

Natureza de Câmara

ACHILLE BONITO OLIVA*

O século XVI é um período marcado pelo realismo político de Maquiavel, pela Reforma de Lutero e pela Contra-Reforma, que culmina no Concílio de Trento, cujo encerramento se dá em 1563. O artista já se libertou da corporação de artesãos, firmando paridade com as atividades das artes liberais. Mas semelhante libertação provoca-lhe novas servidões, uma ulterior perda de autonomia, entregando-o ao gosto caprichoso e aleatório do Príncipe. Bem outro estatuto havia sido aquele do artista do Renascimento. Este ocupa o espaço central da Regra, espaço fulgurante de uma razão que organiza a realidade debaixo do signo

(*) Achille Bonito Oliva nasceu em 1939 na região de Salerno. Poeta, ensaísta, crítico de Arte, ensina na Universidade de Roma. É autor, entre outras obras publicadas em volume, de *Le Avanguardie diverse. Europa/America* (1976); *L'ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo* (1977); *Autocritico automobile. Attraverso le vanguardie* (1977); *Passo dello Strabismo. Sulle Arti* (1978). Colabora em *Domus, Tel Quel, Art Press, Studio International*. Desde 1970 vem coordenando exposições de artes visuais na Itália e no Exterior. Organizador de encontros internacionais de Arte, dos quais já se originaram o Centro de Informação Alternativa e o Museu Volante.

"Natureza de Câmara" foi publicado no volume *Arcimboldo*, editado em 1978 por Franco Maria Ricci Editore na série *Os Signos do Homem*, em Milão — requintada coleção de livros de arte impressos em papel fabriano e encadernados em seda. O estudo de Achille Bonito Oliva era precedido por um texto de Roland Barthes especialmente escrito para a edição ("Retor e Mago") e notas bibliográficas e biográficas, de extremo interesse, da autoria de Francesco Porzio e Corinna Ferrari, esta responsável ainda pelos precisos e eruditíssimos comentários apostos a cada uma das estampas reproduzidas no volume.

A publicação do texto aqui divulgada foi autorizada pelo editor em setembro de 1980, quando pretendia publicar em português a obra, naquela data já em últimas provas. O tradutor ainda ignora os motivos que impediram o aparecimento do livro.



Verão (1532).
(Coleção particular — Bergamo.)



Rodolfo II — Vertumno.
(Museu Skokloster Slott —
Estocolmo.)

do projeto e da resolução dos conflitos. O artista da Renascença promove a própria pesquisa na área determinada pelo Cânone, pela geometria euclidiana que mede o conhecimento e o protege de qualquer dúvida ou antinomia.

O artista da segunda metade do século XVI projeta a consciência feliz do Renascimento naquela, alarmante, da *maneira* e da *citação*, com uma ótica que percebe a linguagem se afastar em relação à terrível frontalidade do mundo. A citação torna-se a estratégia de uma sensibilidade que vê o real evadir-se ao longo de trilhas tortuosas e obscuras. O tempo, o tempo presente, torna-se o momento do obstáculo, no qual ação e prática direta se tornam impossíveis; a única possibilidade é o recurso à memória e à cultura. O trabalho artístico, submetido às exigências requintadas da Corte, não promove aprofundamento nas coisas, mas antes percursos intrincados e laterais; instaura, em definitivo, a possibilidade despistadora da citação.

A bizzaria preciosa torna-se a margem dentro da qual se esconde a oscilação existencial do artista maneirista, o posicionamento estilístico que define a subjetividade de um homem que afirma a própria individuação mediante a cifra do excêntrico. Ele se torna o instrumento que produz o decoro, indispensável em uma realidade que vive debaixo do signo da violência civil, religiosa e política.

Il Cortegiano, de Baldassarre Castiglione, não é apenas o Catálogo do bem viver, mas do próprio viver, consciência da única proteção possível, aquela das formas e formalidades, relativamente a um mundo inapreensível e flutuante — o único capaz de propor uma mediação, ainda que melancólica, com as perspectivas livres da existência. O aparelhamento irreversível da bela forma torna o inevitável exercício de não importa que forma, a *paródia* de um estilo de vida, que afronta, contornando-o, o ardid do cotidiano. *Il Cortegiano* é o estatuto que permite atribuir persistência e existência ao trabalho artístico, a máscara amaneirada que exercita a despersonalização do estilo, porquanto o artista não consegue e não pode mais conjugar-se diretamente para não incorrer na tremenda censura de um mundo que parece superar a imaginação.

O artifício, signo da nova consciência infeliz, encontra a linguagem obstruída e interdita, divorciada da existência, e se torna a *reserva* dentro da qual transmigra o próprio imaginário, conferindo-lhe o signo do bizarro enquanto aceitação do isolamento confinado dentro do qual deve exhibir, mascaradas, as próprias metáforas.

Uma *artificial melancolia* domina desde então o exercício criativo, que transfere o seu próprio proceder da certeza no cânone à

incerteza da *maneira*, da frontalidade especular da perspectiva renascentista para a desviante verossimilhança da citação. A aproximação torna-se o limite máximo de abordagem, o ponto além do qual não é possível incitar a linguagem da simulação e da similaridade.

O ímpeto criativo já agora é atravessado pela lucidez da reserva mental. Um intelectualismo minucioso acompanha o sentimento da arte: virtuosismo e distanciamento não são sinais de friidez mas o seu contrário, angústia que enregela a matéria e arrefece o contato flagrante com os dados da existência.

Giuseppe Arcimboldo nasce em 1527 em Milão, numa Itália dividida e violentada por muitas ocupações e prepotências: no saque de Roma, em 1527, a sacralidade da Igreja é profanada, a cidade eterna do mito histórico e religioso reduzida a sítio de bivaque e saqueio por parte dos lansquenets. Nasce de família onde existe uma tradição artesanal da arte; o pai, Biagio, é pintor que o encoraja e bem cedo o convoca para com ele trabalhar nos vitrais do Duomo milanês (1551). O tema religioso, a estória de Santa Catarina de Alexandria, vai ser desenvolvida a quatro mãos mas com diversa energia. Biagio, artista modesto e ligado à tradição, usa tons quentes e delicados para uma narrativa fabuladora que se ressentida da influência de Bernardino Luini, de quem é amigo. Giuseppe, ao contrário, utiliza a instância religiosa para restituir a intensidade dramática: as figuras apresentam-se com algo de extravagante, elemento precoce de excentricidade nos modos tradicionais de desenhar (*O Padre Eterno entre nuvens, com os símbolos dos quatro Evangelistas, Quatro cavaleiros com as montarias, A Besta de sete cabeças e dez cornos*).

Lanzi, na sua *Storia pittorica d'Italia* releva esse caráter estilístico já individualizado e a capacidade alusiva de um desenho que ultrapassa a coisa desenhada. A Igreja continua sempre grande cliente, embora desconfiada com o emaranhamento e o formalismo excêntrico dos jovens artistas: a hipocondria de Pontormo, a gélida loucura de Bronzino, o nomadismo de Rosso Fiorentino, a adesão contemporânea a uma linguagem cromaticamente extenuada e de traçado alusivo.

Os temas sacros são aceitos pelos artistas e permeados pela condição psicológica de cada um; tornam-se o teatro convencional onde estes mencionam as formas dissimuladas de uma linguagem que finge repetir o cânone e mimetizar a regra perspéctica mas, no entanto, produz e introduz a inevitável diferença. O tema religioso torna-se então oportunidade subjetiva e aplicação cínica, lúcido exercício no interior da Convenção, revisitada pela nova consciência do artista através de uma linguagem que desloca o próprio fito da Devoção para a Emoção.

Arcimboldo executa também algumas tapeçarias, oito, para a Catedral de Como: *O trânsito*, *A apresentação ao Templo*, *O esponsalício da Virgem*, *A descida do Espírito Santo*, *Caim e Abel*, *O sacrifício de Abraão*, *A queda do Maná*, *Abimelec oferecendo pães a David junto aos muros de Nobes*.

Os panos de Arras, tradicional suporte artesanal de decoração, são utilizados pelo artista a fim de aí introduzir a linguagem do imaginário, que inicia o próprio despistamento do real. Na *Apresentação de Maria ao Templo*, a figura que incide sobre a escadaria é desenhada em contornos vagos e indefinidos, e a longa cabeleira parece fluir não da cabeça, mas diretamente ao longo do pescoço oblíquo; no *Esponsalício* servem de moldura dois velhos encanecidos com grandes bocas, de uma vaguidão toda antropomórfica; os anjinhos, as flores e as folhas se entrançam internamente com as imagens, criando uma tecedura unitária e inextricável; no *Trânsito da Virgem*, as bocas dos dois velhos, que repetem o tema da moldura, se constringem, a figura central da Virgem sofre uma redução incomum, que a torna remota; *A queda do Maná* experimenta a futura linguagem grotesca: uma árvore assume quase caráter antropomórfico, os ramos tesos como braços, voltados, à guisa de figura oratória, em direção às pessoas que se encontram em baixo, no vale. Mas a pintura constitui, dentro do Maneirismo, a expressão privilegiada, porquanto permite ao artista restringir o ambíguo intelectualismo que a promove, e as oscilações de uma psicologia instável voltada para a sensação de envolvimento e às descrições de estados de ânimo. "Parece-vos, pois, seja de pouca monta a imitação das cores naturais no contrafazer carnes, panos e todas as mais coisas coloridas? Este fazer já não o alcança o marmorário, nem, ainda menos, exprimir a graciosa vista de olhos negros e azuis, com o esplendor daqueles raios amorosos. Não pode entremostrarmos a cor dos cabelos flavos; com o esplendor das armas, não uma noite escura, não uma tempestade naval, não aqueles relâmpagos e setas, não o incêndio de uma cidade, não o nascer da aurora de cor das rosas, com quais raios de ouro e de púrpura, não pode, em suma, mostrar céu, mar, terra, montes, selvas, prados, jardins, rios, cidades nem casas; o que, tudo, faz o pintor. Por isto parece-me a pintura mais nobre e mais capaz de artifício do que a marmorária" (Baldassarre Castiglione, *Il Cortegiano*, 1528).

Arcimboldo dedica-se inteiramente à pintura e ao desenho que, pela rapidez da execução, permite uma aderência ao estudo de ânimo, à indefinida parábola da emoção; pelo seu traço, leve e difuso, permite o discurso da alusão e da sombra, da evocação melancólica e do apon-

tamento que fixa o evolver das pequenas sensações. Transfere-se ele em 1562 para Praga como retratista de Corte de Ferdinando I, de Maximiliano II, de Rodolfo II, e aí encontra um ambiente altamente intelectualizado e requintado. A Corte é o teatro no qual se entrecem cerimoniais e trabalho, festa e cotidiano, debaixo do signo da regra cortês, protegida pela norma régia, que reduz todo conflito a intriga, que estabelece como defesa o assumir da couraça e do escudo. A festa torna-se a obra em curso, o exercício escandido e brilhante da alta vida da corte, a passagem para um estilo ulterior, lúdico, da representação explícita, no qual todos os papéis são redistribuídos segundo o censo e a gradação sociais, e recitados com a ênfase de um artifício que excede àquele, cotidiano, da Corte.

Arcimboldo também desenha fantasias e roupagens para as festas, organiza entremeses, torneios hibernais e cerimônias fantásticas, encenações nas quais o imaginário deixa a moldura e entra na dimensão — não importa se estilizada — da existência. O quadro é reconstruído fora dos cânones da imitação, e o mesmo quadro da existência vem reformulado com o aparelhamento inevitável do bizarro e do excêntrico, a única maneira de tornar absoluta a vida da Corte, já sobrecarregada de artifício cerimonial.

“Duas formas de imitação haveis dito que são encontráveis: a icástica e a fantástica; e que a icástica é a imitação de coisas que existem na natureza, e a fantástica de coisas que possuem apenas o ser no intelecto do imitador” (Gregorio Comanini, *Il Figino, overo del fine della pittura*, 1591).

A emoção intelectual preside o trabalho artístico, torna-se o imperativo categórico do Maneirismo praguense, correspondendo ao gosto caprichoso e extenuado de Rodolfo. Ele atravessa a existência de Corte, a existência em geral, aparelhado para o jogo político, abstratamente armado pelo realismo político do Príncipe, mesmo se desarmado pela ignorância do estilo baixo da intriga cotidiana. Rodolfo sente-se investido de uma ulterior autoridade régia, aquela da lúcida opressão exercitada mediante a inteligência e a fraude. Mediante o jogo astuto do subterfúgio, afirma o próprio primado, desta vez definido não mais apenas pelo nascimento e pelo censo, mas pela qualidade oblíqua da cultura e da sensibilidade. Faz-se rodear de intelectuais, artistas e cientistas; isola-se na sua *Kunst und Wunderkammer*, no seu *studiolo*, em altas intrigas de uma cultura excêntrica que, pela própria bizarria, reafirma a realeza, separando-o ao mesmo tempo do plano opaco da existência, no qual se consumam lutas fora da esfera de influência dele. Rodolfo, Hamlet de Praga, marca com a própria cifra requintada e

extenuada a vida de Corte. Exercita então o seu monólogo dentro de uma paisagem estilizada e a obsessão pelo belo será definida como rara procura do novo e do diferente. O Imperador passa as noites a estudar as estrelas com os astrônomos da Corte, Kepler e Tycho Brahe, os quais, com as descobertas científicas que vão empreender, modificam a ideologia antropocêntrica do homem renascentista. Deixa-se também fascinar pela música polifônica dos compositores a seu soldo, Philippe de Monte e Jacobus de Kerle e pela pintura excêntrica dos seus artistas, Arcimboldo, Hans van Aachen e Spranger. Nos *gabinetes de curiosidades* que organizou coabitam o diferente e o maravilhoso, o bizarro e o monstruoso. Aqui se consomem cerimoniais exclamatórios de maravilhamento diante dos fenômenos extravagantes da natureza, animais estranhos, botânicas fantásticas, que acariciam os sentidos esgotados do Príncipe e o exalçam ao plano enfático de uma pura alegria intelectual. Um epigrama de Celio Calcagnini enuncia:

*Sunt quaedam formosa adeo, deformia si sint:
Et tunc cum multum displicuere, placent.**

A ênfase é colocada na ambivalência da sensação emotiva que nasce com freqüência, como ambíguo prazer, da dor. No palácio de Praga todos os conflitos são recompostos e mascarados debaixo da busca de uma elegância e do fausto estilizado da corte maneirista, que decalca os modelos das cortes italianas e francesas, exasperando resultados da Escola de Fontainebleau mediante uma caligrafia que privilegia o pormenor e a descritividade da minúcia.

A pintura, a escultura e a arquitetura tornam-se instrumentos de celebração capital de um ideal de vida quase alexandrino; são utensílios amplificando as pequenas sensações do intelecto, as imperceptíveis gradações de um gosto que se reconhece apenas no acabamento do pormenor e na exasperação de uma elegância excêntrica. A luta encontra uma própria definição no plano afetado do estilo, que nada concede ao já existente, mas que, antes, se organiza, a fim de assaltar o cotidiano e ultrapassá-lo quanto a efeitos explosivos e maravilhosos.

Em Praga as encomendas de corte não requerem de Arcimboldo uma pintura de reconstrução histórica, mas antes a agudeza de imagens perpassadas pela idéia e pela pátina do conceito, a solicitação dos

(*) "São algumas a tal ponto formosas, que parecem disformes:/ E assim, muito desgostando, agradam."

sentidos e a tentação da fantasia. Esta já agora exauriu a possibilidade do existente e requer estímulos e acelerações de novas maravilhas, mediante a condensação de espaços dispersos e exorbitantes com respeito ao cotidiano. O palácio de Rodolfo II torna-se um puro *Palácio da Linguagem*, onde têm voz não mais as coisas e as pessoas, mas sim as obras e os cerimoniais de corte, onde o monólogo do Imperador não se defronta com interrupções, porquanto não existe possibilidade de diálogo na régia esfera da Alteza.

O acesso a semelhante espaço dá-se através do critério do censo ou então através do exercício do imaginário, da obra de arte, do objeto que faculta a escalada e o colóquio cortesão. O Imperador palestra apenas com a linguagem, com os eloqüentes despojos da pintura, da música e da arquitetura, sobranceiro aos afanos de uma vida política agitada por embates religiosos e civis, guerras intestinas ou trazidas do Exterior. Adere ao significado da Arte, porquanto Arte é conotada a uma aristocrática — ainda que intelectual — superioridade, que estabelece primado e distância relativamente à promiscuidade indiscriminada da existência.

Os artistas participam da elaboração e das delongas no monólogo do Imperador, produzindo ulteriores espelhos dentro dos quais o Príncipe pode medir e vigiar a sua própria sensibilidade com as armas bruniadas da sua inteligência. Rodolfo edifica o Palácio dentro do qual vai exercitar as possíveis variações do imaginário e do simbólico; utiliza os artistas como mestres de obra que materialmente constroem o exausto monumento do requinte régio, numa ininterrupta expectativa de intenções e extravagâncias erguidas à medida do próprio capricho.

“Giuseppe Arcimboldi, escolhido, pelo próprio talento de retratar, pintor áulico por Maximiliano II Augusto: no qual ofício continuou ainda debaixo de Rodolfo. E um e outro [*Giovanni da Monte Cremasco e Giuseppe Arcimboldi*] valeram-se dele em certos caprichos que depois caíram em desuso. Eram figuras que vistas à distância pareciam homem e mulher: mas avizinhandose do quadro, a Flora tornava-se um composto de flores e frondes várias, o Vertumno uma composição de frutos com as suas folhas. Divertiram-se estes duplos pincéis não apenas em torno de temas já fabricados pela Fábula antiga, como o são Flora e Vertumno, mas em torno a outros igualmente, aos quais de maneira poética davam persona. Assim, o primeiro pintou a Cozinha, compondo-lhe a cabeça com membros de panelas, caldeiras e outras tantas alfaias de serviço e o segundo, que destas invenções retirou maior crédito, executou entre outras coisas a Agricultura, com enxadas, foices e apetrechos semelhantes” (Lanzi, *Stori pittorica d'Italia*, vol. IX).

Uma vez em Praga, Arcimboldo adapta o próprio oblíquo en-
genho à cifra elegante e excêntrica da Corte. Depois de alguns retratos
efigiando os imperadores dos quais era hóspede, executados com res-
peitoso realismo, o artista entrega-se a uma pintura decididamente
apartada em relação aos modelos do real. Parte ele, assim, da Con-
venção áulica do retrato, do código de pose do mesmo, da ambientação
e da celebração tradicionalmente respeitadas, para uma invenção que
devia de todo inverter o sentido original do gênero.

O retrato é, por definição, a circunstância que comemora a
unicidade individuada do homem, guerreiro ou príncipe; é o assumir
de uma atitude que significa a imagem definitivamente debruçada
sobre a fronteira da imortalidade; teatro que declama as virtudes civis,
militares, políticas ou nobiliárquicas do senhor. O retrato, portanto,
é o limite da concentração moral máxima e tem lugar através da exibi-
ção ostentada dos atributos que autorizam o assumir de uma pose em
função do futuro, da História: as roupas, as condecorações, os instru-
mentos intelectuais que ornem a figura pintada. Arcimboldo efetua
uma citação de tais estilemas assim como a respectiva inversão dos
mesmos. Enquadra a personagem no seu decoro habitual, mas efetua
uma metamorfose nos signos que permitem o reconhecimento do
mesmo — mediante a assunção da metáfora e da metonímia. Subs-
titui à substância orgânica do corpo humano outros corpos, recolhidos
do mundo animal ou vegetal, do mundo orgânico ou inorgânico, dos
objetos cotidianos. Se o retrato é o *teatro da unidade*, da individuação
máxima do homem, Arcimboldo recupera-o transmutando-o em *teatro
da multiplicidade*, através de uma sensibilidade maneirista por inteiro,
que se alimenta da fragmentação e da descrição, do estranho e do
inusitado. Ora, o teatro é sempre o lugar da contemplação, mas de
uma contemplação que aplica ao retrato a técnica da ampliação oní-
rica.

“... Um certo Doutor, ao qual toda a feição era gasta pelo mal
francês, e a quem poucos pelames restavam no mento; de animais e de
vários peixes cozidos fingiu-o todo, e à guisa o conseguiu, pois quem
quer que o remirasse, subitamente percebia ser aquela a vera efígie do
bom do legista. Do prazer que aquela Majestade disso retirou, e das
risadas que foram dadas na Imperial Corte não é necessário que vos
refira pois por vós mesmos imaginá-las podeis” (G. Comanini, *Il
Figino, overo del fine della pittura*).

Arcimboldo respeita a cifra heráldica do retrato, coisa que per-
mite reconhecer e referir a personagem pintada, mas ao mesmo tempo
coloca em movimento uma espécie de máquina signalética que fun-
ciona conforme o princípio da *reversibilidade*, mediante um sistema

combinatório no qual os signos se entrelaçam e correspondem a conceitos.

“O oposto concilia; do diverso cria-se a mais bela harmonia” (Heráclito).

O artista está consciente de que o retrato é semelhança de outra coisa, transporte dessa coisa para o sítio da linguagem, portanto metáfora. E a metáfora é, por excelência, o apetrecho próprio da arte maneirista, elemento que permite relacionamentos subjetivos, junções inéditas.

Arcimboldo empunha a metáfora a fim de construir máquinas reversíveis de signos, nas quais se pode surpreender não apenas a aparência das coisas mas a própria Coisa, aquilo que preside o fenômeno, o impulso obscuro que anima a vida e determina cada pessoa, no sentido da máscara indispensável para afrontar o social.

“Nas metáforas toma-se um fantasma por outro” (Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*).

O retrato torna-se o lugar da maquinação metafórica que associa, condensa e libera os signos segundo um sentido que converte qualquer beleza e qualquer aparência. A metáfora, etimologicamente entendida enquanto transposição, indica o movimento da metamorfose, da mudança que atravessa o real mediante passagens e modificações. Arcimboldo utiliza a metáfora neste sentido, transformando o retrato no campo da contemplação analógica, entendida como descrição e substituição.

A descrição é fundada sobre a insistência analítica nas roupagens, sobre os atributos ornamentais que circunscrevem e servem de sustentação e de pedestal à cabeça. Aqui se acumulam flora e fauna que, antropomorficamente, acompanham e substituem os traços naturais do rosto, efetuando aquela substituição que permite à máquina metafórica prosseguir.

A cultura nórdica, especialmente a pintura flamenga, opera muito por sobre a citação da natureza, utilizando um léxico popular que cataloga provisões de boca, objetos, flora, fauna com uma *imagérie* materialista e um sentido concreto da descrição. Arcimboldo utiliza tais citações e as inscreve dentro de uma noção recriada de *natureza morta*. Se a natureza morta é o dado extrapolado e desterrado do próprio contexto habitual, natureza enquanto sistema articulado de fertilidade e crescimento, também o retrato pode ser inscrito debaixo desse signo, vida desterrada e fixada na definitiva exemplaridade da pose, que exclui o movimento da existência.

O Maneirismo não opera sobre as coisas mas sobre a linguagem (codificada e áulica), sobre a citação. Conhece o limite desdobrável da linguagem, que de tudo fala mas nada fecunda. A natureza enquanto citação significa, inevitavelmente, colocar a natureza em pose, colocá-la em linguagem: natureza morta. Se a natureza remete à energia fluante, a Maneira funda a sua própria energia lingüística sobre o artifício e o emaranhamento intelectual.

Assim Arcimboldo duplica a noção de natureza, inscrevendo-a debaixo do signo da paralisia e do congelamento: o retrato assume ironicamente a fecundidade da natureza, por meio do catálogo cumulativo de floras e de faunas, revertido ao congelamento da pose aristocrática, na enumeração quase didática de folhas, raízes, fruta. A *fertilidade* penetra a atitude submersa da pose, transforma a matéria orgânica do corpo em outras matérias — na imagem de uma natureza opulenta e sobrecarregada que se torna decoração e bem-trajar. Neste sentido, a natureza assume o caráter inevitável de pose, inscreve-se no gosto extenuado da Corte, onde todas as experiências adquirem uma estilização e uma definição convenientes.

O retrato de Arcimboldo adquire o sentido da *natureza de câmara* (como quem diz música de câmara) e encontra na moldura áulica da própria apresentação o lugar aristocraticamente necessário e bem talhado. Mas enquanto a música necessita um único posicionamento, a audição, posição ótima para acolher todo o som, o retrato de Arcimboldo inverte o critério tradicional da contemplação. O quadro renascentista, inscrito na calorosa segurança da medida perspéctica, requeria um único ponto de vista, uma distância prefixada pelo artista, mediante a organização de uma ótica preventiva, que era também ideológica.

O Maneirismo — e, nesse caso específico, a retratística de Arcimboldo — corrói a certeza de um ponto privilegiado de observação a fim de assumir, da citada natureza, o caráter de fertilidade, enquanto propõe uma *fertilidade de posições*: o próximo e o distante. Paisagens naturais tornam-se atributos antropomórficos, elementos de um rosto transformam-se em ramaria e promontórios: aqui a ambivalência é promovida pela distância, pela possibilidade, em relação ao quadro, de movimentar-se mais para adiante ou mais para trás. A fertilidade nasce, pois, da dupla leitura da natureza antropomórfica e da antropomorfia natural, segundo as oscilações e ambigüidades específicas da cultura maneirista.

“A obra do artista é, deste ponto de vista, a resposta figurativa ao desafio constituído pela aparição do inconcebível, pela profundidade imensa da existência” (Wilhelm Weischedel, *Erziehung zur Menschheit*, 1957, em G. R. Hocke, *O Maneirismo na Literatura*).

Assim é o distanciamento que estabelece o sentido, ou seja, um duplo distanciamento. Por certo Arcimboldo assume a ideologia de *homo omnis creatura*, conforme vem escrito num dos seus quadros, mas isto no sentido de que o homem se encontra interligado a um sistema acessível à existência, à metamorfose e à transformação natural, sujeito ele também aos fenômenos da maturação até o declínio e morte.

A “natureza de câmara” neste sentido não oferece apenas um sentimento de fertilidade mas também uma interrupção dos fenômenos de mudança da natureza: agora os frutos e os animais encontram-se inscritos no lugar definitivo do quadro, salvaguardados pela moldura, suspensos de não importa qual processo de putrefação e morte, que acompanha, inevitável, qualquer fenômeno natural. A natureza de câmara funciona ainda enquanto câmara de defesa e conservação dentro de uma rede de ambivalências que jogam com a ironia do decalque e o ultrapassamento da substituição. A vida é preservada mediante o movimento, próximo ou distante, que (segundo Weischedel) constitui a essência de toda imagem. A metamorfose tem lugar de maneira flagrante e contínua, sincronicamente ao movimento do olhar. E a imagem, no momento da verdade, não é a soma da dupla visão, mas antes o limite no qual se inverte o movimento, quando estacamos no interstício que alcança e exclui a outra epifania. Porque aquilo que conta não é a aparência mas, antes, o modo do aparecer, a possibilidade que detona a outra imagem.

“Não existe ser algum... existem imagens... a única coisa que existe... imagens concatenadas por meio de imagens às imagens... Eu mesmo sou uma dessas imagens; antes, nem mesmo esta sou, mas apenas uma confusa imagem das imagens. Toda a realidade se transforma num sonho maravilhoso sem uma vida da qual se sonhe, e sem um espírito que me sonhe, num sonho que a si mesmo sonha” (Fichte).

À maneira da concentração onírica, a montagem de Arcimboldo é alógica, os fragmentos se agrumam, reunidos segundo oscilações fantásticas, que usam a translação da metáfora como disfarce. E se juntam numa concentração constituída de elementos orgânicos e inorgânicos, reordenados no interior de uma grelha espacial que sistematiza e define o *bricolage*. Como em certa poesia de Théophile de Viau:

Um riacho sobe à nascente,
Um boi se alça ao campanário,
O sangue jorra da rocha,
Uma áspide acasala-se com uma urso,
No alto de torre vetusta
Uma serpente pica um falcão,
O fogo arde no gelo,
O sol tornou-se negro,
Vejo a lua caindo,
Aquela árvore saiu do lugar.

No repouso espacial do retrato *tudo deixou o próprio lugar*, a substituição impera, com as suas inversões e colocações disparatadas, com a ambigüidade de formas e substâncias, e impõe uma ulterior fertilidade, aquela da *reversibilidade*, entendida como contingência de despir a metáfora da sua unidade compósita e de levá-la de volta à própria fragmentação inicial, infringindo a analogia a fim de regressar ao catálogo das pequenas enumerações, das simples sensações. Como nos versos de Claude Cherrier (1713):

Possui corpo de guarda,
membros de período,
cabeça de Exército,
rosto de teatro,
traços de arbaleta...

O fragmento é enumerado e torna-se espetacular reunido e associado ao estado de ânimo, desmontado da engrenagem da máquina metafórica que constitui a argamassa de uma grande epifania, da imagem definitiva e unitária. Nem sempre Arcimboldo urde maquinações metafóricas; freqüentemente desvia a mira para a vertente da Metonímia, invertendo a alogicidade na lógica de uma composição em que *significante e significado coincidem*: o *bibliotecário*, Herodes, o *cozinheiro*, o *caçador*. O retrato do bibliotecário, todo construído de livros que descrevem e definem aspecto somático e profissão; o rosto de Herodes formado pelo formigar de corpos infantis encartuchados ao longo dos percursos e anfractuosidades da face; o caçador definido por suas possíveis presas.

Aqui o *bricolage* dispõe de uma única fonte, de onde retirar os próprios pressupostos; em outras circunstâncias, como no retrato do reformador João Calvino, o âmbito é mais amplo, embora restrito ao campo animal, mas não circunscrito a contextos que definam de modo

direto seja determinada obsessão, seja o ofício que professa: apenas um busto cheio, recoberto de peles, que sustém uma cabeça compósita: o nariz-franguinho, a boca-peixe, o queixo cauda-de-peixe, a bochecha coxa-de-frango.

A sisudez da pose anula o ultraje, mesmo se faculta, naturalmente, a alusão irônica; ainda assim é a resposta da corte de Praga, hedonista e aberta a esotéricas irrupções do maravilhoso, às constrições do predicamento calvinista. Também o título participa da reversibilidade irônica do texto, da imagem que encontra uma sua decifração definitiva: *Verdadeiro retrato de espantoso monstro recentemente dividido por camponeses em certo campo bem cultivado* (desenho de 1567). O camponês, construído com os instrumentos específicos do seu trabalho, constitui mera substância inanimada e operacional; existe apenas ligado às necessidades da produção (o cultivo do campo) e aparece de todo destituído de qualidades morais ou espirituais.

Outro desenho traz a escrita *Humani victus instrumenta*; versando sobre a arte de cozinha, foi gravado com um soneto anexo:

Tu que miras, bufão, esta minha pintura
De tantos ao viver nossos aptos instrumentos,
E teces, no pensar teu, vários argumentos,
Imagem não é, não é figura.

Ê de cozer cibos, alma factura
Que a Príncipes, grãos monarcas, em ouro e prata
Comum serve, e à demais toda gente,
Tiradas as viandas e a vil deles comida.

Bem digna pois que em metal e mármore
Senão em papel se estampe e diga
E exemplo se torne para humano uso.

Natura portanto à Arte parece obumbrar,
E d'Arte por força se fazer amiga,
Distante do costume seu, antigo, e ímpio.

"Imagem não é, não é figura" é o lema heráldico de Arcimboldo e instaura o discurso da reversibilidade típica da sua pintura. Lema que a ele permite permanecer no estado intermediário do conhecimento, na suspensão de um sentido jamais definido e definitivo. Portanto também o reversível participa do princípio da fertilidade, porquanto pressupõe contínuas transformações de sentido, proliferando uma dentro da

outra. Uma fertilidade que é interior à máquina metafórica e, citando, se apropria do princípio natural da metamorfose mesmo quando pretenda usar disfarces.

O sonho que em sonho a si mesmo sonha, de Fichte, corresponde ao princípio proliferante seja da natureza, seja da imagem de Arcimboldo, que conceptualiza o *bricolage* como procedimento, assumindo no retrato fragmentos naturais e escórias vegetais, enquanto partes associadas de uma engrenagem compósita e desejadamente maqui-nosa.

Desta maneira, ele erige a *fertilidade do sentido*, a possibilidade de se utilizar, do ponto de vista próximo e do remoto, da dupla distância que permite contemplar ora a máquina inteira do rosto ora a multiplicidade do fragmento e do pormenor. A proliferação é interior à obra e permanece prestes a eclodir, a determinar as mudanças progressivas do sentido. Pois a cultura maneirista continuamente desvenda a terrível insensatez do existente, nem tanto como total perda de sentido, mas antes enquanto contínua ambivalência e permanente oscilação, que não permitem repouso e enraizamento, protetores e protegidos em sentido único. A desarticulação e a instabilidade presidem a vida, mesmo a vida de Corte; a citação do maravilhoso e do bizarro, especular em tais incertezas, nasce da consciência de uma *perda de centro*, da melancólica aceitação de todos os desenraizamentos. Portanto, os retratos de Arcimboldo citam o grotesco e o espantoso, a fim de os insinuar como condição cotidiana, a fim de erigir um sentido ulterior — o sentido de uma *monstruosidade doméstica*, de uma Coisa a ser posta em evidência na placidez da pose afetada.

A condição de dissolvimento de todas as ligações — desespero, morte intelectual — é terrivelmente engraçada (Jean Paul, *Vorschule des Aesthetik*, 1804). O hábito de freqüentar tais acepções filosóficas leva a uma inteira familiaridade com esse contexto. Afastando todo e qualquer desespero, consegue transmutar o humor negro num estado de aceitação do terrível, num decoroso torneio em meio ao qual o artista maneja as suas armas numa luta figurada que pressupõe menos o assalto do que a destreza, menos um confronto real do que certa elaborada exclamação de espanto.

A exclamação de Arcimboldo não é nunca definitiva, mas sempre aberta e reversível, proliferadora e cordialmente aberrante. No quadro que dedicou ao hortelão, servo humilde, a imagem invertida torna-se apenas o fruto havido do suor e do trabalho dele: uma escudela de legumes. Nas *Quatro estações*, cujos frutos específicos enumera — figuras metafóricas do tempo de produção da natureza —, as quatro transformações são retratadas a meio busto ou com a figura inteira; por

fim, a Água é apresentada como alegoria de peixes, conchas, caranguejos, enguias, moluscos que, metonimicamente, enxameiam no rosto da figura aquática. Pois o maravilhoso não coincide com o horrído, nem sempre faz liga com a aberração de visões monstruosas, uma vez estabelecido que a maravilha eclode diante do artifício do diverso, diante da pormenorizada articulação de inusitadas visões atrevidamente construídas. A construção é índice de complexidade intelectual, de capacidade de superar o vórtice do existente por meio de uma linguagem simbólica, aparelhada para produzir figuras surpreendentes e mutantes, conforme o conceito de Tasso: “O belo será transmutável e, à guisa de camaleão, tomará diversas cores, diversas formas, diversas imagens e aparências”. Aquilo que constrói o maravilhoso nos retratos de Arcimboldo é sempre o excedente, o pormenorizado ultrapassamento da capacidade de substituição fantástica relativamente aos modelos tomados do real pelo artista. É isto que lhe permite aceder à *graça*, ao garbo da obra curiosa, charneira entre duas sentenças: aquela de Girolamo Bruno, “Uma graça que viesse a exceder a medida” e aquela de Gregorio Comanini, “Falso que do vero parecia mais vero”.

O *exceder da falsidade* é, portanto, aquilo que instaura a graça, a estupefação e a exclamação maravilhada diante de certa ficção subjulgadora da obra. Esta não produz reflexos ancorados nas coisas, mas distantes epifanias, distanciadas de qualquer credibilidade, por isto mesmo mais próprias à persuasão e ao plágio frio da inteligência. O artifício explícito nos retratos de Arcimboldo produz uma estupefação que não é fixa mas, antes, flutuante, conforme a metamorfose da figura determinada pelo deslocamento do olhar. O próximo e o distante são sempre as dimensões espaciais, o móvel território dentro do qual tem lugar e se desenrola o tempo da metamorfose, da proliferação do sentido, das férteis aglomerações da flora e da fauna.

A máxima fertilidade de sentido tem lugar no retrato de Rodolfo II, *Vertumno*, realizado depois da partida do artista de Praga para Milão, no qual o Imperador assume a transposta efígie do mito bucólico. “De Proteu possui ele a mutabilidade, mas Proteu já é mutabilidade absoluta, jogo pleno de formas, essência de Barroco. Vertumno é menos desenfreado, experimenta mutações com vistas a um fim, pois muda as mais das vezes a própria figura a fim de conseguir as graças da ninfa Pomona, isto é, personifica a mutação das culturas com o fito de obter a fertilidade dos campos, figurada em Pomona, deusa dos frutos. Assim, essa Idade maneirista que ele pode propriamente personificar está caracterizada por uma série de tentativas, de atitudes, de experi-

mentações, de novos acordes, que preludiam aquilo que virá a constituir a orquestra plena do Barroco” (Mario Praz, *Il giardino dei sensi*, 1975). Arcimboldo, através de Vertumno, construiu certa máquina metafórica por meio da qual a fertilidade permeia a obra dentro e fora, próximo e distante. Dentro, Vertumno, deus das colheitas, construído de flores, frutas e legumes, segundo a mitologia clássica, corteja Pomona também debaixo de vestes femininas. Vertumno possui, pois, uma *fertilidade de mascaramentos*, uma metamorfose do masculino ao feminino, uma variação de posições que corresponde à *esterilidade fértil* do intelectualismo maneirista. O intelectual, o artista, o Imperador Rodolfo, são habitados pela dúvida sistemática. Frequentam uma multiplicidade de direções e de atitudes, que refletem as ambivalentes oscilações da psiquê; as complexas curiosidades deles se expandem em diversas direções; encontram, assim, no conceptualismo bifronte da reversibilidade o modo de *conhecer e não reconhecer*, assim como ainda o conforto de uma emaranhada mobilidade, mediante a posse de todas as máscaras e de cada diferente identidade.

Arcimboldo atribui a Vertumno (o Imperador Rodolfo) o fértil dom da metamorfose, a capacidade de transmigrar de um estado para outro, de uma condição sem vendas a uma mascarada. A mobilidade é fruto do divino, ou — em termos de autoridade terrena — o privilégio da liberdade imperial, que tudo pode mudar e em tudo transmutar-se. Os mil disfarces do Poder acompanham o arbítrio do Príncipe, ao qual é permitido jogar com um leque de movimentos inexauríveis, fora do alcance do súdito: movimentos reais e metafóricos, gestos concretos e conceituais, signos todos eles de uma autoridade que autoriza toda metamorfose e tudo se autoriza. A mobilidade é aquilo que fundamenta também o limite da subjetividade, a sua extensão divina ou majestática, enquanto permite uma articulação completa do eu, disponível a todas as instâncias e também na direção do capricho e da pura volubilidade. Fertilidade de Vertumno e volubilidade do Príncipe coincidem, correspondem ambas à proliferante indeterminação da possibilidade, da pura posição potencial, em cada partida e todos os retornos. A fertilidade máxima para Arcimboldo é aquela de permanecer no constante estado da possibilidade, no *lugar do não-lugar*, naquele ponto do imaginário no qual a história acede sem peso, torna-se ocasião de ainda outras dinâmicas e mascaradas. Vertumno é o deus das colheitas, como Rodolfo é o Imperador da curiosidade intelectual, cujo reino é a *Kammer*, o gabinete no qual toda monstruosidade torna-se doméstica e acessível, enquanto passível e possível de pensamento.

Portanto, a mobilidade máxima depende da capacidade de sincronizar poder legal e pulsão da inteligência, autoridade de condição e

agudeza da sensibilidade. O deus do assombro é o retrato do senhor da volubilidade, da imperceptível perda de qualidade, que se mede por minúsculos deslizamentos, e não dramatiza nunca a própria posição, sempre experimental porque ligada à curiosidade. Matéria e espírito de cultura coincidem. Metáfora e Metonímia encontram o ponto de coincidência, prontas para trocarem de papéis, para se adaptarem os opostos: *coincidentia oppositorum*.

Arcimboldo preparou para o seu Príncipe um novo Gabinete de Curiosidades, no qual as paredes e as galerias eram cobertas de *quadros férteis*, de metamorfoses de identidade, do humano ao vegetal e ao animal, do orgânico ao inorgânico. O poeta Giacomo Lubrano (1619-1693) enuncia nos seus *Cedros Fantásticos*:

Rústicos frenesis, sonhos floridos,
Delírios vegetáveis odorosos,
Caprichos de jardins, Proteus frondosos
E, d' ameno furor, cedros alucinados,
Quase plantas de Cadmo, armam ardorosos
Ao Outono guerreiro torneios selvosos,
Ou, de Pomona, adultérios jocosos,
Fazem nascer no solo monstros mentirosos.

A alquimia de Arcimboldo vive sob o signo da metamorfose conceitual e adota as figuras da *natureza de câmara* a fim de circunscrever as transformações dentro de um galhardo recinto de monstruosidades domésticas, onde o habitual e o monstruoso (dimensões geralmente não familiares entre si) harmonizam-se naquilo que diz respeito à frequência ininterrupta e uma constante fantasmagoria do imaginário. Aqui o pensamento régio torna-se prerrogativa do pensamento criador, prerrogativa da arte de Arcimboldo, a qual consegue transferir e oferecer compensação a fragmentos distantes e dispersos dentro da área áulica do retrato. No interior desse estilo que está sempre a indicar uma diferente identidade, sempre a indicar a semelhança de outra coisa, a arte dele submete a idéia de unidade às aterradoras emboscadas da reversibilidade ambivalente da linguagem-miragem.

Tradução de Alexandre Eulalio