

As cabeças feitas/desfeitas de Arcimboldo

ALEXANDRE EULALIO

Para Franco Amendolagine, com saudade.

(Contando algum dia poder olhar de novo, com você e Francesca ao lado, os imitadores do Arcimboldo na Pinacoteca Tosio-Martinengo de Brescia).

O desinteresse, misto de menosprezo e repúdio, que durante muito tempo sofreu o setor mais elaborado da obra pictórica de Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), constitui exemplo convincente de equívocos e mal-entendidos involuntariamente causados pela perda de chaves de determinado código. Exemplo expressivo dos problemas de leitura provocados por um referencial dissimulado em específicas alusões de certa cultura de época; estas logo logo se tornam obscuras e, em seguida, praticamente indecifráveis. Dispersos durante quase dois séculos, os sentidos superpostos que se mascaravam nas telas do artista milanês só recentemente parecem ter cedido ao esforço decifratório conjunto de Filologia e da aguda sensibilidade intelectual de um punhado de estudiosos, pertencentes a três gerações sucessivas de pesquisadores. Esses eruditos debruçaram-se, com zelo arqueológico e paixão criadora, sobre o aglomerado de significações encobertas no segmento mais peculiar da obra do caprichoso pintor maneirista, onde arbitrárias figuras imbricadas desejam simular outras figuras mais abrangentes sem com isto abdicarem do seu primeiro feitio. Formas avulsas coadunadas em prodigiosas efígies humanas, esses mosaicos cerebrinos constituíam verdadeiros condensadores de sensações inquietantes. Obrigando o observador a uma consideração simultânea da parte e do todo no ato mesmo de se comporem, o caráter flutuante e instável dessa tensão psicológica inusitada configurava ambicioso exercício intelectual. Após breve período em que imitadores se utilizaram do tema como jocoso pretexto decorativo, em versões e adaptações que nem de longe procuravam o rigor, a paixão e o talento iconográfico arcimboldo.

diano, tais fantasias saíram de moda, em meio a geral indiferença. Recomeçariam a desafiar a curiosidade de profissionais e diletantes de Iconologia apenas quando um melhor conhecimento dos meandros da mentalidade maneirista passou a interessar, de modo cada vez mais vertiginoso, à cultura moderna — que começava a ver espelhada naquelas perplexidades a imagem embaçada de si mesma. Só então de novo se teve certeza de que tais agudezas constituíam algo mais que veleidade supérflua, mera *stravaganza* humorística, “barroquismo” gratuito entre inúmeros outros gerados pelo cataléptico, sobressaltado sono da Razão; uma noite tenebrosa, de que só se havia despertado na Era das Luzes.

O caráter curioso das pinturas de Arcimboldo — *curiosidade* possui aqui dois sentidos, o de desconcertante e o de enigmático — fustigava o imaginário do observador. Um tal aspecto de ambigüidade paradoxal, de duvidosa realidade era imposta pela feitura artificiosa, explicitamente declarada, de máquina engenhosa, de sutil simulacro. O aparelho andróide figurava na tela em toda a sua precária verossimilhança; a compleição tortuosa desse comparsa, armado com elementos avulsos, maravilhava ao mesmo tempo que causava certa repulsa. A convenção do ícone em repouso, da imagem posta em sossego, da figura entregue ao público nos seus lineamentos definitivos e últimos, isolada na postura mais ou menos convencional do retrato áulico — ou então integrando a representação alegorizante, a cena de gênero — era aqui substituída por uma outra proposta bem mais provocante: um jogo de armar de que o indivíduo participa. Pois o sujeito é convidado a acompanhar e percorrer as características, desgarradas e indecisas, que desafiam a visão dele a visitar ao mesmo tempo pormenor e conjunto, num movimento ininterrupto e ansioso. O elaborado fingimento do artista deflagrava o sorriso do espectador para logo em seguida o desarmar, encaminhando-o antes para um estado impreciso de enlevo surpreso, que acabava por questionar a intenção do inventor e o alcance real da obra. A perda desse cifrário preciso — poética do dilema, da conjectura, da irresolução —, notório no círculo erudito em que transitava Arcimboldo (o intrincado mundo cultural da corte praguense de Rodolfo II, Imperador), retardaria a captura do ambiente contorcido e flexuoso que o emitira. Por fim, a informação precisa e a interpretação iluminante conseguiriam outra vez dar sentido e inteira consistência à criação arcimboldiana. Isto sem se perderem nas fantasias subjetivas que assinalam a passagem que efetuou o *pictor caesareus* de três monarcas da Casa d'Áustria desde o árido convívio dos especialistas até a divulgação em grande escala em revistas ilustradas —, o recente nascimento dele para a cultura de massa. Nada mais coerente portanto que tal mediação tivesse sido realizada pelos suprarrealistas bretonianos, que reconheceram nos óleos do autor dos *Quatro Elementos* um precursor que, como eles, denunciava o descompasso do mundo e proclamava o triunfo da imaginação onírica.

De maneira análoga aos *mobils* de Calder, cuja folhagem articulada a brisa mais leve anima, desadormecendo a pluralidade de movimentos que existe naquelas estruturas delicadas, há como que uma constante oscilação do olhar diante das telas de Arcimboldo. Um estático itinerário que é descaminho perene, jardim de sendas que se bifurcam de modo incessante, desembocando umas nas outras para outra vez divergirem e se reencontrarem, no movimento pendular que hesita entre a rota do compor e a do dispersar. Um dédalo paroxístico, cujo movimento psicológico de pêndulo vai e vem, da forma segunda do plano geral às formas primeiras do pormenor, à visão recortada do plano próximo. Um ir-e-vir que a pupila quase não registra e a todo momento recupera, em pulsação impalpável. Suspenso no jogo que o apela e o solicita, o olho do espectador engloba, ou analisa, num movimento alternativo, ora de disjunção, ora de recomposição, aquilo que nunca de todo é/não-é forma última e definitiva.

Mas esse pêndulo é também um poço que denuncia a mentira do olhar repousado e onde o engano ótico se acusa naquela mesma oscilação. O inventor aí pratica em parte, apenas, o artifício gestáltico de certo ajustamento ótico alternativo superfície-fundo da imagem. Manha cuja mecânica havia de interessar, na idade da tecnologia avançada, a um M. C. Escher —, seja em nível do painel sem relevo, onde a figura imbrica-se em claro-escuro com o seu reverso complementar, numa irreprimível ascensão simbólica —, seja em nível de vertiginosa pluralidade perspéctica, etimologicamente desnorteante, que escancara portas automáticas para a fantasia e a congeminação contemplativa.

Em Arcimboldo esse balançar-se entre dois extremos da representação, na dialética micro/macrocósmo, busca outro tipo de truque visual, mais insinuado do que inteiramente realizado. A habilidade e a agudeza do artífice aludem antes a um fluir de formas que se interpelam sem de todo se resolverem sobrepor. Trançado contínuo, em última análise musical, nos seus efeitos crispados de ironia mais politonalizante do que apenas polifônica. Treliça em que nenhuma das vozes da tessitura (nenhum dos significados da tela) pretende fixar a derradeira palavra do discurso.

A discussão continua nessa dualidade do enxergar: a incerteza do olho é também incerteza da imagem; a representação figural, na sua mesma inconsistência de significado último, recusa a univocidade e permanece, provocante, no campo do plurívoco. Uma dubieza firmada sobre o vacilar entre definitivo/provisório e que se louva da precariedade instaurada na mesma errância da representação icônica. Pois, a fim de atingir o seu efeito de ação psicológica retardada, sorriso que aos poucos se desfaz, esvaindo-se em amena melancolia, o artista buscou intencionalmente certa hipotética "mimese" da figura humana, "cañestramente" imitada para melhor atingir o efeito que ele buscava.

No elemento lúdico que arma/desarma, engatilha/dispara determinada imagem, laboriosamente construída com outras imagens “à maneira de” determinado modelo — até nós chegaram o nome e a figura de algumas dessas personagens, de existência histórica segura e comprovada —, é fundamental e indispensável certa jocosa margem de “credibilidade”, de “tolerância”, dispensada pelo observador. Sem o benévolo “ajustamento” do olhar deste fica sem eco a finalidade da composição arguta, traslado obtido com “coisas” de uma dada efigie humana.

Molde inerte de certo protótipo, real ou ideal, essa cópia rascunhada em clima fantástico prescinde de estrita literalidade icônica; antes se desfaz de semelhante vínculo em favor da margem larga da caricatura. Em tal transcrição existe antes sintonia com o espírito da paródia — glosa paralela, imitação burlesca, de um “texto”. Gênero aliás bastante flexível, a paródia, pois as *Cabeças Compósitas* do pintor, em circunstâncias especiais, poderão amenizar a primitiva imitação mordaz até certa melíflua e arqui-sutil paráfrase áulica.

Com o necessário distanciamento de articulador de “simulacros”, Arcimboldo configura os seus precários bonecos com pedaços de coisas, seres inteiros ou seccionados. Compõe-nos com objetos orgânicos, metálicos, fibrosos, solidamente envencilhados entre si; ora em corporações determinadas, ora sem precisa delineação de espécie: frutas, legumes, flores, pássaros, bichos da terra, peixes, carnes cruas ou cozidas, livros, tochas, candeias, armas, o mesmo crepitar da chama em gravetos... Muito consciente de, com tais encadeamentos insólitos, estar criando artificios, contrafações, enlaces aberrantes —, *phantasiae non hominis*: jagodes que imitam o vulto humano mas são ninguém. Aglomerado híbrido que pretende compor um escorço gracioso e atingir estilizada comicidade. A composição artificiosa delinea conscientemente o elemento farsesco: escultura de mesa de festim, arranjo decorativo que deve surpreender os participantes do banquete. Assim, debaixo do signo de uma provisoriade que mal dissimula o gratuito e o arbitrário que lhe são inerentes, o portento desconforme delineado pelo artífice vai ter a sua lábil imagem preservada no tempo graças ao caráter mágico da arte da pintura, que o fixa na tela e o salva da mera contingência.

Arcimboldo age com decisão. Toma da guirlanda de folhas, flores e frutos que orna a galeria do Paço e desata-a; com esta matéria-prima arma outros lineamentos, que logo transfigura em contorno humano. Aglomera também em imagem precárias panóplias de instrumentos de trabalho campestre ou utensílios de cozinha. Dá conformação de gente a um bando de pássaros e feito de sujeito a um congresso de animais selváticos e monteses. Molda em pessoa peixes, corais, conchas, pérolas, algas, crustáceos, cetáceos, algum lobo e todos os frutos do mar. Dessa modelagem insegura nascem prodígios graciosos e ambíguos que nos vai ser necessário decryptar.

Porque Arcimboldo cria um manequim metafórico e forçosamente "metafísico" (*manneken/mannikin*: hominho), estafermo sardônico (*stafermo*: "fica-quieto!", "fica-parado!", autômato inânime, fantoche imóvel portanto). Um ser desconforme, improvável, que caracteriza o "ludíbrio" inerente ao caráter transitório da festa e da celebração. Entramos pois no campo específico do grotesco, que rege o heteróclito, o contraditório, o inverossímil, a mistura grosseira. Domínio de invenções suntuárias e caprichos funambulescos, de que sempre foi pródiga a imaginativa "asiática", prazerosamente imitada e glosada pela Corte renascentista.

As *Cabeças Compósitas* arcimboldianas pertencem portanto ao domínio da festa, onde certa circunstancial transgressão é tolerada em meio ao riso generalizado. Área fronteira às invenções jocosas que deviam divertir o grupo através do simulacro de prodígio das mágicas cenográficas, no espírito histriônico do teatro de títeres.

No Paço sucedem-se, além das cerimônias de aparato grave, de talhe ainda bizantino, os alegres entremeses, os divertimentos requintados, mascaradas, sinfonias, torneios, carrosséis. Dessas funções lírico-grotescas, desses triunfos alegóricos e satíricos, alimenta-se vorazmente a cultura do tempo, no alto lugar que circunda o Poder. Manifestações coletivas que, numa área extremamente hierarquizada, requerem imaginação e habilidade superiores de um coordenador qualificado, um discreto intermediário que freqüente os donos da vida na esfera suprema do Príncipe e Senhor. O caso mesmo do pintor milanês.

O caráter contingente da festa palaciana não interfere no fausto e no aparato com que esta se realiza. Aí desfilam, segundo imutável hierarquia, as personagens desse mundo rarefeito, num processional onde todos os figurantes possuem função. Tem lugar aí o palpável teatro da majestade imperial. Esta se espraia, em ondas sucessivas, desde o poder em estado puro do Monarca, até a extrema periferia daqueles que executam e implementam a cerimônia. Festa acabada, caberá aos cronistas régios recapitular, em amaneirada prosa latina ou vernácula, a glória que durou algumas horas, a fim de registá-la, *per saecula saeculorum* (pavorosa ilusão de eternidade), nos Anais. A presença do *homo palatinus* no desfile é decisiva; ratifica a participação do dignitário nos concretos vínculos de poder ali simbolizados, além de acenar para a posteridade.

A jocosidade e a bufonaria inserem-se na engrenagem do cerimonial cotidiano como instantes de repouso da pompa, tediosa e mesmo insuportável sem esses elementos de reciclagem lúdica. Aí o ludíbrio e o simulacro delineam amplo horizonte de fruição, que minimiza o peso massacrante da servidão áulica. Destarte as agudezas criadas por Arcimboldo para a dilação dos soberanos aos quais serviu, por estes estimuladas com entusiasmo autêntico, são concebidos conforme a dinâmica/mecânica do ocioso dia-a-dia da Corte. Cabia-lhe orques-

trar, na limitada fresta satírica concedida a ele, a reinvenção grotesca do retrato institucional —, o mesmo que ele tinha de praticar normalmente no cargo de *Hofconterfeter* (“retratista do Paço”); promover, portanto, certa arguta carnavalescação, muito bem temperada, daquele gênero de pintura, fingindo surpreendê-lo na mentira transeunte da metamorfose. Um inaudito e nunca dantes divisado ilusionismo, a ser fingido conforme o engenho superior do artífice.

O crédito concedido pelo tão especial público palaciano à obra singular do pintor faz parte das regras do desafio engenhoso, a que este tinha de se submeter no diuturno torneio áulico, onde estão em jogo prestígio e cargo; integrando o serviço do monarca, mesmo a contragosto, Arcimboldo está obrigado a levantar a luva e provar ininterruptamente a sua valia.

A figura desses bonecos sem engonços, fantoches de liga precária, alguns deles — os mais elaborados — a um passo do desmoroamento (o *Fogo* arde como uma girândola em fecho de festa, pouco antes da explosão final; a umidade dos elementos que formam a *Água* já começou a desgrudá-los uns dos outros), também do ponto de vista conceitual está estruturada com lábeis relações analógicas, encadeamentos truncados de causa e efeito, conteúdo e continente, usuário e utensílio. O sinal exterior, contudo, torna-se sempre, assim mesmo, sigla individualizada, ferro e sinal, emblema; brasão que movimenta um esboço de alegoria — *parla!* —, atribuindo nova e precisa significação ao passatempo proposto. O que parecia apenas desfastio, recreio, desenfado, passa subitamente a significar, com nexos próprios, obedecendo a minucioso mapa onde foram inscritos os mínimos detalhes que explicitam a si mesmos. Os elementos que pareciam incongruentes e arbitrários começam a mergulhar no campo do significado. E a aproximativa arte combinatória que preside à invenção começa a emitir sinais. De meros enlaces provisórios, ensablagens gratuitas, esboços instintivos de estruturas (como o homem-de-neve dos invernos nórdicos) esses bonifrates revelam-se emblemas senão até alegorias: *Outono, Ar, Terra, Verão, Flora, Meleagro, Herodes, a Cozinha, o Bibliotecário**... Conforme Roland Barthes demonstrou na preciosa abordagem que empreendeu da problemática arcimboldiana (“Retor e Mago”: o mestre milanês enquanto prestidigitador de tropos da Linguagem, portanto feiticeiro-mor), é necessário decifrar o enigma dessas telas desconcertantes a partir dos elementos que nos são propostos nelas mesmas, pois tais máquinas significantes possuem a mesma estrutura da charada. As *pedras* (ou *parciais*) dessa charada são os

(*) Acredito que se trate antes de um retrato irônico do *Erudito*, em geral considerado pelo próximo “*Rato*” ou “*Assombração*” de *Biblioteca*; feito da cabeça aos pés com livros, também “fala como um livro”.

mesmos elementos que lineam o busto compósito; o *conceito* será o título ou o tema da tela.

Mas além dessa “decifração” o emblema que Arcimboldo retalhou continua no entanto a jornada dele além da moldura habitual. Pois vai acolher, ainda, o “sentido” suplementar de *retrato* — “chave” secundária, expletiva mesmo, — a primeira a ser perdida com o volver do tempo. Retrato “fingido”, é preciso dizer, personificação motejadora, as mais das vezes zombeteira mesmo, grotesca vera-efígie de alguém. Mas que, ao tempo em que foram eles compostos, tiveram significado concreto de verdadeira escrita. Escrita colocada entre a pictografia e o silabário, quase um sistema coerente não de hieroglyphos de “aulicoglifos”, criado para enredo do soberano e do séquito dele — conforme a pesquisa filológica do nosso século conseguiu recuperar dos tratadistas contemporâneos de Arcimboldo. “Aulicoglifos” que escreviam *tongue in the cheek* para um grupo de iniciados as feições de personagens de destaque dos Paços régio-imperiais de Viena e Praga. “Aulicoglifos” que são ora satíricos, ora irônicos, ora sardônicos, ora mesmo apologéticos.

Mas esse alcance anedótico-erudito não interessa ao nosso tempo senão de modo secundário. Tais avantesmas abstrusos importam antes para nós com o sentido expressionista de máscara. Máscara que funciona ainda como escrita anagramática. Um verdadeiro anagrama visual, em que a transposição das letras no “nome” do rosto tem lugar através de certa troca objectual, que substitui os elementos naturais da face por coisas, seres avulsos, mas conserva o “traçado”, a “escrita” das feições originais. Anagrama que lida com as linhas-de-força ocultação-desvendamento, e sendo cifra, fornece ao mesmo tempo o monograma visual do (de)cifrado.

Essa partida que trata de manejar a aparência com elementos cifrados aborda o retrato enquanto astúcia, mas principalmente como sinal outro, transliteração. Instaura portanto o primado da ambivalência, da transmutação, da duplicidade, nesse fluir de formas em ato que propõe o movimento no estático e franqueia ao mesmo tempo passagens diversas para a cultura hermética, através de contínua solicitação inquisitiva das formas do mundo.

Uma tentativa de análise panorâmica na obra do nosso pintor, no que diz respeito às *Cabeças Compósitas*, e sem levar em conta as suas demais obras de caráter iconográfico tradicional, indicaria com nitidez dois níveis de elaboração do inventor. Primeiro viriam as fantasias que condescendem numa atitude apenas virtuosística, no “estilo baixo” de certa comicidade bem-humorada. É o caso notório de telas reversíveis que, voltadas de cabeça para baixo, propõem uma outra imagem, como *Cozido/Cozinheiro* ou *Assado/Soldado* — composições que buscam um nível modesto de truanice. Nessas primeiras astúcias, execu-

tadas para Maximiliano II, moteja de forma cortesmente derrisória de personalidades várias do serviço régio.

Ao tempo do subsequente reinado de Rodolfo II, assume partidos cada vez mais difíceis, coroados por dois primores do gênero. Um é a *Flora* delineada com flores alvas, cujo busto, a três-quartos, fita o observador — talvez captura anagramática dos traços de alguma beleza do séquito imperial. Outra, o *Vertumno*, recupera, com não menor nobreza, as feições do mesmo Imperador —, quiçá a obra-prima absoluta do recém-criado conde palatino — nobilitação que desejou coroar o afeto do Príncipe pelo fiel familiar dele e ainda constitui uma das mágicas transmutações daquele deus tusculano dos hortos, pródigo em transformismos não só sobre a sua singularíssima pessoa, mas sobre tudo aquilo que lhe dizia respeito.

Segundo toda probabilidade o “programa” *Vertumno-Rodolfo* inspira-se na segunda composição do quarto *Elegiarum Liber* de Sextus Propertius,* que se abre

Quid mirare meas tot in uno corpore formas?

Então te admiras de ver tantas formas num só corpo?

accipe Vertumni signa paterna dei

conhece pois do deus Vertumno as marcas de família

e se encerra com o belo

Unum opus est, operi non datur unus honos.

A obra é única, as homenagens lhe são rendidas, múltiplas.

verso que, lido no contexto arcimboldiano, podia referir-se tanto ao artífice como ao monarca.

Na elegia, talhada ao sabor da cultura alexandrina, fala de si mesmo o deus da fertilidade. Alude às possíveis etimologias desse seu nome de Vertumno (pretexto retórico para Propércio tecer variações sobre o verbo *vertere*, que pode significar verter, virar, voltar, desviar, transformar-se, voltar-se); em seguida aborda a multiplicidade de formas que Vertumno concede assumir na função de nume: “Direi ainda

(*) Agradeço à erudição amiga de José Geraldo Nogueira Moutinho a lembrança deste texto iluminante, e, ainda, a versão do epigrama latino de Celio Calcagnini, que ocorre adiante no texto de Bonito Oliva. De passagem, diga-se ainda que os versos anônimos, colocados abaixo da gravura de molde arcimboldiano, publicada pelo editor Camocio de Veneza, também reproduzida no texto de Oliva —, versos que invectivam o observador em tom escarninho (“Che miri, oh scioccho, questa mia pittura/ di tanti al viver nostro atti strumenti/ e fai nel tuo pensier varí argomenti,/ imagine non è, non è figura”...), parecem ecoar, devidamente carnavalizados, o primeiro hexâmetro da elegia propertiana.

— pois é o que torna máxima a minha fama — que tenho entre as mãos o que os hortos produzem de melhor? O pepino verdolengo e a abóbora de ventre túmido e a couve com seu folhame de junco, eis meus atributos; e flor nenhuma se abre nos prados que não venha ornar a minha frente e aí fanar. Porque dispunha da faculdade única de assumir todas as formas deu-se-me, na língua pátria, o nome de Vertumno".* Atento ao "sopro" de algum solícito letrado das relações dele — já se viu aqui mesmo como essa tradição permanece viva — o artista parece transpor o texto properciano de maneira muito próxima.

A *Flora* foi precedida por outras *Primaveras*, de caráter mais faceto do que lírico, sempre postadas de perfil na tela. Desta vez, contudo, a carnação da figura define-se com o mais delicado mosaico de pétalas e corolas, por menor que não deixa de provocar um arrepio no observador. Barthes já notara a analogia desta sensação aflitiva com o involuntário frêmito de ansiedade causado pela vista de certas doenças de pele, que parecem decalcar flores tatuadas onde se manifestam.

A radicalidade conceptista da representação visual de Arcimboldo é, portanto, desafiadora. Outros pintores, contudo, em contextos ideológicos de crise, confinantes com aquele do mestre milanês, também abordaram de forma problemática a evanescente "linguagem das flores". Projetando-a na área de certa significação simbólica controversa, que manipulava com volubilidade emblema e alegoria, conceberam diferentes *Primaveras* igualmente expressivas. Este o caso, por certo, da especiosa agudeza de um Sandro Botticelli (1444-1510) e da perícia virtuosística de Jan Bruegel o antigo (1568-1625), o "Bruegel de Veludo".

Cerca de noventa anos antes de Arcimboldo, Botticelli (c. 1478) tratou de significar metaforicamente a brisa que sopra de manso nos campos ao eclodir da estação amena através da fieira de flores que, como um canto mágico, risca o ar fluindo dos lábios de uma das figuras principais do painel em que representou a alegoria do desabrochar da natureza, do... renascimento da vegetação. A rara intensidade dessa imagem — tópica no pintor florentino, que desafia seguidamente o observador com enigmas visuais íngremes, parecendo insinuar ora um compromisso onírico, ora um transporte delirante) — na verdade pretende traduzir menos uma figura do discurso oral que certa retórica alambicada, "poética": o hálito-de-pétalas da personagem. O autor esboçou-a, aliás, em atitude que reforça a sinuosa linearidade herdada

(*) "Nam quid ego adiciam, de quo mihi maxima fama est,/ hortorum in manibus dona probata meis?/ Caeruleus cucumis tumidoque cucurbita ventre/ me notat et iunco brassica vincta levi;/ nec flos ullus hiat pratis quin ille decenter/ impositus fronti langueat ante meae./ At mihi, quod formas unus vertebar in omnis,/ nomen ab eventu patria lingua dedit." Livro IV, Elegia II, v. 41-48. Sigo aqui a edição estabelecida por D. Paganelli para a Coleção Belles Lettres, Paris, 1970. Agarrei-me mais do que o tradutor francês ao vocabulário original latino.

da elegância palaciana do gótico internacional, recém-finado em meados do Quatrocentos. Próximo a esta figurante comparece a protagonista: a própria personificação do *Tempus Formosus* ovidiano. Dona de porte majestoso, a trajar rica túnica impalpável, tecidas pelas mesmas flores do tempo, traz os cabelos de ouro coroados por alegre grinalda.

Já o "Bruegel de Veludo" condensa toda a explosão primaveril, por assim dizer, em cada um dos quadros de flores em que se especializou, ao fim da vida. O que é certamente o caso do *Grande Ramo* conservado no Rijksmuseum, em Amsterdã (c. 1610).* A representação naturalista — literal, múltipla, pormenorizada — propõe, num arranjo profuso de galhos ascendentes, a carnação gloriosa, palpitante de todas as espécies vegetais vernantes do hemisfério setentrional. O pintor flamengo ali figurou, como ninguém, o caráter dionisíaco do reflorescimento no zênite do viço. Esses molhos abotoados compõem basta vegetação quase de bosque selvagem; chegam mesmo a suscitar, pela urgência da representação visual, uma involuntária anamnese de perfume, ironizada, programaticamente, pela "mentira ótica" significada na tela, falsa-efígie de um presente irreal que finge desafiar o fluxo do tempo. O caráter de embriagadora imediatez do conjunto tonteia, pela explosão simultânea de formas e cores que desabrocham e irrompem no renovo vegetal, a disputarem entre elas, com provocação táctil, a pupila do contemplador: não por acaso a pincelada do Mestre foi apelidada "de veludo".

No entanto a exaltação primeira vai-se aos poucos sedimentando em sutil caráter elegíaco. Ao se passar do genérico ao particular, em meio a todo aquele esplendor temático, começa-se a perceber, por entre folhagem e pétalas, aqui, ali, um pequeno inseto ameaçador, um caracol gosmento, uma presença colubrina de verme ou mesmo filhote de víbora — *áspid entre flores*, como não. Aludem eles já não apenas à fugacidade das formas da vida, ilusoriamente fixadas naquela fictícia

(*) Estupenda reprodução do pormenor central desse prodigioso arranjo de mil florescências vem reproduzido, no tamanho natural (48 × 31 cm — a tela mede 113 × 86 cm) em página dupla sangrada — p. 50-51 — do fascículo *Museu do Estado, Amsterdã*, texto de A. van Schendel, da série "O Mundo dos Museus", publicado, em edições paralelas em português e espanhol, pela Editorial Codex (Madrid, 1967), ainda hoje de fácil aquisição em São Paulo.

Mais uma vez diga-se de passagem que Rodolfo II em 1604 — onze anos após a morte de Arcimboldo — acolheu Jan Bruegel em Praga. Admirador entusiasta da pintura do pai do artista, Peter o antigo, de quem possuía algumas obras (*O Massacre dos Inocentes, A Torre de Babel, Cristo carregando a Cruz* — que o tratadista Karel von Mander teve ocasião de ver integrando as coleções imperiais do Hradschin), encomendou diversas cópias daquelas que não conseguira adquirir ao "Veludo" e ao irmão deste, Peter o moço. Cf. F. Würtenberger — *Il Manierismo*, Milão, Silvana, 1964, p. 42. (A autoria da versão italiana desse texto notabilíssimo não vem consignada no volume, impresso, aliás, na Áustria.)

eternidade da Arte — outro tema muito caro à poesia do desengano barroco —, no geral *memento mori* inseparável à função educativa da natureza morta, naquele preciso momento histórico. Desejam, ainda, atingir um segundo teatro moral, que insinua, no fluir da reflexão meditativa do *homo religiosus* de então, o engano das formas, a palpitância degradada da matéria, vencida apenas pelas asas ansiantes do espírito liberado, que dela se afasta em plena consciência.

Este momento de visão desencantada é próprio do realismo simbólico, vincado de eloquência parenética, do Seiscentos; nele o fascínio pela aparência vangloriosa acaba esvaziado pela seca consideração do contínuo atraíção do mundo, pela vista da caducidade pobre da carne. Por seu lado, a euforia platonizante do jovem Botticelli experimenta fascinada, mas talvez sem inteira convicção, o campo do patético visual; nessa área emblematiza com entusiasmo situações e episódios de textos filosóficos e literários que apelam quase sempre para a ênfase e o *fortissimo*, com uma insistência que afinal parece denunciar ansiedade e desconforto.* Já Arcimboldo nos aparece voltado antes para outro tipo de reflexão: o juízo frio que analisa e ousa concluir por si

(*) Resenhando, em 1958, o recém-aparecido estudo de Edgar Wind sobre a Renascença, Mario Praz comentava: "A evidente inspiração das *Stanze* de Poliziano não é suficiente para explicar a composição de Botticelli. Também não é necessário pensar que o pintor haja meditado longamente sobre os textos de Pico della Mirandola e Marsilio Ficino; as idéias destes eram temas correntes de conversação nos círculos florentinos cultos, e tanto bastava para delinear o programa do artista. Assim, à tríade das Graças, à esquerda, responde, à direita, a tríade de Zéfiro que agarra Cloris e Flora (a assim chamada Primavera), a qual não é outra senão a mesma Cloris que floresce sob o amplexo do cáldido vento: *Chloris eram quae Flora vocor*, conforme diz Ovídio: o ramalhete que escapa da boca da ninfa expande-se na florada da veste de Flora". O texto de Wind, no capítulo VII de *Pagan Mysteries of Renaissance* anota, por seu lado: "A cena à direita da composição de Botticelli não é de fácil decifragem. Aí Zéfiro, o vento primaveril, persegue arreatadamente — como nos *Fastos* ovidianos — a ingênua ninfa Cloris. Com as bochechas infladas, ele surge detrás de uma árvore que flecte debaixo do impacto dele. Cloris tenta escapar ao amplexo, mas, ao toque de Zéfiro, flores nascem do seu respiro e ela se transforma em Flora, arauto resplendente da Primavera. *Chloris eram quae Flora vocor*: 'Já fui Cloris, agora Flora sou chamada'. Nos *Fastos*, a transformação era introduzida como caprichoso jogo etimológico. O poeta supõe que o nome grego Chloris (pertencente a uma vaga ninfa do campo: *nympha campi felicitis*) se havia transformado no nome romano da deusa Flora. Mas quando vemos de que maneira Cloris, ao toque da brisa primaveril, produz flores do seu respirar (*vernas efflat ab ore rosas*), como as mãos dela soerguem flores que decoram o traje da nova Flora, e como as duas figuras convergem num movimento acelerado, ao ponto de parecerem colidir, quase já não podemos duvidar que a metamorfose foi representada por Botticelli como uma transformação da natureza. A deselegância da tímida e primitiva Cloris, deflorada contra a sua vontade pelo 'sopro da paixão', transforma-se no donaire seguro da Beleza triunfante." A nota de Praz sobre Wind, "Il Rinascimento e le immagini" está em *Bellezza e Bizzarria* — Milão: Il Saggiatore, 1960, p. 237; da edição dos Peregrine Books cito o trecho do capítulo VII de *Pagan Mysteries of Renaissance* ("Botticelli's Primavera") que nos interessa aqui (Londres: Penguin/Faber & Faber, 1967, p. 115).

mesmo. Equidistante dos outros dois, com eles partilha de certa má consciência de homem perplexo dessas matizadas gradações de Renascença. Seria muito curioso imaginar uma conversação dos três mestres sobre o significado do *tempus formosus*, à maneira do diálogo que Roberto Longhi figurou, com a argúcia dele, entre o Tiepolo e o Caravaggio, e onde Arcimboldo discutisse, argumentando, a posição que assumiu diante do tema, sem dúvida a mais radical dos três. Pois as flores que humanou em rostos desconformes parecem afirmar certa perplexidade reticente que contudo ousava experimentar e não ignorava nem o entusiasmo nem a melancolia.

No seu belo ensaio — aqui reproduzido em seguida, Achille Bonito Oliva trata de perseguir o significado da inquietação maneirista do imaginoso efigiador do *Inverno*, da *Água*, do *Carnaval*, de *O Jurista*, através das diversas implicações histórico-cultural-filosóficas que animam o contexto das cortes régio-imperiais de Viena e Praga. Isto através dos dois últimos anos do reinado de Ferdinando I, durante todo aquele de Maximiliano II e na primeira parte do de Rodolfo II — nada menos que um quarto de século, de 1562 a 1587, no qual Giuseppe Arcimboldo permaneceu nas duas capitais como um dos invejados “pintores áulicos” dos Áustrias.

Permeado pelos habituais requintes dispersivos de Corte, esse interesse régio por uma vasta gama de questões intelectuais, se nasce de um mero desfastio fortuito, não tardará a atingir certa absorvente perplexidade existencial na mesma pessoa do monarca. Com efeito, em breve havia de empolgar por inteiro o último desses três príncipes, que embarca resolutamente em direção ao Esoterismo, numa viagem iniciática a que não iria renunciar nunca mais.

A adesão profunda de Rodolfo a certa visão hermetista do mundo faz com que se instale no trono, firmado na onipotência, aparágio definitivo da Coroa, o domínio da singularidade. O jovem soberano entrega-se sem mais restrições ao hipnotizante labirinto intelectual do pensamento alquímico, cujo reflorescimento alcança, de meados do século XV ao final do século XVII, o período da mais decisiva presença dele na cultura ocidental —, desde o irresistível irradiar-se do misticismo alexandrino nos dois primeiros séculos da nossa era.

Essa progressão anômala do intelectualismo palaciano, conforme já vimos, parte ainda do conceito cenográfico-hedonista da convivência áulica. Os torneios de ironias e carrosséis de agudezas que prosperaram nos dez anos do reinado de Maximiliano II já dissimulavam — na mesma seleção iconográfica que integra as aparentemente anódinas *Cabeças Compósitas* de Arcimboldo — a exaltação cifrada do poderio habsbúrgico. Este aspira unificar o planeta debaixo do cetro predestinado da Casa d'Áustria, a fim de devolver o legítimo primado espiritual e temporal deste vale de lágrimas ao Papa e ao

Imperador. Já aludia a isso, no início do século, o *Triunfo de Maximiliano I*, desfraldado com delírio de pormenores significantes de visões, palavras de ordem, lemas, emblemas, alegorias, prosopopéias desdobrados na prodigiosa seqüência de gravuras, justamente célebre pela imponência do tema e rara qualidade de invenção artística. Um passo a mais na definição desse sonho imperial de fundo milenarista, que se deve ter originado nas entranhas do messianismo carolíngio.

Mas na era de Rodolfo tal sonho muda de rota; passa a dispor de sentido mais grave e profundo na subjetividade do Príncipe, a ponto de atingir, na pessoa dele, teor de obsessão e mania. Bonito Oliva aborda com precisão a ênfase do artifício buscada pelo monarca na emoção intelectual, "imperativo categórico do Maneirismo pragueense". Com finura caligráfica o ensaísta reconstitui o ideal "Palácio da Linguagem" em que Rodolfo II transforma a sua residência. Nesse novo espaço o soberano monologa diante dos "despojos solenes" das Artes e das Ciências, em cujos diferentes ramos, sobressaltado gavião real, ele pousa todas as possíveis variações do simbólico e do imaginário, celebrando o "exausto monumento do requinte régio".

Rodolfo percorre os desvãos de certa cultura na qual se adentra pelo viés saturniano de uma contemplação melancólica que se debruça sobre cifrados abismos de mundos e mais mundos. Não por acaso, Kepler, um dos dois astrônomos-mores da Corte (o outro é nada menos do que Tycho Brahe) é autor de um *Mysterium Cosmographicum*. Em busca do sentido oculto dos enigmas que envolvem o homem por todos os lados, Rodolfo encontrará, nas intrincadas volutas da cifração/decifração herméticas o desvelamento do Significado.

A pesquisa científica e artística atrai-o e nela vai tentar interferir, dominado pela curiosidade errática e centrífuga que o distrai de uma vez por todas dos negócios de Estado. À guerra externa prefere sítio a Cidade da Cultura. Da mesma forma pela qual pervaga através dos seus muitos Gabinetes de Singularidades Maravilhosas faz errar a sua patética pulsão de conhecimento pelo campo da Astronomia, da Música, das Ciências Naturais, da Arqueologia, da História Antiga e Moderna, da Geografia, da Filosofia e da Retórica, de Arquitetura, Escultura e Pintura, com uma curiosidade, mais do que universal, cósmica.

O crescente fascínio do Imperador pelo saber implicava em fervoroso entusiasmo pela personalidade do artista e pela obra em curso. Nesse domínio, identifica necessariamente à oficina alquímica a oficina onde moureja o inventor, que opera, a duras penas, o metal perene da criação. Rodolfo convoca ao seu redor uma plêiade de artistas cuja obra possui sempre o caráter peregrino e desgarrado que lhe fala à fantasia — Giuseppe Arcimboldo, Bartholomeus Spranger, Roeland Savery, Josef Heinz, Hans von Aachen, Adrian de Vries, Hans e Paul Vredeman, Jan Breughel o antigo —, que para ele inven-

tam ou copiam telas e tábuas sem conta. Os dois Vredeman, por exemplo, decoraram com os mais variados ilusionismos perspécticos —, alguns pintados sobre braças e braças de tela, depois aplicadas sobre paredes e tetos —, grandes áreas do interior do Hradschin (o "Castelim"). Do alto das colinas que se encavalgam à margem direita do Moldava, este paço domina sobranceiro as velhas torres de Praga-a-dourada; os dois pintores, por ordem do Príncipe, embaralharam o interior do edifício com vistas imaginárias e arquiteturas inverossímeis que desdobravam realidade ambiente e espaço fictício, visão e cotidiano, a fim de satisfazer a sensibilidade enfastiada e artificiosa de Rodolfo II.

Bonito Oliva acompanha com grande interesse a complexa relação intelectual-profissional monarca-súdito de Arcimboldo com o Imperador, esse "Hamlet em Praga". A competência do nosso estudioso na definição de um tal relacionamento conflitante é eficaz, sugestiva mesmo. Um relacionamento no qual a obrigatória subserviência (palavra usada aqui com estrito sentido etimológico) deve comprazer os caprichos do patrono régio, segundo matizes e cambiantes imponderáveis, e glosar, com factício entusiasmo, oblíquos programas iconográficos fornecidos pelo erudito de plantão em palácio.

A criatividade avulsa e sem voz do monarca, cada vez mais envolvido nas elocubrações desconformes que o possuem, deseja comandar o braço do artista, sugerindo-lhe e indicando o que agora seria do seu imperial comprazimento. A vontade sem braço assalaria e afaga, com autêntica admiração, a mão experta do artista; leva avante, por intermédio do arbítrio paternal do poder régio, o capricho intelectual com que o Príncipe sonha. As reacções de Giuseppe Arcimboldo, criado-muito-obrigado da Majestade Apostólica, variariam da conformidade lisonjeada à revolta mal reprimida, que se transmutará em gratidão — gratidão aumentada com o alívio da distância — quando finalmente receber, em seus últimos anos de vida, milanês de torna-viagem, de volta à cozinha e aos vinhos deixados tantos anos antes, o título e as amplas rendas de conde palatino do Sacro Império.

Todas essas coordenadas são indicadas e discutidas de modo superior pelo ensaísta italiano que vamos acompanhando. Bom conhecedor das pesquisas anteriores realizadas na área da cultura maneirista, ele mesmo autor de um sofisticado estudo sobre o tema (*L'Ideologia del Traditore*), Achille Bonito Oliva apóia-se aqui, além dos estudos fundadores da matéria (Friedlander, Panofsky, Chastel, Huyghe, Hauser), tanto na erudição compacta e fulgurante de Mario Praz, quase lacônica nas iluminações que nos faculta, quanto num imaginoso discípulo do rigor filológico e da aguda sensibilidade de Ernst Robert Curtius — Gustav René Hocke, autor algo aleatório de *O mundo enquanto labirinto* e *O Maneirismo na Literatura*: Nesta última obra, aliás, Oliva irá colher os exemplos mais significativos do repertório

literário que ele nos apresenta em "Natureza de Câmara". Fato que não diminui, de modo algum, a pertinência e a originalidade da pesquisa, e antes permite ao autor acompanhá-la com um distanciamento crítico que Hocke freqüentemente dispensa, nas abrangentes considerações esotéricas a que recorre de tanto em tanto.

Qualidades que se afirmam, a nosso ver em menor escala, quando Oliva se aventura na análise transposta daquilo que Arcimboldo realiza enquanto linguagem visual nas *Cabeças Compósitas*. Encaminhando-se para a definição do conceito de "natureza de câmara", que nos deseja propor, o autor prefere enxergar nesses jogos cerebrinos uma fictícia assimilação, de cariz ousadamente intelectualizado, do retrato sob a espécie de natureza morta. Segundo ele, certos efeitos inerentes a um e outro gêneros — a "naturalidade" posada do primeiro, o arranjo artificial e "fortuito" do segundo — organizam um estado agudo de tensão, certa "máquina signalética", que instala o princípio de uma ininterrupta reversibilidade sempre em competição. Nesta charneira perturbadora, signos se entrelaçam com signos que correspondem a conceitos e a *identidade* própria do retrato é subvertida pela *multiplicidade* ("fertilidade") de um agregado de formas, que finge, o melhor que consegue, um modelo matriz. Nessa curiosa versão da metamorfose, a mola que realmente conta é portanto a ambigüidade visual; esta promove a coexistência pulsante de duas imagens no mesmo espaço, uma inevitável detonadora da outra. Para o autor, a suspensão do definido configura em última instância a obra arcimboldiana, que se poderia definir como *bricolage* intelectual. Uma obra que celebra a contínua ambivalência, a permanente oscilação, a citação sempre em aberto. Consciente de uma falsidade excessiva, que instaura o "plágio frio da estupecção flutuante".

Permanecendo no estado perene da possibilidade, "o lugar do não-lugar", alcançou Arcimboldo a indeterminação proliferante, onde metáfora e metonímia inúmeras vezes coincidem. Cultiva ele portanto a constante fantasmagoria do imaginário, onde habitual e prodigioso (monstruoso) convivem. Os fragmentos distantes e dispersos que o artista recolhe e dispõe em simulacros de retratos "submetem assim a idéia de unidade às emboscadas da reversível ambivalência da linguagem-miragem".

Achille Bonito Oliva constrói o perfil, este também oscilante e proliferador, dessas imagens que representam, na área do artifício intelectual mais exasperado, a cifra mesma de um mundo imerso na citação e na cultura que a si mesmo devora. Uma consciência infeliz que interessa ao nosso tempo porque este não pode não se reconhecer, nesses muitos labirintos áridos e exasperantes, na mesma perseguida e instável pluralidade.

São Paulo, agosto-setembro de 1982



O Bibliotecário (ou O Erudito?).
(Museu Skokloster Slott —
Estocolmo.)



O Jurista (dito "Calvino").
(Museu Statens Konstsamlingar
Gripsholm Slott — Estocolmo.)