pinturas imponentes em molduras douradas e uma sala de concerto onde seu coral pratica e se apresenta. No final de outro grande salão, ela abre as cortinas pesadas que têm o triplo da sua altura e revela uma varanda que dá vista para um oásis oculto: um jardim renascentista formidável, com arbustos em formatos geométricos, caminhos cortados meticulosamente, carvalhos bem aparados e dezenas de limoeiros protegidos em vasos de terracota. As estátuas enfeitam a avenida principal e ficam em pedestais de diferentes alturas, adicionando outra nota de elegância ao seu elaborado projeto.

Maravilho-me pelo modo como os florentinos ficam rodeados pela beleza por tão longo tempo. Quando encontro membros de várias gerações da atual família Corsini — o digno patriarca, as duas filhas cativantes, um neto adolescente, com um rosto que parece ter saído de um afresco de Ghirlandaio, e uma bisneta encantadora, alguns vivendo dentro do *palazzo* e outros que aparecem de vários países — não posso deixar de ficar também maravilhada com o que meus olhos veem.

Deveria ter percebido que as várias gerações de Corsini e de Gherardini se

cruzariam algumas vezes. Ambos os clãs vieram originalmente da área no entorno de Poggibonsi, no sul da Toscana, mas os Corsini, com banqueiros, bispos, cardeais, um papa e um santo adornando sua árvore genealógica, há muito tempo se sobrepuseram aos Gherardini.

Durante a decoração da mansão barroca do século XVII, um conde Corsini encomendou uma pintura do artista Andrea Gherardini, talvez um descendente dos parentes de Lisa. Há menos de um século, um parente dos Corsini vivia em Vignamaggio, a antiga fazenda bucólica dos Gherardini na região de Chianti.

Ao ouvir como várias histórias dos Corsini se cruzavam como delicados fios de seda na tapeçaria do seu passado, percebi — não pela primeira vez — que só se pode entender os italianos dentro do contexto de suas famílias. Tenho isso em mente ao reunir os eventos dos anos após a saída de Leonardo da Vinci de Florença, em 1506, quando assuntos familiares, disputas, tristezas e escândalos começaram a rodear o pintor, a sua modelo e o marido dela.

Leonardo, envolvido durante anos em processos judiciais, arbitragens e negociações, conseguiu, mesmo assim, criar uma gratificante vida em "família" na corte dos governantes franceses de Milão. Em Florença, Lisa Gherardini se dedicava às tarefas domésticas, enquanto Francesco del Giocondo circulava pelas ruas da cidade atrás de investidores para seus negócios. Ao redor deles, inimigos e amigos dos Medici, agora exilados, tentavam recuperar a influência de antes. Tramas eram urdidas. Alianças mudavam constantemente. Em meio às inconstantes correntes políticas, os florentinos lutavam para navegar entre esses tempos traiçoeiros. Mas uma única coisa permanecia: *la famiglia*.

A vida familiar de Lisa girava em torno das suas crianças e ela passava seus dias abraçando, reconfortando, rindo, secando lágrimas, preocupando-se com tosses e febres, dando e recebendo milhares de beijos de boa-noite. Em 1507, os meninos mais velhos — o jovem Bartolomeo, entrando na adolescência, e Piero, então com 11 anos — cresciam e se transformavam em rapazes que começavam a dominar o ábaco e aprendiam com o pai como funcionava o mercado dos negócios de seda.

Os tutores ensinavam a Camilla, de 8 anos, e Marietta, de 7, os conceitos básicos de leitura, escrita e aritmética, além de música e dança. Como qualquer outra mãe florentina, Lisa certamente cuidou de todos os outros assuntos que poderiam ser ensinados às suas filhas. Assim que Andrea, o caçula, completou 5 anos, ela começou a ensinar o alfabeto, formando letras

de “frutas, doces e outras comidas de criança”, como aconselhou um professor humanista.

Lisa não dividia mais a casa com seus sogros e, assim, se tornou a *donna governa*, ou a mulher que manda, de uma mansão ocupadíssima. Com um molho de chaves em seu cinto, ela cuidava de cada detalhe — supervisionando os empregados, planejando refeições, encomendando suprimentos, verificando consertos e reformas, mantendo um inventário detalhado da prata, joias e outros itens valiosos, inspecionando tecidos (sempre lavados com cinzas e perfumados com aroma de maçã), costurando vestidos para as filhas e calções para os filhos. Cada estação do ano trazia uma tarefa especial, fosse se preparando para o verão no campo, fosse organizando banquetes para as comemorações dos feriados e dias santos.

É claro que Lisa não poderia se esquecer das suas inúmeras obrigações sociais, como apontou a historiadora Sara Matthews-Grieco da Universidade de Syracuse, em Florença, durante a nossa conversa sobre a vida das mulheres da Renascença. Ela sem dúvida recebia frequentemente em casa as mulheres mais próximas por sangue ou casamento e era também recebida por elas. À medida que seu marido se tornava cada vez mais próspero, seus colegas e clientes a convidavam para ser madrinha das crianças — o que significava ir a mais festas de aniversário, mais batismos e casamentos, mais dias de jejum e festividades. Além de mais risadas, mais fofocas e mais brincadeiras de menina que alegravam a vida de Lisa, algo similar ao que aconteceu com o feliz grupo de amigas da sua parente Margherita Datini quando esta vivia em Prato.

Em 1507, ano em que Lisa fez 28 anos, ela descobriu que estava grávida de novo. Dessa vez, mais experiente e ocupada, deve ter se sentido mais cansada que nas gestações anteriores. Em dezembro de 1507, deu à luz um terceiro filho. Talvez Giocondo, como ele foi chamado, tenha nascido antes do tempo ou muito pequeno. Talvez ele tenha desenvolvido uma febre persistente ou uma respiração arfante. Francesco certamente chamou um médico para ver o que estava acontecendo. Os parentes angustiados ofereceram preces comovidas. Mas o pequeno Giocondo del Giocondo viveu apenas um mês. Novamente, Lisa e Francesco sentiriam a punhalada da maior dor que os pais poderiam ter.

Não sabemos se essas notícias tristes chegaram a Leonardo enquanto ele estava em Milão.

Apesar de prometer retornar sem demora, Leonardo da Vinci não voltou a

Florença — não nos três meses acordados nem após a prorrogação que a República lhe concedeu, nem mesmo depois do protesto do embaixador de Florença e do ataque do Gonfaloniere Soderini, que censurou Leonardo por estar "em dívida conosco". O artista, esbravejou Soderini, "não se comportou condignamente com a República, pois tomou uma larga quantia em dinheiro e executou apenas uma pequena parte inicial da grande obra para a qual fora contratado".

Gozando de um prestígio que Florença jamais lhe ofereceu, Leonardo não tinha motivos para deixar Milão. O governador da cidade, o conde francês Charles d'Amboise, jovem, inteligente e indulgente, a quem se reputava ser "tão apreciador de Vênus quanto de Baco", ofereceu um generoso subsídio para a valiosa joia da corte. O próprio rei francês Luís XII declarou sua "imprescindível necessidade" do artista. Por mais que Soderini praguejasse, a Signoria não tinha escolha, a não ser concordar com esse "delicado pedido" de um aliado valiosíssimo.

Em seus 50 e poucos anos, Leonardo notavelmente procurou recriar a vida rica e prazerosa que desfrutava sob a patronagem do duque Ludovico Sforza. Revitalizado, defrontou-se com uma vasta gama de novos e desafiadores projetos. Para a casa de veraneio do conde, ele esboçou pórticos, *logge* e grandes espaços arejados abrindo-se para um fantástico jardim das Mil e Uma Noites, com seu doce aroma de laranjeiras e limoeiros, seu arvoredo repleto de passarinhos, um pequeno canal, em cujas águas eram resfriadas garrafas de vinho, e a *pièce de résistance*: um pequeno moinho com lâminas semelhantes a cata-ventos, para "gerar uma brisa a todo momento durante o verão".

Quando o rei Luís XII visitou Milão em junho de 1507, Leonardo organizou uma estupenda recepção de boas-vindas, com grandes arcos de folhagem, estandartes de Cristo e dos santos, uma quadriga triunfal, máscaras, danças e fogos de artifício — tudo de mais esplêndido que qualquer cidade já vira. Como um sinal de gratidão, o rei francês concedeu a Leonardo rendimentos vitalícios sobre as tarifas pagas pelos usuários de uma longa área de canais em Milão.

Em setembro, ele soube da morte de seu tio Francesco da Vinci, o caloroso companheiro de sua juventude; Leonardo foi nomeado seu único herdeiro. Por essa época, surge em sua vida o jovem que se tornaria seu principal herdeiro e guardião de sua chama: Francesco Melzi. Esse *bellissimo fanciullo,* um rapaz em seus 14 ou 15 anos, de olhos amendoados e extrema beleza, chegou à casa de Leonardo provavelmente como um pupilo. Rapidamente ele se tornou secretário pessoal do intitulado "Pintor e Engenheiro em Ordinário"

(o título de um assalariado) do governo francês. A caprichada escrita de Melzi, em itálico, apareceria nos cadernos e documentos de Leonardo pelo resto da vida do pintor.

Bem-nascido, educado e de boa formação, Melzi me parece o oposto de Salaì, que, àquela altura com seus 27 ou 28 anos, por tanto tempo fora o favorito de Leonardo. Talvez inevitavelmente, as personalidades se chocaram e os temperamentos se inflamaram. Em anotações daquele período, Leonardo rabiscou que queria fazer as pazes com Salaì. "Não aguento mais guerra", suplicou, "eu desisto."

Outra briga fez Leonardo retornar a Florença por volta de setembro de 1507. Seus *fratellastri* (meios-irmãos), liderados por Ser Giuliano, que se tornara *notaio* assim como o pai, questionavam o testamento de seu tio Francesco. Leonardo lutou pelo que era seu de direito. Escreveu duras cartas a seus parentes, acusando-os de terem sempre desejado, "durante a vida de [seu tio] Francesco, o mais absoluto mal a ele", e de tratarem o próprio Leonardo "não como um irmão, mas como um perfeito desconhecido". O caso se arrastaria por meses antes de finalmente ser resolvido a favor de Leonardo.

Tanto o governador francês de Milão quanto o monarca francês enviaram missivas urgentes à Signoria solicitando aos priores que expedissem a matéria com a maior presteza possível. Leonardo tentou abrir outra frente ao escrever para o cardeal Ippolito d'Este, irmão da marquesa de Mântua, Isabella d'Este, ainda bastante desejosa de uma pintura.

Em Florença, o experimentado e benevolente artista — barba grisalha, vista cansada, ombros vergados — passou a viver com um grupo de hóspedes mais jovens no *palazzo* do próspero matemático e linguista Piero di Braccio Martelli. Um típico passatempo do animado grupo era usar os alimentos de seu jantar noturno — galinhas, salsichas, queijo, carne assada e outros comestíveis — para improvisar desenhos de natureza-morta, retratos e paisagens.

A residência de Martelli ficava a alguns quarteirões da casa de del Giocondo. Leonardo deve, ao menos, ter recebido notícias da morte do filho pequeno de Lisa. Escreveu ele um bilhete ou mandou uma mensagem de condolências? Teria ele encontrado Lisa na rua enquanto ela caminhava com suas garotinhas? Conseguimos apenas uma pista instigante.

Noite após noite, Leonardo, um pioneiro da anatomia, descia ao necrotério do hospital de Santa Maria Nuova, um lugar assustador e, como ele próprio registrou, repleto de "homens mortos, mutilados e esfolados, algo terrível de

ver". Seus rascunhos do período incluíam um papel com o desenho, em corte transversal, de um útero no início da gravidez, desenhos de genitálias masculinas e femininas, e um estudo da placenta e do útero de uma vaca com um pequeno feto.

No verso, o lado mais áspero, há estudos da boca e de seus músculos, incluindo um par de lábios que parecem ter vindo flutuando da boca de *Mona Lisa*. Talvez, somente talvez, Leonardo tenha visto esse memorável sorriso por mais uma vez.

Em 1510, as tensões latentes por décadas nas oficinas de del Giocondo irromperam, e os irmãos e primos de Francesco retiraram-no de ao menos uma *compagnia* da família. Não creio que ele tenha saído sem reclamar.

Francesco vendeu sua participação e formou uma nova sociedade com seus filhos, os adolescentes Bartolomeo e Piero. Astutamente, ele também começou a diversificar seus ativos. Tal como seu bisavô Iacopo, o fabricante de barris, Francesco investiu em imóveis, vendendo algumas fazendas pouco produtivas, expandindo as propriedades da família em Chianti e adquirindo terras nas cercanias rurais de Pisa. Talvez por força dos insistentes pedidos de Lisa, ele assumiu a administração das propriedades de Antonmaria Gherardini, pai dela, e recuperou parte de seus prejuízos.

Tanto Francesco quanto seu filho mais velho, Bartolomeo, passaram dificuldades com a justiça em 1510. Em maio, o Otto di Guardia, encarregado de manter a ordem na Comuna, confiscou uma larga quantidade de trigo na fazenda perto de Florença. Por nenhum motivo aparente do que assumir que ele poderia fugir com isso, Francesco enviou um agente para requisitar o trigo de volta.

O legítimo e indignado proprietário do trigo prestou queixa a Otto di Guardia. Em documentos oficiais, ele acusa Francesco de ser um homem que pendia abertamente ao conflito, corrompido pelo pecado e considerado usurário por quase todos os oficiais da cidade. Mesmo pessoas de sua família, registra a denúncia, haviam se distanciado daquele parente "corrupto e traiçoeiro". Francesco, acostumado a brigas, provavelmente deu de ombros à diatribe.

O mesmo não se pode dizer de Bartolomeo, que, com apenas 16 anos, foi acusado de sodomia, denúncia que deve ter sido arrasadora para o jovem e perturbadora para sua madrasta e demais familiares. De acordo com uma denúncia anônima (*tamburazione*), Bartolomeo envolveu-se em atividades ilícitas com um certo Piero, que, segundo o departamento de bons costumes,

“frequentemente permitia ser abraçado como uma vadia”.

Não existem registros de condenação, e as acusações foram provavelmente retiradas. Superado o constrangimento público, a vida de Bartolomeo continuou seu trilho. Mais tarde ele se casaria, começaria uma família e assumiria os negócios do pai.

Por mais incomodado que Francesco pudesse estar com os problemas do filho, provavelmente o que mais o preocupava era o ambiente político em transformação. Os florentinos estavam se cansando das autoridades fiscais. Rumores vindos de Roma indicavam o possível retorno da antiga dinastia que governara a cidade: os Medici.

Piero de Medici, o primogênito e sucessor de Lorenzo, Il Magnifico, se afogara em 1503 ao cruzar um rio com tropas francesas ao redor de Nápoles, mas seus irmãos mais novos, Giovanni e Giuliano, jamais abandonaram suas esperanças de reivindicar a posse de Florença. Giovanni, o gordinho indicado cardeal aos 13 anos, havia se transformado em um homem enorme, com olhos totalmente míopes e esbugalhados em uma face redonda e avermelhada, um nariz empinado e uma expressão sempre boquiaberta. Seu abdome gigante balançava sobre um par de pernas descritas como “ridiculamente curtas e finas”. Mas a personalidade afável e a disposição generosa do cardeal Medici compensavam seus defeitos físicos.

Em seus anos de exílio, o cardeal Giovanni de Medici estabeleceu uma base política em Roma, onde sua completa e total descrença em Deus, ou na Igreja, de forma alguma interferiu em seus deveres eclesiásticos — assim como seus votos clericais tampouco restringiram a aparente insaciabilidade de seu apetite por prazeres terrenos de toda sorte. Bem-educado e competente, ele se aproximou do papa Júlio II e começou a usar sua influência política com o objetivo de obter, para ele e seu irmão Giuliano, o perdão de Florença.

À medida que o cenário político se modificava, Francesco del Giocondo pode ter se aliado com o grupo clandestino dos apoiadores dos Medici em Florença. Então, em dezembro de 1510, foi descoberto um plano para assassinar Gonfaloniere Soderini. O suposto líder da tramoia escapou; seu pai foi exilado. Muitos apontaram os agitadores pró-Medici como responsáveis por instigar a rebelião. Francesco deve ter tido que pisar em ovos para evitar suspeitas.

Em 22 de abril de 1511, a Signoria enfrentou uma complicada questão civil e familiar: “o hábito reprovável, introduzido aqui há não muito tempo, de

distribuir dotes amplos e desmedidos." A situação fugiu totalmente ao controle, com dotes atingindo o pico de 3 mil florins. Um número crescente de famílias ou casava uma filha com alguém de classe mais baixa ou a entregava para uma vida religiosa. A fim de coibir futuras "inconveniências e injúrias", uma nova lei estabeleceu um máximo de 1.600 florins para os dotes de toda e qualquer "filha de um cidadão florentino".

Esse era um assunto relevante em quase todos os lares, incluindo as casas dos Gherardini e dos del Giocondo. Sem dotes, sem pretendentes e sem posição de respeito na sociedade, duas das irmãs de Lisa não tiveram escolha senão entrar para um convento. Juntaram-se à sua tia (irmã de Antonmaria) e tomaram votos como irmã Camilla e irmã Alessandra (seus nomes de batismo) no Convento de San Domenico di Cafaggio (depois conhecido como San Domenico del Maglio), situado nas campinas entre a igreja da Santissima Annunziata e as muralhas da cidade. Suas freiras vinham principalmente de famílias com linhagens nobres, mas de parcos rendimentos.

Francesco del Giocondo, um pai previdente, havia guardado fundos para o dote de sua filha mais velha, Camilla — mil florins para o casamento, duzentos florins para adentrar na clausura. Dada a influência profissional e política de Francesco, combinada com o pedigree de Lisa Gherardini, a garota deve ter atraído um pretendente de reputação. Mas em 1511, em vez de negociar uma aliança matrimonial, Lisa e Francesco puseram a menina de 12 anos no mesmo convento dominicano de suas tias e tia-avó.

Não sabemos as razões para tal. Talvez Francesco não tenha conseguido acertar uma união vantajosa. Talvez o mercado o tenha impedido. Mas a decisão me parece ser mais de Lisa do que de Francesco. Enquanto os filhos lhe exigiam maior atenção, Francesco deve ter confiado na mãe de suas filhas para escolher o que era melhor para elas.

Lutando para compreender as motivações de Lisa, caminho até o que outrora foi o mosteiro (*chiostro*) de San Domenico e hoje abriga o Centro Militare di Medicina Legale. Não mais localizado no isolamento do campo, o prédio fica em uma pequena via que parece distante da sujeira e dos engarrafamentos da Florença moderna. Uma estrutura de dois andares, coberta de estuque, bordeja um pátio murado ornado em flores e canto de passarinhos. Gatos se aquecem ao sol sobre a grama. Borboletas pairam por entre as flores. De pé em uma *loggia* sombreada, eu podia sentir o ritmo constante de eras passadas e imaginar a sagrada e escura quietude das noites sem lua.

Nesse solo que já foi sagrado, a católica em mim pôde compreender a

atração magnética de uma vida tranquila em oração e contemplação. E a mãe em mim pôde entender como, em um mundo de perigos ocultos e imprevisíveis, eu iria querer ver minha filha protegida por esses muros. Contudo, pensei nas experiências para além da clausura que Camilla nunca vivenciou — as carícias de um marido, o milagre que é um bebê recém-nascido, o abraço de uma criança sonolenta.

Talvez Lisa tenha vislumbrado outra possibilidade. Uma vez freira (*fatta monaca*), Camilla poderia alcançar realização espiritual e um sentimento de paz e propósito que transcenderia os meros assuntos mundanos.

O que Camilla queria? Não importava. Apesar de a Igreja ter decretado que os votos de uma garota deveriam ser fruto de seu livre-arbítrio, já no início do século XVI a questão do consentimento havia perdido todo o significado. Os pais eram persuadidos a levar o mais cedo possível ao convento suas filhas destinadas à vida religiosa, para que as garotas nunca fossem expostas às tentações de uma sociedade secular.

"Antes mesmo de se aventurar pelo mundo", escreveu um cronista, "moças novas adentravam os sepulcros onde, no futuro, morreriam." A maioria "adotava o véu" entre os 9 e os 11 anos e pronunciava seus votos definitivos aos 12 ou 13 anos.

A filha mais velha de Lisa nunca teria um belo vestido para usar em uma jubilosa procissão pelas ruas de Florença. Em vez disso, Lisa entrançaria os cabelos de Camilla uma última vez e a cobriria em uma capa de lã cinza, bem simples, com um lenço de linho envolto à cabeça. Tradicionalmente, os parentes homens da moça — no caso de Camilla, seu pai e seus irmãos mais velhos — acompanhavam-na silenciosamente até seu último destino terreno.

Uma cesta de vime carregava o dote monástico de Camilla: alguns vestidos caseiros, tecidos de forro para o tempo gelado, roupas íntimas próprias para lavar, lenços para a cabeça, aventais, lenços de nariz, chinelos, sapatos, toalhas, luvas, talvez uma colher de marfim para uso pessoal nas mesas comunitárias. Francesco deve ter providenciado os tecidos para o hábito (*tonaca*) que Camilla iria costurar para si — lã simples de qualidade modesta, negra ou em cores neutras, junto com o linho branco para a touca.

Uma vez feitos os votos perpétuos de castidade, pobreza e obediência, a filha de Lisa viveria um ciclo interminável de devoção diária. Do amanhecer até tarde da noite, ela rezaria — acima de tudo pela cidade de Florença, que considerava a intercessão de suas freiras "mais poderosa que 2 mil cavalos". Ela recitaria salmos e cantaria hinos. Conheceria textos inspiradores.

Memorizaria as Escrituras. Meditaria na Paixão e Ressurreição de Nosso Senhor. Cuidaria dos vegetais na horta do convento. Costuraria túnicas de lã cinza, básicas e sem adornos, para o inverno, e calções de linho grosseiro para o verão. Bordaria vestimentas para os clérigos, panos de altar para a igreja e lenços de nariz para sua família.

Sua mãe deveria pensar em Camilla todos os dias e visitar o convento sempre que possível — ao menos para avistá-la brevemente na missa, por entre as grades do altar. Quaisquer que fossem seus motivos para guardar Camilla em San Domenico, em breve Lisa teria razões para reconsiderar sua decisão.

Em 1511, a história mais uma vez virou do avesso a vida de Leonardo. Dois monarcas rivais enfrentaram-se em solo italiano — Carlos V, o "mais católico" dos reis de Espanha, e o "cristianíssimo" rei Luís XII da França. Juntavam-se à disputa a República de Veneza, Alemanha e Suíça, com papa Júlio II junto deles. Quando essa "Santa Aliança" de inimigos forçou a retirada das forças francesas de Milão, Massimiliano Sforza, filho do finado duque Ludovico, preparou-se para reivindicar a cidade de seu pai.

Em dezembro, Leonardo e seus assistentes novamente empacotaram tudo o que podiam carregar. Aos 59 anos, o idolatrado artista talvez não temesse por sua vida, mas sabia que Milão não lhe oferecia mais perspectivas. Um dos favoritos dos odiados invasores franceses, por mais venerável que fosse, não podia esperar por comissões ou patronagens benevolentes, tampouco por um fluxo de renda garantido.

Mas para onde Leonardo e seus acólitos poderiam ir? Não mais para Florença, com seus burocratas mesquinhos e a hostilidade de seus meios-irmãos. Não para Roma, onde, entrincheirado na Capela Sistina, Michelangelo criava seu teto divinal. Não para Veneza, onde Ticiano ganhava loas e patronos na mais rica das cidades-Estado da Itália.

A família de Melzi, o protegido de Leonardo, recebeu o artista e seus assistentes em sua casa de campo, uma bela vivenda situada acima de uma ampla curva do rio Adda, a cerca de trinta quilômetros de Milão. Ali o artista passou seus dias no limbo do exílio. Ele caminhou pelas montanhas. Dissecou animais e estudou como seus corações funcionavam. Escreveu e fez esboços. Analisou as correntes turbulentas do rio. E fez 60 anos.

Nas anotações de Leonardo consta um esboço bem famoso, de 1512, que mostra um homem velho e barbudo de perfil, fatigado e contemplativo, sentado em uma pedra com a mão pousada sobre um bastão de caminhada.

Há quem sustente que se trata de um autorretrato, mas a imagem sugere um homem bem mais velho. O crítico de arte Sir Kenneth Clark descreveu o esboço como uma "autocaricatura", em que Leonardo melancolicamente se descreve como alguém decrépito e desinteressado.

Seus pupilos forneceram outras imagens do artista envelhecido. Num perfil em giz vermelho, atribuído a Melzi e feito por volta de 1512, o modelo, geralmente reconhecido como Leonardo nas proximidades de seus 60 anos, permanece singularmente belo, traços marcantes, bigode cuidadosamente penteado, cabelos ondulados caindo sobre os ombros, barba volumosa. É o rosto de um sábio, esculpido pelo passado, mas com olhos para o futuro.

Em 20 de abril de 1512, enquanto Florença dormia em paz sob um céu noturno salpicado de estrelas, Giusto, o jovem e corpulento administrador das glebas do Convento de San Domenico, guiou três amigos, um deles o irmão do cardeal de Pavia, pelos caminhos escuros do santuário. Em silêncio, eles subiram pela escada que Giusto escondera ali perto. No segundo andar, com corações acelerados e olhos faiscantes, quatro noviças esperavam. Uma das mulheres, adornada como uma noiva em delicados rufos dourados, era a irmã mais nova de Lisa, irmã Camilla, que claramente não fora privada do espírito audacioso de seus ancestrais Gherardini.

Os rapazes permaneceram com as mulheres por três ou quatro horas, sem se dar conta de um observador nas sombras. "Eles tocaram os seios das citadas freiras", reportava a denúncia anônima de uma testemunha feita em um dos *tamburi* municipais, "e manipularam… outras coisas, e tantas foram as obscenidades cometidas que prefiro não as detalhar."

O esquadrão de costumes de Florença prendeu Giusto e seus três companheiros, que foram sentenciados e condenados a pagar fiança em um julgamento sumário. As freiras, absolvidas de qualquer crime civil, se viram diante da ira divina e — o que era ainda mais terrível — de sua madre superiora.

Não sabemos qual foi a punição que receberam. Atos de penitência, é claro. Alguma restrição a privilégios e permissões eventuais. Talvez rações minguadas, de pouco mais que papa ou pão e água. Silêncio para que pudessem refletir sobre as transgressões que cometeram. As tarefas mais servis. Restrição ao convívio com os demais e às visitas familiares. À irmã Camilla não deve ter sido permitida nem mesmo a companhia de sua irmã e de sua sobrinha.

À medida que Lisa Gherardini percorria as ruas de Florença, sempre cheias

de notícias e fofocas, ela deve ter percebido os olhares curiosos e pressentido os cochichos difusos pelo ar. Deve ter se aborrecido com a desonra que, seu pai, Antonmaria Gherardini, no alto de seus 68 anos, receberia como uma chicotada. E Lisa deve ter se preocupado com o marido e as crianças, manchados pelo comportamento de sua irmã. Mas se ela derramou alguma lágrima — fosse de raiva, tristeza ou recriminação —, fez isso em particular.

Penso na prima distante de Lisa, Margherita Datini, que enfrentou a humilhação de ver seu marido com dois filhos bastardos, cujas mães eram uma serva e uma escrava. A esposa traída teve que buscar fundo em seu nobre coração a força que lhe permitisse erguer a cabeça e caminhar entre os vizinhos da Comuna de Prato. No retrato de Lisa Gherardini, feito por Leonardo, eu vejo uma mulher igualmente resoluta.

Em breve uma ameaça bem mais grave ofuscaria o escândalo. No verão de 1512, a luta entre as tropas francesas e os mercenários espanhóis do papa Júlio II se espalhou pela Toscana. Quando Florença permaneceu leal à França, recusando jurar lealdade ao papa, este prometeu esmagar a insubordinada República e restaurar o poder da família de seu valioso conselheiro, o cardeal Giovanni de Medici.



No dia 2 agosto de 1512, circularam rumores de que tropas espanholas, parcialmente financiadas pelo cardeal, marchavam sobre Florença. O pânico se espalhou pelo interior. Eram tantos camponeses adentrando a cidade que filas de carroças e mulas se estendiam por quase dois quilômetros. Dentro de suas pesadas muralhas, a Comuna reprimia energicamente os simpatizantes de Medici. Entres aqueles presos nos últimos dias de agosto estava Francesco del Giocondo.

Em 29 de agosto, os aguerridos e experientes soldados espanhóis atacaram perto de Prato. Florença enviou cerca de 3 mil de seus milicianos para ajudar em sua defesa, mas os voluntários, conforme consta dos relatos de Landucci, "encolheram-se todos como ratos e não puderam resistir um único dia". Os invasores estupraram, pilharam e assassinaram, massacrando espantosos 6 mil homens, mulheres e crianças. Corpos eram atirados nos canais; membros decepados abarrotavam os poços da cidade. O banho de sangue seria lembrado como um dos mais brutais da história, "um chocante espetáculo de horror", como mais tarde descreveu Maquiavel.

As notícias do saque, que causaram "grande perturbação nas mentes dos homens", ecoaram particularmente graves para Gonfaloniere Soderini. Segundo relatos, quando os partidários de Medici assaltaram o Palazzo

Vecchio e exigiram sua renúncia, Soderini derramou-se em lágrimas e quase deu cabo da própria vida. Maquiavel conseguiu um salvo-conduto para tirá-lo da cidade, mas posteriormente condenou a postura de Soderini como sendo tão covarde que, ao morrer, o inferno negaria sua entrada e o baniria para o "limbo dos bebês".

Florença, temerosa de talvez sofrer o mesmo destino de Prato, concordou em pagar um oneroso resgate de 60 mil florins e aceitar a volta dos Medici ao poder. Com pouco menos que uma lamúria, a República que com tanto orgulho envergou a insígnia do lírio vermelho deixava de existir.

Enquanto o setembro de 1512 surgia no horizonte, um homem magro de cabelos escuros e lisos, com o nariz característico de sua família, entrava na cidade da qual ele e seus irmãos tinham fugido dezoito anos antes. Aos 33 anos, Giuliano de Medici, já enfraquecido pela tuberculose, não mais ostentava a barba que cultivara no exílio, um símbolo de berço aristocrático desprezado pelos cidadãos da República florentina.

Trajado com o tradicional *lucco* da Toscana, ele não seguiu para o *palazzo* Medici, na Via Largo, e sim para a casa de um amigo da família. Com vasto gestual de modéstia e cortesia, Giuliano expôs sua mensagem: os filhos de Lorenzo Il Magnifico retornavam não como mandatários, mas como cidadãos comuns.

Mas isso mudou duas semanas depois, quando seu irmão mais velho, de 37 anos, o cardeal Giovanni de Medici, chegou de Prato com 1.500 soldados e um séquito digno não de uma autoridade religiosa, mas de um herdeiro de um trono. Em 16 de setembro, Giuliano de Medici, apoiado pelas tropas de seu irmão, tomou o controle do Palazzo Vecchio sem derramar uma gota de sangue, em uma operação tão eficiente quanto uma transação cambial num banco dos Medici.

"A *piazza* estava repleta de homens armados", assinalou Landucci, "e todas as suas ruas e lojas estavam bloqueadas por combatentes que gritavam 'Palle!' ininterruptamente." La Vacca ressoou, convocando os cidadãos de Florença. Do alto da *ringhiera,* a plataforma elevada da Piazza della Signoria, foi lido um decreto que dissolvia o Conselho Superior. O povo reunido votou a favor de uma nova composição de governo (os "55 de 1512"), formado por partidários fiéis dos Medici e escolhidos a dedo pelo cardeal Giovanni e por Giuliano de Medici. As fileiras da nova elite política, que em 13 de outubro contavam com cerca de quinhentos homens, incluíam Francesco del Giocondo, liberto de sua breve detenção como prisioneiro político, e seu primo Paolo, nomeado para

um "conselho de escrutínio" encarregado de realizar eleições e indicações em todos os departamentos públicos de Florença para o ano seguinte.

Eu me informei sobre o envolvimento político de Francesco del Giocondo com uma acadêmica que descobriu documentação histórica sobre este homem em um lugar inusitado: o arquivo de um convento. Josephine Rogers Mariotti, uma americana que obteve o título de doutora em História da Arte pela Università degli Studi di Firenze e é diretora do programa de Florença, pertencente à Associação de Faculdades do Meio-Oeste, estava pesquisando duas pinturas comissionadas pelo Monastero di Sant'Orsola, em Florença.

Garimpando entre os registros do convento, Mariotti encontrou um tesouro arquivístico: um imenso volume, revestido em couro, com a lista das despesas do cardeal Giovanni de Medici, um dos patronos do convento, começando em 16 de setembro de 1512, o dia em que ele e seu irmão retomaram o controle sobre sua cidade natal. Dedicado a Deus onipotente; à gloriosa Virgem Maria, mãe de Jesus; aos santos Pedro, Paulo e João Batista; a Cosme e Damião, patronos da família Medici; e a "toda corte celestial do paraíso" (*tutta la celestiale corte del paradiso)*, o livro-razão fornece informações em primeira mão acerca do segundo advento dos Medici em Florença.

Desde o primeiro momento, os irmãos Medici tentaram conquistar os florentinos pelos mesmos meios empregados por seu pai: pão, circo e desfiles pelas ruas da cidade. Como atestam os livros fiscais de Giovanni, eles compraram dezenas — ou, em um caso, centenas — de barris de vinho e contrataram trombeteiros, músicos e dançarinos de Pistoia, Arezzo e outras cidades para celebrar de forma exuberante o "resgate" da cidade.

E não foram poucos os recursos disponibilizados para reparar e renovar o *palazzo* dos Medici, saqueado e em ruínas. A prioridade inicial foi o encanamento, com reparos nos poços e fossas sépticas. Depois disso, um pequeno exército de artesãos — pintores, escultores, marceneiros, pedreiros, vidraceiros, ourives, vendedores de tecido, estofadores e os melhores bordadores da época — começou a trabalhar. Uma comissão especial, encarregada de reintegrar as posses da família, ameaçou com a forca qualquer um que não devolvesse de imediato os bens roubados dos Medici. "Muitas coisas foram recuperadas", informou Landucci com seu laconismo certeiro.

Os novos mandatários de uma Florença obcecada pela moda requeriam um novo vestuário. O estiloso Giuliano, chamado "Il Magnifico" como seu pai,

encomendou calças pretas no dia 16 de setembro, mesma data em que os irmãos assumiram o poder. Não tardou para que comprasse *braccia* (o comprimento de um braço) após *braccia* — cerca de vinte para um único robe — de seu veludo negro favorito para fazer capas e mantos, para ele e sua comitiva. De acordo com os registros no livro fiscal, os fabricantes de seda del Giocondo (*I Giocondi setaioli)* começaram a atender as encomendas dos Medici em 18 de setembro.

Francesco del Giocondo se tornou mais que um fornecedor. Em 30 de outubro de 1512, unido a um seleto grupo de investidores financeiros, ele contribuiu com quinhentos florins — a doação-padrão — de uma quantia total de 30 mil florins emprestados ao Monte, o fundo que fazia as vezes de tesouro municipal. Muitos dos doadores, seus companheiros, vinham do *parentado* dos Medici, incluindo seu ex-sogro, o longevo e produtivo Mariotto Rucellai. Na primavera seguinte Francesco del Giocondo, usando uma corrente cerimonial de ouro e um robe carmesim, ganharia um mandato de dois meses no mais alto do cargos: prior da Signoria.

O bisneto do afortunado fabricante de barris Iacopo conseguiu alcançar as estrelas do firmamento político de Florença.

Parte IV

O TRIUNFO DOS MEDICI

(1513–1579)



Capítulo 12

A ascensão dos Leões

Por ter crescido no auge da glória dos Medici, Lisa Gherardini provavelmente se lembrava dos filhos de Lorenzo de Medici, especialmente Giuliano, o "doce" garoto nascido em 1479, o mesmo ano em que Lisa nasceu. Talvez ela se perguntasse o que fora feito daquele elegante rapaz de olhos inocentes, que andava orgulhoso pelas ruas de Florença. Com apenas 15 anos à época do exílio de sua família, o jovem Giuliano encontrou calorosa acolhida na sofisticada corte de Urbino, lar dos artistas Rafael e Bramante e um dos centros mais civilizados do mundo da Renascença.

"Conheci" Giuliano de Medici através de uma obra-prima literária sobre essa refinada corte: *Il Libro del Cortegiano* (O cortesão), de autoria de Baldassare Castiglione. Em um debate imaginário, Giuliano, o epítome de um perfeito cavalheiro, defende com eloquência a igualdade entre homens e mulheres, em todas as áreas, da filosofia às questões governamentais.

Na vida real, esse Medici relativamente menor, um mulherengo inveterado, me parece mais um solteirão convicto que um defensor da autonomia feminina. Biógrafos retratam Giuliano como "bonito, irresponsável, com certa inclinação mística", um diletante, amante do luxo, com interesse por astrologia e necromancia, que se entregava livremente aos prazeres sensuais.

É provável que Leonardo tenha conhecido Giuliano de Medici durante uma de suas visitas a Milão, onde o duque Ludovico Sforza rotineiramente apresentava para distintos convidados seu hóspede célebre e genial. Historiadores comentam que as vidas de Giuliano e Leonardo devem ter se cruzado também em Veneza, onde vivia o exilado Medici quando Leonardo por lá parou brevemente em 1500, após a conquista francesa de Milão.

Quando o cardeal Giovanni de Medici retornou para seus afazeres e sua vida decadente em Roma, ele confiou o comando de Florença a seu popular irmão. Como novo governador, Giuliano certamente teria passado algum tempo com as famílias de seus apoiadores políticos, entre eles Francesco del Giocondo. Em face da oportunidade, o mercador deve ter brindado Giuliano, que compartilhava a paixão dos Medici pela arte e pela beleza feminina, com a história de como o lendário Leonardo pintou o retrato de sua esposa (ainda que o trabalho não houvesse sido entregue).

Em meio à farra dos cortejos e das festas financiadas pelos Medici, Francesco del Giocondo pode ter apresentado Giuliano à modelo do quadro em pessoa. Após quase duas décadas e seis partos, aquela matrona de 34 anos não mais se assemelhava à garota tímida e de quadris estreitos que fora na adolescência, mas o espírito dos Gherardini talvez ainda dançasse no sorriso de Lisa. Eu posso imaginar o cavalheiro polido e a graciosa dama conversando sobre sua infância ou trocando anedotas sobre Leonardo, que em breve estaria sob a proteção de Giuliano.

Em seu bucólico refúgio nos arredores de Milão, Leonardo não deve ter recebido notícias da trama de assassinato contra Giuliano de Medici, descoberta em fevereiro de 1513. Barganhando por sua vida, um dos conspiradores presos produziu uma lista de vinte distintos cidadãos propensos a apoiar os rebeldes em caso de vitória. Entre os citados figurava o antigo companheiro e colega de Leonardo, Nicolau Maquiavel, que foi jogado na cadeia e torturado com seis excruciantes sessões do terrível *strappado*.

"Eu as suportei de maneira tão honesta que me amo por isso e me considero mais homem do que eu pensava ser", escreveu posteriormente Maquiavel para um amigo. Mas ele também percebeu que qualquer admissão de culpa significaria uma sentença imediata de morte — o destino de dois outros envolvidos na conspiração.

Implorando ao governador da cidade, Giuliano de Medici, por misericórdia, Maquiavel compôs um poema que descreve "a dor das seis quedas rasgando minhas costas" e os muros da prisão repletos de piolhos "tão grandes e gordos que pareciam borboletas". Se os versos chegaram a Giuliano, ele os ignorou. Maquiavel permaneceu na "fedentina sufocante, de revirar o estômago", abundante em vermes, de sua cela.

Notícias de um evento mais significativo teriam viajado mais rapidamente. Em 21 de fevereiro de 1513, Júlio II, o papa terrível (*Il papa terrible*), nêmesis permanente da República florentina, morreu após dez anos no trono papal. Roma o enterrou em cerimônia solene, mas logo passou à urgente empresa de escolher um novo pontífice.

Em março, quando os cardeais se reuniram, Giovanni de Medici precisou ser carregado ao conclave em uma liteira. O rotundo prelado deitou-se de lado devido às dores causadas por uma disfunção que, como um cronista delicadamente assinalou, envolvia "uma parte da pessoa a que a decência proíbe qualquer menção".

O termo médico preciso é fístula anal, causada por hemorroidas — e não

por vigorosa sodomia, tal como as fofocas sugeriram na época. Corriam rumores de que as lesões de Giovanni eram incuráveis, podendo evoluir para gangrenas. A perspectiva de um breve pontificado — que interessou a muitos cardeais — o ajudou a conseguir alguns votos; pressão política e promessa de favores seguraram uma maioria. Em 11 de março, a praça de São Pedro ressoou gritos de "*Palle! Palle!*". As bolas dos Medici ascendiam aos portões do céu.

Giovanni de Medici adotou o nome de Leão X para sublinhar suas qualidades leoninas de coragem e generosidade e também, como logo compreenderam os cidadãos de Florença, para se identificar com os leões reais e simbólicos de sua cidade natal. Francesco del Giocondo, que se mudou para o Palazzo Vecchio a fim de ocupar o priorado por dois meses na primavera de 1513, deve ter se surpreendido com as esfuziantes celebrações na cidade.

Durante quatro dias após o anúncio, houve festividades e espetáculos ininterruptos. Sinos tocaram continuamente. Canhões estouraram. Enormes carros alegóricos, alguns pintados por artistas proeminentes como Andrea del Sarto e Pontormo, desfilaram pelas ruas. Fogos de artifício (*fuochi d'artificio*) iluminavam o céu. Na Piazza della Signoria, vinho branco adocicado jorrava das fileiras de barris dourados. Gritos de *"Papa Leone! Papa Leone!"* em louvor ao papa Leão, o leonino papa, ecoavam por todos os cantos.

Como parte desse júbilo sem limites, a cidade concedeu anistia a todos os prisioneiros. Ofuscado pela luminosidade do dia, Maquiavel cambaleou entre as multidões eufóricas até o exílio em uma pequena propriedade familiar na área rural, a pouco mais de dez quilômetros de Florença, e lá passou o resto de sua vida. Ele detestaria todos os minutos de seu banimento.

"Feito cativo entre os piolhos", escreveu o conselheiro político, "eu removi o mofo do meu cérebro e revivi o sentimento de ser maltratado pelo destino." Naquele outono, recorrendo à experiência que teve com Leonardo durante as lutas sangrentas de Cesare Borgia, ele começou um tratado que, como dizia um de meus professores da faculdade, "pôs a ciência na ciência política". Num arroubo de inspiração literária, Maquiavel terminou *O príncipe* no final de 1513. (Embora cópias do manuscrito tenham circulado por anos, o livro só foi de fato publicado em 1532.)

O autor inicialmente pretendia dedicar seu trabalho a Giuliano de Medici, num gesto que esperava ser visto com simpatia pelo novo regime. Mas novamente o destino não o favoreceu. O irmão do novo papa fugira para Roma.

O papa Leão X, o glutão insaciável, saudou o status adquirido com seu característico e voraz apetite. “Deus nos deu o Papado”, disse a Giuliano, nomeado seu *Gonfaloniere della Chiesa* (Defensor da Igreja), entre outros títulos pomposos. “Vamos aproveitá-lo.” Sem dúvida, eles aproveitaram.

De súbito, todas as estradas de Florença levavam a Roma. Representantes de grandes famílias, como os Strozzi e os Tornabuoni, receberam cargos bem remunerados nas chancelarias papais, na Guarda Papal e em outros setores da burocracia. Atraídos por essa patronagem opulenta, homens geniais afluíram à Cidade Eterna formando uma impressionante concentração de talentos.

Após passar mais de um terço de sua vida em Milão, Leonardo juntou-se à migração. O Medici que o patrocinava não era o novo papa, mas sim o seu querido irmão Giuliano.

“Eu troquei Milão por Roma em 24 de setembro de 1513”, Leonardo escreveu na página inicial de um novo caderno. Com uma pequena comitiva que incluía Melzi e Salaì, ele rumou pela Via Emilia levando em caixas a *Mona Lisa* e outros trabalhos em andamento, bem como textos de anatomia, anotações, equipamentos, instrumentos científicos, móveis, roupas, livros e objetos pessoais.

Segundo um contemporâneo, Giuliano de Medici recebeu Leonardo *piuttosto da fratello che da compagno* (mais como um irmão do que como um amigo). Além do estipêndio, salas e quartos no Belvedere, parte do Palácio Apostólico na Colina do Vaticano, foram concedidos a ele. Além disso, um arquiteto foi contratado para projetar um ateliê e demais aposentos para o estimado artista e sua comitiva. O papa Leão em pessoa comissionou uma pintura de Leonardo, que passou a destilar certas ervas e óleos no intuito de criar um novo tipo de verniz, para ser aplicado na obra quando completa.

“Esse homem nada irá fazer”, exaltou-se o papa quando soube dos experimentos de Leonardo, “pois já está pensando no fim antes mesmo de ter começado a trabalhar.”

Roma não se provou um lar tão hospitaleiro para Leonardo, como fora Milão. Artistas mais jovens — entre eles seu antigo rival Michelangelo e o favorito do papa Leão, Rafael — ganharam as comissões principais. O “velho” vagueava em projetos que incluíam drenar os pântanos dos arredores da cidade e criar um espelho em curva parabólica que poderia funcionar como um telescópio refletor. Sem perder seu gosto por troças, Leonardo inflou intestinos de touros para criar “objetos transparentes cheios de ar” que assustavam membros do séquito papal. Em cartas para Giuliano, ele se

queixava, sobretudo, de alguns trabalhadores alemães que, de acordo com suas suspeitas, tentavam roubar suas técnicas secretas de produção de espelhos.

Apesar de não haver provas de que Leonardo produziu alguma obra nova enquanto esteve em Roma, alguns especulam que ele pintou outro retrato de uma mulher — talvez aquele que conhecemos como *Mona Lisa*.

Uma das possíveis modelos é Pacifica Brandano, amante de Giuliano de Medici em Urbino, que deu à luz seu filho ilegítimo Ippolito, em 1511. Após a morte de Pacifica, Giuliano deixou o garoto na casa de seu irmão, o então cardeal Giovanni de Medici, em Roma. Uma teoria recente especula que Giuliano comissionou Leonardo para pintar um retrato de uma figura maternal idealizada, no intuito de confortar seu filho órfão. Esse argumento sentimental não convenceu os historiadores, que viram em Giuliano uma tendência maior para as atividades amorosas do que para as paternais. Depois de uma depravada aventura de três dias com várias mulheres no Palazzo Medici em Florença, no ano de 1514, ele se retirou para um spa termal como recuperação.

São também candidatas várias mulheres que viviam em Roma na mesma época de Leonardo e Giuliano de Medici. Uma delas era a perspicaz viúva napolitana Isabella Gualanda, prima de Cecilia Gallerani, a bela amante do duque Ludovico de Milão, a quem Leonardo retratou na *Dama com Arminho*. Porém, nada liga Isabella a Giuliano ou Leonardo.

Outra viúva atraente, Costanza d'Avalos del Balzo, inspirou versos do poeta Enea Irpino da Parma, que se referem a um retrato de Leonardo; uma ode embevecida à beleza de Costanza. Adolfo Venturi, um proeminente historiador da arte do início do século XX, notando que sua alegre personalidade pode ter inspirado o apelido "La Gioconda", identificou essa alma feliz como a mulher sentada no retrato de Leonardo. Mas Costanza, dezenove anos mais velha que Giuliano, estaria com mais de 50 anos durante a estadia de Leonardo em Roma.

Há também a *Mona Lisa Nua*, uma beldade em *topless* e cabelos presos e encaracolados, de reputação duvidosa. Existem muitas cópias desse quadro, mas ninguém sabe se Leonardo, ou possivelmente Salaì, realmente pintou um original em Roma ou em qualquer outro lugar.

A teoria mais aceita entre os historiadores da arte explica que Leonardo passou seus anos em Roma refinando o retrato de Lisa Gherardini, que havia sido iniciado em Florença. Suas técnicas de pintura evoluíam cada vez mais, e

as pinceladas mais sofisticadas em *Mona Lisa,* sobretudo os delicados esmaltes, datam desse período.

Será que Leonardo, durante a longa metamorfose do retrato, incutiu suas emoções, reflexões e perspectivas ao semblante, ao olhar e aos lábios de Lisa? Será que o seu retrato de uma mulher específica evoluiu para expressões mais universais?

Enquanto assisto à sua aula de arte renascentista, no campus da Universidade da Califórnia, em Davis, Jeffrey Ruda, professor de História da Arte, comenta: "Leonardo descobriu algo importantíssimo. Ele viu que poderia usar sua pintura para demonstrar tudo o que aprendera na arte de fazer retratos e para comunicar tudo o que ele entendia sobre o ser humano."

Tal conhecimento incluía uma aguda percepção do envelhecer. Leonardo sentia "a bocada maciça das presas do tempo", como ele escreveu. Parte do seu extraordinário vigor se fora. Seu lado direito parecia fraco, como um notável tremor em sua mão. Sua visão, que por décadas o incomodara, se deteriorou. Por vezes ele dependia de óculos e lentes de coloração azul, especiais. Ainda assim, o gênio vigoroso preenchia seus cadernos com outras grandes ideias — uma máquina de produzir cordas, outra para cunhar moedas para o tesouro de Roma — e também com imagens apocalípticas de grandes inundações. Ainda fascinado pelo funcionamento do corpo humano, ele continuou seus estudos de anatomia no Ospedale di Santo Spirito — até despertar a ira do papa Leão.

"O papa descobriu que eu tirei a pele de três cadáveres", escreveu Leonardo, após ser proibido de fazer mais dissecações. Ele apelou a Giuliano para ajudá-lo, mas foi em vão. Como anotou Leonardo em seu caderno, ao amanhecer de 9 de janeiro de 1515, seu mecenas partiu de Roma para contrair um matrimônio politicamente estratégico com uma jovem duquesa da França, Filiberta (Philiberte) de Savoia.

Eventualmente ela também surge como uma possível modelo para *Mona Lisa,* mesmo que essa moça de 17 anos, descrita por seus contemporâneos como "uma garota esbelta com uma face pálida e sem vida… quase uma corcunda", não pareça uma inspiração provável para o retrato que personifica a beleza da Renascença.

Em Florença, Francesco del Giocondo, embora uma figura política relativamente menor, deve ter aspirado à *magnificenza*, a grandeza que se espera de um cidadão proeminente. Para além da simples exibição de sua riqueza com uma bela casa e roupas elegantes, o empreendedor se tornou um

patrono da arte que, como um crítico assinala, tinha "aspirações um pouco maiores que a média".

Quando nos encontramos para um aperitivo na requintada Via dei Tornabuoni, em Florença, Josephine Rogers Mariotti descreveu as pistas que a levaram à sua pesquisa sobre o apoio de Francesco del Giocondo às artes. Enquanto examinava dois trabalhos do artista Leonardo Malatesta, que originalmente pertenciam ao Monastero di Sant'Orsola, ela se deparou com um símbolo heráldico combinando os *stemmi* (brasões) de marido e mulher. Isso atiçou sua curiosidade; ela então traçou as origens dos emblemas.

"Quando identifiquei que se tratava das famílias dos Gherardini e dos del Giocondo, eu percebi que o *stemma* somente poderia pertencer a Lisa Gherardini e a Francesco del Giocondo", afirma Mariotti. Em algum momento por volta de 1515, Francesco e Lisa del Giocondo tornaram-se o que ela chama de "patronos assíduos" de Sant'Orsola, um dos mais importantes conventos de Florença.

Fundado em 1309 como um *satellite femminile* (satélite feminino) da Basílica de San Lorenzo e por muito tempo favorecido pelos Medici, Sant'Orsola ostentava excelente reputação tanto como local de oração quanto de comércio. Mais de sessenta freiras, com noviças e estudantes internas, alternavam devoção e trabalhos diversos. Em vastos espaços equipados com teares elaborados, as industriosas irmãs — algumas das "mãos invisíveis" da indústria têxtil local — fiavam tecidos para enxovais caseiros. Outras produziam delicados fios de ouro e de prata ou bordavam vestimentas para clérigos da região, tudo sob os olhares atentos de irmãs supervisoras responsáveis pelas diferentes atividades. Estas se reportavam à madre superiora, a diretora-geral do convento.

Em tempos turbulentos, instituições como Sant'Orsola serviram como bastiões para salvaguardar a honra e o bem-estar das filhas de Florença. Apoiadas por acordos flexíveis que duravam meses ou anos, muitas freiras acolhiam internas com apenas 5 anos e as proviam de uma sólida educação moral e intelectual.

Entrar em um convento de elite como o Sant'Orsola podia ser algo tão árduo e competitivo quanto ser admitido em uma universidade da Ivy League. Para ser aceita como noviça e preparada para uma vida religiosa, uma garota precisava de um passado impecável e de pais com possibilidades de subvencionar os custos fixos e as despesas extras. Para cada caso, a madre superiora estabelecia diferentes quantias, dependendo da reputação da família

e de sua riqueza.

Quantias extras eram utilizadas para pequenos confortos, tais como colchões grossos e cobertores suplementares, ou para dispor de uma *conversa* (uma freira oriunda de família pobre que era admitida sem dote) como serva pessoal. Uma doação grande o suficiente podia comprar dispensa de várias obrigações. Em troca de duzentos florins adicionais, por exemplo, a madre superiora de Sant'Orsola isentou uma filha do proeminente clã dos Ricasoli de obedecer às regras do convento e de cumprir obrigações religiosas.

Sant'Orsola também mantinha uma botica, popular entre as mulheres de Florença, que podiam visitar conventos sem uma companhia. Lisa, que vivia a poucos minutos de lá, visitava Sant'Orsola regularmente. Um livro fiscal remanescente confirma que ela adquiriu um frasco de *acqua di chiocciole* (água de caracol destilada), tanto um cosmético quanto um remédio para distúrbios bronquiais e digestivos. Qualquer que tenha sido a finalidade da compra, observa a historiadora Mariotti, isso atesta que "Lisa Gherardini era uma mulher que cuidava de si mesma".

Penso em Lisa quando visito outra botica centenária de Florença, a Officina Profumo Farmaceutica di Santa Maria Novella, onde compro um frasco de *acqua di rose* (água de rosas) — nosso "perfume de Mona Lisa", como diz minha filha —, que me faz sempre lembrar de Lisa e sua filha Marietta.

A capacidade de Francesco del Giocondo em prover um dote competitivo deveria ter facilitado a rápida obtenção de um pretendente adequado para sua filha mais nova, mas o casal — mais uma vez, por razões que talvez nunca possamos compreender integralmente — escolheu uma vida religiosa para ela. Segundo a pesquisa de Giuseppe Pallanti, Marietta pode ter entrado em Sant'Orsola — ao menos temporariamente — por volta de 1515, o ano em que seu pai começou a financiar as pinturas para sua capela. Ela devia ter 15 anos.

Outra instituição religiosa também se beneficiou da liberalidade de Francesco del Giocondo: Santissima Annunziata. Depois de anos abastecendo os monges da ordem dos servitas com panos, lençóis e empréstimos, Francesco obteve um dos mais importantes símbolos de status religioso: uma cripta em uma capela privada localizada atrás do altar principal. As grandes famílias de Florença viam em tais espaços santificados um testemunho de devoção terrena bem como uma espécie de sinal para a compra de uma propriedade celeste no além.

Com o tempo, Francesco comissionou um afresco com *La Storia de*

Martiri (A História dos Mártires), de Antonio di Donnino (ou Domino) Mazzieri, para a parede, e uma pintura de seu padroeiro São Francisco de Assis feita pelo distinto pintor florentino Domenico Puligo, um trabalho que lhe agradou tanto que o fez levá-lo para casa. Em dado momento, ele acertou a transferência dos restos mortais de seus antepassados, que jaziam em Santa Maria Novella. Seu bisavô, o divertido fabricante de barris Iacopo, nunca poderia supor tais melhorias no local de seu descanso eterno.

O pai de Lisa, Antonmaria Gherardini, não ia tão bem durante esse período de transição. Ao entregar o controle de suas propriedades rurais a seu genro, ele garantiu honorários ocasionais servindo de testemunha ou árbitro para Francesco e outros negociantes. Mas Antonmaria e sua família ainda viviam perambulando de aluguel em aluguel; uma das casas localizava-se em uma viela atrás do *palazzo* da família de Ser Piero da Vinci.

Em 1515, sem dúvida por insistência de Lisa, Francesco emprestou cerca de seiscentos florins a seu sogro. Quando ele não pôde pagar o empréstimo, Francesco hostilizou o velho aristocrata de forma tão impiedosa que Ginevra, a irmã de Lisa, conforme se relata, renunciou à pequena quantia que deveria ser destinada a seu dote para reembolsar seu cunhado de uma parte do débito. Francesco, com relutância, perdoou o restante do saldo.

Mais uma vez, as tribulações de Lisa me fizeram pensar em sua parente Gherardini, Margherita Datini, cujo marido era incomodado constantemente pelos pedidos de empréstimo de sua mãe e irmãos empobrecidos. Talvez Lisa, como Margherita, tenha defendido o caso de seus parentes com Francesco, mas criticava-os em particular por pedirem tanto.

Giuliano de Medici decretou que não pouparia em luxo e requinte na recepção de sua cidade ao primeiro papa florentino. A despeito do agravamento da tuberculose, Giuliano estava determinado a que Florença recebesse a visita de seu irmão mais velho com inigualável e insuperável esplendor. Leonardo, um extraordinário produtor cultural, deve ter ajudado com os preparativos, embora biógrafos discordem quanto ao nível de seu envolvimento.

"Muitos milhares de homens trabalharam por mais de um mês", escreveu o memorialista Landucci, "em dias comuns e também em dias santos" a um custo de 70 mil florins ou mais "em prol de coisas efêmeras."

No dia 20 de novembro de 1515, uma sexta-feira, Lisa Gherardini e seus filhos, com idades que iam de 13 a 22 anos, se viram em uma cidade transformada no paraíso terrestre. Todos os lugares que olhavam exibiam

uma nova maravilha. Arcos do triunfo, um imenso castelo apoiado em 22 colunas, estátuas de santos e deuses da Antiguidade, um obelisco, painéis decorados com figuras alegóricas, uma tapeçaria imensa cobrindo a fachada parcialmente finalizada do Duomo. Nesse glorioso dia dos dias, Francesco del Giocondo se juntaria "a todos os principais cidadãos [que] saíram em procissão para ver o papa".

Em um robe branco cravejado de joias e uma tiara cintilante, o papa Leão adentrou a Porta Romana como um conquistador triunfante. Cardeais cobertos de escarlate e tropas papais com machados de lâmina dupla e armaduras brilhantes marchavam atrás dele. Criados lançavam moedas de prata à multidão clamorosa. Músicos tocavam e cantavam versos de louvor. Na Piazza San Felice, não muito longe da casa onde nasceu Lisa Gherardini, a decoração incluía um enorme retrato de Lorenzo Il Magnifico, com uma inscrição em latim que beirava a blasfêmia: ESTE É O MEU FILHO AMADO — a frase proferida dos céus por Deus Pai no batismo de Cristo. Lágrimas corriam pelos olhos do pontífice.

O grande espetáculo após a procissão — a última extravagância florentina dos irmãos Medici — pôs em destaque um jovem rapaz banhado em ouro dos pés à cabeça, posicionado em um pedestal, um símbolo do renascimento da era dourada de Florença. Tão logo as cortinas baixaram, o rapaz entrou em colapso e morreu, sufocado pela tinta que cobria seu corpo.

Leonardo deve ter permanecido em Florença trabalhando na planta de um novo *palazzo* para um parente dos Medici, Lorenzo di Piero de Medici, que seria construído defronte à quinta da família, a uns poucos quarteirões da casa dos del Giocondo. Será que Leonardo fez alguma visita a Lisa? Agrada-me a ideia do artista de 63 anos e sua modelo de 36 reunindo-se mais de uma década após Leonardo começar seu retrato, mas não existem evidências de que esse encontro chegou a acontecer.

Com um estipêndio de Giuliano de Medici cobrindo suas despesas, Leonardo pode ter partido para Bolonha com o papa Leão para terem com o novo rei francês, Francisco I (1494–1547). Com menos de 20 anos, o jovial monarca media 1,80m de altura — era um gigante comparado com a maioria dos homens da época, com ombros musculosos, olhos alegres, um nariz proeminente e um pendor de se lançar à batalha em armadura brilhante, à semelhança de um cavaleiro de conto de fadas.

Em honra do novo regente, Leonardo preparou uma homenagem especial: um leão mecânico que dava alguns passos à frente, movido por um engenhoso

dispositivo, e que abria o peito revelando lírios em vez de um coração, um símbolo da amizade entre o papa Leão e o rei francês dos lírios. "Violentamente enamorado", é o que o rei Francisco posteriormente diria do gênio de Leonardo como grande filósofo e artista. O monarca o convidou para viver na França, mas Leonardo hesitou.

A saúde de seu patrono, Giuliano de Medici, estava se deteriorando. O próprio santo padre enviou dinheiro para Sant'Orsola, em troca de orações em benefício de seu irmão. Por um tempo pareceu que as súplicas piedosas das freiras triunfariam. Mas Giuliano, reduzido a pele e osso, morreu em 17 de março de 1516. Baldassare Castiglione, que o imortalizaria no livro *O cortesão*, exaltou Giuliano como um cavalheiro "cuja bondade, nobreza e cortesia o mundo merecia apreciar por mais tempo".

Francesco del Giocondo juntara-se aos enlutados no imponente funeral de Giuliano, na Basílica de San Lorenzo. A dor de Leonardo era profunda. Outra vez ele perdia um amigo, um patrono e um protetor. No dia da morte de Giuliano, em uma de suas sentenças mais enigmáticas, o artista rascunhou apressadamente: "Os medici me criaram, e os medici me destruíram." Por não ter usado maiúsculas nas letras *m*, ninguém sabe ao certo se ele se referia à família Medici ou aos *medici* (médicos), de quem ele desconfiava.

Embora almejasse por um generoso patrono e uma sinecura estável, Leonardo talvez não estivesse muito interessado em se mudar para uma terra estrangeira. Ele havia passado quase toda sua vida entre Florença e Milão, distantes cerca de trezentos quilômetros uma da outra. Entretanto, nenhum local na Itália lhe ofereceu refúgio; nenhum patrono italiano requisitou seus serviços. Já os monarcas franceses ofereceram-lhe tanta afeição e tantos sinais tangíveis de apreço que ele já devia se sentir como um filho acolhido.

No outono de 1516, aos 64 anos, Leonardo embarcou na mais longa jornada de sua vida — uma caminhada de três meses de Roma até Florença, depois Milão, cruzando os Alpes até Lyon, chegando finalmente a Amboise. Uma caravana de mulas carregava suas posses, entre elas a *Mona Lisa*, além de caixas de livros, instrumentos científicos, roupas e espelhos.

Leonardo encontrou um porto seguro e definitivo em Clos Lucé, um solar revestido com lindos ladrilhos vermelhos e tufa cinza, com uma passagem subterrânea conectando-o ao grande castelo do rei Francisco. Quando me lembro de visitar Amboise, penso na suave luz dourada das campinas ao redor. Eu posso imaginar Leonardo nesse ambiente radiante, contemplando a paisagem distante de árvores, torres e coruchéus, ou vagando pelo gramado.

"Devo continuar", escreveu Leonardo no canto de uma das páginas do caderno que usava na época. E assim fez. Nesse cenário tranquilo ele continuou pensando, aconselhando, ditando e ensinando. Dedicou-se a estudos geométricos e desenhos de um novo palácio real, estudou o curso do Loire e cedeu sua *expertise* ao teatro de corte. Alguns dos últimos desenhos da vida de Leonardo — caprichosos esboços de gatos, dragões e animais fantásticos — dão mostras de seu espírito permanentemente brincalhão.

O rei Francisco I, que considerava Leonardo "um mágico-filósofo do mundo visual", vinha frequentemente para conversar; visitantes paravam por ali e prestavam seus cumprimentos. Um desses encontros despertou um mistério ainda não resolvido sobre a dama no último retrato de Leonardo.

No dia 10 de outubro de 1517, o cardeal Luigi de Aragão, um próspero e experiente príncipe da Igreja, que se hospedara no antigo palácio ducal em Milão durante a estadia de Leonardo, chegou em Amboise com seu amigável secretário, Antonio de Beatis, que mantinha um diário detalhado de sua viagem. O artista de 65 anos pareceu a de Beatis "um homem velho", não mais capaz de pintar "com aquela doçura característica".

Durante essa visita, Leonardo levou os hóspedes ao seu ateliê e lhes mostrou três quadros: um de São João Batista menino, outro da Madona com o Menino Jesus e Sant'Ana, e o terceiro de "uma certa dama que conheci em Florença, feito a *instanzia* (traduzido como "sob estímulo, encomenda, a pedido, por ordem") do finado Magnifico Giuliano de Medici" — *tutti perfettissimi* (completamente elevado e sem falhas).

No dia seguinte, os visitantes italianos, reunidos no castelo real de Blois, contemplaram outro retrato de Leonardo, "de uma certa dama da Lombardia" (provavelmente a amante do duque Ludovico Sforza, Lucrezia Crivelli) — "de alguma beleza, mas em minha opinião não tão bela quanto a Signora Gualanda", escreveu de Beatis, referindo-se não ao retrato, mas à amante de Giuliano de Medici, Isabella Gualanda.

Mas se a "dama florentina" era de fato Lisa Gherardini, por que Leonardo diria que fora "persuadido" por Giuliano a retratá-la? Alguns especulam que Lisa deve ter sido a amante secreta de Giuliano — afirmação sem lastro algum com a realidade, que acabou fazendo parte dos relatos ficcionais sobre a vida dessa mulher. Outros interpretam a descrição como prova de que a mulher na pintura não pode ser Lisa.

Eu gosto da teoria que a historiadora da arte Josephine Rogers Mariotti desenvolve em *Monna Lisa: La "Gioconda" del Magnifico Giuliano* — seu

libriccino (livrinho), como ela se refere ao diminuto volume. Talvez Giuliano, o cortesão cosmopolita, embebido na platônica cavalaria dos romances da Renascença, tenha pedido a Leonardo que completasse seu trabalho havia tempos inacabado como forma de homenagear um ideal de beleza feminina — tal como fora feito com o retrato de Ginevra de Benci, pintado pelo artista muitos anos antes, a pedido de um admirador dessa mulher. Assim como fizera na corte de Urbino, o cosmopolita Giuliano, autor de versos amorosos dedicados a mulheres idealizadas, pode ter "instigado" a conclusão do retrato como uma imortal ode de louvor.

Talvez Giuliano planejasse guardar a obra consigo. Talvez ele pensasse em entregá-la a Francesco del Giocondo, seu aliado político e apoiador. O bravo tuberculoso pode simplesmente não ter vivido o bastante para reclamar sua posse.

Será que Leonardo doou o retrato? Especula-se que ele se apaixonara pela imagem que havia criado. Tudo o que sabemos é que ele sempre manteve o retrato de Lisa próximo, e deve ter adicionado pinceladas aqui e ali até o fim de sua vida. Em seus últimos anos, a face da serena *fiorentina* provavelmente fez Leonardo se lembrar de um tempo distante, em uma cidade distante, onde ele anteriormente fora jovem e feliz.

Lisa Gherardini também teria razões para suspirar pelos dias mais felizes do passado distante. Em janeiro de 1518, notícias terríveis chegaram do Convento di San Domenico di Cafaggio: irmã Beatrice, o nome escolhido pela jovem Camilla quando empenhou sua vida a ser uma serva do Senhor, passara às mãos do Altíssimo. Seus pais devem ter sentido mais o choque do que a tristeza.

Sua filha tão querida — o bebê de olhos reluzentes, a criancinha tagarela, a fadinha sorridente — estava morta aos 18 anos. A causa? Algum dos inúmeros perigos, da pneumonia às pragas, que ceifavam vidas até mesmo dos jovens e dos enclausurados.

Os del Giocondo reagiram com o que Giuseppe Pallanti descreve como *lo sbigottimento* — "angústia" ou "consternação", embora o português não capture tão bem quanto o italiano o aperto na garganta e o impacto terrível de uma dor como essa. A família enlutada amarrou tecidos negros de lã nas janelas e cobriu-se nos ombros com pesadas mantas fúnebres. Pranteadores acenderam velas. Um padre rezou a missa para os finados. O coral cantou um réquiem solene. O corpo da irmã Beatrice jazia em seu descanso.

Aos 38 anos, Lisa Gherardini perdera para o Grande Mar da morte três dos

seis filhos que trouxera à luz.

Capítulo 13

O grande mar

Em minha primeira viagem a Florença há muitos anos, subi até a centenária Basílica de San Miniato, que dá vista para a cidade. Passeando pelo seu cemitério, fiquei impressionada com as lápides, algumas decoradas com estátuas evocando crianças e jovens donzelas ceifadas pela morte. Belos rostos, belas vidas, que por pouco tempo perduraram.

Cheia de melancolia, enquanto descia a colina íngreme à luz do crepúsculo, olhei para cima e vi um pôr do sol carmim sobre a *città d'arte* banhada pelo Arno. Nesse indelével momento, pude perceber algo que não conseguia expressar. Apenas recentemente encontrei, em um dos cadernos de Leonardo, as palavras que resumem este insight: "A beleza perece na vida, mas não na arte."

Terá sido a beleza imortal criada por Leonardo que o confortou no fim de sua vida?

No vívido relato de Vasari — talvez vívido demais — sobre os últimos dias de Leonardo, o artista estuda ensinamentos católicos, arrepende-se, confessa seus pecados e recebe a comunhão. Em 2 de maio de 1519, quando o monarca francês Francisco I entrou em seus aposentos, Leonardo reuniu o que ainda lhe restava de forças para levantar da cama e explicar "qual era sua doença e quais eram os sintomas". Ele então reconhece "o quanto ofendera a Deus por não se dedicar à sua arte o tanto que deveria". Enquanto Leonardo esvaece em um último espasmo, o rei Francisco ampara sua cabeça e o conforta.

Há muito que os historiadores são céticos quanto a essa história exagerada, especialmente após a descoberta de um documento oficial da realeza indicando que, naquele mesmo dia, o rei se encontrava a alguma distância de Amboise. Para mim, a conversão na última hora de Leonardo e seu choro de arrependimento parecem tão duvidosos quanto o abraço real.

Em seu testamento, Leonardo orquestrou sua despedida final: funeral na igreja de Saint-Florentin em Amboise, com o caixão sendo carregado pelos capelães da igreja e acompanhado pelo prior, curas, frades e por sessenta homens pobres (devidamente compensados) carregando pequenas velas, enquanto dez grandes velas ardiam e orações eram feitas em benefício da sua alma. Leonardo não deixou instruções sobre seu sepultamento e sua lápide.

Florença não recebeu notícias de sua morte até 1º de junho, quando seu

assistente Melzi informou os meios-irmãos de Leonardo. “Ele era como o melhor dos pais para mim”, escreveu. “Enquanto tiver ar em meus pulmões, sentirei tristeza, para sempre. Ele me deu provas diárias da mais apaixonada e ardente afeição.”

Quando ouviu a notícia, Lisa Gherardini provavelmente não tinha ideia do que fora feito com seu retrato. Mas eu me pergunto: será que ela chorou ao saber da morte de Leonardo?

Talvez Lisa ainda estivesse derramando lágrimas pela filha que perdera um ano antes. Que seja feita a vontade de Deus, ela deve ter dito milhares de vezes. Mas qual era a vontade de Deus para sua filha mais nova, Marietta, de 19 anos? Sabemos que, em 1519, a garota — passado seu auge como aspirante a noiva — vivia no convento de Sant’Orsola. Uma anotação do livro-razão de 14 de julho registra o pagamento de dezoito florins recebidos em benefício da “filha de Mona Lisa del Giocondo”, talvez para lhe garantir algum conforto especial ou privilégio.

Desde a morte de Camilla, Lisa deve ter passado mais tempo em Sant’Orsola, rezando na capela, participando de novenas, vigílias e missas, fazendo generosas doações. Tal “matronagem”, uma forma comum de caridade entre as senhoras de classe alta em Florença, parece ser a única atividade legítima da qual as mulheres podiam participar fora de casa, uma extensão do amor e do zelo dedicados a suas próprias famílias.

Com seus filhos já criados e menos encargos domésticos, Lisa também deve ter distribuído esmolas para os pobres e visitado os doentes — boas obras que refletiam bem sobre a reputação cívica de seu marido. Mas, para Lisa, a fé e a caridade podem simplesmente ter oferecido um alento que ela não conseguia encontrar em outros locais. O mesmo podia ser verdadeiro para sua filha.

Em uma cerimônia solene a 20 de outubro de 1521, Marietta del Giocondo, noiva de Cristo, ornou-se em um véu branco, aceitou o anel dourado e assumiu o nome de irmã Ludovica. Durante uma alegre missa solene na noite de Natal do ano seguinte, a jovem de 22 anos fez seus votos formais e jurou obediência perpétua, pobreza e castidade. Durante todos os dias de sua longa vida, ela rezaria na capela de Sant’Orsola diante das pinturas que seu pai havia comissionado: uma de seu padroeiro, São Ludovico, e outra do padroeiro do pai, São Francisco de Assis.

Mas certamente não era só isso que irmã Ludovica fazia. Após cantar os salmos matinais, ela devia trabalhar no tear com outras irmãs ou manejar uma

agulha de bordar em uma vestimenta com brocados. Dotada do mesmo tino para negócios que o pai, ela se envolveu na administração dos bens do convento; seu nome aparece em várias escrituras nos arquivos de Sant'Orsola.

A revelação de atividades monásticas semelhantes a empregos, quando não carreiras, me pegou de surpresa. À medida que avançava na pesquisa — e havia muitos trabalhos relativamente recentes — sobre mulheres em conventos, descobri que as únicas historiadoras, contadoras, farmacêuticas e administradoras da Florença renascentista vestiam hábito religioso. Algumas freiras — a minoria, com certeza — escreviam crônicas, peças e tratados acadêmicos; pintavam e decoravam obras devocionais, faziam músicas maravilhosas e exerciam considerável influência sobre a política e o comércio locais.

Peguei-me flertando com uma questão hipotética: O que eu teria preferido? Casar com um homem bem mais velho que eu não conhecia, a quem poderia ou não vir a amar? Dividir um lar com parentes? Décadas de tédio em família? A perspectiva de risco de morte que a gravidez e o parto representavam? Diante das opções — que as filhas da Renascença não tinham — veria talvez vantagens em usar o véu.

É claramente improvável que Lisa Gherardini tenha pensado nesses termos. Mas seu conforto era lembrar que sua filha Marietta, protegida dos apetites e das guerras dos homens, iria viver dignamente em uma comunidade de mulheres, em harmonia com a vontade de Deus. Ao menos, essa era sua esperança.

A própria Lisa pode ter progredido em sua jornada espiritual. À semelhança de muitas mulheres devotas de sua época, progressivamente ela deve ter combinado práticas religiosas à sua vida diária: orações em seu quarto diante da Madona; missa matinal; leituras contemplativas; vésperas; um rosário antes de dormir. A devoção deve ter aliviado a alma de Lisa, da mesma forma que trouxera serenidade a Margherita Datini, sua passional antepassada que vivia no Prato.

Em dezembro de 1521, já beirando os 46 anos, Leão X, o papa Leão dos Medici, contraiu um resfriado ao sentar-se diante de uma janela aberta, em uma fria noite de inverno, e morreu. Assim anunciou o Vaticano, mas muitos suspeitaram de envenenamento por algum de seus numerosos inimigos. Com os cofres papais drenados pelos excessos luxuriantes de Leão, os cardeais escolheram seu antípoda perfeito: um erudito ascético flamengo que se escondia num canto do aposento papal comendo nada mais que um mingau

ralo.

O breve reinado do papa Adriano VI, tão moralista que ameaçou caiar as imagens nuas de Michelangelo na Capela Sistina, acabou em dois anos. O impopular pontífice morreu de "doença no fígado" — um eufemismo quase certo para envenenamento, que se tornou um risco ocupacional para aqueles que ascenderam ao trono de São Pedro.

Partidários dos Medici, como Francesco del Giocondo, ansiavam pela escolha do cardeal Giulio de Medici (1478–1534), o filho ilegítimo de Giuliano, o irmão assassinado de Lorenzo Il Magnifico. Mas o conclave dos cardeais sofreu um impasse. Somente após dois meses confinados em salas imundas, infectas pelo cheiro de suor e de coisa velha, sem ar fresco ou luz natural e com limitadas porções de pão, vinho e água, é que os príncipes da Igreja finalmente escolheram Giulio, que adotou o nome de papa Clemente VII.

"Deveras soturno e desagradável", escreve o historiador Guicciardini, "conhecido por ser avarento, nem um pouco confiável e sem natural inclinação à bondade." Sob Clemente VII, Florença tornou-se, na prática, um satélite de Roma. Dois adolescentes, primos ilegítimos da família Medici — Ippolito, filho de Giuliano de Medici com sua amante em Urbino, e Alessandro, que diziam ser o bastardo do próprio papa —, passaram a residir no *palazzo* da família, com vários oficiais encarregados de tomar conta dos jovens.

Francesco del Giocondo deve ter arrumado um lugar na primeira fileira na festividade dos rapazes. No ano de 1525, o sexagenário mais uma vez tomou para si o longo robe carmim, a corrente de ouro e as responsabilidades civis de um prior, e mudou-se para o Palazzo Vecchio para cumprir seu segundo mandato de dois meses na Signoria. Mas ele nunca interrompeu sua busca implacável por lucro. Quando Maestro Valerio, um pintor e escultor menos representativo, morreu lhe devendo dinheiro, Francesco recuperou o débito — e mais alguma quantia — tomando posse de todo o estoque de obras do artista. Naqueles tempos incertos, ele investiu no que seu bisavô da Toscana reconhecia como a única opção sólida, imóveis, e adquiriu mais propriedades rurais, incluindo uma antiga fazenda dos Strozzi.

O sogro de Francesco, Antonmaria Gherardini, morreu por volta dessa época. Seu testamento, processado em 1526, revelou que os Gherardini, sempre determinados a manter as aparências em prol da honra familiar, havia muito viviam além de suas possibilidades. Nos anos seguintes eles teriam que vender mais da metade de suas propriedades rurais para cobrir suas dívidas.

Ao final, apenas a antiga fazenda em Cortine permaneceu nas mãos da família.

Lisa, sempre a irmã mais velha responsável, deve ter se preocupado com seus irmãos empobrecidos, principalmente depois que um deles morreu, deixando mulher e filhos. Talvez com algum receio, ela perguntou a seu marido se seus parentes poderiam se mudar para a casa em frente, na Via della Stufa. Francesco del Giocondo "sabia que esse arranjo não daria certo", relata Giuseppe Pallanti com sarcasmo, mas acabou concordando — "sobretudo para agradar a esposa". Ele também pode ter se apropriado do dote da viúva em benefício próprio.

Os bens de Leonardo da Vinci apresentavam problemas diferentes. Quando um artista da corte morria, suas obras geralmente ficavam com seus patronos. Entretanto, o rei Francisco concedera a Leonardo uma dispensa especial que lhe permitia deixar suas posses para quem ele escolhesse. O artista deixou seus cadernos e desenhos para seu assistente Melzi, uma casa e um horto para seu estimado Salaì, dinheiro para seus meios-irmãos e presentes para vários de seus servos.

Muitos quadros, incluindo *Mona Lisa*, devem ter ficado com Salaì, que foi assassinado em uma briga violenta na Itália, em 1524, apenas cinco anos depois da morte de seu mestre. Um inventário de sucessão, achado nos arquivos de Milão no início dos anos de 1990, listava doze quadros sob a posse de Salaì, tanto originais de Leonardo quanto excelentes cópias. Um amanuense inicialmente identificou um dos dois retratos femininos como *La Honda*, mas depois riscou sua anotação e escreveu *La Ioconda* (a grafia milanesa para *La Gioconda*) — outra confirmação possível da "senhora Gioconda" como modelo de Leonardo.

O rei Francisco I, que provavelmente desejou o retrato desde a primeira vez que o viu, queria "a senhora" a qualquer custo. Ele pagou uma assombrosa quantia: algo em torno de 12 mil francos, o equivalente a quase 10 milhões de dólares atualmente.

O monarca francês também investiu forte em outra perseguição custosa: a guerra com seu arqui-inimigo Carlos V (1500–1558), soberano da Espanha, Áustria e alguns ducados menores, que em diversas ocasiões desafiou o rei francês para um combate corpo a corpo. Por anos os dois jovens, belicosos e egocêntricos monarcas movimentaram seus exércitos como peões sobre o tabuleiro de xadrez italiano. O papa Clemente VII, paralisado pela ambivalência, agravou ainda mais a volátil situação do conflito ao mudar

repetidamente de lado.

Roma pagou um preço altíssimo por sua hesitação. Em 1527, um exército rebelde, de mais de 25 mil soldados espanhóis e mercenários alemães, lutando por Carlos V, famintos e mal pagos, marchou sobre a Cidade Eterna. No dia 6 de maio, pouco antes do amanhecer, os romanos despertaram com as badaladas de alerta dos sinos e o barulho seco dos tiros. Ondas de soldados fora de controle avançaram sobre os defensores da cidade, que foram batidos, e assassinaram todos em seu caminho — homem ou mulher, jovem ou idoso, padre ou camponês. Ao final dessa excepcional orgia de luxo, destruição e violência gratuita, quase a metade da população havia fugido ou fora atirada ao Grande Mar.

"Na verdade", escreveu o humanista holandês Erasmo, "isto foi mais a queda de um mundo do que de uma cidade."

Pouco tempo depois, o mesmo pôde ser dito de Florença. Quando por lá chegaram notícias do ataque de Roma, os cidadãos florentinos escoltaram seus líderes, os jovens Medici, para fora da cidade. De seu lar em Via della Stufa, Francesco e Lisa del Giocondo podiam ouvir os gritos da multidão e o barulho de pedras se arrebentando; eram as *palle* dos Medici, arrancadas dos prédios e atiradas ao chão. Um historiador me diz que não sobrou intacto um único *stemma* (brasão) da família.

Uma renhida batalha no coração de Florença provocou outra baixa: o *David* de Michelangelo. As forças republicanas que tomaram controle do Palazzo Vecchio jogaram um banco pela janela para atingir os partidários dos Medici que atacavam o edifício. A peça atingiu o venerado símbolo da liberdade de Florença e quebrou seu braço. Quando a luta se acalmou, o futuro historiador da arte Vasari, à época um jovem aprendiz, correu para fora do *palazzo* sitiado para recolher os pedaços. (Após guardá-los por anos, em 1543 Vasari finalmente reparou a escultura mutilada.)

Com os Medici novamente banidos, a República florentina renasceu. Os cidadãos amotinados, excomungados pelo papa, elegeram Jesus Cristo como seu soberano e afixaram uma placa no Palazzo Vecchio com os dizeres: *Jesus Christus, Rex Fiorentini Popoli S.P. Decreto electus* (Jesus Cristo, Rei do Povo Florentino, eleito por decreto popular). Rabiscado nos muros da cidade figurava o slogan *Poveri ma liberi!* (Pobre mas livre!).

Francesco del Giocondo, que sempre pareceu ser livre para fazer o que quisesse, nunca foi pobre. Enquanto outros, em pânico, vendiam tudo o que podiam a preços baixos; registros de arquivo mostram que, em 1528,

Francesco desembolsou a espantosa quantia de 5 mil florins para ampliar sua principal fazenda em Chianti. Perguntei a diversos historiadores se ele poderia ter levado sua família ao local para aguardar a passagem da tempestade iminente. Não, disseram eles, explicando que as áreas rurais logo ficariam ainda mais perigosas que a própria Florença.

Nos livros de memórias, compreendi o que deve ter sido a vida de Lisa Gherardini durante os momentos sombrios em sua cidade natal. Uma autêntica *mamma* italiana, a matriarca da família, que completara 50 anos em 1529, teria reunido filhos, netos, irmãos e irmãs, primos, sobrinhos, e os preparado para o pior. Estocando todo tipo de suprimento que conseguissem reunir, sua família teria cultivado vegetais nos terraços e nos quintais. Eventualmente, eles poderiam ter usado móveis, venezianas e portas como lenha para se manter aquecidos.

Um dos primos de Lisa, Andrea Gherardini, descendente de seu tio-avô Antonio (irmão do avô de Lisa, Noldo), serviu como capitão na milícia de cidadãos conhecida como os Marzoccheschi (filhos dos Marzocco) e treinou a juventude da cidade para marchar e sustentar batalhas forjadas. Para parecerem mais velhos e mais intimidadores, os jovens e atraentes florentinos cultivavam suas barbas e aparavam suas cabeleiras à altura dos ombros. Tal como outros cidadãos, Lisa e Francesco devem ter doado cordões de ouro e prataria que foram derretidos e transformados em moedas, para financiar o armamento de seus defensores.

E, acima de tudo, os florentinos de todas as idades rezavam, prostrando-se duas vezes ao dia, por força de decreto civil, ao som dos sinos do Angelus. A procissão era sua forma preferida de intercessão. Como registrou um cronista, "as ruas estavam abarrotadas" de paradas diárias com priores descalços, *vecchioni* (idosos) caminhando com dificuldade e crianças vestidas de anjos — vez ou outra acompanhadas de rebanhos de ovelhas e cabras, além de galinhas, subtraídos das linhas inimigas. Estudiosos do período descrevem esses rituais como "a marcha da morte da República".

O fim da República se deu pelas mãos do papa Medici. Quando Clemente VII, disfarçado de mascate, escapou finalmente de Roma, em dezembro de 1527, ele havia perdido tudo: dinheiro, influência, aliados e armas. Mas jurou nunca desistir da cidade que sua família consagrou em grandeza, não importando com quais demônios ele tivesse que fazer acordo — incluindo seu diabólico inimigo de outrora. Em troca da coroação papal como Sacro Imperador Romano, entre outras concessões, Carlos V concordou em disponibilizar tropas para reestabelecer os Medici em Florença. Em questão de meses uma

força de quase 40 mil homens reuniu-se nas colinas que cercavam a cidade.

"Abandone seus brocados, Florença!", as tropas imperiais zombavam dos fabricantes de tecido da cidade. "Estamos chegando para medi-los com o cabo de nossas lanças."

Os soldados subestimaram a coragem insurrecta dos florentinos — e seu amor por grandes gestos simbólicos. Em 17 de fevereiro de 1530, a família del Giocondo ouviu o som estridente das cornetas anunciando a tradicional partida de *calcio*. Esquadrões de jovens avançavam a passos firmes pelas ruas estreitas da Piazza Santa Croce, trajados inteiramente nas cores dos times conhecidos como Bianchi (Brancos) e Verdi (Verdes). Para sublinhar o desdém florentino pelo inimigo, músicos tocavam seus instrumentos no terraço de Santa Croce. Quando o jogo começou, um tiro de canhão zuniu sobre suas cabeças e caiu do outro lado da igreja. Ninguém se feriu, e a partida continuou em meio a grande clamor. Embora o placar final tenha sido rapidamente esquecido, todos em Florença alegraram-se com esse triunfo do espírito.

A cidade resistiu por mais terríveis seis meses. O custo do trigo subiu para quatro vezes seu preço normal. À medida que a comida minguava, os florentinos, enfraquecidos de fome, começaram a morrer pela peste e outras epidemias. O único alento que tinham vinha de um bravo e corajoso comandante, chamado Francesco Ferrucci, que muitas vezes infiltrava-se nos acampamentos inimigos para conseguir suprimentos. No verão de 1530, sob a proteção da noite escura, Ferrucci guiou um grupo de homens pelo interior da Toscana para arregimentar um exército voluntário. Forças inimigas fizeram-lhes emboscada nas montanhas acima de Pistoia. Ferrucci lutou até a morte. Quando um comandante inimigo o apunhalou, ele arquejou e disse: "Assassinas um homem morto."

Algo dentro dos florentinos morreu também. Os líderes da cidade estimaram que apenas oito dias de pão restavam para a população faminta.

Em 12 de agosto de 1530, os representantes de Florença se renderam incondicionalmente. Apesar das garantias de clemência dadas pelo papa, as tropas invasoras assassinaram, pilharam, estupraram e destruíram todos os vestígios do governo popular. O líder das forças antipapais foi torturado e assassinado. Inúmeras lideranças, incluindo o primo de Lisa, Andrea Gherardini, foram banidas para sempre da cidade.

"Quisera eu Florença jamais ter existido!", teria exclamado o papa Clemente VII. Seu desejo por pouco não se realizou. A cidade quase afundou

em um grande mar de destruição.

Lisa e Francesco del Giocondo sobreviveram — o que diz muito sobre a resiliência deles. Segundo documentos fiscais de 1532, Francesco, 67 anos, e Lisa, 53, passaram a viver em Via della Stufa com seus filhos, Bartolomeo e Piero, as respectivas esposas e vários netos. (Não há registros sobre o destino de seu filho Andrea.) Todos tiveram que se acostumar com a nova realidade.

O estilo dos florentinos refletia as mudanças. Inspirados pelos jovens Marzoccheschi, que pegaram em armas durante o cerco, homens de todas as idades, registra um cronista, "que anteriormente tinham longa cabeleira, caída até os ombros, passaram a usar cabelos curtos, sem exceção, e começaram também a usar barba".

O papa Clemente VII fez governador o seu filho bastardo, Alessandro (1511–1537), um jovem agressivo de cabelos crespos e comportamento intempestivo. Em 1º de maio de 1532, este rapaz arrogante desmontou as instituições republicanas, incluindo a bicentenária Signoria na qual Francesco del Giocondo servira por duas vezes. O recém-proclamado duque obrigou todos os homens florentinos a entregar suas armas. La Vacca, o grande sino, foi jogado da torre em que ficava para arrebentar-se em pedaços na Piazza della Signoria. O estrondo provocado reverberou no coração dos cidadãos de Florença.

Apesar da economia em frangalhos, Francesco del Giocondo conseguiu reter uma grande riqueza. Este oportunista já grisalho parece ter retomado sua antiga prática de cobrar exorbitantes taxas cambiais para ordens religiosas. Em 1536, aos 71 anos, ele foi levado a uma corte eclesiástica sob a acusação de usura.

Ao que parece, Florença perdeu qualquer compasso moral. O duque Alessandro, o apetite sexual mais voraz dos Medici, abusava de esposas, filhas e freiras florentinas. Seu reino sórdido terminou com a traição de um companheiro de farra, um primo distante conhecido como Lorenzino (pequeno Lorenzo), em função de sua baixa estatura — depois rebatizado de Lorenzaccio (Lorenzo ruim) devido a seus atos perversos.

Quando o olhar de Alessandro caiu sob uma bela senhora casada de impecável virtude, Lorenzino prometeu arranjar um encontro secreto durante a noite da Epifania do Senhor, em janeiro de 1537. Chegando ao encontro, o duque Alessandro despiu-se, deitou-se na cama e dormiu — e apenas acordou quando Lorenzino e um matador irromperam no quarto. Lutando para se livrar do agarrão de Lorenzino, Alessandro mordeu o dedo de seu primo até

chegar ao osso, mas o matador terminou com o duque enfiando uma faca em sua garganta. O corpo massacrado de Alessandro foi descoberto dias depois, mas os dois assassinos já haviam escapado.

No rebuliço que se seguiu ao crime, os florentinos exilados aproveitaram a oportunidade para tentar retomar o poder. Um contingente de cavaleiros e soldados de infantaria marchou até a cidade, mas foi derrotado pelas forças imperiais. Entre os líderes capturados e levados à prisão estava o primo de Lisa. Andrea Gherardini teria o mesmo destino brutal dos ancestrais rebeldes, sobre os quais li nos arquivos de Estado: ele foi decapitado.

Os Palleschi, que era como os apoiadores dos Medici se nomeavam, escolheram um desconhecido como o próximo governante: Cosimo de Medici (1519–1574), de apenas 18 anos, o filho de um bravo mercenário de nome Giovanni delle Bande Nere (João das Faixas Negras), que fora assassinado alguns anos antes. Sob o reinado de Cosimo nasceu a monarquia dos Medici, que iria durar até o fim da linhagem na década de 1860.

"Estes eram uma raça diferente de Medici", comenta o historiador florentino Fabrizio Ricciardelli durante uma conversa abrangente no Palazzo Spinelli, não muito distante da Piazza Santa Croce.

"Como?", pergunto.

"Se for ao Corredor Vasari, você vai entender", diz ele de forma misteriosa.

Participei de um inspirador passeio noturno por este corredor elevado, construído em 1565 por Vasari a pedido do duque Cosimo para ligar seu lar, no Palácio Pitti, às repartições públicas do Palazzo Vecchio. Há centenas de pinturas e muitos autorretratos de artistas dispostos ao longo do corredor de três metros de largura, mas eu sou atraída pelas janelas recuadas, grandes e pequenas, cada uma comportando visões distintas do rio, da Ponte Vecchio e da multidão transitando lá embaixo.

Olhando com atenção desse ponto privilegiado, compreendo as palavras do professor Ricciardelli: Lorenzo Il Magnifico caminhava tranquilamente pelas ruas, cantando e dançando com seus companheiros florentinos. Cosimo e seus descendentes preferiam caminhar sobre suas cabeças, olhando para baixo com uma arrogância que me faz lembrar dos Gherardini e magnatas que construíram as torres dos séculos passados.

Em 1537, um envelhecido e doente Francesco del Giocondo preparou seu testamento. Como todo documento oficial, este foi escrito em latim por um *notaio*. Quando eu li as traduções para o italiano e o inglês, percebi o carinho

de Francesco pela mulher que o acompanhou em sua vida. Com grande afeição, ele deixou para sua *dilectam uxorem* (amada esposa) a fazenda recebida como dote e as roupas e joias com que a presenteara nos momentos mais felizes, bem como vastos rendimentos para seus anos restantes. Além de declarar seu amor, Francesco exaltou o espírito "naturalmente livre" de Lisa.

O patriarca dos del Giocondo encarregou sua filha, a irmã Ludovica, de cuidar do bem-estar de sua mãe e obrigou os demais filhos a respeitar suas escolhas. Para a irmã Ludovica, ele providenciou um estipêndio mensal pago diretamente a ela, de forma que "o convento não possa reclamar nada dessa importância", além de hábitos monásticos, camisas, lençóis de linho e lã, e todos os delicados linhos do Reims que ela poderia precisar para suas toucas brancas como a neve. Ele nomeou seus filhos Bartolomeo e Piero como seus herdeiros e estabeleceu dotes para suas filhas; exortou seus filhos a evitar quaisquer desentendimentos e a trabalhar na busca de união, paz e amor fraternal. Seu *notaio* de confiança, um colega, e outros sete, incluindo um verdureiro, serviram como testemunhas.

Francesco del Giocondo morreu em 1538, aos 73 anos. Vestindo pesados trajes de luto e carregando velas, a família reuniu-se na Capela dos Mártires de Santissima Annunziata. Os monges servitas, que conheciam Francesco muito bem, pois ele fora por anos seu patrono e fornecedor, compareceram em peso para cantar e rezar. Com a fumaça dos incensos pairando no ar, Lisa observou o homem que ela acompanhara por 43 anos de sua vida ser baixado à cripta. O último desejo de seu marido foi uma lamparina — cujo óleo seus herdeiros custeariam — com uma chama perpétua sobre seu túmulo.

Como de costume, os filhos de Lisa tornaram-se seus protetores e provedores legais. Entretanto, ela exerceu alguns dos seus direitos recém-adquiridos para afirmar o controle sobre os últimos anos de sua vida. Sendo a prerrogativa de uma viúva, Lisa entregou à filha, irmã Ludovica, as propriedades e demais posses que herdara do marido. E isso, conforme aprendi com as histórias da Renascença, não era algo incomum. Quando mulheres de posses transferiam seus bens, elas eram mais inclinadas que os homens a fazer doações para outras mulheres e para instituições como conventos.

Em 1539, os filhos de Lisa concordaram formalmente que Bartolomeo sairia da espaçosa casa dos del Giocondo em Via della Stufa, onde a mãe deles permaneceria com Piero e sua família. Lisa tinha um plano diferente. No que talvez tenha sido a única decisão independente que ela tomou acerca da organização de sua vida, esta sexagenária se mudou para o Monastero di

Sant'Orsola, que aceitava viúvas por uma tarifa mensal de dois florins. Talvez, especulam alguns, Lisa tenha adoecido ou se fragilizado de tal forma que carecia dos cuidados das freiras. Talvez ela não quisesse sobrecarregar a família do filho (embora naquela época, tanto quanto hoje, filhos e netos recebessem calorosamente sua avó, ou *nonna*).

Eu valorizo o espírito independente de Lisa, próprio dos Gherardini, que a levou a terminar seus dias onde queria — numa casa religiosa, perto de sua filha estimada, protegida dos cataclismos que tantas vezes convulsionaram sua cidade. De lá ela nunca saiu.

Quando Lisa Gherardini morreu, aos 63 anos, em 15 de julho de 1542, toda a comunidade de Sant'Orsola compareceu a seu funeral para velar uma companheira querida. A seu pedido, ela foi enterrada, não na cripta dos del Giocondo em Santissima Annunziata como seu marido determinara, mas no convento.

Tais encaminhamentos também não eram incomuns. "Mulheres privilegiadas, talvez as únicas nessa sociedade que tinham o poder de escolha sobre o local de seu enterro, preferiam enfaticamente descansar em comunidade com outras mulheres nas igrejas ou outros edifícios eclesiásticos", afirma a historiadora Margaret King em *A mulher do Renascimento*, "em vez de serem enterradas com seus maridos, seus pais ou outros representantes masculinos de suas linhagens."

Por quê? Ao não se juntar a seu marido na cripta da família, teoriza King, uma mulher refuta "todas as decisões passadas das gerações masculinas". Depois de toda uma vida sendo caracterizada como filha, esposa e mãe, uma viúva podia finalmente afirmar sua identidade como indivíduo. Um professor que conheci em Florença sugere outro motivo provável: talvez as mulheres da Renascença "já tivessem convivido demais com seus maridos na terra".

Lisa Gherardini sentia-se dessa maneira? Minha intuição é que sua escolha definitiva tinha mais a ver com os próprios sentimentos e desejos do que com seu genioso marido. Desde o seu nascimento, Lisa vivera na companhia de mulheres — uma *brigata* de madrinhas, tias, primas, agregadas, amigas, vizinhas. Juntas elas riram e cantaram, dançaram e rezaram, choraram e confortaram umas às outras. Nem mesmo a morte poderia romper os amorosos laços femininos que a cercaram e apoiaram em todos os dias de sua vida.

Lisa Gherardini, sem prever que sua face iria encantar milhões de homens nos séculos seguintes, escolheu descansar eternamente entre irmãs.

Bartolomeo e Piero del Giocondo não conseguiram manter o "enorme legado", como o caracteriza Giuseppe Pallanti, que seu pai lhes deixou. Desbancados por competidores em outros países, os mercadores de seda perderam seus melhores clientes e afundaram em dívidas. Com as dívidas aumentando, eles começaram a vender bens para pagar os credores. O filho mais velho de Francesco, Bartolomeo, que morrera em 2 de dezembro de 1561, passou para seu filho, Guaspari, uma considerável herança acompanhada de um negócio em crise.

Sem conseguir manter a empresa funcionando, mesmo após a chegada de um novo sócio, Guaspari del Giocondo declarou falência em novembro de 1564. Um juiz o intimou para interrogatório na corte de Stinche, uma tenebrosa prisão na Via Ghibellina onde devedores cumpriam pena, punidos em função de suas falências. Nesse local deprimente ele confirmou sua lista de credores — os mais renomados artesãos, mercadores e banqueiros de Florença. O juiz ordenou que Guaspari permanecesse na cidade enquanto ele examinava o caso.

"Indiferente às suas dificuldades financeiras e com uma boa dose de irresponsabilidade", segundo consta da descrição de Pallanti, o jovem passou a se entregar a um de seus passatempos favoritos: a jogatina, que fez sua situação piorar ainda mais. Em poucas horas de carteado com seus amigos, Guaspari perdeu uma vasta quantia. Sem condições de levantar esse dinheiro, ele escreveu uma confissão de dívida que não poderia cumprir. Seus devedores foram à corte e pediram para ser incluídos na lista de credores de del Giocondo. O furioso juiz confiscou os bens de Guaspari para leilão e ordenou que se afixassem cartazes pelas ruas dando notícia do pregão e da falência.

"Por seis meses, o nome dos del Giocondo estava na boca de todos", escreve Pallanti. Já no mês de abril, Guaspari chegou a um acordo para liquidar dois terços de suas dívidas, de modo que pudesse reclamar seus bens e sua liberdade. Mas permaneceu a mácula sobre o nome da família. Guaspari acabou trabalhando como escrevente para os freis de Santissima Annunziata, onde ao menos teria ganho o bastante para manter acesa a lamparina votiva do avô. Francesco del Giocondo nunca poderia ter previsto quão rapidamente se esgotariam os fundos para o bem de sua chama memorial.

Agora a escuridão encobre a capela onde descansam seus restos mortais. A ferrugem corroeu a empoeirada lamparina votiva, que balança no teto. O retábulo desbotou de maneira irrecuperável. Eu olho atentamente o interior do confessionário particular onde Lisa Gherardini devia se ajoelhar buscando

absolvição. Quando minha mão se apoia sobre a estrutura de madeira, flocos de tinta se grudam em meus dedos.

A única menção remanescente à família de Francesco encontra-se sobre um piso de pedra, que indica que a capela, antes pertencente à *familiae iucundi* ("família Giocondo" em latim), em dado momento foi transferida para os novos proprietários, de nome Anfortis. Também eles evaporaram no passado. Tudo o que resta é uma quietude espectral que me arrepia, mesmo em um dia quente de verão.

Irmã Ludovica, a filha mais nova de Lisa, viveu mais que seus irmãos, até a venerável idade de 79 anos, morrendo em 8 de abril de 1579. Ela também foi enterrada em Sant'Orsola.

Em minha visita mais recente, a feiura brutal do convento dilapidado pareceu mais opressiva que nunca. Afastei-me de suas paredes degradadas e caminhei até o Arno, de lá subindo as colinas íngremes que dão no cemitério de San Miniato. Desse local, olhei para a cidade lá embaixo, que outrora acolheu Lisa Gherardini e Leonardo, e refleti sobre como cada um tinha morrido — ele, distante dos muros citadinos; ela, no interior deles.

O gênio de Leonardo brilhou até o fim. Pelo tempo que puderam, seus dedos continuaram rabiscando; seus olhos, observando; seu cérebro ágil, refletindo. "Embora suas conquistas tenham ocorrido mais por palavras que por atos", escreve Vasari, "sua fama e seu nome nunca irão se extinguir." Isso, de fato, se provou verdadeiro, mas eu me questiono se os fracassos de sua carreira — o monumento equestre que foi relegado, a pintura da *Última Ceia* que descascou, *A Batalha de Anghiari* que se estragou, a gama de trabalhos inacabados — o assombravam.

"*Dimmi se mai fu fatta alcuna cosa",* muitas vezes Leonardo rabiscou em seus cadernos. "Diga-me se algo já foi finalizado alguma vez." Para o seu inatingível alto padrão, nada o fora. O tempo, o "destruidor de todas as coisas", capitularia apenas para a morte, o "mal supremo". Certa vez ele escreveu dolorosamente sobre o destino da alma: "É com grande relutância que ela deixa o corpo, pois acho que sua tristeza e suas lamentações têm causa legítima."

Em nenhum lugar Leonardo expressou crença alguma em uma vida após a morte. Somente a arte permaneceria. A pintura, observou, poderia "preservar a beleza transitória dos mortais e dotá-la de uma permanência maior que as criações da natureza, pois estas são escravas do tempo" — tal como ele era.

Nos seus últimos dias, Lisa Gherardini não suspeitava da imortalidade que Leonardo deixara em seu retrato. Mas poucos devem ter sido seus arrependimentos. Com a vida enraizada na família e em Florença, Lisa viu os mais jovens crescer, ganhou netos, celebrou alegrias, chorou perdas e deu um testemunho à história. Como esposa, mãe e musa, desfrutou de momentos preciosos. No final, sua jornada espiritual deve tê-la feito ir das pompas e das posses, que os florentinos renascentistas tão avidamente desejavam, para uma dimensão mais elevada e pacífica.

Quando penso nos momentos finais de Lisa, outra citação de Leonardo vem à mente, uma linha escrita durante seus dias mais felizes em Milão: "Tal como um dia bem vivido traz um sono benfazejo, uma vida bem empregada traz uma morte abençoada." No momento da morte de Lisa, a Santa Virgem Maria, a quem ela adorou por toda a vida, deve tê-la abençoado com uma suave travessia ao Grande Mar da eternidade.

Parte V

O QUADRO MAIS FAMOSO DO MUNDO



Capítulo 14

As aventuras de madame Lisa

Anos atrás, quando eu e meu marido percorríamos o palácio real francês de Fontainebleau, a cerca de 55 quilômetros de Paris, um inconfundível sotaque texano ecoou ao longo dos salões filigranados que levavam a ostentação a um novo patamar de excesso.

"Esse", bradou a voz, "é um castelo danado de grande!"

A frase virou o refrão da nossa viagem: Notre-Dame? Uma catedral danada de grande! O Arco do Triunfo? Um arco danado de grande!

Quando descobri que o rei Francisco I, conhecido por trazer a Renascença à França, havia pendurado seu retrato de *La Joconde*, recentemente adquirido, no seu recinto de banho particular em Fontainebleau, eu compreendi imediatamente que aquele era um lavatório danado de grande.

De fato, o Appartement des Bains consistia em uma suíte de "banho" completa, com seis ambientes, piscina, sauna a vapor, mesas de jogo e saguão. Nesse clube de homens ultraexclusivo, Francisco, seus amigos, cortesãos e convidados (muitas vezes mulheres que não as esposas reais) jogavam cartas, bebiam à larga, fumavam, suavam, relaxavam e se lançavam a passatempos recreativos de toda sorte.

O quadro provavelmente foi colocado ali lá por volta de 1525. Lisa Gherardini, então com 46 anos, viveria por mais dezessete anos. Será que chegou a saber do paradeiro do quadro? Um de seus contemporâneos sabia. Giorgio Vasari, o primeiro a descrever seu famoso retrato, residiu em Florença em diversos períodos entre 1524 e 1550.

A primeira vez que me deparei com esse notável renascentista — artista, arquiteto, engenheiro, historiador, autor — foi há alguns anos, quando eu pesquisava minha biografia da língua italiana. A ideia para sua coletânea de histórias de vida de artistas italianos, eu aprendi, surgiu em uma conversa durante um jantar no Palazzo Farnese em Roma, por volta de 1543 (pouco tempo após a morte de Lisa Gherardini). Os convidados VIP, trocando reminiscências dos gigantes da arte que embelezaram a Itália, temiam que suas histórias pudessem em breve cair no total esquecimento. Um bispo muito estudioso se voluntariou para compilar um tratado, mas logo entregou o projeto ao vigor ilimitado de Vasari.

Para escrever o primeiro livro de História da Arte, Vasari entrevistou pessoas que conheceram em vida vários pintores e escultores, e presenciaram seus trabalhos em primeira mão. Embora tenha começado sua pesquisa após a morte de Lisa Gherardini e seu marido, Vasari pode ter falado com os filhos do casal, não apenas sobre Leonardo, mas também sobre artistas menores que foram comissionados por Francesco del Giocondo. Em 1550, Bartolomeo e Piero, ambos na faixa dos 50 anos, leriam o relato de Vasari sobre a vida de Leonardo na primeira edição do *Le Vite* (*As vidas*), que rapidamente se tornou o assunto de Florença, essa cidade que respira arte.

Vasari registrou a história correta de *Mona Lisa*? Isso depende de quem pergunta. Ao longo dos séculos, os críticos desafiaram sua datação duvidosa e os floreios estilísticos de Vasari, mas, em larga medida, a validade do artigo sobre Leonardo permaneceu.

"Pense em Vasari escrevendo sobre a vida de Leonardo como quem hoje escreve sobre os Beatles", sugere o historiador Fabrizio Ricciardelli quando busco sua opinião. Mesmo que Vasari nunca tenha visto a *Mona Lisa* — tal como um jovem autor de hoje nunca teria ouvido os Beatles tocar ao vivo —, muitas das testemunhas oculares teriam apontado os deslizes mais flagrantes. O próprio Vasari corrigiu muitos erros factuais em uma segunda edição expandida de *Le Vite*, publicada em 1568, mas apenas um em seu artigo sobre Leonardo: sua identificação inicial de Ser Piero da Vinci como tio do artista, e não como seu pai.

Os monarcas franceses trataram *La Joconde* tão caprichosamente como tratavam qualquer outra mulher da corte. Alguns a adoravam, outros a ignoravam. O quadro permaneceu na suíte de banho real até o final do século XVI, embora os muitos vapores da suíte não fizessem daquele recinto o local adequado para o retrato de uma dama. Talvez em uma desafortunada tentativa de reparar décadas de dano, um restaurador holandês aplicou ao retrato uma grossa camada de resina. O verniz tirou o brilho das cores antes de se fraturar em uma teia de fissuras bem finas chamadas *craquelure*. A *Mona Lisa* nunca apareceu sem esse véu.

No começo do século XVII, o retrato se mudou para o Cabinet des Tableaux, mais tarde chamado de Pavillon des Peintures, em Fontainebleau. Luís XIII (1601–1643) parece ter sido tão indiferente ao charme de *Mona Lisa* que, em 1625, o jovem monarca considerou trocar o quadro por um Ticiano e um Holbein, em um acordo com o rei Carlos I da Inglaterra. Os ministros do rei francês, argumentando que um dos melhores trabalhos de Leonardo não deveria deixar a França, convenceram-no a não fazer a troca.

A fama do retrato renasceu. Em um inventário de 1642 dos *Tesouros e Maravilhas da Residência Real de Fontainebleau*, Père Dan, padre superior de seu monastério, descreveu o retrato de "uma virtuosa dama italiana… Mona Lissa (sic), mais conhecida como *La Joconde*", como *premier en estime, comme une merveille de la peinture* (a mais estimada obra da coleção real, uma pintura maravilhosa).

O próximo regente atingido pelo charme da dama italiana foi Luís XIV (1638–1715), um sofisticado conhecedor de arte. O Rei Sol ordenou a transferência de *La Joconde* para o quarto de dormir de seu novo palácio, em Versalhes. Ali, durante seu longo reinado, ela viu chegar — e invariavelmente partir — as amantes do rei, à medida que Luís escondia todas elas em conventos. Somente *La Joconde* permaneceu ao lado do rei.

Historiador oficial de Luís XIV, André Félibien des Avaux também ficou enamorado. "Eu nunca vi algo mais completo ou expressivo", diz ele entusiasmado. "Há tanta graça e tanta doçura nos olhos e nos traços faciais que ela parece estar viva. Tem-se a impressão de que se trata de fato de uma mulher, cujo grande prazer é ser admirada."

Após a morte de Luís XIV, *Mona Lisa* perdeu esse prazer. Como as ex-amantes do rei, o retrato culminou enclausurado — a dama italiana ficou no escritório do Directeur des Bâtiments (Mantenedor dos Edifícios Reais) em Versalhes. Mas talvez essa queda acentuada de prestígio tenha sido fortuita. A França caminhava a passos largos para a revolução.

Embora eu já tivesse concluído que há menos que seis graus de separação entre Leonardo, a *Mona Lisa* e qualquer tópico possível, não esperava uma ligação com a Revolução Francesa, Maria Antonieta e Benjamin Franklin. Mas achei uma na história da assim chamada *Vernon Mona Lisa*.

Segundo esse interessante relato, a corte do mal-afortunado rei Luís XVI (1754–1793) ostentava duas versões da *Mona Lisa* — o painel de álamo e uma pintura sobre tela que decorava os aposentos da rainha Maria Antonieta (1755–1793). Não sabemos se a rainha pensava ser um Leonardo original, mas ela deu uma atenção especial ao quadro.

Algum tempo antes de seu tenebroso encontro com a guilhotina, em 1793, conta-se que Maria Antonieta confiou o retrato a um jovem americano de nome William Henry Vernon — talvez para salvaguardá-lo, talvez como um agradecimento por Vernon ter ajudado a salvar a vida de seu filho, o delfim da França e herdeiro do trono.

Vernon era filho de um construtor de navios da colônia de Rhode Island que amealhou uma fortuna negociando rum, escravos e melaço. Durante a Revolução Americana, Vernon pai, chefe do conselho da Marinha Continental, fez amigos como George Washington, John Adams e o francês marquês de Lafayette. Com o fim da guerra, ele enviou seu filho a Paris, para aprender francês e adquirir alguma dose de polidez do Velho Mundo.

O jovem Vernon caiu tão profundamente no encanto intoxicante de Paris que se tornou figura fácil na corte do rei Luís XVI. Quando o estilo de vida principesco do jovem americano o afundou em dívidas, ele procurou Benjamin Franklin, outro dos amigos influentes de seu pai, que naquele momento era embaixador na França, para pedir um empréstimo. Temendo pelo futuro do jovem, Franklin escreveu para o velho Vernon, aconselhando-o a resgatar seu filho de uma vida desperdiçada.

"É certo que ele irá se perder, se lhe for permitido ficar mais tempo em Paris", avisou Franklin. "Eu recomendaria que você mesmo fizesse a viagem para reavê-lo e conduzi-lo de volta para casa."

O filho pródigo desafiou os apelos urgentes do pai para que voltasse para casa e acabou preso por um tempo durante a Revolução Francesa. Ele depois viajou para a Inglaterra e a Rússia, antes de retornar a Rhode Island em 1797, com baús repletos de brocados e joias, além de uma fantástica coleção de pinturas atribuídas a Michelangelo, Murillo, van Dyck, entre outros mestres. À sua favorita ele chamou de *The Nun* (A freira), "uma obra irretocável de Leonardo de Vincy (sic)".

Quando contou a seus parentes que havia adquirido a obra diretamente de Maria Antonieta, eles pareceram estar mais chocados do que céticos. Consta que algumas tias solteironas consideravam a rainha francesa tão perversa que chegaram a queimar cartas, vindas da França, que ela escrevera a seu sobrinho.

Vernon pendurou *The Nun*, sua posse mais estimada, em seu quarto. Os membros da família relataram tê-lo visto ajoelhar-se perante o quadro com lágrimas nos olhos. Após sua morte, os herdeiros de Vernon leiloaram toda sua coleção. Um parente comprou *The Nun*, que passou de geração em geração, como uma relíquia familiar, antes de ser depositado na sala-cofre de um banco, onde permanece até os dias de hoje.

Após a revolução, os cidadãos franceses reivindicaram as obras de arte de valor incalculável dos palácios reais. Uma comissão do governo selecionou os melhores quadros e os transferiu para um setor no antigo palácio do Louvre, a

nova casa para "a arte do povo". A *Mona Lisa*, uma das últimas obras escolhidas, chegou em 1797, mas não ficou por muito tempo.

Dessa vez, um conquistador havia se apaixonado por ela. Em 1800, Napoleão Bonaparte (1769–1821) já tinha o retrato, que apelidou de "Madame Lisa", devidamente acondicionado em seu quarto de dormir no Palácio das Tulherias. Tempos depois, o imperador ficaria perdidamente apaixonado por uma jovem italiana que possuía uma notável semelhança com a dama do quadro — talvez uma tataraneta, gerações distantes, de Lisa Gherardini.

Os olhos escuros da princesa Natalia Guicciardini Strozzi, da atual geração dos Gherardini, brilham quando ela me conta esse pequeno trecho das histórias de sua família.

"Seu nome era Teresa Guadagni", ela diz com um sorriso, "mas Napoleão a chamava de *la belle italienne*."

Querendo saber como seus caminhos podem ter se cruzado, eu me embrenhei num obscuro capítulo da história francesa. Em 1805, depois que o Senado da França estabeleceu o Primeiro Império Francês, Napoleão designou sua irmã mais nova, Sua Alteza Imperial Élisa, para a missão de governar um grande pedaço da Península Italiana. Sua Alteza também era intitulada duquesa de Lucca, princesa de Piombino e grã-duquesa da Toscana. Em 1807, *La Madame*, tal como a chamavam seus súditos italianos, criou o Institut Élisa, uma escola para garotas da nobreza destinada a produzir esposas refinadas e bem-educadas, e lá recrutou as mais graciosas filhas da aristocracia local para servir como "damas de companhia".

Havia entre elas Teresa Guadagni, que nasceu em 1790 e provavelmente juntou-se à corte quando adolescente. Ela deve ter chamado a atenção de Napoleão em Paris, cidade que a irmã do imperador visitava regularmente com seu séquito. Apesar do assédio ardente de Napoleão, Teresa resistiu a suas investidas. Em 1810, Napoleão divorciou-se de sua primeira esposa, Josephine, e esposou Marie-Louise Habsburg da Áustria. Cinco anos depois ele foi derrotado em Waterloo e exilado.

Foi permitido à *La Madame* Élisa Bonaparte, detida e presa por breve tempo, permanecer em uma casa de campo perto de Trieste. Sua antiga criada, Teresa Guadagni, casou-se com um conde italiano. Consta que, para saldar dívidas, décadas depois o filho de Teresa, Adolfo, vendeu o retrato de Lisa Gherardini que havia tanto tempo pertencia à família. Os descendentes dos Gherardini não fazem ideia do que sucedeu ao retrato.

Como os agentes de Napoleão saquearam museus e bibliotecas da Europa, os estudiosos franceses desenvolveram sua própria obsessão italiana: Leonardo da Vinci. Somente a Biblioteca Ambrosiana, em Milão, entregou quatorze volumes de desenhos e textos, todos com a escrita especular, inconfundível, do pintor. Os curadores do Louvre debruçaram-se sobre as páginas e começaram a classificá-las, estudá-las e copiá-las.

À medida que o desconhecido Leonardo — o cientista, o engenheiro, o naturalista, o gênio universal — emergia dessa pesquisa, tornava-se uma figura cultuada, celebrada, não tanto por suas obras de arte, muitas inacabadas, danificadas ou perdidas, mas sobretudo por sua mente "moderna", incansável, inquisitiva e abrangente. Os franceses orgulhosamente proclamaram "Léonard de Vinci" como um dos seus, um filho adotivo cujo gênio somente eles genuinamente apreciavam.

Em 1815, "Madame Lisa" retornava ao Louvre, um lugar diferente de todas as suas residências anteriores. Em seu passado histórico, essa fortaleza medieval serviu como cenário para julgamentos, golpes, revoluções, enforcamentos, assassinatos, ataques e casamentos reais. Por muitos anos, prostitutas ganhavam a vida em suas sombras. Artistas trabalhavam e viviam com a família em suas dependências, com suas roupas penduradas no varal e comida preparada em fornos no quintal. Napoleão, segundo dizem, os expulsou por medo de incendiarem o palácio.

Após trezentos anos como propriedade exclusiva de uma minoria privilegiada, a *Mona Lisa* passou a ser exposta aos olhos do público. No começo ela parecia apenas mais um rostinho bonito. Em 1840, especialistas calcularam o valor de mercado dos quadros do Louvre e estabeleceram o valor de 90 mil francos para o "*La Joconde*, esposa de Francesco del Giocondo" — uma quantia relativamente modesta comparada aos 150 mil francos pela *Virgem dos Rochedos*, de Leonardo, e aos 600 mil francos pela *Sagrada Família*, de Rafael.

A fama do retrato se espalhou muito em função das cópias feitas por artistas que montavam cavaletes no Louvre e reproduziam as obras de seus grandes mestres. Entre 1851 e 1880 (quando a fotografia revolucionou a distribuição de imagens), 71 artistas pintaram a *Mona Lisa* — um número expressivo, mas bem menor que os alcançados pelas obras de outros artistas italianos, como Veronese e Ticiano.

A dama de Leonardo inspirou a devoção singular de um homem. O grande entalhador italiano Luigi Calamatta dedicou vinte anos de trabalho para a

primeira gravação exata do retrato. Cópias de seu trabalho imensamente popular, completo em 1857, difundiram a imagem de Lisa pela Europa.

Aquele era o momento perfeito. O mundo caía de amores pelo amor, e em nenhum lugar os arroubos vertiginosos da paixão pulsavam mais que em Paris. Para os românticos do final do século XIX, Lisa tornou-se a face que despertava mil fantasias. Pretendentes carregavam flores, poemas e bilhetes apaixonados, e subiam a grande escadaria do Louvre para admirar seus "olhos límpidos e flamejantes". Ensaístas suspiravam agonizantes com a *femme fatale* de Leonardo. Ela era Madona ou meretriz? Mãe ou vadia? Sedutora ou seduzida? Inocente ou irresistível? O que repousava oculto no mágico sorriso dessa fantástica mulher?

"Amantes, poetas e sonhadores morrem a seus pés", escreveu um curador francês em 1861. Ele não estava exagerando. Em 1852, o artista Luc Maspero se jogou do quarto andar de um hotel em Paris, deixando um bilhete de despedida que dizia: "Por anos busquei, desesperado, uma resposta para seu sorriso. Prefiro morrer."

O crítico de arte Théophile Gautier, arrebatado pela "boca perigosa e sensual" que fazia quem a observava sentir-se tão tímido quanto "estudantes na presença de uma duquesa", chamou *Mona Lisa* de "a esfinge da beleza".

"Cuidado, *La Gioconda* é uma imagem perigosa", alertou o historiador francês Jules Michelet, gravemente atingido: "O quadro me atrai, me revolta, me consome. Eu vou a ela contra minha vontade, como o pássaro vai à serpente."

O autor inglês Walter Pater levou a obsessão dos românticos a grandes alturas — ou profundidades — em seu livro seminal *O Renascimento*. "Aqui está a face pela qual todos os confins do mundo se aproximam", ele suspirou. "Uma beleza urdida de dentro da carne, o depósito, célula após célula, de estranhos pensamentos e fantásticos devaneios e deslumbrantes paixões… Ela é anterior às rochas sobre as quais está sentada; como o vampiro, ela por muitas vezes morreu, e descobriu da morte o segredo."

Arrastada pela correnteza de uma prosa empolada, eu nem sequer pude perceber a Lisa Gherardini que conhecera em Florença. O que ela pensaria de tais declarações pomposas? A modesta, virtuosa, íntegra mulher da Renascença ficaria horrorizada.

Para recobrar minha percepção de *la donna vera*, dirigi-me ao Palazzo Strozzi, a maravilha arquitetônica construída a partir de 1489, quando Lisa tinha 10

anos. Parece muito apropriado que esse marco abrigue a biblioteca do Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, uma coleção única de textos sobre a Renascença, ou provenientes da época.

Suas salas, cobertas por livros do chão ao teto e iluminadas pelos raios de sol que adentram por janelas bisotadas, recendiam a couro antigo e papel bolorento. Meus passos ecoavam no silêncio enquanto subia uma escadaria vazada rumo à varanda onde eram expostas as obras de Leonardo.

Agachada no corredor estreito, percorri o olhar por entre os livros velhos, sem saber exatamente o que procurava. Foi então que notei uma monografia fina, de capa rosa, intitulada *Leonardo da Vinci e La Gioconda*, publicada em Florença havia cerca de um século como um presente (*in dono*) aos compradores de uma reprodução artística de *La Gioconda* (preço: duas liras).

"Interessantissimo!", afirma a contracapa. Muito interessante! E de fato é. Muitas das declarações factuais sobre Lisa, tal como o fato de que ela era uma aristocrata napolitana, têm sido refutadas desde então. Mas descobri naquelas páginas amareladas um trecho de um romance do escritor russo Dmitri Merejkowski, *Il Romanzo di Leonardo da Vinci*, um best-seller internacional traduzido para o italiano por volta de 1900.

No início simplesmente me arrastei pela filosofia maçante de Merejkowski. Entretanto, enquanto lia suas descrições instigantes da interação entre Lisa e Leonardo, comecei a me perguntar se por acaso eu não teria topado com aquelas verdades profundas que somente a ficção pode revelar.

Na narrativa russa, Lisa não permanece sentada, passiva e pacientemente, enquanto Leonardo reproduz seus traços. Pelo contrário, ela se esforça intensamente para comunicar o mais profundo e verdadeiro de seus sentimentos, de modo que o pincel de Leonardo possa capturar os movimentos de sua mente e as paixões de sua alma. Como parceiros no processo criativo, artista e modelo forjam laços tão íntimos que compreendem um ao outro quase sem palavras.

Por meio do que Merejkowski descreve como "suas carícias profundas e místicas", Leonardo e Lisa dão vida a "uma imagem imortal de um novo ser… nascido de ambos, tal como uma criança é gestada de seu pai e de sua mãe". O processo transforma Lisa, "o mais ordinário dos mortais", em um "duplo feminino, desafiador, do próprio Leonardo". Tal similaridade guarda menos relação com os traços faciais do que com a expressão nos olhos e o sorriso. Especialmente o sorriso.

Sua história não tem um final feliz. Lisa sai para viajar com seu marido

pelo sul da Itália. Em uma tocante cena de despedida, Leonardo agarra a mão da dama e, pela primeira vez, a pressiona contra sua boca, enquanto ela toca seus lábios em sua testa, levemente curvada. Lisa morre inesperadamente durante a viagem, e eles nunca mais se veem.

Quando um arrasado Leonardo retorna para seu cavalete, ele enxerga no retrato a essência de Lisa Gherardini, como se tivesse roubado o espírito da mulher em vida para transmitir a sua imagem. "O mistério do universo", ele conclui, "era o mistério de Mona Lisa."

Na vida real, ainda mais inusitada que a ficção, o mistério se aprofundou.

"*La Joconde c'est partie!*" (A Mona Lisa desapareceu!), ofegava aterrorizado um guarda do Louvre, no dia 22 de agosto de 1911, uma terça-feira. Em seu lugar, apenas quatro ganchos de ferro, emoldurados por uma forma retangular fantasmagórica, restavam pendurados na parede. Como o museu fechava às segundas, ninguém notara o sumiço. A moldura foi encontrada em uma escadaria, sem dano algum, como se a dama florentina tivesse emergido dela, nas palavras de um cronista, "tão naturalmente quanto uma mulher se despe de seu saiote".

Em um instante *La Joconde* se tornou a mulher mais procurada no mundo, transformada de uma obra-prima perdida em uma pessoa desaparecida. Notícias do sensacional *affaire de La Joconde* viajavam tão rápido quanto um cabo telegráfico poderia carregá-las, cativavam milhões, incluindo muitos que nunca tinham ouvido falar do retrato. Tabloides despejavam resmas de cópias da pintura e sua modelo sedutora. O público respondia tão emocionado como se estivesse lidando com um rapto ou sequestro.

Quando o Louvre reabriu em 29 de agosto, parisienses desconsolados se enfileiraram para ver o espaço vazio, que o *Le Figaro* descreveu como "um horrendo e enorme vácuo". Visitantes, em número recorde, deixavam flores e choravam. Guillaume Apollinaire, um poeta extravagante e polemista que certa feita clamou por um incêndio no Louvre, foi preso como suspeito. A polícia conduziu seu amigo, o pintor espanhol Pablo Picasso, que trabalhava em Paris na época, para interrogatório.

Desaparecida do coração de Paris, a *Mona Lisa* subitamente pipocava por todos os cantos. É impossível não comparar os relatos de seu paradeiro com as aparições de Elvis após sua morte. O retrato foi visto cruzando a fronteira com a Suíça, pulando em um trem de carga que ia para a Holanda, embarcando em um vapor com direção à América do Sul. Uma testemunha o localizou em uma galeria privada em São Petersburgo; outra, em um apartamento no

Bronx. Muito antes do advento da tecnologia que virilizaria sua imagem, o sorriso de *Mona Lisa* — tal como o do gato de Cheshire — parecia materializar-se do éter em painéis publicitários, bancas e capas de revista.



Mais de dois anos se passaram, e o burburinho morreu. O Louvre retirou a *Mona Lisa* de seu catálogo e colocou em seu lugar uma obra de Rafael, o retrato do autor cortesão Baldassare Castiglione, amigo e admirador de Giuliano de Medici.

Então, em 29 de novembro de 1913, Alfredo Geri, um negociante de antiguidades, dono de uma loja de alta classe na Via Borgo Ognissanti, em Florença, recebeu uma carta carimbada de Paris e assinada "Leonardo". O remetente — improvável executor do "roubo do século" — era um italiano de nome Vincenzo Peruggia, um pintor amador de 32 anos que havia trabalhado algumas vezes no Louvre, como um faz-tudo. Removendo com destreza a pintura da moldura que tinha ajudado a construir, ele então a escondera sob seu casaco e a levara para fora do museu.

"A obra roubada de Leonardo da Vinci está em minha posse", dizia a carta. "Ao que parece, ela pertence à Itália, uma vez que é de autoria de um italiano. Meu sonho é devolver esta obra-prima à sua terra de origem e ao país que a inspirou." Cético, Geri levou a carta a Giovanni Poggi, diretor da Galeria Uffizi, que o aconselhou a requisitar uma inspeção da pintura em Florença, antes de fazer uma oferta.

Em 10 de dezembro, um homem baixinho e de pele escura, medindo não mais que 1,60m, cabelo engomado e um bigode de pontas enroladas com cera, deu entrada no Albergo Tripoli-Italia, um hotel barato e ruim em Via Panzani, não muito longe da estação de trem em Florença. O hotel, rebatizado de La Gioconda em homenagem aos seus quinze minutos de fama, melhorou sua aparência desde então. No saguão acanhado e lotado, pergunto sobre o quarto onde *La Gioconda* foi encontrada. O quarto 20 está ocupado, informa o recepcionista de olhos fundos e cansados, mas eu posso subir se quiser.

No caminho, imagino "Leonardo" à frente do gorducho Geri e do sereno Poggi, subindo a mesma escadaria íngreme. Naquele dia distante, o ladrão os conduziu até seu quarto e trancou a porta. Sem dizer palavra, puxou uma caixa de madeira que estava debaixo da cama, colocou-a, com muito esforço, sobre os lençóis embolados e começou a se livrar de cuecas de lã, camisas, sapatos e outros "artigos chinfrins", nas palavras de Geri, que escondiam um fundo falso. Debaixo dele havia um pacote embrulhado com seda vermelha.

"Diante de nossos olhos atônitos, a divina *Gioconda* apareceu intacta e

maravilhosamente preservada", relatou Geri. "Nós a levamos até uma janela para compará-la com a fotografia que trouxéramos conosco. Poggi estudou a imagem e não tivemos mais dúvidas: a pintura era autêntica." Um exame mais minucioso revelaria uma mancha semelhante a um hematoma em uma das bochechas e um pequeno arranhão no ombro esquerdo. Tirando isso, *Mona Lisa* ostentava boa forma para uma quatrocentona que passara dois anos em quartos baratos de Paris antes de pegar um trem para Florença.

Poggi, da Galeria Uffizi, insistiu em levar o retrato até o seu museu para compará-lo com outras obras de Leonardo. Peruggia, que esperava que o governo italiano lhe pagasse 500 mil liras — cerca de 2,14 milhões de dólares, hoje em dia — pelo "grandioso serviço prestado", permaneceu em seu quarto. Dentro de uma hora, a polícia bateu na porta. Acordando de uma soneca, o desavisado ladrão os acompanhou sem protestar, confiante de que logo seria liberado, recompensado e saudado como herói.

Diagnosticado por um psiquiatra forense como "mentalmente deficiente", Peruggia romanceou sua história com repetidos relatos. De início, ele alegou patriotismo como sua única motivação. Mas à medida que se empolgava com seu caso, o ladrão de arte declarou ter sido "enfeitiçado" por *La Gioconda*: "Fui vitimado por seu sorriso e deleitei meus olhos em meu tesouro todas as noites, descobrindo nela, a cada vez, uma nova beleza e perversidade. Eu me apaixonei por ela."

No julgamento, em 4 de junho de 1914, os franceses, envergonhados com a inépcia na sua própria segurança e nas investigações, não pressionaram por uma punição dura. Os advogados de Peruggia o retrataram como um simples operário em um país hostil, onde sofreu troças, sendo chamado de *macaroni*, teve suas ferramentas roubadas e seu vinho salgado. Sua sentença inicial, de um ano e quinze dias, foi reduzida para sete meses e nove dias. O tempo que já havia passado na prisão, aguardando julgamento, fez Peruggia ser libertado imediatamente — sem um único tostão nos bolsos, que deixou à mostra, para fora das calças, na saída do tribunal.

Dumenza, na Lombardia, cidade natal de Peruggia, o recebeu como um herói. Durante a Primeira Guerra Mundial, ele se alistou no exército italiano e serviu com bravura; depois, já casado, mudou-se para a França, teve uma filha e abriu uma creche na região de Alta Saboia. Em 8 de outubro de 1925, aos 44 anos, ele teve um ataque cardíaco e morreu.

Mesmo hoje, persistem as teorias de que esse roubo foi parte de um sofisticado esquema para distribuir cópias forjadas da *Mona Lisa*, como se

fossem o original extraviado. Mas em 1913 os italianos apenas estavam felizes em ter de volta sua filha havia tempos perdida.

Embora muitos em Florença esperassem que "a sua" Lisa permanecesse na cidade, imediatamente o governo italiano iniciou as tratativas para devolver o quadro aos franceses — e fazê-lo "com uma solenidade digna de Leonardo e um espírito de júbilo condizente ao sorriso de *La Gioconda*". Mas, por duas semanas de grande contentamento, *La Gioconda* permaneceu no país para o deleite dos italianos.

Em 14 de dezembro, ladeada por uma guarda de honra e por *carabinieri* perfeitamente uniformizados, a dama de Leonardo, envolta em uma moldura com ornamentos do século XVI, foi conduzida pelos corredores da Galeria Uffizi em reverente silêncio. Os soldados lhe prestaram continência; os homens tiraram os chapéus; as mulheres fizeram o sinal da cruz. *La Gioconda* foi colocada sobre um púlpito revestido de veludo, entre duas das primeiras obras-primas de Leonardo, *A Anunciação* e *A Adoração dos Magos*. Uma multidão de mais de 30 mil pessoas passou rapidamente pelos guardas e lotou o museu em uma correria insana para vê-la.

Após cinco dias (sendo o último reservado para as crianças das escolas e seus professores), *La Gioconda* viajou para Roma em um vagão privativo, dentro de um baú de jacarandá, acolchoado e sob medida, e sob a vigília do rei Victor Emmanuel. No dia 21 de dezembro de 1913, em uma cerimônia solene digna de uma coroação, a *Mona Lisa* foi oficialmente recebida na embaixada francesa, no Palazzo Farnese. Durante sua temporada em Roma, a rainha da Itália, a rainha-mãe e todo o corpo diplomático a visitaram. *La Gioconda* ficou em exibição por cinco dias na elegante Villa Borghese.

De Roma o quadro viajou até Milão, para a Pinacoteca de Brera, que na última noite de exibição permaneceu aberta até meia-noite, para acomodar uma multidão de 60 mil pessoas. Uma medalha comemorativa, cujo rosto gravado assemelhava-se ao de Leonardo, continha a inscrição: "Que possa brilhar para sempre seu divino sorriso." *La Gioconda* então deixou a Itália a bordo de um camarote no expresso Milão-Paris, para nunca mais voltar.

Paris recebeu sua filha adotiva de volta com um elã característico. Sua imagem brilhava em pôsteres e cartazes. As mulheres da sociedade, em homenagem, adotaram o "look *La Joconde*", aplicando pó facial amarelo nas faces e no pescoço, em alusão ao aspecto dourado de *Mona Lisa*, e imobilizando os músculos faciais para emular seu famoso sorriso. Nos cabarés parisienses, as dançarinas, vestidas como *La Joconde*, realizavam um

provocante cancã.

Depois da avaliação minuciosa de especialistas da École des Beaux-Arts, a mulher mais famosa de toda a arte estava pronta para sua entrada triunfal. Nas fotografias digitalizadas, em preto e branco e embaçadas, dos jornais do dia 4 de janeiro de 1914, vejo os rostos extáticos dos parisienses, aglomerados nas ruas para saudar o retrato enquanto ele seguia em desfile de gala até o Louvre. Em seus dois primeiros dias de exibição, *La Joconde* atraiu 120 mil pessoas — eram tantas que o museu reservou uma galeria, em caráter temporário, somente para ela.

Mas algo havia mudado, para além da tremenda popularidade do quadro. A *Mona Lisa* havia deixado o Louvre como uma obra de arte e retornou como patrimônio público, o primeiro ícone artístico de massa. Qualquer um podia dizer o que quisesse sobre ela, fazer qualquer coisa com sua imagem, reformulá-la como bem entendesse — e assim foi feito.

Em 1919, Marcel Duchamp, que defendeu que a arte podia ser feita com múltiplos materiais (incluindo um urinol), pintou um bigode e um cavanhaque em um postal monocromático de *Mona Lisa*, batizando o trabalho de L.H.O.O.Q. (tais letras, em francês, são as iniciais de uma gíria que significa algo como "Ela tem um belo traseiro"). Ele foi o primeiro de um vasto rol de artistas do século XX — incluindo Dalí, Léger, Magritte, Rauschenberg e Andy Warhol — que não resistiram a tomar liberdades com Madame Lisa.

Pouco antes do início da Segunda Guerra Mundial, a *Mona Lisa* deu suas escapadas novamente. Em 1939, os franceses esconderam o quadro em uma série de locais seguros, todos equipados com aquecimento central para manter constante a temperatura do ambiente. Ao longo dos anos, ela foi transferida para o Castelo de Amboise, vizinho da antiga residência de Leonardo; para a Abadia de Loc-Dieu; e para o Museu Ingres, em Montauban.

Mesmo longe das vistas, a *Mona Lisa* permaneceu na boca do povo. Os britânicos usavam uma mensagem codificada — *La Joconde garde un sourire* (A *Mona Lisa* mantém seu sorriso) — para contatar a Resistência Francesa. O retrato voltou ao Louvre em outubro de 1947, dois anos após o fim da guerra.

Pouco tempo depois, o mundo começou a cantar seu nome. Os compositores Jay Livingston e Ray Evans criaram uma melodia que ainda não consigo tirar da cabeça. Primeiramente interpretada por Nat King Cole em um filme notadamente esquecível, chamado *Missão de Vingança*, "Mona Lisa" ganhou o Oscar de Melhor Canção Original e se tornou o álbum mais vendido

de 1950. Desde então, gerações de *crooners* — de Bing Crosby a Elvis Presley, de Tom Jones a Michael Bublé — cantaram "*Are you warm, are you real,* Mona Lisa*? Or just a cold and lonely, lovely work of art?*"

A adorável obra de arte também foi atacada. Em 1956, um vândalo jogou ácido na parte inferior do quadro; alguns meses depois um jovem boliviano atirou uma pedra, despedaçando uma parte do pigmento perto do cotovelo esquerdo. Um vidro protetor manteve o quadro seguro contra os mais recentes projéteis, incluindo uma caneca de terracota, comprada da loja de suvenires do Louvre e jogada contra a pintura por uma mulher russa perturbada por lhe ter sido negada a cidadania francesa. Os ataques, teorizam os críticos de arte, podem provir da mesma fonte que produz a admiração: a paixão que a pintura de Leonardo provoca.

Com o advento de uma nova era global, a *Mona Lisa*, na qualidade de embaixadora cultural da França, começou a fazer turnês como uma estrela do rock. Em 1962, dois mestres da política e da autopromoção — o presidente francês Charles de Gaulle e seu ministro da Cultura, André Malraux — orquestraram uma jornada de grande abrangência. A despeito de fortes objeções dos curadores do Louvre, a dama de Leonardo navegou até o Novo Mundo, descoberto por Colombo quando Lisa Gherardini era uma garota de 13 anos.

A *Mona Lisa* viajou em grande estilo. Com uma apólice de seguro no valor de 100 milhões de dólares (608 milhões em valores atuais), o retrato foi acomodado em sua cabine de primeira classe no S. S. France, com guarda-costas de um lado e restauradores do Louvre, suando de tão nervosos, do outro. Acondicionada em um contêiner hermético de 160 quilos, à prova d'água, com regulagem de temperatura e umidade, feito de aço-liga e revestido com poliestireno, ela era, sem dúvida, a passageira mais protegida do transatlântico de luxo.

O diretor da National Gallery of Art e um contingente do Serviço Secreto receberam a delegação francesa no porto de Nova York. O quadro foi trasladado para a cidade de Washington em uma ambulância modificada, revestida com borracha. A National Gallery se antecipou a todas as necessidades. Devido à preocupação com as variações da pressão atmosférica, seu sistema de ar-condicionado foi modificado de forma a reproduzir o mesmo tipo de ar que *Mona Lisa* "respirava" em Paris.

Para dar boas-vindas à visita ilustre, o presidente John F. Kennedy dispôs de honras usualmente reservadas para chefes de Estado. "A vida deste

quadro", ele assinalou, "abrange toda a história do Novo Mundo. Nós, cidadãos de nações que não existiam na época em que tal obra foi criada, estamos entre os herdeiros e protetores dos ideais que lhe deram origem." Os visitantes formavam uma longa fila que serpenteava até o National Mall para prestar homenagem a "esta incrível criação da civilização que compartilhamos, das convicções que defendemos e das aspirações pelas quais unidos lutamos".

O quadro viajou para o Metropolitan Museum of Art, em Nova York, para uma temporada de um mês com lotação esgotada. Em apenas uma semana, cerca de 250 mil visitantes compareceram. De acordo com estimativas da revista *The New Yorker*, cada pessoa parou em média quatro segundos para admirar a obra que Leonardo levou tantos anos para criar. Ao final da turnê americana de *Mona Lisa*, mais de 1,6 milhão de pessoas apreciaram o quadro.

Pesquisando a cobertura da visita nos arquivos da *Life*, a revista mais popular da época, encontrei outro rosto familiar: a chamada *Vernon Mona Lisa*, cuja família acreditava ser um Leonardo original. Em 1964 o quadro foi exibido no Otis Art Institute, em Los Angeles.

Segundo a reportagem da *Life*, os Vernon desejavam vender sua herança — ao preço inicial de US$ 2,5 milhões. Sem compradores, a *Vernon Mona Lisa* retornou para seu cofre de banco em Nova Jersey. Especialistas chegaram a considerar o quadro como uma excelente cópia, provavelmente feita por um artista francês do século XVII ou XVIII.

Assim que os franceses tiveram sua *La Joconde* original de volta ao Louvre com segurança, seus curadores juraram que ela nunca mais sairia da sua custódia protetora. Mas em 1974 a *Mona Lisa* se tornou uma *jet-setter*, voando quase metade do mundo, de Paris a Tóquio. Para evitar qualquer mudança de pressão durante os voos, seu estojo de viagem, feito de alumínio, foi colocado em um contêiner protetor de aço.

Tóquio foi à loucura com *Mona Lisa*, exibindo o retrato como uma relíquia sagrada e permitindo a cada visitante dez segundos de observação individual. Na Rússia, as pessoas se amontoaram para ver o quadro, mas suas reações foram mais contidas. "Uma mulher simples e de aparência sensível", comentou o líder comunista Leonid Brejnev.

Tais viagens superaram o que alguns chamam de "afrancesamento" de *Mona Lisa*. Nenhum quadro assinado por um artista francês pôde igualar o status de celebridade de Lisa, mas a princípio achei estranho que a França mandasse como símbolo de seu patrimônio artístico um retrato de uma dama italiana

feito por um pintor italiano. Então percebi que a *Mona Lisa* havia transcendido as barreiras geográficas. Como a Torre Eiffel, o Taj Mahal ou a Grande Muralha da China, o retrato alcançou a estratosfera das maravilhas do mundo, algo que qualquer um, em qualquer lugar, de qualquer país ou cultura, pode apreciar.

A partir de 2004, um ano após seu aniversário oficial de quinhentos anos, com o apoio do Louvre e do Centro de Pesquisa e Restauração dos Museus da França, Madame Lisa foi submetida a mais extensa bateria de exames tecnológicos já realizada em um quadro. O objetivo, explicou o diretor do Louvre Henri Loyrette, era "levantar parte do véu de mistério que cobre essa obra".

Em *Mona Lisa: Inside the Painting,* o calhamaço que detalha as conclusões da pesquisa, examino imagens da *Mona Lisa* como ela nunca fora vista antes, incluindo raios X, fotografias em infravermelho e multiespectrais, e *scans* fluorescentes ultravioleta. Em muitas imagens, Lisa surge como uma abstração colorida ou uma aparição fantasmagórica, mas fico fascinada por uma reflectografia de infravermelho, que transpõe pigmentos opacos para revelar como era a pintura em um estágio inicial.

Duas ampliações de página inteira mostram imagens do "antes" e do "depois" de Lisa. Na reflectografia, sua face aparece inerte e quadrada, seus traços estão pesados, suas bochechas são espessas, a textura de sua pele é irregular. Em uma fotografia da pintura terminada, a face de Lisa foi arredondada, tornando-se oval, seus traços são delicados e sua pele reluz. A diferença surpreendente testifica como Leonardo, com suas diversas pinceladas, fez Lisa se tornar bela. Imagino-o como um velho homem, os olhos semicerrados sondando o retrato bem de perto, inclinando-se para adicionar mais uma minúscula camada de tinta em sua criação.

Em outra avaliação inovadora, o engenheiro parisiense Pascal Cotte, fundador da Lumiere Technology, usou uma câmera "multiespectral" ultrapotente para criar uma imagem digitalizada do quadro. Trabalhando com cerca de 240 milhões de pixels, sua equipe de especialistas removeu — virtualmente, em todos os sentidos da palavra — camadas seculares de verniz para revelar cores mais brilhantes, uma face mais vívida e um pano de fundo luxuriante.

Fotografias feitas em câmeras convencionais do verso da *Mona Lisa* mostram uma imagem bem diferente: um pedaço de madeira acanhado e desgastado. Na parte superior direita há uma rachadura centenária emendada por algumas tiras de fita formando um T. Apesar dessa fissura, especialistas

consideram que o retrato, embora escurecido e manchado, está em estado excelente.

O Louvre está determinado a mantê-la assim. Quando a primavera chega em Paris e o ar no museu se aproxima dos níveis ideais de calor e umidade, *Mona Lisa* é libertada de sua moldura para realizar um *check-up* anual. Mais de duas dúzias de analistas escrutinam a obra, checando tudo, desde uma expansão ou contração no painel de álamo até um retorno dos carunchos que infestaram uma das antigas molduras do quadro.

No restante do ano, Madame Lisa permanece no esplêndido isolamento de sua câmara remodelada, por trás de folhas de vidro antirreflexo, triplamente laminadas e à prova de balas, que mantém a temperatura a constantes 12 graus centígrados. A atração mais visitada no museu mais visitado do mundo recebe suntuosamente uma torrente de visitantes que inunda o quadro com um contínuo *blitzkrieg* de flashes. Homens, mulheres e crianças de todas as nacionalidades, falantes de todas as línguas, vêm pela mais simples das razões: ver a pintura mais famosa do mundo.

Eu era uma dessas pessoas.

Quando vi *Mona Lisa* pela primeira vez, menor e mais escurecida do que esperava, numa correria pelo Louvre de tirar o fôlego, não sabia nem que Lisa Gherardini havia existido. Após um momento de contemplação, meu marido e eu caminhamos vagarosamente pelo que pareciam ser quilômetros e quilômetros de obras-primas. Cambaleando na saída, em um estado de completa exaustão estética, eu não resisti e exclamei: "Este é um museu danado de bom!"

Quando retornei para uma visita mais demorada, "ela" percebeu. Como tantos outros visitantes, experimentei a sensação perturbadora — uma ilusão de ótica, alguns dizem — de Lisa me encarando enquanto olhava para ela. Seu olhar penetrante parecia saber; seus olhos, discernir. Eu me dei conta de que esta é uma mulher que perscruta, embora guarde seus pensamentos para si.

Parada em frente ao retrato, "senti" ao mesmo tempo que vi *Mona Lisa*. Percebi um apelo que vai além da simples beleza: sabedoria feminina; calor de irmã; força silenciosa; compaixão delicada; serenidade profunda; inteligência ladina; apenas um pouquinho de malícia. Ah, e sim, mistério.

Sorri de volta para ela.

Capítulo 15

O último sorriso

Sempre que retorno a Florença, anseio por um lugar onde possa honrar a memória de sua filha mais conhecida. Esse lugar não existe. A desgastada Via Sguazza, onde nasceu Lisa Gherardini, não se tornou esse local, nem a insossa Via della Stufa, onde ela passou a maior parte da vida adulta, e tampouco o Monastero di Sant'Orsola, esse estorvo urbanístico que a abrigou em seu descanso eterno.

O convento onde Lisa Gherardini passou seus últimos dias não sobreviveu à invasão napoleônica e à dessacralização de milhares de instituições religiosas. A partir da primeira década do século XIX, ele sofreu uma série de transformações, de unidade de processamento de tabaco até anfiteatro da Universidade de Florença. Na década de 1980, o departamento municipal de polícia, planejando converter a estrutura do convento em alojamento, começou escavações para construir uma garagem. Escavadeiras derrubaram vários prédios e tratores transportaram tijolos e pedras, bem como túmulos de um cemitério no terreno, para o aterro municipal. Quando a cidade abandonou seus planos para o local, Sant'Orsola se deteriorou em uma enorme ruína, fechada com tapumes e repleta de pichações.

Nos últimos anos, repórteres do mundo todo visitam o convento abandonado em busca de Lisa Gherardini — ou melhor, de seus restos mortais. Um autodenominado detetive de arte chamado Silvano Vinceti, chefe do pretensamente pomposo Comitê Nacional para a Promoção do Patrimônio Histórico e Cultural, organizou escavações em uma cripta subterrânea. Em 2012, sob os holofotes de várias equipes da TV internacional, Vinceti anunciou, com requintes de dramaticidade, a descoberta de vários esqueletos empilhados, como era o costume, um sobre o outro.

Será que algum desses ossos pertence a Lisa Gherardini? Ninguém sabe. Centenas de mulheres viveram e morreram em Sant'Orsola ao longo dos séculos, e o corpo de Lisa deve ter estado entre aqueles jogados no aterro local, em vez de abrigado na cripta da capela.

Quando passo um dia de outono com Vinceti, um careca, magricelo e tagarela que já foi apresentador e produtor de televisão, pergunto quais são as chances de identificar os restos mortais de Lisa. "Quarenta por cento", ele responde sem explicar como havia chegado a esse número. Eu reduziria

consideravelmente essa porcentagem.

Os cientistas têm trabalhado com datação por carbono dos ossos mais desintegrados, para calcular sua idade e identificar quais, e se, possuem datação proveniente do século XVI. Para confirmar se algum desses vestígios de fato é de Lisa Gherardini, é preciso extrair o DNA para achar correspondência com algum familiar conhecido.

A principal opção é o filho biológico mais velho de Lisa, Piero, que foi enterrado em Santissima Annunziata em 1569. Em 2013, pesquisadores patrocinados pelo comitê de Vinceti desceram às câmaras subterrâneas e transmitiram imagens assustadoras de esqueletos despedaçados sobre uma plataforma de pedra lisa. Alguns devem pertencer à família que tomou posse da cripta depois dos del Giocondo; outros podem remontar aos ancestrais que Francesco transferiu de Santa Maria Novella.

Se forem capazes de identificar um dos esqueletos como de fato sendo o de Piero del Giocondo, os cientistas poderão então comparar seu DNA com as amostras obtidas em Sant'Orsola. Se eles combinarem, nós saberemos quais ossos, se é que existem, são de Lisa Gherardini. Vinceti diz que ele então encomendará uma reconstituição tridimensional computadorizada da face de Mona Lisa, baseada em seu crânio centenário, que, segundo ele, "será nítida o bastante para revelar como era sua aparência real" com uma margem de erro aproximada de 5%.

Os historiadores da arte italianos zombam de toda a empreitada, especialmente da tenebrosa exumação dos corpos. "*Sgradevole, orrenda e macabra!*" (Repugnante, horrível e macabra!), declarou Antonio Paolucci, o respeitado diretor do Museu do Vaticano. "*Lasciate in pace La Gioconda!*" (Deixem *Mona Lisa* em paz!).

É difícil que isso aconteça.

Nem a incerteza de sua busca, nem tampouco o desdém de seus críticos perturbam Vinceti, um *expert* em arte autodidata com uma estranha habilidade em gerar publicidade. Em 2010, ele anunciou, com festividades globais, a descoberta dos restos mortais do artista Caravaggio — o que foi imediatamente questionado por especialistas.

Em 2011, o detetive amador, que jamais teve acesso ao original da *Mona Lisa*, afirmou que uma cópia digital revela as letras L (talvez de Lisa, ele sugere) e S (talvez de Salaì, o assistente de Leonardo) nas pupilas dos olhos de Lisa, e o número 72 no pano de fundo. O Louvre, que examinara o quadro

com todas as técnicas de imagem disponíveis, declarou categoricamente que "não há inscrições, letras ou números". Eis a refutação de Vinceti: os curadores do Louvre estão por demais envergonhados para admitir que estiveram "realmente cegos". (Também não consegui discernir nada além de traços aleatórios nas ampliações digitais do quadro que ele me mostrou.)

Em outra afirmação, Vinceti diz que, tal como um jornal havia publicado, "Mona Lisa era na verdade um cara" — o atraente Salaì, que pode ter sido amante e modelo de Leonardo para o quadro *São João Batista*. Vinceti baseia essa afirmativa nas similaridades dos sorrisos nos rostos em ambos os quadros, assim como nos números ocultos e em uma mistura de teorias envolvendo a Cabala, uma antiga escola do pensamento místico hebreu.

Lutando para acompanhar a linha de raciocínio de Vinceti e seu italiano ultraveloz, tive que me policiar para não balançar a cabeça em sinal de incredulidade. Mas teorias de todo tipo surgem no território de Leonardo.

Considere o sorriso onipresente de Lisa. Dentistas já atribuíram os lábios cerrados em seu sorriso à dor de dente ou à ausência de dentes — mas uma autêntica dama da Renascença jamais movimentaria seus lábios em uma demonstração pública de entusiasmo. Médicos diagnosticaram surdez (que supostamente fez a modelo de Leonardo curvar a cabeça e sorrir com curiosidade), gravidez (também responsável pelos dedos inchados de Lisa), tireoide inflamada, colesterol alto provocando acúmulos de gordura e um tipo de paralisia facial chamado paralisia de Bell. A teoria mais afrontosa alega que Lisa sorria com os lábios fechados, pois o mercúrio, que era utilizado para tratamento de doenças venéreas, havia danificado seus dentes.

Mais recentemente, neurocientistas fizeram suas observações. Devido às terminações nervosas em nossos olhos, dizem eles, conseguimos visualizar melhor o sorriso de Lisa por meio de uma rápida olhada de lado do que a olhando de frente. Outros sustentam que "interferências aleatórias" no caminho da retina para o córtex visual influenciam se vamos ou não detectar uma boca curvada para cima. Mas a expressão na face de Lisa é um sorriso natural ou afetado? Uma análise computadorizada, feita por um software de "reconhecimento emocional", identifica no sorriso de Lisa 83% de felicidade, 9% de descontentamento, 6% de medo, cerca de 2% de raiva e menos de 1% de indiferença.

De maneira alguma "indiferença" se aplicaria aos defensores dos vários "adversários para um assento na *loggia*", como um historiador da arte classificou os muitos aficionados por *Mona Lisa*. Não faz diferença se os

candidatos disponíveis são muito velhos, muito jovens, muito feios ou muito inusitados. Seus apoiadores afirmam belicosamente, em textos frequentemente pontuados com batalhões de pontos de exclamação, que eles sozinhos revelaram a verdade perfeita e irrefutável sobre a musa de Leonardo — em medições de esqueletos, em pontos de bordado ou em tramas tão complexas quanto as do *Código Da Vinci*.

Entretanto, os acalorados debates sobre as origens do sorriso de Lisa e a verdadeira identidade da mulher no retrato de Leonardo são pouca coisa se comparados à controvérsia sobre a existência de mais de uma *Mona Lisa*.

Os primeiros artistas a copiarem a *Mona Lisa* devem tê-lo feito enquanto Leonardo ainda trabalhava no quadro. Estimativas calculam a existência de sessenta ou setenta reproduções, algumas delas são clones tão exatos que enganaram até autoridades no assunto. Sir Joshua Reynolds (1723–1792), o distinto artista, colecionador e primeiro presidente da Real Academia de Artes da Grã-Bretanha, ficou tão convencido da autenticidade da *Mona Lisa* que recebeu em troca de um de seus autorretratos, que disse que o quadro do Louvre era falso.

Uma das cópias mais antigas chegou ao Museu do Prado, em Madri. Em dado momento um artista pintou o fundo de negro, talvez para combinar com outros retratos ali expostos. Há poucos anos um restaurador habilidoso removeu laboriosamente a camada negra, revelando assim cores vivas e um pano de fundo rico em detalhes, além de uma jovem modelo bem atraente (cuja face não se assemelha à de *Mona Lisa*). Estudos com técnicas de imagem sofisticadas revelam as mesmas mudanças no posicionamento da modelo que aparecem sob a superfície do quadro do Louvre.

Esta Lisa, como muitas outras cópias, deve carregar mais semelhança com a descrição de Giorgio Vasari, em seu ensaio biográfico sobre Leonardo, do que com a dama do Louvre. Em palavras que praticamente acariciam o rosto de Lisa, ele louva seus olhos, "de um brilho aquoso e resplandecente, sempre vívidos, e ao redor deles são vistas todas aquelas tonalidades peroladas e rosadas, bem como os cílios", e suas sobrancelhas, que "não poderiam ser mais naturais". Suas "belas narinas, suaves e delicadas, parecem estar vivas". A boca, "unida pelo vermelho de seus lábios às cores vivas de sua face, parece ser feita de carne, e não de tinta".

Alguns especialistas apontam que a discrepância entre a descrição de Vasari e a atual *Mona Lisa* deve-se ao escurecimento das tintas e vernizes aplicados ao longo do tempo ou então a um observador nada confiável que

descrevera a obra-prima para ele. Outros sugerem uma possibilidade distinta, muito polêmica para não ser considerada.

Leonardo, de acordo com tal cenário, deve ter pintado um outro retrato de Lisa — não um trabalho completo, apenas seu rosto e parte de sua silhueta, deixando que seus assistentes terminassem o restante. Em dado momento ele deve ter apresentado esse trabalho para Lisa e Francesco del Giocondo. Se o fez, esse pode ter sido o quadro visto por Giorgio Vasari em Florença, que ele descreveu nos mínimos detalhes.

A teoria de duas *Mona Lisa* já circula há um bom tempo. Em 1584, em seu *Tratado sobre a pintura*, o cronista e artista florentino Giovanni Paolo Lomazzo, um suposto conhecido de Melzi, por tanto tempo secretário de Leonardo, escreveu que "os dois retratos mais belos e importantes de Leonardo são a *Mona Lisa* e a *Gioconda*".

Sabemos que uma dessas obras acabou no Louvre. Se a outra existiu, onde foi parar?

A Grã-Bretanha é um dos palpites, embora ninguém possa definir a época nem os meios empregados para levar a outra *Mona Lisa* até lá. Em 1913, um certo Earl Brownlow, de Somerset, discretamente deixou saber que talvez estivesse disposto a se separar de um suposto Leonardo que havia bastante tempo estava em posse de sua família. Hugh Blaker (1873–1936), um elegante *marchand* e pintor britânico, que passou anos a fio buscando a quase mítica "segunda" *Mona Lisa*, estava ansioso para ver tal quadro.

Blaker veio a afirmar que teve certeza, tão logo viu o retrato na propriedade do aristocrata, de que se tratava de um Leonardo. Com o coração batendo forte, ele lutou para disfarçar sua excitação enquanto negociava sua aquisição "por uma modesta quantia". O *marchand* levou a valiosa obra para sua casa e ateliê em Isleworth, próximo a Londres, onde ela se tornou conhecida como a *Mona Lisa de Isleworth*.

"A *Mona Lisa* é bela à perfeição…", escreveu Blaker à sua irmã Jane. "Eu acho que ela vale uma fortuna. Estou certo de que foi feita no ateliê de Leonardo antes de o quadro do Louvre ter sido finalizado, já que o pano de fundo é totalmente diferente e as duas colunas, que no original estão à mostra apenas as bases, aparecem por inteiro em cada um dos lados da pintura… Portanto NÃO É UMA CÓPIA, tal como o termo é conhecido… É na verdade uma reprodução."

Com as sombras da guerra encobrindo a Europa, Blaker enviou seu mais

recente tesouro em segurança para o Museum of Fine Arts, em Boston, onde foi colocado no escritório administrativo. Em 1922, John Eyre, sogro de Blaker e colecionador de arte, levou o retrato à Itália para ser avaliado por um dos principais especialistas em Leonardo da época.

"*Che bella! Che bella! Che bella!*", alguém vibrou. "A melhor *Mona Lisa* que eu vi, com exceção da do Louvre", outro disse. Muitos concordaram que Leonardo talvez tenha pintado o rosto e o cabelo, enquanto outro artista ou artistas completaram a garganta, as mãos e o fundo. Apesar de todo esse aval, baseado em expertise ou avaliações subjetivas, Eyre e seu genro nunca conseguiram elevar o retrato ao status de um Leonardo legítimo.

"Deixo sua beleza intrínseca e seu enigmático sorriso para encantar e intrigar seus admiradores", escreveu Eyre, dizendo-se "um homem velho e doente".

"Encantar" ela conseguiu. Em 1936, Henry F. Pulitzer, um britânico entusiasta de arte, adentrou a Leicester Galleries, um espaço privado em Isleworth, olhou rapidamente o quadro e teve o coração tocado. "Esta é a história de um grande amor que há trinta anos permanece o mesmo desde que pela primeira vez eu vi a dama", escreveu Pulitzer em seu livro, *Where Is the Mona Lisa?* (Onde está a Mona Lisa?), autopublicado em 1966.

O aficionado em Leonardo já tinha visto todos os trabalhos conhecidos do artista e reuniu uma vasta biblioteca sobre cada faceta de sua vida. Como um peregrino, Pulitzer retornava frequentemente ao Louvre e passava horas na frente da grande dama de Leonardo. Mas confessou: "Ela falhou miseravelmente em evocar em mim a alegria e a profunda satisfação que senti diante da *Mona Lisa* na Leicester Galleries."

Pulitzer, por meio do que ele chama de "a mais improvável combinação de circunstâncias", conseguiu na década de 1960 comprar a *Mona Lisa de Isleworth*. Um certo "sindicato suíço" custeou parte do investimento. Para obter a quantia que lhe cabia pagar, Pulitzer vendeu sua mansão em Kensington, totalmente mobiliada, e vários de seus quadros.

"Para realizar esse sonho", ele escreveu, "não medi sacrifícios."

Pulitzer pendurou o quadro na sua sala de estar e, segundo um amigo de longa data, "praticamente vivia naquela sala, inclusive lá fazia suas refeições, apenas para estar com sua *Mona Lisa*". Embora o mundo da arte nunca tenha superado seu ceticismo, Pulitzer manteve sua crença até o fim.

"Talvez eu não esteja aqui na Terra quando o veredito final for emitido",

escreveu. “Isso não tem importância… Uma grande obra de arte continua eternamente dando prazer e contentamento aos demais que virão depois de mim.” Mas por décadas após sua morte, ninguém pôde se deleitar com a adorável dama de Pulitzer, trancafiada que estava em um cofre de um banco na Suíça.

Então surgiu uma versão século XXI do príncipe da Branca de Neve. A Fundação Mona Lisa, que é financiada com recursos privados e promove pesquisas sobre o quadro renomeado como a *Primeira Versão*, começou a acordar a bela adormecida de Pulitzer, não com um beijo, mas com tecnologia de ponta que prometia comprovar aquilo que por tanto tempo parecia improvável: Leonardo havia pintado esse retrato, assim como pintara a *grande dame* do Louvre.

Ao longo de muitos anos, e ao custo estimado de 1 milhão de dólares, especialistas de vários países avaliaram a “irmã mais nova” de *Mona Lisa*, utilizando-se de técnicas similares àquelas aplicadas ao retrato do Louvre, incluindo raios X, digitalização multiespectral e imagens em alta definição. Segundo a Fundação Mona Lisa, nenhuma das conclusões do estudo pôde “refutar a autoria de Leonardo… ou suscitar dúvidas acerca do traço de Leonardo”. Ainda assim, todos os especialistas, exceto um, pararam de considerar o retrato como sendo de Leonardo.

A exceção foi John Asmus, um norte-americano especialista em diagnóstico de arte, da Universidade da Califórnia em São Diego. Asmus estudou o retrato do Louvre tão bem quanto a *Primeira Versão*. Redimensionando os dois retratos — o da Fundação era um pouco maior em comparação ao do Louvre, com colunas em ambos os lados — por tamanho, ele encontrou similaridades geométricas muito precisas para serem apenas coincidência (os triângulos subjacentes, os contornos elípticos e as proporções). Também havia semelhanças nos histogramas (“impressões digitais” de luz e sombra), e na frequência de pinceladas, medidas em pixels. Testes subsequentes, conduzidos por outros especialistas, confirmaram tais congruências geométricas e demonstraram que o material da tela data do final do século XV.

Os acadêmicos se mantêm céticos. “Há muita coisa errada — o vestido, o cabelo, a paisagem de fundo”, comentou Martin Kemp, professor emérito da Universidade de Oxford e referência acadêmica em Leonardo. O artista raramente pintava em telas. Falta à paisagem “sutileza atmosférica”. O rosto “não capta o aspecto profundamente intangível do original”. E o que dizer da aparente diferença de idade? “Se seu rosto parece mais jovem”, disse Kemp, “é

simplesmente porque o copista pintou dessa forma."

Embora a *Primeira Versão* possa ser uma cópia — e, nos círculos acadêmicos, os céticos superam o número dos que acreditam —, acho que se trata de uma cópia fascinante. A jovem Lisa sorri alegremente com o brilho de sua juventude, sua face é mais delgada, seu sorriso é mais pleno, seus olhos dançam antevendo o futuro brilhante que se descortina. E ela não pretende ficar nas sombras. A Fundação Mona Lisa iniciou uma turnê mundial, com duração de um ano, começando pelo Oriente, para que "o povo" julgue por si mesmo.

O povo, no mais literal dos sentidos, já se manifestou. "Sua" *Mona Lisa*, sem moldura nem restrições, reina suprema como a rainha do *kitsch*, caricaturada, canibalizada, transformada, manipulada, multiplicada e *zombada* em inúmeras sátiras. Ela já apareceu usando óculos escuros, cabelos cacheados, burca, quimono, sari, piercing, orelhas de Mickey Mouse, botas negras, gorro de Papai Noel, blusa transparente… ou absolutamente nada. Sua beleza intrépida já montou em motocicletas e mulas, mostrou de relance suas roupas íntimas, já andou de skate, esquiou, fumou baseado e participou de uma picante variedade de atividades impróprias para menores.

O que esse quadro tem de especial, mais do que qualquer outro, que faz com que as pessoas desejem transformá-lo em algo sensacional, chocante, surreal, ou apenas pura besteira? A primeira vez que pensei nessa questão foi há alguns anos, quando me hospedava no Hotel Monna Lisa, em Borgo Pinti, um antigo convento do século XIV localizado no centro de Florença. Todas as manhãs eu bebericava um cappuccino em um salão decorado com variações do retrato: *Mona Lisa* fumando, *Mona Lisa* de *topless*, *Mona Lisa* loura, *Mona Lisa* em formas cubistas, *Mona Lisa* com o rosto barbado de Frank Zappa.

As *Monas* continuam a surgir. Em 2013, uma exposição na Modern Eden Gallery, em São Francisco, destacou um apanhado das mais recentes apropriações, incluindo *Cona Lisa* (Lisa com a cabeça em formato de cone), *Mona Llama* (sendo o animal do pescoço para cima), *Mona Kahlo Frida Lisa* (com as sobrancelhas totalmente unidas), *Mona Pagliaccio* (com rosto de palhaço) e *Unicorn Mona* (com um pequeno chifre bem no meio da testa).

Os ilustradores nunca parecem se cansar de "monalisar" rostos famosos, de Mao Tse-tung (*La Joconde Rouge*), passando por Hillary Clinton (e Monica Lewinsky), até chegar ao presidente Barack Obama. Mas os artistas não são os únicos que não conseguem ficar longe da dama da Renascença. Ela já apareceu na ficção científica de Ray Bradbury, nas letras de Bob Dylan, em

filmes como *O Sorriso de Mona Lisa* (com a boca superpoderosa de Julia Roberts), o desenho animado da Turma do Pernalonga, *Louvre Come Back to Me,* e um episódio dos *Simpsons* estrelando *Moanin' Lisa*. "Eu me sinto como a moldura que abriga a *Mona Lisa*", canta Brad Paisley, artista *country*, em uma balada recente. "E não ligo se isso é tudo o que farei."

Os homens do comércio aproveitaram o apelo da dama de Leonardo para vender pasta de dente ("Mona Lisa descobre Rembrandt!"), desodorante (uma marca chamada *Old Masters*), camisinhas (látex líquido Gioconda), cigarros na Holanda, rum em Martinica, fósforos na Argentina, leite na Califórnia (tirado de uma vaca chamada Moo-na Lisa), além de *mouse pads*, bonés, doces, açucareiros, ímãs, puxadores de gaveta, cortinas de banheiro, almofadas e livros para colorir. Tudo isso se encontra facilmente em qualquer lugar. Não muito tempo atrás, um anúncio de um novo produto para "lubrificação vaginal" pulou na tela do meu computador. Seu nome: Mona Lisa.

Em 2013, a Nasa, em seu primeiro teste de um sistema de intercomunicação planetária a laser, selecionou a imagem de *Mona Lisa* para ser transmitida à Lua. Por que não? Ela tem estado em todos os lugares e feito de tudo. Seus admiradores reproduzem seu rosto em torradas, tecidos, massas, bonecos Lego, balas de goma, joias, canecas, bobinas e em praticamente todos os meios possíveis.

Uma figura icônica, não uma mulher de verdade, inspira as várias formas da mania de *Mona Lisa*. Podemos culpar ou dar crédito a Leonardo pela insana popularidade dessa dama. O quadro é muito bom mesmo, supera qualquer superlativo. Mas outros também alavancaram à notoriedade global essa obra genial: o rei que trouxe Leonardo para a França, os monarcas que guardaram o retrato em seus quartos, os românticos que cantaram loas sobre ela, os pintores que a copiaram, o ladrão que a roubou, as legiões que a manipularam, os milhões que a visitaram.

Mesmo assim, nenhum desses entraria no jogo não fosse por *una donna vera* de nome Lisa Gherardini, que finalmente tem sua vida homenageada pela cidade onde nasceu.

MONNA LISA RITORNA A FIRENZE! (Mona Lisa retorna a Florença!), anuncia um cartaz que avistei em minha última visita, que declarava que o dia 15 de junho, data de seu aniversário, era o "Dia de *Mona Lisa*". Uma festa no Oltrarno, a antiga vizinhança de Lisa, incluiu uma cerimônia simbólica na casa onde nasceu, na Via Sguazza, uma exibição de trabalhos de artistas locais

inspirados pela *l'enigmatica musa* (a enigmática musa), uma degustação de vinhos afrodisíacos e um show ao vivo. A festa continuou no dia seguinte, com um reggae próximo à Piazza della Passera.

"Já não era sem tempo", pensei, considerando que Florença praticamente ignorou Lisa Gherardini ao longo de cinco séculos. Mesmo assim ela nunca saiu de lá. Sempre que eu visitei a cidade, nas últimas duas décadas, consegui encontrá-la — de uma forma ou de outra.

Certa vez observei um jovem italiano, seus cachos negros presos em um rabo de cavalo, desenhar com giz uma *Mona Lisa* do tamanho de uma placa publicitária, no chão de uma rua onde circulam apenas pedestres. Turistas vestindo camisetas tomavam sorvete na casquinha enquanto ele habilmente definia os contornos da figura e lhe conferia vibrantes tonalidades. Enquanto seus dedos executavam, sem esforço algum, milhares de movimentos e repetições, ele me disse que, de todas as obras-primas que pintava por alguns euros, a *Mona Lisa* era sua favorita.

"*Perchè?*", perguntei. Por quê?

"*La Gioconda vive!*" (Mona Lisa vive!), respondeu o artista de rua.

Assim como vive sua *giocondità*. Meu dicionário traduz esse termo arcaico como "contentamento", mas eu prefiro uma definição bem mais poética, cunhada por um historiador da arte: "o estado de espírito de quando se está contente ou sereno". É esse o espírito — sempre feminino e para sempre florentino — que busco quando retorno à cidade natal de Lisa Gherardini.

Numa manhã bem cedo, eu caminhava pela orla do rio Arno quando parei para aguardar a mudança nas luzes do semáforo. Ao olhar para a frente, vi um ponto brilhante se movendo em minha direção. Enquanto permanecia observando, notei que era uma jovem mulher em uma bicicleta, mas nitidamente diferente de qualquer um dos ciclistas italianos que circulavam ao longo da via movimentada.

Suas roupas são claras da cabeça aos pés — um vestido justo cor de creme com tiras finas de chiffon, sandálias brancas com salto de dez centímetros, uma corrente de pérola no tornozelo, um cachecol de gaze solto sobre os ombros. Os longos cachos que Leonardo teria adorado pintar balançam suavemente sobre os ombros. Perfeitamente equilibrada, ela pedala sem fazer qualquer esforço. Há algo em sua graça, sua beleza clássica, sua aura transcendente que me chama a atenção.

Em um movimento suave, a esbelta mulher desce e passa a empurrar a

bicicleta pela via larga. Quando nos aproximamos, estamos em lados opostos da faixa de pedestre. Nossos olhos se encontram brevemente e em seguida, recatada como uma donzela da Renascença, ela desvia o olhar. Caminho mais alguns passos e então me volto para buscar um último olhar. Ela faz o mesmo. Então eu vejo.

Um sorriso discreto brinca em torno de seus lábios.

O sorriso de *una donna vera*. O sorriso de uma *Mona Lisa*.

AGRADECIMENTOS

"As pessoas de Florença são como os seus *palazzi*: o exterior parece frio e intimidante, mas por dentro encontramos os mais incríveis tesouros."

Quando Natalia Guicciardini Strozzi dividiu comigo essa observação, eu sorri. Não podia achar mais apropriado, mas apreciei ouvir essas palavras de uma descendente de Lisa Gherardini, a mulher que conhecemos como "Mona Lisa". Após vários anos perseguindo sua história de vida, sou profundamente grata a muitas pessoas em Florença que compartilharam comigo seus tesouros de conhecimentos e insights, e também sua amizade.

Começo com dois homens que têm o mesmo sobrenome: Pallanti. Nosso amigo da família, Dr. Stefano Pallanti, cujas raízes em Florença remontam aos tempos de Dante, apresentou-me a Giuseppe Pallanti (descobriram afinal que não eram parentes), cuja pesquisa em arquivos revelou fatos sobre o nascimento, a vida e a morte de Lisa há muito desconhecidos. Eu lhe agradeço compartilhar tão generosamente seu tempo, suas observações e suas descobertas mais recentes, ainda não publicadas.

O maior presente que recebi de Ludovica Sebregondi e seu marido, Mario Ruffini, é a amizade de ambos. Uma de suas consequências inesperadas foi a descoberta de que viviam no mesmo prédio onde a mãe de Lisa Gherardini cresceu, há mais de cinco séculos. Professora de História da Arte, curadora e autora, Ludovica foi uma constante fonte de inspiração, conhecimento, informação e aconselhamento. Duas das exposições que ela guiou — *Virtù d'Amore*, na Galleria dell'Accademia, em 2010, e *Denaro e Bellezza*, no Palazzo Strozzi, em 2011 — foram seminais em minha compreensão das famílias e das fortunas da Florença renascentista.

Vários acadêmicos deram vida a essa era dourada para mim. A historiadora Lisa Kaborycha, da Universidade da Califórnia em Berkeley, me guiou pelos Arquivos de Estado de Florença, respondeu às minhas questões e avaliou capítulos do meu manuscrito definitivo. Kristin Stasiowski, da Universidade de Kent State, outra leitora do meu manuscrito, abrilhantou todas as nossas conversas com sua compreensão abrangente da Florença renascentista, seus acurados instintos como escritora e educadora, e seu entusiasmo inesgotável.

Este projeto me levou a conhecer um time fantástico de professores de História da Arte. Devo muito a Rab Hatfield, da Universidade de Syracuse em Florença, que despendeu uma enorme quantidade de seu tempo para revisar meu manuscrito e me educar sobre facetas da História da Arte que eu talvez

nunca pudesse compreender. Sem seus conselhos pertinentes e incomparável conhecimento, eu cometeria muitos erros fundamentais.

Os professores Mario Cianchi, da Accademia di Belle Arti, Giovanna Giusti, da Galeria Uffizi, Gary Radke, da Universidade de Syracuse, Gert Jan van der Sman, do Instituto Holandês de História da Arte, além de Helen Manner Watterson e Mary Beckinsale, do Studio Art Centers International (SACI), todos contribuíram com meu aprendizado em arte renascentista. Agradeço a Jeffrey Ruda, da Universidade da Califórnia em Davis, me convidar para assistir a suas aulas de História da Arte e seus insights sobre a obra de Leonardo.

Devo a um grupo de acadêmicos minha compreensão e meu reconhecimento do valor das mulheres renascentistas. Angela Bianchini, autora estimada, me recebeu gentilmente em sua casa e compartilhou de sua sábia perspectiva acerca das mulheres do tempo de Lisa Gherardini. Sara Matthews-Grieco, da Universidade de Syracuse em Florença, me forneceu insights valiosos sobre mulheres, famílias e sexualidade. Gigliola Sacerdoti Mariani, professora emérita da Universidade de Florença, compartilhou sua sabedoria, bem como sua companhia muitíssimo agradável. Monsenhor Timothy Verdon, diretor do Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore, em Florença, me apresentou uma perspectiva de entendimento da evolução na arte de Leonardo. Agradeço a Josephine Rogers Mariotti, diretor do programa Associação de Faculdades do Meio-Oeste de Florença, preencher lacunas sobre o papel do marido de Lisa Gherardini na vida política florentina.

O historiador Fabrizio Ricciardelli, diretor do Kent State's Palazzo dei Cerchi, aprofundou minha compreensão sobre importantes tendências econômicas e sociais na Florença renascentista. Sabine Pretsch, do Antico Setificio Fiorentino, me apresentou à história da seda florentina. Tenho uma profunda dívida de gratidão para com Gene Brucker, professor emérito da Universidade da Califórnia em Berkeley, cujos livros foram minha bibliografia fundamental em meu curso autodidata sobre a história da Renascença. Valeria della Valle, uma distinta escritora e *professoressa* em La Sapienza, em Roma, clarificou as questões linguísticas que surgiram em minha pesquisa e me aconselhou no manuscrito definitivo.

A condessa Simonetta Brandolini d'Adda, presidente dos Amigos de Florença, foi uma fonte generosa de informações, contatos e encorajamento. Sou grata pela ajuda de Stefano U. Baldassari, do Instituto do Palazzo Rucellai, e da condessa Oliva Rucellai, em localizar registros genealógicos da família Rucellai. Agradeço o tempo de Silvano Vinceti em descrever seus esforços

para exumar e identificar o esqueleto de Lisa Gherardini.

Sou grata a Gianni Nunziante por nos receber em sua magnífica vivenda em Vignamaggio, o antigo lar dos Gherardini. A deliciosa visita foi de grande valor para rastrear a história da família. Giuliano da Empoli, ex-ministro da Cultura em Florença, foi de importância fundamental ao me apresentar os descendentes de Lisa Gherardini. Muito me alegrou a oportunidade de conhecer as adoráveis Natalia e Irina Guicciardini Strozzi, e agradeço a elas compartilhar a história da centenária ligação de sua família com Lisa Gherardini. Sou grata a Domenico Savini por explicar como ele rastreou a linhagem dessa família ao longo dos séculos.

Agradeço a graciosa hospitalidade da princesa Giorgiana Corsini e o deleite de encontrar com três gerações de sua família, e sou grata à querida Cristina Fornari, por nos apresentar, e a seu marido, Alain, por me remeter artigos da imprensa europeia sobre temas pertinentes. Outras pessoas também enriqueceram meu tempo na Itália com especiais alegrias, como Andrea e Lorenzo Fasola Bologna e suas amáveis esposas, Robert Sciò e a equipe do Il Pellicano, Alessandro Camponeschi e seu time, a poeta Elisa Biagini, Michael Brod e Gabrielle Maria Taylor, da Villa Tornabuoni, Nicoletta Maraschio e Domenico de Martino, da Accademia della Crusca, Susan Salas, da Universidade de Pepperdine, e Cristina Anzilotti, do Programa Sarah Lawrence em Florença.

Estendo meu caloroso reconhecimento a Daniel Forman e Maria Rita Bellini, da Antica Torre di Via Tornabuoni. Às maravilhosas Antonella Fabiano e Annalisa Camilli, que no Palazzo Magnani Feroni sempre me fizeram sentir em casa. Agradeço a Anna Rostrom, do Windows on Italy, e Pat Byrne, do Italy Perfect, o auxílio em arrumar apartamentos charmosos durante minhas longas estadias. Os irmãos d'Ambrosio — Crescenzo, Simone e Andrea, os filhos italianos que jamais tive — foram, como sempre, confiáveis ao extremo e absolutamente valiosos.

Este projeto nunca decolaria não fosse por minha agente e querida amiga Joy Harris (uma verdadeira *gioia*), que por tantos anos cuidou do meu desenvolvimento como escritora. Não conseguiria escrever este livro sem ela; talvez nem ousasse tentar. E há muito tenho uma dívida especial com Adam Reid, um herói não reconhecido, por sua profundidade, eficiência e seu trabalho duro.

Alessandra Bastagni desempenhou um papel único na história deste livro — primeiro como editora, cujos direitos adquiriu, e depois como consultora literária. Tenho muito a agradecer sua inestimável ajuda em contar a história

de Lisa Gherardini de maneira tão clara e convincente quanto possível. *Grazie infinite*.

A equipe editorial da Simon & Schuster me fez sentir bem-vinda e valorizada. Trish Todd, gracioso epítome do profissionalismo editorial, se tornou uma verdadeira madrinha de *Mona Lisa*.

Fui agraciada pelos conselhos de alto nível dados por Gypsy da Silva e Lisa Healy, no tocante ao processo de edição. Agradeço profundamente a Fred Wiemer, copidesque extraordinário, e a Anna Jardine. E sou grata à especialista em marketing Andrea DeWerd e à assessora de imprensa Sarah Reidy, por guiar esta *Mona Lisa* em sua jornada pelo mundo. Minha gratidão também vai para Jennifer Weidman por sua análise jurídica e para Molly Lindley por sua animada assistência. Todos vocês têm minha admiração e meu reconhecimento.

Mais perto de casa, agradeço a ajuda de Valentina Medda, meu anjo guardião do idioma italiano; a Elisabetta Nelsen, da Universidade Estadual de São Francisco, por me colocar em contato com fontes em Florença; e a Debra Turner a imagem inspiradora da *Mona Lisa*. É uma alegria trabalhar com meus gurus dos websites no xuni.com, Madeira James e Jen Forbus — donos de uma criatividade inesgotável. Yolanda Cossio, Aileen Berg, Nedah Rose e os demais membros da equipe na Cengage Learning foram uma fonte constante de suporte. Eu agradeço o encorajamento de Rhonda Anderson, Mary Sherman e outros amigos queridos, aos fãs do *Bella Lingua* e aos amigos do Facebook que formaram uma calorosa comunidade virtual.

Anos atrás eu mostrei uma proposta deste livro, uma página apenas, à pessoa cuja opinião eu mais valorizo: meu marido, Bob. A partir do momento em que leu tal documento, ele forneceu um suporte incondicional e ilimitado — fosse me acompanhando nas pesquisas de campo na Itália, fosse examinando incontáveis rascunhos. Como sempre, ele foi o melhor dos parceiros, maridos e homens. Nossa filha multitalentosa, Julia, a luz do sol em minha alma, ajudou de todas as formas possíveis, desde pesquisas, comidas fabulosas até fotografias. *Ti voglio tanto bene!*

A tutti, grazie di cuore!

LINHA DO TEMPO DE MONA LISA

1444: Nasce Antonmaria di Noldo Gherardini, pai de Lisa.

1449: Nasce Lorenzo de Medici.

1452: Nasce Leonardo da Vinci.

1465: Nasce Francesco del Giocondo, futuro marido de Lisa Gherardini.

1469: Lorenzo de Medici assume o poder em Florença.

1476: Antonmaria Gherardini se casa pela terceira vez, com Lucrezia da Caccia (suas esposas anteriores morreram durante o parto).

1478: A conspiração dos Pazzi tenta assassinar Lorenzo de Medici.

Florença inicia guerra ao papado e a Nápoles.

1479: Nasce Lisa, fruto da união entre Antonmaria Gherardini e sua esposa Lucrezia.

1480: Lorenzo de Medici consegue a paz com Nápoles e o papa Sisto IV.

1480–1520: Quarenta membros da família del Giocondo servem no governo florentino.

1482: Leonardo deixa Florença e se muda para Milão.

1491: Francesco del Giocondo se casa com sua primeira esposa, Camilla Rucellai.

1492: Lorenzo de Medici morre; seu filho Piero assume o poder.

Cristóvão Colombo descobre o Novo Mundo.

1493: Nasce Bartolomeo, filho de Francesco del Giocondo.

1494: Morre a primeira esposa de Francesco del Giocondo, Camilla.

Florença derruba Piero de Medici e põe termo ao domínio dos Medici.

Tropas francesas sob o comando do rei Carlos VIII invadem a Itália e cercam Florença.

O frei dominicano Girolamo Savonarola conquista grande influência em Florença.

1495: Casam-se Lisa Gherardini e Francesco del Giocondo.

1496: Nasce Piero del Giocondo, filho de Lisa.

1497: Nasce Piera del Giocondo, filha de Lisa.

1498: Savonarola é executado.

1499: Morre Piera del Giocondo, filha de Lisa.

Nasce Camilla del Giocondo, filha de Lisa.

A França ocupa Milão; Leonardo foge.

1500: Leonardo retorna a Florença.

Nasce Marietta del Giocondo, filha de Lisa.

1502: Leonardo trabalha como engenheiro militar para Cesare Borgia.

Nasce Andrea del Giocondo, filho de Lisa.

1503: Leonardo trabalha em um retrato de Lisa Gherardini.

David, de Michelangelo, é instalado na Piazza della Signoria.

Leonardo recebe uma comissão para pintar a Batalha de Anghiari no Palazzo Vecchio.

1504: Morre o pai de Leonardo, Ser Piero da Vinci.

1506: Leonardo é convocado a Milão para completar um polêmico trabalho inacabado.

1507: Nasce Giocondo del Giocondo, filho de Lisa, que morre um mês depois.

1512: Irmã Camilla, a irmã mais nova de Lisa Gherardini, é acusada de participar de "atos obscenos" com homens dentro dos muros de seu convento.

Francesco del Giocondo passa um breve tempo na prisão por lealdade aos

Medici.

Os filhos de Lorenzo, cardeal Giovanni de Medici e Giuliano de Medici, recuperam o poder em Florença.

Fim da República florentina.

1513: O cardeal Giovanni de Medici é eleito papa; escolhe o nome de Leão X.

Francesco del Giocondo serve como prior da Signoria de Florença.

1514: Leonardo se muda para Roma e trabalha sob a patronagem de Giuliano de Medici.

1516: Morre Giuliano de Medici.

O rei Francisco I da França se torna patrono de Leonardo.

Leonardo se muda para a França.

1518: Morre a filha mais velha de Lisa, Camilla (irmã Beatrice).

1519: Morre Leonardo na França.

1521: Marietta, filha mais nova de Lisa, faz seus votos de freira (irmã Ludovica).

1523: Giulio de Medici se torna o papa Clemente VII.

1525: Francesco del Giocondo inicia o segundo mandato como prior da Signoria.

1527: Saque de Roma.

Ressurgimento da República florentina.

1530: Cerco de Florença e queda da República florentina.

Os Medici retornam ao poder.

1538: Morre Francesco del Giocondo, que é enterrado em uma capela privativa em Santissima Annunziata.

1540: Lisa Gherardini passa a viver no Monastero di Sant'Orsola.

1542: Morre Lisa Gherardini, que é enterrada em Sant'Orsola.

PRINCIPAIS PERSONAGENS

Família Gherardini

Pelliccia Gherardini da Vignamaggio (sem data), condenado por traição por conspirar para derrubar o governo florentino em 1360, sentenciado à morte e forçado a se exilar; as acusações contra ele foram posteriormente derrubadas.

Dianora Gherardini Bandini, filha de Pelliccia Gherardini; esposa de Domenico Bandini, que foi executado por traição em 1360; mãe de sete filhos, incluindo Margherita, a mais nova.

Margherita Bandini Datini (1360–1423), filha de Dianora Gherardini; casou-se com Francesco di Marco Datini, o bem-sucedido "mercador do Prato", em 1376. Suas cartas fornecem o relato mais abrangente da vida das mulheres de sua época.

Noldo Gherardini (1402–1479), avô de Lisa, mudou-se com a família de Chianti para Florença.

Antonmaria Gherardini (1444–c. 1525), filho de Noldo e pai de Lisa, casou-se três vezes (em 1465, 1473 e 1476) e arranjou o casamento da filha com Francesco del Giocondo.

Lisa Gherardini (1479–1542), filha de Antonmaria, esposa de Francesco del Giocondo, mãe de seis filhos biológicos e um enteado; modelo do famoso retrato de Leonardo.

Camilla Gherardini, irmã mais nova de Lisa, forçada a entrar em um convento por faltar-lhe um dote.

Família Giocondo

Iacopo (apelidado Giocondo), nascido por volta de 1357, um alegre fabricante de barris que investiu em imóveis e ganhou o suficiente para catapultar sua família para fora da classe trabalhadora.

Bartolomeo del Giocondo, neto de Iacopo e pai de Francesco, um bem-sucedido fabricante de seda que se mudou da casa da família para uma propriedade maior, na Via della Stufa.

Francesco del Giocondo (1465–1538), trabalhou no negócio de seda da sua família e se lançou em outros empreendimentos; casou duas vezes (com Camilla Rucellai em 1491 e Lisa Gherardini em 1495); pai de sete filhos; serviu em vários conselhos governamentais em Florença; e acredita-se que comissionou o retrato de sua esposa, feito por Leonardo.

Família Medici

Lorenzo de Medici (1449–1492), chamado Il Magnifico, assumiu o poder como príncipe de Florença, em 1469, iniciando um período de prosperidade e celebração cívica.

Piero de Medici (1472–1503), filho mais velho de Lorenzo, que sucedeu o pai, mas foi obrigado a fugir de Florença, em 1494.

Giovanni de Medici (1475–1521), segundo filho de Lorenzo, foi nomeado cardeal aos 13 anos e se tornou o papa Leão X em 1513.

Giuliano de Medici (1479–1516), filho mais novo de Lorenzo de Medici, aliado político de Francesco del Giocondo e patrono de Leonardo da Vinci, de 1513 a 1516.

Giulio de Medici (1478–1534), filho ilegítimo do irmão assassinado de Lorenzo de Medici, Giuliano, tornou-se o papa Clemente VII em 1523 e liderou a Igreja durante o calamitoso Saque de Roma, em 1527, e o Cerco de Florença, em 1530.

Família da Vinci e Assistentes

Ser Piero da Vinci (1427–1504), pai de Leonardo (bastardo) e outros onze filhos, um profissional da lei bem relacionado em Florença.

Leonardo da Vinci (1452–1519), um artista incomparável formado em Florença que passou um terço de sua vida trabalhando em Milão; criador de obras-primas como *Última Ceia* e *Mona Lisa*; viveu seus últimos anos na França sob a patronagem do rei Francisco I.

Salaì (Gian Giacomo Caprotti da Oreno) (1480–1524), um rapaz belo e malicioso que se juntou à casa de Leonardo aos 10 anos e permaneceu com o artista até o final de sua vida.

Francesco Melzi (1491–1570), outro belo rapaz que chegou à casa de Leonardo em 1507 e permaneceu por toda a vida como seu assistente e secretário.

Outros

Duque Ludovico Sforza (1452–1508), que derrubou o herdeiro legítimo de Milão, conquistou o poder na cidade e reuniu uma brilhante corte de artistas e acadêmicos, incluindo Leonardo; derrubado em 1499 e posteriormente encarcerado pelos franceses.

Cesare Borgia (1475–1507), filho ilegítimo do papa espanhol Alexandre VI,

um comandante sem misericórdia que se lançou à conquista da região central da Itália em nome de seu pai e que contratou Leonardo como engenheiro militar em 1502.

Niccolò Machiavelli [Nicolau Maquiavel] (1469–1527), um burocrata de carreira no governo florentino; colaborou com Leonardo em um projeto de transposição do rio Arno; mais conhecido como autor de *O príncipe*.

Michelangelo Buonarroti (1475–1564), um florentino considerado o principal escultor de sua época, conquistou fama inicial por sua estátua *David*, comissionado para criar um mural no mesmo espaço que Leonardo utilizou no Palazzo Vecchio.

Rei Carlos VIII de França (1470–1498), que invadiu a Itália em 1494 e ocupou rapidamente Florença em sua marcha para tomar o trono de Nápoles.

Rei Luís XII de França (1462–1515), que invadiu a Itália em 1499 e tomou o controle de Milão; tornou-se depois um dos patronos de Leonardo.

Rei Francisco I de França (1494–1547), um jovem e dinâmico monarca que se tornou o patrono de Leonardo e instalou o artista em um castelo no vale do Loire, durante os últimos anos de sua vida.

NOTAS

1: *Una Donna Vera* (Uma mulher de verdade)

Uma noite, em um jantar que acontecia na casa de: Ludovica Sebregondi, *coordinamento scientifico ed editoriale* no Palazzo Strozzi*,* é *professoressa* de História da Arte na Universidade de Florença e autora de numerosos livros sobre arte italiana.

Monna, *escrito com os dois* n *no italiano contemporâneo*: Por muito tempo, *Monna* parece ter sido a forma mais comum, mas *mona* não está incorreto. Segundo o *L'Etimologico Minore*, de Manilo Cortelazzo e Michele Cortelazzo, *mona* remete ao século XIII. Vasari se refere a "Mona Lisa" em seu *As vidas dos artistas*, mas segundo o historiador da arte Rab Hatfield, da Universidade de Syracuse, seu uso já se tornava obsoleto na Florença do século XVI. *Monna* é a grafia correta no italiano contemporâneo. Como me informa Ludovica Sebregondi, *mona* é considerada um *parolaccia* (palavrão) na região do Vêneto.

A curiosidade me levou, por meio de uma rede de contatos tipicamente italiana: As descobertas arquivísticas de Giuseppe Pallanti acerca de Lisa Gherardini, publicadas em 2006, em italiano, como *La Vera Identità della Gioconda*, e em inglês, como *Mona Lisa Revealed*, serviram como a fonte documental mais abrangente e confiável sobre Lisa Gherardini e seu marido, Francesco del Giocondo. Ao longo dos últimos anos, *Dottor* Pallanti tem generosamente compartilhado comigo os resultados de suas pesquisas mais recentes, ainda não publicadas, incluindo a confirmação das novas datas de nascimento dos seis filhos de Lisa Gherardini e de sua filha Piera, que viveu pouquíssimo tempo. Por meio de conversas e correspondências, ele também forneceu insights valiosos sobre Lisa Gherardini e sua família, e corrigiu muitas imprecisões bem difundidas, tal como a ideia de que o marido de Lisa teria casado por duas vezes anteriormente.

Descendente de nobres antigos, ela nasceu e foi batizada em Florença no ano de 1479: Em *Florence*: *the Golden Age, 1138–1737,* Gene Brucker aponta os Gherardini como uma das "famílias mais ilustres" da cidade.

A vida de Lisa abarca alguns dos episódios mais tumultuados da história de Florença: As inúmeras publicações (listadas na bibliografia) do professor Gene Brucker da Universidade da Califórnia, em Berkeley, o decano dos historiadores da Florença Renascentista, constituem minha bibliografia fundamental sobre a história de Florença. Utilizei também

Christopher Duggan (*A Concise History of Italy)*, David Gilmour (*The Pursuit of Italy)* e Lisa Kaborycha (*A Short History of Renaissance Italy).*

Um historiador da arte aconselhou-me a habitar "as vizinhanças dela": Agradeço a Josephine Rogers Mariotti o sábio conselho.

***Ajoelho-me para traçar as palavras escritas em latim,* "familiae iucundi"**: Está escrito na pedra, colocada em 1738, da Capela dos Mártires atrás do altar principal de Santissima Annunziata: *Olim familiae iucundi, nunc de anfortis* (outrora família Giocondo, agora família Anforti). Postei uma fotografia dessa inscrição no meu website, www.monalisabook.com.

Escrevia como poucos, em sua inimitável "escrita especular": Deparei-me com estimativas que contam de 5 a 7 mil páginas coletadas dos cadernos de Leonardo; deve haver milhares ainda não descobertas.

Cavalgava como um campeão e era tão forte que um dos seus biógrafos: Vasari afirmou que Leonardo poderia dobrar uma ferradura com uma das mãos.

Admirados várias vezes, frequentemente temidos, raramente amados: Brucker enumera os "vícios" florentinos em *Florence*: *the Golden Age, 1138–1737.*

Até mesmo os nativos desprezavam sua cidade natal: Em carta a Filippo Strozzi, Agnolo Acciaiuoli descreve Florença como "um paraíso habitado por demônios".

Em Milão, onde viveu mais de um terço da sua vida: Em minha pesquisa sobre Leonardo da Vinci, apoiei-me em seus cadernos e nas muitas biografias, incluindo Serge Bramly (*Leonardo*: *the Artist and the Man)*, Fritjof Capra (*A Ciência de Leonardo da Vinci*), Charles Nicholl (*Leonardo da Vinci*: *O voo da mente*), Martin Kemp (*Leonardo*), Carlo Pedretti (*Leonardo*: *Art and Science*), Sherwin Nuland (*Leonardo da Vinci*), Giorgio Vasari (*Vidas dos artistas*) e Frank Zöllner (*Leonardo da Vinci*).

Ainda assim, o que permaneceu foi a evidência de que Lisa Gherardini era a verdadeira modelo de Leonardo: O artigo de Frank Zöllner, "Leonardo's Portrait of Mona Lisa del Giocondo" (em *Gazette des Beaux-Arts* 121 [1993]: 115–138), fornece uma análise detalhada das evidências de que Lisa Gherardini era modelo de Leonardo.

Mas foi só em 2007 que o genealogista Domenico Savini: Seu diagrama sobre os descendentes de Lisa pode ser encontrado em um artigo on-line,

tanto em inglês quanto em italiano, em http://www.prestigefoodwine/Monna_Lisa.pdf.

Uma vez dentro desta autoproclamada "Manhattan medieval": Segue o website da vinícola Guicciardini Strozzi, com fotos incríveis da propriedade e textos em italiano e inglês: www.guicciardinistrozzi.it.

2: Fogos do coração

Começo minha busca trocando meu passaporte pelo livro mais velho: Minhas fontes de pesquisa para a milenar história dos Gherardini incluem um livro de memórias da família escrito por Niccolò Gherardini, *Memorie Domestiche di Niccolò Gherardini, 1585–1596*; o "*Famiglia Gherardina*" de Eugenio Gamurrini, em: *Istoria Genealogica delle Famiglie Nobili Toscane et Umbre;* e o *Sommario Storico delle Famiglie Celebri Toscane Compilato da D. Tiribilli-Giuliani*, de Galvani. Consultei também verbetes sobre os Gherardini e a lenda de Eneias em *Medieval Italy*: *An Encyclopedia,* vol. I, A-K, que sustenta ser datado do ano 910 o primeiro registro sobre os Gherardini em Florença.

Assim eu aprendo nas crônicas antigas de Florença: Para reconstruir o passado de Florença, fiz uso de antigos historiadores, principalmente a *Nuova Cronica*, de Giovanni Villani, e as obras *The History of Italy* e *The History of Florence*, de Francesco Guicciardini. Fontes mais recentes incluem *A Short History of Renaissance Italy*, de Lisa Kaborycha, *Tuscans and Their Families*, de Herlihy e Klapisch-Zuber, *Images of Quattrocento Florence*, de Baldassari e Saiber, *The City of Florence*, de R. W. B. Lewis, e, em acréscimo aos seus livros, o ensaio assinado por Brucker intitulado "Florentine Voices from the 'Catasto', 1427–1480", em *I Tatti Studies*: *Essays in the Renaissance*.

Em um livro sobre a história de Florença, deparo-me com um esboço: Um rascunho da torre de Florença do magnata Gherardini aparece na página 38 em *Florence*: *the Golden Age,* de Brucker. Cada um dos quatro quarteirões da cidade foi dividido entre quatro *gonfaloni,* ou distritos.

Além dos seus guerreiros espadachins: Em sua *Nuova Cronica*, Villani cita os Gherardini na lista das famílias nobres de San Piero Scheraggio em 1250. A partir de 1293, os Gherardini aparecem em *la lista dei Grandi Fiorentini*, compilada pelo Podestà de Florence e citada por Christiane Klapisch-Zuber em *Ritorno alla Politica*. Este volume, com o *Florence*: *the Golden Age, 1138–1737*, de Gene Brucker, e *The Florentine Magnates*, de Carol Lansing, fornece detalhes de Florença na era dos

magnatas.

O* popolo grasso *(o povo gordo, literalmente): O *popolo minuto*, cronicamente subnutrido, era menor em estatura e em recursos.

Quando não estavam atacando outros magnatas: Klapisch-Zuber é a historiadora que descreveu os Gherardini como encrenqueiros incivilizados e propensos à guerra.

O líder deles, Gherarduccio Gherardini: Uma fotografia do *antico sepolcro cavalleresco* (antiga tumba cavalheiresca) pode ser encontrada em http://effigiesandbrasses.com/monuments/gherarduccio_de_gherardini/.

Em um dia seco de inverno, eu e meu marido: Informações sobre a Villa Vignamaggio, incluindo uma galeria de fotos, estão disponíveis em http://www.vignamaggio.it.

Não foram poucos os que desceram às camadas sociais: O historiador citado é David Herlihy.

Os Gherardini foram destacados pelos historiadores: O material citado vem de Brucker: *Florentine Politics and Society, 1343–1378*.

Ao ler um livro minucioso de História: A história que descreve o ódio que os Gherardini sentiam uns pelos outros é de Klapisch-Zuber, em *Ritorno alla Politica*.

Antes que fizessem qualquer coisa, um dos conspiradores: Salvestro de Medici era tio-avô de Cosimo, o Velho, que no século XV estabeleceria o domínio dos Medici sobre Florença.

Na parede da cantina: O nome Amidio Gherardini, conforme leio na cópia do original de uma carta, também em muitos documentos é escrito Amido, Amideo e Amadio — típico de uma época de pouco letramento em que a grafia era arbitrária. A propriedade, anunciada como "o local de nascimento de Mona Lisa", foi vendida em 2014; o preço inicial foi de 50 milhões de euros (cerca de 63 milhões de dólares).

Durante sua longa vida, Datini copiou: Em sua introdução para o livro *The Merchant of Prato*, de Iris Origo, a historiadora Barbara Tuchman descreve Margherita Datini como "destacadamente rebelde e sem meias palavras".

Nessas páginas: Em *Letters to Francesco Datini*, publicado em 2012, Carolyn James e Antonio Pagliaro produzem a primeira tradução para o inglês de quase todas as cartas de Margherita.

3: Uma voz sem rosto

Os Datini ganham vida somente por meio das palavras que escreveram: A descrição desse "tesouro arquivístico" vem de *The Merchant of Prato,* de Iris Origo.

Ao ler várias cartas que se encontram no livro fundamental de Iris Origo, The Merchant of Prato: Esse volume também fornece insights e uma contextualização essencial acerca das vidas de Margherita Datini e seu marido.

Um estado de angústia que ele chamava de malinconia: A base da minha discussão sobre *malinconia* e outras palavras italianas vem do texto de *L'Etimologico Minore* (Manlio Cortelazzo e Michele Cortelazzo, ed.) e das lições de acadêmicos italianos, em primeiro lugar da *professoressa* Valeria della Valle, da Universidade Sapienza, em Roma, autora de numerosos livros sobre o idioma italiano.

Neste centro comercial pujante: Além das histórias anteriormente citadas, o livro *Italy in the Golden Centuries*, de Indro Montanelli e Roberto Gervarso, descreve com vivacidade a cidade de Avignon durante o exílio papal.

Tão logo pousou suas malas: Em acréscimo ao *The Merchant of Prato*, também obtive pertinentes insights sobre a vida do casal por meio do relato de Angela Bianchini em *Alessandra e Lucrezia* e dos ensaios de Ann Crabb.

Com o marido fora de casa, Margherita: Ann Crabb refere-se a esta Margherita em seu ensaio "Gaining Honor as Husband's Deputy: Margherita Datini, 1376–1410", em *Early Modern Women* 3 (2008).

Poucos meses depois do nascimento do filho bastardo do marido: "If I Could Write", de Ann Crabb, publicado no *Renaissance Quarterly*, detalha os esforços de Margherita Datini para aprender a escrever.

Imagino Margherita, resignada aos 38 anos: "Mothering in the Casa Datini", de Byrne e Congdon, publicado no *Journal of Medieval History*, discute o tema das crianças que passaram a viver na casa de Margherita Datini.

Enquanto o século XV se desenrolava: A citação sobre os esplendores de Florença vem de Dati (*Storia di Firenze*); a descrição de Florença como um sol ardente vem de *Tuscans and Their Families*, de Herlihy e Klapisch-Zuber.

As outras propriedades foram para o filho mais velho: Cheguei a ver várias

grafias para o nome do pai de Lisa, incluindo Antonio Maria. Antonmaria é usado por biógrafos contemporâneos.

Outra família da Toscana, nem antiga nem aristocrática: O bisavô de Leonardo, Ser Piero da Vinci, tomou posse como *notaio* em 1360 e serviu nessa função à Signoria de Florença.

Entre as várias famílias em Florença que viviam do negócio de tecidos: *La Vera Identità della Gioconda*, de Pallanti, foi minha fonte para a detalhada história da família del Giocondo.

Em uma cidade onde os habitantes consumiam 67 mil litros de galão de vinho por dia: A estimativa da quantidade de vinho consumida em Florença vem do capítulo escrito por Franco Franceschi, "The Merchant-Bankers of 15th-Century Florence", em *Money and Beauty*, de Ludovica Sebregondi e Tim Parks. Villani afirma que por volta de 1338 cerca de 5,9 milhões de galões de vinho entravam na cidade anualmente, com um adicional de 1,2 milhão de galões em tempos de abundância.

4: "Aquele que seria feliz…"

No dia 7 de fevereiro de 1468, o neto de Cosimo de Medici, o jovem de 19 anos, **Lorenzo de Medici**: Diante da vastidão do material disponível sobre a vida dos Medici, eu meu apoiei sobretudo em *The Medici*, de Franco Cesati; *Florence and the Medici*, de J. R. Hale; *The Rise and Fall of the House of Medici*, de Christopher Hibbert; *Cosimo de Medici and the Florentine Renaissance*, de Dale Kent; *The Medici*: *Godfathers of the Renaissance*, de Paul Strathern; e *Magnifico*, de Miles Unger.

Comerciantes vendiam couro de Córdoba: Encontrei estimativas diferentes da população de Florença no século XV, mas a maioria variou entre 50 mil e 60 mil.

A vida era breve, em média de 35 a 40 anos: A estimativa de vida dos florentinos vem de Herlihy e Klapisch-Zuber, que afirmam que o tempo médio de vida era de 35 anos, um pouco mais para os homens, um pouco menos para as mulheres.

"Aquele que quer ser feliz, que seja": É minha a tradução de *Chi vuole essere lieto, sia*.

***E ali ele também iniciaria um hábito de carregar sempre consigo um* libriccino**: Das muitas grafias para o "livrinho" de Leonardo, minha fonte mais confiável, *professoressa* Valeria della Valle, me informa que

libriccino é historicamente correto.

Pouco tempo depois, o jovem de 20 anos rabiscou uma rara expressão: *Contento* é a forma do italiano moderno para *chontento*, a qual foi usada por Leonardo.

Em 1473, o olhar de Antonmaria se dirigiu: Em acréscimo a *Genealogia e Storia della Famiglia Rucellai*, de Luigi Passerini, encontrei amplas discussões sobre as alianças matrimoniais e os laços de parentesco dos Rucellai em *Household and Lineage in Renaissance Florence*: *The Family Life of the Capponi, Ginori and Rucellai*, de Francis William Kent, e *Florence*: *the Golden Age*, de Brucker.

Mas a alegria rapidamente se transformaria em tristeza: Angela Bianchini oferece um pertinente insight acerca da reação dos florentinos às mortes trágicas e precoces de tantas de suas filhas durante os partos: eles viam isso como parte "do preço a se pagar" pela glória e pela beleza de sua cidade.

"Estou tão oprimido pela tristeza e pela dor": O triste viúvo era Giovanni Tornabuoni, citado em *Lorenzo and Giovanna*, de Gert Jan van der Sman.

Os cidadãos mais nobres que comandam o Estado: A citação sobre os filhos dos mercadores de seda vem de Brucker, em *Florence*: *the Golden Age*.

Como poucas mulheres da sua época: Diz o verso da poesia de Ginevra de Benci que traduzi, *Chiego merzede, e sono alpestro tigre*.

Todavia, enquanto eu aprendia mais sobre Ginevra: Em acréscimo às fontes usuais sobre as obras de Leonardo, os ensaios de Mary Garrard sobre Ginevra de Benci fornecem uma perspectiva feminista fascinante.

***Em alguns anos o próspero* notaio**: Giuseppe Pallanti me diz que o *palazzo* da Vinci ficava a apenas trinta metros da casa dos avós de Lisa em Via Ghibellina.

Sexo entre homens era algo muito comum: *Forbidden Friendships*, de Michael Rocke, fornece a discussão mais abrangente da homossexualidade durante a Renascença, incluindo as estatísticas citadas. Como explica Rocke, os homens florentinos, que protelavam o casamento até 30 anos ou mais, se envolviam na juventude em todo tipo de atividade sexual, tanto homossexual quanto heterossexual. Rocke menciona um garoto de 16 anos chamado Priore Gherardini, provavelmente parente de Lisa Gherardini, descendendo também dos antigos magnatas, que mantinha

casos homossexuais com regularidade e gabava-se de que as leis não eram feitas para gente com seu status de nobreza, e ameaçava matar qualquer um que ousasse causar problemas a ele ou a seus amantes.

Na manhã do dia 26 de abril de 1478: Utilizei vários relatos detalhados sobre a conspiração Pazzi, incluindo *Magnifico*, de Miles Unger, *The Rise and Fall of the House of Medici*, de Christopher Hibbert, e *April Blood*, de Lauro Martines.

Sisto IV decidiu que tinha chegado a hora de acabar: Brucker, em *Florence*: *the Golden Age*, descreve o saque de Chianti.

Se um pai não conseguisse providenciar um dote: Minhas fontes para a discussão sobre os dotes femininos incluem o artigo de Julius Kirshner e Anthony Molho, "The Dowry Fund and the Marriage Market in Early Quattrocento Florence", publicado no *Journal of Modern History*; *Living on the Edge in Leonardo's Florence*, de Brucker (que também é a fonte da citação do cronista Giovanni Cambi); e *Women of the Renaissance*, de Margaret King (a fonte das estimativas de que na Florença do século XVI quase metade das mulheres da elite viviam em conventos). Klapisch-Zuber é a historiadora que afirmou que "a gente mais refinada" não abrigava sob seus tetos filhas solteiras com mais de 20 anos.

Era uma época em que os conventos estavam reservados: O clérigo que se referiu às garotas nos conventos como parte "da escória e do vômito da sociedade", citado por David Herlihy, foi Bernardino de Siena.

5: Filha da Renascença

Em meados de junho de 1479: Em *The Renaissance Man and His Children*, Louis Haas expõe um relato detalhado do nascimento (incluindo o banho do recém-nascido em vinho branco morno) e do batismo.

Para os florentinos católicos, que batizavam ali todos os seus recém-nascidos: O costume de batizar todas as crianças católicas no Batistério continuou ao menos até 1965, de acordo com Michael Levey em *Florence*: *a Portrait*.

Apesar de o batismo de Lisa ter sido bem documentado: Encontrei o registro batismal de Lisa Gherardini em http://archivio.operaduomo.fi.it.

A inclusão de Lisa no rol dos cidadãos florentinos: Historiadores citam numerosos exemplos do uso de grãos de feijão em transações contábeis florentinas, incluindo votos em comissões artísticas, como as da finalização da cúpula do Duomo, e em sentenças de morte para

criminosos (com feijões pretos, é claro). Segundo Charles Nicholl, em *Leonardi da Vinci*: *Flights of Mind*, Leonardo foi aceito na Confraria de São João em Florença por uma maioria de 41 feijões pretos contra 2 feijões brancos.

Adquiro essas informações: As observações concisas e afiadas de Luca Landucci sobre Florença vêm da tradução para o inglês de seus diários, publicada em 1927.

O jovem artista havia se transformado: Tal descrição da aparência de Leonardo vem de *Anonimo Gaddiano*, um livro escrito nos idos de 1540 por um autor desconhecido. Tal livro já pertenceu à biblioteca de Gaddi, ou de Magliabechi.

Il Moro (o Mouro), como era apelidado o robusto e queixudo Sforza: Vi estimativas que dão conta de mais de 120 mil habitantes em Milão, mas 80 mil é um número citado mais frequentemente.

Ele propôs completar um monumento impressionante: Rab Hatfield da Universidade de Syracuse, em Florença, me informa que o monumento equestre comissionado pelo duque Ludovico Sforza de Milão foi inicialmente confiado a Antonio del Pollaiuolo, que concebeu a ideia de um cavalo empinado.

Em 1483, com 4 anos, Lisa se tornou a irmã mais velha: Giuseppe Pallanti é minha fonte para os nomes dos irmãos de Lisa.

Como qualquer outro florentino, ela deve ter aprendido a contar as horas pelos sinos das igrejas: Os sinos de La Badia Fiorentina, por exemplo, assinalavam o início e o fim da jornada de trabalho dos artesãos.

Quando começou a escavação para a construção do palazzo Strozzi: Em muitos livros de memórias familiares aparecem descrições de crianças jogando moedas e medalhas nas fundações do *palazzo* Strozzi. Um negociante chamado Tribaldo de Rossi fez seu filho jogar rosas de damasco. "Você vai se lembrar disso, não vai?", ele perguntou ao menino de 4 anos. "Sim", a criança respondeu solenemente.

"Qualquer um que não seja um mercador": A citação sobre os mercadores, de Gregorio Dati, aparece em Brucker: *Renaissance Florence*.

A seda florentina simbolizava a elegância: Franco Franceschi apresenta a avaliação da indústria da seda em seu capítulo "The Merchant-Bankers of 15th-Century Florence", em *Money and Beauty*, de Ludovica Sebregondi e Tim Parks.

Curiosa sobre como deveriam ser as lojas de seda dos del Giocondo: *Antico Setificio Fiorentino*, de Patrizia Pietrogrande, uma história da fabricação de seda florentina belamente ilustrada, foi minha maior fonte de informação sobre os tecidos de Florença. *Dressing Renaissance Florence,* de Carole Collier Frick, oferece grande riqueza de informações sobre a rouparia florentina, incluindo estatísticas sobre a produção de tecidos e as quantidades utilizadas em vestidos.

Um robe de uma senhora, que caía em dobras profundas: Encontrei várias medidas para *braccia*: Em um dos cadernos de Leonardo, registram-se 54,8 cm em Florença e 59,4 cm em Milão.

Então, ele embarcou: Este historiador era Domenico Laurenza.

Tal como com seu retrato da autoproclamada tigresa: Entre os artistas que ofereceram suporte ao entendimento do retrato de Cecilia Gallerani, feito por Leonardo, estão Janice Shell e Grazioso Sironi, em "Cecilia Gallerani: Leonardo's Lady with an Ermine", além de David Alan Brown com "Leonardo and the Ladies with the Ermine and the Book".

Com sua mão direita, em um gesto sugestivo e curioso: O grego para "ermine" é ερμίνα, que eu já vi grafado como *gale, galle, gallee* e *galay* — todos similares de alguma forma com "Gallerani".

A cidade de gênios artísticos: A historiadora Dale Kent descreveu Florença como um dos lugares mais infelizes para se nascer mulher na Europa oriental e citou Marsílio Ficino em seu capítulo "Women in Renaissance Florence", no livro *Virtue and Beauty*, de David Alan Brown.

Olhando para a História de uma perspectiva moderna, os estudiosos: *A History of Women*: *Renaissance and Enlightenment Paradoxes*, editado por Natalie Zemon Davis e Arlete Farge, oferece insights riquíssimos sobre vidas de mulheres. Uma contextualização histórica adicional veio de *Tuscans and Their Families*, de Herlihy e Klapisch-Zuber; *A Short History of Renaissance Italy*, de Kaborycha; *Women of the Renaissance,* de Margaret King; *Virtù d'Amore*, de Claudio Paolini; e *Money and Beauty*, de Ludovica Sebregondi e Tim Parks. Meu entendimento da vida das mulheres na Florença renascentista também se enriqueceu com Joan Kelly-Gadol, que perguntou "Did Women Have a Renaissance?", e Natalie Tomas, particularmente seu capítulo "Did Women Have a Space?" em *Renaissance Florence*: *a Social History.*

Mesmo que mudasse muito pouco em sua condição social: David Herlihy foi o historiador que fez tal observação.

Por sugestão de um amigo em comum: Durante sua longa e ilustre carreira, Bianchini escreveu premiados romances, contos, tratados históricos e de crítica literária, além de roteiros para rádio e televisão. Um resumo básico pode ser encontrado em http://en.wikipedia.org/wiki/Angela_Bianchini.

6: Dinheiro e beleza

As festas marcam a abertura: O catálogo da exposição de *Denaro e Bellezza*, apresentada no Palazzo Strozzi de 17 de setembro de 2011 a 22 de janeiro de 2012, bem como a própria exposição e os comentários dos curadores Ludovica Sebregondi e Tim Parks, clarearam minha compreensão a respeito das intrincadas conexões entre a criatividade e o comércio florentino.

Por séculos, esta moeda brilhante: O historiador Fabrizio Ricciardelli estima que, dependendo das taxas de câmbio, na época de Lisa Gherardini um florim de ouro equivaleria a 100 ou 110 euros, ou por volta (a uma taxa de câmbio de $1,35) de $135 a $148. Um dote de mil florins, portanto, equivaleria a 100 mil euros ou $135 mil; um dote de 2 mil florins, a 200 mil euros ou $270 mil.

Um pai depositava uma determinada quantia: Julius Kirshner e Anthony Molho, em sua análise profunda dos dotes florentinos, apresentam a estimativa que usei sobre o quanto de dinheiro era acumulado ao longo de diferentes períodos de tempo. A citada análise é também minha fonte de citações acerca de garotas que escolheram a vida religiosa. Eles também calculam que quase a metade das famílias mais abastadas em Florença investiu no fundo dos dotes. Eu também utilizei de *Women of the Renaissance*, de Margaret King, e *Private Wealth in Renaissance Florence*, de Richard Goldthwaite.

Um tratado popular listava 33 perfeições típicas das fêmeas: A citação sobre os aspectos da beleza feminina vem do capítulo de Sara Matthews-Grieco intitulado "The Body, Appearance, and Sexuality", em *A History of Women in the West*: *Renaissance and Enlightenment Paradoxes*.

Um pesquisador francês: O engenheiro francês Pascal Cotte, à frente da Lumiere Technology, usou uma câmera multiespectral para digitalizar a *Mona Lisa* e detectar seu único fio de cabelo castanho sobrevivente.

Em um quadro de genealogia feito no século XIX, encontrei uma árvore da família Rucellai: A genealogia dos Rucellai que consultei veio de *Genealogia e Storia della Famiglia Rucellai*, de Passerini. Encontrei

informações adicionais sobre Mariotto Rucellai em *Household and Lineage in Renaissance Florence*, de Francis Kent.

"Se os seus trompetes soarem": Traduzi sua exortação do italiano: *Se suonerete le vostre trombe, noi suoneremo le nostre campane.*

Após décadas de prosperidade e paz: Sobre Florença, no final do século XV, utilizei insights de Brucker: *Living on the Edge in Leonardo's Florence* e *Renaissance Florence.*

7: O negócio do casamento

Na época, como agora, havia muita variação nos noivados e nos casamentos. Cito algumas das possibilidades mais comuns para Lisa Gherardini e Francesco del Giocondo.

O dote, condição sine qua non *de todo o acordo*: Frederik Hartt, em "Leonardo and the Second Florentine Republic", calculou que era comum um dote diminuir o patrimônio da família de uma noiva em cerca de 14% enquanto aumentava o do noivo em 23%.

Provavelmente, assim como o comerciante da cidade de Prato: O casamento por conveniência de Francesco del Giocondo não era socialmente incomum. Hartt refere-se a isso como a "gentrificação da burguesia".

"Um casamento sem um dote": Essa citação vem de Klapisch-Zuber, que também levantou extensiva documentação sobre outros aspectos das finanças familiares e casamentos na Renascença em *Women, Family and Ritual in Renaissance Italy*.

Francesco, com uma hipersensibilidade florentina: Kirshner e Molho, em seu artigo sobre dotes, comentam que muitos viúvos "inclinavam-se a aceitar um dote menor em troca de uma esposa e uma mãe para seus filhos". Eles também notaram que "bens imóveis, quando possível, não passavam da esposa para seu marido e família, mas permaneciam com o pai dela, seus irmãos e os parentes masculinos".

Comparada aos altos dotes: Giuseppe Pallanti forneceu as estimativas do valor da fazenda de San Silvestro e seu mobiliário.

Tive minhas primeiras impressões das suas variações extremamente elaboradas: A exposição na Galleria dell'Accademia em 2010 e seu catálogo possibilitaram grande riqueza de contextualização. "Weddings in the Italian Renaissance" e "Marriage as a Key to Understanding the Past", de Deborah Krohn, disponíveis em *Art and Love in Renaissance Italy*, também contêm muitas informações úteis.

***A prática se desenvolveu com o noivo concedendo um outro presente, uma* c**ontra-donora**: Klapisch-Zuber estima o valor dos dotes e contradotes em *Women, Family and Ritual in Renaissance Italy*.

O casamento de uma noiva era o evento mais importante: Encontrei descrições detalhadas sobre rituais e preparativos de noivado e casamento em *Virtù d'Amore,* de Claudio Paolini; *Tuscans and Their Families*, de Herlihy e Klapisch-Zuber; e em artigos acadêmicos como "Marriage Rituals and Marriage Chests in Quattrocento Florence", de Brucia Witthoft.

O vestido de Lisa deve ter sido o mais bonito que ela já usou: *Dressing Renaissance Florence,* de Carole Collier Frick, forneceu informações aprofundadas sobre as vestes de casamento, incluindo o enxoval e o segundo enxoval da noiva, além do vestido para a cerimônia.

Foi somente em 1563: Katherine McIver afirma em suas resenhas de "Art and Love in Renaissance Italy" e "Love and Marriage in Renaissance Florence", disponíveis em *Renaissance Quarterly*, que nenhum requerimento sistematizado para um casamento adequado existiu antes do Concílio de Trento.

Sem nenhuma surpresa, muitas noites de núpcias: Encontrei a descrição e o painel de madeira de uma lacrimosa noite de núpcias no capítulo de Ludovica Sebregondi intitulado *Rituali di Nozze nella Firenze Rinascimentale* (Rituais de Casamento na Florença Renascentista), disponível em *Virtù d'Amore,* de Claudio Paolini.

Naquele mesmo dia ou no seguinte: Klapisch-Zuber produz uma detalhada contextualização sobre "o jogo do anel" e os pagamentos de dotes em *Women, Family and Ritual in Renaissance Italy*.

Os dotes eram pagos apenas depois de o casamento ser consumado: "The Dowry Fund and the Marriage Market in Early Quattrocento Florence", de Kirshner e Molho, foi minha fonte sobre quando os dotes eram pagos.

Embora ele possa ter lastimado a perda: Baseio minha perspectiva sobre Antonmaria Gherardini aproveitando a melhor oferta de insights disponível em *Tuscans and Their Families*, de Klapisch-Zuber.

8: A esposa do comerciante

Utilizei um vasto número de fontes para recriar a vida que Lisa Gherardini conheceu na Florença renascentista, incluindo *Daily Life in Renaissance Italy*,

de Elizabeth Cohen e Thomas Cohen; *Society and Individual in Renaissance Florence*, de William Connel; *Inside the Renaissance House*, de Elizabeth Currie; *Marriage in Italy*: *1300–1650*, de Trevor Dean e K. J. P. Lowe; *The Art and Ritual of Childbirth in Renaissance Italy*, de Jacqueline Musacchio; *Public Life in Renaissance Florence* e *Power and Independence in Renaissance Florence*, de Richard Trexler.

Para noivas que vinham de famílias financeiramente desfavoráveis: O historiador é J. H. Plumb, em *The Italian Renaissance.*

Graças ao segundo enxoval que recebeu do marido: Minhas fontes principais sobre as vestes florentinas foram *Dressing Renaissance Florence*, de Frick; *Renaissance Dress in Italy, 1400–1500,* de Jacqueline Herald; e *Vecellio's Renaissance Costume Book*, de Cesare Vecellio.

A primeira era reservada, antes de tudo, para jovens florentinos que tinham dinheiro e educação: Richard Trexler foi o historiador que descreveu a ideia de jovens rapazes florentinos hipersexualizados como "idiotas" incapazes de assumir responsabilidades.

Os protótipos dos manuais de autoajuda: O saboroso e erudito *How to Do It*, de Rudolph Bell, reuniu uma coletânea de conselhos sobre os detalhes mais íntimos da vida conjugal durante a Renascença. *The Renaissance Man and His Children*, de Haas, descreve muitos aspectos do parto e do cuidado com os recém-nascidos.

Com ou sem inspiração erótica: Confirmei a data de nascimento do primeiro filho de Lisa Gherardini, Piero Zanobi, nos arquivos digitais do Duomo de Florença.

Seu primo Bartolomeo: Giuseppe Pallanti documentou a aquisição, feita por Bartolomeo del Giocondo, de joias para sua esposa quando do nascimento de cada um de seus filhos.

Frei Girolamo Savonarola, o neto do renomado médico e escritor: Dentre os relatos mais vívidos acerca dos anos finais de Savonarola está o de Christopher Hibbert, *The Rise and Fall of the House of Medici*.

Quando o século XV se aproximava dos seus anos finais: Giuseppe Pallanti confirmou as datas da curta vida de Piera del Giocondo.

Transferiu seus rendimentos para o banco em Santa Maria Nuova: Segundo o biógrafo Charles Nicholl, os rendimentos de Leonardo chegavam a seiscentos florins.

Um homem derrotado que se aproximava dos 50 anos: O biógrafo era Jacob

Bronowski, em seu artigo sobre o artista publicado em *The Italian Renaissance*, de J. H. Plumb.

9: Novos começos

Nos primeiros anos: Vários historiadores da arte, incluindo Frank Zöllner, postulam que Santissima Annunziata era o local onde Leonardo pode ter conhecido Francesco del Giocondo. Essa hipótese também é a de Giuseppe Pallanti.

A cidade onde os artistas reinavam como estrelas do rock: Para entender melhor os primeiros anos do século XVI, período em que Leonardo retornou a Florença, utilizei Frederick Hartt: "Leonardo and the Second Florentine Republic".

Recuperando o fôlego: Após saber de um suposto ateliê de Leonardo em Santissima Annunziata, localizei uma reportagem do *The New York Times* sobre essa descoberta: "A da Vinci Complex? Call It a Hypothesis", de Jason Horowitz, em 15 de janeiro de 2005.

Em 1502, durante a estadia de Leonardo: Giuseppe Pallanti forneceu as datas da estadia de Leonardo e do nascimento das crianças de Lisa.

Os dois devem ter se encontrado pela primeira vez em Milão, no ano de 1499: As fontes sobre a história dos Borgia que julguei mais pertinentes são *The Borgias*, de Michael Mallet; *The Borgias and Their Enemies*, de Christopher Hibbert; e *Lucrezia Borgia*, de Sarah Bradford.

Como conta o memorialista Landucci: *the Tigress of Forlì*, de Elizabeth Lev, captura a paixão e a opulência da vida de Caterina Sforza.

Alguns argumentam: Magdalena Soest, uma acadêmica alemã, argumentou que Caterina Sforza era a modelo do retrato de Leonardo. Sua opinião baseou-se na similaridade dos traços faciais, do cabelo e da pose de Caterina retratada em um quadro de 1487 do artista Lorenzo di Credi, um dos colegas de Leonardo.

As teses que sustentam ser Caterina Sforza a modelo de *Mona Lisa* foram debatidas em uma mesa-redonda internacional na cidade de Forlì, em 16 de maio de 2009, data em que se comemorava o aniversário de quinhentos anos da morte de Caterina. Agradeço a minha amiga Ludovica Sebregondi a cópia dos anais da *tavola rotonda* (mesa-redonda): *Il Volto di Caterina. L'Identità e la Suggestione*.

Para Leonardo, indiferente às agendas políticas dos seus patronos: Frederick Hartt descreve Leonardo como sendo "tão apolítico quanto era não

religioso (ao menos do ponto de vista cristão tradicional)" e afirma que ele não sentia culpa em trabalhar para Cesare Borgia.

Em outubro de 1502, os priores de Florença que comandavam a Signoria: *Niccolò's Smile*, de Maurizio Viroli, e *Machiavelli*: *Philosopher of Power*, de Ross King, apresentam insights estimulantes acerca do famoso estrategista político. Paul Strathern monta um interessante painel de três homens extraordinários — Leonardo, Maquiavel e Cesare Borgia — em *The Artist, the Philosopher and the Warrior*.

10: O retrato em andamento

Além dos citados textos de História da Arte, utilizei numerosos artigos acadêmicos como suporte para este capítulo. Figuram entre os mais úteis: *"Mona Lisa"*, de Sir Kenneth Clark, uma palestra no Victoria and Albert Museum; "Leonardo, *Mona Lisa* e *La Gioconda*: Reviewing the Evidence", de Jack Greenstein; "New Light on *Mona Lisa*: Leonardo's Optical Knowledge and His Choice of Lighting", de Z. Filipczak; "The Smile of the Mona Lisa", de Gustav Kobbé; "How Leonardo Invented *Sfumato*", de Edward Olszewski; "The Turbulent Structure of '*Sfumato*' within *Mona Lisa*", de Diogo Queiros-Conde; e "Observations on the *Mona Lisa* Landscape", de Webster Smith.

De acordo com as pesquisas feitas sob a superfície do quadro: Os estudos de *Mona Lisa* feitos pelo Centro de Pesquisa e Restauração dos Museus da França ensejaram as descobertas a respeito do véu de gaze, da touca na parte posterior do pescoço, entre outros detalhes encobertos por séculos de impurezas e vernizes descolorantes.

Apesar de ter vestido as suas madonas: O acadêmico é monsenhor Timothy Verdon, que compartilhou seus insights durante uma entrevista em Florença.

Leonardo despiu Lisa de qualquer enfeite: Em "Leonardo and the Second Florentine Republic", Frederick Hartt observa que Leonardo "tinha por hábito desenhar mãos femininas sem os anéis". Lisa se mantém ereta, assim como se mantiveram as donzelas de Ghirlandaio, comenta Hartt, mas enquanto elas exibem sua riqueza por meio de vestidos e penteados elaborados, e sua piedade por meio de um rosário e um livro de orações, ela se veste "com sobriedade e moderação, em materiais cuja qualidade essencial é revelada apenas por meio da crueza habilmente trabalhada de seus vincos amarrotados".

***Alguns comentaristas classificaram o véu como um* guarnello**: O historiador da arte Rab Hatfield me aponta a ausência de bainha, entre outras

razões, para explicar o porquê de o vestido de Lisa não poder ser considerado um *guarnello*.

Michelangelo Buonarrot (1475–1564), 23 anos mais jovem do que Leonardo: Minhas fontes sobre Michelangelo incluem *Young Michelangelo*, de John Spike; *Michelangelo*: *a Biography*, de George Bull; e *Michelangelo and the Pope's Ceiling*, de Ross King.

Um especialista em manuscritos chamado Armin Schlechter: A anotação feita à margem é mencionada em *Handschriften des Mittelalters* (2007).

O único retrato que Ugolino poderia ter visto no cavalete de Leonardo era o de Lisa: O biógrafo Charles Nicholl foi minha fonte para essa observação.

O aclamado* David *de Michelangelo: Em *The Wealth of Michelangelo*, Rab Hatfield apresenta documentação detalhada da fortuna que Michelangelo acumulou ao longo de sua duradoura carreira, fazendo-o o artista mais próspero de sua época.

O engenheiro que existia em Leonardo, tão ávido quanto o artista dentro dele: *Fortune Is a River*, de Roger Masters, me forneceu a contextualização necessária sobre a malfadada tentativa de mudar o curso do Arno.

Em 1506, Rafael produziu outra composição que imitava o retrato de Leonardo: Maddalena Strozzi Doni daria à luz quatro filhos. Todos se chamaram Giovanni Battista, e todos morreram logo após o nascimento.

Os pagamentos para vários materiais continuaram durante o mês de outubro: De acordo com o artigo de Zöllner sobre o retrato, Leonardo recebeu seu primeiro pagamento substancial, a importância de 35 florins, em maio de 1503. Por pelo menos um ano, talvez até fevereiro de 1505, ele também recebeu pagamentos mensais de 15 florins.

***Uma tradução inglesa de* As vidas dos artistas**: De acordo com a *professoressa* Valeria della Valle, *penare* se mantém em uso atualmente para descrever o ato de lutar para completar um serviço da maneira que alguém esperaria que fosse feito.

Para cada jarda quadrada que Michelangelo cobriu: R. A. Scotti faz essa comparação em *Vanished Smile*.

11. Assuntos de família

Em 1507, ano em que Lisa fez 28 anos, ela descobriu: Giuseppe Pallanti

confirmou o curto período de vida de Giocondo del Giocondo.

No verso, o lado mais áspero: Muitos biógrafos notam os lábios nos cadernos de Leonardo por volta de 1508. Charles Nicholl os descreve como "quase idênticos ao sorriso da Mona Lisa".

Em 22 de abril de 1511, a* Signoria *enfrentou: Em *Tuscans and Their Families*, Herlihy e Klapisch-Zuber descrevem a inflação do dote, o Monte delle Doti, a falta de sorte das moças e a realidade de que "mesmo moças ricas com dotes tinham que aceitar maridos de camadas sociais inferiores".

Sem dotes, sem pretendentes: Richard Trexler descreveu as freiras de San Domenico di Cafaggio como "moças oriundas de famílias cujos pais ou irmãos geralmente não figuravam entre aqueles com uma função central na economia da cidade". Em *Living on the Edge in Leonardo's Florence*, Brucker comenta que, como resultado do número limitado de casamentos entre muitas famílias de elite, "muitas dessas linhagens estavam extintas já no século XIX".

Antes mesmo de se aventurar pelo mundo": Na lista dos livros que forneceram informação contextualizada sobre os conventos florentinos e seus residentes incluem-se: *The Children of Renaissance Florence*, de Richard Trexler; *Nuns' Chronicles and Convent Culture in Renaissance and Counter-Reformation Italy*, de K. J. P. Lowe; e *The Chronicle of Le Murate*, da irmã Giustina Niccolini.

A maioria "adotava o véu" entre os 9 e os 11 anos: Minhas fontes para a idade em que as meninas entravam nos conventos e juravam seus votos definitivos foram *Women, Family and Ritual in Renaissance Italy*, de Klapisch-Zuber, e *The Children of Renaissance Florence*, de Trexler.

Uma cesta de vime carregava o dote monástico de Camilla: A descrição de um dote monástico vem de Frick: *Dressing Renaissance Florence*.

Uma vez feitos os votos perpétuos de castidade, pobreza e obediência: Consegui muitos insights sobre a vida nos conventos por meio do tratado acadêmico de Sharon Strocchia intitulado "Taken into Custody: Girls and Convent Guardianship in Renaissance Florence", em *Renaissance Studies*.

Em 20 de abril de 1512, enquanto Florença dormia em paz: Giuseppe Pallanti descobriu os documentos detalhando as "obscenidades" cometidas por irmã Camilla no Convento de San Domenico.

No dia 2 agosto de 1512, circularam rumores: *Renaissance Florence*, de Brucker, baseou minha descrição desse período e de sua história.

Eu me informei sobre o envolvimento político de Francesco del Giocondo: As descobertas arquivísticas de Josephine Rogers Mariotti incluem um livro-razão do cardeal Giovanni de Medici. O ensaio de Rogers intitulado "Selections from a ledger of Cardinal Giovanni de Medici, 1512–1513", em *Nuovi Studi*: *Rivista di Arte Antica e Moderna*, registra uma nota de pé de página nos Arquivos de Estado de Florença afirmando que Francesco del Giocondo foi escolhido *dei 55 nel 1512* (um dos 55 de 1512), mostrando sua contribuição de quinhentos florins de ouro, e a indicação de seu primo Paolo ao conselho de escrutínio dos 200, encarregado de realizar eleições e indicações.

12: A ascensão dos Leões

Biógrafos retratam Giuliano como "bonito, irresponsável": Tal descrição está em *Leonardo da Vinci*: *Flights of Mind*, de Nicholl. Em *Florence*: *a Portrait*, Michael Levey o descreve como "reservado e pensativo".

Quando o cardeal Giovanni de Medici retornou para seus afazeres: Várias histórias da família Medici detalham o retorno dos filhos de Lorenzo de Medici ao poder em Florença. Utilizei muitas delas, incluindo *The Rise and Fall of the House of Medici*, de Christopher Hibbert; *The Medici*: *Godfathers of the Renaissance*, de Paul Strathern; e *Renaissance Princes, Popes and Prelates*, de Vespasiano da Bisticci.

Uma das possíveis modelos é Pacifica Brandano: Roberto Zapperi defende a ideia de que ela é a modelo de Leonardo em *Monna Lisa Addio*: *la Vera Storia della Gioconda* (Roma: Le Lettere, 2013).

Em Florença, Francesco del Giocondo: No artigo intitulado "Leonardo's Portrait of Mona Lisa del Giocondo", na *Gazette des Beaux-Arts*, Frank Zöllner caracteriza as aspirações de Francesco del Giocondo como "um pouco acima da média".

Enquanto examinava dois trabalhos do artista Leonardo Malatesta: Os quadros que Josephine Rogers Mariotti estudava estão agora na Casa Vasari, um museu que homenageia Giorgio Vasari em sua cidade natal, Arezzo.

Sant'Orsola também mantinha uma botica: "The Nun Apothecaries of Renaissance Florence", de Sharon Strocchia, mostra que Cosimo de Medici comprava pílulas em Sant'Orsola e que mulheres respeitáveis

podiam comprar nas farmácias de conventos estando desacompanhadas, sem que isso prejudicasse suas reputações.

Outra instituição religiosa também se beneficiou: "Memorial Chapels in Churches: The Privatization and Transformation of Sacred Spaces", de Jonathan Katz Nelson, em *Renaissance Florence*: *a Social History*, provocou insights sobre a significância dessas capelas. Frank Zöllner relata uma restauração de grande porte da Capela dos Mártires em Santissima Annunziata, no ano de 1526.

O rei Francisco I, que considerava Leonardo "um mágico-filósofo": Martin Kemp descreve a reverência calorosa de Francisco I por Leonardo em "Late Leonardo: Problems and Implications", contrastando com a impaciência do papa Leão X para com o artista.

Eu gosto da teoria que a historiadora da arte Josephine Rogers Mariotti desenvolve: Seu livro foi uma grande fonte para minha discussão sobre Giuliano de Medici e seu possível papel na conclusão de *Mona Lisa*.

13: O grande mar

Uma anotação do livro-razão de 14 de julho: Giuseppe Pallanti documentou esse pagamento a Sant'Orsola.

Desde a morte de Camilla: Dentre as muitas discussões acadêmicas sobre a fé das mulheres renascentistas, julguei serem as de Lisa Kaborycha, Margaret King e Christiane Klapisch-Zuber as mais esclarecedoras.

A revelação de atividades monásticas semelhantes a empregos: Fontes anteriormente citadas, particularmente a pesquisa de Sharon Strocchia, discutem as muitas ocupações de mulheres em conventos.

Mas ele nunca interrompeu sua busca implacável por lucro: Frank Zöllner e Charles Nicholl, biógrafos de Leonardo, relatam que Francesco del Giocondo tomou posse das propriedades e das obras de um artista como forma de pagamento de uma dívida.

O rei Francisco I, que provavelmente desejou o retrato desde a primeira vez que o viu: Martin Kemp é uma das várias fontes que estimam em 12 mil francos a quantia paga pelo rei Francisco I.

Nos livros de memórias, compreendi: Utilizei-me de fontes históricas anteriormente citadas para reconstruir os anos do Cerco de Florença. Minha fonte para o comentário de Clemente VII, "Quisera eu Florença jamais ter existido!", é *Florence and the Medici*, de J. R. Hale.

(Não há registros sobre o destino de seu filho Andrea.): A última referência que encontrei sobre o filho de Lisa, Andrea, nascido em 1502, é datada de 1524.

Entre os líderes capturados: Minha fonte para a prisão e execução do primo de Lisa, Andrea Gherardini, em 1537, é *Florence*: *the Golden Age*, de Gene Brucker.

Em 1537, um envelhecido e doente Francesco del Giocondo: Baseio meus comentários nas traduções de Pallanti, para o italiano e o inglês, do testamento de Francesco del Giocondo. Diz a frase-chave em latim: *Et attento qualiter se gessit prefata domina Lisa erga dictum testatorem ingenue et tanquam mulier ingenua.*

Ele nomeou seus filhos Bartolomeo e Piero como seus herdeiros: De acordo com o artigo de Zöllner sobre o retrato de Leonardo, Francesco deixou 1.440 florins como dote para Cassandra, a filha de seu filho Piero.

E isso, conforme aprendi com as histórias da Renascença, não era algo incomum: Em *Women of the Renaissance*, Margaret King discute a disposição das heranças recebidas pelas viúvas e os locais em que preferiam ser enterradas.

O gênio de Leonardo brilhou até o fim: Em "Late Leonardo: Problems and Implications", Martin Kemp escreve que "o intelecto fértil e centrífugo" de Leonardo sobreviveu até seus últimos anos, quando ele então se entregou a obsessões "ainda mais profundas" e gerou novas ideias "com fertilidade quase inalterada".

14: As aventuras de madame Lisa

O quadro provavelmente foi colocado lá por volta de 1525: "*Mona Lisa*: The Best-Known Girl in the Whole Wide World", de Donald Sassoon, publicado no *History Workshop Journal*, fornece um sucinto porém abrangente resumo da "vida" do quadro. Também utilizei *Leonardo and the Mona Lisa Story* e *Becoming Mona Lisa*, do mesmo autor, e *Mona Lisa*: *the Picture and the Myth*, de Roy McMullen.

"Amantes, poetas e sonhadores morrem a seus pés": Ele era Charles Clement, um ex-curador substituto no Musée Napoléon.

Foi então que notei uma monografia fina, de capa rosa: Ela foi publicada pela Unione Editrice Artistica Italiana di Firenze em 1914.

"La Joconde, c'est partie!": Vários livros, todos interessantes, recontam o roubo da *Mona Lisa*, incluindo *Vanished Smile,* de R. A. Scotti; *The Day*

They Stole the Mona Lisa, de Seymour Reit; e *The Thefts of the Mona Lisa*, de Noah Charney.

Em 1919, Marcel Duchamp: "The Bearded Lady and the Shaven Man: Mona Lisa, Meet 'Mona/Leo'", de Antoinette LaFarge, publicado em *Leonardo*, apresenta uma interessante perspectiva das sátiras artísticas da *Mona Lisa*.

A partir de 2004, um ano após seu aniversário oficial de quinhentos anos: *Mona Lisa*: *Inside the Painting*, de Jean-Pierre Mohen et al., um livro em tamanho grande com excelentes reproduções, documenta as conclusões das pesquisas de alta tecnologia realizadas na *Mona Lisa*. Um vídeo sobre a digitalização da *Mona Lisa* pode ser visualizado em www.lumiere-technology.com.

15: O último sorriso

Nos últimos anos, repórteres do mundo todo: A imprensa internacional cobriu amplamente a batalha de Silvano Vinceti para exumar o esqueleto de Lisa Gherardini. Um resumo excelente está disponível em: http://www.huffingtonpost.com/2012/09/17/skeleton-presumed-to-be-m_n_1889865.html.

A teoria mais afrontosa: Em "The Smile of the Mona Lisa", de Kobbé, publicado em *The Lotus Magazine*, encontrei uma interessante recapitulação das opiniões de um século atrás sobre o sorriso de Lisa.

De maneira alguma "indiferença" se aplicaria: Encontrei argumentos que corroboram com ao menos seis das candidatas à Mona Lisa "real". Um dos mais passionais, formulado pela historiadora alemã radicada na Austrália Maike Vogt-Lüerssen, sustenta que símbolos no decote enfeitado do retrato identificam a modelo como Isabella d'Aragona, a esposa de Gian Galeazzo Maria Sforza, o legítimo herdeiro do trono de Milão e sobrinho do duque Ludovico, patrono de Leonardo. Em seu website (www.kleio.org), ela chega a afirmar que Isabella era "a esposa e o grande amor" de Leonardo e que ele pintou à sua semelhança dois dos apóstolos em *Última Ceia.* "Leonardo, *Mona Lisa* e *La Gioconda*: Reviewing the Evidence", de Jack Greenstein, publicado em *Artibus et Historiae*, analisa os argumentos de Zöllner e outras teorias. *Mona Lisa*: *Leonardo's Earlier Version*, da Fundação Mona Lisa, também faz um apanhado das candidatas levantadas e das evidências que as refutam.

Muitos cientistas investigaram a óptica do sorriso de Lisa. Minhas fontes incluem "*Mona Lisa*'s Smile — Perception or Deception?", de Isabel

Bohrn, publicado no *Psychological Science*, e "Is It Warm? Is It Real? Or Just Low Spatial Frequency?", de Margaret Livingstone, publicado na *Science*.

"A* a*Mona Lisa* *é bela à perfeição…": A carta de Blaker aparece no livro autopublicado de Henry Pulitzer, *Where Is the Mona Lisa?*

Em 1936, Henry F. Pulitzer, um britânico entusiasta de arte: Pulitzer explicou sua fascinação com a *Mona Lisa* e sua busca para provar a autenticidade de sua cópia em seu livro autopublicado *Where Is the Mona Lisa?* John Eyre publicou seus argumentos em prol da autenticidade do quadro em *Monograph on Leonardo da Vinci's Mona Lisa* (Londres: Greve & Co., 1915).

Então surgiu uma versão século XXI do príncipe da Branca de Neve: Os argumentos em prol da existência de uma segunda *Mona Lisa*, bem como os discursos sobre uma variedade de tópicos correlatos, aparecem em *Mona Lisa*: *Leonardo's Earlier Version*. A Fundação Mona Lisa, que o publicou, posta atualizações regulares em seu website, http://monalisa.org/.

***Assim como vive sua* giocondità**: De acordo com a *professoressa* Valeria della Valle, *giocondità* não tem uso corrente nos dias de hoje, mas se traduz como *gioia serena e spensierata* (alegria serena e despreocupada). Paul Barolsky define eloquentemente *giocondità* em seu ensaio "Mona Lisa Explained", publicado em *Source*: *Notes in the History of Art*.

BIBLIOGRAFIA

Ajmar-Wolheim, Marta e Flora Dennis (eds.) *At Home in Renaissance Italy* (catálogo da exposição). Londres: V&A Publications, 2006.

Alberti, Leon Battista. *The Family in Renaissance Florence*. Traduzido por Renée Neu Watkins. Prospect Heights, Ill.: Waveland Press, 1994.

Baldassari, Stefano e Arielle Saiber (eds.) *Images of Quattrocento Florence*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2000.

Barber, Barrington. *Through the Eyes of Leonardo da Vinci.* Nova York: Gramercy Books, 2004.

Bargellini, Piero. "The Ladies in the Life of Lorenzo de' Medici". In *The Medici Women.* Editado por Franco Cardini (*Politics and History 13).* Traduzido por Stephanie Johnson. Florença: Arnaud, 2003.

Barolsky, Paul. "Mona Lisa Explained". Fonte: *Notes in the History of Art* 13, nº 2 (inverno 1994): 15–16.

Bayer, Andrea Jane (ed.) *Art and Love in Renaissance Italy.* New Haven, Conn.: Yale University Press, 2009.

Bell, Rudolph. *How to Do It: Guides to Good Living for Renaissance Italians.* Chicago: University of Chicago Press, 1999.

Bianchini, Angela. *Alessandra e Lucrezia: Destini Femminili nella Firenze del Quattrocento.* Milão: Arnoldo Mondadori, 2006.

Boase, T. S. R. *Giorgio Vasari: The Man and the Book*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1979.

Bohrn, Isabel, et al. "*Mona Lisa*'s Smile — Perception or Deception?" *Psychological Science* 21 (2010): 378.

Bradford, Sarah. *Lucrezia Borgia.* Nova York: Penguin, 2004.

Bramly, Serge. *Leonardo: The Artist and the Man.* Nova York: Penguin, 1992.

_____ . *Mona Lisa.* Nova York: Assouline, 2004.

Brown, David Alan. *Virtue and Beauty: Leonardo's Ginevra de Benci and Renaissance Portraits of Women*. Washington, D. C.: National Gallery of Art, 2002.

_____ . "Leonardo and the Ladies with the Ermine and the Book." *Artibus et Historiae* 11, nº 22 (1990): 47–61.

Brucker, Gene. *Living on the Edge in Leonardo's Florence*. Berkeley: University of California Press, 2005.

_____ . *The Society of Renaissance Florence.* Toronto: University of Toronto Press, 2001.

_____ . *Florence: the Golden Age, 1138–1737.* Berkeley: University of California Press, 1998.

_____ . *Giovanni and Lusanna: Love and Marriage in Renaissance Florence.* Berkeley: University of California Press, 1986.

_____ . *The Civic World of Renaissance Florence*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1977.

_____ . *Renaissance Florence*. Berkeley: University of California Press, 1969.

_____ . *Florentine Politics and Society, 1343–1378.* Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1962.

_____ . "Florentine Voices from the 'Catasto', 1427–1480". *I Tatti Studies: Essays in the Renaissance* 5 (1993): 11–32.

_____ . "Florence and Venice in the Renaissance". *American Historical Review* 88, nº 3 (junho/1983): 599–616.

_____ . (ed.) *Two Memoirs of Renaissance Florence: the Diaries of Buonaccorso Pitti and Gregorio Dati.* Prospect Heights, Ill.: Waveland Press, 1967.

Bull, George. *Michelangelo: A Biography*. Nova York: St. Martin's Griffin, 1995.

Burckhardt, Jacob. *The Civilization of the Renaissance in Italy*. Nova York: Penguin Classics, 1990.

Burke, Jill. "Agostino Vespucci's Marginal Notes about Leonardo da Vinci in Heildelberg". *Leonardo da Vinci Society Newsletter*, nº 30 (maio/2008): 3–4.

Byrne, Joseph, e Eleanor Congdon. "Mothering in the Casa Datini". *Journal of Medieval History* 25, nº 1 (1999): 35–86.

Capra, Fritjof. *The Science of Leonardo: Inside the Mind of the Great Genius of the Renaissance.* Nova York: Anchor, 2008.

Cardini, Franco (ed.) *The Medici Women. (Politics and History 13)*. Traduzido por Stephanie Johnson. Florença: Arnaud, 2003.

Cesati, Franco. *The Medici*. Florença: Mandragora, 1999.

Charney, Noah. *The Thefts of the Mona Lisa.* Amelia, Itália: ARCA Publications, 2011.

Ciprandi, Silvano. *L'Enigma di un Sorriso*. Milão: Società Dante Alighieri, 2012.

Clark, Kenneth. *Leonardo da Vinci.* Londres: Penguin, 1993.

_____ . "Mona Lisa". *The Burlington Magazine* 115, nº 840 (março/1973): 144–150.

Cohen, Elizabeth, e Thomas Cohen. *Daily Life in Renaissance Italy.* Westport, Conn.: Greenwood, 2001.

Condivi, Ascanio. *The Life of Michelangelo*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2000.

Connell, William. *Society and Individual in Renaissance Florence*. Berkeley: University of California Press, 2002.

Cortelazzo, Manlio, e Michele Cortelazzo. *L'Etimologico Minore.* Bolonha: Zanichelli, 2004.

Crabb, Ann. "'If I Could Write': Margherita Datini and Letter Writing, 1385–1410". *Renaissance Quarterly* 60, nº 4 (inverno de 2007): 1.170–1.206.

Crum, Roger, e John Paoletti (eds.) *Renaissance Florence: a Social History.* Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Currie, Elizabeth. *Inside the Renaissance House.* Londres: Victoria & Albert Museum, 1986.

Datini, Margherita. *Letters to Francesco Datini.* Traduzido por Carolyn James e Antonio Pagliaro. Toronto: Center for Reformation and Renaissance Studies, 2012.

da Vinci, Leonardo. *The Notebooks of Leonardo da Vinci.* 2 vols. Nova York: Dover, 1970.

Davis, Natalie Zemon e Arlette Farge (eds.) *A History of Women: Renaissance and Enlightenment Paradoxes*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.

Dean, Trevor e K. J. P. Lowe (eds.) *Marriage in Italy: 1300–1650.* Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Duggan, Christopher. *A Concise History of Italy.* Cambridge: Cambridge

University Press, 2004.

Emison, Patricia. Leonardo. Londres: Phaidon Press, 2011.

Farago, Claire. "Leonardo's Battle of Anghiari: A Study in the Exchange Between Theory and Practice". *The Art Bulletin* 76, nº 2 (junho/1994): 301–330.

Ferraresi, Augusto. *Leonardo da Vinci e La Gioconda*. Florença: Unione Editrice Artistica Italiana, 1914.

Filipczak, Z. "New Light on *Mona Lisa:* Leonardo's Optical Knowledge and His Choice of Lighting". *The Art Bulletin* 59, n° 4 (dezembro/1977): 518–523.

Franklin, David (ed.) *Leonardo da Vinci*, *Michelangelo and the Renaissance in Florence.* Ottawa: National Gallery of Art, 2005.

Frick, Carole Collier. *Dressing Renaissance Florence.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002.

Galvani, Francesco. *Sommario Storico delle Famiglie Celebri Toscane Compilato da D. Tiribilli-Giuliani, Riveduto dal Cav. L. Passerini. http://books.google.com/books?id=zVEBAAAAQAAJ&printsec=frontcover&dg=Sommario+Storico+delle+*

Gamurrini, Eugenio. "Famiglia Gherardina". In *Istoria Genealogica delle Famiglie Nobili Toscane et Umbre,* Vol. II. Florença, 1671, 111–138.

Garrard, Mary D. "Leonardo da Vinci: Female Portraits, Female Nature". In *The Expanding Discourse: Feminism and Art History.* Editado por Norma Broude e Mary D. Garrard. Nova York: Icon Editions, 1992.

_____ . "Who Was Ginevra de Benci? Leonardo's Portrait and Its Sitter Recontextualized". *Artibus et Historiae* 27, nº 53 (2006): 23–56.

Gherardini, Niccolò. *Memorie Domestiche di Niccolò Gherardini, 1585–1596.* ASF Manoscritti Vari, 288.

"I Gherardini del Contado Fiorentino". In *Miscellanea Storica della Valdelsa,* Vol. 15. http://books.google.com/books?id=Ztw4AAMAAJ&pg=PA186&dq=Miscellanea+Storica+della+Valdelsa+

Gilmour, David. *The Pursuit of Italy*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 2011.

Goffen, Rona. *Renaissance Rivals.* New Haven, Conn.: Yale University Press, 2002.

Goldthwaite, Richard. *Private Wealth in Renaissance Florence*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1968.

Greenstein, Jack. "Leonardo, *Mona Lisa,* and *La Gioconda:* Reviewing the Evidence". *Artibus et Historiae* 25, nº 50 (2004): 17–38.

Gregory, Heather. *Selected Letters of Alessandra Strozzi*. Berkeley: University of California Press, 1997.

Guicciardini, Francesco. *The History of Florence*. Nova York: Harper Torchbooks, 1970.

_____ . *The History of Italy*. Princeton: Princeton University Press, 1969.

Gundle, Stephen. *Bellissima: Feminine Beauty and the Idea of Italy*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2007.

Haas, Louis. *The Renaissance Man and His Children*. Nova York: St. Martin's, 1998.

Hale, J. R. *Florence and the Medici*. Londres: Phoenix, 2001.

Hartt, Frederick. "Leonardo and the Second Florentine Republic". *Journal of the Walters Art Gallery* 44 (1985): 95–116.

Hatfield, Rab. *The Wealth of Michelangelo*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.

Herald, Jacqueline. *Renaissance Dress in Italy, 1400–1500*. Londres: Bell & Hyman, 1981.

Herlihy, David, e Christiane Klapisch-Zuber. *Tuscans and Their Families: A Study of the Florentine Catasto of 1427*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1985.

Hibbert, Christopher. *The Borgias and Their Enemies, 1431–1519*. Nova York: Harcourt, 2008.

_____ . *The Rise and Fall of the House of Medici*. Nova York: Penguin, 1979.

Jones, Jonathan. *The Lost Battles*. Nova York: Knopf, 2012.

Kaborycha, Lisa. *A Short History of Renaissance Italy*. São Francisco: Pearson, 2010.

Kelly-Gadol, Joan. "Did Women Have a Renaissance?" In *Becoming Visible: Women in European History*. Editado por Renate Bridenthal e Claudia Koonz. Boston: Houghton Mifflin, 1977.

Kemp, Martin. *Leonardo da Vinci: The Marvelous Works of Nature and Man*.

Oxford: Oxford University Press, 2006.

_____ . *Leonardo*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

_____ . "Late Leonardo: Problems and Implications". *Art Journal* 46, nº 2, "Old-Age Style" (verão 1987): 94–102.

Kent, Dale. *Cosimo de Medici and the Florentine Renaissance.* New Haven, Conn.: Yale University Press, 2000.

_____ . "Women in Renaissance Florence". In *Virtue and Beauty* (catálogo da exposição; David Alan Brown, ed.). Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2001.

Kent, Francis William. *Household and Lineage in Renaissance Florence: The Family Life of the Capponi, Ginori, and Rucellai.* Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1977.

King, Margaret. *Women of the Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

King, Ross. *Leonardo and the Last Supper.* Nova York: Walker, 2012.

_____ . *Machiavelli: Philosopher of Power.* Nova York: Harper Perennial, 2007.

_____ . *Michelangelo and the Pope's Ceiling.* Nova York: Penguin, 2003.

Kirshner, Julius, e Anthony Molho. "The Dowry Fund and the Marriage Market in Early Quattrocento Florence". *Journal of Modern History* 49, nº 3 (1978): 403–438.

Klapisch-Zuber, Christiane. *Ritorno alla Politica: I Magnati Fiorentine 1340–1440*. Roma: Viella, 2009.

_____ . *Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy.* Chicago: University of Chicago Press, 1985.

_____ . (ed.) *A History of Women in the West.* Vol. II, *Silences of the Middle Ages.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995.

Klein, Stefano. *Leonardo's Legacy.* Nova York: Da Capo, 2008.

Kleinhenz, Christopher, et al. *Medieval Italy: An Encyclopedia.* Vol. 1, *A-K*. Londres: Routledge, 2004.

Kobbé, Gustav. "The Smile of the *Mona Lisa.*" *Lotus Magazine* 8, nº 3 (novembro/1916): 67–74.

Krohn, Deborah. "Marriage as a Key to Understanding the Past". In *Art and*

Love in Renaissance Italy. Editado por Andrea Bayer. Nova York: Metropolitan Museum of Art, 2008.

_____ . "Weddings in the Italian Renaissance". In *Heilbrunn Timeline of Art History*. Nova York: Metropolitan Museum of Art, 2000.

LaFarge, Antoinette. "The Bearded Lady and the Shaven Man: Mona Lisa, Meet 'Mona/Leo'". *Leonardo* 29, nº 5, Fourth Annual New York Digital Salon (1996): 379–383.

Landucci, Luca. *Florentine Diary from 1450 to 1516*, continuado por um escritor anônimo até 1542. Traduzido por Alice de Rosen Jervis. Nova York: Dutton, 1927.

Lansing, Carol. *The Florentine Magnates.* Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1991.

Lester, Toby. *Da Vinci's Ghost.* Nova York: Free Press, 2012.

Lev, Elizabeth. *The Tigress of Forlì*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2011.

Levey, Michael. *Florence: A Portrait.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1998.

Lewis, R. W. B. *The City of Florence.* Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 1995.

Livingstone, Margaret S. "Is It Warm? Is It Real? Or Just Low Spatial Frequency?" *Science* 290 (2001): 1299.

Lorenzo Il Magnifico. *Opere.* Vol. 1. Editado por Attilio Simioni. Bari: G. Latera & Figli, 1913.

Lowe, K. J. P. *Nuns' Chronicles and Convent Culture in Renaissance and Counter-Reformation Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

McCarthy, Mary. *The Stones of Florence.* São Diego: Harcourt, 1963.

McIver, Katherine. "Art and Love in Renaissance Italy" e "Love and Marriage in Renaissance Florence". *Renaissance Quarterly* 62, nº 3 (inverno de 2009): 918–921.

McMullen, Roy. *Mona Lisa: The Picture and the Myth*. Nova York: Da Capo, 1977.

Mallett, Michael. *The Borgias*. Nova York: Barnes & Noble, 1969.

Mariotti, Josephine Rogers. *Monna Lisa: La 'Gioconda' del Magnifico*

Giuliano. Florença: Edizioni Polistampa, 2009.

_____ . "Selections from a Ledger of Cardinal Giovanni de Medici, 1512–1513". *Nuovi Studi: Rivista di Arte Antica e Moderna*, 2003.

Martines, Lauro. *April Blood*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

Masters, Roger. *Fortune Is a River*. Nova York: Free Press, 1998.

Matthews-Grieco, Sara. "The Body, Appearance, and Sexuality". In *A History of Women: Renaissance and Enlightenment Paradoxes*. Editado por Natalie Zemon Davis e Arlette Farge. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.

Merejkowski, Dmitri. *The Romance of Leonardo da Vinci*. Garden City, N.Y.: Garden City Publishing, 1928.

Miscellanea Storica della Valdelsa. Vols. 9–10. http://books.google.com/books?id=CcdDAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dg=Miscellanea+Storica+del TyLqfR2wW-xIDYDw&ved=0CCkQ6AEwAA#v=onepage&q=vol%209&f=false.

Mohen, Jean-Pierre, et al. *Mona Lisa: Inside the Painting*. Nova York: Abrams, 2006.

Mona Lisa Fundação. *Mona Lisa: Leonardo's Earlier Version*. Zurique: Mona Lisa Foundation, 2012.

Montanelli, Indro, e Roberto Gervaso. *Italy in the Golden Centuries*. Traduzido por Mihaly Csikszentmihalyi. Chicago: Henry Regnery, 1967.

Musacchio, Jacqueline. *The Art and Ritual of Childbirth in Renaissance Italy*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1999.

Nelson, Jonathan Katz. "Memorial Chapels in Churches: The Privatization and Transformation of Sacred Spaces". In *Renaissance Florence: A Social History*. Editado por Roger Crum e John Paoletti. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Niccolini, irmã Giustina. *The Chronicle of Le Murate*. Toronto: Iter Inc., 2011.

Nicholl, Charles. *Leonardo da Vinci: Flights of Mind*. Nova York: Penguin, 2005.

Noel, Gerard. *The Renaissance Popes*. Nova York: Carroll & Graf, 2006.

Nuland, Sherwin. *Leonardo da Vinci*. Nova York: Penguin, 2005.

Olszewski, Edward. "How Leonardo Invented *Sfumato*". *Source: Notes in the History of Art* 31, nº 1 (inverno de 2011): 4–9.

Origo, Iris. *The Merchant of Prato.* Boston: Nonpareil Books, 1986.

Pallanti, Giuseppe. *La Vera Identità della Gioconda*. Milão: Skira Editore, 2006.

_____ . *Mona Lisa Revealed*. Milão: Skira Editore, 2006.

Paoletti, John, e Gary Radke. *Art in Renaissance Italy*. Upper Saddle River, N. J.: Pearson Prentice Hall, 2005.

Paolini, Claudio, et al. *Virtù d'Amore*. Florença: Giunti, 2010.

Parks, Tim. *Medici Money.* Londres: Profile Books, 2005.

Passerini, Luigi. *Genealogia e Storia della Famiglia Rucellai.* Florença: Galileiana, 1861.

Pedretti, Carlo. *Leonardo: Art and Science.* Cobham, U. K.: TAJ Books, 2004.

Pietrogrande, Patrizia. *Antico Setificio Fiorentino.* Florença: Le Lettere, 2011.

Plumb, J. H. *The Italian Renaissance.* Nova York: American Heritage, 2001.

Pulitzer, Henry. *Where Is the Mona Lisa?* Londres: The Pulitzer Press, 1966.

Queiros-Conde, Diogo. "The Turbulent Structure of '*Sfumato*' within *Mona Lisa*". *Leonardo* 37, nº 3 (2004): 223–228.

"Quel Sorriso, Eterno Mistero". http://www.prestigefoodwine.com/Monna_Lisa.pdf.

Reit, Seymour. *The Day They Stole the Mona Lisa.* Nova York: Summit Books, 1981.

Rocke, Michael. *Forbidden Friendships: Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*. Nova York: Oxford University Press, 1966.

Rubin, P. L., e Alison Wright. *Renaissance Florence: The Art of the 1470s.* Londres: National Gallery Publications, 1999.

Rubinstein, Nicolai (ed.) *Florentine Studies: Politics and Society in Renaissance Florence*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1968.

Sachs, Hannelore. *The Renaissance Woman,* Nova York: McGraw-Hill, 1971.

Sassoon, Donald. *Becoming Mona Lisa*. Nova York: Mariner Books, 2003.

_____ . *Leonardo and the Mona Lisa Story.* Nova York: Overlook Press, 2006.

_____ . "*Mona Lisa*: The Best-Known Girl in the Whole Wide World". *History Workshop Journal,* nº 51 (2001): 1–18.

Scotti, R. A. *Vanished Smile*. Nova York: Vintage, 2009.

Sebregondi, Ludovica, e Tim Parks. *Money and Beauty: Bankers, Botticelli, and the Bonfire of the Vanities.* Florença: Giunti, 2011.

_____ . (eds.) "Commentaries from the Exhibition *Denaro e Bellezza*". Florença: Palazzo Strozzi, 17 de setembro de 2011 — 22 de janeiro de 2012.

Shell, Janice, e Grazioso Sironi. "Cecilia Gallerani: Leonardo's *Lady with an Ermine". Artibus et Historiae* 13, nº 25 (1992): 47–66.

Smith, Webster. "Observations on the *Mona Lisa* Landscape". *The Art Bulletin* 67, nº 2 (junho/1985): 183.

Spadolini, Giovanni. *A Short History of Florence.* Traduzido por Robert Learmonth. Florença: Le Monnier, 1992.

Spike, John. *Young Michelangelo: The Path to the Sistine*. Nova York: Vendome Press, 2010.

Strathern, Paul. *The Artist, the Philosopher, and the Warrior.* Nova York: Bantam, 2009.

_____ . *The Medici: Godfathers of the Renaissance.* Londres: Pimlico, 2005.

Strocchia, Sharon. "The Nun Apothecaries of Renaissance Florence: Marketing Medicines in the Convent". *Renaissance Studies* 25, nº 5 (2011): 1–21.

_____ . "Taken into Custody: Girls and Convent Guardianship in Renaissance Florence". *Renaissance Studies* 17, nº 2 (2003): 177–200.

Tinagli, Paola. *Women in Italian Renaissance Art: Gender, Representation, Identity.* Manchester: Manchester University Press, 1997.

Tomas, Natalie. "Did Women Have a Space?" In *Renaissance Florence: A Social History.* Editado por Roger Crum e John Paoletti. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

_____ . *The Medici Women.* Hampshire, U.K.: Ashgate Publishing, 2003.

Trexler, Richard. *Power and Independence in Renaissance Florence.* Vol. I, *The Children of Renaissance Florence*. Vol. II, *The Women of Renaissance Florence*. Vol. III, *The Workers of Renaissance Florence*. Binghamton, N.Y.: Medieval & Renaissance Texts and Studies, 1993.

_____ . *Public Life in Renaissance Florence*. Nova York: Academic Press, 1980.

Unger, Miles. *Magnifico*. Nova York: Simon & Schuster, 2008.

Uzielli, Gustavo. *La Leggenda dei Tre Valdelsani, Conquistatori dell'Irlanda*. http://books.google.com/books?id=W5MRAAAAYAAJ.

Van der Sman, Gert Jan. *Lorenzo and Giovanna.* Florença: Mandragora, 2010.

Vasari, Giorgio. *The Lives of the Artists*. Traduzido por Julia Conaway Bondanella e Peter Bondanella. Nova York: Oxford University Press, 1991.

Vecellio, Cesare. *Vecellio's Renaissance Costume Book*. Nova York: Dover, 1977.

Vespasiano da Bisticci. *Renaissance Princes, Popes, and Prelates.* Nova York: Harper Torchbooks, 1963.

Villani, Giovanni. *Nuova Cronica.* Vol. II (livros IX-XI). Parma: Fondazione Pietro Bembo, 1991.

Viroli, Maurizio. *Niccolò's Smile*. Nova York: Hill & Wang, 2000.

Walker, Paul Robert. *The Feud That Sparked the Renaissance.* Nova York: William Morrow, 2002.

Welch, Evelyn. "Art on the Edge: Hair and Hands in Renaissance Italy". *Renaissance Studies* 23, nº 3 (junho/2009): 241–268.

Winspeare, Massimo. *The Medici: the Golden Age of Collecting*. Livorno: Sillabe, 2000.

Witthoft, Brucia. "Marriage Rituals and Marriage Chests in Quattrocento Florence". *Artibus et Historiae* 3, nº 5 (1982): 43–59.

Zöllner, Frank. *Leonardo da Vinci: The Complete Paintings and Drawings.* Colônia: Taschen, 2012.

_____ . *Leonardo da Vinci*. Colônia: Taschen, 2005.

_____ . "Leonardo's Portrait of Mona Lisa del Giocondo". In *Gazette des Beaux-Arts* 121 (1993): S. 115–138. (Reimpresso em Claire J. Farago, ed. *Leonardo da Vinci: Selected Scholarship*. Nova York: Garland Publishing, 1999. Bd. III, S. 243–266.)

ÍNDICE

A Sagrada Família (Rafael)

Abadia de Loc-Dieu

Accademia di Belle Arti

Adoração dos Magos, A (Ghirlandaio)

Adoração dos Magos, A (Leonardo)

Adriano VI, papa

Alberti, Leon Battista

Albiera Amadori da Vinci

Alemanha

Alessandra e Lucrezia (Bianchini)

Alexandre VI, papa

Alfonso II, rei de Nápoles

Alpes

Alta Saboia

Amas de leite

Amboise

Amigos de Florença

A Anunciação (Leonardo)

Antico Setificio Fiorentino

Apollinaire, Guillaume

Arquivo do Estado de Florença

Arrabbiati

As vidas dos grandes arquitetos, pintores e escultores italianos (*Le Vite*) (Vasari)

Asmus, John

Astrologia

Avignon

Badia Fiorentina
Bandello, Matteo
Bandini, Bartolomeo
Bandini, DianoraGherardini
Bandini, Domenico
Bargello
Baroncelli, Bernardo diBandino
Bartolomeo, Iacopo “Giocondo”, di
Basílica de San Lorenzo
Basílica de San Miniato
Basílica de Santa Croce
Basílica de Santa Maria del Fiore (Il Duomo)
    Campanário da
    Missa de Natal na
Basílica de Santa Maria Novella
Basílica de Santissima Annunziata
    Capela dos Mártires da
    Retábulo inacabado de Leonardo para
    Residência de Leonardo na
Batalha de Anghiari, *A* (Leonardo)
Batismo de Cristo, O (Verrocchio)
Batistério de São João
    portões de bronze de Ghiberti
Bell, Rudolph
Bella Lingua, La (Hales)
Bembo, Bernardo
Benci, Ginervade, retrato de Leonardo de
Bernardino da Siena

Bianchini, Angela
Bíblia
Bindo di Sasso, Bindo di
Bindo di Sasso, Cece di
Bindo di Sasso, Cione "Il Pelliccia" di
Blaker, Hugh
Blois
Bolonha
Bonaparte, Élisa
Borgia, Cesare "Il Valentino"
    bárbaro sanguinário, reputação de
    morte de
    Leonardo contratado como engenheiro militar por
Borgia, Lucrezia
Borgia, Rodrigo, *ver* Alexandre VI, papa
Botticelli, Sandro
Bramante, Donato
Brandano, Pacifica
Brandolini d'Adda, condessa Simonetta
Brownlow, Earl
Brunelleschi, Filippo
Burckhardt, Jacob
Cabala
César, Júlio
Califórnia
Capponi, Piero
Caravaggio, Michelangelo da
Carlos I, rei da Inglaterra

Carlos Magno
Carlos V, rei da Espanha
Carlos VIII, rei da França
Casa Datini
Cascina, Batalha de
Castelo de Monna Lisa, vinho
Castelo Sforzesco
Castiglione, Baldassare
Caterina (mãe de Leonardo)
Cavalcanti (Cavallereschi), família
Cavallo, Il (Leonardo)
Centro de Pesquisa e Restauração dos Museus da França
Centro Militare di Medicina Legale
chiaroscuro
Churchill, Winston
Cianchi, Marco
Cícero, Marco Túlio
Clark, Kenneth
Clemente VI, papa
Clemente VII, papa
Clos Lucé
Codex Trivulzianus (Leonardo)
Colle di Val d'Elsa
Comitê de governo dos Dezesseis Estandartes
Como fazer (Bell)
Compagnia di San Luca
Comuna de Florença
Conservadores da Moralidade dos Monastérios

Constantinopla
Convento de San Domenico di Cafaggio
Córdoba
Corsini, família
Corsini, Princesa Giorgiana
Corte Vecchia
Cortine
Cosme e Damião, santos
Cotte, Pascal
Cristianismo
    propagação do
    ver também Igreja Católica Romana
Cristóvão Colombo
Crivelli, Lucrezia
d'Amboise, Comte Charles
d'Este, Beatrice, duquesa de Milão
d'Este, cardeal Ippolito
d'Este, Ercole, duque de Ferrara
d'Este, Isabella, marquesa de Mantua
da Parma, Enea Irpino
da Vinci, família
Dama com Arminho (Leonardo)
Dan, Père
Dante Alighieri
Dati, Gregorio
Datini, família
Datini, Francesco di Marco
    adultério e filhos ilegítimos de

caráter e personalidade de
casamento de
como “mercador de Prato”
generosidade de
morte de
riqueza de
testamento de
Datini, Ginevra
Datini, Margheritadi Domenico Bandini
caráter e personalidade de
casamento de
como senhora da Casa Datini
correspondência de
devoção religiosa de
escrita autodidata de
infância de
linhagem nobre de
morte e enterro de
nascimento de
David (Michelangelo)
dano e reparo de
instalação de
de Beatis, Antonio
de Gaulle, Charles
del Balzo, Costanza d’Avalos
del Caccia, família
del Giocondo, Amadio
del Giocondo, Andrea (filho)

del Giocondo, Antonio
del Giocondo, Bartolomeo (filho de Francesco)
casamento e família de
complicações legais de
infância e adolescência de
negócios de
del Giocondo, Bartolomeo (pai de Francesco)
del Giocondo, Bartolomeo (primo de Francesco)
del Giocondo, Camilla (filha)
morte de
votos religiosos de
del Giocondo, Camilla di Mariotto Rucellai
del Giocondo, família
família Medici e
negócio de seda da
serviço no governo da
del Giocondo, Francesco di Bartolomeodi Zanobi (marido)
acusações de usura contra
caráter e personalidade de
dificuldades legais de
enterro de
generosidade de
Giuliano de Medici e
infância e adolescência de
Leonardo e
morte de
negócios de
obrigações religiosas de

paternidade de
patronagem artística de
primeiro casamento de
prisão de
propriedade de
relacionamento de Lisa e
riqueza de
serviço no governo de
testamento definitivo de
vida política de
del Giocondo, Giocondo (filho)
del Giocondo, Giovangualberto
del Giocondo, Guaspari
del Giocondo, Marietta (filha)
como irmã Ludovica
del Giocondo, Mona Lisa Gherardini
ancestrais nobres de
aparência física de
árvore genealógica de
ausência de dote para
batismo de
como mulher de verdade ("*una donna vera*")
nascimento de
descendentes de
educação de
enterro de
escândalo, reação de
esforços para identificar esqueleto de

fé cristã de
filhos de
gravidezes e partos de
infância e adolescência de
mãos de
morte de
noivado e casamento de
olhos de
primeiro encontro de Leonardo com
sorriso de
vida doméstica e conjugal de
vida sexual de
del Giocondo, Paolo
del Giocondo, Piera (filha)
del Giocondo, Piero Zanobi (filho)
del Giocondo, Zanobi
del Sarto, Andrea
Departamento da Noite
di Credi, Lorenzo
Divina Comédia, A (Dante)
DodiciBuonomini (Doze Homens Bons)
Dominicanas, freiras
Dominicanos, freis
Donatello
Donati, Lucrezia
Doni, MaddalenaStrozzi, retrato de Rafael de
Dotes
Duchamp, Marcel

Duomo, *ver* Basílica de Santa Maria delFiore
Egito antigo
Epistulae ad Familiares (Cícero)
Erasmo, Desiderius
Escravos
Espanha
Evans, Ray
Exército espanhol
Exército francês
Exército italiano
Eyre, John
Fazenda San Silvestro
FélibiendesAvaux, André
Ferdinando I, rei de Nápoles
Ferrara
Ferrucci, Francesco
Festa da Anunciação
Festa de São João Batista
Festa de San Lorenzo
Ficino, Marsilio
Fiesole
Figaro (Paris)
Filiberta, duquesa de Savoia
Fiorino (capitão romano)
Fivizzano, fortaleza
Florença
    animais soltos em
    ataque alemão e espanhol em

bancos e comércio em
Borgo San Jacopo
Canto de Tornaquinci
carnaval em
centro, distrito de
cerco e ocupação francesa de
como "*piccola Roma*"
como a mais rica cidade da Europa
Corredor Vasari
Costa San Giorgio
cultura de
derrubada dos Medici de
distrito de Oltrarno em
distrito de White Lion
emblema heráldico de
era dourada de
escassez e fome em
estrelas artísticas de
fundação de
guerra e revolta em
guildas comerciais de
imagens de *Mona Lisa* em
indústrias de lã e seda em
influência dos Medici em
lei e ordem em
Lungarno della Zecca Vecchia
magnatas temidos de
mapa de

mercado de Sant'Ambrogio
Mona Lisa em
Piazza Beccaria
Piazza della Passera
Piazza della Signoria
Piazza La Nunziata
Piazza San Felice
Piazza San Lorenzo
Piazza Santa Croce
Piazza Santa Trinita
Piazza Savanarola
Piazza Spinelli
política e governo em
Ponte Vecchio
população de
populares (*popolani*) de
Por Santa Maria
Porta Romana
povo novo (*nuova gente*) in
prédios civis de
procissões e festivais em
retorno ao domínio dos Medici
retorno de Leonardo para
sistema de drenagem de
torres fortificadas de
Via BorgoOgnissanti
Via de Buonfanti (Via de Pepi)
Via dei Malcontenti

Via dei Tornabuoni
Via dei Vecchietti
Via del Amore
Via del Leone
Via del Parione
Via del Purgatorio (Parione Vecchio)
Via della Stufa
Via della VignaNuova
Via Ghibellina
Via Largo (Via Cavour)
Via Maggio
Via Sguazza
vícios em
ver também igrejas, edifícios e instituições específicasForlì
Foscari, Marco
França
invasões italianas pela
Mona Lisa na
Vale do Loire
vida de Leonardo na
Francesca Lanfredini da Vinci
Francesco da Vinci
Leonardo como herdeiro de
Francisco I, rei da França
Mona Lisa adquirida por
Francisco, São
Franklin, Benjamin
The Nun

Freud, Sigmund
Fundação Mona Lisa
Gallerani, Cecilia, quadro de Leonardo retratando
Galleria dell'Accademia, *Virtù d'Amore* exibido na
Gautier, Théophile
Gênova
Geri, Alfredo
Gherardini da Vignamaggio, Amidio
Gherardini da Vignamaggio, Pelliccia
Gherardini, Alessandra (irmã)
Gherardini, Andrea
Gherardini, Antonio
Gherardini, Antonmaria di Noldo (pai)
    casamentos de
    morte de
    paternidade de
    problemas financeiros de
    propriedade e rebanhos de
Gherardini, Camilla (irmã)
Gherardini, Caterina di Mariotto Rucellai
Gherardini, Cavaliere Gherarduccio
Gherardini, Cece da
Gherardini, Dianora
Gherardini, Don Niccolò
Gherardini, família
    aristocracia rural entre
    brasão da
    conquista e belicosidade da

descendentes da
disputas internas da
escândalo e tragédia na
exílio florentino da
fortificações da
história da
lendas da
orgulho, inveja e ganância da
políticaspró-papais da
Gherardini, Francesco (irmão)
Gherardini, Francesco
Gherardini, Ginerva (irmã)
Gherardini, Giovangualberto
Gherardini, Lisa (avó)
Gherardini, Lisa di Giovanni Filippo de Carducci
Gherardini, Lisa, *ver* del Giocondo, Mona Lisa Gherardini
Gherardini, Lucrezia del Caccia (mãe)
Gherardini, Naldo
Gherardini, Noldo (irmão)
Gherardini, Noldo di Antonio (avô)
Gherardini, Piero
Gibelinos
Ghiberti, Lorenzo
Ghirlandaio, Domenico
afrescos de
Giotto
Giovanni delle Bande Nere
Giusto (administrador do convento)

Goethe, Johan Wolfgang von
Grã-Bretanha
Grande Salão do Conselho (Sala Grande delConsiglio)
Guadagni, Teresa
Gualanda, Isabella
Guelfos
Guicciardini Strozzi, família
Guicciardini Strozzi, Irina
Guicciardini Strozzi, Natalia
Guicciardini Strozzi, príncipe Girolamo
Guicciardini, família
Guicciardini, Francesco
Hatfield, Rab
Henrique II, rei da Inglaterra
Holbein, Hans (o mais jovem)
Homossexualidade
Humanistas
Ibiza
Igreja Católica Romana
    celebração da Missa na
    criticismo de Leonardo a
    doutrina do pecado original em
    missionários da
    período da Quaresma na
    preces da
    sacramentos e ritos da
    tabus sexuais da
Igreja de Saint-Florentin

Igreja e convento de San Marco
Ímola
Império Otomano
Instituto Élisa
Instituto Geográfico Militar de Florença
Irlanda
Isleworth Mona Lisa
Itália
    Chianti, região do
    hierarquia social da
    importância da ancestralidade e da linhagem na
    invasões francesas na
    mortalidade no parto na
    região da Toscana
    região do Lácio
Itália, Liga da
Italiano, idioma
Jesus Cristo
    batismo de
    cruz verdadeira de
    nascimento de
    paixão e ressureição de
    traição a
    última ceia de
João Apóstolo, São
João Batista, São
Josefina, imperatriz de França
Judas

Júlio II, papa
Kaborycha, Lisa
Kelly-Gadol, Joan
Kemp, Martin
Kennedy, John Fitzgerald
King, Margaret
La Vacca (sino)
Landucci, Luca
Langenmantel, Ludwig von
Le Murate, convento
Le Oblate, convento
Leão X, papa
Legiões Romanas
Leicester, Galerias (Isleworth)
Leis suntuárias
Leonardo da Vinci e La Gioconda
Leonardo da Vinci
    aparência física de
    apelo da natureza de
    apreço por animais de
    arte de esculpir desprezada por
    autocaricatura de
    autodidatismo de
    batismo de
    biblioteca pessoal de
    cadáveres estudados por
    cadernos de
    celebridade de

charme e discrição de
como alguém que não teve filhos
como canhoto
como mestre do "saber o que deve ser visto (*sapervedere*)"
conhecimento científico de
cuidados meticulosos de
curiosidade de
disputas com meios-irmãos de
envelhecimento de
escrita e "grafia especular" de
espetáculos teatrais de
falta de educação formal de
gênio de
infância e adolescência de
invenções de
isolamento social de
mistura de tintas por
morte de
múltiplos talentos de
musicalidade e canto de
nascimento ilegítimo de
personalidade amigável e gentil de
posição de três quartos em retratos de
primeiro retrato por
problemas e falhas de
procrastinação e prazos perdidos de
processo criativo de
proporções humanas ideais calculadas por

pupilos de
rascunhos juvenis de
rendimentos de
reputação mítica de
séquito de
sobre o "caráter divino da pintura"
sobre o valor da vida
sobre sexo e procriação
talento para montaria de
técnica *sfumato* de
temperamento bem-humorado e brincalhão de
testamento de
trabalho de engenheiro de
trabalhos inacabados de
trabalhos não assinados e não datados de
treinamento artístico de
últimos dias de
últimos rascunhos de
vegetarianismo de
vernizes usados por
versos e ensaios de
vestimentas de
vida sexual de
vista cansada de
voz melodiosa de
ver também obras específicas
Libro del Cortegiano, Il (Castiglione)
Língua latina

Lippi, Filippino
Livingston, Jay
Lomazzo, Giovanni Paolo
Lorenzo e Giovanna (van der Sman)
Lucas, São
Lucca
Lucia (escrava)
Luigi, cardeal de Aragão
Luís IV, rei de França
Luís XII, rei de França
Luís XIII, rei de França
Luís XVI, rei de França
Lumiere Technology
Lyon
Madonna della Cintola (santa padroeira de Prato)
Maiorca
Malatesta, Leonardo
Malraux, André
Mantua
Maquiavel, Marietta
Maquiavel, Nicolau
    como segundo chanceler da República Florentina
    detenção e aprisionamento de
    exílio de
    Leonardo e
Margarida, Santa
Margherita Giulli da Vinci
Maria Antonieta, rainha da França

Marie-Louise, imperatriz da França
Mariotti, Josephine Rogers
Martelli, Piero di Braccio
Martinella, sino
Marzoccheschi, milícia
Masaccio
Maspero, Luc
Matemática
Matthews-Grieco, Sara
Maximiliano I, Sacro Imperador Romano
Mazzei, Ser Lapo
Mazzieri, Antonio diDonnino
Medici, Alessandro de
Medici, Bartolomeo de
Medici, Carlo de, bispo de Prato
Medici, Contessina de
Medici, Cosimo de
Florença sob o domínio de
Medici, família
    brasão da
    círculo literário da
    comissões artísticas da
    conexões no Vaticano da
    diamante Il Libro da
    poder político e financeiro da
Medici, Giovanni de, *ver* Leão X, papa
Medici, Giuliano de (filho de Lorenzo)
    Francesco del Giocondo e

Leonardo e
morte de
Medici, Giuliano de (irmão de Lorenzo)
Medici, Giulio de, *ver* Clemente VII, papa
Medici, Ippolito de
Medici, Lorenzino
Medici, Lorenzo di Piero de
Medici, Lorenzo de "Il Magnifico"
aparência física de
charme carismático de
doença e morte de
filhos de
Florença sob o domínio de
Leonardo comissionado por
papaSisto IV e
plano de assassinato contra
Medici, Lucrezia de
Medici, Luisa de
Medici, Maddalena de
Medici, Piero de (filho de Lorenzo)
Medici, Piero de (pai de Lorenzo)
Medici, Piero diCosimo de
Medici, Salvestro de
Melzi, Francesco
Mercador do Prato, *O* (Origo)
Merejkowski, Dmitri
Michelangelo Buonarotti
aparência física de

humor intratável de
fama de
riqueza de
rivalidade entre Leonardo e
teto da Capela Sistina pintada por
ver também David
Michelet, Jules
Milão
Biblioteca Ambrosiana em
conquista francesa de
corte de Sforza em
Galeria Brera em
Leonardo em
população de
retirada francesa de
Toscana invadida por
Minias (pregador cristão)
Miscellanea Storica della Valdesa (Miscelânea Histórica do Vale Elsa)
Modern Eden Gallery (São Francisco)
Moisés
Mona Lisa (Leonardo)
aquisição por Francisco I de
ataques à
base de álamo de
características corporais, cabelo e vestimentas em
como *La Gioconda*
cópias e reproduções de
datação de

escaneamento sob a superfície de
esforços na restauração de
especulações sobre outro modelos para
exames técnicos de
fama de
Lisa del Giocondo como modelo para
mapeamento computadorizado de
paisagem de fundo espetacular de
pinceladas sobre
preços estabelecidos para
proteção de vidro à prova de balas para
reação popular à
sorriso e olhar enigmático em
técnica *sfumato* usada em
tempo e atenção de muitos anos gastos para
teoria sobre uma "segunda" versão de Leonardo para
turnê de
vernizes e camadas sobre
"Mona Lisa" (Livingston e Evans)
Mona Lisa: Inside the Painting
Monasterodi Sant'Orsola
enterro de Lisa no
Monna Lisa: La 'Gioconda' del Magnifico Giuliano (Mariotti)
Montagliari, castelo
Montaperti, batalha de
Monte delleDoti (Montanha dos Dotes)
Mulheres, Renascença
comportamento público e privado das

gravidez e parto das
noivado e casamento das
padrões de beleza das
restrições às
vestimentas e joias das
vida doméstica e social das
vida sexual das
votos religiosos das
ver também dotes
Murillo, Bartolomé Esteban
Museo della Casa Fiorentina Antica
Museo dell'Operadi Santa Maria del Fiore
Museu do Louvre
furto de *Mona Lisa* do
Mona Lisa em
Metropolitan Museum of Art
Museu do Prado
Museum of Fine Arts (Boston)
Napoleão I, imperador de França
Nápoles
National Gallery of Art (Washington D.C.)
Nori, Francesco
Novellara, Fra Pietro da
Nunziante, Gianni
O cortesão (Castiglione)
Officina Profumo Farmaceutica
Opera del Duomo
Opera di Santa Maria del Fioredi Firenze

Ordenações da Justiça
Origo, Iris
Orsanmichele
OspedaledegliInnocenti
Ospedaledi Santo Spirito
Ostrogodos
Otis ArtInstitute
Otto diGuardia
Pacioli, Luca
Palácio Real de Fontainebleau
Palazzo Corsini
Palazzo Davanzati
Palazzo dei Cerchi
Palazzo dei Priori
Palazzo Farnese
Palazzo Medici
Palazzo Strozzi
    Biblioteca do Instituto Nazionaledi Studi sul Rinascimento no
    Exposição sobre *Denaro e Bellezza* no
Palazzo Vecchio
    Salone dei Cinquecento em
Pallanti, Giuseppe
Palleschi
Paolucci, Antonio
Paralisia de Bell
Parenti, Caterina Strozzi
Parenti, Marco
Paris

parteira, atividade de
Pater, Walter
Paul, Saint
Pazzi, família
plano de assassinato de Medici da
Pazzi, Francesco de
Pedro, São
Pequeno Livro de Nossa Senhora
Peruggia, Vincenzo
Perugino, Pietro
Peste Negra
Piagnoni
Picasso, Pablo
Piombino
Pisa
    Conquista florentina de
Pistoia
Pitti, Palácio
    Galeria de Roupas do
Poggi, Giovanni
Poggibonsi
Poliziano
Pontormo, Jacopo da
Pornografia
"Por que os cães gostam de cheirar alegremente o traseiro um do outro" (Leonardo)
Pragas
Prato
Pretsch, Sabine

Primeira Guerra Mundial
Príncipe, O (Maquiavel)
Prostituição
Puligo, Domenico
Pulitzer, Henry F.
Rafael
Ramiro de Lorqua
Real Academia de Artes
Renascença, A (Pater)
Renascença
    culinária e vinhos da
    filhos ilegítimos em
    Florença como berço da
    forças do dinheiro e da beleza em
    importância da linhagem e ancestralidade em
    mortes durante o parto na
    poetas "*allaburchia*" de
    sexualidade em
Resistência Francesa
Revolução Americana
Revolução Francesa
Reynolds, Joshua
Ricasoli, família
Ricciardelli, Fabrizio
Rio Adda
Rio Arno
    pesca no
    plano para mudar o curso do

Robbia, Andrea della
Roma
antiga
ataque espanhol e alemão sobre
Castelo Sant'Angelo em
Praça São Pedro em
relocação do papado para
Romanticismo
Romanzo di Leonardo da Vinci, Il (Merejkowski)
Rucellai, Bernardo
Rucellai, família
Rucellai, Giovanni di Paolo
Rucellai, Mariottodi Piero
Rucellai, Nannina de Medici
Ruda, Jeffrey
Rússia
Sacros Imperadores Romanos
Sala dei Tintori (Sala dos Tintureiros)
Salaì (Gian GiacomoCaprotti da Oreno)
Saltarelli, Iacopo
Salviati, Francesco, arcebispo de Pisa
San Donato in Poggio
San Gimignano
San Miniato
campanário da
Sant'Ambrogio
Sant'Appiano em Barberino Val d'Elsa
Santa Maria delle Grazie

Santa Maria Novella
afrescos de Ghirlandaio em
capela dos Rucellai em
Sala do Papa em
Santa Maria Nuova, banco
Santa Maria Nuova, hospital
São João Batista (Leonardo)
Savini, Domenico
Savonarola, Giovanni Michele
Savonarola, Girolamo
pregação de
tortura e execução de
Schlechter, Armin
Sebregondi, Ludovica
Seda, Guilda da
Segunda Guerra Mundial
Senado francês
Ser Agostino di Matteo da Terricciola
Ser Giuliano da Vinci
Ser Piero da Vinci
caráter e personalidade de
casamentos de
filhos de
morte de
profissão jurídica de
relacionamento de Leonardo e
testamento de
Seracini, Maurizio

Servitas, monges
Sforza, Caterina, duquesa de Forlì
Sforza, Francesco
Sforza, Ludovico, duque de Milão
    Cecilia Gallerani e
    Como "Il Moro"
    como patrono de Leonardo
    prisão e morte de
Sforza, Massimiliano
Short History of Renaissance Italy, *A* (Kaborycha)
Siena
Sífilis
Signoria
    serviços dos florentinos na
Sisto IV, papa
Sobre a Família (Alberti)
Società Dante Alighieri
Soderini, Piero
Stasiowski, Kristin
Storia de' Martiri, La (Mazzieri)
Strozzi, Alessandra Macinghi
Strozzi, família
Strozzi, Filippo
Strozzi, Marcello
Strozzi, princesa Natalia Guicciardini
Studio Art Centers International (SACI)
Suíça
Sultão da Grande Turquia

Superstição
Tecchini, Caterina "Tina"
Tecchini, Francesca
Tecchini, Niccolòdell'Ammannato
Tesouros e Maravilhas da Residência Real de Fontainebleau (Dan)
Tiago, São
Ticiano
Tintoretto
Tomé, São
Tóquio
Tornabuoni, família
Tornaquinci, família
Tratado Sobre a Pintura (Lomazzo)
Trento, Concílio de
Trieste
Tropas florentinas
Tuberculose
Tuchman, Barbara
Tulherias, Palácio das
Uffizi, Galeria
Ugolino, Luca
Última Ceia (Leonardo)
    como "a pedra de toque da arte europeia"
    deterioração da
Universidade de Bocconi
Universidade de Oxford
Urbino
Urbino, duquesa viúva de

Vale do Arno
Vale Elsa
Valerio, Maestro
van der Sman, Gert Jan
van Dyck, Anthony
Vasari, Giorgio
David restaurado por
sobre Leonardo
sobre Lisa
sobre *Mona Lisa*
Vaticano
Capela Sistina no
Forças militares do
Palácio Apostólico no
Vaticano, museus
Vecellio, Cesare
Vecellio's Renaissance Costume Book
Veneza
Venturi, Adolfo
Vera Identitàdella Gioconda, La (Pallanti)
Verdon, monsenhorr Timothy
Vernon Mona Lisa
Vernon, William Henry
Veronese, Paolo
Verrocchio, Andrea del
Versalhes, DirecteurdesBatiments em
Vespucci, Agostino
Vespúcio, Américo

Victor Emmanuel, rei da Itália
Vignamaggio
Villa Borghese
Villani, Giovanni
Villani, Tommasa
Vinceti, Silvano
Vinci
Virgem do fuso (Leonardo)
Virgem dos Rochedos (Leonardo)
Virgem Maria
Visconti, família
Vitrúvio
Waterloo, Batalha de
Where Is the Mona Lisa? (Pulitzer)
Women of the Renaissance (King)

Mona Lisa

Goodreads da autora

https://www.goodreads.com/author/show/101542.Dianne_Hales

Skoob da autora

https://www.skoob.com.br/autor/21774-dianne-hales

Skoob do livro

https://www.skoob.com.br/mona-lisa-a-mulher-por-tras-do-quadro-749935ed753140.html

Este e-book foi desenvolvido em formato ePub
pela Distribuidora Record de Serviços de Imprensa S. A.