

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM
CIÊNCIAS HUMANAS/DOCTORADO**

Sandra Iris Sobrera Abella

**UMA LEITURA DO AFRESCO “A ÁRVORE DE JESSÉ”, DE
GIUSEPPE ARCIMBOLDO:
ARTICULAÇÕES SIMBÓLICAS NUMA PERSPECTIVA
INTERDISCIPLINAR**

Florianópolis
2013

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM
CIÊNCIAS HUMANAS/DOCTORADO**

Sandra Iris Sobrera Abella

**UMA LEITURA DO AFRESCO “A ÁRVORE DE JESSÉ”, DE
GIUSEPPE ARCIMBOLDO:
ARTICULAÇÕES SIMBÓLICAS NUMA PERSPECTIVA
INTERDISCIPLINAR**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Doutora em Ciências Humanas.

Área de Concentração: Condição Humana na Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Rafael Raffaelli
Co-orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Bernardete Ramos Flores

Florianópolis
2013

Ficha de identificação da obra elaborada pela autora,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária
da UFSC.

Sobrero Abella, Sandra Iris

Uma leitura do afresco "A Árvore de Jessé", de Giuseppe
Arcimboldo : articulações simbólicas numa perspectiva interdisciplinar /
Sandra Iris Sobrero Abella ; orientador, Rafael Raffaelli ; co-orientadora,
Maria Bernardete Ramos Flores. - Florianópolis, SC, 2013. 471 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-
Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas.

Inclui referências

1. Interdisciplinar em Ciências Humanas. 2. Simbolismo.
3. Imaginário. 4. Pintura. 5. Significação. I. Raffaelli, Rafael. II. Flores,
Maria Bernardete Ramos. III. Universidade Federal de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas. IV.
Título.

Sandra Iris Sobrera Abella

UMA LEITURA DO AFRESCO “A ÁRVORE DE JESSÉ”, DE GIUSEPPE ARCIMBOLDO: ARTICULAÇÕES SIMBÓLICAS NUMA PERSPECTIVA INTERDISCIPLINAR

Esta Tese foi julgada adequada para obtenção do Título de “Doutora em Ciências Humanas”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas/Doutorado.

Florianópolis, 18 de março de 2013.

Prof. Selvino José Assmann, Dr.
Coordenador do Curso

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Rafael Raffaelli,
Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Maria Bernardete Ramos Flores,
Co-Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Sandra Makowiecky,
Universidade do Estado de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Mara Rúbia Sant'Anna,
Universidade do Estado de Santa Catarina

Prof. Dr. Selvino José Assmann,
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Francisco da Cunha Silva,
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Andrea Vieira Zanella,
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Viviane Maria Heberle,
Universidade Federal de Santa Catarina (Suplente)

Prof.^a Dr.^a Jacqueline Wildi Lins
Universidade do Estado de Santa Catarina (Suplente)

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos programas de fomento CAPES e CNPq, que me possibilitaram bolsas em momentos diferentes e alternados no decorrer do meu curso de doutorado, me proporcionando os recursos financeiros para os bons resultados atingidos neste trabalho de pesquisa.

À UFSC, por toda a estrutura oferecida, disponibilizando suporte facilitador à realização deste trabalho investigativo.

Ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da UFSC, pelo interesse e esforços contínuos de todos os seus participantes em aprimorar cada vez mais o curso e permitir boas condições de trabalho, como nas diversas reuniões realizadas com essas finalidades.

A professora Joana, que assumiu a coordenação na maior parte do meu percurso doutoral, tão objetiva, apoiadora e disponível para prontos esclarecimentos sempre que foi necessário.

Ao professor Selvino, nosso atual coordenador, sempre atencioso e disponível a qualquer dúvidas e necessários direcionamentos.

Ao orientador Rafael Raffaelli, por acreditar na minha capacidade, pelas orientações, direcionamentos em momentos cruciais, disponibilização de textos e livros, e principalmente pelo incentivo para trabalhar com a obra de Arcimboldo e esse afresco em especial.

À co-orientadora Maria Bernardete Ramos Flores, pelo seu incentivo, apoio sempre que precisei, sua companhia agradável, sua leitura atenta e sua disponibilidade para transmitir suas ideias e experiências.

Aos professores Joana Maria Pedro, Selvino Assmann, Luzinete Simões Minella, Sônia Maluf, Héctor Leis, Luis Fernando Scheibe, Cristina Scheibe Wolff, Eunice Sueli Nodari, João Lupi, com os quais tanto aprendi durante as aulas.

Às contribuições dos professores presentes na minha banca de qualificação.

Aos professores da banca por terem aceito o convite, sempre tão solícitos em todos os nossos contatos, e por suas contribuições. E à professora Viviane Heberle, que tão gentilmente cuidou do *abstract* desta tese.

Aos secretários do curso: Ângelo, Jerônimo e Helena, pela atenção e prontas soluções das questões burocráticas para o bom

andamento das atividades do Programa, e esclarecimento de todas as minhas dúvidas.

Aos colegas, por compartilharmos momentos de aprendizado e troca de ideias durante as aulas, e também fora delas em nossas alegres reuniões.

À coordenação e funcionários da biblioteca universitária da UFSC, pelas prontas orientações e auxílios que me foram fornecidos, pelos recursos disponibilizados como as fontes de referência necessárias e os scanners postos à disposição dos alunos, o que me ajudou bastante. Agradeço também à bibliotecária Roberta de Bem, que me orientou durante a minha pesquisa em bases de dados, cujo acesso é propiciado pela biblioteca, mais um motivo para meu agradecimento a esta.

À minha família: ao meu pai Robinson Sobrera (*in memoriam*) que sempre me apoiou e estimulou para o desenvolvimento das minhas capacidades e a busca do conhecimento; a minha mãe Iris Abella, sempre presente para me auxiliar no que fosse necessário em questões cotidianas e técnicas relacionadas a conhecimentos específicos sobre pintura; a minha irmã Andrea e cunhados Robissom e Daiane, pelo apoio importante principalmente com questões de ordem prática que surgiram durante o andamento deste trabalho.

Por último, mas não menos importante, aos meus amigos, seres queridos que me proporcionaram o necessário apoio emocional no decorrer da realização deste trabalho: Cibele, Fabrício, Gabriela, Daniela, Sayonara, Albertina, Félix, Clementina, Romeu, Cássia, Marina. E a minha tia Carmen Larrosa, que também me auxiliou num momento oportuno.

A todos, o meu muito obrigada.

“A pintura é uma forma de pensar o mundo.”

(Paula André, 2008)

RESUMO

Esta pesquisa consiste numa análise dos simbolismos presentes no afresco de Giuseppe Arcimboldo intitulado “A Árvore de Jessé”, artista milanês do século XVI, famoso por suas obras compostas. Nesta investigação será apresentada uma hipótese que permite ampliar o olhar sobre essa obra a partir da percepção de uma cabeça composta. A problemática investigada consiste na significação da obra a partir das escolhas feitas pelo artista em termos de linguagem pictórica e simbólica, na articulação de conceitos e ideias, visando responder à pergunta: o que essa obra que abrange duas imagens e seus símbolos inter-relacionados pode significar? A perspectiva teórica utilizada concebe os símbolos como parte do mundo imaginário, com suas raízes no inconsciente coletivo. O objetivo principal visa realizar uma interpretação possível da referida obra, analisando os símbolos presentes que faziam parte do imaginário da sociedade europeia daquele período. E como objetivos específicos: aprofundar o conhecimento sobre a significação na pintura com relação à interpretação de simbolismos; e contribuir no campo de estudos sobre a criação pictórica de Arcimboldo. Foram incluídos elementos extra-pictóricos abrangendo o seu contexto de surgimento, numa perspectiva metodológica que se aproxima da de Panofsky, mas à qual foi acrescentada a identificação de formas perceptíveis e uma análise dos símbolos. Os procedimentos utilizados foram: pesquisa bibliográfica sobre o artista, seu contexto e os significados de mitos e símbolos segundo o método comparativo; pesquisa e trabalho com imagens; e observações à obra em uma reprodução e *in loco* na Catedral de Monza. A obra é abordada de diferentes ângulos, buscando o desenvolvimento de um olhar multifocal com contribuições de diversas disciplinas das ciências humanas. A imagem da árvore veicula significados que lhe foram atribuídos por diferentes tradições, agrupados neste trabalho em 10 categorias de análise e mais uma abrangendo as demais. Para a leitura desta imagem dupla propõe-se aqui o conceito de âncora da imagem. Os diversos símbolos direcionam para significados coincidentes, cuja recorrência condiz com o pensamento mágico da época voltado para a busca de correspondências entre os elementos da natureza e o homem visando encontrar uma unidade harmônica.

Palavras-chave: Arcimboldo. Simbolismo. Imaginário. Pintura. Significação.

ABSTRACT

The present research is an analysis of symbolisms in the fresco entitled *Tree of Jesse* painted by G. Arcimboldo, a XVI century artist from Milan, famous for his composite works. This thesis presents a hypothesis that allows for the broadening look at this fresco from the perception of a composite head. The investigated problem consists in the meaning of the work from the choices made by the artist in terms of pictoric and symbolic language, in the articulation of concepts and ideas, aiming at answering the following question: What can this work (which comprises two images and their interrelated symbols) mean? From the theoretical perspective drawn upon, the symbols are part of the imaginary world, with its roots in the collective unconsciousness. The main purpose aims at a possible interpretation of this fresco, analyzing its symbols which were part of the European society of that time. The specific objectives are to further the understanding of the painting in terms of interpretation of its symbolisms and of Arcimboldo's pictoric creation. Extra-pictoric elements were included such as the context where the fresco was produced, in a methodological perspective resembling that of Panofsky, but also adding the identification of perceptible forms and an analysis of the symbols. The procedures were: bibliographic search about the author, his context and the meanings of myths and symbols as proposed in the comparative method; research and work with images; and observation of a copy of the work and of the original fresco at the Monza Cathedral. The fresco is studied from different angles, with an attempted multifocal look drawing on several disciplines from the Human Sciences. The image of the tree conveys meanings attributed to it by different traditions, grouped in this thesis under 10 categories of analysis and an additional one comprising all the others. For the reading of the double image the concept of anchor image is proposed. The diverse symbols are directed towards coincidental meanings whose occurrence is aligned with the magic thought of that time, with the search for congruity between elements of nature and man aiming at finding a harmonious unity.

Keywords: Arcimboldo. Symbolism. Imaginary. Painting. Meaning.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|-----|
| Figura 1 – “Verão”, de G. Arcimboldo..... | 30 |
| Figura 2 – “Outono”, de G. Arcimboldo..... | 30 |
| Figura 3 – “Inverno”, de G. Arcimboldo..... | 31 |
| Figura 4 – “Primavera”, de G. Arcimboldo..... | 31 |
| Figura 5 – “A Família do General”, de Octavio Ocampo..... | 35 |
| Figura 6 – “O Trabalhador”, de Vik Muniz..... | 35 |
| Figura 7 – “Salvador Dalí”, de Bernard Prass..... | 35 |
| Figura 8 – “Arcimboldo”, de Carl Warner..... | 35 |
| Figura 9 – “Inverno” (montagem), de Philip Haas..... | 36 |
| Figura 10 – “Vertumnus”, de G. Arcimboldo..... | 36 |
| Figura 11 – “O Ano”, de G. Arcimboldo..... | 37 |
| Figura 12 – “A Árvore de Jessé”, de G. Arcimboldo..... | 37 |
| Figura 13 – “Verão”, de G. Arcimboldo..... | 38 |
| Figura 14 – “Inverno”, de G. Arcimboldo..... | 38 |
| Figura 15 – “Primavera”, de G. Arcimboldo..... | 39 |
| Figura 16 – “Estudo de um lagarto, um camaleão e uma salamandra”, de G. Arcimboldo..... | 108 |
| Figura 17 – “Maximiliano II e família”, de G. Arcimboldo..... | 116 |
| Figura 18 – “Retrato da Arquiduquesa Ana”, de G. Arcimboldo..... | 117 |
| Figura 19 – O castelo de Praga (fotografia)..... | 118 |
| Figura 20 – Objetos da coleção de Rodolfo II (fotografias)..... | 119 |
| Figura 21 – “Estudo de uma ave com elmo”, de G. Arcimboldo..... | 121 |
| Figura 22 – “Esboço de uma fantasia de dragão”, de G. Arcimboldo..... | 123 |
| Figura 23 – “Esboço de um manto para 'Geometria'”, de G. Arcimboldo..... | 123 |
| Figura 24 – Ilustração sobre sericultura, de G. Arcimboldo..... | 124 |
| Figura 25 – “Flora”, de G. Arcimboldo..... | 125 |
| Figura 26 – Esculturas de cabeças grotescas..... | 129 |
| Figura 27 – Escultura de sirena bífida..... | 129 |
| Figura 28 – “Davi no Templo”, de Desidério Monsù..... | 158 |

| | |
|--|-----|
| Figura 29 – “Madona do Pescoço Longo”, de Parmigianino..... | 159 |
| Figura 30 – “O Enterro do Conde de Orgaz”, de El Greco..... | 160 |
| Figura 31 – “A Queda dos Titãs”, de Corneliz van Haarlem..... | 162 |
| Figura 32 – “Laocoonte”, de El Greco..... | 164 |
| Figura 33 – “O Ogro”, no Bosque de Bomarzo..... | 164 |
| Figura 34 – “Alegoria da Morte”, de G. Arcimboldo (?)..... | 165 |
| Figura 35 – “A Sagrada Família”, de Michelangelo..... | 166 |
| Figura 36 – “O Juízo Final”, de Michelangelo..... | 167 |
| Figura 37 – “Laocoonte” (escultura)..... | 168 |
| Figura 38 – “O Torso de Belvedere” (escultura)..... | 169 |
| Figura 39 – Dois exemplos de “Festoni”, de Giovanni da Udine..... | 170 |
| Figura 40 – “Auto-retrato em espelho convexo”, de Parmigianino..... | 172 |
| Figura 41 – “Os Embaixadores”, de Hans Holbein (o moço)..... | 173 |
| Figura 42 – “A Queda dos Gigantes”, de Giulio Romano..... | 174 |
| Figura 43 – “O Rapto de Helena”, de Francesco Primaticcio..... | 175 |
| Figura 44 – “A Virgem das Rocas”, de Leonardo da Vinci..... | 176 |
| Figura 45 – “Banquete dos Oficiais da Companhia de São Jorge”, de Corneliz van Haarlem..... | 186 |
| Figura 46 – “Água”, de G. Arcimboldo..... | 188 |
| Figura 47 – “Árvore das Virtudes”, atribuída a Madonna Master | 251 |
| Figura 48 – “Árvore dos Vícios”, atribuída a Madonna Master..... | 260 |
| Figura 49 – Árvore genealógica da segunda dinastia de Portugal, de autor desconhecido..... | 265 |
| Figura 50 – “Árvore de Jessé”, de autor desconhecido (Catedral de Saint-Denis)..... | 277 |
| Figura 51 – “Árvore de Jessé”, da Abadessa Herrade de Hohenburg..... | 279 |
| Figura 52 – “Árvore de Jessé”, de Jacques de Besançon..... | 280 |
| Figura 53 – “Árvore de Jessé”, de autor desconhecido..... | 282 |
| Figura 54 – “Árvore de Jessé”, de Amico Aspertini..... | 284 |
| Figura 55 – “Árvore de Jessé”, de autor desconhecido..... | 285 |
| Figura 56 – “Árvore de Jessé”, de Battista di Gerio..... | 286 |

| | |
|---|-----|
| Figura 57 – “Árvore de Jessé” (detalhe), de autor desconhecido (Igreja de Carvalhosa)..... | 288 |
| Figura 58 – “Árvore de Jessé”, de Mestre James IV..... | 288 |
| Figura 59 – “Árvore de Jessé” (detalhe), de autor desconhecido..... | 289 |
| Figura 60 – “Raíz de Jessé”, de autor desconhecido..... | 290 |
| Figura 61 – “Árvore de Jessé”, de autor desconhecido (Basílica de Santo Antônio)..... | 292 |
| Figura 62 – “Árvore de Jessé”, de autor desconhecido (Breviário de Isabella a católica)..... | 293 |
| Figura 63 – “Árvore de Jessé”, de autor desconhecido (“Libro d'Ore”).. | 293 |
| Figura 64 – “Árvore de Jessé”, de autor desconhecido (Museu do Louvre)..... | 294 |
| Figura 65 – “Árvore de Jessé” (detalhe), de autor desconhecido (Biblioteca Britânica)..... | 295 |
| Figura 66 – “Árvore de Jessé”, atribuído a Antônio de Holanda | 296 |
| Figura 67 – “Árvore de Jessé”, de autor desconhecido (Igreja de São Paulo e Seminário de Santiago)..... | 299 |
| Figura 68 – “Árvore de Jessé” (detalhe), de autor desconhecido (Igreja de Carvalhosa)..... | 300 |
| Figura 69 – “Árvore de Jessé”, de autor desconhecido (teto da Capela da Vista Alegre)..... | 300 |
| Figura 70 – “Árvore de Jessé”, de autor desconhecido (Convento de São Francisco em Guimarães)..... | 301 |
| Figura 71 – “Árvore de Jessé”, de Engrand Leprince..... | 302 |
| Figura 72 – “Árvore de Jessé”, de autor desconhecido (Igreja do Convento de São Francisco de Extremoz)..... | 303 |
| Figura 73 – “Árvore de Jessé”, de Filipe da Silva e António Gomes...304 | |
| Figura 74 – “Árvore de Jessé”, de Andrea Semino..... | 305 |
| Figura 75 – “A Imaculada Conceição Celebrada pelos Profetas ou Árvore de Jessé”, de Camillo Pellegrino..... | 306 |
| Figura 76 – “Árvore de Jessé”, de Jan Mostaert..... | 306 |
| Figura 77 – “Árvore de Jessé”, de autor desconhecido (Basílica de Saint-Quentin)..... | 307 |

| | |
|--|-----|
| Figura 78 – “Árvore da Vida”, de autor desconhecido (Duomo di Monreale)..... | 308 |
| Figura 79 – “Árvore de Jessé”, de autor desconhecido (Igreja de São João, Torún, Polônia)..... | 309 |
| Figura 80 – “Santa Cruz”, de Taddeo Gaddi..... | 310 |
| Figura 81 – “Crucificação e a Árvore da Vida”, atribuído a Madonna Master | 310 |
| Figura 82 – “Árvore da Vida”, de Pacino di Buonaguida..... | 311 |
| Figura 83 – “Árvore da Vida”, de autor desconhecido (Igreja de São Silvestre)..... | 311 |
| Figura 84 – “Árvore de Jessé”, de autor desconhecido (“Bibbia historiale”)..... | 312 |
| Figura 85 – “Árvore de Jessé”, de Matteo di Pietro da Gualdo..... | 312 |
| Figura 86 – “Árvore de Jessé”, de autor desconhecido (Igreja de S. Lamberti)..... | 313 |
| Figura 87 – “Árvore de Jessé”, de autor desconhecido (Igreja Monástica de São João)..... | 314 |
| Figura 88 – “Árvore de Jessé”, de G. Arcimboldo (versão do catálogo 2007)..... | 322 |
| Figura 89 – Reis Roboão e Ezéquias (detalhe)..... | 324 |
| Figura 90 – Rei Davi (detalhe)..... | 325 |
| Figura 91 – Rei Salomão (detalhe)..... | 325 |
| Figura 92 – “Festoni” (detalhe)..... | 326 |
| Figura 93 – A janela (detalhe)..... | 328 |
| Figura 94 – Placa posicionada acima de Cristo (detalhe)..... | 329 |
| Figura 95 – A sequência da paternidade dos reis..... | 331 |
| Figura 96 – Cristo no centro da árvore (detalhe)..... | 333 |
| Figura 97 – Visão geral das 36 cabeças identificadas nas nuvens..... | 341 |
| Figura 98 – Rostos identificados nas nuvens, no quadrante superior direito (detalhe)..... | 342 |
| Figura 99 – Rostos identificados nas nuvens, no quadrante inferior direito (detalhe)..... | 342 |
| Figura 100 – Rostos identificados nas nuvens, no quadrante superior esquerdo (detalhe)..... | 343 |

| | |
|--|-----|
| Figura 101 – Rostos identificados nas nuvens, no quadrante inferior esquerdo (detalhe)..... | 343 |
| Figura 102 – Figura pitoresca (detalhe)..... | 344 |
| Figura 103 – Três cabeças em locais inusitados (detalhe)..... | 345 |
| Figura 104 – Uma cabeça no joelho direito de Maria (detalhe)..... | 345 |
| Figura 105 – Uma cabeça na capa do rei Joatham (detalhe)..... | 346 |
| Figura 106 – Uma cabeça no braço direito do rei Roboão (detalhe).... | 346 |
| Figura 107 – Uma cabeça no ombro direito do rei Josaphat (detalhe). | 346 |
| Figura 108 – Metade inferior do corpo de Jessé como raiz (detalhe)... | 347 |
| Figura 109 – Esquema com duas formas perceptíveis: um círculo externo e um oval interno..... | 348 |
| Figura 110 – Cinco círculos perceptíveis na obra..... | 349 |
| Figura 111 – Sete ovais perceptíveis na obra..... | 350 |
| Figura 112 – Esquema indicando semelhança na distribuição das figuras com o formato dos pulmões..... | 351 |
| Figura 113 – Indicação de dois triângulos e dois paralelogramas..... | 352 |
| Figura 114 – Indicação de seis triângulos..... | 353 |
| Figura 115 – Indicação aproximada de um dodecaedro..... | 354 |
| Figura 116 – Identificação da forma de uma ampulheta..... | 355 |
| Figura 117 – Identificação da forma de uma estrela de seis pontas..... | 356 |
| Figura 118 – Destaque para a região dos olhos da cabeça composta... | 423 |
| Figura 119 – O rosto enquadrado dentro dos contornos de um hexágono..... | 423 |
| Figura 120 – A cabeça composta numa fotografia em preto e branco (detalhe)..... | 424 |
| Figura 121 – Fotografia da reprodução da obra no catálogo de 2007 com efeito de inversão de cores..... | 424 |
| Figura 122 – Fotografia da obra com a janela iluminada..... | 425 |
| Figura 123 – Indicações aproximadas das localizações no rosto..... | 426 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| LISTA DE FIGURAS..... | 15 |
| SUMÁRIO..... | 21 |
| 1 INTRODUÇÃO..... | 23 |
| 2 METODOLOGIA..... | 65 |
| 2.1 O OBJETO DA PESQUISA..... | 65 |
| 2.2 PERSPECTIVA METODOLÓGICA NA COLETA DAS INFORMAÇÕES..... | 67 |
| 2.2.1 Pesquisa bibliográfica..... | 67 |
| 2.2.2 Pesquisa de imagens..... | 69 |
| 2.2.3 Observações realizadas..... | 69 |
| 2.3 CRITÉRIOS E LINHA NORTEADORA PARA A LEITURA DA IMAGEM EM FOCO..... | 72 |
| 2.3.1 Trabalho com as imagens..... | 75 |
| 2.4 BREVE SÍNTESE DA TRAJETÓRIA DA PESQUISADORA..... | 77 |
| 3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA..... | 79 |
| 3.1 SOBRE O SIMBÓLICO E CONCEITOS RELACIONADOS..... | 79 |
| 3.2 SOBRE O SIMBÓLICO E A SIGNIFICAÇÃO NA PINTURA..... | 95 |
| 4 SOBRE O QUE SE CONHECE ACERCA DO ARTISTA..... | 105 |
| 4.1 APONTAMENTOS SOBRE A HISTÓRIA DE VIDA E A TRAJETÓRIA PROFISSIONAL DE ARCIMBOLDO..... | 105 |
| 4.2 INFLUÊNCIAS RECEBIDAS NO SEU PROCESSO CRIATIVO | 126 |
| 4.3 CARACTERÍSTICAS DAS OBRAS PICTÓRICAS DO ARTISTA E SUA TÉCNICA..... | 141 |
| 5 ELEMENTOS DO CONTEXTO..... | 157 |
| 5.1 MANEIRISMO: CONCEITOS DA HISTÓRIA DA ARTE..... | 157 |
| 5.1.1 Arcimboldo maneirista..... | 187 |
| 5.2 O AMBIENTE INTELECTUAL NESSE PERÍODO: O PENSAMENTO NA RENASCENÇA..... | 194 |
| 5.2.1 As ideias predominantes na época..... | 194 |
| 5.2.2 As ideias na pintura da época..... | 222 |
| 5.2.3 As ideias da época nas obras de Arcimboldo..... | 228 |
| 6 PESQUISA ICONOGRÁFICA E ICONOLÓGICA SOBRE A IMAGEM SIMBÓLICA DA ÁRVORE EM CULTURAS DIVERSAS | 235 |
| 6.1 A ÁRVORE DO MUNDO..... | 238 |
| 6.2 A ÁRVORE DA CRIAÇÃO..... | 244 |

| | |
|---|-----|
| 6.3 A ÁRVORE DA VIDA..... | 245 |
| 6.4 A ÁRVORE SAGRADA..... | 251 |
| 6.5 A ÁRVORE DO CONHECIMENTO..... | 254 |
| 6.6 A ÁRVORE DA ABUNDÂNCIA..... | 257 |
| 6.7 A ÁRVORE DA MORTE..... | 259 |
| 6.8 A ÁRVORE MICROCÓSMICA..... | 261 |
| 6.9 A ÁRVORE DO PARAÍSO..... | 263 |
| 6.10 A ÁRVORE GENEALÓGICA..... | 264 |
| 6.11 A ÁRVORE COMO SÍMBOLO DE TOTALIDADE (MISTA)..... | 265 |
| 6.12 A ÁRVORE DE JESSÉ..... | 269 |
| 7 ANÁLISE SIMBÓLICA DA OBRA “A ÁRVORE DE JESSÉ”..... | 321 |
| 7.1 PRIMEIRA PARTE DA ANÁLISE: SIGNIFICAÇÃO DAS PARTES..... | 322 |
| 7.1.1 Sobre o que se vê..... | 323 |
| 7.1.2 Sobre o que pode ser visto..... | 347 |
| 7.1.3 Sobre as simbologias..... | 357 |
| 7.2 SEGUNDA PARTE DA ANÁLISE: SIGNIFICAÇÃO DO TODO..... | 421 |
| 7.3 POR UMA BUSCA DE SÍNTESE..... | 431 |
| 8 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 435 |
| REFERÊNCIAS..... | 447 |
| BIBLIOGRAFIA CONSULTADA..... | 470 |

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa consiste na investigação do aspecto simbólico incluindo o imaginário na obra de Giuseppe Arcimboldo, artista milanês, criador dos famosos retratos dúbios constituídos de seres e objetos diversos, pintados entre os anos 1563 e 1591. Tendo em vista que sua vida profissional iniciou no ano de 1549 com um tipo de pintura geralmente considerada muito diferente das realizadas posteriormente, mais convencionais, até o presente momento não se percebeu alguma ligação relevante entre suas primeiras obras e essas pinturas mais renomadas, pois as semelhanças que geralmente podem ser apontadas entre essas duas grandes fases de sua criação pictórica não são significativas. Tais obras anteriores, menos conhecidas, têm recebido escassa atenção por parte dos estudiosos e do público, por suas representações mais convencionais, de temática religiosa em sua maioria, parecendo pouco inventivas e nada surpreendentes em comparação com suas obras posteriores. Além disso, não está claro o motivo que o teria levado a uma mudança de estilo, assim como também não há certeza quanto a respostas a outras questões ainda não respondidas satisfatoriamente, apenas por conjecturas, tais como: a partir de que momento o artista começou a criar essas composições e qual o motivo de reconhecimento obtido em sua própria época que justifica o fato de ter sido convidado a integrar a corte imperial do ramo austríaco da família Habsburgo, aonde permaneceu exercendo a atividade de pintor, entre outras, ao longo de 25 anos. Em seu retorno à cidade em que nasceu, até o momento da sua morte, Arcimboldo continuou realizando o mesmo tipo de composição que havia pintado no ambiente da corte.

O campo de estudos acerca do artista e suas obras é permeado de perguntas sem respostas, pois são poucas as suas criações que sobreviveram ao tempo, assim como também são escassos os documentos e informações mais detalhadas acerca do artista e suas realizações, principalmente com relação a sua vida pessoal nos anos que antecedem o início de sua trajetória profissional. Frente a tais questionamentos, tem-se procurado respondê-los com suposições partindo de conhecimentos sobre a história e diversos aspectos da cultura do seu tempo, como os referentes à história europeia, história da arte, filosofia e questões religiosas. As informações também são buscadas nas pinturas da época, e principalmente em suas próprias

obras, não somente pictóricas, e escritos sobre o artista por seus contemporâneos. Ou seja, boa parte do que se sabe baseia-se em indícios para compreender qual a fonte de suas composições, a fundamentação filosófica, a relação de suas obras com o entorno social do artista, características subjetivas e de sua história pessoal que possam tê-lo conduzido para essas invenções, e também possíveis mensagens explícitas e ocultas.

A curiosidade é ilimitada acerca do artista e suas criações, as quais não se restringiram ao campo da pintura, mas também direcionaram-se para a música, poesia, moda, engenharia, hidráulica, criptografia, genealogia, organização de grandes eventos da época (como torneios, festivais, coroações e casamentos da realeza), aquisição de obras de arte e objetos antigos e raros para as coleções, e história natural. Tendo exercido sua criatividade e imaginação num rol amplo de atividades, em sua própria época chegou a ser comparado a Leonardo da Vinci por sua diversidade de interesses. Tal curiosidade é incitada não apenas pela característica enigmática, fascinante e conceitual de suas obras, principalmente para a recepção da atualidade, mas também devido à escassez de informações em todos os aspectos mencionados. O que se deve à perda de obras do artista e de documentos relacionados em decorrência dos longos anos de esquecimento e desvalorização do artista que aconteceu logo após a sua morte.

Essas lacunas permitem o surgimento de diversas hipóteses, originando, por sua vez, interpretações e posicionamentos divergentes, sendo que as controvérsias entre especialistas sobre o artista e suas obras não podem ser definitivamente comprovadas ou refutadas, apesar dos debates intermináveis. Dessa situação, resulta um campo permeado de contradições e incertezas, conferindo insegurança no percurso investigativo. Mas, ao mesmo tempo, esse constitui um campo de estudos estimulante, permanecendo ainda bastante inexplorado e com amplas possibilidades de novas análises e descobertas, apesar dos crescentes estudos que vêm sendo desenvolvidos. Assim, embora diversas pesquisas e abordagens interpretativas tenham sido e continuem sendo realizadas, não foram suficientes para trazer maior clareza. Um consenso ainda não foi atingido com relação às diferentes interpretações e apreciações críticas relativas a aspectos sobre a sua obra instigante que ainda permanecem na obscuridade. Como afirma Kriegeskorte (2006, p.26-27): “Os quadros de Arcimboldo, interpretados principalmente em termos de história do pensamento humano, têm estado sujeitos a grandes

debates e, por conseguinte, a uma considerável variedade de abordagens e ideias.”

O reconhecimento da importância do referido artista e suas obras passou por uma oscilação de interesse, guiando para diferentes momentos com relação à recepção, crítica e pesquisa sobre as suas obras. As interpretações, estudos e apreciações críticas realizadas sobre a sua obra no decorrer do tempo, desde a época em que o artista era vivo até os dias de hoje, têm sido variadas, acompanhando as transformações nas formas de recepção das obras do artista, conforme as possibilidades de entendimento estabelecidas pelas expectativas do mundo social e intelectual, influenciadas pelas mudanças de paradigma estético (HOCKE, 2005; KAUFMANN, 2009). Resumindo: as pesquisas e interpretações seguem a história da recepção, pelo menos no caso de Arcimboldo.

Enquanto ainda era vivo o referido artista foi famoso, e livros foram escritos a seu respeito por alguns seus contemporâneos, atestando o reconhecimento recebido; embora também houve quem não gostasse de suas composições, como foi o caso de Galileu, o qual chegou a comentar de modo depreciativo as obras de Arcimboldo, comparando-as com a má ciência (PANOFSKY, 1956). No entanto, teve um reconhecimento positivo por parte de Giordano Bruno (CACCIARI, 1987), ressaltando a presença, nas obras de Arcimboldo, de uma concepção de mundo fundamentada no hermetismo, astrologia, alquimia e magia natural. Tais ideias eram consideradas relevantes na época, mas não tinham uma posição hegemônica por rivalizarem com o cristianismo, religião que combateu toda ideia que divergisse dos seus dogmas denominando-a de herética, temendo não vir a estabelecer-se plenamente (YATES, 1987).

Os livros remanescentes dessa época disponíveis sobre o assunto, de autoria de seus amigos: o jesuíta Paolo Morigia (1592), o artista Giovanni Paolo Lomazzo (1587; 1590) e o cônego Gregorio Comanini (1591), destacam as cabeças compostas de Arcimboldo como obras geniais, caracterizadas como fantásticas e inventivas. E segundo Giacomo Berra (2011a) e Piero Falchetta (1987a), tais textos buscavam promover o reconhecimento do artista no momento do seu retorno a Milão, cujos habitantes já o teriam esquecido nos 26 anos em que o artista residiu em terras estrangeiras, além dos Alpes. Já de acordo com Kriegeskorte (2006), pelo contrário, Arcimboldo era famoso quando retornou a Milão, e nesse contexto os escritos de seus amigos acompanhariam o interesse generalizado pelas obras do artista, e

portanto, não consistiriam em uma forma de promoção por não ter havido essa necessidade. Acredita-se que tais livros são representativos das ideias sobre pintura que circulavam naquele tempo e lugar, mais especificamente no final do século XVI em Milão, caracterizando-se pelo pensamento e linguagem altamente acadêmicos (KAUFMANN, 2009). É interessante identificar quais eram as questões colocadas nessas obras com relação às artes plásticas de modo geral e à arte de Arcimboldo em específico. No livro “Il Figino”, de Comanini (1591), publicado dois anos antes da morte de Arcimboldo, o tema principal consiste em uma discussão sobre o propósito da arte, se seria apenas para puro deleite, ou se buscaria transmitir uma mensagem com fundo instrutivo e moralmente construtivo evidenciando seriedade, apesar do humor aparente. Assim, já naquela época haviam duas formas de interpretação das obras do artista e uma discussão de qual teria sido a intenção do artista com essas pinturas: somente divertimento descompromissado ou a transmissão de uma mensagem oculta a ser decifrada. Sendo que ambas possibilidades não se restringiam apenas às obras de Arcimboldo, mas também aos demais artistas da época, cujas obras têm suscitado as mais diversas interpretações. Comanini, que não era artista e pertencia a um círculo intelectual em Milão, enfatiza nesse livro a inteligência e a imaginação do artista para criar o fantástico e o maravilhoso, aspectos valorizados nesse período (FALCHETTA, 1987a). Segundo Kaufmann (2009), alguns dos contemporâneos de Arcimboldo diziam que suas cabeças compostas eram 'ridículas', enfatizando o aspecto humorístico de suas obras compostas, atentando para o fato de que todos os comentários e críticas provenientes desse período referiam-se a essas obras, e não às anteriores. No livro de Comanini esse aspecto humorístico relacionado à obra do artista também é mencionado quando é conjecturada a possibilidade de que a obra tenha sido pintada para puro deleite dos espectadores.

Em seus livros, que se tornaram uma referência importante para a compreensão do pensamento artístico do século XVI, Lomazzo (1587; 1590) tinha uma apreciação elevada de Arcimboldo como um excelente retratista; e em suas análises de obras de artistas de sua época, permeadas de astrologia e hermetismo, o artista em questão era associado a Mercúrio devido à inteligência, ilusionismo e ao movimento cambiante, de transformação das imagens.

Já o texto de Morigia (1592) visava ser biográfico, relatando algumas informações sobre o artista principalmente em sua estadia na

corde, e afirmando a sua ascendência nobre, embora embasada em uma lenda aceita como verídica.

Portanto, com relação à recepção da época, foram ressaltados nas obras do artista seus aspectos lúdico e grotesco, bem como também foram ressaltadas ideias da época identificadas como apresentadas pictoricamente. Ao mesmo tempo em que era preciado por uns, foi depreciado por outros, tendo sido objeto de uma certa polêmica no âmbito artístico da época.

Após a sua morte, coincidindo com a mudança de paradigma estético, que passou predominantemente do maneirismo para o barroco, Arcimboldo foi relegado a segundo plano no âmbito da história da arte mundial até o século XIX, considerado um artista decadente durante aproximadamente três séculos de desvalorização e esquecimento. Do que decorreu que muitas obras suas acabaram se perdendo, e hoje restam um total de trinta obras reconhecidas pelos especialistas (incluindo nesta contagem cópias e versões realizadas pelo mesmo artista a pedido do imperador Maximiliano II; mas sem contar os sete retratos da família imperial atribuídos a ele, o afresco em Monza e aproximadamente duas centenas de desenhos). Porém, não há consenso sobre esse número pois alguns especialistas não consideram cópias e segundas versões realizadas pelo próprio artista como obras originais, e ainda, algumas pinturas têm a sua autoria reconhecida por alguns especialistas, e não por outros. Como haviam muitas cópias e obras pintadas à maneira do artista, também chamadas de arcimboldescas, há controvérsias se algumas obras da época que sobreviveram teriam sido mesmo pintadas por Arcimboldo (KAUFMANN, 2009). Entre essas obras em que a atribuição de sua autoria é controversa, contam-se seis. Das obras que sobreviveram, foram poucas, apenas as cabeças compostas, que lhe conferiram fama para a posteridade.

Também muito pouco foi escrito sobre o artista e suas obras durante esse tempo, considerando que o paradigma estético era outro, no qual passou-se a valorizar a pintura clássica, coincidindo com a decadência do Maneirismo e a ascensão do Barroco (HOCKE, 2005; KAUFMANN, 2009). Interessante o fato de que alguns pintores são considerados grandiosos em sua época, mas depois de algum tempo perdem a importância que lhes era conferida, posteriormente considerados artistas com qualidade inferior segundo historiadores e críticos de arte. Tais mudanças de apreciação crítica podem ser observadas, por exemplo, nos textos escritos por críticos de arte de diferentes períodos históricos apresentados por Chalumeau (1988), nos

quais alguns artistas eram celebrados em uma determinada época, mas que hoje seus nomes tornaram-se desconhecidos, embora não ignorados.

No caso de Arcimboldo, Eulalio (1982) afirma que tal incompreensão decorre do fato de que se perdeu a chave de interpretação para as suas obras. Com relação ao que Kriegeskorte (2006), destacando características dessas pinturas, responsáveis pela diferente recepção nesse momento da história da arte, menciona também o desaparecimento de muitas obras do artista:

Talvez a geração seguinte não o compreendesse, por o considerar nada mais do que um palhaço que costumava pintar quadros estranhos, abstrusos e fantásticos, dos quais restam hoje muito poucos originais. À parte dessas obras fantásticas, Arcimboldo pintou, provavelmente, bastantes outras mais tradicionais. Mas também muitas dessas parecem ter desaparecido. (KRIEGESKORTE, 2006, p.30).

Com a predominância de um padrão estético clássico de representação pictórica, a recepção dos séculos XVII e XVIII o ignorou ou o considerou um artista de importância secundária no cenário artístico mundial, não tendo havido escritos sobre o artista nesse período.

Essa situação perdurou até o século XIX quando aos poucos começou a ressurgir o interesse pelo artista e suas obras. Em 1819, o genealogista da aristocracia Pompeo Litta publicou seu estudo sobre a genealogia do artista visando comprovar que o mesmo não tinha origem nobre, ao contrário do que foi afirmado no século XVI; e em 1885, Carlo Casati publicou um artigo sobre Arcimboldo (FALCHETTA, 1987a). Além disso, principalmente no final do século XIX circularam diversas imagens compostas semelhantes às de Arcimboldo, em pinturas e fotografias (HULTEN et al., 1987). Assim, este pode ser identificado como um período de transição, com o início da arte moderna, com o surgimento de algumas obras que antecipava o padrão estético predominante no século seguinte e atualmente.

No início do século XX, com a mudança de paradigma estético decorrente do surgimento e desenvolvimento da arte moderna, principalmente a partir do surrealismo, as obras de Arcimboldo ganharam destaque novamente. O marco disso foi a exposição denominada “Fantastic Art-Dada and Surrealism”, realizada no Museum

of Modern Art, em New York, em 1936, tendo sido considerada significativa para o estabelecimento da sensibilidade moderna. Essa mostra coletiva, com curadoria de Alfred Barr Jr., mostrou ao público de então, obras do artista pela primeira vez após cerca de 400 anos, buscando enfatizar as características que as aproximam às criações modernistas. Nessa oportunidade, obras de Salvador Dalí, De Chirico e Duchamp, foram expostas próximas a cabeças compostas de Arcimboldo tendo estas sido apresentadas como precursoras da arte moderna, valorizadas por expoentes do surrealismo como Salvador Dalí, resgatando-o do esquecimento, embora ainda não plenamente (FALCHETTA, 1987b; HULTEN et al., 1987; KAUFMANN, 2009; KRIEGESKORTE, 2006).

Neste período inicial do século XX, pode ser apontado um sensível aumento nas publicações sobre o artista com a publicação, em 1929 do primeiro artigo de Giorgio Nicodemi sobre Arcimboldo em “Problemi dell'arte attuale”; e em 1934, com a inclusão da primeira entrada sobre Arcimboldo em uma enciclopédia, por Adolfo Venturi, em “Storia dell'arte italiana” (FALCHETTA, 1987b). E no período intermediário entre a exposição anteriormente mencionada e a seguinte, o aumento no número e abrangência das publicações foi significativo, com onze publicações relevantes entre 1951 e 1985, com autorias de J. Baltrusaitis, F. Sluys, B. Geiger (1954); F. C. Legrand e F. Sluys (1955), S. Alfons, P. Preiss, T. Kaufmann (1976), A. P. Mandiargues, F. Porzio e A. Beyer. Dessas obras, destaca-se a de Geiger como a primeira monografia sobre Arcimboldo, sendo que as demais publicações até o momento haviam sido artigos, a primeira tese sobre Arcimboldo de autoria de Kaufmann (1976), e a publicação do corpus dos desenhos de figurinos do artista por A. Beyer, em 1983 (FALCHETTA, 1987b).

Cinquenta anos após a exposição anteriormente mencionada, foi realizada a primeira mostra individual com obras do artista desde a sua morte em 1593, coincidindo cronologicamente com o quarto centenário do retorno do artista de Praga a Milão. Esta exposição, considerada um marco para a recepção e a pesquisa sobre o artista foi denominada “Effetto Arcimboldo”, tendo ocorrido no Palazzo Grassi, em Veneza. Esta exibição tornou Arcimboldo mais amplamente conhecido e lançou-o novamente para a fama, promovendo a mesma visão do artista da mostra anterior, ou seja, como um precursor da arte moderna no século XVI, inaugurando um modo novo de ver, o que foi redescoberto por Picasso e Dalí, caracterizando uma visão fragmentada da realidade. Tal modernidade em Arcimboldo é destacada por Hulten (1987) nessa

exposição, tendo em comum com os artistas modernos a referência estética.

Contudo, há uma certa controvérsia sobre a influência de Arcimboldo sobre a arte moderna. Jenkins (1987) destaca que a influência do referido artista sobre o modernismo não é provável, pois o artista era muito pouco conhecido até então, com suas obras remanescentes em acervos particulares ou em museus sem acesso ao público, e assim não haveria prova da existência de tal influência. Ao que Hulten (1987) retruca, afirmando que tais artistas tiveram acesso a reproduções de obras de Arcimboldo.

Embora o museu do Louvre tenha adquirido a série “As Quatro Estações” (Figuras 1 a 4) no ano de 1964, só na década de 1980 esses quadros foram expostos permanentemente no museu, junto a outras obras maneiristas, justamente no momento em que o artista voltou a ser apreciado (KAUFMANN, 2009; FALCHETTA, 1987b). Ainda com relação a essas obras, Ferino-Pagden (2011a) chega a dizer, com base no resultado de uma pesquisa efetuada por esse museu, que tais obras são o segundo maior motivo de visitação, ficando apenas atrás da “Gioconda”, de Leonardo da Vinci.

Assim, nesta nova etapa na recepção de suas obras, nas primeiras exposições (de 1937 e 1987), bem como nos primeiros escritos sobre o artista, foram enfatizados os aspectos de ludicidade e transgressão, características essas bastante presentes nas artes visuais modernas e 'pós-modernas', tornando comum essa comparação, e também constituindo um fator que atrai interesse pela obra do artista conforme o gosto estético predominante nos tempos atuais.



Fig. 1 – “Verão”, de G. Arcimboldo. 1573. Óleo sobre tela, 76 x 64 cm. Musée du Louvre, Paris. Créditos: Web Gallery of Art. Fonte: <http://www.wga.hu/index1.html>



Fig. 2 – “Outono”, de G. Arcimboldo. 1573. Óleo sobre tela, 76 x 64 cm. Musée du Louvre, Paris. Créditos: Web Gallery of Art. Fonte: <http://www.wga.hu/index1.html>

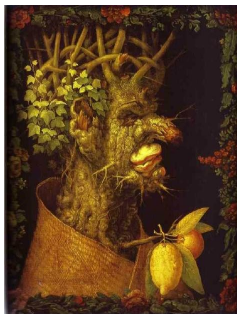


Fig. 3 – “Inverno”, de G. Arcimboldo. 1573. Óleo sobre tela, 76 x 63,5 cm. Musée du Louvre, Paris. Créditos: Web Gallery of Art. Fonte: <http://www.wga.hu/index1.html>



Fig. 4 – “Primavera”, de G. Arcimboldo. 1573. Óleo sobre tela, 76 x 64 cm. Musée du Louvre, Paris. Créditos: Web Gallery of Art. Fonte: <http://www.wga.hu/index1.html>

Mas esse ponto de vista não se restringe ao período que abrange os anos 1936 aos 1987, como pode ser percebido nos comentários de Guégan (2007) e de Kaufmann (2009). Sobre a exposição realizada em Paris (no Musée du Luxembourg, de 15/09/2007 a 13/01/2008), Guégan (2007) ressalta a irreverência, a extravagância, a curiosidade e o aspecto bizarro e intrigante da pintura de Arcimboldo, indicando uma proximidade com o Surrealismo. Refere-se a “Flora” (embora não especifique uma obra particular quando profere a seguinte expressão) como “estranhas florações epidérmicas”¹ (GUÉGAN, 2007, p.67), conforme uma 'estética do imprevisto', do instável, do fantástico e do paradoxal, caracterizando a sua fantasia como inconsciente, incontrolada e surrealista.

Esta grande exposição de obras de Arcimboldo, realizada vinte anos após a anterior, teve como objetivo estabelecer uma visão contextualizada das produções do artista, em conformidade com os aspectos históricos, filosóficos e sociais de sua época. Não se trata da busca de uma visão da obra como determinada, e portanto, o resultado de elementos externos à obra, mas de percebê-la como uma criação que estava inserida no seu tempo, em relação com o seu ambiente de surgimento. E assim, os textos escritos por especialistas constantes do catálogo, envidaram os seus esforços no sentido de criticar a concepção

¹ Transcrição traduzida. No original: “étranges floraisons épidermiques” (GUÉGAN, 2007, p.67).

vigente até o momento no âmbito da recepção das obras do artista, caracterizada pela estranheza com relação a essas obras como se estivessem fora do seu próprio tempo, sem qualquer relação com a arte da época. Esta exposição foi intitulada “Arcimboldo: 1526-1593”, realizada em dois museus alternadamente, primeiramente em Paris, no Musée du Luxembourg, e logo a seguir, em Viena, sob organização de Ferino-Pagden. Tendo sido registrado em catálogo resultados de diferentes investigações sobre o artista, consistindo em contribuições relevantes ao tema, escritas por especialistas.

Entretanto, Ferino-Pagden (2007a), em catálogo referente à mesma exposição, afirma que a maioria dos quadros conhecidos de Arcimboldo (pintados entre 1563 a c.1591, com exceção dos últimos, criados quando de seu retorno a Milão), foram realizados na corte na época do Imperador Maximiliano II (1564-1576) (sendo ainda que ela desconsidera as únicas obras que teriam sido pintadas pelo artista durante a época de Rodolfo II (1576-1612), que parecem não ser unanimemente reconhecidas como de autoria do artista - “Eva e a Maçã, com o Seu Complemento”, de 1578). Este díptico não é mencionado, nem é apresentado nos catálogos das três últimas exposições das obras do artista.

A exposição seguinte foi realizada em Washington, na *National Gallery of Art*, em 2010, intitulada “Nature and Fantasy”, com curadoria de Ferino-Pagden, cujo objetivo foi enfatizar o aspecto naturalista das obras de Arcimboldo. Com relação ao interesse generalizado no gosto estético atual pela obra de Arcimboldo, Gopnik (2010) relatou que essa exposição foi visitada por multidões.

No ano seguinte, foi realizada a última exposição individual até o momento com foco no artista, em Milão, visando contextualizá-lo na sua cidade de origem, e até mesmo afirmar a origem de suas invenções posteriores em sua cidade-natal. A curadoria desta exposição também esteve a cargo de Ferino-Pagden, intitulada “Arcimboldo: artista milanese tra Leonardo e Caravaggio”, tendo por objetivo trazer novas respostas e hipóteses plausíveis que possam esclarecer as lacunas de compreensão sobre o artista e suas obras. Buscou também desmistificar a visão dessas obras fora de contexto, promovendo a visão de que essas obras foram frutos do seu próprio tempo.

De qualquer maneira, essas obras compostas ocupam um lugar relevante na cultura visual contemporânea. Mesmo que tais obras de Arcimboldo sejam vistas como pinturas modernas ou não, satisfazem o gosto estético contemporâneo, exercendo influência sobre o processo

criativo de diversos artistas, em sua existência autônoma como obras de arte. Assim, suas obras costumam despertar interesse por suas ilusões de ótica e seu caráter enigmático, assim como ainda já apresentam uma antecipação da noção de interatividade, pois tais pinturas demandam uma certa atividade do espectador em relação com as mesmas, podendo alternar sua percepção entre duas possibilidades presentes em uma mesma imagem, caracterizada, nesse sentido, pela mobilidade, apesar de, a princípio, a pintura consistir em uma arte estática. Assim, as suas criações têm suscitado interpretações as mais diversas, em virtude de sua inventividade e características que se aproximam às da criação artística moderna e contemporânea. Alexandre Eulalio (1982), analisando a relação da obra de Arcimboldo com a contemporaneidade, especula sobre o motivo do interesse que suas pinturas vêm recebendo para o momento atual. Este autor expressa poeticamente a sua percepção acerca do significado encontrado no conjunto de pinturas do artista, afirmando que “interessa ao nosso tempo porque este não pode não se reconhecer, nesses muitos labirintos áridos e exasperantes, na mesma perseguida e instável pluralidade.” (EULALIO, 1982, p.149). Nesse sentido, pode-se apontar para uma cultura atual marcada por características amplamente citadas como heterogeneidade e fragmentação, onde as imagens visuais proliferam, como é apontado por autores que denominam a cultura atualmente predominante de pós-moderna (HARVEY, 1993; JAMESON, 1997; LYOTARD, 1998). Kaufmann (2009) também relaciona o sucesso da obra de Arcimboldo com a profusão de imagens e as transformações e bricolagens realizadas sobre as mesmas, desconectadas de sua origem real. Na arte moderna, pode-se perceber a influência da arte de Arcimboldo sobre a criação de artistas como Salvador Dalí, Max Ernst, Sirio Musso (HOCKE, 2005), e Man Ray (COEN, 1987). Na arte pós-moderna, pode-se mencionar artistas como Octavio Ocampo (figura 5) e Oleg Shuplyak; assim como também a influência e o desenvolvimento da proposta artística de Arcimboldo levada às últimas conseqüências, ou pelo menos bastante longe, nas obras dos artistas contemporâneos Philippe Halsman, Vik Muniz (figura 6), Arnaldo Pappalardo e Bernard Pras (este, com seus impressionantes retratos compostos de quinquilharias da atualidade – figura 7). Sendo interessante mencionar também as fotografias criativas realizadas a partir de paisagens formadas com alimentos por Carl Warner (figura 8), denominadas por este de “foodscapes”, cujo artista se auto-denomina influenciado pelas obras de Arcimboldo. Outro artista que pode ser citado nesse sentido é Philip Haas, quem apresentou a obra

“Inverno”, de Arcimboldo, na forma de uma grande escultura que foi exposta durante a exposição de 2011, em Milão (figura 9).

De modo geral, a leitura da recepção de Arcimboldo e artistas no século XX e XXI tem se mostrado influenciada por suas obras, enfatizando as ideias de metamorfose, hibridismo e dubiedade, presentes em suas obras, e ressaltando uma semelhança com a arte moderna e contemporânea, cujos artistas muitas vezes têm criado obras seguindo os mesmos princípios arcimboldescos, ou ideias semelhantes, como pode ser visto, por exemplo, nas figuras 5 a 9.

Com o destaque que suas obras têm recebido atualmente, consequentemente as pesquisas sobre o artista e suas obras bastante peculiares têm aumentado paulatinamente em quantidade e aprofundamento, surgindo publicações cada vez mais pormenorizadas (KRIEGESKORTE, 2006), não provenientes apenas do campo da pintura. E com isso, novas descobertas têm sido feitas na busca por esclarecimentos que permitam preencher as lacunas existentes e aumentar assim o conhecimento neste campo. Como é o caso de registros documentais encontrados mais recentemente, possibilitando não apenas obter maiores informações, como inclusive influenciar na maneira como as obras são vistas e compreendidas. Por exemplo, quando foi encontrada a poesia de Comanini que tinha sido enviada juntamente com a obra que até então era conhecida como “O Jardineiro” para a corte em Praga, foi possível renomeá-la para “Vertumnus” (figura 10), ao se saber que na realidade se tratava de um retrato do imperador Rodolfo II (o último patrono do artista em Praga, na forma do deus etrusco das transformações), e não de um jardineiro, apesar de se conhecer também que o imperador tinha uma predileção especial por jardins (KAUFMANN, 2009).

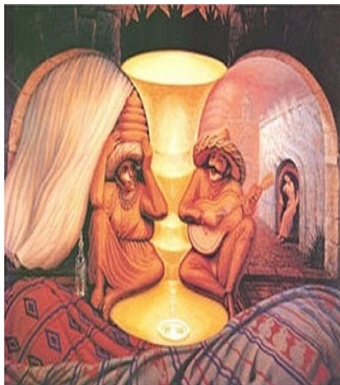


Fig. 5 – “A Família do General”, de Octavio Ocampo. Créditos: Visions Fine Arts Gallery. Fonte: http://www.visionsfineart.com/ocampo/aa_index.html



Fig. 6 – “O Trabalhador”, de Vik Muniz. Créditos: MAM/SP. Fonte: <http://artesmam.blogspot.com.br/2010/05/vik-muniz.html>



Fig. 7 – “Salvador Dalí”, de Bernard Pras. Créditos: Galeria Almacén. Fonte: <http://www.almacengaleria.com>



Fig. 8 – “Arcimboldo”, de Carl Warner. Créditos: Carl Warner. Fonte: http://www.carlwarner.com/image/foodscapes/vegehead_26/#&panell1-26



Fig. 9 – Montagem de “Inverno”, de Philip Haas. Créditos: Luca Bruno/AP.
 Fonte: http://photoblog.nbcnews.com/_news/2011/02/10/6025292-sculpture-on-display-in-milan-imaginative-portrait-head-by-american-filmmaker?lite



Fig. 10 – “Vertumnus”, de G. Arcimboldo. c.1590. Óleo sobre madeira, 68 x 56 cm. Skoklosters Slott, Balsta (Estocolmo), Suécia. Créditos: Web Gallery of Art. Fonte: <http://www.wga.hu/index1.html>

Nesse sentido, pode-se apontar recentemente a descoberta de uma obra considerada perdida, que já havia sido inventariada na época de Arcimboldo, e que hoje é conhecida como “Quatro Estações em uma

Cabeça”, e é mencionada por Comanini (1591) sob o título “O Ano” (figura 11), sendo referido desta forma neste trabalho. E outra revelação importante desse tipo, fundamental para esta pesquisa, foi a descoberta de documentos que permitiram a atribuição a Arcimboldo (com a colaboração de Giuseppe Lomazzo, também conhecido como Giuseppe Meda, ou ainda “Il Meda”), da autoria do afresco “A Árvore de Jessé” (figura 12), em Monza, que até o ano de 1987 era atribuído a outro artista (CALVESI, 1987; FALCHETTA, 1987b; MILLER, 1989; KAUFMANN, 2009).



Fig. 11 – “O Ano”, de G. Arcimboldo. c. 1590. Óleo sobre madeira, 60 x 45 cm. Coleção Particular. Créditos: Web Gallery of Art. Fonte: <http://www.wga.hu/index1.html>



Fig. 12 – “A Árvore de Jessé”, de G. Arcimboldo. Duomo di Monza, Itália. Créditos: Duomo di Monza. Fonte: <http://it.wikipedia.org/wiki/Arcimboldo>

Também recentemente, como uma tentativa em esclarecer as questões concernentes ao início das composições mais conhecidas do artista e ao motivo do convite feito para Arcimboldo integrar a corte dos Habsburgo em Viena, foi aventada por Porzio (2011) uma nova hipótese. Publicada no catálogo da exposição de 2011 em Milão, envolve a série “As Estações” (figuras 13, 14 e 15) que se encontra atualmente em Munique (sendo que a obra “Outono” encontra-se em mau estado de conservação, irrecuperável (PORZIO, 2011)). Essas obras, devido a características pelas quais são consideradas de qualidade inferior em comparação a outras versões pintadas pelo artista (que estão em Viena, Paris e Madri), devido a maior imprecisão anatômica, distribuição da figura no suporte e aspecto mais grotesco das feições representadas, por longo tempo foram consideradas que não tinham sido pintadas pelo próprio Arcimboldo, e sim por algum aluno. No entanto, contrariando essa suposição mais amplamente aceita, o autor defende a hipótese de que estas obras foram pintadas pelo próprio artista ainda em Milão, confirmando assim a afirmação de Morigia (1592) de que o artista já pintava cabeças compostas antes de sua partida a Viena, e que na corte teve a oportunidade de aperfeiçoar a sua técnica e conhecimentos da natureza, possibilitando-lhe pintar cabeças compostas com aspecto mais refinado. Esta possibilidade opõe-se à afirmação de Kaufmann (2009) de que o referido tema foi pintado pela primeira vez na corte, tendo origem erudita – alegórica ou filosófica –, ao contrário da afirmação de Porzio (2011), segundo o qual possuem origem popular, provavelmente no carnaval.



Fig. 13 – “Verão”, de G. Arcimboldo. Não datado. Óleo sobre madeira, 84 x 57cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München. Créditos: Web Gallery of Art. Fonte: <http://www.wga.hu/index1.html>



Fig. 14 – “Inverno”, de G. Arcimboldo. Não datado. Óleo sobre madeira, 84 x 57cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München. Créditos: Web Gallery of Art. Fonte: <http://www.wga.hu/index1.html>

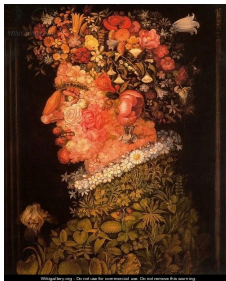


Fig. 15 – “Primavera”, de G. Arcimboldo. Não datado. Óleo sobre madeira, 84 x 57cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München. Créditos: Web Gallery of Art. Fonte: <http://www.wga.hu/index1.html>

Na presente pesquisa, porém, é sugerida ainda uma outra possibilidade segundo a qual sugere-se que as primeiras composições que lhe trouxeram fama ainda em sua cidade-natal foram de um outro tipo de cabeça composta (semelhante, mas ao mesmo tempo diferente), embora só se disponha de uma única pintura conhecida do artista com as características apresentadas mais adiante neste trabalho. Sendo possível que a partir do reconhecimento desta obra como possuindo uma cabeça composta, outras obras com características semelhantes possam ser localizadas e ter a sua autoria reconhecida. Assumindo-se esta proposição, tais cabeças compostas em Munique provavelmente teriam sido feitas na corte, embora pudesse ter sido uma primeira versão, refeita e melhorada um ano depois. Outra implicação desta hipótese consiste na afirmação da autoria principal de “A Árvore de Jessé” a Arcimboldo, concordando com a afirmação de Kaufmann (2009) a esse respeito, mas discordando de Miller (2011).

Ainda, tem-se buscado ampliar o conhecimento de suas obras examinando-as por meio de tecnologias de análise de imagem como radiografia e infravermelho, buscando assim desvendar a sua técnica e os materiais utilizados (MAKES, 1987; LAZZARI e MARUBBI, 2007; SLAMA e STROLZ, 2007). Portanto, toda nova informação é bem-vinda e comemorada, evidenciando o interesse e a curiosidade que acompanham a recepção dessas obras. Entretanto, essa recepção caracterizada pelo fascínio e admiração não é unânime, pois se por um lado essas pinturas têm levado um grande público às exposições permanentes e temporárias, e têm chamado também a atenção crescentes

de especialistas, pesquisadores e escritores de diversas áreas do conhecimento, assim como também de artistas que buscam criar novas imagens conforme os princípios dessas obras, por outro lado também existem opiniões contrárias que as desvalorizam e as consideram de pouca importância e qualidade artística, e portanto, as apreciações críticas variam de genial a medíocre.

Também há variedade com relação às diferentes abordagens às obras. Hulten (1987) fala de três tipos de interpretação com relação às pinturas deste artista: lúdica, referente ao primeiro impacto frente às obras; alegórica referente ao império e seu mundo científico; e 'metafísica', veiculando um conhecimento oculto e esotérico. De modo geral, as recepções vão desde as que focalizam o seu aspecto lúdico, ou até mesmo burlesco em suas obras, passando por estudos com relação à percepção, ao aspecto retórico e lingüístico, até a busca de significados ocultos de obras que aparentam não possuir outra finalidade a não ser o divertimento dos seus espectadores da Corte dos Habsburgos no século XVI (KAUFMANN, 2009).

Gopnik (2010) afirma que as reações frente às obras do artista, compreendidas como piadas, curiosidades, fantasias, obsessão, extravagância, capricho – já pelos contemporâneos do artista – despertam a admiração do público pelo impacto instantâneo. O mesmo autor afirma também que, embora sua arte muitas vezes pareça superficial, desde a sua época até os dias atuais existe a teoria de que por trás desse trabalho aparentemente superficial há uma mensagem mais profunda. Ainda conforme este autor, segundo uma vertente, trata-se da afirmação da extensão do domínio da família Habsburgo (KAUFMANN, 2009; HARRIS, 2011); enquanto segundo uma outra, suas obras veiculam “recônditas passagens de textos clássicos”² (GOPNIK, 2010, p.1). Ainda conforme este autor, o fato de que o artista circulava por meios intelectuais torna ambas as hipóteses prováveis. Ainda a esse respeito, o autor pensa que “as verdadeiras profundidades de Arcimboldo estão nas suas superfícies.”³ destacando a diferença do que se vê conforme a aproximação ou o distanciamento do espectador a essas obras, e uma contradição entre as ideias opostas de superfície/aparência e profundidade/ocultamento.

² Transcrição traduzida. No original: “(...) pictures are said to riff on recondite passages from classical texts.” (GOPNIK, 2010, p.1).

³ Transcrição traduzida. No original: “I think that Arcimboldo's true depths are in his surfaces.” (GOPNIK, 2010, p.1).

Pode-se dizer também que, de modo geral, há duas principais abordagens a essas obras compostas de Arcimboldo: fora de contexto e em contexto.

Com relação à perspectiva de abordar a obra fora de contexto, visão lúdica (mesmo que também tenha sido a recepção em sua própria época). Predominou na exposição de 1936; sendo que na de 1987 houve uma combinação de ambas visões, o que pode ser observado nas duas partes em que os textos são agrupados no catálogo: a primeira parte é reservada para os textos que descrevem e discutem o contexto artístico do artista, e a segunda apresenta textos que o comparam e identificam a influência do artista na arte contemporânea.

Numa perspectiva descontextualizada podem ser agrupadas as leituras anacrônicas que concebem suas obras como surrealistas, transgressoras e críticas, constituindo uma linha de interpretação não-linear temporalmente, centradas no lugar simbólico que ocupam na cultura visual contemporânea, e de forma isolada, como se fossem imagens construídas no tempo presente, desvinculadas de sua história.

Com relação ainda ao aspecto lúdico das obras do artista, uma linha de interpretação as concebe como piadas, paródias, e até mesmo como imagens 'ridículas'. Tal leitura costuma acompanhar a ênfase na visão da sua obra como fantástica, caprichosa, excêntrica e bizarra, como aponta Kaufmann (2009). Muitas pesquisas enfatizam o aspecto lúdico de suas obras, interpretando-as como visando apenas a diversão e o entretenimento, tratando-se de uma recepção estética jocosa às suas obras, como por exemplo, afirmando que “Vertumnus” contém uma sugestão de escárnio (FRAJEROVÁ, 2009; VÁGNER, 2009). A tese de Mazow (2008), da área de História da Arte, focaliza os retratos duplos na renascença italiana, e menciona as cabeças compostas de Arcimboldo como imagens cômicas, citando também Pietro Aretino, em um contexto que enfatizava o humor e a ironia, evidenciando que mesmo em sua própria época suas pinturas eram vistas dessa forma, como humorísticas e irônicas. Portanto, esta vertente interpretativa estende-se até os dias de hoje, embora venha recebendo críticas, como a de Kaufmann (2009).

Também fora do contexto pode-se mencionar as abordagens linguística, retórica e perceptiva, que estudam a própria obra em seus aspectos de construção, sem buscar o estabelecimento de relações entre a obra e aspectos exteriores à mesma, de certa forma isolando-a, abstraída do seu entorno de origem ou de recepção, mesmo que em uma época diferente à do seu surgimento. Trata-se de abordagens mais especializadas, de foco disciplinar. Embora tais abordagens sejam

interessantes, e mais pertinentes a um programa de pesquisa disciplinar, podem ser combinadas com outras possibilidades metodológicas e fazer parte, mesmo que em momentos pontuais, em pesquisas que possuem propósitos de âmbito interdisciplinar. Tal articulação também é considerada possível de ser realizada conforme Kaufmann (2009), que concorda com uma combinação entre a perspectiva retórica seguida por Roland Barthes (1990) e a abordagem alegórica, que se baseia no contexto de corte no qual o artista esteve inserido ao longo de 26 anos, no caso de Arcimboldo.

No caso de abordagens à obra que conferem importância parcial ou total ao contexto, podem ser assinaladas diversas possibilidades interpretativas: alegórica, naturalista, esotérica/filosófica. Esta visão tem sido a tendência nas principais exposições mais recentes das obras de Arcimboldo (as de 2007-2008, 2010, e 2011).

Nesta perspectiva, Kaufmann (2009) e Ferino-Pagden (2007a) criticam a abordagem anacrônica, defendendo a ideia de que o artista e sua obra seriam melhor compreendidos se considerados dentro do seu contexto histórico e social. Kaufmann (2009) afirma também que as novas descobertas sobre Arcimboldo tornam implausível a visão de sua obra como parodística e crítica. Segundo ainda o mesmo autor, ao contrário de ter sido um artista crítico ao poder vigente, suas obras eram utilizadas para apoiar o discurso oficial e os interesses do império, e ao mesmo tempo possuíam um sentido profundo, ocultando uma mensagem séria de exaltação da Corte, apesar da aparência jocosa, e que, portanto, tais obras não poderiam consistir em paródias. Esta visão de sua obra como tendo unicamente um aspecto cômico, minimiza a importância do elemento alegórico (KAUFMANN, 2009).

Kaufmann (2009) afirma que a interpretação das obras como 'piadas sérias' em que a aparente comicidade esconde mensagens sérias, não inviabiliza leituras como a de Barthes (1990), identificando tais obras como alegorias imperiais. A esse respeito, Kaufmann (2009) afirma ser possível conciliar visões alegóricas com a retórica, ao afirmar que há algo nas obras de Arcimboldo além do que apenas ludicidade, propondo que se trata de um dos paradoxos da sua pintura, o fato de que pode ser divertida e séria ao mesmo tempo. Sob esta luz, a leitura de Arcimboldo como criador da permutação retórica e poética pode ser vista como complementar à leitura alegórica, não como antitética a esta, combinando assim a interpretação alegórica com a retórica (KAUFMANN, 2009). O mesmo autor afirma ser possível também articular uma visão naturalística de sua obra com outras possibilidades

de interpretação, em que suas representações naturalísticas também estão relacionadas com uma concepção filosófica e cosmológica vigente na época. Assim, segundo esse autor, a obra de Arcimboldo apresenta uma “complexa mistura de erudição, naturalismo e entretenimento, apresentando conteúdo sério em uma forma jocosa aparente”⁴ (KAUFMANN, 2009, p.17).

Embora algumas leituras partam de uma abordagem anacrônica, – tanto com relação a textos como a exposições – atualmente existe uma predominância a uma abordagem contextualizada. Segundo Kaufmann, para uma mais completa elucidação, é necessário “um entendimento mais completo das origens, caráter e impacto das obras compostas de Arcimboldo em relação com a vida do artista, obra e situação na história da arte e da cultura.”⁵ (KAUFMANN, 2009, p.8). Que vem a ser o direcionamento a ser percorrido neste trabalho. Seguindo a visão contextualizada, pode-se dizer que as obras do artista foram realizadas num momento em que as mitologias, destacadamente a greco-romana, eram alvo de interesse por artistas e pensadores dessa época, visando um resgate dos seus significados, valorizando antigas concepções de natureza fundadas em uma visão de mundo que concebia o ser humano integrado e em estreita relação com o universo. Também, esse foi um período de transição para a modernidade, no qual se buscava um conhecimento integrado e abrangente, caracteristicamente interdisciplinar. Na arte pictórica predominava o gosto pelo exótico e por desafios intelectuais ao lidar com conceitos e abstrações, assim como também a busca pela conciliação dos opostos, entre outros aspectos da pintura realizada naquele tempo, e que estão presentes nas obras de Arcimboldo. O conhecimento sobre essa visão de mundo, bem como também as características da arte de então, permite compreender o imaginário de uma época, cujos símbolos podem estar presentes na obra, bem como também tais concepções sobre o ser humano e sua vida no mundo podem ser percebidas formando a obra, permitindo assim, compreender as escolhas temáticas e formais realizadas pelo artista.

Apesar de que a obra de Arcimboldo parece peculiar com relação a outras obras do mesmo período, um maior conhecimento sobre outras

⁴ Transcrição traduzida. No original: “(...) their complex and witty mixture of erudition, naturalism, and entertainment, or their presentation of serious content in a seemingly joking form.” (KAUFMANN, 2009, p.17).

⁵ Transcrição traduzida. No original: “A more complete understanding of the origins, character, and impact of Arcimboldo's composite paintings in relation to the artist's life, oeuvre, and situation in the history of art and culture is still needed.” (KAUFMANN, 2009, p.8).

obras da mesma época permite desfazer essa impressão inicial, pois há outras obras que se assemelham no tocante às características grotescas e aparentemente “modernas”, também maneiristas.

Enquanto as abordagens interpretativas anteriores partiram principalmente do aspecto formal da obra, suas qualidades aparentes, atendo-se mais ao nível das reações provocadas pelas formas das imagens de Arcimboldo, mesmo em seus jogos visuais perceptivos e identificação de figuras retóricas; um outro conjunto de pesquisadores buscaram interpretar a sua obra dando maior atenção ao seu aspecto de conteúdo, procurando por mensagens ocultas na mesma, como foi o caso de sua interpretação como alegorias imperiais, ligada ao contexto histórico; e também relacionando a obra com diferentes áreas do conhecimento, os quais sabe-se que Arcimboldo dominava e conhecia profundamente, considerando-se a sua bem conhecida erudição, destacada pelas fontes da época (KAUFMANN, 2009).

Frente a diversas interpretações, pode-se perceber uma certa busca por simplificação, procurando definir sua obra visando torná-la menos ambígua e de mais fácil compreensão por alguns autores. No entanto, um caminho mais adequado é procurar pesquisar Arcimboldo e a sua obra mantendo a complexidade, pois sua obra não é, em si mesma, simplificadora, nela coexistem características e conceitos opostos, o que a caracterizam como ambígua (ou ambivalente), com múltiplas possibilidades interpretativas, embora algumas contraditórias, que foram 'postas' nessas próprias criações. De uma forma ou de outra, sua obra abrange todos esses aspectos. Assim, não há razão para simplificar, o que seria incoerente com essa complexidade de sua obra, definindo-a em um aspecto e excluindo outro, quando, na realidade, todos esses aspectos estão presentes. Assim, não se trata de identificar as suas pinturas definindo-as de uma forma ou outra, mas todas, de algum modo, abrangendo a multiplicidade e considerando os valores diferentes dos nossos, por consistir em uma cultura de uma outra época (como a leitura antropológica que Norbert Elias (1995) realizou sobre a vida de Mozart). Uma abordagem contextualizada, ao estabelecer relações mais ou menos abrangentes entre a obra e diversos aspectos da realidade, seja do âmbito do artista ou da recepção, ou ambos, permite uma visão mais completa e complexa do artista e sua obra, adequada para uma investigação que procura explorar possibilidades interdisciplinares, estabelecendo relações que possibilitem novas formas de compreensão. Neste caso particular, sobre os simbolismos na arte pictórica.

Frente à sua obra, a complexidade que a caracteriza possibilita diferentes visões e interpretações, tendo em vista que permite múltiplas leituras. Com relação às diferentes interpretações às obras de Arcimboldo, vistas como enigmáticas, estas indicam tentativas em se buscar a “chave interpretativa” a que se refere Eulalio (1982). A partir do levantamento de escritos de diferentes tipos, não somente pesquisas, pode-se observar que Arcimboldo consiste em objeto de interesse de diferentes áreas do conhecimento. Em um panorama geral de escritos que consistem em textos jornalísticos, artigos, dissertações e teses, publicados entre 1968 e 2012, pode-se comprovar o interesse manifesto pelas obras do artista, não só de interesse do campo da arte pictórica, mas também das neurociências, da educação, da filosofia, da lingüística, da música, da museologia, biblioteconomia, entre outros, caracterizando-o como um objeto de estudo interdisciplinar. No entanto, o fato de existir interesse por Arcimboldo proveniente de várias áreas, por si só não o faz necessariamente objeto de estudo interdisciplinar, pois pode ser pesquisado segundo uma perspectiva disciplinar, por exemplo nos estudos sobre a percepção, sem entabular relações entre disciplinas. Esse interesse provenientes de áreas tão díspares decorre do fato de que o artista engajava-se em atividades diversificadas, em uma época em que o conhecimento não era separado em áreas completamente independentes, mas visavam universalidade, diferentemente de hoje, em que o objetivo consiste na crescente especialização. Porém, diversos textos escritos sobre o referido artista consistem em reflexões construídas por meio da articulação de conhecimentos entre disciplinas, e, de todo modo, geralmente sua obra suscita o estabelecimento de relações – seja do artista com outros artistas da mesma época ou não, entre sua obra e outras áreas, ou entre sua obra e aspectos históricos, filosóficos, psicológicos ou sociais. Também nos catálogos das exposições, seus textos provêm de especialistas de diversas áreas do conhecimento.

Tal pesquisa permite também pensar questões relacionadas à articulação entre diversos conhecimentos numa época em que se buscava um conhecimento abrangente e universal, e não tinha ocorrido ainda a busca pelo conhecimento especializado por meio das disciplinas. Interessante o fato de que o próprio artista tinha interesses diversos, sendo multifacetado de modo semelhante a Leonardo da Vinci, e possivelmente também a outros sábios renascentistas. Apesar de exercer atividades em diferentes campos do saber, também estabelecia relações entre os mesmos, sem perceber fronteiras rígidas e impenetráveis,

havendo uma certa continuidade, como nas relações entre a pintura e outras áreas, como. Por exemplo, pode-se perceber inter-relações entre a pintura e a poesia, a música, e a organização de espetáculos.

A maioria desses trabalhos (realizadas nos séculos XX e XXI) tem o seu foco direcionado para as cabeças compostas pintadas pelo artista, evidenciando a complexidade devido à multidimensionalidade dessas obras, cujos aspectos diversos são passíveis de estudo a partir de diversos pontos de vista.

Um de seus aspectos é o linguístico, ressaltando o seu aspecto retórico, evidenciando assim uma relação dessas obras com a linguagem verbal (BARTHES, 1990; HANSEN, 2006; OLIVA, 1980; SANTAELLA e NÖTH, 2008). Na abordagem semiótica, Barthes (2009) viu Arcimboldo como um artesão da linguagem, cujas obras mudavam e permutavam várias formas retóricas. Sendo o paradoxo reconhecido como uma das características da obra de Arcimboldo, a qual constitui paradoxos visuais e retóricos (BARTHES, 1990; KAUFMANN, 2009). Assim, nesta perspectiva de comparação de duas formas de expressão (a pintura e a poesia) nas pinturas de Arcimboldo, origina-se uma linha de interpretação semiótica e lingüística, segundo a qual as obras do artista possuem uma “fundação lingüística, sua imaginação é poética no sentido próprio da palavra”, sendo que tal obra “não cria os signos, combina-os, permuta-os, extravia-os – o que faz exactamente o operário da língua”. (BARTHES, 1990, p.114).

Conforme Kaufmann (2009), as invenções figurativas de Arcimboldo eram de um tipo fantasioso que frequentemente incorporam metáfora, comparação, símile, hipérbole ou oxímoro (relacionado a paradoxo). Figuras retóricas que Barthes (1990) também identifica:

À sua maneira, Arcimboldo é também ele um retórico: pelas suas Cabeças, lança no discurso da Imagem todo um pacote de figuras retóricas: a tela torna-se um verdadeiro laboratório de tropos. Uma concha vale por uma orelha, é uma Metáfora. Um amontoado de peixes vale pela água – na qual vivem – é uma Metonímia. O Fogo torna-se uma cabeça flamejante, é uma Alegoria. Enumerar os frutos, os pêssegos, as peras, as cerejas, as framboesas, as espigas para dar a mostrar o Verão, é uma Alusão. Repetir o peixe para fazer dele aqui um nariz e ali uma boca, é uma Antanaclase (...). (BARTHES, 1990, p.118).

Referente à literatura, podem ser estabelecidas relações com obras literárias, da época ou não, (KAUFMANN, 2009, 1985; LEVISI, 1968; BUXÓ, 2004; DE ARMAS, 2004; KRESSNER, 2009; RIVERA-DÍAS, 2008; SLATER, 2000). Outra ênfase de Kaufmann (2009) recai sobre os interesses humanísticos e literários de Arcimboldo e seus contemporâneos, destacando também que a poesia foi outra atividade à qual o artista em questão se dedicava, sendo que, segundo este autor, as aspirações humanísticas e literárias de Arcimboldo eram desconhecidas por intérpretes de períodos históricos anteriores. E hoje sabe-se que Arcimboldo escreveu poemas com o objetivo de possibilitar uma leitura mais completa de sua obra (KAUFMANN, 2009). Nessa área, foram realizadas análises comparativas de Arcimboldo com escritores, seja da antiguidade, do seu período histórico ou próximo, ou da (nossa) contemporaneidade, demonstrando a influência recebida, ou por Arcimboldo, ou pelos escritores que vieram depois dele. Kaufmann (1985, 2009) aponta que essas relações entre as suas criações e obras literárias já foi feita em sua própria época, e por diversos estudiosos, inclusive esse mesmo autor. O artigo de Thomas DaCosta Kaufmann (1976), discorre acerca da interpretação da pintura de Arcimboldo a partir de poemas de Fonteo, recém-descobertos na época em que escreveu este artigo. O autor analisa “As Quatro Estações” e “Os Quatro Elementos” a partir da tradição da iconografia imperial, afirmando que “Vertumnus” também pertence a esse tema imperial. Ainda em outro artigo, Kaufmann (1985) discorre acerca da influência da poesia de Propércio, mais especificamente sobre Vertumnus, sobre o quadro com esse mesmo título de Arcimboldo.

Ilka Kressner (2009) analisa a obra da contista argentina Ana María Shua, cujos personagens são um híbrido entre humano e vegetal, comparando-a com as cabeças compostas de Arcimboldo, identificando semelhanças na representação de corpos híbridos, num mundo de diferenças e multiplicidade. Permitindo uma discussão sobre identidade, que não é unitária e coerente, e sim híbrida, paradoxal, contraditória, absurda, caótica, inadaptada, em corpos que misturam partes vegetais e humanas de forma justaposta, em que tais corpos caracterizam-se por apresentarem co-existências logicamente impossíveis. Tais características fazem a autora identificar semelhanças de tais personagens de Shua com as invenções vegetais-humanas de Arcimboldo (KRESSNER, 2009). Esta leitura de Arcimboldo também desconsidera o contexto de origem, as ideias da época que fundamentaram filosoficamente a formação das imagens, mas considera

suas obras considerando a vivência subjetiva de fragmentação na atualidade.

Entre os trabalhos que comparam as obras compostas de Arcimboldo com escritores próximos da sua época, está o artigo de Margarita Levisi (1968), que estabelece uma comparação entre Arcimboldo e Francisco de Quevedo, focalizando as figuras compostas nas obras de ambos artistas, com linguagens diferentes: um dominando a pictórica e outro a literária, embora não haja uma separação radical entre essas artes. A autora assinala uma forte presença da obra de Arcimboldo (nascido cerca de cinquenta anos antes) sobre a de Quevedo, embora este em nenhuma de suas obras ou correspondências tenha mencionado o nome desse artista, e portanto tal influência não pode ser comprovada. O que aproximaria a ambos artistas consiste na impressão visual de suas obras. A autora enfatiza a personificação em diversas poesias de Quevedo, em que mais do que construir formas humanas de vegetais e animais, este poeta apresenta tais seres diversos como se fossem humanos, no que aparece uma intenção de crítica aos costumes, evidenciando uma ênfase na visualidade.

Em outro artigo da área de literatura comparada, José Pascual Buxó (2004), focaliza dois poetas do período barroco, Luis de Góngora e Sor Juana Inés de la Cruz, ressaltando suas características de preciosismo, intelectualismo/cultismo/erudição, profusão de metáforas, referências a fontes diversas (astronomia, geografia, anatomia, mitologia – no caso de Sor Juana), presentes tanto nas poesias analisadas quanto nas imagens pictóricas de Arcimboldo. Buxó (2004) afirma que além de seu aspecto humorístico, é importante buscar o significado simbólico dessas obras, incluindo a de Arcimboldo.

De Armas (2004) focaliza a obra “Dom Quixote”, de Cervantes, mencionando o interesse desse autor pela cultura italiana. Compara tal obra literária com o quadro “Primavera”, de Sandro Botticelli, e menciona também o grotesco presente na obra do escritor. De Armas (2004) aponta que a comparação entre partes do corpo e vegetais presente em uma cena de Dom Quixote e em quadros de Arcimboldo insere-se no grotesco vigente durante o Renascimento. Sendo que a respeito dessa observação, o autor afirma ser possível que Cervantes tenha visto obras de Arcimboldo, ou pelo menos alguma imitação.

Outras comparações literárias também foram feitas de Arcimboldo com La Fontaine. Maya Slater (2000) analisa as fábulas do escritor em questão focalizando as significações provenientes do uso de animais nas histórias, tanto como animais propriamente, como alegorias

estereotipadas, ou representando pessoas, e no capítulo “Hidden Images” compara com Arcimboldo, partindo do fato de que ambos artistas utilizam figuras de animais e objetos não-humanos para representar figuras humanas, e no caso das fábulas, identidades humanas emergem conforme a linguagem para referir-se ao humano, embora sob a forma de animais ou objetos.

Também o aspecto naturalista da obra tem sido estudado por diversas ciências que se dedicam ao estudo da natureza, como biologia e medicina. Alguns artigos da área da saúde (BARBÓN GARCÍA, 2006; TORPY, 2008; POTTER, 2008) saem de suas áreas específicas para discorrer sobre cultura, fazendo algumas associações remotas com as suas áreas de atuação, divulgando as obras do artista e breves informações históricas. Este aspecto também é desenvolvido por Kaufmann (2009) e Ferino-Pagden (2010), os quais ressaltaram o aspecto naturalístico de suas obras compostas no contexto das ilustrações que o artista realizou para obras científicas de História Natural. A concepção da natureza especificamente, tem sido bastante estudada com relação a Arcimboldo.

Um outro objeto de estudo específico nas famosas composições de Arcimboldo consiste na percepção de ilusões de ótica (KAUFMANN, 2009; KOBAYASHI et al., 2012; REMSHARDT, 2004). No âmbito dos estudos sobre a percepção, Remshardt (2004) analisa o aspecto de ambiguidade ou ambivalência presente na necessária alternância do olhar do espectador para identificar a dupla possibilidade de leitura posta pelas obras de Arcimboldo. Um elemento perceptivo que aparece bastante nas obras da época refere-se à deformação na pintura de objetos realizada a partir de conhecimentos de geometria, conhecida como anamorfose. Suas obras são muitas vezes relacionadas com as anamorfozes em virtude da ambigüidade e da ilusão ótica, constituindo um papel relevante do espectador na construção das imagens, demandando portanto um esforço do mesmo no sentido de identificar e decifrar as imagens (HOCKE, 2005; KAUFMANN, 2009). Em alguns artigos da área da neurociência, são relatados estudos sobre processos perceptivos a partir de suas obras, abordando a capacidade cerebral de reconhecimento de rostos a partir dessas obras compostas do artista (KOBAYASHI et al., 2012; MARTINEZ-CONDE e MACKNIK, 2010), ou investigando a possível inter-relação entre os órgãos dos sentidos, com base em uma invenção de Arcimboldo que se fundamentava na teoria pitagórica da unidade entre pintura e música, representando as notas musicais em cores (em uma escala que vai da

nota mais grave (em branco) até a nota mais aguda (em preto)) (CAMPEN, 1999).

A questão identitária foi abordada por Morodo (1987); também por Slater, 2000. No campo das ciências sociais e política, na época da exposição de 1987 unicamente com obras de Arcimboldo realizada em Veneza, Morodo (1987) articula o artista com o pensador Edgar Morin, distanciados temporalmente por cerca de 400 anos, com relação à questão da identidade européia. Com relação ao artista, Morodo identifica a presença de um questionamento identitário que proporcione sentido ao humanismo, e que surge da diversidade, complexidade e inovação, em uma Europa em transição e no encontro com a natureza. Com base nessa arte, o articulista pensa no princípio “unitas multiplex” como possibilidade de surgimento de uma unidade européia que abranja a heterogeneidade de forma complexa, como as obras do artista. O autor busca 'transferir' um princípio encontrado na arte para a sociedade (também uma parte de um todo). Embora tal arte e tal sociedade sejam de épocas diferentes, o autor conseguiu superar essa distância, relacionando uma com a outra em sua reflexão.

O aspecto histórico esteve presente nos textos de Monod (2000) e de Bryant (2010). Inserido na área da história política, o livro desse autor focaliza a transformação do poder na Europa monárquica, interpretando a obra “Vertumnus” de Arcimboldo como um apoio para a visão do poder real como um poder divinizado. Bryant (2010), por sua vez, em um artigo publicado em um periódico especializado em História, relata uma pesquisa acerca do uso de pinturas na propaganda pela reforma e pela contra-reforma no século XVI, mencionando Dürer e Cranach como pintores que atuaram por meio da arte a favor da causa protestante, enquanto Arcimboldo do lado católico ao retratar João Calvino (“feito de peixe, sapo e pedaços de frango”). Sendo que essa obra é intitulada “O Jurista”, e costuma ser associada a um dos conselheiros do imperador, J. U. Zasius (KRIEGESKORTE, 2006), mas não há qualquer comprovação da participação do artista nessa contenda, ainda mais considerando o clima de tolerância religiosa na corte, tanto sob o poder de Maximiliano II como de seu filho, Rodolfo II, mantendo-se à parte dos conflitos religiosos que estavam acontecendo em outras partes da Europa naquele tempo.

Outro aspecto das obras de Arcimboldo, consiste na relação de suas pinturas com as coleções da época, desenvolvido por alguns autores provenientes das áreas de museologia e biblioteconomia (CAREY, 2000; ELHARD, 2005).

Elhard (2005) analisa o quadro “O Bibliotecário” de Arcimboldo, no campo da Biblioteconomia e a sua cultura visual, propondo uma revisão da interpretação realizada por Alfons a essa obra, segundo o qual tratava-se de uma ridicularização ao bibliotecário da corte dos Habsburgo, Wolfgang Lazius, propondo em substituição, uma crítica aos meros colecionistas de livros que não os lêem. Para Elhard (2005), não existe nenhum indicativo que justifique tal obra ser compreendida como o retrato de uma pessoa específica, tendo em vista que na época, cerca de cem anos após a invenção da imprensa, diversas bibliotecas particulares e públicas foram sendo criadas e também por existirem cópias dessa obra, realizadas pelo próprio artista para serem presenteadas. Sendo que segundo o mesmo autor, trata-se mais de uma obra com um significado simbólico do que uma caricatura de uma pessoa específica. Ainda, este autor critica o fato de que a identificação do quadro como sendo o retrato referente a Lazius não levou a uma interpretação simbólica, como se o único objetivo da obra fosse divertimento, enquanto Comanini (1591) já havia advertido que as obras do artista em questão tinham uma dupla finalidade: divertir e também veicular um conteúdo sério, possivelmente moralizante. Neste sentido, Elhard (2005) traz a interessante informação de que a obra “O Bibliotecário” não tinha título, o qual lhe foi atribuído no início do século XX numa catalogação como acervo do Castelo Skoklosters, na Suécia.

Com relação ao aspecto das obras compostas que remetem a alimentação e culinária, o artigo de Lisa Minari Hargreaves, da UnB (2010), no contexto das discussões sobre arte e tecnologia, discute o uso estético do alimento na culinária do século XVI, como uma possível fonte para essas criações, analisando o costume dessa época de criar receitas de animais híbridos a partir da junção de partes de animais diversos, associando com a ideia atual de ciborgue, o que segundo a autora remete às obras compostas de Arcimboldo. Esta autora traz a criação do artista para discutir o hibridismo nos corpos, para a realidade contemporânea. Embora tal 'deslocamento temporal' seja característico do pensamento contemporâneo, a comparação é criativa e pertinente à reflexão que a autora propõe, articulando dois campos do conhecimento que tem buscado aproximar-se: arte e tecnologia.

Outro aspecto dessas obras do artista consiste na imaginação e expressão criativa. Os textos inseridos no âmbito da arte-educação (CARROLL, 2006; CURIO, 2005; HUBBARD, 2004; KENNEDY, 1999; MCINTOSH, 2000; WOOD, 1993), publicados em periódicos dos

Estados Unidos voltados para as artes visuais na escola, utilizam as obras de Arcimboldo visando promover a criatividade e a imaginação dos alunos, enfatizando assim esse aspecto das obras, e evidenciam possuir um papel na divulgação das obras do artista para as novas gerações, na medida em que os professores apresentam breves informações sobre o contexto histórico e cultural de Arcimboldo. Outro ponto em comum entre esses textos refere-se aos comentários sobre o fascínio e o envolvimento que tais obras compostas exercem sobre os estudantes, revelando o gosto estético generalizado da época contemporânea por obras que se assemelham à estética moderna.

Outro aspecto, ainda, recebe atenção das áreas técnicas e tecnológicas. Um texto de autores italianos da área de Design Gráfico, Di Blasi, Gallo e Petralia (2000), relatam o seu trabalho técnico com mosaicos, mencionando Arcimboldo e o quadro “Verão”, apresentando uma nova técnica de formar imagens com mosaicos, inspirada nas pinturas compostas desse artista.

Uma dissertação de mestrado que menciona Arcimboldo, mas não o tem como objeto principal de estudo, é da área da cultura visual (mais especificamente da área do Design), de Marissa Frayer (2010), abordando a questão da tendência humana ao antropomorfismo, em objetos de uso cotidiano, buscando incluir o aspecto subjetivo no Design. A autora cita Arcimboldo com relação a sua representação de formas humanas a partir de seres e objetos não-humanos: animais, vegetais e objetos (inanimados), entre outros artistas e criações de povos de outras épocas e espaços, como exemplos da tendência humana ao antropomorfismo.

Outro aspecto enfatizado nas obras de Arcimboldo consiste no simbólico, recorrente nas pesquisas sobre as obras do artista (ARANEO, 2008; BALTRUSAITIS, 1987; BUXÓ, 2004; HARRIS, 2011; KAUFMANN, 1976, 2009; REINER, 2006, 2000; SLATER, 2000). Kaufmann (1976, 2009) e Harris (2011) referem-se ao lugar ocupado no contexto político e social da corte dos imperadores da família Habsburgo para os quais o referido artista serviu, cujas obras eram presenteadas e utilizadas para selar acordos. A hipótese de Kaufmann, de as séries iniciais das estações e elementos serem consideradas como alegorias imperiais, é hoje amplamente aceita. Sendo que tal hipótese foi recebida inicialmente com ceticismo a partir da perspectiva de leitura que via as obras de Arcimboldo como predominantemente cômicas, grotescas ou imagens populares, não reconhecendo a possibilidade de que veiculassem alguma mensagem relevante, o que o referido autor

denomina de 'chiste sério' (KAUFMANN, 2009). Conforme essas informações, que comprovam que tais obras constituíam alegorias em seu meio, o mesmo autor considera insustentável a linha de interpretação que compreende a obra de Arcimboldo como meras piadas, apenas em sua ludicidade. Harris (2011), seguindo a linha de investigação de Kaufmann (2009), aprofunda a leitura do aspecto simbólico presente na obra “Vertumnus”, e nas séries “As Quatro Estações” e “Os Quatro Elementos”, trazendo o significado compartilhado da época sobre alguns de seus elementos componentes. Como afirma o autor, tais obras foram criadas “não somente para entreter mas também simbolicamente para glorificar a dinastia Habsburgo representando a harmonia do império (...).”⁶ (HARRIS, 2011, p.2). Com relação a “Vertumnus”, Harris descreve alguns de seus elementos constituintes, apontando sua importância nos sentidos político, poético e simbólico, consistente com a busca alquímica do imperador. Politicamente, Rodolfo II é mostrado como o soberano da natureza, regente da vida temporal. No sentido poético, o autor remete ao conto referente a esse deus etrusco relatado por Ovídio, comparando a capacidade de transformação com as mudanças de humor e a melancolia de Rodolfo II; com relação ao aspecto simbólico da obra, o autor menciona que Vertumnus é relacionado com Hermes Trismegistus, o “pai da alquimia” e a concepção de natureza atribuída a essa figura mítica, compartilhada por Rodolfo II, segundo a qual a natureza e os seres humanos estão unidos por forças ocultas e suportam o objetivo alquímico de encontrar a pedra filosofal e descobrir a harmonia presente nos fenômenos naturais⁷ (HARRIS, 2011). Sendo que o ambiente de tolerância religiosa e a promoção das ciências e das artes promovidos por esse imperador, revelam-no como o verdadeiro Vertumnus, “mestre das mudanças e das transformações”, como retratado por Arcimboldo (HARRIS, 2011).

Mais próxima do trabalho desta tese, embora não aprofunde o estudo sobre Arcimboldo, Reiner (2000; 2006) investiga o imaginário referente à vegetação, com ênfase na árvore, em dois trabalhos

⁶ Transcrição traduzida. No original: “These images were meant not only to entertain but also symbolically to glorify the Habsburg dynasty by representing the harmony of the empire in representations of humanity naturally embedded in the seasons and the elements.” (HARRIS, 2011, p.2).

⁷ Referência à seguinte passagem, no original: “Rudolf believed that men and nature are linked through hidden sources of knowledge and supported the alchemical goal of finding the philosopher's stone and discovering the sacred harmony underlying natural phenomena.” (HARRIS, 2011, p.5).

acadêmicos. Em sua dissertação de mestrado (2000), a autora pesquisou os vegetais no imaginário dos diferentes povos, utilizando diferentes mitos, textos literários e obras de Arcimboldo enquanto “textos visuais”. Como categorias de análise, a autora utilizou três categorias apontadas por Mircea Eliade: “a identificação da árvore com o cosmos”, “a identificação da árvore com o homem” e “a nostalgia do paraíso”. Em sua tese de doutorado, Reiner (2006) relaciona a obra visual de Arcimboldo com a obra poética de Manoel de Barros, que tem como uma de suas características uma inventividade lúdica, focalizando a relação do ser humano com os vegetais. Sendo que a mesma autora ressalta como pontos em comum entre ambos, o aspecto lúdico da criação artística, e também o aspecto contemplativo referente à natureza. Neste trabalho, a autora focaliza o referido poeta, buscando investigar a presença e a influência dos vegetais em suas poesias, analisadas linguisticamente, sendo que a obra de Arcimboldo (a série “Os Quatro Elementos”) e de outros artistas (Vincent Van Gogh, René Magritte e Frida Kahlo) assumem um lugar coadjuvante em sua análise, comparando a concepção do vegetal nessas poesias, também com poesias de autores de Brasil, Portugal e de países lusófonos da África, com pinturas que também apresentam vegetais, relacionando também com narrativas míticas sobre vegetais. Reiner (2006) identifica a transmutação na criação do poeta analisado, o qual expressa diferentes transformações em poesias sobre a sua própria identidade, e comparando poesias de diversos poetas e as pinturas de Arcimboldo focando na temática da metamorfose homem-vegetal.

O texto de Baltrusaitis (1987), que de certa forma também aproxima-se desta tese em virtude do imaginário da árvore, focaliza os antecedentes da obra de Arcimboldo, apontando prováveis fontes da cultura medieval nas criações do artista, ressaltando o imaginário nas diversas lendas e mitos, com ênfase na simbologia da árvore.

O artigo de Phyllis Araneo (2008) articula conhecimentos de Ecologia com Psicologia Junguiana, enfocando o arquétipo do “homem verde” – um misto de homem e vegetal – e seu re-aparecimento em obras de diferentes artistas e em diferentes épocas, e em momentos de crises ambientais, identificando uma 'explosão' desse fenômeno na contemporaneidade. O exemplar citado desse arquétipo criado por Arcimboldo é “Vertumnus” (figura 10).

Ainda mais próxima a esta tese está uma dissertação relacionada com a temática da árvore do conhecimento e Arcimboldo, entre outros artistas, de Alyssa Ovadis (2010), vinculada ao Departamento de

Estudos Judaicos, da Faculdade de Artes, da McGill University, Montreal, Canadá. A obra de Arcimboldo analisada é “Eva e a Maçã e seu Complemento”, em nenhum momento mencionando o afresco “A Árvore de Jessé”. Tal dissertação focaliza o fruto dessa árvore mítica em pinturas de diversos artistas e na interpretação bíblica. Embora vise uma cabeça composta de Arcimboldo, esta obra não é analisada nesse trabalho pela composição, e sim por um elemento do conteúdo: a maçã, sendo que a autora discorre mais sobre a temática da árvore conforme os textos judaicos, o que é pertinente para esta pesquisa. A obra de Arcimboldo selecionada pela autora só é mencionada rapidamente, exemplificando a afirmação de que, embora a maioria dos textos que interpretam essa passagem bíblica afirmam que o fruto proibido da árvore do conhecimento é o figo, a maioria das pinturas o representam como uma maçã vermelha.

Muitas vezes o literário é articulado com os simbolismos (BUXÓ, 2004; LEVISI, 1968; SLATER, 2000), podendo-se perceber articulações interdisciplinares. Nesse sentido, Kaufmann (2009) é um autor que considera várias das dimensões acima mencionadas, buscando uma visão mais ampla das obras compostas. Apesar de abranger nos seus escritos as diversas obras do artista, a ênfase recai mesmo sobre as obras compostas, que são os seus trabalhos mais discutidos. Tais pesquisas centram seu foco sobre as suas famosas cabeças compostas de animais, vegetais e outros seres e objetos diversos, analisando-as sob diferentes pontos de vista, e evidenciam diferentes apropriações e algumas aplicações práticas a partir dessas obras de Arcimboldo. Diversas foram as linhas de interpretação e as abordagens seguidas para a compreensão de suas intrigantes cabeças compostas, chegando a afirmações algumas vezes divergentes entre si. Algumas linhas de interpretação já foram mencionadas anteriormente, como no caso de leituras anacrônicas, não linear temporalmente, que concebem as obras de Arcimboldo como surrealistas e transgressoras; e outras que vem sendo amplamente aceitas, como a visao dessas obras como alegorias imperiais. Em menor quantidade, há trabalhos realizados analisando outros tipos de obras do artista, que não as obras compostas: os desenhos de figurinoss, adereços e carros para as festividades (BEYER, 2007b; LEYDI, 2011b; PALOMBI, 2010) e a relação das obras do artista com a música (MANIATES, 1971) e mais especificamente sobre a sua invenção de um sistema de registro musical realizado com cores (BERRA, 2011c; CAMPEN, 1999; CASWELL, 1980; FREITAS, 2009). Com relação aos textos sobre obras visuais anteriores do artista,

pode-se citar o de Morel (2007b) a respeito da série de desenhos sobre a fabricação da seda; o de Miller (2011) sobre os desenhos do artista para tapeçarias e banners; e o de Pirina (2011) sobre os desenhos para os vitrais. Outras obras posteriores consistem nos desenhos naturalistas do artista, objeto dos textos de Berra (2011b), Ferino-Pagden (2007b, 2010), Kaufmann (2009), Kirchweger (2007), Olmi e Tomasi (2011), Schütz (2007b), Staudinger (2007a).

Entre os escritos sobre a atividade artística de Arcimboldo em Milão, anteriormente ao seu trabalho junto à corte dos Habsburgo em Viena e Praga, destaca-se a dissertação de mestrado de Melissa Palombi (2010), na área da História da Arte, concedendo maior atenção para a atividade desse artista na realização de festivais. Este trabalho traz diversas informações históricas, sociais, políticas e artísticas relacionadas à cidade natal de Arcimboldo. A referida autora enfatiza uma conexão entre a realização de festivais por Arcimboldo e sua ida para Viena. De certa forma, tal trabalho aproxima-se desta tese ao focalizar o período que antecede o ingresso do artista na corte.

Considerando a breve incursão realizada sobre os textos que têm sido escritos acerca do artista, pode-se afirmar que são poucos os que discorrem acerca de suas obras anteriores, em sua maioria publicados nos catálogos das exposições do artista. Sendo em quantidade restrita os textos que mencionam a obra “A Árvore de Jessé”, de Arcimboldo. Kaufmann (1988, 2009) foi um desses poucos autores, bem como também Baltrusaitis (1987), Calvesi (1987), e Miller (1989, 2011). Do que se conclui que há uma escassez de escritos acerca desta obra, a qual ainda não teve uma análise simbólica, pois quando os autores a mencionam, é para referir-se aos antecedentes de Arcimboldo e sua produção na Lombardia. Em bases de dados de abrangência nacional e internacional, não foram encontradas pesquisas que tivessem essa obra como objeto. Os artigos consultados abordam as obras compostas que Arcimboldo pintou mais tarde, não tendo sido observada qualquer análise acerca da árvore do conhecimento, árvore da vida ou árvore de Jessé em Arcimboldo. No acervo do Instituto Warburg existem textos sobre a árvore de Jessé, mas não a de Arcimboldo. Evidenciando uma lacuna encontrada em meio à crescente produção intelectual sobre Arcimboldo e suas criações, referente a uma obra do início de sua carreira, pintada antes de ter sido convidado a assumir a função de retratista da corte dos Habsburgo, – os representantes do Sacro Império Romano Germânico na época – servindo três gerações de imperadores, primeiramente em Viena e depois em Praga.

Portanto, o objeto da presente pesquisa consiste no afresco “A Árvore de Jessé” (figura 12), também chamado de “A Árvore da Vida de Cristo”, optando aqui por designá-la pelo primeiro título apresentado, tendo em vista que representa um tema iconográfico tradicional, abrangendo a árvore da vida. O referido afresco foi pintado pelo artista provavelmente com a colaboração de um colega aproximadamente sete anos mais novo, Giuseppe Lomazzo, também conhecido como Giuseppe Meda, ou apenas Meda.

Pretende-se direcionar o presente trabalho visando alcançar o objetivo principal: realizar uma interpretação possível do afresco de Arcimboldo intitulado “A Árvore de Jessé”, analisando os símbolos presentes que faziam parte do imaginário da sociedade europeia no período de transição para a modernidade. E também os seguintes objetivos específicos: aprofundar o conhecimento sobre a significação na pintura com relação à interpretação de simbolismos; e contribuir no campo de estudos sobre a criação pictórica de Arcimboldo, buscando compreender a significação dessa obra no seu contexto de criação artística.

Tratando-se de uma obra de Arcimboldo pouco pesquisada e pouco conhecida pelo público, justifica sua análise simbólica, tendo em vista o interesse crescente pelas obras do artista, num campo de estudos com tantas indefinições e controvérsias. A investigação sobre Arcimboldo e suas criações também é relevante devido ao fato de sua obra não ser tão amplamente conhecida pelo grande público quanto a de outros artistas, bem como a importância em se conhecer mais sobre um artista diversificado e competente em outras áreas, comparado a Leonardo da Vinci, mas cujas invenções se perderam devido à inexistência de registros ou à perda dos mesmos.

Do ponto de vista da sua importância para a contemporaneidade, também é importante para uma cultura predominantemente visual investigar o processo de significação na pintura. Bem como também no âmbito de estudos sobre a imagem e formas de leituras possíveis. Nesse contexto, a imagem visual tem ocupado um lugar cada vez maior em diversas áreas do conhecimento além das artes visuais, como a história da arte, antropologia, sociologia da cultura, psicologia da educação e arte-educação relativas à leitura de imagem. Este trabalho mostra uma possibilidade de leitura de imagem fundamentada no contexto de origem da obra, garimpando e articulando informações de forma meticulosa. Ainda, tratando-se de uma obra de arte de um período anterior, esta investigação contribui no âmbito dos estudos sobre a

imagem visual, ao permitir uma ampliação do conhecimento acerca da pintura e da cultura da época, de modo geral; e a respeito das criações pictóricas de Arcimboldo, mais especificamente, principalmente sobre a sua obra “A Árvore de Jessé” e seu tema representado, indicado pelo título. Esta análise mais ampla dos simbolismos presentes na obra abre caminho para futuros aprofundamentos de questões apontadas no referido afresco, embora não possam ser exaustivos, considerando a abertura da criação artística e dos símbolos.

A questão que se busca investigar consiste na significação da obra a partir das escolhas temáticas e pictóricas realizadas pelo artista, evidenciando o seu aspecto intelectual de articulação de conceitos e ideias, visando responder à pergunta: **o que essa obra que abrange duas imagens e seus símbolos inter-relacionados pode significar?** Tal pergunta norteadora refere-se ao significado da obra “A Árvore de Jessé” de Arcimboldo, tendo este trabalho como ponto de partida o seu contexto de surgimento. Embora já se parta de antemão do conhecimento de que não é possível uma resposta definitiva a essa pergunta, busca-se aqui uma interpretação possível, a qual possa trazer contribuições na consideração da referida obra. A ênfase no contexto de surgimento foi escolhida tendo em vista que a análise recai mais sobre a própria obra do que tanto sobre a recepção e a criação. No entanto, mesmo tendo como foco de investigação a obra, a pergunta de pesquisa abrange também os outros dois aspectos, trazidos aqui para se compreender a obra pictórica numa perspectiva relacional, já que a mesma foi criada por alguém em um determinado contexto de surgimento, apesar de que obviamente não se restringe a esse contexto. E também abrange um outro aspecto, composto pelo simbólico e o imaginário, do qual tiveram acesso tanto o artista como os espectadores daquele tempo. Ainda que este trabalho tenha como objeto principal justamente uma das obras do período anterior do artista, enquanto ainda residia em Milão, busca-se não perder de vista as suas criações posteriores. O foco recai, portanto, sobre essa obra, sem excluir possíveis relações com obras posteriores do mesmo artista, relacionando a árvore com demais símbolos presentes na “Árvore de Jessé”, possibilitando a sua interpretação em sintonia com os conhecimentos do seu tempo.

Considerando as três perguntas colocadas por Gombrich (2005) com relação à interpretação das obras de arte, neste trabalho a interrogação que embasa esta pesquisa consiste principalmente em “o quê” a obra aqui analisada significa. Sendo que essa questão também se

faz presente num sentido de identidade da obra que acaba recebendo mais uma resposta além da conhecida, em que é reconhecida como a representação de um tema tradicional da Idade Média, mas que além disso também é uma cabeça composta. A questão desta pesquisa, do ponto de vista teórico, direciona-se para a possibilidade de significação dos símbolos na referida pintura, buscando uma interpretação da obra embasada numa perspectiva que concebe os símbolos como parte do mundo imaginário e que têm suas raízes no inconsciente coletivo, como melhor desenvolvido no capítulo 3 desta tese.

Motivada pela busca do pensamento que deu forma a esta obra, buscou-se realizar uma análise embasada em uma visão panorâmica sobre a mesma, tendo em vista que a presente obra ainda não havia sido analisada. A partir dos resultados da presente leitura, é possível perceber aspectos a serem aprofundados posteriormente.

Em meio a tantas indefinições e desconhecimentos, e às diversas vertentes de pesquisa sobre o referido artista e suas obras, destaca-se a busca pelos significados de suas criações com base nos seus simbolismos, entrando também em questão a própria interpretação da obra de arte com relação aos seus limites e possibilidades, como será exposto no item 3.2 desta tese. Frente às diversas vertentes de investigação das obras de Arcimboldo, como as demonstradas anteriormente, neste trabalho optou-se por uma análise simbólica da referida obra, buscando preencher ou pelo menos contemplar tal lacuna encontrada nos estudos realizados acerca do artista e sua criação pictórica, que vem a ser a interpretação dos seus símbolos no tocante ao mito da árvore da vida e suas diversas implicações sobre o contexto e a arte do referido artista. É provável que ninguém tenha tido a idéia de estudar esse aspecto e principalmente essa obra, pois o interesse generalizado recai mesmo sobre as obras compostas, enfatizando suas características de inventividade, hibridismo, metamorfose e reversibilidade, ao encontro da arte na pós-modernidade, a temporalidade a partir da qual tais obras são analisadas.

Nesta obra, o símbolo principal consiste na imagem da árvore, que tem recebido um lugar destacado nas mais diversas culturas, remetendo aos significados que lhe foram atribuídos por diferentes tradições, também presentes e adaptadas na religião cristã (ELIADE, 2010a). Trata-se de um tema rico em simbolismo, proveniente do âmbito da arte sacra cristã com origem na França medieval, que se propagou pela Europa até o século XVIII. Consiste numa síntese entre o Antigo e o Novo Testamentos. Parte da profecia do profeta Isaías: “Do

tronco de Jessé brotará um rebento, e das suas raízes um renovo frutificará” (Isaías 11, 1) (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p.464). Jessé era o pai do rei Davi, e segundo uma lenda teve uma visão na qual uma árvore saía do seu corpo e indicava em suas ramificações uma descendência de reis. Esta profecia está relacionada com a vinda do Messias, e a arte cristã representava Cristo como descendente da linhagem que teve início com Jessé. Portanto, tal imagem representa a genealogia de Cristo conforme São Mateus, como a concretização da referida profecia. Tal aspecto da obra e seus simbolismos referentes à árvore serão abordados no capítulo 6. Na análise realizada no capítulo 7, tal simbolismo é enfatizado, remetendo também à simbologia da árvore da vida, embora outras simbologias também possam ser identificadas e, inter-relacionadas, permitem uma interpretação desta obra.

Com relação aos aspectos referentes às obras que foram pintadas posteriormente, pode-se afirmar que “A Árvore de Jessé” possui características próprias, diferenciadas dessas composições. O contexto da corte teria agregado outros aspectos às suas obras pois na “Árvore de Jessé” apenas duas das várias dimensões mencionadas podem ser identificadas. Uma, óbvia: referente ao simbolismo religioso. E a outra tem permanecido desconhecida: a percepção de ilusão de ótica. No tocante aos demais aspectos, esta obra parece não evidenciar relação com a literatura, embora a iconografia, de origem medieval, tenha origem em uma profecia bíblica, relatada muito brevemente no livro de Isaías. Também não demonstra preocupação com a representação exata da natureza, por não imitá-la conforme pode ser vista na realidade. Os demais aspectos também não aparecem de modo relevante: a história, a questão da imaginação, e aspectos técnicos e musicais. E não se percebe qualquer indício, nesta obra, do colecionismo em voga na época.

Até o momento não se percebeu relações entre a obra selecionada para esta análise e suas pinturas posteriores. Nesta investigação será apresentada uma hipótese inédita que permite um novo olhar sobre essa obra e o seu lugar no contexto das criações do artista, a partir da percepção da imagem de uma cabeça composta oculta na imagem do tema religioso “a árvore de Jessé”. Tal hipótese consiste na afirmação de que há uma continuidade entre as duas fases do artista, denominadas neste trabalho de anterior e posterior referente às cabeças compostas pintadas por ele. Assim como também possibilita responder às duas perguntas colocadas no início deste capítulo, que intrigam os estudiosos no campo de estudos sobre o artista (repetindo: qual o motivo da fama de Arcimboldo em Milão a ponto de ter sido convidado para integrar a

corde? e quando ele pintou suas primeiras obras compostas?). Segundo esta nova hipótese, o artista já teria pintado cabeças compostas antes de ingressar na corte, mas teriam características diferenciadas das composições que realizou posteriormente, e poderiam ter sido o motivo de sua fama ainda em Milão, chegando ao conhecimento do ramo austríaco da família Habsburgo, cujo imperador, impressionado com tais criações, o teria convidado a integrar a corte, aonde teria aprimorado a sua técnica até pintar as cabeças compostas que o tornaram famoso não só em seu tempo mas também para a posteridade (ou seja, cerca de 400 anos após a sua morte).

Tratando-se de um tema interdisciplinar, neste trabalho, a abordagem da obra parte de diferentes ângulos, trazendo informações diversas relativas a aspectos relacionados de alguma forma com a mesma, buscando o desenvolvimento de um olhar multifocal, com contribuições de diversas disciplinas das ciências humanas. Buscou-se integrar diversas perspectivas – história da arte, história das religiões, artes visuais, e também psicologia, filosofia, ciências sociais e antropologia – articuladas a partir da obra objeto de investigação. Apesar disso, cuidou-se em manter o foco analítico sobre o aspecto simbólico do referido afresco visando identificar possíveis significações, e como diferentes níveis de significados se articulam, relacionando-se entre si, a partir das diferentes escolhas feitas pelo artista em termos de linguagem pictórica e simbólica, no sentido de aprofundar o aspecto simbólico da significação na pintura, abrangendo também aspectos culturais da época. Tendo sido apresentados diversos componentes do imaginário da época, embora brevemente, tendo em vista que os conteúdos do simbólico vêm do imaginário de uma sociedade, tal compreensão fundamenta a análise que se pretende realizar.

Considerando as imagens pictóricas inseridas numa cultura, podem ser percebidos alguns direcionamentos para a interpretação. Embora tais direcionamentos nem sempre sejam intencionais, ou seja, conscientes por parte do artista, parte-se aqui do pressuposto de que temas e elementos como formas, linhas e cores recebem significações de origem arquetípica. No caso desta obra, tendo em vista alguns aspectos – foi encomendada por religiosos para o interior de uma catedral com um tema tradicional; seis anos depois o artista pintou cabeças compostas bem mais visíveis; as características da arte maneirista como o gosto pelo jogo visual e desafios intelectuais; e as ideias da época que fundamentava esse estilo artístico, as quais indicavam a existência de uma visão coerente e coesa de mundo e de humanidade – tal obra

constitui um enigma dado à decifração. Ressaltando o aspecto compartilhado, coletivo, que permite a comunicação entre artista, obra e espectadores, embora não se exclua de tal comunicação os aspectos particulares que cada espectador individualmente pode atribuir às obras em sua relação estética com a mesma, ampliando ainda mais as possibilidades interpretativas, ainda que determinadas escolhas do artista, por tradicionalmente receberem certos significados que acabam muitas vezes sendo apreendidos seja formal ou informalmente. Procura-se aqui focalizar tal circunscrição de sentidos que possibilita a comunicação a partir dos elementos representados na própria obra e também de alguns elementos extra-pictóricos que fazem parte da cultura, sendo que alguns desses elementos, compartilhados na época do artista, tem origem num período anterior e podem ser localizadas em culturas as mais diversas e dispersas pelo planeta, não havendo ainda um consenso total sobre as suas formas de propagação, cuja possibilidade geográfica em alguns casos seria extremamente remota, embora tenham sido aventadas hipóteses a respeito, como as apontadas por D'Alviella (1990) quanto a símbolos muito antigos e recorrentes como a árvore, a cruz e a suástica, entre outros, cuja publicação original foi em 1892, anterior à teoria junguiana. Segundo Jung, sua recorrência é explicada por tratar-se de imagens arquetípicas do inconsciente coletivo.

De todo modo as imagens, entre as quais as imagens pictóricas, têm assumido uma importância cada vez mais relevante nas Ciências Humanas, constituindo uma forma de conhecimento construído e transmitido numa linguagem não-verbal, permitindo conhecer o simbólico e o imaginário, não somente de uma época – como a do contexto de surgimento da obra – que por sua autonomia, está aberta a significações também para os espectadores de períodos históricos posteriores. Portanto, esta pesquisa focaliza mais os seus esforços no significado desta obra no contexto da época, caracterizada como um momento de transição para a modernidade, que por esse motivo, não é totalmente alheia ao nosso próprio tempo.

A presente introdução traz uma visão geral cujos aspectos mencionados brevemente serão aprofundados nos capítulos seguintes, sendo que este trabalho está organizado e será apresentado em três grandes partes.

No primeiro momento, estão posicionados este capítulo introdutório com a aproximação ao tema, e a seguir, a sustentação da investigação, abrangendo direcionamentos e reflexões metodológicas

(capítulo 2) e o embasamento teórico (capítulo 3). O capítulo metodológico inclui as escolhas específicas, o caminho percorrido e questões relacionadas. Enquanto as considerações teóricas abrangem conceitos pertinentes sobre o simbólico e o imaginário, mais especificamente em sua articulação com as imagens pictóricas, construindo um arcabouço de conhecimentos que permite fundamentar a análise da obra selecionada a ser apresentada em momento posterior neste trabalho.

Um segundo momento resulta de uma pesquisa bibliográfica com informações diversas sobre diferentes aspectos do contexto (capítulos 4 e 5). O capítulo 4 focaliza o artista, trazendo informações disponíveis sobre sua história de vida e trajetória profissional apresentadas conjuntamente, tendo em vista que se conhece pouco sobre a sua vida pessoal; influências artísticas que ele recebeu e que são relevantes para ampliar o conhecimento sobre suas obras e a cultura da época; e as características do estilo e técnicas do artista. No capítulo 5, também trazendo informações extra-pictóricas, o foco recai sobre o contexto, mais especificamente com relação às características do maneirismo, estilo artístico que caracterizam suas obras, e também referente às ideias da época.

Na terceira e última parte, é mostrada a pesquisa iconográfica e iconológica realizada acerca de significados referentes à árvore em diversas culturas, remetendo a este símbolo no imaginário de diversos povos, conforme o método comparativo (capítulo 6); após, vem a análise propriamente dita retomando e articulando o que foi trazido anteriormente (capítulo 7), e por último, as considerações finais concluindo a pesquisa realizada (capítulo 8).

2 METODOLOGIA

Neste capítulo serão apresentadas maiores detalhamentos acerca da construção da pesquisa em seus aspectos fundamentais, no momento em que as questões colocadas no percurso requerem escolhas, decisões, tomada de posição e direcionamento no sentido da realização da investigação. Respostas pertinentes para tais questões são necessárias no trajeto da investigação, na busca por coerência entre as diversas partes do trabalho e a construção de possibilidades metodológicas, visando contribuir para o conhecimento sobre a obra de arte pictórica investigada. Considerando que informações gerais básicas sobre a configuração metodológica foram apresentadas no final do capítulo anterior, aqui serão explicitados os procedimentos realizados durante esta investigação, bem como também a trajetória da pesquisadora em breves palavras.

2.1 O OBJETO DA PESQUISA

O afresco “A Árvore de Jessé” foi pintado no transepto direito, próximo ao altar, em 1556-59, na Catedral de Monza, Itália, dedicada a São João Batista pela rainha Teodolinda no século XIV, enquanto ainda era uma capela. Miller (2011) diz que, com relação a este afresco, consta um contrato de 28/05/1556, tendo sido concluído nos primeiros meses de 1559. Nesse contrato consta que as obras encomendadas foram: no teto, os evangelhistas com oito anjos; e na parede, a árvore da vida de Cristo com 15 profetas, Nossa Senhora, São João Batista e o crucifixo com a placa (MILLER, 1989). O tema foi pintado em toda a parede a partir da altura da porta, sendo que na base da obra e ao redor da porta existente nessa parede foi pintada uma decoração ilusionista em “*trompe l'oeil*”, simulando efeitos de alto-relevo, sendo que somente acima dessa porta há realmente um relevo criado por uma madeira esculpida. Toda essa igreja maneirista é preenchida com pinturas ilusionistas e ambíguas, com posturas complicadas das figuras representadas e simulações de baixo e alto relevos, janelas e escadas inexistentes fazendo parte das composições, tendo sido possível vislumbrar duas cabeças compostas, além da que foi vista durante a realização deste trabalho com autoria de Arcimboldo. Muito possivelmente estas duas obras mencionadas não são de autoria de Arcimboldo, por algumas características como maior uso de sombras e tons escuros e por

evidenciarem maior simplicidade de composição. A cabeça composta na referida obra de Arcimboldo é mais sutil e difícil de ser percebida, e apenas mais uma obra consta nos registros da catedral como pintada por Arcimboldo, trata-se da parte do teto logo acima da obra em questão, um afresco denominado “Os Evangelhistas entre Anjos”, pintado no mesmo período. No livro publicado em comemoração ao sétimo centenário dessa catedral consta que a autoria deste último afresco citado é de Arcimboldo e Meda, e que a “Árvore de Jessé” é apenas de autoria de Arcimboldo, intitulado nesse livro de “Árvore da Vida” (CONTI, 1999).

Tal afresco havia sido atribuído tradicionalmente a Lattanzio Gambara, por Giuseppe Campini no ano de 1767 em Milão, e datado da década de 1570; (CALVESI, 1987; MANNA, 2001; MILLER, 1989). Mas sua autoria foi restituída a Arcimboldo por Robert Miller após consulta a documentos no Arquivo de Estado de Milão e na biblioteca da catedral de Monza (MILLER, 1989). Kaufmann (1988) afirma que esta descoberta teve grande significado tendo em vista que haviam poucas obras atribuídas com certeza a Arcimboldo, e que a atribuição desta obra lhe permitiu a identificação das características do estilo do artista com maior precisão e assim comparar com uma tapeçaria, intitulada “João Batista Predicando aos Soldados” (datado aproximadamente de 1530 a 1540), realizada para a catedral de Monza, e que com as comparações realizadas pelo autor desta obra com o afresco em questão, pôde atribuir com certeza a sua autoria a Arcimboldo. Tais características de ambas obras levam o autor a concluir que Arcimboldo é sem dúvida o autor das mesmas, comparando-as ainda com as características de outra obra realizada apenas por Meda (como “Vida de São João Batista”, na parede oposta, diretamente em frente à “Árvore de Jessé”) (KAUFMANN, 1988). Ainda segundo este autor, o afresco em análise neste trabalho é uma importante fonte de referência para o reconhecimento de características do artista nos retratos que este realizou posteriormente em Viena, possibilitando mais certeza na atribuição da autoria dessas obras a Arcimboldo (KAUFMANN, 1988).

Talvez um problema ao escolher essa obra para esta pesquisa seria o fato de que Arcimboldo não a pintou sozinho, teve a participação de um outro pintor: Giuseppe Meda. Mas segundo Kaufmann (2009), Arcimboldo está muito mais presente pela forma como representava as figuras, sendo que este artista teria feito a composição. Portanto, mencionando essas ressalvas, não o fato de que ele não tenha pintado

essa obra sozinho não constitui um impedimento para utilizá-la numa pesquisa centrada em Arcimboldo, embora ele atribua a realização de duas figuras a Meda: São João Batista e o rei Amon, mas não existe unanimidade a esse respeito (KAUFMANN, 1988). Miller (2011) tem opinião contrária, afirmando que Arcimboldo teria tido uma atuação secundária nessa obra. Enquanto vários autores concordam que Meda teve alguma participação nessa obra, seja principal ou secundária, na obra anteriormente citada consta como única autoria a de Arcimboldo (CONTI, 1999), mas em outra publicação anterior semelhante apresentando vastas ilustrações das pinturas dessa catedral apareceu a dupla autoria referente à obra em questão (CASSANELLI e CONTI, 1995).

Entretanto, tendo em vista as controvérsias sobre a autoria principal da *Árvore de Jessé*, a percepção de uma cabeça composta nessa obra permite estabelecer definitivamente a autoria dessa obra como sendo unicamente de Arcimboldo, devido às feições do rosto, semelhante a algumas de suas obras posteriores. Ou pelo menos, a autoria principal, podendo ter tido a participação de um ou mais auxiliares para a sua execução. E, portanto, a participação de Meda diria respeito a um papel coadjuvante mais de execução que de criação.

2.2 PERSPECTIVA METODOLÓGICA NA COLETA DAS INFORMAÇÕES

Para a obtenção dos objetivos especificados acima, foram realizados estudos avançados abrangendo aspectos relevantes dessa realidade que se pretende investigar e, portanto, abordar o objeto de investigação interdisciplinarmente, por meio de pesquisa bibliográfica, iconográfica e de análise dos elementos da própria imagem. Esta etapa foi realizada a partir de uma reprodução de boa qualidade, e após a análise ter atingido um certo adiantamento e a necessidade de esclarecimento de aspectos específicos que não podiam ser obtidos pela consulta à bibliografia nem à reprodução, e para ter a experiência do contato direto com a obra, procedeu-se a uma visita ao local.

2.2.1 Pesquisa bibliográfica

A pesquisa em fontes bibliográficas teve uma importância destacada neste trabalho, buscando informações referentes a aspectos

diversos relacionados ao artista e suas obras, constituindo num primeiro momento uma visão panorâmica identificando o atual estado dos conhecimentos acerca dos mesmos. Além dos livros que se debruçam sobre Arcimboldo e a sua obra pictórica, bem como também dos que o citam concedendo-lhe um lugar relevante em análises realizadas, e da consulta de um dossier sobre Arcimboldo e dos catálogos de exposições individuais do artista e que apresentam análises importantes, também foi realizada uma pesquisa em bases de dados com abrangência internacional, contactando artigos acadêmicos e jornalísticos, teses e dissertações, permitindo assim obter uma perspectiva panorâmica acerca de como a sua obra tem sido abordada a partir de diversos ângulos e áreas do conhecimento, e portanto, das significações que suas obras têm recebido. As bases de dados consultadas, mais completas pela abrangência internacional e para a área de artes, foram: Scopus, Web of Science, Art & Architect Complete, e Academic Search Complete (estas duas últimas bases de acesso restrito proporcionada pela UFSC). Também foram realizadas pesquisas no SciVerse (uma base de dados para pesquisa de sites) e no Google Acadêmico. Nessas bases de dados, os artigos encontrados abordam as obras compostas que Arcimboldo fez mais tarde, não tendo encontrado qualquer análise sobre a obra do artista foco de análise neste trabalho.

Além dessa primeira etapa em que se investigou as necessárias informações a respeito de Arcimboldo, no momento inicial da pesquisa também procedeu-se a uma investigação sobre o contexto artístico do período e diversos outros aspectos do contexto e acontecimentos relevantes naquela época, possíveis de lançar luz acerca de significados da obra, e sobre os impactos de transformações culturais sobre os sujeitos naquele momento e lugar específicos. Juntamente com as informações biográficas, foram acrescentadas outras referentes à sua cidade-natal e à corte dos Habsburgo, principalmente com relação aos anos que Arcimboldo passou em Praga, sob a proteção de Rodolfo II, considerando que foi um ambiente profundamente estimulante para as artes e as ciências. E assim, expandir o conhecimento sobre esse contexto específico foi considerado pertinente, trazendo mais elementos para a análise da obra, considerando aquela comunidade para a qual a obra foi realizada (FRANCH, 1988). Tornou-se relevante também para a pesquisa a investigação de idéias que circulavam naquele meio específico erudito, com relação ao platonismo e ao ocultismo, abrangendo a alquimia e a magia, e seus pensadores, cujos símbolos influenciaram toda a cultura de uma época, incluindo as artes. Tal

caminho de pesquisa do contexto do artista foi seguido tendo o cuidado de não ser determinante na análise, mas apenas como mais um recurso para obter informações que possam enriquecer, quando pertinentes, a análise da obra.

Além da busca de informações referentes ao artista e seu contexto, uma pesquisa bibliográfica também foi realizada no tocante aos aspectos teóricos e metodológicos para o embasamento da análise. E visando também a análise foram buscadas fontes bibliográficas referentes aos mitos relativos à árvore de modo geral e mais especificamente sobre o tema iconográfico da árvore de Jessé. Tendo sido também consultados dicionários de símbolos e tratados que abordam esse tema em diversas culturas, buscando significados culturalmente compartilhados e recorrentes sobre as simbologias presentes na referida obra de Arcimboldo, conforme a perspectiva ocultista que vigorava na época. Foram consultados também os aspectos iconológicos, ou seja, os significados, das imagens visuais coletadas referentes à temática da árvore de Jessé.

2.2.2 Pesquisa de imagens

Outra vertente de pesquisa realizada foi buscando na internet um repertório de imagens relacionado com as obras de Arcimboldo e a cultura da época, e também com a temática da árvore de Jessé de origem medieval, recorrente em grande quantidade e em diversos materiais, buscando perceber os padrões de representação, e em que medida Arcimboldo os segue ou os rompe, e as implicações disso na significação da obra. Tal busca de imagens foi efetuada após o direcionamento obtido a partir das leituras realizadas.

2.2.3 Observações realizadas

A maior parte da análise da imagem selecionada foi realizada a partir de uma reprodução de alta qualidade na qual todos os detalhes podem ser percebidos com clareza, e inclusive pode ser lido o que está nas placas representadas nessa pintura. Tal reprodução é a apresentada na p.36 do livro-catálogo da exposição realizada entre 2007 e 2008 nas cidades de Paris e Viena, alternadamente. Esta reprodução, nas dimensões 24 cm de largura x 28,5 cm de altura, aparece com maior iluminação que a obra no local original, e a janela aparece com a cortina levantada.

Após a realização das descrições e interpretações simbólicas embasadas nas fontes disponíveis, bem como também a identificação de parte de uma cabeça composta nessa obra, já ao final da pesquisa foi realizada uma viagem a Milão e à Monza, com o objetivo de observar a obra pessoalmente e assim poder comparar o original com a reprodução, com o objetivo já mencionado de esclarecer algumas dúvidas sobre alguns detalhes, o que só poderia ser efetuado frente à obra original. Além da realização dessa etapa final de conferência para a pesquisa, essa viagem também possibilitou a visita aos vitrais que foram desenhados por Arcimboldo e seu pai, e estão expostos até hoje na Catedral de Milão, e perceber em locais em que o artista esteve, vestígios da arte maneirista em pinturas e esculturas da época. Foi possível também observar pessoalmente pinturas de artistas maneiristas do seu tempo, principalmente dos artistas próximos a Arcimboldo e que o teriam influenciado ou compartilhado das mesmas influências.

A obra foi vista em dois dias consecutivos (25 e 26/01/2013), durante o período da tarde, sendo que o local onde a obra se encontra, a Catedral de Monza, está interiormente repleto de afrescos, esculturas e pinturas ilusionistas conforme a técnica “trompe l'oeil” e ornamentos rebuscados. A referida obra fica próxima ao altar, à direita tendo como referência a entrada. A janela estava com a cortina abaixada, não permitindo perceber se há incidência de iluminação natural sobre a obra. Com relação a algumas dúvidas sobre a pintura original, foi possível perceber que foi utilizado pó de ouro no fundo amarelo devido ao brilho, predominam as tonalidades claras. Apesar de que esse afresco está situado em nível superior aos olhos dos espectadores, é possível ler o que está escrito nas placas que os reis estão segurando, e mesmo na que está afixada na árvore, logo acima de Cristo. Acima da obra o teto é curvo, com ornamentos pintados acompanhando essa curva, e há algumas bordas pintadas com folhagens e limões. Abaixo da obra, próximo a duas portas, há pinturas ilusionistas imitando um efeito de alto-relevo. Na extremidade inferior do afresco é possível observar uma descontinuidade na pintura de rodapé nas duas laterais inferiores, mas não se sabe se foi intencional ou se decorreu de restauração. É possível também observar cabeças humanas pintadas nas nuvens e figuras grotescas formadas ambigualmente por dobras de vestimentas pintadas. Ou seja, os detalhes que eram perceptíveis na reprodução também o eram pessoalmente. As pinceladas não eram visíveis, consistindo em uma pintura “chapada”, sem relevos, com as tintas diluídas, foscas, com tonalidades suaves, sem brilho – a não ser no fundo dourado. A

assinatura do artista não estava presente. A janela presente no alto da referida obra aparece em destaque, com suas linhas quadradas, sendo a única janela visível nessa catedral com esse formato. As demais janelas são redondas ou quadradas com a parte superior arredondada, não se tendo qualquer informação a respeito.

Acima dessa obra há um outro afresco pintado no teto – denominado “Os Evangelhistas entre Anjos” – com predominância de tons dourados, também atribuído a Giuseppe Arcimboldo e Giuseppe Meda, atravessado pela continuação da borda com folhagens, limões e pequenas fitas que já aparecia próximo à “Árvore de Jessé”. Nesse teto, são pintados anjos e os evangelhistas segurando livros que se projetam para fora da obra, com um efeito de tridimensionalidade criado por luzes e sombras, havendo muitos detalhes e ornamentos rebuscados nessa pintura.

Com relação à cabeça composta percebida na obra em análise, o olho direito (previamente identificado) podia ser percebido facilmente, mas o rosto completo era difícil de ser reconhecido. Nesse sentido, foi possível comprovar que não há espaço suficiente para tomar uma distância da obra em que se possa ver a cabeça composta por inteiro, mesmo que se entre na sacristia, cuja porta localiza-se bem em frente à obra. O que leva a confirmar a suposição de que tal cabeça composta não foi feita para ser vista, por não existir a possibilidade do necessário distanciamento físico requerido ao espectador para que a cabeça possa ser percebida por completo. Com o máximo de distanciamento possível, mesmo sem adentrar a sacristia, era possível perceber um contorno do rosto, pescoço e tronco, embora sem muita nitidez e com uma certa deformação nas proporções da figura.

Nessa construção religiosa maneirista foi possível perceber, além dessa obra, duas cabeças compostas, embora as demais pinturas do recinto não sejam atribuídas a Arcimboldo, mas formavam feições com outras características, mais fáceis de serem percebidas por sua ambiguidade, mas pelo que se sabe não eram de autoria do referido artista. Possivelmente Arcimboldo não era o único a pintar cabeças compostas, mas a que pode ser percebida em “Árvore de Jessé” lembra algumas cabeças compostas posteriores do artista, tendo em comum os rostos arredondados, como “Vertumnus” (figura 10).

2.3 CRITÉRIOS E LINHA NORTEADORA PARA A LEITURA DA IMAGEM EM FOCO

Em consonância com a base teórica que fundamenta a análise visada por este trabalho, seguindo uma linha de estudos do simbólico e do imaginário condizente com a perspectiva junguiana, o método utilizado é o comparativo, focalizando significados referentes aos símbolos da obra em diversas culturas (CIRLOT, 1984; DURAND, 2002). Considerando que os símbolos possíveis de serem identificados nesta obra possuem ampla recorrência e com significados bastante semelhantes, este método tem como princípio embasador o conceito de inconsciente coletivo de Jung. Tais significados de variados símbolos da obra foram pesquisados visando apreender seus sentidos mais recorrentes e amplos em diversas culturas, focalizando seus aspectos principais na busca de uma significação possível para a obra, mas não se objetiva aqui esgotar todas as possibilidades. Portanto, não se tem aqui a pretensão de encontrar a interpretação verdadeira e definitiva, tendo em vista que tais obras são abertas a múltiplas possibilidades interpretativas que muitas vezes são desconhecidas até mesmo ao próprio artista. Não se espera dar conta totalmente da obra, esgotar todos os seus significados, mas estudá-la, pensar em algumas de suas possíveis significações a partir do que pode ser visível e discernível, e então chegar a uma possível interpretação fundamentada por indicativos que se encontram na obra e fora dela no contexto mais amplo do qual a obra é parte.

De modo geral, o percurso investigativo consistiu, primeiramente, em mapear o panorama geral das pesquisas realizadas sobre Arcimboldo, conhecendo o estado geral sobre o assunto e identificar um aspecto ainda não ou muito pouco estudado para centrar a pesquisa, dentro do interesse principal que é estudar o aspecto simbólico principalmente na obra específica selecionada, buscando trazer alguma contribuição aos estudos sobre o artista. Os passos seguintes foram, por um lado, estudar a história de vida do artista, seu estilo singular e sua trajetória artística não separada das diversas atividades que realizou, e dos aspectos relevantes do contexto de surgimento de sua obra como a influência exercida pela corte de Praga e seu ambiente fortemente intelectualizado e voltado para invenções e descobertas sobre a natureza, numa perspectiva interdisciplinar que visava integrar os mais diferentes conhecimentos, mesmo que aparentemente desconexos, no sentido de construir um conhecimento totalizador do “homem universal”. Foram

procuradas informações também acerca do contexto artístico maneirista da época, cujas características as obras de Arcimboldo compartilham, e as ideias que circulavam na época e que “formavam” as suas obras, fundamentando suas composições pictóricas, como filosofia pré-socrática, platonismo, hermetismo, alquimia e arte da memória, todos esses inter-relacionados. Embora não se procure neste trabalho uma visão determinista na relação entre a criação do artista e aspectos históricos como determinantes de sua obra, considera-se a história como um dos aspectos relevantes para se estudar as criações artísticas de uma época, pois a escolha dos símbolos presentes nas obras fazem parte do repertório do artista, que por sua vez está inserido numa cultura.

Além disso, foi realizada uma pesquisa simbólica, abrangendo significados de mitos referentes à árvore em culturas diversas e o levantamento de um histórico de sua iconografia, e também significados referentes aos variados símbolos presentes na obra em análise. Além desses aspectos 'multicontextuais', iconográficos e simbólicos, outros elementos que também serão retomados no momento da análise referem-se à apresentação e discussão de conceitos teóricos fundamentais que embasam este trabalho, enfatizando o simbólico e a significação na pintura e nos mitos.

Após esses momentos, parte-se para a terceira parte deste trabalho: sendo retomados tais conhecimentos que caracterizaram a segunda parte deste trabalho à medida em que se tornam pertinentes na análise, de forma integrada e orgânica, formando um todo coerente e coeso, dando sentido para o que foi trazido na primeira parte deste trabalho. E por último, a síntese final, buscando apresentar sínteses e conclusões.

A abordagem utilizada não excluiu da análise da obra selecionada o aspecto formal da mesma, mais propriamente visual, com sua 'linguagem' pictórica. Abrange esse aspecto formal, mas sem um aprofundamento específico do campo das artes visuais, no sentido de “desvelar” a estrutura da imagem, como faz Fayga Ostrower (1983). Por outro lado, é possível identificar formas na imagem ao direcionar o olhar para símbolos que conduzem para a significação da obra.

Apesar da obra foco da pesquisa ser uma só, a análise partiu da própria obra de forma descritiva, mas considerou-se também, seguindo alguns aspectos comparativos, outras obras do mesmo artista, e de outros, com características e símbolos semelhantes, na medida em que foi sendo necessário remeter a outras obras, tendo em vista que uma única obra mostra-se insuficiente para o estudo do simbólico e do

imaginário na criação do artista. Sendo que as relações eram apontadas na medida em que surgiam possibilidades comparativas. Além disso, também foram feitas relações com outros elementos das partes anteriores do trabalho no decorrer da análise da obra, principalmente com relação às ideias da época.

Com relação à análise dos símbolos:

Desta discrepância [definição não científica e métodos científicos requeridos] resulta a advertência para o estudo dos símbolos de não ignorar seus próprios limites. As principais tarefas do estudo dos símbolos são: 1. coleta do material, 2. enquadramento histórico, 3. pesquisa das relações simbólicas (muitas vezes mascaradas de forma peculiar, 4. interpretação, que deve manter-se isenta de perspectivas ideológicas e de associações precipitadas. Uma verdadeira pesquisa dos símbolos e de seus fundamentos espirituais-históricos requer um trabalho interdisciplinar, i.e., a visão conjunta dos resultados objetivados nas disciplinas individuais (Ciência da Arte, Ciência da Literatura, Musicologia, Psicologia, Ciência da Religião, Etnologia, Folclore). (LURKER, 2003, p.667).

O trabalho com os símbolos procurou seguir essas recomendações apontadas por Lurker, sendo consultados dicionários e tratados referentes aos significados simbólicos.

A concepção utilizada para a leitura da imagem mais aproximada foi a de Panofsky (2007), – apresentada mais detalhadamente no capítulo seguinte – tendo sido realizados os três níveis de leitura sugeridos por esse autor (pré-iconografia, iconografia e iconologia). Tais aspectos estão presentes neste trabalho, na medida em que foram realizadas descrições dos diversos elementos componentes da obra (principalmente no item 7.1.1, na análise da obra), sendo que nesse mesmo item já se discorre acerca do tema e seus personagens constituintes, ou seja, a iconografia da árvore de Jessé, retomando as informações sobre a história da representação do tema, isto é, os estudos iconográficos apresentados no item 6.12. Além desses, o aspecto iconológico da obra, ou seja, seus significados, são abordados predominantemente no item 7.1.3., cuja divisão em partes diferenciadas foi considerada necessária para manter, na medida do possível, clareza

na análise, tendo em vista a quantidade de informações, formas, símbolos e possibilidades de interpretação. No item 7.2, no entanto, os três aspectos foram abordados num mesmo tópico, abrangendo o aspecto perceptivo de reconhecimento dessa segunda imagem, é mencionado o tema da cabeça humana como imagem do mundo e buscou-se um possível significado. Vale assinalar ainda que no item 6.12, juntamente com o aspecto iconográfico, busca-se trazer a análise iconológica que tem sido realizada referente ao tema, evidenciando significações pertinentes.

Entretanto, optou-se também por procedimentos analíticos que não fazem parte do arcabouço metodológico proposto por Panofsky (2007). Trata-se da busca de formas perceptíveis e dos significados dos respectivos símbolos, contribuindo para a análise da imagem e suas simbologias (especialmente no item 7.1.2); e também da busca de aprofundamento dos diversos outros simbolismos que podem ser identificados (no item 7.1.3). Tais aspectos que acabam expandindo a perspectiva de Panofsky também podem ser vistos no item 7.2.

E no item 7.3 busca-se privilegiar o aspecto iconológico ao visar realizar uma síntese relativa ao possível significado da obra.

2.3.1 Trabalho com as imagens

Neste trabalho, em diversas imagens foram realizadas intervenções, tendo sido modificadas para demonstrar diversas formas percebidas, destacar detalhes e figuras ilusórias, por meio da utilização do programa “Paint” para efetuar desenhos de linhas em formatos diversos, ocultamentos (na figura 108, relativa a Jessé/raiz) e recortes. Como afirmado anteriormente, também no tratamento das imagens não se busca esgotar as possibilidades de formas e figuras percebidas por meio da atividade imaginativa que pode surgir da contemplação da obra, deixando esse aspecto em aberto.

A maioria das imagens que foram trabalhadas estão inseridas no capítulo 7, com exceção de uma, a figura 65 no item 6.12 referente ao tema da árvore de Jessé, na qual a iluminura foi destacada na página por meio de um recorte e posterior ampliação, para facilitar a visualização da representação do tema nessa imagem. As demais reproduções que constam no capítulo 6 as quais aparecem como um recorte evidenciando detalhes, já foram obtidas assim pela pesquisadora.

As demais imagens que receberam algum tipo de modificação podem ser agrupadas conforme o tipo de intervenção realizada.

Algumas foram recortadas para mostrar detalhes de forma ampliada: detalhe de um dos ornamentos na lateral superior direita (figura 92), a janela (figura 93), a placa (figura 94), alguns reis (Roboão e Ezéquias (figura 89), Davi (figura 90), Salomão (figura 91)), e Cristo (figura 96).

Uma outra imagem também teve origem ao ser destacada da obra por meio de um recorte, e foi modificada com o acréscimo de linhas formando um triângulo invertido ao redor da denominada na análise de figura pitoresca e jocosa em diferentes momentos (figura 102). Ambos procedimentos também foram realizados em outras imagens mostradas no capítulo 7: os quatro quadrantes indicando as cabeças identificadas nas nuvens (figuras 98 a 101), cabeças perceptíveis nas dobras de vestimentas (figuras 103, 104 e 107).

Aparecem imagens que não foram recortadas, apenas demarcadas por linhas, tendo como objetivo dar visibilidade a formas vistas no todo da obra (figuras 95, 97 e 109 a 117). A figura 118, que consiste em uma forma oval ao redor dos olhos da cabeça composta ness imagem, consiste no reaproveitamento de um dos ovais da figura 111. E o hexágono que demarca o rosto na figura 119 resulta de um novo recorte efetuado na figura 117, ou seja, é a parte interna da estrela de seis pontas. Outra imagem modificada refere-se à figura 123, com um rosto desenhado sobre a reprodução da obra a partir unicamente de linhas curvas, visando facilitar a percepção da pintura de um rosto oculto nas formas representadas.

Outra forma de trabalho com imagens que também foi realizada consiste em modificações ao se obter fotografias da fotografia publicada no catálogo (FERINO-PAGDEN, 2007): em preto e branco (figura 120) e com inversão de cores (figura 121), com autoria da própria pesquisadora.

Numa das figuras apresentadas, também de autoria da própria pesquisadora (figura 122), a modificação que aparece, com efeitos de iluminação natural e artificial, decorre do horário em que a fotografia foi tirada, no final da tarde, em que entrava luz pela janela que faz parte ou foi incluída nessa obra e ao mesmo tempo as luzes no interior da Catedral haviam sido ligadas.

2.4 BREVE SÍNTESE DA TRAJETÓRIA DA PESQUISADORA

O interesse em investigar esse tema vem da origem da pesquisadora em um meio de artistas plásticos, e de uma trajetória de pesquisa sobre leitura de imagens visuais na busca de compreender a questão da significação mais especificamente na interpretação de obras pictóricas que se caracterizam por uma “linguagem” artística moderna. A formação acadêmica foi em Psicologia numa perspectiva generalista e de intercâmbio de ideias com diferentes disciplinas. Nas diversas oportunidades de pesquisa o foco em comum foi a referida questão da significação em diversas perspectivas e objetos, destacando uma análise realizada sobre a obra “A Noite Estrelada”, de Vincent Van Gogh. Durante o mestrado a investigação foi voltada para a obra “Grupo de Meninas”, de Candido Portinari (SOBRERA ABELLA, 2005), buscando encontrar uma significação possível na obra a partir dos signos e suas relações, numa perspectiva de inter-ligação entre conhecimentos da psicologia, artes visuais e semiótica. Neste momento, o objetivo consiste em aprofundar o conhecimento acerca do aspecto simbólico na pintura a partir da mencionada obra de Arcimboldo, novamente articulando conhecimentos de diversas disciplinas. A escolha por esse tema vem do fato de se tratar de uma obra e de um simbolismo inexplorado no conjunto das obras de Arcimboldo, e também devido à pertinência dessa discussão em um mundo centrado nas imagens visuais. E a escolha por Arcimboldo ocorreu devido ao fato de que, apesar de ter sido um artista do século XVI, evidencia-se como um precursor da arte moderna, com suas fascinantes criações que agradam o gosto estético deste momento atual, despertando atenção crescente.

3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A seguir, são apresentadas considerações teóricas abrangendo conceitos pertinentes sobre o simbólico e o imaginário, mais especificamente em sua articulação com as imagens pictóricas, construindo um arcabouço de conhecimentos que permite fundamentar a análise da obra selecionada a ser apresentada em momento posterior neste trabalho.

3.1 SOBRE O SIMBÓLICO E CONCEITOS RELACIONADOS

Uma pesquisa que se propõe a investigar o aspecto simbólico de uma obra de arte encontra diversas questões problemáticas, referentes a perspectivas teóricas contraditórias entre si, sendo necessário analisá-las com atenção e tomar uma posição que seja a mais coerente e pertinente com a perspectiva teórica e a configuração metodológica que se pretende utilizar, e assim a investigação possa chegar a um bom termo.

O estudo do simbolismo é permeado de contradições e controvérsias resultando no consenso de que se trata de um conceito que não pode ser definido com clareza e exatidão. De modo geral, pode ser definido da seguinte forma, numa definição tautológica:

(...) entende-se por simbolismo a representação e interpretação simbólica; assim, pode-se falar do simbolismo de uma figura mítica ou literária ou de uma obra de arte, bem como do simbolismo de uma época, cultura, religião (...), dos sonhos. (LURKER, 2003, p.649).

Um ponto a ser destacado é que o significado ao qual um símbolo remete está atrelado à imagem específica que lhe encontra correspondência, portanto, tal simbolismo especificamente atribuído a um determinado símbolo, por partir de semelhanças em sua forma e características concretas, não é intercambiável.

(...). Entre o símbolo e aquilo que ele representa existe uma relação interna, que resulta em uma unidade essencial. O designado (significado) e o designante (significante) não podem ser intercambiados, ao contrário dos sinais colocados

arbitrariamente. O surgimento do símbolo não é algo devido ao acaso, mas pertence, em última análise, à natureza da realidade que se apresenta. (LURKER, 2003, p.656-657).

Ao que outros autores também concordam: “(...) a imagem simbólica não é um 'exemplo' (relação externa e possível entre dois objetos ou conexões), mas sim uma analogia interna (relação necessária e constante).” (CIRLOT, 1984, p.37). E “O *analogon* que a imagem constitui não é nunca um signo arbitrariamente escolhido, é sempre intrinsecamente motivado, o que significa que é sempre símbolo.” (DURAND, 2002, p.29 – grifo do autor). Ressaltando o aspecto analógico da imagem que serve de receptáculo para uma significação simbólica, o que diferencia o conceito de símbolo com o de signo: “O signo é uma expressão semiótica, uma abreviatura convencional para uma coisa conhecida.” (CIRLOT, 1984, p.37), enquanto o símbolo aponta para o desconhecido. Assim, apesar de signo também ser um conceito com concepções contraditórias, e por este conceito também ser utilizado com relação “a algo que está para uma outra coisa”, atua de forma mais direta e concreta nos processos comunicativos, intermediando o processo semiótico (EPSTEIN, 1986, p.17).

O símbolo não tem relação direta com o simbolizado representado no sentido de sua significação, e não é esse algo, por se tratar de algo que é incorpóreo. Pois a relação intrínseca do símbolo com o simbolizado refere-se ao fato de não poder ser substituído por outro símbolo, assim como também o simbolizado não pode ser confundido com o símbolo que o representa, por não se tratar de um sentido literal, muito preso à imagem, referindo-se a algo não imediatamente visível. “O princípio do simbolismo é a existência de uma relação de analogia entre a ideia e a imagem que a representa. O símbolo *sugere*, não *expressa*, por isso é a linguagem eletiva da metafísica tradicional.”⁸ (ASTI VERA, 2001, p.25 – grifos do autor).

o símbolo nunca é o equivalente ao simbolizado, nem análogo sequer, nem intercambiável com ele, mas essencialmente externo e alheio, útil somente enquanto meio para orientar em direção a ele.

⁸ Transcrição traduzida. No original: “El principio del simbolismo es la existencia de una relación de analogía entre la idea y la imagen que la representa. El símbolo *sugiere*, no *expresa*, por ello es el lenguaje electivo de la metafísica tradicional.” (ASTI VERA, 2001, p.25 – grifos do autor).

Cabe duvidar acerca de qualquer tendência a vincular o símbolo de um modo demasiado estreito com o simbolizado.⁹ (REVILLA, 2007, p.15).

Nesse sentido, o mundo simbólico constitui-se como intermediário entre os mundos concreto e abstrato (CIRLOT, 1984), sendo que a humanidade não vive somente e diretamente no primeiro, mas sempre com a intermediação dos símbolos, caracterizando o meio cultural no qual vive. Como afirma Cassirer (1994, p.48-49), o ser humano “envolveu-se de tal modo em formas lingüísticas, imagens artísticas, símbolos míticos ou ritos religiosos que não consegue ver ou conhecer coisa alguma a não ser pela interposição desse meio artificial.” Para este autor, o simbólico consiste numa segunda realidade, um mundo abstrato de significados, que está para além da realidade concreta, consistindo em um universo de significação, conforme o autor também assinala: “Comparado aos outros animais, o homem não vive apenas em uma realidade mais ampla: vive, pode-se dizer, em uma nova *dimensão* de realidade.” (CASSIRER, 1994, p.47-48 – grifo do autor). Nesse sentido, os símbolos caracterizam-se pela abstração, transcendendo os limites do mundo real imediato, ou seja, “um símbolo não tem existência real como parte do mundo físico; tem um 'sentido'.” (CASSIRER, 1994, p.97).

Segundo Cassirer, não é somente a linguagem que faz parte desse mundo simbólico intermediário, fazendo parte também o mito, a arte e a religião, formas de vida cultural que este autor denomina de “formas simbólicas”: “A linguagem, o mito, a arte e a religião são partes desse universo. São os variados fios que tecem a rede simbólica, o emaranhado da experiência humana.” (CASSIRER, 1994, p.48). Tal desenvolvimento simbólico, como assinala Cassirer, faz com que a humanidade seja caracterizada pela vivência dos fatos não por eles mesmos, mas sempre a partir de sentimentos e interpretações suscitadas por expectativas e reações: “o homem não vive em um mundo de fatos nus e crus, ou segundo suas necessidades e desejos imediatos. Vive antes em meio a emoções imaginárias, em esperanças e temores, ilusões e desilusões, em suas fantasias e sonhos” (CASSIRER, 1994, p.49), portanto, tal aspecto está intimamente relacionado com a imaginação.

⁹ Transcrição traduzida. No original: “el símbolo no es nunca equivalente a lo simbolizado, ni análogo siquiera, ni intercambiable con ello, sino esencialmente exterior y ajeno, útil sólo en cuanto medio para orientar hacia ello. Cabe dudar acerca de cualquier tendencia a vincular el símbolo de un modo demasiado estrecho con lo simbolizado.” (REVILLA, 2007, p.15).

Contudo, embora o simbolismo seja caracterizado pela abstração, e portanto por uma diferenciação entre símbolo e natureza, não foi sempre assim, pois em outras civilizações, o símbolo evidenciava uma característica mais concreta de presentificação do simbolizado, sendo o próprio simbolizado. Como nos seguintes excertos, em que Eliade toma como exemplo o símbolo árvore: “Para a mentalidade arcaica, a natureza e o símbolo coexistem” (ELIADE, 2010a, p.216), ou seja,

a árvore repete o que, para a experiência arcaica, é o cosmos inteiro. A árvore pode, sem dúvida, tornar-se um *símbolo* do universo, forma sob a qual nós a encontramos nas civilizações evoluídas; mas para uma consciência arcaica a árvore é o universo, e se ela é o universo é porque o repete e o resume ao mesmo tempo que o 'simboliza'. (ELIADE, 2010a, p.217 – grifos do autor).

E sendo uma abstração, o símbolo aponta para uma significação para além dele mesmo, voltado para questões transcendentais como o sentido da vida de modo mais amplo (HOPCKE, 2011, p.143), concordando com a concepção de Cirlot (1984) de que o símbolo aponta para o desconhecido. E Durand assinala que o símbolo refere-se ao sentido figurado, pré-lógico e situado fora do âmbito estritamente racional de significação. Nesse sentido, “o símbolo é útil para aproximar o inapreensível.”¹⁰ (REVILLA, 2007, p.28). Por esse motivo, o símbolo tradicionalmente muitas vezes tem sido direcionado para o espiritual, evidenciando o significado religioso do símbolo, como nas antigas civilizações em que os símbolos tinham um lugar de importância nas adivinhações (STRUCK, 2005). Durand também aponta para o aspecto religioso a que o simbolismo se dirige, bem como os âmbitos culturais nos quais pode ser encontrado segundo essa compreensão:

Novamente adverte-se qual é o domínio predileto do simbolismo: o não-sensível em todas as suas formas; inconsciente, metafísico, sobrenatural e surreal. Estas 'coisas ausentes ou impossíveis de serem percebidas', por definição, serão de maneira privilegiada os temas próprios da metafísica, da arte, da religión, da magia: causa primeira, fim

¹⁰ Transcrição traduzida. No original: “el símbolo es útil para aproximarse a lo inaprehensible.” (REVILLA, 2007, p.28).

último, 'finalidade sem fim', alma, espíritos, deuses, etcétera.¹¹ (DURAND, 1968, p.14).

Durand (1968) confirma o símbolo como remetendo a um sentido abstrato, ao âmbito do misterioso e enigmático para a compreensão humana: “(...) a imagem simbólica é *transfiguração* de uma representação concreta com um sentido totalmente abstrato. O símbolo é, pois, uma representação que faz *aparecer* um sentido secreto; é a epifania de um mistério.”¹² (DURAND, 1968, p.15-16 – grifos do autor). E tais sentidos, além de desconhecidos, abrangem muitas vezes significados opostos, ao abranger aspectos aparentemente inconciliáveis, caracterizando a pluridimensionalidade, complexidade e ambivalência do símbolo e evidenciando uma busca de totalidade, como por exemplo, a afirmação de que: “A ambivalência das divindades e seus símbolos está relacionada ao duplo caráter do numinoso: seu lado de bondade e seu lado de ira.” (LURKER, 2003, p.22). Em alguns casos, os significados totalizantes visando abranger a vida como um todo em seus múltiplos aspectos (“*coincidentia oppositorum*”), às vezes oscilam enfatizando uma polaridade ou outra: “A maioria dos símbolos apresenta mais de um significado, podendo oscilar entre um extremo e outro, exprimindo as polaridades da existência – vida e morte, bem e mal.” (LURKER, 2003, p.22). Cirlot concorda com essa característica ambivalente do símbolo, afirmando que, por originar-se do inconsciente, não conhece oposições (“o inconsciente, ou 'lugar' onde vivem os símbolos, ignora as distinções de contraposição”) e, sendo o símbolo unificador e sintético, é utilizado justamente quando se busca uma conciliação mas a qual ainda é desconhecida (“a 'função simbólica' aparece justamente quando há uma tensão de contrários que a consciência não pode resolver com seus meios usuais.”) (CIRLOT, 1984, p.27). Embora o mundo inconsciente desconheça oposições, no mundo consciente expresso pela linguagem há ideias que se opõem, demandando uma resolução que desfaça a ambiguidade.

¹¹ Transcrição traduzida. No original: “Nuevamente se advierte cuál va a ser el dominio predilecto del simbolismo: lo no-sensible en todas sus formas; inconsciente, metafísico, sobrenatural y surreal. Estas 'cosas ausentes o imposibles de percibir', por definición, serán de manera privilegiada los temas propios de la metafísica, el arte, la religión, la magia: causa primera, fin último, 'finalidad sin fin', alma, espíritus, dioses, etcétera.” (DURAND, 1968, p.14).

¹² Transcrição traduzida. No original: “(...) la imagen simbólica es *transfiguración* de una representación concreta con un sentido totalmente abstracto. El símbolo es, pues, una representación que hace *aparecer* un sentido secreto; es la epifanía de un misterio.” (DURAND, 1968, p.15-16 – grifos do autor).

Esta linguagem [simbólica] de imagens e de emoções, baseada numa condensação expressiva e precisa, que fala das verdades transcendentais exteriores ao homem (ordem cósmica) e interiores (pensamento, ordem moral, evolução anímica, destino da alma), apresenta uma condição, segundo Schneider, que extrema seu dinamismo e confere-lhe indubitável caráter dramático. Efetivamente, a essência do símbolo consiste em poder expor simultaneamente os vários aspectos (tese e antítese) da ideia que expressa. (CIRLOT, 1984, p.26-27).

Portanto, o símbolo tem um sentido de integração do ser humano com a sociedade onde vive, e em sentido amplo, com o universo, desfazendo possíveis fragmentações do homem consigo mesmo e com os diversos níveis da realidade, devido à simultaneidade de sentidos característica dos símbolos (ELIADE, 2010b). E segundo este mesmo autor, tal integração é favorecida devido ao fato de que os símbolos são direcionados ao ser humano como um todo, e não somente à sua razão (ELIADE, 2010b).

Esta função unificadora é, certamente, de considerável importância, não só na experiência mágico-religiosa do homem, mas mesmo para a sua experiência total. Um símbolo revela sempre, qualquer que seja o seu contexto, a unidade fundamental de várias zonas do real. (ELIADE, 2010b, p.368).

Ainda, apesar de o símbolo estar vinculado a uma realidade abstrata, transcendente e ser de origem não racional, Eliade assinala para o fato de o símbolo possuir uma lógica própria: “(...) é legítimo falar de uma 'lógica do símbolo', no sentido de que os símbolos, qualquer que seja a sua natureza e o plano em que se manifestem, são sempre coerentes e sistemáticos.” (ELIADE, 2010b, p.370). Com base nisso, Eliade (2010b) aponta para uma forma de pensamento centralizada nos simbolismos, ou seja, para um pensamento simbólico:

Aquilo a que se poderia chamar o *pensamento simbólico* torna possível ao homem a livre

circulação através de todos os níveis do real. (...) o símbolo (...) identifica, assimila, unifica planos heterogêneos e realidades aparentemente irreduzíveis. Mais ainda: a experiência mágico-religiosa permite a transformação do próprio homem em símbolo. (ELIADE, 2010b, p.372 – grifos do autor).

Entretanto, diferentemente do pensamento racional, seu significado não é totalmente alcançado pela razão, só em parte, restando algo indefinível e intraduzível, pois o que é representado pelo símbolo não pode ser conhecido totalmente e nem com total precisão devido a sua ambiguidade. Em certa medida sempre permanecerá desconhecido, principalmente quando se pretende sua passagem para a linguagem verbal, o que dificulta a sua interpretação.

O símbolo é simultaneamente ocultamento e revelação; esta é a razão da frequente dificuldade de interpretação dos símbolos. Na explicação do simbólico, na transferência à linguagem conceptual, sempre resta algo intraduzível. Exatamente porque o símbolo aponta ao invisível e incompreensível, e os representa, não pode ser apreendido pela nossa *ratio*. (...). O símbolo é sempre um extrato de uma abundância de pensamentos isolados; condensa séries inteiras de pensamentos numa síntese plástica não atingível por outros meios. Os símbolos não são formações rígidas, que podem ser precisamente limitadas, mas mutáveis e, muitas vezes, ambíguos. (LURKER, 2003, p.657).

Jung considera que os símbolos não são criados pela intenção consciente, a partir de uma vontade própria e objetiva, são como criações inconscientes: “(...) símbolo é a melhor expressão possível para um conteúdo inconsciente apenas pressentido, mas ainda desconhecido.” (JUNG, 2011b, p.5). Ou seja, o símbolo não tem origem intencional, sendo acessado no inconsciente coletivo, o que por sua vez não significa que o símbolo não possua significados dados à decifração.

(...) um símbolo sempre representa algo mais que seu significado evidente e imediato. Além disso, os símbolos são produtos naturais e espontâneos.

Jamais um gênio sentou-se com a caneta ou o pincel na mão, dizendo: 'Agora vou inventar um símbolo'. Ninguém pode ter um pensamento mais ou menos racional, alcançado como dedução lógica ou com deliberada intenção e logo dar-lhe forma 'simbólica'.¹³ (JUNG, 1995, p.55).

Coerentemente com os fins do presente trabalho, Jung apresenta uma definição de inconsciente, afirmando o seguinte: “Seja o que for o inconsciente, é um fenômeno natural que produz símbolos que possuem significado.”¹⁴ (JUNG, 1995, p.102). Assim, este autor apresenta a definição de símbolo transcrita a seguir, abrangendo, entre outras formas, a imagem visual pictórica. Nesta definição é destacado que o símbolo possui um aspecto inconsciente, e também outro consciente, cujo significado está além do sentido imediato, e aponta para o desconhecido, evidenciando uma concepção de símbolo concordante com as dos autores anteriormente mencionados.

O que chamamos símbolo é um termo, um nome ou ainda uma pintura que pode ser conhecido na vida diária ainda que possua conotações específicas além de seu significado usual e óbvio. Representa algo vago, desconhecido ou oculto para nós. (...). Assim é que uma palavra ou uma imagem é simbólica quando representa algo mais que seu significado imediato e óbvio. Tem um aspecto 'inconsciente' mais amplo que nunca está definido com precisão ou completamente explicado. Nem se pode esperar defini-lo ou explicá-lo. Quando a mente explora o símbolo, vê-se levada a ideias que estão além do alcance da razão.¹⁵ (JUNG, 1995, p.20).

¹³ Transcrição traduzida. No original: “(...) un símbolo siempre representa algo más que su significado evidente e inmediato. Además, los símbolos son productos naturales y espontáneos. Ningún genio se sentó jamás con la pluma o el pincel en la mano, diciendo: 'Ahora voy a inventar un símbolo'. Nadie puede tomar un pensamiento más o menos racional, alcanzado como deducción lógica o con deliberada intención y luego darle forma 'simbólica'.” (JUNG, 1995, p.55).

¹⁴ Transcrição traduzida. No original: “Sea lo que fuere el inconsciente, es un fenómeno natural que produce símbolos que tienen significado.” (JUNG, 1995, p.102).

¹⁵ Transcrição traduzida. No original: “Lo que llamamos símbolo es un término, un nombre o aun una pintura que puede ser conocido en la vida diaria aunque posea connotaciones específicas además de su significado corriente y obvio. Representa algo vago, desconocido u oculto para nosotros. (...). Así es que una palabra o una imagen es simbólica cuando representa

No tocante ao conceito de inconsciente, para Jung trata-se de uma camada da psique cujo conteúdo permanece na obscuridade, escapando à concepção consciente; e distingue entre o inconsciente pessoal, – particular para cada indivíduo e relacionada às histórias de vida de cada um, com conteúdos próprios a partir de suas próprias experiências – e o inconsciente coletivo – o qual consiste no inconsciente que é comum para toda a humanidade, com conteúdos de origem muito antiga referentes a diversas épocas e períodos históricos, cujos símbolos podem ser acessados ao surgirem espontaneamente na imaginação, sonhos ou criações artísticas (BOECHAT, 2008; LURKER, 2003). Assim sendo, “as figuras mitológicas de todos os povos podem ser vistas como imagens arquetípicas, dentro da perspectiva psicológica.” (BOECHAT, 2008, p.196). Os conteúdos do inconsciente coletivo são chamados por Jung de arquétipos: “representam a tendência presente em todos para produzir as mesmas imagens, quando o indivíduo está submetido às experiências semelhantes.” (BOECHAT, 2008, p.196). Tais imagens produzidas, ou seja, as representações dos arquétipos, são as chamadas imagens arquetípicas, como por exemplo, sonhos com conteúdos mitológicos, podendo apresentar variações com relação a detalhes, mas sem perder a sua ideia básica, como afirma o próprio Jung: “O arquétipo é uma tendência a formar tais representações de um motivo, representações que podem variar muito em detalhe sem perder seu modelo básico”¹⁶ (JUNG, 1995, p.67).

Com relação a esse conceito de arquétipo, Raffaelli (2002) traz a seguinte definição enfatizando o seu aspecto imagético:

O arquétipo para Jung é a parte herdada da psique, que manifesta-se como padrões imagéticos do inconsciente coletivo. Por ser entendido como o correspondente do inconsciente coletivo aos complexos do inconsciente individual, como imagens atratoras de significado. (RAFFAELLI, 2002, p.24).

algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto 'inconsciente' más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón.” (JUNG, 1995, p.20).

¹⁶ Transcrição traduzida. No original: “El arquétipo es una tendencia a formar tales representaciones de un motivo, representaciones que pueden variar muchísimo en detalle sin perder su modelo básico” (JUNG, 1995, p.67).

Expandindo essa mesma definição, o arquétipo remete ao conceito de inconsciente coletivo junguiano e à idéia de representação, abrangendo tais concepções coletivas inconscientes depositadas em uma espécie de memória universal que pode ou não ser acessada, mas que para isso não depende exatamente de uma vontade consciente, pois trata-se de um 'depositório' inconsciente. Mas a idéia de representação abrange também conceitos conscientes acessáveis como conhecimentos que fazem parte do repertório cultural, compartilhado pelos seus integrantes.

Como representações, os símbolos são as manifestações dos arquétipos neste mundo, as imagens concretas, detalhadas e experimentais que expressam constelações arquetípicas de sentido e emoção. Mas os símbolos não são idênticos aos arquétipos que eles representam. (...). O arquétipo é o molde psíquico da experiência, enquanto o símbolo é sua manifestação peculiar; os arquétipos existem fora da vida assim como a conhecemos como num modo de percepção clara, ao passo que o símbolo é tirado da vida e aponta para o arquétipo que está além de nossa compreensão. (HOPCKE, 2011, p.40).

Os significados dos símbolos podem ser interpretados, embora existam alguns limites encontrados no tocante a sua intraduzibilidade, como apontado anteriormente. Sobre a questão da interpretação, Cirlot (1984) apresenta uma diferenciação denominando de interpretação objetiva aquela que se situa mais no sentido geral e compartilhado dos símbolos, na maior parte de sua obra preferindo referir-se a esse tipo de interpretação com o termo “compreensão”. E denomina de interpretação subjetiva aquela propriamente dita que recebe sempre um sentido particularizante e individualizado. Este autor mostra-se favorável apenas ao primeiro tipo de interpretação mencionado acima, que foi o utilizado por ele na construção do seu dicionário, afirmando que “o essencial é a apreensão, a identificação cultural do símbolo, sua intelecção em si mesmo, não sua 'interpretação' à luz de uma situação dada.” (CIRLOT, 1984, p.2). Ou seja, o seu interesse é pela universalidade do símbolo, seu significado comum nas mais diversas culturas, e não sua utilização em situações específicas, nas quais seu significado emocional pode

variar conforme a situação em que o símbolo se encontre. Sendo que a objeção deste autor à interpretação subjetiva na análise geral dos símbolos refere-se à possibilidade de reducionismo, sendo mais apropriada ao âmbito psicológico: “o domínio da interpretação mais que propriamente simbólico, é psicológico, e torna-se óbvio dizer que pode induzir ao psicologismo, a certa redução que as doutrinas espiritualistas negam (...)”, referindo-se à psicanálise (CIRLOT, 1984, p.2).

Com relação a uma outra questão concernente à interpretação, Cirlot afirma que um dos erros de certas interpretações é contrapor o simbólico ao histórico, pois o símbolo é ao mesmo tempo universal (“pois transcende a história”) e particular (“por corresponder a uma época precisa”) (CIRLOT, 1984, p.12), ou seja, é concomitantemente histórico e a-histórico. Por exemplo, “O *simbolismo da cruz* ilustra este princípio mostrando o duplo sentido, metafísico e histórico, da muerte de Cristo na cruz.”¹⁷ (ASTI VERA, 2001, p.26 – grifos do autor).

Com relação aos conceitos de simbólico e de imaginário, é importante destacar que se trata de concepções complexas e inter-relacionadas. Compreende-se as imagens simbólicas, criadas pela imaginação, como fazendo parte do imaginário, conceituado por Durand como:

o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens – aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano. (DURAND, 2002, p.18).

Sendo que em tal museu imaginário, que é simbólico, segundo Durand não consiste “em uma coleção de imagens, metáforas e temas poéticos”, mas deve buscar “compor o complexo quadro das esperanças e temores de toda a humanidade, para que cada um se conheça e reconheça nela.” (DURAND, 1968, p.134).

Especificando melhor o conceito de imaginário, do âmbito da fantasia, Bachelard esclarece algumas incompreensões decorrentes do termo e ressalta o seu aspecto transformador sobre as imagens por meio

¹⁷ Transcrição traduzida. No original: “En *El simbolismo de la cruz* se ilustra este principio mostrando el doble sentido, metafísico e histórico, de la muerte de Cristo en la cruz.” (ASTI VERA, 2001, p.26).

de uma forma de ação que chama de “imaginante”, caracterizada pela abertura:

A exemplo de tantos problemas psicológicos, as pesquisas sobre a imaginação são dificultadas pela falsa luz da etimologia. Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de *formar* imagens. Ora, ela é antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante*. Se uma imagem *presente* não faz pensar numa imagem *ausente*, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas. O vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é *imagem*, mas *imaginário*. O valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola *imaginária*. Graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente *aberta, evasiva*. É ela, no psiquismo humano, a própria experiência da *abertura*, a própria experiência da *novidade*. Mais que qualquer outro poder, ela especifica o psiquismo humano. (BACHELARD, 2001, p.1 – grifos do autor).

Nesta perspectiva, busca-se recuperar a imaginação do ostracismo e preconceito decorrentes da concepção predominante que tem privilegiado uma perspectiva parcial, pendendo somente para o lado do racionalismo com relação à compreensão da realidade. Assim, a imaginação precisa ser vista como

Não apenas a simples faculdade psicológica encerrada (...) entre a percepção e o conceito, ou a louca da casa, senhora de erro e de falsidade, da qual são vítimas os que fogem do mundo permanecendo presos em seu próprio universo interior. Mas uma espécie de órgão da alma, graças ao qual o homem poderia estabelecer uma

relação cognitiva e visionária com um mundo intermediário, com um mesocosmo (...). (FAIVRE, 1994, p.20).

Assim, as imagens imaginárias não devem encontrar uma interpretação definitiva que as aprisione, e sim poder fluir livremente e ser transformada, não fechando para outras possibilidades interpretativas:

(...) uma imagem estável e acabada *corta as asas* à imaginação. Faz-nos decair dessa imaginação sonhadora que não se deixa aprisionar em nenhuma imagem (...). Sem dúvida, em sua vida prodigiosa, o imaginário cria imagens, mas apresenta-se sempre como algo além de suas imagens, é sempre um pouco mais que suas imagens. (...). (BACHELARD, 2001, p.2 – grifos do autor).

Em sua abordagem às imagens simbólicas, Durand (2002) as analisa agrupando-as em grandes grupos abrangentes segundo seus significados predominantes, em dois grandes regimes do imaginário: o diurno, conforme se caracterizam por simbologias solares, de ascensão e de agressão, consideradas tradicionalmente masculinas; e o noturno, com simbologias lunares, de descida e de nutrição, identificadas em muitas culturas como referentes ao feminino. Com relação à ideia de regimes do imaginário, que incluem os grandes arquétipos, o autor os concebe da seguinte forma:

Esses agrupamentos de estruturas vizinhas definem o que chamaremos um *Regime* do imaginário. (...) uma estrutura [pode ser definida] como uma forma transformável, desempenhando o papel de protocolo motivador para todo um agrupamento de imagens e suscetível ela própria de se agrupar numa estrutura mais geral a que chamaremos *Regime*. (DURAND, 2002, p.64 grifos do autor).

Com relação às características mais específicas do regime diurno, o autor enfatiza as seguintes características dessas imagens:

O regime diurno é (...) essencialmente polêmico. A figura que o exprime é a antítese, e nós vimos que a sua geometria uraniana só tinha sentido como oposição às faces do tempo: a asa e o pássaro opõem-se à teriomorfia temporal, provocando os sonhos da rapidez, da ubiqüidade e do levantar vôo contra a fuga desgastante do tempo, a verticalidade definitiva e masculina contradizendo e dominando a negra e temporal feminilidade; a elevação é a antítese da queda, enquanto a luz solar era a antítese da água triste e da tenebrosa cegueira dos laços do devir. (DURAND, 2002, p.179-180).

No tocante ao regime noturno das imagens, Durand caracteriza tais imagens brevemente da seguinte forma: “(...) os gestos da descida e do acoramento, concentrando-se nas imagens de mistérios e de intimidade, na procura obstinada do tesouro, do repouso, de todos os alimentos terrestres.” (DURAND, 2002, p.267).

O imaginário não é desvinculado da consciência, cuja interligação é realizada pelos arquétipos, como Durand afirma na seguinte passagem: “Sublinharemos (...) a importância essencial dos arquétipos que constituem o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais.” (DURAND, 2002, p.61). O aspecto emocional, relacionados ao imaginário, muitas vezes é denominado de irracional, em uma perspectiva dicotômica característica do pensamento ocidental; ao que Revilla (2007), por seu turno, prefere designá-lo de “não-racional”. Sendo que a compreensão do ser humano apenas em sua racionalidade acaba resultando em uma concepção demasiado empobrecedora, com o que concordam – pese algumas dicordâncias entre si – Cassirer (1994), Revilla (2007), Durand (2002, 1968), e também Jung (1995).

Uma forma de símbolo que tem tido sua importância minimizada ao ser percebido como uma forma de conhecimento irracional (NICOLA, 2005), consiste no mito: “para o Iluminismo, mito era expressão de ignorância, medo e ingenuidade, de imaturidade do espírito humano.” (LURKER, 2003, p.448). Considerando que o duplo aspecto – conceitual e emocional – permeia todas as atividades humanas, Cassirer afirma que a mitologia possui ambos aspectos, embora não possa ser compreendida como uma forma simbólica racional:

A própria mitologia não é uma massa grosseira de superstições ou ilusões crassas. Não é meramente caótica, pois possui uma forma sistemática ou conceitual. Mas, por outro lado, seria impossível caracterizar a estrutura do mito como racional. (CASSIRER, 1994, p.49).

Referente ainda ao mito, Jung ressalta a sua origem inconsciente, fundamento para a sua não-racionalidade:

Interpretamos os símbolos mitológicos de modo excessivamente concreto e estranhemos a cada passo as infundáveis contradições dos mitos. Sempre de novo esquecemos que é a força criadora inconsciente que se oculta em imagens. (JUNG, 2011a, p.267).

A forma de simbolismo imaginário denominada de mito, é definida por Revilla (2007, p.243) como “um encadeamento narrativo de símbolos”¹⁸, e, numa concepção muito semelhante a essa, a definição de mito por Durand, que menciona os aspectos anteriormente apresentados:

Entenderemos por mito um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa. O mito é um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em idéias. (DURAND, 2002, p.62-63).

E mais especificamente ressaltando a contribuição da significação das figuras mitológicas para a compreensão do mundo imaginário, é pertinente o seguinte conceito:

Mito é uma interpretação de significado da realidade por meio da imagem, tornando esta realidade compreensível, porém não através de conceitos e teorias científicas, mas por meio de apelo a um mundo imaginário de seres divinos e semidivinos, de heróis historicamente

¹⁸ Transcrição traduzida. No original: “una concatenación narrativa de símbolos” (REVILLA, 2007, p.243).

inexistentes, de criaturas e elementos fantásticos. O princípio básico do mito reside na crença de todas as coisas possuírem alma. (...) o mito está ligado de modo indissolúvel ao maravilhoso. (IGNATOW, 2003, p.447).

Tendo em vista diversos aspectos mencionados acerca do símbolo, é importante também assinalar os pressupostos utilizados no trabalho de interpretação (objetiva ou subjetiva) dos símbolos, em seu dinamismo, que consistem nos seguintes, coerentes com a concepção junguiana dos símbolos e conceitos relacionados, bem como também se coadunam com os demais autores mencionados, sintonizados com a visão de mundo junguiana:

(...) os pressupostos que permitem a concepção simbolista, o nascimento e dinamismo do símbolo, são os seguintes: a) Nada é indiferente. Tudo expressa algo e tudo é significativo. b) Nenhuma forma de realidade é independente: tudo se relaciona de algum modo. c) O quantitativo se transforma em qualitativo em certos pontos essenciais que constituem precisamente a significação da quantidade. d) Tudo é serial. e) Existem correlações de situação entre as diversas séries, e de sentido entre as referidas séries e os elementos que as integram. A serialidade, fenômeno fundamental, abrange tanto o mundo físico (gama de cores, de sons, de texturas, de formas, de paisagens etc.) quanto o mundo espiritual (virtudes, vícios, estados de ânimo, sentimentos etc.). Os fatos [princípios] que dão lugar à organização serial são: limitação, integração do descontínuo na continuidade, ordenação, gradação sucessiva, numeração, dinamismo interno entre seus elementos, polaridade, equilíbrio de tensão simétrico ou assimétrico e noção de conjunto. (CIRLOT, 1984, p.33).

(...). A ideia de ordem é uma das essenciais no simbolismo e se expressa pela organização do espaço, das formas geométricas, dos números e pela distribuição dos seres simbólicos viventes

nos lugares estabelecidos pela lei das correspondências. (...). (CIRLOT, 1984, p.47).

3.2 SOBRE O SIMBÓLICO E A SIGNIFICAÇÃO NA PINTURA

Com relação mais especificamente à questão da significação na obra de arte, considera-se a impossibilidade de atribuição de um significado único e verdadeiro, pois existem inúmeras possibilidades interpretativas, devido ao fato de que as obras não são fechadas, e sim possuem maior ou menor abertura para diferentes significações que lhes podem ser atribuídas. Enquanto na obra estão indicados os elementos formais; os que são exteriores à obra consistem nos aspectos culturais.

Quanto à busca de significação na obra de arte, concebe-se a inexistência de um significado único e verdadeiro de uma obra de arte, existindo inúmeras possibilidades de atribuição de sentidos. A produção de significação é complexa pois não possui apenas uma dimensão social e culturalmente constituída, mas também uma dimensão individual, concernente às condições e à história de vida pessoais, o que permite afirmar que as possibilidades de produção dos sentidos de uma obra são inúmeras, embora possam ser identificados certos direcionamentos presentes na obra que conduzem de certa forma para algumas significações, do que se conclui a complexidade da interpretação da imagem visual artística. Esta, por sua vez, faz parte do âmbito da arte, não apenas circunscrita à pintura, sendo definida por Francastel (1987, p.22) como “categoria de objectos extremamente comuns na história humana, e que foram até hoje muito mal integrados nos quadros do pensamento especulativo (...)”, tendo em vista que possui uma parte que escapa a uma leitura estritamente racional, segundo os moldes da linguagem verbal.

A obra de arte tem, por definição, um significado que vai de acordo com as suas próprias regras, e não tem necessidade de ser interpretada segundo esquemas de raciocínio que comandam a reflexão discursiva ou a problemática dos números. Para muita gente, um desenho ou um motivo musical materializam, com mais precisão que a palavra, uma sensação ou até mesmo uma relação de casualidade. Um objecto oferece tantas informações abstractas e concretas como o faz o

discurso; a sua precisão não é menor, se bem que ocorra a outros níveis. (FRANCASTEL, 1987, p.23).

Conforme Hopcke (2011), existem poucos escritos de Jung sobre arte, revelando seu pouco interesse sobre esse assunto, e frente aos objetos artísticos, a interpretação não deve direcionar-se no sentido de encontrar sua origem nas características subjetivas do artista:

Na relação entre arte e psicologia, Jung pede (...) que abandonemos uma abordagem analítica reducionista ao trabalho criativo e abordemos a obra de arte em seus próprios termos, em vez de procurar as causas psicológicas de qualquer obra de arte. Além disso, Jung separa a psicologia do artista individual da validade do trabalho criativo daquele artista, que, na opinião de Jung, permanece vivo ou é esquecido pelos méritos de suas próprias conquistas, em vez de ser criticado pela sanidade ou pela neurose do artista e criador. (HOPCKE, 2011, p.174-175).

No seguinte excerto, Jung afirma não ser necessário informações acerca de aspectos subjetivos e históricos específicos do artista e espectadores para compreender uma obra de arte, a não ser que se trate de conhecimentos que venham a esclarecer o sentido da obra. Foi isso o que ocorreu na análise que será apresentada neste trabalho algumas páginas adiante, ao trazer conhecimentos sobre as ideias da época no pensamento e na arte, permitindo compreender determinadas escolhas presentes na obra e seus significados compartilhados. Portanto, o seguinte pensamento junguiano não entra em contradição com os pressupostos utilizados neste trabalho:

Com relação à obra de arte é supérfluo investigar o condicionamento prévio a que estão sujeitas todas as pessoas em geral. É preciso perguntar pelo sentido da obra. O condicionamento prévio só interessa na medida em que facilitar a melhor compreensão do sentido. A causalidade pessoal tem tanto ou tão pouco a ver com a obra de arte, quanto o solo tem a ver com a planta que dele brota. (JUNG, 2011d, p.46).

A abordagem da significação na pintura a ser seguida neste trabalho com relação a uma obra específica, segue uma abordagem diferenciada de interpretação simbólica, fundamentada conforme as idéias anteriormente apresentadas. Embora conhecimentos das artes visuais sejam pertinentes para a interpretação, não são negligenciados alguns elementos mais básicos do aspecto formal da obra, embora este não seja muito aprofundado aqui. Mais especificamente sobre a pintura como símbolo, Lurker afirma:

Pode, no geral, ser compreendida como transformação simbólica do mundo e como forma simbólica. Em sentido restrito, uma escultura e um quadro podem ser considerados simbólicos somente quando significam mais do que existe diretamente na representação objetiva. (LURKER, 2003, p.50)

Nesse sentido, com relação a essa conceituação, podem ser pensadas as considerações anteriores sobre o aspecto abstrato, unificador dos símbolos e comunicativo dos simbolismos, remetendo a significados mais universais e que não estão referidos se a obra for considerada em sentido literal, nos objetos e seres concretos representados, mas em sentido simbólico. Tal sentido, apesar de aparecerem manifestos em imagens arquetípicas de inúmeras culturas e em diversas épocas, foi transmitido culturalmente com as características e finalidades específicas que tomaram forma durante a renascença. O autor define a presença do símbolo numa pintura da seguinte forma: “(...) temos um verdadeiro Símbolo apenas onde se percebe, além do sentido próprio, um sentido mais elevado – e.g., na cor vermelha não apenas o sangue, mas também a vida.” (LURKER, 2003, p.338).

Embora existam classificações diversas, os elementos de uma pintura que podem possuir significados simbólicos são quatro: o motivo, o estilo, a composição e as cores – os quais podem ser apresentados em separado para fins analíticos, mas estão inter-relacionados e são inseparáveis numa obra (LURKER, 2003).

Com relação ao motivo, o autor afirma que, “mesmo quando o motivo de uma pintura parece não ser simbólico, ele funciona em nível alegórico mais elevado da intenção consciente e inconsciente do artista.” (LURKER, 2003, p.545). E exemplifica com o período renascentista, quando a significação acerca do motivo de uma obra era compartilhada por um número restrito de pessoas:

Durante o Renascimento era comum os mecenas encomendarem pinturas com símbolos que continham um significado mais profundo e diferente e que só era compreensível a eles e às pessoas versadas na mitologia clássica. (LURKER, 2003, p.546).

No tocante ao estilo, este também revela a intenção simbólica posta na obra, tendo em vista os valores e as crenças de um período, cujos artistas compartilhavam. Neste trabalho, mais especificamente voltado para a arte maneirista por ser o estilo que caracteriza a obra de Arcimboldo, um maior aprofundamento sobre esta questão será apresentado no item 5.1.

Outro aspecto da obra pictórica que tem grande significado simbólico consiste na composição das cenas, bem como também nas formas geométricas empregadas diretamente ou na estruturação da composição. Como também afirma Cirlot: “Os símbolos, em qualquer aparecimento, não costumam apresentar-se isolados, mas unem-se entre si, dando lugar a composições simbólicas (...). A associação de elementos combina seus significados.” (CIRLOT, 1984, p.48-49). Com alguns exemplos mencionados pelo autor:

Composições escalonadas em zonas simbolizam frequentemente diferentes níveis da existência ou da experiência, como também a divisão tradicional em mundo subterrâneo [sic], terra e céu; as zonas inferiores podem indicar a existência biológica; as mais elevadas, a vida espiritual. Uma ênfase nas formas quadradas e cúbicas refere-se à terra (a impessoalidade na pintura moderna), enquanto o triângulo é símbolo da perfeição desde Pitágoras. Isto explica por que tantas cenas do cristianismo foram compostas em forma triangular. O medalhão (tondo) é outro símbolo significativo da existência de Deus, da eternidade e da harmonia cósmica. Numa pintura, a ênfase nas horizontais pode simbolizar estabilidade e paz, nas diagonais dinamismo e intranquilidade e nas verticais a busca pelo superior, como e.g. na pintura gótica. (LURKER, 2003, p.546-547).

E o próximo e último elemento pictórico com significado simbólico destacado por Lurker (2003), consiste nas cores e suas tonalidades selecionadas pelo artista na feitura da obra: “o esquema de cores empresta a uma pintura o tom não apenas sensorial, mas também simbólico.” (LURKER, 2003, p.547). Ao que, acrescenta, “toda simbologia de cores é condicionada culturalmente.” (LURKER, 2003, p.547). Embora neste trabalho a ênfase recaia sobre o aspecto coletivo nos simbolismos de uma obra de arte, não se pode esquecer que existe o aspecto subjetivo nas escolhas do artista, principalmente no que se refere às cores: “Sem considerar significados simbólicos condicionados pela tradição e pela cultura, a cor permanece sujeita ao desejo pessoal do pintor.” (LURKER, 2003, p.547).

Contudo, apesar de ser possível a interpretação objetiva das obras de arte pictóricas, há mais de uma possibilidade, as quais não podem ser esgotadas em decorrência da inapreensibilidade característica dos símbolos, como apontado anteriormente e como é sugerido na seguinte afirmação: “(...) o fato de se poder explicar de forma racional e discursiva o significado de uma imagem e sua linguagem simbólica não esgota este significado; a imagem nunca é ligada somente a um significado.” (LURKER, 2003, p.135).

Considerando o pressuposto de abertura do símbolo para a sua significação, inclusive abrangendo sentidos opostos; não se pretende uma correspondência determinada e definitiva entre um símbolo e seu significado.

Gombrich se dirige veementemente contra a compreensão dos símbolos como uma espécie de código, com uma relação de um para um entre sinal e significado; decisivo para o significado dos símbolos é saber em que contexto estão inseridos. (LURKER, 2003, p.135-136).

Nos dicionários de símbolos consultados não se buscou tal correspondência exata criticada por Gombrich e Lurker, como indicado na citação acima, como um vocabulário fixo, mas entre os diversos significados coletivos, optou-se pelos mais prováveis nesta aproximação à obra.

Para a compreensão de possíveis significados simbólicos numa obra, é importante também o conhecimento acerca do contexto no qual tal obra está inserida, o que segundo Panofsky (2007) é requerido para uma apreciação não ingênua da obra de arte, incluindo os aspectos

formais da obra, a história da representação do tema, a cultura da época e o estilo do artista.

Com relação à significação da obra, Panofsky (2007) afirma que esta possui três componentes, correspondendo a três níveis de significado e a três tipos de significado. Ele afirma que os três componentes são forma, ideia/tema e conteúdo.

A forma consiste na obra materializada e todos os seus elementos constituintes vistos conforme a experiência prática, que no caso da interpretação de uma pintura, consiste na enumeração e descrição dos motivos artísticos, que são objeto da descrição pré-iconográfica realizada ao identificar seus elementos formais como linhas, cores e volumes correspondendo ao nível de significado denominado pelo autor de tema primário ou natural. Embora este nível de leitura parta da experiência prática dos espectadores, segundo o autor, para que a leitura possa ser compartilhada de modo a conter uma certa objetividade, conhecimentos referentes à história dos estilos com relação a condições culturais de um determinado período histórico permitem compreender com maior profundidade a preferência de formas específicas nas representações pictóricas.

O segundo componente do significado de uma pintura, seguindo esta perspectiva, consiste no tema ou ideia da obra, a partir do reconhecimento de qual tema pictórico está sendo representado pelas figuras e suas características percebidas no nível anteriormente descrito. Por exemplo, treze homens reunidos em torno de uma mesa ao ser pintado com determinadas características que remetem à representação de uma cena narrada pela Bíblia significa a “Última Ceia”; e no caso da obra em análise nesta pesquisa, a escolha e distribuição das figuras na obra permite reconhecer o tema “Árvore de Jessé”. No tocante ao nível de significado, este consiste, conforme Panofsky (2007), no tema secundário ou convencional, referindo-se, assim, a narrativas e alegorias representadas nas obras, objetos de análise iconográfica, a qual, por sua vez, requer o conhecimento das fontes literárias que originaram o referido tema. E a “história dos tipos”, ou seja, dos modos como esses temas têm sido representados, suas variações e permanências, permitem um conhecimento mais aprofundado e preciso desse significado presente na obra de arte pictórica.

O próximo componente da obra de arte, passível de significação, é denominado por Panofsky (2007) de conteúdo, referindo-se mais especificamente ao aspecto simbólico da obra, apreendido a partir da síntese construída tendo por base o que foi percebido e analisado nos

níveis de significação anteriores. E tal significado é denominado pelo autor de intrínseco ou de conteúdo, obtido como resultado da interpretação iconológica, cujo conhecimento requerido para uma compreensão mais profunda e precisa sobre a obra refere-se à história dos símbolos, também chamada por este autor de “história dos sintomas culturais”, buscando assim os significados simbólicos que não estão sendo representados diretamente, ou seja, que estão além da obra, num espaço abstrato compartilhado, ou seja, no imaginário – embora tal termo não seja referido diretamente por este autor. E assim, a interpretação propriamente dita de uma obra refere-se a este nível que sinteticamente abrange os demais, o que é chamado pelo autor de “intuição sintética”.

Sendo que este método, apesar de composto por etapas descritas separadamente, constituem num todo, assim como o é uma obra de arte:

Devemos, porém, ter em mente que essas categorias nitidamente diferenciadas, que no quadro sinóptico parecem indicar três esferas independente de significado, na realidade se referem a aspectos de um mesmo fenômeno, ou seja, à obra de arte como um todo. Assim sendo, no trabalho real, os métodos de abordagem que aqui aparecem como três operações de pesquisa irrelacionadas entre si, fundem-se num mesmo processo orgânico e indivisível. (PANOFSKY, 2007, p.64).

Embora como método, este descrito por Panofsky (2007) consista em um todo que abrange essa triplicidade apontada ao objeto artístico pictórico, também ocorre que determinadas abordagens de interpretação das pinturas privilegiem e se aprofundem apenas no segundo desses aspectos, constituindo um ramo próprio no campo da história da arte. Como por exemplo com relação à Iconografia e sua conceituação pelo referido autor: “Iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma” (PANOFSKY, 2007, p.47). Sendo que neste trabalho será feita referência no item 7.2 aos estudos iconográficos de Mâle (1922a, 1922b e 1948), Corblet (1860) e Poquet (1857).

Já ao se referir ao termo iconologia, Panofsky identifica-o com o método acima apresentado, como o próprio autor afirma: “Assim, concebo a iconologia como uma iconografia que se torna interpretativa

e, desse modo, converte-se em parte integral do estudo da arte, em vez de ficar limitada ao papel de exame estatístico preliminar.” (PANOFSKY, 2007, p.54).

No entanto, como um ramo da história da arte desvinculado ao autor acima mencionado, a Iconologia pode ser apresentada como na seguinte definição:

Esta designação foi utilizada pela primeira vez pelo estudioso italiano Cesare Ripa em sua obra monumental ilustrada *Iconologia* no ano de 1613, em Roma. Esta obra desvenda o cenário ideológico de uma obra de arte e se reporta a suas fontes literárias, religiosas e mitológicas. Embora todas as interpretações alegóricas e moralizantes de motivos de arte devam ser vistas, com o constante avanço da teoria da interpretação da arte, especialmente como um fenômeno da Renascença tardia, todas elas, no entanto, caem na classificação de Iconografia (história descritiva da arte), um campo no qual já se atuava desde a Idade Média. O termo 'iconologia' (história da arte interpretativa e de fontes), contudo, enquadra uma obra de arte em seu cenário cultural individual e não se ocupa com estilo e tampouco com forma, que são a meta principal da iconografia. (FINGESTEN, 2003a, p.331)

Entre as diversas possibilidades de leitura de uma obra de arte pictórica, está a de – partindo do reconhecimento das formas como indicado por Panofsky (2007) referente ao primeiro nível de busca de significação do seu método – inter-relacionar os elementos constituintes entre si, analisando assim a estrutura da própria obra, ao invés de somente considerar a obra em seu todo, embora as duas abordagens – de análise e síntese – possam ser incluídas num método interpretativo, como ocorre com o de Panofsky referido acima.

Num quadro (...), o que dá o sentido não são os conjuntos orgânicos, desenvolvidos com mais minúcia, mas sim as passagens fugazes [entre as suas partes]. Até hoje, (...) a crítica das obras de arte tentou sobretudo, para cada exemplar, determinar os sentidos gerais, simbolicamente intelectualizados. Esforçou-se muito menos em

tentar a crítica segundo a análise e a coerência dos elementos constitutivos, que em fazer reconhecer a globalidade da obra (...). (FRANCASTEL, 1987, p.25).

Considerar a estrutura de uma obra a partir da análise de seus elementos implica em abordá-la em sua heterogeneidade, algo como um mosaico que, embora seja constituído por partes que podem ser identificadas, o modo como estão combinadas forma um todo coeso e coerente: “A obra de arte é sempre heterogênea, associando e combinando fragmentos que, ao nível da representação, se inserem em conjuntos de variadas experiências.” (FRANCASTEL, 1987, p.25).

Sendo que tais elementos constitutivos foram selecionados por receberem uma determinada significação na cultura em que se inserem, tornando a obra também presente no âmbito do imaginário. Ainda, o autor em questão considera a obra de arte como “uma forma de renovação do imaginário, e que [por isso] merece ser estudada.” (FRANCASTEL, 1987, p.32).

As imagens de arte são constituídas de elementos seleccionados, não arbitrariamente, mas segundo regras estabelecidas por indivíduos cujo poder ou modo particular de acção, é o de serem capazes de fabricar, não duplicações de uma realidade qualquer, mas entidades racionais sem nenhuma relação de identidade com objectos naturais existentes e, pelo contrário, dotadas de certas qualidades orgânicas que as transformam em objectos de imaginário, complexos, estruturados e capazes de fixar a nossa atenção. (FRANCASTEL, 1987, p.30).

É interessante considerar a imagem pictórica como uma forma de pensamento, ao qual Francastel (1987) atribuiu as denominações de “plástico”, “figurativo” e também “pictórico”, apesar do pensamento fundamentado nas palavras ter recebido predominância na cultura ocidental moderna. Evidenciando o interesse deste autor por formas diversas de pensamento não-verbal, não somente visual:

O grande problema colocado pela especialidade das obras estéticas é actualmente o da significação do domínio figurativo. Existirá ou não uma

identidade ou até uma subordinação absoluta entre a imagem e o conceito; o espírito humano será capaz de elaborar um sistema adequado do mundo, servindo-se de outra coisa que não sejam as palavras? (FRANCASTEL, 1987, p.35).

E a forma de pensamento visual presente na criação, interpretação e plasmado na própria obra de arte visa “criar mundos mediatos” construídos a partir de uma “realidade figurativa”:

Portanto, o interesse fundamental do estudo do pensamento plástico é o de nos permitir compreender melhor a envolvimento material, fixa, dos homens do nosso tempo e de tempos passados, e também o seu espírito, através deste conjunto de realidades figurativas, que não tiveram uma existência completa, total, no sentido físico, mas que, contudo, constituem conjuntos de significação, perfeitamente elaborados. (FRANCASTEL, 1987, p.57).

Em vista do exposto, pode-se perceber uma coerência e unificação de ideias concernentes ao simbolismo na pintura e sua significação no mundo imaginário. A partir da consideração da obra na multiplicidade de seus diversos elementos constituintes e que formam um todo complexo não determinado nem rígido, pode-se apontar para uma abertura de significados permitindo a ação imaginativa do espectador frente ao mundo pictórico criado por meio de símbolos, como um enigma cujo sentido está permanentemente em aberto.

4 SOBRE O QUE SE CONHECE ACERCA DO ARTISTA

Este capítulo visa trazer alguns aprofundamentos sobre Arcimboldo e suas obras, abrangendo informações conhecidas sobre a sua vida, formação artística, influências recebidas, trajetória profissional, estilo e ideias. Tais conhecimentos são trazidos pela possibilidade de que venham a complementar a compreensão da sua obra.

4.1 APONTAMENTOS SOBRE A HISTÓRIA DE VIDA E A TRAJETÓRIA PROFISSIONAL DE ARCIMBOLDO

Arcimboldo nasceu em Milão, provavelmente em uma família de origem alemã, pois sabe-se que seu sobrenome, com o sufixo 'boldo', origina-se do sul da Alemanha (KRIEGESKORTE, 2006), o que torna mais compreensível a sua transferência posterior para o Império Romano Germânico, próximo das suas “raízes”. Viveu no período compreendido entre 1526 ou 1527 – não havendo ainda um consenso quanto ao ano do nascimento do artista – e 1593. Veio a falecer na sua cidade natal no dia 11 de julho de 1593, aos 66 anos de idade, em decorrência de problemas renais (KRIEGESKORTE, 2006; KAUFMANN, 2009).

Não se tem informações sobre a infância e a juventude do artista, mas conjectura-se que a base para as suas invenções posteriores foi construída nessa época de sua vida. As informações do ponto de vista de sua personalidade e vida pessoal ainda são escassas, não existindo escritos autobiográficos.

Sobre a origem da família do artista, não há certeza se ele tinha antepassados com título de nobreza. Em relatos ao seu amigo padre Paolo Morigia (1592), Arcimboldo costumava dizer que em sua família haviam nobres com tradição em servir a reis e imperadores. Tendo recebido o reconhecimento disso por Rodolfo II (em 1580), obteve o título de Conde Paladino (em 1592), concedido a poucos entre os que se destacavam na corte e possuíam ascendência nobre. Mas ainda permanecem dúvidas com relação a tal histórico familiar. Kriegeskorte (2006), entre outros, inclina-se a acreditar que tal informação era verdadeira, com base no relato apresentado pelo amigo do artista, e no conhecimento da existência de brasões de sua família na Alemanha. Enquanto Kaufmann (2009) é um dos autores que afirmam

taxativamente que Arcimboldo não tinha origem nobre, assim como também Silvio Leydi (2007), que se baseia em pesquisa documental, afirma com certeza que Arcimboldo não descende de família nobre, remetendo à genealogia do artista realizada pelo genealogista aristocrata Pompeo Litta no século XIX, o qual afirma que Arcimboldo teria vindo de uma família exclusivamente de artistas. Portanto, a afirmação de Arcimboldo entra em contradição com evidências genealógicas e históricas.

Tal questão é aqui mencionada por ser objeto de pesquisa sobre o artista, e porque sabe-se que foi um assunto importante para ele, tendo se esforçado para comprovar tal origem e obter o reconhecimento do Imperador, o que “diz” sobre os valores do artista e da sociedade da época. Mas, apesar de tal pesquisa ser interessante no sentido de se buscar conhecer mais sobre o artista e o seu contexto, cujo conhecimento é limitado, não se trata de um fato que possa ter influenciado suas criações. Ou seja, todas as informações são bem vindas para esclarecimento de uma época relativamente longínqua no tempo, em que muito se perdeu, mas, por exemplo, sua trajetória profissional, ao que parece, é indiferente ao fato de ele ter tido ou não origem nobre, a não ser talvez ter-lhe facilitado o acesso a relacionamentos influentes.

Consta, conforme relata Kriegeskorte, situando-se na vertente que acredita na hipótese de que Arcimboldo tinha origem nobre, que seu tio-avô Gianangelo Arcimboldo, nascido em 1487, arcebispo de Milão desde 1550 até sua morte cinco anos depois, teria exercido grande influência em sua juventude, ao apresentar-lhe artistas, eruditos, escritores e humanistas importantes que lhe freqüentavam a casa. Para Kriegeskorte, “tais contatos ajudaram, provavelmente a lançar os alicerces para aquela reviravolta que viria acontecer na arte de Arcimboldo e que, de certo modo, foi considerada excêntrica.” (KRIEGESKORTE, 2006, p.10).

Seu pai, Biagio, também era artista, e ao que tudo indica, foi quem lhe ensinou a pintar. O fato de vir de uma família de artistas, por si só, pode ter-lhe propiciado contatos relevantes para a sua formação artística e intelectual. Sabe-se que seu pai era amigo do pintor Bernardino Luini, aluno de Leonardo da Vinci, sendo que diversos discípulos e assistentes de Leonardo em Milão tinham obras deste. E que Arcimboldo não teve contato direto com Luini nem com Leonardo, pois este havia saído de Milão em 1516, antes do nascimento do artista, e morrido sete anos antes de Arcimboldo nascer; e Luini, que possuía

desenhos de seu mestre, faleceu em 1532, quando Arcimboldo tinha apenas cinco anos de idade. Mas Arcimboldo pode ter visto desenhos e manuscritos de Leonardo que estavam em posse do filho de Bernardino, Aurelio Luini. Imagina-se que tais desenhos tenham causado forte impressão sobre ele, e que os tenha estudado detidamente (KAUFMANN, 2009). Além disso, as obras de Leonardo foram assimiladas e amplamente conhecidas no meio artístico de Milão naquele tempo, as quais Arcimboldo provavelmente viu, como “A Última Ceia” (KAUFMANN, 2009). Outros representantes do legado de Leonardo que Arcimboldo pode ter conhecido são: Melzi, Girolamo Figino e Carlos Urbino, durante o período de cerca de 1550 a 1560, enquanto o artista ainda residia em sua cidade-natal (KAUFMANN, 2009).

Os seus primeiros trabalhos foram como assistente de seu pai. Consta que ambos fizeram juntos os desenhos para alguns vitrais da Catedral de Milão, no ano de 1549, o qual parece ter sido o início de sua trajetória profissional. Nesse mesmo ano, Arcimboldo fez esboços para uma tapeçaria intitulada “O Falecimento da Virgem” realizada por tecelões treze anos depois (em 1562) para ser exposta na Catedral de Como. Além desse, existem também oito esboços para tapeçarias com temas do Antigo e do Novo Testamentos, os quais provavelmente são todos de autoria de Arcimboldo.

Ele ficou trabalhando com seu pai até o ano de falecimento deste, em 1551. A partir desse momento, Arcimboldo recebeu encomendas de trabalhos e participou de competições com outros artistas para realizar pinturas importantes, o que era comum na época. Foi nesse período que pintou o afresco com um artista mais novo que ele, Giuseppe Meda, denominado “A Árvore de Jessé”, além de um desenho para uma tapeçaria para a mesma Catedral de Monza. Consta ainda que ainda nesse mesmo período inicial da trajetória do artista, ele teria realizado o desenho naturalista de répteis, datado de 1553 (figura 16) (BERRA, 2011a). Ainda antes de sua partida da Lombardia, Arcimboldo tinha vencido um concurso entre artistas para pintar São Ambrósio, o patrono de Milão, em um banner para as comemorações da cidade do dia do santo, chegando a desenhar um esboço mas não chegou a pintar essa obra devido a sua partida para a corte dos Habsburgo (MILLER, 2011).



Fig. 16 – “Estudo de um lagarto, um camaleão e uma salamandra”, de G. Arcimboldo. 1553. Aquarela e guache. Österreichische Nationalbibliothek, Vienna. Créditos: Web Gallery of Art. Fonte: <http://www.wga.hu/index1.html>

De todo modo, considera-se certo que Arcimboldo cultivou contato com pintores, filósofos e outros eruditos influentes em sua época. Nesse sentido, Kaufmann (2009) aponta ser importante para a compreensão de sua obra a menção de sua participação em círculos literários, seus relacionamentos com escritores, bem como também a sua própria atividade como poeta. O principal desses centros artísticos e literários de Milão, foi a “Academia Val de Blenio” (“Accademia della Val di Blenio” ou ainda “Accademia della Valle di Bregno”) (KAUFMANN, 2007, 2009), formada por artistas maneiristas locais que se inspiravam nas obras de Leonardo, não apenas pintores, como também poetas, escultores, músicos, atores e colecionadores, sendo que vários deles exerciam mais de uma dessas atividades. Tinham em comum o fato de criarem formas grotescas, desafiarem as normas de expressão clássicas, e defendiam uma atitude transgressora e burlesca, e a liberdade de imaginação. Foi fundada por Giovanni Paolo Lomazzo em 1560, dois anos antes de Arcimboldo deixar a cidade. Entre outros artistas, estavam: o escultor Annibale Fontana, e os pintores Aurelio Luini e Ottavio Semino (DE ARMAS, 2004; KAUFMANN, 2009; PALOMBI, 2010; PORZIO, 2011). Os artistas pertencentes a essa Academia inspiravam-se nos desenhos grotescos de Leonardo para as suas criações, utilizando tais trabalhos como uma forma de oposição às regras impostas pelo movimento de Contra-Reforma, que visava a

imposição de comportamentos austeros, contra o excesso de ornamentos, contra a ostentação e o estilo fantástico, o que já estava acontecendo naquela época antes de tornar-se norma no século XVII com a predominância do estilo barroco. Conforme menciona Palombi (2010), quem encarregou-se de aplicar regras de costume mais severas na cidade, como parte da contra-reforma religiosa e cuja concepção tornou-se consensualmente aceita nos séculos seguintes, foi o Arcebispo de Milão, Cardeal Carlo Borromeo, existindo o risco de que tais festividades fossem eliminadas, nas quais Arcimboldo estava diretamente envolvido. Tendo ocorrido tensões entre Borromeo e a sociedade civil também no contexto teatral da cidade, tendo proibido a presença de atores no palco, havendo evidências documentadas desse conflito (PALOMBI, 2010). Sendo que esse círculo de artistas a que Arcimboldo provavelmente pertencia era contrário à reforma iniciada por Borromeo, o qual foi contra o excesso de ornamentos, ostentação e a representação do fantástico e bizarro, antecipando normas estéticas que prevaleceram cerca de 100 anos mais tarde com o estabelecimento do estilo barroco, principalmente nas Igrejas, coincidindo com o período da Contra-Reforma.

Embora não haja prova do pertencimento de Arcimboldo a essa Academia, as características maneiristas de suas obras levam a crer que tal vinculação existia, e também devido ao fato de que o artista relacionava-se com vários deles (amigos e colegas seus): “Enquanto não há prova de que Arcimboldo era membro da Academia, o estilo de seu trabalho, quando comparado com a arte rebelde produzida por seus colegas desse tempo, parece indicar que ele compartilhava seus sentimentos.”¹⁹ (PALOMBI, 2010, p.15).

No tempo de Arcimboldo, Milão já era uma cidade extensa e populosa que tinha uma tradição na arte naturalista a partir da influência exercida por Leonardo da Vinci que viveu na cidade quando serviu o duque Ludovico Sforza durante dezessete anos; e segundo De Armas (2004), Milão era o centro de arte grotesca no século XVI. Além de importância artística, essa cidade também era o centro financeiro, comercial e manufatureiro mais importante da Europa naquele período, fabricando e exportando para toda a Europa metais, artigos de luxo para as cortes, destacando-se pela inventividade e refinamento em cristais,

¹⁹ Transcrição traduzida. No original: “While there is no proof that Arcimboldo was a member of the *Accademia*, the style of his work, when compared with the rebellious art produced by his colleagues at this time, seems to indicate that he shared their sentiments.” (PALOMBI, 2010, p.15).

pedras preciosas, e tecidos como veludos e seda (BUSS, 2011; FERINO-PAGDEN, 2011a; LEYDI, 2007). Milão também era importante politicamente, sendo que na época de Arcimboldo era governada pelo ramo espanhol da família Habsburgo, fazendo parte do reino de Felipe II, que era católico, passando a vigorar regras de costume mais rígidas, impondo limites à liberdade de criação artística (PALOMBI, 2010). Mas quando Arcimboldo partiu de Milão, esta cidade não ocupava mais um lugar relevante no campo das artes, proliferando conflitos políticos e religiosos, e também doenças epidêmicas (KRIEGESKORTE, 2006).

Leydi (2007) afirma que nesse período o artista não fazia só quadros, pois os pagamentos não seriam suficientes para a sua subsistência. Nessa época ele também pode ter trabalhado em carnavais de Milão, e em eventos como festivais e casamentos de reis e imperadores, trabalhando não somente com pintura, mas também com figurinos e cenários, semelhantes aos trabalhos desse tipo que realizará posteriormente na corte em Viena e Praga (PALOMBI, 2010; KAUFMANN, 2009; KRIEGESKORTE, 2006). Mais recentemente foi encontrado “Il Libro del Sarto”, com desenhos de vestimentas e fantasias para festivais e espetáculos diversos, sem atribuição de autoria, mas que pelas características de desenhos desse tipo elaborados por Arcimboldo posteriormente, podem muito bem ter sido elaborados por ele para os eventos nessa época em Milão, anterior a 1562 (PALOMBI, 2010; LEYDI, 2007).

Palombi (2010) sustenta a hipótese de que Arcimboldo deve ter sido convidado por Maximiliano II (ou Ferdinando I – esta informação varia conforme os diferentes autores) justamente por causa de suas criações nos festivais em Milão, pelas quais ele pode ter sido conhecido, mas isso não é comprovado. No tocante a esse fato, embora os comentários da época que embasam a opinião geralmente aceita, Arcimboldo teria sido chamado para a corte como retratista em virtude do reconhecimento por suas obras pictóricas, esta autora sustenta a tese de que o artista foi chamado para a corte dos Habsburgo principalmente devido ao seu trabalho como idealizador e realizador de espetáculos.

Com o início do movimento de Contra-Reforma a partir do Concílio de Trento (em 1563), tais festivais estariam sofrendo restrições em Milão, principalmente pelas ações do arcebispo da cidade, Carlo Borromeo – ele teria ido à Viena para continuar com esse tipo de trabalho (procissões, festivais e torneios) sem as limitações impostas em sua cidade natal, buscando assim a liberdade de expressão que acabou

encontrando nesse outro ambiente. Assim, Palombi (2010) afirma que a sua ida para a corte dos Habsburgo seria uma oportunidade para ele continuar o seu trabalho artístico nos festivais, e também para expandir o seu trabalho com grotescos em sua pintura (PALOMBI, 2010). Portanto, Arcimboldo teria sido famoso pelo seu *design* de roupas e decorações pertinentes a festivais, celebrações e torneios. Esta autora enfatiza tais desenhos como elementos relevantes da expressão artística na época, pois tais festivais eram extremamente elaborados e pomposos, e os desenhos de Arcimboldo consistem em documento de “uma cultura de festividades efêmeras”²⁰ (PALOMBI, 2010).

Leydi (2007) também considera mais provável que a participação de Arcimboldo em festividades em Milão tenha possibilitado a sua partida para Viena. Este autor menciona uma celebração de carnaval em 5 de fevereiro de 1559, com a presença de pessoas politicamente poderosas, com um tema que aparecerá em desenhos posteriores do artista: “as sete artes liberais”. Mas não se tem o registro de quem foi o responsável pelas fantasias, por isso não se pode afirmar com certeza que tenha sido Arcimboldo (LEYDI, 2007a). Leydi menciona também a celebração do casamento da filha de Ferdinando I, Eleanor de Habsburg, irmã de Maximiliano II, realizado em Mântua, no qual contrataram 200 artífices. É possível que Arcimboldo estivesse entre esses profissionais (LEYDI, 2007). Outro indício de que Arcimboldo realizou esse tipo de atividade em Milão antes de sua transferência para a corte em Viena, é a atribuição que lhe é feita dos desenhos que constam no “Il libro del sarto” (LEYDI, 2007). Nesse sentido, Palombi (2010) e Leydi (2007) contrariam a visão geralmente aceita, embasada nos escritos da época, de que Arcimboldo foi convidado para a corte em virtude de sua fama como pintor, já que a função para a qual tinha sido chamado a ocupar era a de retratista da corte.

Ainda a respeito dos trabalhos que realizou em Milão, Torpy (2008), em um texto breve e não-especializado, afirma que antes de servir aos Habsburgos Arcimboldo foi reconhecido por seus trabalhos de arte religiosa, possibilidade que também não é consenso para todos os estudiosos. Mas esta hipótese é interessante, e é nessa direção que indica a descoberta que resulta da presente tese, apresentada detalhadamente em tópico posterior, na análise (cap. 7). No entanto, como será visto com maiores detalhes mais adiante, na época de Milão ele já tinha criado pelo menos uma cabeça composta, embora ninguém ainda a tenha reconhecido, com características diferentes do período de Viena e Praga,

²⁰ Transcrição traduzida. No original: “an ephemeral festive culture” (PALOMBI, 2010, p.34).

sendo que algumas especificidades desses contextos pode ter levado a tais características diferenciadas. Pelo que se tem notícia, Arcimboldo não pintou o tema religioso após sua partida de Milão, e mesmo também quando retornou a essa cidade, já ao final da sua vida.

Como já foi mencionado, tendo em vista que o Arcebispo de Milão, Cardeal Carlo Borromeo, começou a aplicar regras rígidas nos costumes e nas artes, havia o risco de que as festividades populares nas quais Arcimboldo estava envolvido fossem proibidas. Em decorrência dessa situação, Palombi (2010) considera provável que Arcimboldo estivesse encontrando dificuldade em conseguir trabalho em Milão durante a década de 1560. Leydi (2007) também tinha mencionado a coincidência quase exata com alguns poucos anos de diferença da partida e retorno a Milão com o período do arcebispo Carlo Borromeo (o qual esteve em Milão de 1560 até sua morte em 1584), que buscava estabelecer limites para a expressão artística da época, já colocando em prática antecipadamente ideais da Contra-Reforma. Além desse possível motivo, Arcimboldo saiu de Milão no momento em que a cidade tinha deixado de ocupar um lugar de relevância no campo da arte, tornando-se um local de constantes conflitos políticos e religiosos e de doenças epidêmicas (KRIEGESKORTE, 2006).

A coincidência das datas da presença de Borromeo em Milão e a partida e retorno do artista a Milão, parece indicar ser o motivo para a saída de Milão, e depois o pedido para ser dispensado da corte, o que teria levado algum tempo para ser atendido. (LEYDI, 2011). Como consta que o imperador relutou em consentir com a sua partida da corte, pode ser que o artista tenha aguardado três anos, quando finalmente Rodolfo II cedeu às insistências do artista em retornar à sua cidade-natal, em 1587, três anos após a morte de Borromeo. Assim, é provável que tanto a saída de Milão como o retorno estejam relacionados com esse arcebispo, que chegou a ser canonizado anos mais tarde.

Com base em textos da época sabe-se que Arcimboldo foi famoso em vida, tendo sido homenageado e celebrado por seus contemporâneos em poemas, biografias e tratados de arte, os quais trazem informações a respeito de sua pintura e da recepção de sua obra na época (KAUFMANN, 2009). A partir disso, Hocke (2005, p.246) afirma que “Arcimboldi era, sem dúvida, uma das figuras mais destacadas da arte européia na segunda metade do século XVI.” Um outro indicativo de sua fama na época foi o fato de ter sido imitado por outros artistas, enquanto ainda era vivo (CACCIARI, 1987; KAUFMANN, 2009; PORZIO, 1987), sendo que por esse motivo, sua fama poderia ter

começado após ter se juntado à corte. Tal fama é evidenciada na seguinte passagem de Paolo Morigia, um contemporâneo seu e que escreveu sobre ele, destacando que o artista já teria pintado obras exóticas e surpreendentes, ainda em Milão, antes de integrar a corte:

É um pintor de raro talento, e excelente em outros conhecimentos, e após ter dado provas de si e do seu valor, tanto na pintura como em diversas obras bizarras, não só na sua pátria como também no estrangeiro, recebeu os maiores dos louvores, de tal modo que a sua fama chegou até à corte imperial da Alemanha, aos ouvidos de Maximiliano II, eleito o Rei dos Romanos, o sucessor de seu pai no Império, colocando Arcimboldo a seu serviço.²¹ (MORIGIA, 1592, p.566)

Arcimboldo transferiu-se para a corte dos Habsburgos em 1562, tendo realizado trabalhos sob encomenda para Ferdinando I, mesmo antes de ser oficialmente artista de sua corte (KAUFMANN, 2009; KRIEGESKORTE, 2006). O artista serviu a corte que se localizava primeiramente em Viena, no império de Maximiliano II de 1564 até a morte deste, em 1576, durante 12 anos. E serviu Rodolfo II desse ano até 1587, ou seja, por 11 anos, sendo que a partir do ano de 1583 transferiu-se junto com a corte para Praga, onde permaneceu durante seis anos totalizando 26 anos nessa corte, sem contar ausências em que tinha retornado temporariamente a Milão. Sem contar os anos de interrupção em que Arcimboldo retornou a Milão, ele permaneceu 21 anos em Viena (de 1562 a 1583) e somente 5 anos em Praga. Consta que em todo o período em que integrou a corte, o artista realizou três saídas temporárias para Milão. A primeira foi do verão de 1566 a novembro de 1567, por motivo desconhecido. Em 1576 ou 1577, o artista retornou a Milão aonde registrou o seu testamento; e atravessou novamente os Alpes até Milão em 1581, para fazer uma modificação em seu testamento (BERRA, 2011a).

²¹ Transcrição traduzida. No original: “Questo è pittore raro, e in molte altre virtù studioso, eccellente, doppo l’haver dato saggio di lui, e del suo valore, cosi nella pittura come in diverse bizzarie, no sollo nella patria, ma anco fuori, acquistobi gran lode, di maniera che il grido della sua fama volò fino nell’Ale magna, nella corte Imperiale, pervenne nell’orecchie di Massimiliano d’Austria, che fu eletto Re di Romani, dopo successe al padre nell’imperio; di modo che con istanza fece richiedere l’Arcimboldi al suo servizio.” (MORIGIA, 1592, p.566).

Aproveitando seus conhecimentos e habilidades diversificados durante a sua estada na corte, Arcimboldo exerceu diversas atividades. Além de pintor e poeta, foi também arquiteto, engenheiro, engenheiro hidráulico, figurinista, cenógrafo, organizador de festas e espetáculos, decorador, músico, cientista (conhecendo história natural e genealogia) e especialista em arte (KAUFMANN, 2009; KRIEGESKORTE, 2006). Nesse ambiente de corte, suas invenções em diferentes áreas da atividade humana eram recebidas com entusiasmo e admiração, tendo sido onde pintou suas obras mais famosas, as cabeças compostas consideradas geralmente como as suas primeiras obras desse tipo.

Em 1562, o mesmo ano em que Arcimboldo chegou à corte, Maximiliano foi coroado rei da Boêmia e dos Romanos, indicando que seria o sucessor de seu pai, Ferdinando I. Esse fato ocorreu dois anos depois, tornando-se Imperador até o momento de sua morte, em 1576 (FERINO-PAGDEN, 2007a). A cultura artística na corte tinha influência predominantemente espanhola, devido ao fato de que a formação dos dois imperadores (Maximiliano II e seu filho Rodolfo II) foi em Madri, caracterizando-se pelo gosto pela pintura maneirista, com destaque aos grotescos (PEREZ SANCHEZ, 1987). Maximiliano II destacava-se por sua cultura e inteligência, era poliglota, e tinha predileção por botânica, promovendo os estudos naturalistas na corte, principalmente na busca de propriedades medicinais das plantas (FERINO-PAGDEN, 2007b). Foi conhecido também por seus interesses pacifistas e tolerância religiosa, e por sua política de estabelecer alianças por meio de casamentos e de presentes, evitando guerras (FERINO-PAGDEN, 2010). Segundo Kaufmann (1976), as obras de Arcimboldo pintadas neste período foram utilizadas como presentes para selar acordos políticos, sendo que para esse autor, tais obras traziam símbolos representando o poderio militar dos Habsburgo. Com base no exposto, Kriegeskorte (2006), a seguir, explicita o lugar que as obras do artista ocuparam nesse contexto:

Por conseguinte, foi possível manter laços antigos e firmar outros novos – embora, provavelmente, nem sempre como uma delícia impecável por parte dos ofertados. No entanto, é difícil imaginar exactamente até que ponto a actividade artística de Arcimboldo foi influenciada por esse aspecto sociológico e utilitário. (KRIEGESKORTE, 2006, p.26).

Assim, nesse seu último comentário apresentado, Kriegeskorte (2006) aponta para o fato de que apesar dessa inserção de sua obra em um determinado posicionamento político com relação ao poder, isso não invalida que sua obra possa significar algo mais, ir além dessas questões mais específicas do contexto de sua época, e não possa ter um valor que transcenda tal uso que foi feito de suas obras naquela época e contexto imediato. Nesse contexto, o trabalho de Arcimboldo, tanto as suas obras como os espetáculos que organizou, assumiam um determinado lugar social, exercendo uma função na corte de apoio ao império e de exaltação da família Habsburgo no poder, conforme enfatiza Kaufmann (2009).

Outro aspecto relevante e relacionado com as criações de Arcimboldo no contexto da corte, consiste nas coleções do imperador abrangendo diversas espécies naturais (“naturalia”) e objetos inventados pelo ser-humano, entre os quais estavam as obras de arte (“artificialia”), dispostos juntamente na câmara de artes e prodígios, exibindo-os comparativamente, o que era comum nas cortes européias naquele tempo, como um antecedente dos atuais museus. Tais coleções assemelhavam-se a uma enciclopédia na qual estavam representados o macrocosmo e o microcosmo, como conquistas do império romano, caracterizando uma cultura da curiosidade (FERINO-PAGDEN, 2007b; KIRCHWEGGER, 2007). Segundo Kirchweger (2007, p.189), “O contexto da câmara de artes dos Habsburgo tem sido repetidamente enfatizado como central para uma compreensão das invenções pictóricas incomuns de Arcimboldo (...)”, tendo em vista que se valorizava a capacidade humana de transformar a natureza em algo melhor, novo e diferente, segundo o mesmo autor. E este artista, ainda, tinha conexão com essas coleções tendo em vista que trabalhou adquirindo novas peças para a coleção de Rodolfo II, o sucessor de Maximiliano II (KIRCHWEGGER, 2007). E o prazer no envio das Estações e dos Elementos para parentes e regentes nas cortes da Saxônia, Bavária e Madri, além de significar uma exibição das habilidades de seu artista da corte em pintar obras caracterizadas pelo paradoxo, também seria uma propaganda dos conhecimentos nas ciências naturais, sendo que desde Maximiliano II a corte dos Habsburgo tornou-se um centro de estudos (FERINO-PAGDEN, 2010).

Com relação ao momento em que Arcimboldo pintou pela primeira vez suas cabeças compostas, ainda é objeto de discussão: se foi quando ele estava a serviço do Imperador Maximiliano II, ou quando ainda residia em Milão. Segundo Kaufmann (2007), seguramente

começaram a ser pintadas na corte dos Habsburgos, quando estava a serviço do rei Maximiliano, um ano antes de este ter sido consagrado imperador, tendo iniciado tais obras em 1563, um ano após ingressar na corte. Ao contrário do que afirma Porzio (2011), para quem tal tipo de composição já tinha sido realizada enquanto o artista ainda residia em sua cidade-natal, concordando com a afirmação de Morigia de que ele já havia pintado obras bizarras antes de estabelecer-se na corte.

O período em que Maximiliano II reinou foi quando Arcimboldo pintou a maioria das obras que se conhece hoje. Além dos retratos da família imperial atribuídos ao artista (figuras 17 e 18), foram pintadas as séries das “Estações” e dos “Elementos” (em 1566, e versões pintadas nos anos seguintes, datadas no máximo de 1573, sendo que algumas versões não foram datadas, como as que se encontram atualmente em Munique), “O Jurista” (1566), “O Bibliotecário” (1566), “O Cozinheiro” (1571).



Fig. 17 - “Maximiliano II e família”. 1563. Óleo sobre tela, 240 x 188 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena. Créditos: Web Gallery of Art. Fonte: <http://www.wga.hu/index1.html>



Fig. 18 – “Retrato da arquiduquesa Ana”. c.1563. Óleo sobre madeira. Kunsthistorisches Museum, Viena. Créditos: Web Gallery of Art. Fonte: <http://www.wga.hu/index1.html>

Também neste período Arcimboldo realizou desenhos naturalistas, diversos dos quais foram enviados para o estudioso Ulisse Aldrovandí, o que também ocorreu durante o império de Rodolfo II. Outras atividades realizadas por Arcimboldo nesta época foram a organização de festividades: um torneio para as comemorações do noivado de Anna Habsburgo, filha de Maximiliano II, com Felipe II da Espanha, em 1570, e os festejos nesse mesmo ano desse casamento, e também o de outra filha de Maximiliano II, Elisabeth, com o rei da França Carlos IX. Em 1571, o artista organizou o casamento de Carlos de Habsburgo com Maria, da Bavária. Em 1575, o artista também organiza a coroação de Rodolfo como rei da Boêmia e dos Romanos, e a coroação deste como imperador em 1576.

Sabe-se ainda que no ano de 1575, Maximiliano II legitimou Benedetto como o filho de Arcimboldo com a alemã Ottilia Stummer. Somente Hocke (2005) afirma que ambos eram casados, segundo a maioria dos autores, tratou-se do filho natural do artista.

Com a morte de seu pai, Rodolfo II sucedeu-o no império mantendo-se no poder por 36 anos, de 1576 a 1612, até ser deposto por seu irmão Matthias. Da mesma forma como seu pai, ele também teve sua formação na Espanha, na corte de seu tio Felipe II, a partir da idade de doze anos, vivendo sete anos lá (de 1564 a 1571) (PEREZ SANCHEZ, 1987; SCHÜTZ, 2007a), mantendo assim a influência cultural espanhola na corte.

Sete anos após ter assumido o poder, Rodolfo II transferiu definitivamente a sede principal do império de Viena para Praga (figura 19) em 1583, após idas esporádicas para esta cidade durante os anos iniciais. Assim, instalou-se numa cidade que já possuía uma “aura” de misticismo e mistério, repleta de histórias misteriosas, bem como também possuía monolitos e menires de religiões pré-cristãs referentes ao período neolítico. Pode-se mencionar também que Praga tinha sido construída, durante a Idade Média, conforme preceitos astrológicos (NOVÁK, 2009).



Fig. 19 - Praga e o seu imenso castelo, considerado o maior do mundo. Créditos: Armeria. Fonte: <http://www.underflash.com/castelo-de-praga-o-maior-castelo-do-mundo-fotos-videos>

Praga possibilitou-lhe o isolamento desejado, distante das dificuldades relacionadas à política, conflitos religiosos e às ameaças de guerras e invasões, mantendo a autonomia e tolerância religiosa na corte. O que obteve ao sediar a sua corte em um imenso castelo, considerado o maior do mundo, em cujo centro encontra-se a Catedral de São Vito, e que possui ruas em seu interior, entre as quais uma denominada “rua dos alquimistas”, evidenciando a ampla presença destes habitando o castelo nessa época. Rodolfo II preferia ignorar todos os problemas que assolavam Praga e o restante do seu império, voltando-se para as ciências e as artes (FRAJEROVÁ, 2009; KAUFMANN, 2009; VÁGNER, 2009). Tornou-se o maior promotor das ciências naturais entre os Habsburgos, patrocinando inovações em várias áreas do conhecimento científico: mecânico-técnica, médica,

astronômica e alquímica, tornando Praga um centro cultural na Europa. Reunindo diversos nomes relevantes na arte e na ciência: Giovanni da Bologna, Wenzel Jamnitzer, Bartholomaeus Spranger, Hans e Philipp de Monte, Adrian de Vries, Hans van Aachen, Christoph Schwartz, Johannes Kepler, Tycho Brahe e Antonio Abondo, Roeland Savery, Hans e Paul Vredeman, e Jan Breughel o antigo (EULALIO, 1982; HOCHE, 2005; KAUFMANN, 2009). Sendo que outros nomes relevantes passaram por Praga, embora não tenham participado da corte de forma permanente, como foi o caso de Giordano Bruno e John Dee (KAUFMANN, 2009). Rodolfo II reuniu em torno de si intelectuais e artistas rigorosamente selecionados, também de astrólogos e alquimistas, bem como obras artísticas, filosóficas e literárias, objetos curiosos e animais exóticos, reunindo uma coleção imensa e ampliando a coleção de curiosidades que o seu pai havia começado, tornando-a famosa por toda a Europa (HOCHE, 2005; KAUFMANN, 2009; KRIEGESKORTE, 2006), sendo que alguns dos objetos de sua imensa coleção são apresentadas na figura 20.

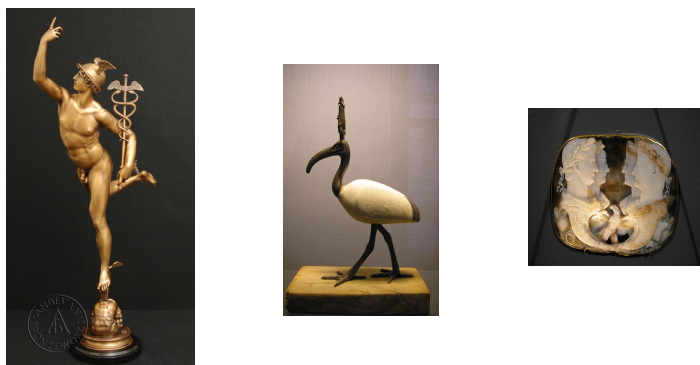


Fig. 20 - Alguns objetos de arte da coleção de Rodolfo II, o primeiro à esquerda intitula-se “Mercúrio Voador” (1585), de Giovanni da Bologna; o do meio pertence à arte da antigüidade egípcia; e o da direita, consiste em um antigo camafeu romano, todos esses atualmente no Kunsthistorisches Museum, Viena. Créditos: Kunsthistorisches Museum. Fonte: <http://www.khm.at/de/kunsthistorisches-museum/das-museum/sponsoring/helfen-sie-mit/patenschaft-fuer-ein-kunstkammerobjekt/objektliste-restauriertvorhaben/seite-2/>

Com Rodolfo II, tais coleções ampliaram-se consideravelmente, E Arcimboldo teria contribuído para a ampliação da coleção imperial, tendo realizado viagens para a compra de antiguidades e animais exóticos (HOCKE, 2005; KAUFMANN, 2009; KRIEGESKORTE, 2006). A respeito dessa vasta coleção de Rodolfo II, Kaufmann (1978) afirma que as câmaras de curiosidades eram concebidas como teatros do mundo, organizando os diferentes objetos segundo uma determinada ordem que juntava objetos da natureza com outros artificiais. Este autor especula que esse lugar pode ter sido visto como uma forma de memória mágica em que o microcosmo permitiria uma ligação com o macrocosmo (KAUFMANN, 1978), e teria o significado simbólico de enfatizar o poder real visando a hegemonia perpétua da dinastia Habsburgo.

Além disso, tais formas precursoras dos museus tinham o objetivo de promover o desenvolvimento científico ao possibilitar o seu estudo, e os artistas tinham a sua contribuição a dar nas pesquisas sobre a natureza, recebendo a atribuição de desenhar minuciosamente as diversas espécies que havia na corte, para que pudessem ser classificadas, principalmente com relação a espécies raras. Era nesses locais que Arcimboldo estudava os pormenores dos animais e plantas que representava em suas cabeças compostas (KRIEGESKORTE, 2006; KAUFMANN, 2009), tendo-se encontrado fez desenhos naturalistas que Arcimboldo realizou de animais e plantas, consistindo em estudos os quais também acabaram constituindo elementos para seus quadros. Um exemplo de um desenho naturalista de Arcimboldo realizado neste período pode ser visto na figura 21. No castelo existiam também zoológico e jardins, os quais contribuíram para essa finalidade (KAUFMANN, 2009). Com relação à coleção de obras de arte de Rodolfo II, o mesmo foi considerado um grande amante e admirador das artes, possuindo obras-primas do início do século XVI: de Dürer, Cranach, Correggio e Parmigianino, entre obras de outros artistas.



Fig. 21 – “Estudo de uma ave com elmo”, de G. Arcimboldo. 1571. Aquarela e guache. Österreichische Nationalbibliothek, Vienna. Créditos: Web Gallery of Art. Fonte: <http://www.wga.hu/index1.html>

As áreas do conhecimento que interessavam a Rodolfo II são muito abrangentes e podem ser citadas: “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.” (EULALIO, 1982, p.147). Lista de conhecimentos à qual Hocke (2005) acrescenta: Geometria, Física e Literatura. Ou seja, tratava-se de um ambiente interdisciplinar que visava o conhecimento universal e em profundidade, abrangendo tudo o que era conhecido na época com uma curiosidade ilimitada. Nesse ambiente frutífero buscava-se fomentar o conhecimento – o qual era decorrente de descobertas ou invenções em suas mais variadas formas e áreas do conhecimento – em uma época em que os cientistas, artistas e pensadores, dominavam simultaneamente mais de uma área. A busca e a obtenção da excelência eram valorizados, visando o enriquecimento cultural. Tratou-se de uma corte maneirista, cujos valores, crenças e realizações artísticas e científicas foram exemplares com todas as características maneiristas anteriormente apresentadas, com seu gosto por contradições, desafios intelectuais, o bizarro e o inventivo. Além disso, intelectualmente foi um ambiente social cujos interesses voltaram-se para as diversas ciências, incluindo os conhecimentos esotéricos de então, abrangendo a alquimia, a magia e a filosofia hermética, comuns naquela época nas cortes dos impérios e reinados.

Na corte de Rudolfo predominava uma peculiar mistura de pensamento irracional e científico, e isso refletiu-se de certo modo na pintura de Arcimboldo. Rudolfo II era um excêntrico. Fraco, depressivo e introvertido, preferia evitar os problemas. (...). Amava as belas-artes, principalmente a pintura e a escultura, e interessava-se por todas as disciplinas acadêmicas. Houve muitos eruditos que visitaram a sua corte, como Tycho de Brahe e Kepler. Havia astrólogos a estudar o curso dos astros, alquimistas a tentar fabricar ouro, e outros mais, que se esforçavam por provar que um círculo podia ser reduzido a um quadrado, ou que se esforçavam por construir uma máquina, cujo movimento fosse perpétuo, o chamado *perpetuum mobile*. O seu museu encerrava as obras de pintores famosos, e artistas de toda a Europa costumavam trabalhar para ele. (KRIEGESKORTE, 2006, p.20).

Frente à situação de conflitos políticos e religiosos, os espetáculos e festivais que Arcimboldo planejava e efetuava buscavam distrair e divertir a corte e a população que assistia, passando a imagem de que tudo estava sob controle no império, não havendo motivo para preocupação (KAUFMANN, 2009; KRIEGESKORTE, 2006; VÁGNER, 2009). Para tais eventos públicos, Arcimboldo desenhava figurinos e realizava sua inventividade fantasiando cavalos de dragões e inclusive chegando a incluir um elefante verdadeiro, surpreendendo e satisfazendo assim o gosto das pessoas daquele contexto pelo exótico e inesperado (KRIEGESKORTE, 2006). Alguns exemplos de fantasias desenhadas por Arcimboldo para os espetáculos na corte nas figuras 22 e 23. Sendo que os espetáculos que organizou, bem como os quadros que pintou e outras invenções, ocasionavam grande diversão frente às suas idéias extremamente inventivas e bem ao gosto da época, razão pela qual foi um artista muito apreciado na corte.



Fig. 22 – “Esboço de uma fantasia de dragão para um cavalo”, de G. Arcimboldo. 1585. Desenho a pena com aguada azul, 25 x 19 cm. Galleria degli Uffizi, Florence. Créditos: Web Gallery of Art. Fonte: <http://www.wga.hu/index1.html>



Fig. 23 – “Esboço de um manto para 'Geometria'”, de G. Arcimboldo. 1585. Desenho a pena com aguada azul, 39 x 20 cm. Galleria degli Uffizi, Florence. Créditos: Web Gallery of Art. Fonte: <http://www.wga.hu/index1.html>

Considera-se que o auge de sua carreira ocorreu no período em que Rodolfo II foi imperador, a partir de 1576 (principalmente em Praga, cidade onde residiu durante cinco anos). Isso costuma ser afirmado, embora se conheça hoje um único quadro desse período (“Eva

e a Maçã, e seu Complemento”), ou nenhum conforme Ferino-Pagden (2007a), que não reconhece a autoria de Arcimboldo nessa obra. Neste período o artista continuou realizando celebrações de noivados e casamentos de membros da família imperial. Com relação ao fato de não haver retratos da corte atribuídos a Arcimboldo, Schütz (2007a) afirma que nesse período Arcimboldo estava ativo em outras áreas, como as decorações e figurinos para espetáculos e celebrações. Sendo que conforme Kriegeskorte (2006), várias obras do artista desapareceram; sendo que entre elas podem estar as pintadas nesse período. Sendo datados dessa época os desenhos de animais exóticos feitos por Arcimboldo e enviados de Praga para Ulisse Aldrovandi em Bolonha, entre 1583 e 1585 (FERINO-PAGDEN, 2007b).

Em 1585, Arcimboldo presenteou Rodolfo II com 145 desenhos feitos para os torneios, encadernados em veludo marroquim vermelho (figuras 22 e 23). E entre 1586 e 1587, o artista desenhou uma série de imagens sobre a Sericultura para a decoração do palácio do barão Ferdinand Hoffmann, ainda em Praga (MOREL, 2007b) (figura 24).



Fig. 24 – Ilustração sobre sericultura (série de treze desenhos, nº 7), de G. Arcimboldo. c.1586. Desenho a pena com aguada azul, 30,8 x 19 cm. Museum of Fine Arts, Boston. Créditos: Web Gallery of Art. Fonte: <http://www.wga.hu/index1.html>

Após 26 anos servindo aos Habsburgos, o artista solicitou a Rodolfo II permissão para retornar à sua cidade-natal (KAUFMANN, 2009; KRIEGESKORTE, 2006), tendo sido finalmente autorizado em 1587. Em outono desse ano Arcimboldo chegou a Milão com o seu filho, estabelecendo-se na casa de seu amigo Giovanni Filippo Gherardini. Arcimboldo também partiu de Praga comprometendo-se não somente a continuar pintando para o Imperador, mas também a continuar atuando como conselheiro artístico para Rodolfo II. Com relação a esse papel, o autor afirma que ele foi intermediador de obras de artistas de Milão para Rodolfo II, como Giovanni Ambrogio Figino e Fede Galizia (BERRA, 2011b).

De Milão, enviou para o imperador as últimas obras que pintou: Flora (em 1589) e Vertumnus (em 1590) (figuras 25 e 10). Após o recebimento dessas obras, Rudolfo II concedeu a Arcimboldo, no ano de 1592, uma das suas ordens mais elevadas, o título de nobreza de “Conde Paladino”. Consta ainda que nesse período final de sua vida, Arcimboldo pintou outras duas obras com o tema “Flora”, a obra “Ano” com a qual presenteou Comanini em 1591 (figura 11), “O Horticultor” (ou “Príapo”, conforme Berra (2011b)) (em 1590), e “Cabeça Reversível com Cesto” (em c.1590).



Fig. 25 – “Flora”, de G. Arcimboldo. c.1591. Óleo sobre madeira, 73 x 56 cm. Paris. Col. Particular. Créditos: Web Gallery of Art. Fonte: <http://www.wga.hu/index1.html>

É provável que Arcimboldo tenha levado consigo alguns desenhos naturalistas seus de plantas e animais no seu retorno definitivo para Milão, aonde é possível também que o artista tenha realizado

outros estudos naturais para pintar suas últimas obras (BERRA, 2011b). Tais desenhos naturalistas trazidos de Praga ou realizados em Milão podem ter sido vistos por outros artistas lombardos, influenciando a pintura de natureza, principalmente a de natureza-morta, sendo que entre tais pintores que viram Vertumnus em Milão, Berra (2011b) afirma ser muito provável que estivessem Figino, Fede Galizia e Caravaggio.

Segundo Kaufmann (2009), Arcimboldo, ao fim de sua vida, também serviu ao duque de Mântua, Vincenzo Gonzaga.

Assim, pode-se perceber que sua vida foi diferente da de muitos artistas posteriores e que ficaram famosos não em sua época, mas para a posteridade. Arcimboldo teve uma história de vida diferenciada, tendo se tornado rico e reconhecido em vida, adaptando-se aos valores de sua época e contexto de corte. A esse respeito, Hocke (2005) aponta que durante o maneirismo era comum que os artistas de corte fossem bem recompensados financeiramente. Ainda, Frajerová (2009) afirma que Arcimboldo foi estimado pelos imperadores não somente pela sua arte, mas também por sua sociabilidade e cortesia – aspecto salientado por Morigia (1592) – e considera Arcimboldo um gênio por ter conseguido manter esse apoio durante tanto tempo, ainda mais numa época em que se destacavam artistas importantes, como Tintoretto e Ticiano.

4.2 INFLUÊNCIAS RECEBIDAS NO SEU PROCESSO CRIATIVO

No tocante ao estilo de Arcimboldo diversos artistas e criações conhecidas na sua época foram apontados como influências em sua formação como pintor e em suas criações, nas duas grandes fases do artista, tanto referente aos seus trabalhos iniciais, como às famosas cabeças compostas posteriores. A primeira fase consistindo nas obras pintadas antes do ingresso do artista na corte, e a segunda, principalmente formada pelas composições realizadas a partir de sua inserção nesse outro ambiente, proporcionador de diversos desenvolvimentos técnicos e estilísticos. Os seus desenhos naturalistas, realizados tanto no primeiro como no segundo momento, não são aqui incluídos nessa sumária classificação, por não serem grandes as diferenças entre as pintadas antes e na corte, sendo que um aprofundamento estilístico deste aspecto sai dos objetivos deste trabalho.

Com relação aos artistas que o influenciaram em sua formação e no início de sua trajetória profissional como pintor, diversos são os

artistas apontados como influenciadores de sua forma de pintar a temática religiosa, que se refere às suas obras conhecidas desse período. Quanto aos desenhos para as tapeçarias, Geiger (1954) afirma que Arcimboldo foi influenciado por dois artistas flamengos: Johannes e Ludwig Karcher, sendo provável que ele tenha conhecido os artistas germânicos que trabalharam na Catedral de Milão e que também fizeram desenhos de tapeçarias para os Médicis (KRIEGESKORTE, 2006). Geiger (1954) também assinala que seus vitrais evidenciam a influência inequívoca de Gaudenzio Ferrari. Este artista também é citado por Kaufmann (2009) devido às características da iconografia sacra da época, as formas em bloco e a justaposição de pinturas, sendo esta característica também de Bernardino Luini, discípulo de Leonardo da Vinci. Porzio (1987), analisando também trabalhos de anteriores Arcimboldo antes de sua ida à Viena, e posteriormente à Praga, esclarece que a cultura artística em Milão naquela época fundamentava-se em três artistas: Leonardo da Vinci, Bramantino e Gaudenzio Ferrari. Além dessas influências gerais, o mesmo autor cita dois artistas que realizavam pinturas decorativas de natureza, e que podem ter influenciado Arcimboldo: Crivelli e Mantegna.

Além dessas fontes estilísticas, Porzio (1987) acredita ser muito provável que Arcimboldo tenha ido a Roma, aonde teria visto os *festoni* de Giovanni da Udine na “Loggia di Psiche” na Villa della Farnesina, com uma decoração do estilo do século XV (figura 39). Decorações semelhantes podem ser vistas próximas à “Árvore de Jessé”, de Arcimboldo (ao redor, na parte superior das laterais). Portanto, foram apontadas várias obras dessa época, evidenciando uma tendência maneirista, apropriada pelo artista nessa época, as quais serão esclarecidas e melhor explicitadas mais adiante, num capítulo dedicado ao estilo que marcou profundamente todo o período de vida deste artista.

Entre os artistas mencionados, a influência mais importante e duradoura que recebeu provém das obras e dos escritos de Leonardo. Este artista também marcou profundamente o ambiente artístico de Milão, cidade onde morou durante cerca de duas décadas e onde deixou obras que ocupam um lugar relevante na história da arte universal e também dessa cidade, como “A Última Ceia”. Giulio Bora (2011) destaca a herança leonardesca não somente de Arcimboldo, mas dos diversos artistas de Milão da época.

Se as influências sobre essas obras pintadas na Lombardia podem ser afirmadas com uma certa segurança, o mesmo não ocorre com as cabeças compostas que o mesmo artista pintou, provavelmente após a

sua partida de Milão, para as quais diversas fontes costumam ser atribuídas, gerando controvérsias entre os estudiosos. É cada vez mais consensual afirmar que não houve uma única influência, e sim um conjunto delas, o que indica que essas criações não eram assim tão diferentes de outras criadas nessa mesma época, e que existiam obras antecedentes com princípios que de alguma forma ou de outra se assemelhavam às pinturas do período criadas por Arcimboldo. Tais obras estavam inseridas numa cultura que favorecia esse tipo de expressão metafórica e imaginativa em diversas artes, não somente na pintura.

Entre fontes de origem e características diversas entre si, os desenhos de figuras compostas em miniaturas provenientes de diferentes culturas, têm sido apontadas como possíveis fontes. Trata-se de pinturas e estatuetas budistas indianas que faziam parte das coleções de Rodolfo II, consistindo em uma das sugestões mais antigas (KAUFMANN, 1985, 2007, 2009; PORZIO, 2011). No entanto, segundo Kaufmann (2007) não há provas de que tais miniaturas eram conhecidas na Europa antes do ano de 1563 (ano provável das primeiras cabeças compostas de Arcimboldo, ainda na época em que o império ainda era governado por Maximiliano II). Também se tem notícia da existência de miniaturas persas com criações compostas, que podem ter sido contemporâneas ou anteriores a Arcimboldo, não se sabe ao certo. Há ainda o exemplo de composições semelhantes encontradas em miniaturas armênias (KAUFMANN, 2007). Mas, apesar das semelhanças, não existem informações mais precisas quanto a datas que possam identificar tais miniaturas como as fontes de onde Arcimboldo teria partido para criar suas cabeças compostas segundo a mesma ideia, sendo que nessas obras de origens distantes são representados animais e não seres humanos, ou ainda mais, cabeças compostas, como as obras do referido artista.

Também da cultura indiana, Baltrusaitis (1987) cita como possível fonte para a imaginação de Arcimboldo, uma tradição de árvores fabulosas que geram animais e em algumas dessas lendas há plantas que possuem uma cabeça no tronco e falam com voz humana.

Uma outra possível fonte proveniente da antiguidade consiste em composições de grotescos e seres fantásticos nas pinturas murais remanescentes nas ruínas de Pompéia (KAUFMANN, 2007; PORZIO, 2011).

Outra provável fonte de que se tem notícia consiste em antigas gemas esculpidas com figuras gótescas, as quais faziam parte da coleção imperial de objetos raros, provavelmente vistas por Arcimboldo

(KAUFMANN, 1985, 2007, 2009). Esta hipótese baseia-se no fato de que na corte ele exercia também atividade de antiquário, adquirindo objetos antigos para a coleção do imperador, do que se deduz que o artista tinha um conhecimento aprofundado sobre a cultura da antiguidade clássica. Tais figuras grotescas, chamadas de “grilli” – termo que apareceu por primeira vez em “História Natural” de Plínio – consiste em figuras humorísticas de monstros ou seres fantásticos criados como imagens compostas, híbridas de vários seres, formados de forma diferente da convencional. Alguns grotescos podem ser observados nas figuras 26 e 27.



Fig. 26 – Cabeças grotescas. Autor desconhecido. Não datado (Idade Média). Esculturas. Cattedrale di San Martino, Lucca, Itália. Créditos: Piero Tambellini. Fonte: <http://www.piccolapenna.it/Simboli%20Medioevo/Simboli%20Medioevo.htm>



Fig. 27 – “Sirena bífida”. Autor desconhecido. Não datado (Idade Média). Escultura. Chiesa di San Michele, Lucca, Itália. Créditos: Piero Tambellini. Fonte: <http://www.piccolapenna.it/Simboli%20Medioevo/animali%20immaginari.htm>

Baltrusaitis (1987) compara duas representações dos “grilli” na antiguidade greco-romana: por um lado seus mitos mostravam deuses e heróis perfeitos e a vida era orgânica formando uma imagem de harmonia e estabilidade; e por outro lado haviam também seres fantásticos, complexos e heterogêneos, marcados pela multiplicidade, em que monstros denotavam um caráter selvagem e animalesco, originando estranhas criaturas com corpos inventados, muitas vezes híbridos. Este autor evidencia, assim um imaginário marcado pela contradição decorrente da coexistência de significados opostos em uma mesma imagem. Tal ideia de contradição pode ter inspirado os seres compostos com forma humana de Arcimboldo. Sendo que, ainda segundo este autor, no imaginário da Idade Média, mantém-se um ou outro desses aspectos, seja como representação do ideal de perfeição, ou, do seu contrário, com seu aspecto assustador.

De origem medieval, composições de certa forma semelhantes às de Arcimboldo devido ao hibridismo e fantástico das figuras humanas, podiam, portanto, ser vistas em iluminuras de textos manuscritos medievais produzidos por volta de 1250, quando já apareciam imagens compostas enigmáticas e alegóricas: os “grilli” (BALTRUSAITIS, 1987; HOCKE, 2005; KAUFMANN, 2007). Segundo Baltrusaitis (1987), a ideia das cabeças compostas desse artista parte dos 'grilli', seres fantásticos monstruosos medievais, abundantes em igrejas românicas e góticas, imagens que remetem aos mitos e superstições do mundo pagão.²² Sendo que esse termo apareceu pela primeira vez em um texto de Plínio, o Velho, o qual se refere a uma caricatura feita pelo egípcio Antiphilos, contemporâneo de Apelles, de um homem chamado Gryllos. E assim, tal termo foi generalizado para toda pintura cuja figura humana apresenta-se fortemente deformada, como por exemplo corpos cujos membros partem diretamente da cabeça, tendo se tornado amuleto ao qual se atribuía atração de riqueza e fertilidade. Outro tipo de grillo apresenta-se com mais de uma cabeça ou rosto, assim também como animais compostos por partes de animais diferentes (KAUFMANN, 2009).

Também com relação à influência da arte antiga e medieval sobre a pintura de seres compostos monstruosos, Calvesi (1987) menciona as imagens de monstros, gnomos, “grilli”, dragões e quimeras, ressaltadas durante o início do século XVI com Hieronymus Bosch, indicando este artista como um antecedente para a criação inventiva de Arcimboldo.

²² Transcrição traduzida. No original: “Sono immagini che si raccordano in modo molto stretto ai miti e alle superstizioni del mondo pagano.” (BALTRUSAITIS, 1987, p.7).

No entanto, o mesmo autor diferencia esses dois fenômenos da cultura artística do século XVI: enquanto a pintura de Bosch vem de uma tradição de origem medieval de representação de seres ctônicos (evidenciando um imaginário de seres obscuros infernais presos ligados a forças terrenas); demais obras grotescas como as de Arcimboldo, referem-se à redução da temática do monstruoso ao meramente ornamental. Kaufmann (2009) e Hocke (2005) também concordam com a influência das obras deste artista sobre as criações de Arcimboldo, devendo conhecê-lo em meio à coleção de arte de Rodolfo II, embora esse já seja um período posterior à criação de tais obras. De modo geral, outros artistas cujas obras podem tê-lo influenciado na criação desse tipo de imagens, além de Bosch, consistem nos nomes de Brueghel, Cranach, Grien e Altdorfer, com as quais teve contato durante essa época na corte desse ramo da família Habsburgo (HOCKE, 2005).

Outra fonte iconográfica medieval identificada em Arcimboldo consiste em uma tradição de representação de vegetais antropomorfos principalmente referente à temática da árvore maravilhosa de inúmeras lendas. (BALTRUSAITIS, 1987).

Com relação a possíveis fontes mais próximas da época de Arcimboldo, também alguns exemplos podem citados, demonstrando que já haviam composições semelhantes, embora nem todas essas obras apontadas, como afirma Kaufmann (2007), sejam anteriores às imagens realizadas por Arcimboldo. Como é o caso das gravuras de Brambilla, que seguem o mesmo princípio das pinturas de Arcimboldo, o que não acontece com várias das possíveis influências acima apontadas: figuras humanas compostas por unidades independentes, mas que neste caso são posteriores a Arcimboldo (KAUFMANN, 2007, 2009).

Na época também circulavam impressões do norte europeu, as quais assemelhavam e poderiam ter possibilitado a criação das composições do artista (KAUFMANN, 2009). Segundo Geiger (1954), as ideias grotescas do referido artista provêm das gravuras em cobre da Alemanha (1400-1500). Todos estes artistas do norte europeu – como os desenhos de H. Bosch, e impressões de René Boyvin e Tobias Stimmer, e dos de satíricos protestantes anônimos – são anteriores a Arcimboldo, e portanto viáveis de tê-lo influenciado. No entanto, as imagens de cabeças de Boyvin não são formadas por unidades individualizadas, como as de Arcimboldo (KAUFMANN, 2007). E embora a figura humana da ilustração de Stimmer seja formada por figuras separadas, é de data posterior a Arcimboldo (embora o autor não mencione a data) (KAUFMANN, 2007). Kaufmann (2009) afirma

ainda, embora a informação não seja confirmada, que haviam comentários de que Carlos Urbino fez pinturas compostas como as de Arcimboldo, não existindo resquícios de semelhantes obras.

Conforme Kaufmann (2007), um antecedente mais provável consiste em pratos e medalhas com cabeças humanas formadas por falos (como as de Aretino), sendo que tais composições foram associadas com Arcimboldo durante um longo tempo. Este autor menciona também uma medalha que representa possivelmente uma caricatura do rival de Aretino, Paolo Giovio, que consiste em uma cabeça composta por vários animais.

O único antecedente figurativo das cabeças compostas de Arcimboldo são as cabeças compostas de falos em medalhas, desenho e prato de cerâmica – parece que são anteriores às criações do artista (PORZIO, 2011).

Outra criação da época que poderiam ter inspirado as obras compostas que Arcimboldo realizou na corte, consiste nas composições com alimentos e esculturas de açúcar, provenientes da culinária da Renascença italiana: “artistas tais como Giovan Francesco Rustici, Andrea del Sarto e Domenico Puligo fizeram construções elaboradas usando vários tipos de alimentos em banquetes (...)” (KAUFMANN, 2007, p.98). No entanto, Kaufmann (2007) questiona esta hipótese afirmando que tais criações não têm a mesma ideia das figuras humanas compostas por unidades independentes. Tal invenção em alimentos no século XVI também é mencionada por Hargreaves (2010), cujo costume de criar receitas de animais híbridos a partir da junção de partes de animais diversos evidencia um uso estético do alimento.

Porzio (2011), por sua vez, identifica raízes populares nas cabeças compostas de Arcimboldo, apontando a influência recebida do carnaval, pois é possível que o artista tenha trabalhado no carnaval em Milão, considerando também que os rostos compostos pintados pelo artista permitem uma associação com máscaras. Com o que Kaufmann (2009) discorda, afirmando que sua obra não possui raízes populares, e sim eruditas, contextualizadas na corte, e portanto surgindo em um meio mais intelectual e literário, do que popular. E afirma também que a possível influência da *Commedia Del'Arte* decorre de que alguns atores propagadores dessa forma de teatro, do norte dos alpes, apareceram na corte de Arcimboldo e acabaram participando de torneios organizados pelo artista, e que portanto, suas obras não significam uma inversão da ordem social.

Ferino-Pagden (2011a, p.17) fala sobre a concepção de Kaufmann: 'a arte como uma mera transposição das invenções literárias para o visual', sem desmerecer as contribuições deste autor à pesquisa sobre Arcimboldo. E que para Porzio (2011), a invenção de Arcimboldo provém da cultura lombarda, com influência de Leonardo (os grotescos e os estudos naturalistas).

No entanto, segundo Kaufmann (2009), a chave para suas invenções está na tradição naturalista da pintura lombarda, onde diversos pintores também representavam animais e plantas, aspecto que o autor em questão considera que foi negligenciado ao se analisar as obras de Arcimboldo. Ferino-Pagden (2007b, 2010) também enfatiza a influência naturalista sobre essas obras do artista, considerando-os embasados em estudos da natureza, cujos conhecimentos relativos à história natural, estavam presentes e desenvolvidos na Corte Imperial (KAUFMANN, 2009). Com relação a esse aspecto naturalista nas composições de Arcimboldo, é mencionada novamente a influência exercida sobre o artista pelas criações de Leonardo da Vinci, o qual exerceu a mesma influência sobre os demais artistas da Lombardia no século XVI (FERINO-PAGDEN, 2011a).

Outra fonte muitas vezes apontada para a criação das cabeças compostas provém da arte literária, evidenciando uma tendência em aproximar a poesia e a pintura, e Arcimboldo também criava poesias, o que era comum entre os artistas da época, acompanhando diversas vezes suas pinturas com poesias com o objetivo de 'explicá-las', ou 'ilustrá-las' com literatura, como foi o caso de Flora (figura 25), e de Vertumnus (figura 10), por exemplo.

Neste contexto, uma importante fonte consiste na literatura clássica principalmente por Ovídio, Horácio, Plínio e Propércio (KAUFMANN, 1985, 2009). Diversos autores são citados por Kaufmann (2009) por terem exercido forte influência sobre a pintura de Arcimboldo, permitindo assim, evidenciar uma interessante relação entre pintura e poesia. Nesse sentido, o mesmo autor aponta Horácio ("Ars Poetica") como uma importante influência com relação à articulação entre essas duas artes, aproximadas nas obras de Arcimboldo, o que também é apontado por Barthes (1990) em suas considerações sobre o aspecto lingüístico das obras do artista.

Relevante também apontar que as poesias de Arcimboldo mostram seu conhecimento sobre fontes antigas e mitos, cujos poemas se referem, por exemplo, a Apelles e também a Prometeus (KAUFMANN, 2009).

Outro poeta anterior a Arcimboldo que é apontado também como um dos influenciadores de sua obra é Petrarca. Segundo Kaufmann, Arcimboldo torna a poesia petrarquiana literal: suas cabeças compostas assemelham-se aos poemas no estilo de Petrarca, o qual comparava partes do rosto da amada com sol ou outras coisas. Assim, este mesmo autor afirma que se trata de pinturas poéticas de Arcimboldo como descendente da tradição petrarquiana (KAUFMANN, 2009).

Kaufmann (2009) assinala uma influência literária em sua pintura, parecendo ilustrar versos criados à maneira de Petrarca; e também com relação à utilização de figuras retóricas em suas obras, como metáfora, metonímia, alegoria, animação, hipérbole (BARTHES, 2009; HANSEN, 2006; KAUFMANN, 2009). A partir principalmente da influência petrarquiana, Kaufmann destaca a capacidade de Arcimboldo em fazer trocadilhos visuais. O referido artista utiliza ambos os meios: o visual e o poético/literário fazendo trocadilhos visuais que dependem de um conhecimento de poesia justamente como ele adapta a imagem visual de poesia para a construção poética da arte visual (KAUFMANN, 2009). Buxó (2004) identifica também a influência de Petrarca sobre esses poetas e sobre Arcimboldo, nas descrições de cada parte que compõe o retratado, comparando com elementos diversos da natureza.

Ainda com relação a influências recebidas da literatura, outros escritores que Kaufmann (2009) menciona como influenciadores da obra de Arcimboldo, são Rabelais (“Pantagruel”), Erasmo (“Adages”), Shakespeare, e Aretino.

O texto de Calvesi (1987) de certa forma retoma o que Baltrusaitis tinha trazido com relação à influência de imagens da cultura medieval sobre a arte de Arcimboldo; e focaliza como fonte para a criação composta do artista, sua análise sobre o livro “Hypnerotomachia Poliphili (Battaglia d'amore in sogno di Polifilo)”, escrito pelo religioso Francesco Colonna. Segundo o autor, é muito provável que Arcimboldo conhecesse tal livro de Colonna, – com cenas de transformações monstruosas, sendo que as transformações vegetais, recorrentes em Arcimboldo, remetem a Ovídio – publicado em duas edições parisienses: em 1546 e 1554, tendo sido um sucesso nas cortes européias, lido por diversos praticantes de alquimia (CALVESI, 1987). E sendo que existia grande interesse pela magia dos elementos e pela alquimia na corte dos Habsburgo de Ferdinando I, Maximiliano II e Rodolfo II, é altamente provável que tal obra fosse conhecida nessa corte. Embora o autor considere que “O sonho de Polifilo” tenha

inspirado Arcimboldo, afirma não ter sido sua fonte exclusiva, tendo em vista a cultura da época com inúmeras fontes com características semelhantes, citando a “simbiose dos elementos vegetais, humanos e animais que caracterizam o gênero do grotesco, em grande voga por todo o Cinquecento.”²³ (CALVESI, 1987, p.49).

Levisi (1968) também aponta influências literárias para essas criações de Arcimboldo: o petrarquismo, o neoplatonismo renascentista (a filosofia da época) e os emblemas, principalmente os de Andrea Alciati, poeta milanês, contendo imagens que ilustram poemas condensados em breves ditos satíricos, assuntos ou temas. E assim, o emblema consistiu numa forma de expressão que combinava palavras e imagens, poesia e pintura, muito praticada na corte imperial (KAUFMANN, 2009).

As pinturas de Arcimboldo podem ser identificadas como possuindo uma função de emblema, pois ambos empregam elementos alusivos ou alegóricos, mais especificamente à combinação de representações cuidadosas da natureza com conteúdos alegóricos, à maneira dos emblemas naturalísticos de Georg (ou Joris) Hoefnagel. Os emblemas de Hoefnagel, como muitos outros, muitas vezes empregam epigramas, que é uma forma particular de poesia com as quais as pinturas de Arcimboldo são comparadas (KAUFMANN, 2009).

Com relação ao significado simbólico, Buxó (2004) afirma ser necessário encontrar o modelo que confere unidade às obras e cujas ideias deram origem à criação de Arcimboldo, que segundo Buxó, consiste no texto “Hieroglyphica”, de Horapolo, autor egípcio, que circulou como cópia manuscrita grega desde 1422, em 1505 foi impresso e em 1517 foi traduzido para o latim, e portanto, foi bem conhecido naquele tempo nos ambientes cultos da Europa, trazendo diversas descrições de imagens, sendo que a partir de 1543, imagens criadas segundo cada uma dessas descrições foram acrescentadas ao texto de significado complexo. Sendo que, em comparação aos textos verbais, as imagens visuais, devido à especificidade desse modo de expressão, diferentemente da literatura, trazem as descrições representadas conjuntamente de maneira simultânea, simples e completa (“que é o modo intelectual que os neoplatônicos atribuíam à divindade.”²⁴ (BUXÓ, 2004, p.40)). Grande parte dessas imagens foram criadas por Dürer. Esse tipo de imagem teve um forte impacto sobre

²³ Transcrição traduzida. No original: “S’è già detto della simbiosi d’elementi vegetali, umani e animali che caratterizza il genere delle “grottesche”, in gran voga per tutto il Cinquecento.” (CALVESI, 1987, p.49).

cortesãos e burgueses naquele tempo, devido a dois planos simultâneos de representação, sobrepostos e complementares em uma mesma imagem visual: representando individualmente cada espécie animal ou vegetal que correspondem a um determinado elemento; e a representação de um elemento em cada quadro formando um todo, um conjunto (“o tema ou significado global” (BUXÓ, 2004, p.42)), como “parte de uma ordem abstrata superior” (BUXÓ, 2004, p.41)²⁵.

Uma forma poética que era prática corrente na poesia da época consiste no “concettismo”, como uma ênfase na intelectualização, sutileza e refinamento na abordagem de conceitos em jogos de palavras, cujos autores principais pode-se citar Góngora e Quevedo (HATZFELD, 2002). E algumas das características dessa forma de poesia e sua correspondência com a pintura de Arcimboldo aparece na passagem a seguir:

Pela estrutura de comparações elaboradas com animais, pássaros, frutas e vegetais, tornando-se partes de um rosto, as imagens engenhosas de Arcimboldo foram comparadas frequentemente ao tipo de poesia contemporânea conhecida como *concettismo*. Esta é uma poesia construída em uma estrutura elaborada de correspondências, familiar para os falantes de inglês (anglófonos) como 'poesia metafísica', como a de John Donne. A poesia do concettismo do final do século XVI empregava conceitos ainda mais elaborados, muitas vezes de uma maneira esotérica ou recôndita, como as complicadas imagens de

²⁴ Transcrição traduzida. Do excerto, no original: “(...) - al contrario de lo que ocurre en el habla o la escritura - cada uno de esos componentes "predicables" es expresado y percibido, no de manera sucesiva, como en los textos verbales, sino de forma simultánea, esto es, simple y completa, que es el modo intelectual que los neoplatónicos atribuían a la divinidad.” (BUXÓ, 2004, p.40).

²⁵ Do seguinte excerto, no original: “(...) así por ejemplo, el de los individuos de un determinado reino de la naturaleza (peces, aves, mamíferos, etc.) y el de los elementos en que éstos se subsumen (agua, aire, tierra, fuego), haciendo patente al entendimiento la íntima correlación de los diversos componentes de la máquina del mundo en un orden abstracto superior. La retórica da el nombre de acumulación coordinante al procedimiento por medio del cual los miembros de una enumeración se constituyen como partes de un todo; pero en la pintura de Arcimboldo, el todo (esto es, el tema o significado global) no es el resultado único de la suma de las partes (...).” (BUXÓ, 2004, p.41).

Arcimboldo muitas vezes também fazem.²⁶
(KAUFMANN, 2009, p.93).

Buxó (2004) identifica a influência de uma tradição “clássica-petrarquista” presente em diversos poetas espanhóis como Garcilaso de la Vega, Góngora e em Sor Juana, em que são ressaltados nos retratos femininos a similitude (metáforas) de suas partes com flores, metais preciosos, ... , explicitadas de modo sutil.

Embora Kaufmann (2007) afirme que a ideia de cabeças humanas compostas ou só alguma parte composta de seres não humanos já existia antes de Arcimboldo pintar obras dessa forma, afirma também que o artista desenvolveu essa ideia inventando novas possibilidades. O autor diz explicitamente que “Arcimboldo não foi o primeiro artista a criar imagens compostas, nem a combinar seus elementos separados emblematicamente (...)”, mas mesmo assim, não tendo sido o pioneiro a pintar nessa forma, Arcimboldo costuma ser relacionado a tais invenções²⁷ (KAUFMANN, 2007a, p.97). O mesmo autor afirma também que, independente de qual tenha sido a fonte de Arcimboldo, este tomou o conceito das cabeças compostas e o desenvolveu. Sendo que geralmente se acredita que Arcimboldo não inventou essa forma de representação pictórica.

Entre todas as influências mais mencionadas, a considerada mais relevante é a de Leonardo da Vinci. Segundo Kaufmann (2009), Arcimboldo tem sido relacionado a Leonardo desde o século XVIII, tendo suas cabeças compostas consideradas inspiradas nas caricaturas de Leonardo, principalmente no tocante à obra “Inverno” (BORA, 2011; KAUFMANN, 2009). No entanto, embora as representações de Arcimboldo possam ser comparadas aos desenhos de Leonardo, não saíram diretamente dos mesmos, tendo sido comparado também com a característica naturalista de dois discípulos de Leonardo: Cesare da Sesto e Bernazzano (KAUFMANN, 2009).

²⁶ Transcrição traduzida. No original: “Because of their structure of elaborate comparisons by which animals, birds, fruits, and vegetables can become parts of the face, Arcimboldo's witty images have indeed frequently been compared to the type of contemporaneous poetry known as *concettismo*. This is a poetry built on an elaborate structure of correspondences, familiar to English speakers from 'metaphysical poetry' such as that of John Donne. As it was cultivated from the later sixteenth century on, the poetry of *concettismo* employed ever more elaborate conceits, often of an esoteric or recondite manner, much as Arcimboldo's complicated images also often do.” (KAUFMANN, 2009, p.93 – grifos do autor).

²⁷ Transcrição traduzida. No original: “Although Arcimboldo was not the first to create composite images, nor to combine their separate elements emblematically, he has long been closely linked with such inventions.” (KAUFMANN, 2007a, p.97).

Uma ideia de Leonardo que pode ter influenciado a arte de Arcimboldo, refere-se à ênfase do poder projetivo da imaginação, sugerida pelo artista antecedente em uma passagem do Codex Urbinas, na qual afirma que em manchas na parede pode-se procurar diversas figuras diferentes, ressaltando a importância da fantasia (KAUFMANN, 2009). Leonardo também discorreu sobre a criação de seres imaginários a partir de figuras confusas e junção de partes diferentes formando um todo imaginário, como no caso da criação de um animal “finto” – um animal fictício formado por partes de animais reais (KAUFMANN, 2009). No entanto, vale ressaltar que a ideia pode ser semelhante às cabeças compostas de Arcimboldo, mas não se trata da mesma coisa, pois como bem assinala Remshardt (2004), não se trata de coisas confusas, mas de figuras muito bem definidas e reconhecíveis, os que, com determinados posicionamentos, permitem a formação das cabeças compostas.

Ainda com relação aos estudos de Leonardo, estudiosos sugeriram que as obras grotescas deste artista revelam conhecimento em fisiognomonia, a qual é apresentada por Kaufmann da seguinte forma: “essa antiga tradição inserida na Renascença está baseada no sistema de correspondências naturais, conforme a qual a impressão superficial de uma criatura revela sua natureza.”²⁸ (KAUFMANN, 2009, p.33). Assim, pode-se pensar que os conhecimentos de fisiognomonia podem ter influenciado as cabeças compostas de Arcimboldo, podendo ter sido construídas a partir das qualidades de frio, quente, úmido e seco, e dos temperamentos: colérico, fleumático, sangüíneo e melancólico. Sendo que Kaufmann relata também que os estudos de Leonardo de fisiognomia criativa interessou e foi utilizado por diversos artistas do âmbito de Arcimboldo, principalmente Ambrogio Figino (KAUFMANN, 2009).

Entretanto, os desenhos de Arcimboldo, diferentemente dos desenhos de Leonardo, são baseados em fontes diferentes. No caso de Arcimboldo, originam-se de observação direta de animais e plantas, alguns dos quais, provenientes da Ásia e das Américas, os quais Leonardo não chegou a ver (KAUFMANN, 2009). Os desenhos de Arcimboldo podem ter sido em parte inspirados por Leonardo, mas ainda está em discussão se os motivos naturais de Arcimboldo são

²⁸ Transcrição traduzida. No original: “The ancient physiognomic tradition inherited by the Renaissance is based on the system of natural correspondances, according to which the superficial impression of a creature reveals its nature.” (KAUFMANN, 2009, p.33).

invenção sua, ou se foram influenciados por Leonardo (KAUFMANN, 2009).

A respeito dessa comparação de Arcimboldo com Leonardo, Kaufmann manifesta-se pertinentemente afirmando ser importante ressaltar o fato de que nenhum dos pintores leonardescos jamais chegaram a pintar qualquer imagem reversível ou uma cabeça composta (KAUFMANN, 2009), embora tivessem havido comentários de que Carlos Urbino, aluno de Leonardo, teria realizado pinturas compostas como as de Arcimboldo, mas, talvez não se tratasse de cabeças. Assim, Kaufmann (2009) afirma que nem Leonardo nem os lombardos explicam completamente as cabeças compostas de Arcimboldo: “embora possam ser considerados importantes constituintes das cabeças de Arcimboldo, Leonardo e os lombardos não foram a única fonte para as suas ideias.”²⁹ (KAUFMANN, 2009, p.36). A Kaufmann (2007a) parecem mais convincentes outras tradições lombardas como fontes de suas invenções, como a hipótese da influência leonardesca. Assim, para o autor, parece claro que quando Comanini se refere, em sua poesia, a Vertumnus como um “novo monstro”, pode-se identificar uma referência a esse tipo de criação inventado por Leonardo, que se assemelharia a de Arcimboldo.

Para Geiger (1954), as ideias grotescas do referido artista provêm também das caricaturas de Leonardo da Vinci, demonstrando que tinha um bom conhecimento sobre essas obras. Tal método de composição de criaturas fantásticas de Leonardo era semelhante ao desenvolvido na Renascença a partir de obras de autores da antiguidade clássica, como Horácio e Plínio, em cujas obras apareciam criaturas fantásticas e grotescas, e o grotesco era um tópico com o qual Arcimboldo estava profundamente familiarizado (KAUFMANN, 2007a). Porzio (1987) assinala que a influência de Leonardo sobre Arcimboldo não está só nas caricaturas grotescas do primeiro, mas também no seu conceito da tensão entre análise e síntese.

E Giacomo Berra (2011b) percebe que a influência leonardesca sobre Arcimboldo ainda estava presente sobre a criação do artista em seu último período em Milão, por ter pintado “O Ano” de forma semelhante a “Inverno”, com clara referência às caricaturas de Leonardo.

²⁹ Transcrição traduzida. No original: “While Leonardo and Lombardy provide important constituents for Arcimboldo's composite heads, they are not the exclusive sources for his ideas.” (KAUFMANN, 2009, p.36).

Outra influência importante recebida de Leonardo refere-se ao ideal de humanista diversificado que dominava diversos campos do saber. Esta tendência refere-se ao ideal de 'uomo universale', que data de 150 anos antes de Arcimboldo, com Leon Battista Alberti em seu tratado 'De Pictura' (KAUFMANN, 2009). Com relação a esse aspecto, Leonardo ressaltou a importância dessa multiplicidade de conhecimento para a formação de um bom pintor, com uma compreensão abrangente das diversas facetas da realidade, que viriam a ser os diferentes campos do conhecimento (KAUFMANN, 2009). Nesse sentido, a concepção de representação da natureza de forma detalhada e ao mesmo tempo inventiva, com certeza influenciou Arcimboldo: “o interesse de Leonardo no estudo e representação do mundo natural, é um outro lado do seu conceito de pintor universal que também pode ter influenciado Arcimboldo: o papel da fantasia imbricada na observação e representação da natureza”³⁰. (KAUFMANN, 2009, p.32)

As atividades em comum que tanto Leonardo como Arcimboldo, enquanto artistas de corte envolveram-se foram as seguintes: em projetos para controlar água (hidráulicos), escritas secretas, máquinas, festivais, música e instrumentos musicais, sendo que, ao que parece, nem todos os artistas de corte da época foram tão diversificados e inventivos (KAUFMANN, 2009). Da mesma forma como apontado sobre o conhecimento abrangente na época, Arcimboldo também era culto, lido, e comparado a Leonardo da Vinci na diversidade de tarefas a que se dedicava. Por tal característica, destacada na corte, foi chamado de “O Leonardo dos Habsburgos”.

Arcimboldi era também engenheiro, construtor de máquinas e costureiro. (...). Sua influência foi realmente grande na decoração dos teatros de estilo barroco. Graças aos seus talentos, Arcimboldi recebeu a alcunha de *acuttismo ingegno de universale lettura* e, por isto mesmo, comparado a Leonardo da Vinci. (HOCKE, 2005, p.243).

Diferente do que afirma Porzio (2011), muitas das possíveis influências recebidas acima apontadas para a criação das cabeças

³⁰ Transcrição traduzida. No original: “Aside from this naturalism, here meaning an interest in the study and depiction of the natural world, another side to Leonardo's concept of the universal painter also may have affected Arcimboldo: the role of fantasy that is imbricated in the observation and representation of nature.” (KAUFMANN, 2009, p.32).

compostas estavam disponíveis na corte de Praga, confirmando a hipótese de que Arcimboldo começou a pintar obras compostas somente após transferir-se para a corte em Viena. Pode ser que esse tipo de cabeça composta que realizou nesse contexto possa realmente ter recebido uma ou mais dessas influências e tinham sido pintadas por primeira vez lá. Mas pode ser também que antes ele tenha realizado outro tipo de cabeça composta, para o qual precisam ser mencionadas outras influências mais prováveis, principalmente Leonardo. Porém, ressaltando o que já foi dito, embora várias fontes possam ser citadas, não há nada de definitivo a esse respeito, somente conjecturas. Como mencionado, muitas fontes são apontadas para as obras compostas de Arcimboldo, sendo provável que tenha se tratado de múltiplas fontes, e não uma somente, em um ambiente tão rico de ideias, criações artísticas e objetos vindos das mais diferentes culturas, aguçando vividamente a curiosidade e a imaginação no século XVI.

Kaufmann (2007a) aponta que nem todas as fontes apontadas são plausíveis, devendo ser reconsideradas pois algumas são posteriores às criações do artista.

Entre as influências diversas mencionadas acima, pode-se dizer para as obras anteriores, mais especificamente “A Árvore de Jessé”, a ideia de Leonardo da Vinci de figuras ambíguas permitindo a ambiguidade da imagem, humanismo, fontes filosóficas, e os festonis. Enquanto que para as cabeças compostas posteriores, são mais prováveis e evidentes: conhecimentos de história natural, a literatura da época e da antiguidade, fontes filosóficas, e objetos diversos da época que mostravam composições semelhantes.

4.3 CARACTERÍSTICAS DAS OBRAS PICTÓRICAS DO ARTISTA E SUA TÉCNICA

Neste momento, algumas considerações podem ser apresentadas acerca das características das obras realizadas no decorrer de duas diferentes fases principais que podem ser identificadas na trajetória de criação pictórica de Arcimboldo. As considerações a seguir são possíveis partindo das obras remanescentes do artista identificadas e aceitas pelos especialistas, em meio a cópias e imitações³¹. Algumas de

³¹ Tal realidade de não exclusividade de tais obras na época foi apontada por Comanini (1591, p.52-53).

suas obras podem ser conhecidas por meio de registro fotográfico devido ao fato de que o seu paradeiro é ignorado.

Um primeiro conjunto de obras consiste nos primeiros trabalhos que o artista realizou em Milão e arredores (Como e Monza), consistindo em esboços para trabalhos posteriores (“gonfalone” ou banner de São Ambrósio, vitrais para o Duomo de Milão e tapeçarias em Como e Monza) e em dois afrescos. A maioria realizados em colaboração, num momento inicial com o seu pai, e posteriormente com outros artistas.

Embora num primeiro momento possa parecer difícil diferenciar a mão de diferentes artistas numa mesma obra, especialistas têm buscado diferenciar e identificar a autoria de Arcimboldo e demais artistas nas obras, determinando, por exemplo quais vitrais foram desenhados por seu pai, e quais são atribuídos ao próprio artista em questão. No entanto, com relação à atribuição da autoria dos afrescos do Duomo de Monza não há consenso a respeito da autoria principal da “Árvore de Jessé”. Enquanto Kaufmann (2009) afirma com toda certeza que esta obra deve a sua concepção principalmente a Arcimboldo, Miller (2011), ao contrário, afirma que o referido artista não teve papel preponderante na criação dessa obra, e sim Meda.

Com relação à mudança de estilo nas obras do artista, cujo motivo é ignorado até o presente momento, pode-se observar continuidades e descontinuidades, surgindo muitas vezes a questão referente à possibilidade de unicidade em meio à variedade. Geralmente a opinião comum é a de que ocorreu uma mudança radical de estilo, partindo de obras mais tradicionais, para obras que romperam totalmente o padrão convencional de representação pictórica daquela época. E assim, a busca de uma unidade estilística entre essas obras pintadas em momentos diferentes pelo artista não são tão evidentes.

No entanto, sabe-se que Arcimboldo, nesses dois momentos, realizou desenhos naturalistas muito semelhante aos realizados posteriormente na corte, exemplificado pelo desenho de répteis datado de 1553³² (figura 16). Trata-se de um desenho avulso, o único com a temática de natureza e com esse elevado grau de detalhe que se conhece desse período, levando a posteriores conjecturas de que pode ter sido utilizado para a realização de cabeças compostas similares às pintadas na corte, ainda em sua cidade-natal.

Com data aproximada posterior a esse desenho, estão dois afrescos pintados no Duomo de Monza, próximos entre si: “A Árvore de

³² Citado por G. Berra, 2011b, p.327-328.

Jessé”, ou denominada também “A Árvore da Vida de Cristo”, por Robert Miller (2011) e “Evangelistas e Anjos com símbolos da Paixão” (no teto), em parceria com Giuseppe Meda. Sendo que a primeira dessas obras citadas é foco do presente trabalho.

Nesta obra, os corpos são musculosos, robustos, compactos, tratando-se de figuras semelhantes, por essa característica, aos pintados no “Juízo Final” de Michelângelo (figura 36). Parece que essa forma de representação dos corpos era uma tendência da época, sem demonstrar uma diferença muito nítida entre corpos masculinos e femininos no tocante ao aspecto dos músculos. No caso da obra de Arcimboldo em questão, essa característica pode ser percebida também nos corpos que aparecem cobertos pelas vestimentas devido ao volume possível de ser percebido, o que se pode observar por exemplo nos braços de Maria, e também dos demais reis representados.

Apesar de Arcimboldo já ter realizado desenhos naturalistas antes de pintar o afresco foco da presente pesquisa, como foi acima mencionado, tal característica não se destaca na obra, não havendo uma descrição da árvore e seu fruto que os aproximem mimeticamente da realidade. Percebe-se uma preocupação mais simbólica do que decorrente de um estudo da natureza. Os limões são desproporcionalmente grandes e a árvore não corresponde exatamente a um limoeiro. Antes, trata-se de uma grande árvore que não ilustra uma espécie existente no mundo real, sendo um suporte estruturador vivo para o referido tema, cujos ramos são capazes de se encurvarem, muito próximos ao solo, servindo de troncos adequados para os reis. Por trás dela, ainda, aparece uma espécie de sombra, remetendo à ideia de uma outra árvore, diferenciada pelo uso de outra coloração. Assim, diferentemente das obras pintadas posteriormente, esta criação, mesmo também representando vegetais, não demonstram a mesma maestria naturalista, o que pode-se afirmar que essa será uma característica adquirida ou aperfeiçoada depois.

Com relação às cores utilizadas, pode-se dizer que nesta obra tanto estão presentes tonalidades vibrantes, fortes, como também algumas suaves, pastéis, remetendo à ideia de equilíbrio e harmonia de significados opostos. Apesar de que predomina a claridade, diferentemente do uso de cores em outras obras suas, como nos vitrais, onde há maior contraste de cores em tonalidades mais vibrantes e escuras. Portanto, pode-se dizer que esta obra diferencia-se pela suavidade e luminosidade.

De modo geral, pode-se dizer que esta obra, como as demais deste período, caracterizam-se pela representação figurativa, em que as figuras humanas são representadas de modo convencional, próximo ao real, embora possam ser percebidas também algumas características como desproporções e uso reduzido de perspectiva. Diferenciando-se, dessa forma, das obras renascentistas, apesar de riqueza de detalhes, principalmente com relação às feições e expressões das faces e às vestimentas, embora detalhes sejam escassos na pintura das folhagens da árvore. Pode-se observar que as figuras do Velho Testamento aparecem em tamanho maior das pertencentes ao Novo Testamento, e o tamanho dos frutos cítricos são desproporcionais quando comparados às figuras humanas.

Apesar de alguns detalhamentos apresentados, nesta obra também há lugar para a ambiguidade, que pode ser percebida tanto nas dobras de algumas vestimentas – possibilitando a percepção de rostos grotescos, a partir de uma contemplação mais atenta e minuciosa da obra – como também nas formas indefinidas das nuvens, das quais também podem ser percebidas algumas cabeças. Outro aspecto ambíguo presente nesta obra consiste em uma forma localizada logo abaixo da janela, no alto da árvore, parecendo-se vagamente com uma figura humana, remetendo para a característica humorística presente nas obras que o artista realizou em uma segunda fase de sua carreira, em Viena, Praga, e em seu retorno final a Milão.

De modo geral, principalmente a partir de uma observação menos atenta e minuciosa, esta obra, assim como as demais obras desse período, parecem não demonstrar características que se destaquem pelo inusitado, não sendo consideradas criações relevantes do artista. Como suas demais obras religiosas, esta também parece convencional, não tendo nada que se assemelhe às obras mais tardias, nem que as antecipe, a não ser a presença fortuita de frutos, em algumas dessas obras, como por exemplo pode ser visto na tapeçaria “O Falecimento da Virgem”. Mas existem controvérsias de opiniões com relação a esse aspecto. Enquanto alguns autores apontam ser possível perceber indicativos de suas famosas obras posteriores, como é o caso de Geiger (1954), para quem os trabalhos anteriores apresentavam elementos que anunciavam o novo estilo; outros, como Taylor (1987), afirmam o oposto. Segundo Kaufmann (2009), por sua vez, pouco de seus trabalhos anteriores anteciparam suas invenções.

Com relação às obras mais famosas do artista, também mais conhecidas, pintadas na corte dos imperadores pertencentes ao ramo

austriaco da família Habsburgo, pode-se identificar claramente a forma de representar seja objetos, animais ou vegetais, de modo extremamente detalhado, demonstrando um domínio virtuosístico da técnica pictórica. Ao mesmo tempo, tais obras costumam chamar a atenção pelo fato de que, inventiva e surpreendentemente, tais objetos podem ser percebidos também formando uma face humana incomum, irreal. Esta característica de dubiedade costuma diferenciar Arcimboldo dos artistas de sua época, sendo muitas vezes percebido como um artista fora do seu contexto, como dito anteriormente neste trabalho. No entanto, existe a informação de que haviam copistas e imitadores que pintavam à maneira desse artista (KAUFMANN, 2009), e outras obras de alguma forma semelhante, como apontado no capítulo anterior.

Não há certeza se as suas cabeças compostas começaram a ser pintadas antes ou após a saída do artista de Milão, e a hipótese de que foram criadas na corte costuma ser a mais aceita. Assim sendo, para fins comparativos, neste trabalho, todas essas cabeças pintadas que seguem o mesmo princípio de composição serão agrupadas como pertencentes a uma mesma fase, principalmente para contrastar com o outro tipo de composição, mais fluida, que segue um princípio diferenciado.

Uma característica principal das obras pertencentes a uma segunda fase do artista consiste no fato de que diversos objetos, vegetais ou animais formam uma cabeça humana composta, sempre aparecendo separados nessas mesmas grandes categorias, nunca misturados. Aparecem variedades em um dos reinos vegetais ou animais (o que, por essa denominação, pode remeter vagamente à ideia de monarquia), ou do mundo cultural. Sendo que a única obra do artista, pelo menos entre as conhecidas, em que aparecem juntamente elementos do mundo mineral, uma madeira sendo queimada e objetos construídos e pertencentes à cultura humana é “Fogo”. Nas demais obras não ocorre essa mistura, o que indica a existência de uma certa ordem na escolha dos elementos dessas composições pelo artista, apesar de um aparente aspecto caótico. Também, outra característica apontada é que nunca aparece o inverso, ou seja, humanos compondo a cabeça de um animal (CACCIARI, 1987), o que possivelmente é coerente com alguma concepção filosófica embasadora dessas criações e também com o antropomorfismo na pintura e o antropocentrismo predominante no âmbito das ideias da época (CACCIARI, 1987).

Ainda outra característica relevante destas obras consiste na grande quantidade e variedade de elementos que entram nestas composições, assemelhando-se a enciclopédias de espécies vegetais e

animais ou às coleções da época que juntavam os mais diferentes objetos, com o objetivo de reunir um microcosmo capaz de representar o cosmos inteiro. A esse respeito, Berra (2011b) afirma que, devido a tal quantidade de seres que abrange, essas cabeças compostas foram utilizadas como lugares de auxílio para a memorização de acordo com técnicas como as descritas por Yates (2007) remetendo à extinta arte da memória.

Non se pode de fato negare que nas pinturas de Arcimboldo há um forte componente classificatório dos elementos vegetais ou artificiais, uma verdadeira e própria accumulazione do saber, o que tem sido citado recentemente como um exemplo de 'vertigem da lista'.³³ (BERRA, 2011b, p.326).

Em uma outra perspectiva, uma forma de compreender suas obras é a partir do foco no aspecto naturalístico que as percebe como remetendo ao mundo natural, demonstrando o conhecimento que Arcimboldo possuía de história natural. Kaufmann acredita que os desenhos naturalistas de Arcimboldo, descobertos recentemente, provocam uma mudança de foco com relação à visão sobre a obra do artista, por demonstrarem conhecimentos profundos de história natural. Tais desenhos encontrados há pouco tempo eram utilizados por estudiosos desse campo científico, como Ulisse Aldrovandi (KAUFMANN, 2009).

No entanto, apesar de Kaufmann considerar que tal enfoque de Arcimboldo como profundo conhecedor da natureza entra em contradição com a denominação do artista como maneirista, o autor esclarece que o conhecimento da natureza é importante pois é a matéria-prima a ser utilizada para a criação de pinturas fantásticas, capazes de criar algo que não pode ser encontrado 'in natura'. Portanto, não existe essa contradição, e tal argumento apresentado pelo mesmo autor não é motivo para que o referido artista deixe de ser considerado um artista maneirista. Será aprofundado mais sobre suas características maneiristas em capítulo posterior (item 5.1 desta tese).

³³ Transcrição traduzida. No original: "Non si può infatti negare che nei dipinti dell'Arcimboldo ci sia una forte componente classificatoria degli elementi vegetali o artificiali, una vera e propria accumulazione del sapere che è stata di recente citata come un esempio di 'vertigine della lista'." (BERRA, 2011b, p.326).

Entretanto, apesar de sua ênfase em Arcimboldo como um artista naturalista, Kaufmann afirma: “Suas pinturas são caprichos de arte e caprichos de natureza; elas uniam suas aspirações antiquárias com interesses científicos, notavelmente aqueles da história natural”³⁴ (KAUFMANN, 2009, p.14), evidenciando assim, a coexistência desses opostos em suas obras. Este autor analisa as obras de Arcimboldo como naturezas-mortas, apontando, portanto, para um outro paradoxo presente nas obras, que se refere à representação natural através de artifícios (imitação), que é o que vem a consistir esse gênero artístico.

As partes que compõem o todo são representadas com perfeição técnica, numa imitação da natureza. Nesse sentido, autores como Kaufmann (2007a, 2009) e Ferino-Pagden (2007b, 2010, 2011) relacionam os estudos naturalistas do artista a essas obras compostas, aspecto este que integra estas obras, não podendo ser desconsiderado. Mas, por outro lado, tal aspecto não define essas obras como naturalistas como esses autores defendem, a não ser que não se leve em conta essas composições que representam uma figura humana fantástica, nada naturalista. Ou muito pouco naturalista, se se considerar a representação de algumas estruturas anatômicas, como a que Olmi e Tomasi (2011) destacam com relação a “Verão”, de Arcimboldo. Mas de qualquer forma não se pode afirmar que tal forma de representação da figura humana seja uma cópia fiel da natureza. Destacando-se assim a presença de uma contradição nessas obras entre realidade e irreabilidade, evidenciando pictoricamente um jogo conceitual dessas ideias.

Kaufmann (2009) afirma que cada obra de Arcimboldo consiste em um jogo mental complexo, em cuja composição intervêm diversos elementos:

(...). O jogo mental que as pinturas de Arcimboldo revelam é complexo e fascinante, e esta fascinação é parte de sua atração. Tais obras possuem um conteúdo naturalístico, bem como conexões filosóficas específicas, e estas teriam sido reforçadas pelos contextos específicos de Milão e da Europa Central, aonde foram feitas e

³⁴ Transcrição traduzida. No original: “His pictures are caprices of art and caprices of nature; they unite antiquarian inspiration with scientific concerns, notably those of natural history.” (KAUFMANN, 2009, p.14).

primeiro recebidas. (...).³⁵ (KAUFMANN, 2009, p.217).

Nesse sentido, suas obras são também vistas como jogos conceituais, podendo-se identificar relações de oposição entre arte e realidade, como também entre arte e natureza, constituindo, por sua vez, paradoxos conceituais. Com relação a essas oposições, mesmo as representações das figuras bem detalhadas e muito próximas ao modo com que são encontradas na natureza, não se pode afirmar que retratam a realidade. Embora vistas isoladamente possam ser identificadas como 'quase reais', no conjunto, nas relações como são apresentadas, pode-se perceber facilmente sua impossibilidade de existência na realidade, mesmo que uma figura que abrange todas elas não possa ser identificada, só pelos lugares que ocupam com relação às outras (ex: legumes e frutas separadas de suas respectivas plantas, e sem 'desmontarem', saírem das suas posições, por exemplo (o que leva a uma percepção de efemeridade) e no caso dos animais: animais 'inimigos' na natureza, posicionados lado a lado uns dos outros na pintura e 'fora da proporção' que seria a mais verossímil. Assim, suas obras são muitas vezes vistas como enigmas visuais, ocultando idéias a serem decifradas pelo espectador. Interessante observar que tais ocultações podem ter razões diversas: pode tratar-se de uma forma de proteger uma possível mensagem para que a mesma não chegue às massas, a pessoas não iniciadas que supõe-se que não serão capazes de valorizar tal conhecimento; e/ou pode ser que exista o receio de que o segredo venha a ser conhecido e considerado herege pela Inquisição, instituição que teve bastante força e intensificava suas perseguições durante o século XVI (ELIADE, 1984).

Kaufmann (2009) afirma que suas obras são repletas de ideias, conceitos visuais, caracterizando o intelectualismo vigente na época, em que os jogos de idéias eram abundantes. Porzio (1987), caracteriza as obras compostas de Arcimboldo como ambíguas, oscilantes, “entre o espetáculo pseudocientífico da natureza, o seu esplendor cativante, e o grotesco repulsivo da caricatura.”³⁶ (PORZIO, 1987, p.23). Sendo que o autor afirma que para compreender a sua obra, é necessário, em um

³⁵ Transcrição traduzida. No original: “The play of the mind that Arcimboldo's paintings reveal is exceedingly complex and fascinating, and this fascination is part of their attraction. Nevertheless, the pictures possess naturalistic content as well as specific philosophical connections, and these would have been reinforced by the specific Milanese and Central European context in which they were made and first received. (...)” (KAUFMANN, 2009, p.217).

primeiro momento desconsiderar o seu aspecto engenhoso e surpreendente para evitar uma leitura superficial, e até a crítica tem desistido em enfatizar o elemento conceitual das famosas composições do artista.³⁷ E diz também que a importância desse artista não está no uso de conceitos em suas pinturas, e sim na qualidade elevada e dos símbolos ricos em significados conceituais, representando a arte do seu tempo.³⁸ Outra característica relevante a ser apontada sobre suas obras posteriores permite afirmar que o artista situou-se ambigualmente entre o real e o fantástico. Assim, em suas obras as oposições convivem, coexistindo no mesmo espaço da obra, no que se pode perceber a representação do conceito de coincidência de opostos ('coincidentia oppositorum') (KAUFMANN, 2009):

As pinturas de Arcimboldo sugerem que as aparentes polaridades podem ser reconciliadas. (...). Elas não são somente estudos cuidadosos da natureza baseados em estudos feitos 'depois da vida', mas podem também ter conteúdo simbólico ou alegórico, especialmente aquelas que funcionavam como alegorias imperiais.³⁹ (KAUFMANN, 2009, p.216).

Assim, assinala-se um aspecto em Arcimboldo de articulação entre ideias opostas, juntando diferentes possibilidades de percepção e de interpretação em uma mesma obra, representando visualmente uma ideia de simultaneidade e alternância. Há duas imagens simultâneas na obra, que podem ser vistas ao mesmo tempo (embora alguns autores

³⁶ Transcrição traduzida. No original: "(...) a formare profili o mezzi busti di figure ambigue, oscillanti fra lo spettacolo pseudoscientifico della natura, il suo splendore cattivante, e il grottesco respingente della caricatura." (PORZIO, 1987, p.23).

³⁷ Em referência à seguinte passagem, no original: "Per capire Arcimboldi bisogna liberarsi della sua idea; disfarsi, almeno in un primo tempo, della sua strana invenzione. È una affermazione paradossale ma non c'è dubbio che il lato ingegnoso, spettacolare della trovata arcimboldesca há ostacolato più di una volta la sua comprensione. Inseguendola ci si è appagati di una lettura superficiale, troppo facile. E anche la critica ha finito per insistere troppo sull'elemento astratto, concettuale, che presiede al meccanismo compositivo." (PORZIO, 1987, p.23).

³⁸ Em referência à seguinte passagem, no original: ": "(...) un vero e proprio manifesto della cultura e dell'arte del suo tempo." (PORZIO, 1987, p.23).

³⁹ Transcrição traduzida. No original: "Arcimboldo's pictures suggest that these apparent polarities can be reconciled. (...). They are not only careful studies of nature based on studies made after life, but also may have symbolic or allegorical content, especially in those paintings by the artist that function as imperial allegories." (KAUFMANN, 2009, p.216).

discordem (MANIATES, 1971) ou alternando o olhar entre uma possibilidade ou a outra.

Embora existam duas possibilidades de ver nessas obras, caracterizadas pela dubiedade e ambivalência, a mudança de percepção entre uma imagem e outra da mesma obra ocorre de um modo relativamente rápido, e portanto, pode-se afirmar que a passagem entre ambas ocorre sem grandes entraves. As quais são bem definidas e relativamente fácil de serem vistas, claramente visíveis, o que evidencia uma intenção de visibilidade em apresentar, expor e mostrar a imagem formada do todo, numa obra em que há duas imagens a serem vistas. E essa alternância indica a possibilidade de escolha por parte do espectador sobre qual imagem prefere focalizar alternadamente, não sendo impossível ainda ser realizada uma visão simultânea das duas imagens, apesar da discordância de Kaufmann (2009) e Maniates (1971) a esse respeito.

Com relação à alternância do olhar característica dessas obras, Remshardt (2004) afirma não ser adequado denominá-las ambíguas, pois o espectador tem essas duas opções bem definidas: ou vê a figura humana ou os elementos que a compõem, tratando-se de duas possibilidades facilmente visíveis que aparecem separadamente em suas obras. Portanto, o autor propõe em substituição à ideia de ambiguidade, que não seria preciso para descrever tais obras, o termo ambivalência. Tal movimento de alternância do olhar não reconhece ambigüidades no sentido de que ambas opções são 'fechadas', não há indefinições, e portanto não há margem a dúvidas sobre o que se está vendo. Assim, conforme Remshardt (2004, p.25), estas obras compostas de Arcimboldo são “mais claras em sua ambigüidade e mais persistente em seu paradoxo”. E, nesse sentido, “(...) o espectador tem que escolher qual versão da pintura aceitará como 'realidade' (...)”⁴⁰ (REMSHARDT, 2004, p.25). Trata-se de uma reversibilidade que pode ser feita conscientemente pelo espectador, desde que tenha conseguido ver as duas possibilidades postas na obra, o que às vezes não ocorre instantaneamente, embora esteja visível.

Nesse sentido, Alexandre Eulalio (1982) apresenta uma interessante reflexão sobre o olhar oscilante do espectador, discutindo a

⁴⁰ Transcrições traduzidas. No original: “(...) have the added advantage of being clearer in their ambiguity and more persistent in their paradox”; “The viewer of an Arcimboldo painting must make a constant choice as to which version of the picture she will accept as 'reality' (...)” (REMSHARDT, 2004, p.25).

dualidade e a mobilidade do olhar proporcionada por essas obras fantásticas de Arcimboldo:

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 e 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, 'canhestramente' imitada para melhor atingir o efeito que ele buscava. (EULALIO, 1982, p.137).

Com relação a esse aspecto perceptivo da obra, os objetos separados são pintados em detalhe para que possam ser reconhecidos individualmente, possibilitando a oscilação entre duas perspectivas. Assim, suas composições apresentam um paradoxo visual semelhante a desenhos ambíguos como “coelho/pato”, discutidos pela literatura psicológica (KAUFMANN, 2009; GOMBRICH, 2007). Essa forma de representar os elementos do todo separadamente permite uma percepção de descontinuidade e fragmentação das partes constituintes do todo, que não parecem relacionadas nem entre si nem com a cabeça da qual fazem parte, a não ser quando remetem a uma vaga semelhança pela similaridade de formato com a parte humana que representam. Nesse sentido, pelo aspecto geral em que se apresentam como elementos acumulados e sem conexão aparente, parecem expressar uma visão fragmentada do mundo, da realidade.

Segundo Levisi (1968), uma característica das obras de Arcimboldo que também está presente nas poesias de Quevedo é o “olhar dissociativo”: que tende a considerar as partes independentemente do todo do qual faz parte, separadamente, realizando associações a partir das partes, desagregando a totalidade. Outra característica relacionada com a anterior, presente também em Quevedo, vem a ser a acumulação, enumeração caótica com função moral, grotesco (cuja principal característica é uma mescla entre o humano e o animal). A autora compara duas imagens alegóricas de Quevedo

(“Baco” e “Netuno”) com “Outono” e “Água” respectivamente, de Arcimboldo. As obras compostas deste artista consistiam mais em prova de engenho, virtuosismo, o que pode ser comprovado pelo retrato de Rodolfo II como Vertumnus, que não foi recebido como um escárnio do seu mecenas e protetor, mas após tal obra Arcimboldo foi condecorado “Conde Paladino” tendo em vista a grande satisfação com que tal obra foi recebida na corte. Portanto, a autora afirma que a intenção de sátira está ausente em Arcimboldo (porém nem todos os autores fazem a mesma leitura), mas presente em Quevedo, sendo que os métodos de criação utilizados são bastante semelhantes. Sendo que o que aproximaria a ambos artistas consiste na impressão visual de suas obras. E para a autora, Arcimboldo visaria apenas “o prazer de criar algo fora do comum”, não demonstrando intenção em corrigir os costumes. E em ambos artistas têm destaque a imaginação criadora (LEVISI, 1968).

Ainda, tal forma de representação também parece evidenciar uma atitude irônica, cômica, decorrendo percepções como humorísticas, divertidas e sarcásticas, muitas vezes levando ao riso (JENKINS, 1987; KAUFMANN, 2009).

Hulten (1987, p.20) afirma também que suas obras compostas não têm apenas um, mas diversos significados, que podem ser interpretados em diversos níveis. Tal multiplicidade de significação concorda com a concepção de arte do seu tempo, de que o significado de uma obra não é apenas o aparente, mas que as obras escondem significados como se fossem “caixas dentro de caixas”.

No caso das composições posteriores, como por exemplo “Vertumnus”, pintado em Milão após o retorno definitivo do artista a essa cidade, (cerca de 40 anos depois de diferença entre “Árvore de Jessé” e “Vertumnus”), as formas bem definidas assumem uma importância preponderante na execução e percepção do rosto de Rodolfo II transfigurado, evidenciando uma unidade entre construção e percepção, devido à semelhança de formatos entre os vegetais e as partes do rosto correspondentes. Semelhante a um mosaico formado por fragmentos claramente delimitados, cujas partes aparecem separadas entre si na obra. Mesmo que a pessoa não perceba o rosto à primeira vista, a passagem entre uma imagem e a outra (no mesmo espaço pictórico) é feita em um tempo relativamente curto.⁴¹ As cores

⁴¹ Interessante que essa relação entre tempo e espaço, representada pictoricamente nessas obras compostas de Arcimboldo levam Barthes (1990, p.123) a afirmar que se trata de uma lógica einsteiniana, além da física newtoniana, por tratar-se de duas imagens que ocupam o mesmo espaço.

contribuem para facilitar a correspondência entre os vegetais e as feições humanas. E depois que a cabeça é percebida, esta imagem não é 'perdida' para a percepção do espectador, este pode oscilar o olhar para a outra imagem das partes, que a imagem pode ser novamente recuperada com facilidade, e pode ser vista com facilidade conforme a própria vontade do espectador.

Embora seja mostrado com maiores detalhes um pouco mais adiante (no capítulo 7, mais especificamente no item 7.2) – após a apresentação de mais alguns aspectos pertinentes para uma leitura mais abrangente da referida obra – no tocante às características da “Árvore de Jessé” de Arcimboldo, antecipa-se aqui o fato, ainda inédito, de que também há uma cabeça composta nesta obra, para comparar suas características com as acima mencionadas. Nesse afresco, uma possibilidade está bem definida, sendo identificado o tema de origem bíblica, enquanto a outra está mais indiscernível, vagamente perceptível a partir de formas menos definidas, algumas formadas por contrastes de cores e efeitos de claro-escuro a uma certa distância. Embora não existam composições semelhantes atribuídas a Arcimboldo nessa época, uma segunda imagem com características diferenciadas é visível nessa obra.

Primeiramente, sua cabeça composta é mais difícil de ser percebida, tanto que até agora nada foi mencionado sobre ela, do que se conclui que ainda não foi percebida. Só é visualizada a imagem que se refere ao tema religioso óbvio, inclusive direcionado pelo título, assim como pelo local aonde se encontra, o que faz com que uma cabeça numa obra como essa seja inesperada. Talvez a cabeça no afresco de Arcimboldo não esteja tão visível porque está numa Catedral, para não chamar a atenção das autoridades, não chocar o público.

Ao contrário das composições posteriores, que se apresentam ambivalentes, esta obra é ambígua, a partir da diferenciação conceitual de Remshardt (2004), por haver mais indefinições, sem delimitações claras. E sombreados e manchas entram na composição do rosto, no qual suas partes não são separadas, individualizadas, havendo maior continuidade entre os elementos que formam as duas imagens na mesma obra. Se por um lado, esta obra composta não suscita a ideia de fragmentação, como as demais composições, por outro lado, uma sensação de falta de conexão também pode ser percebida nesta obra – não na imagem da árvore de Jessé, e sim com relação à imagem da cabeça.

A percepção dessa imagem oculta exige por parte do espectador um trabalho de completar partes obscuras, pois a figura constituída pelo todo dessa obra “apresenta-se” sem contornos claramente delimitados, clareza, mas vagamente delineada por cores. E é à distância que a ilusão acontece, formada por um contraste sutil de cores, ou mesmo a partir de 'manchas' ou diferenças de tonalidades muito próximas (como ocorre no olho direito da cabeça formada). Sendo que esta imagem é fácil de ser perdida, para isso é só se aproximar da obra, que o efeito ilusório desaparece, e a imagem escapa, ocultando-se novamente.

Embora neste caso as cores intervenham para perceber a segunda imagem devido a um efeito decorrente do contraste de cores, no entanto as cores utilizadas nem sempre se assemelhem com as comumente encontradas em um rosto (uma exceção seria o olho esquerdo, de cor verde). Sobre as cores, pode-se questionar até que ponto predomina a coloração original desta obra, se já foi restaurada alguma vez. Pode ser que algumas indefinições vistas na cabeça composta, como a do olho direito, seja devido a uma possível deterioração das cores com o decorrer do tempo, ou ao trabalho de restauradores que desconheciam haver aí uma cabeça composta (sendo que não existe informações sobre as cores originais dessa obra). Mas aqui trabalha-se com a hipótese da intenção de ocultamento por parte do artista.

Comparando com as composições posteriores, nesta obra a ilusão é obtida de outro modo. Aqui, diferentemente de “Vertumnus”, por exemplo, são antes as cores do que as formas que assumem o papel mais importante para a percepção. Vista de perto, a obra parece ser unívoca, ter um único tema – o religioso: a árvore de Jessé. De perto, não há qualquer vestígio de uma segunda imagem, embora seja possível observar outras ambiguidades, já mencionadas anteriormente. A mobilidade da imagem também é possível, mas exige um esforço maior, abrangendo deslocamento físico do espectador, e portanto a “passagem” entre uma imagem e outra é mais lenta e dificultosa. Logo, não é possível ver as duas imagens ao mesmo tempo, sendo necessário um distanciamento para que a imagem oculta possa ser percebida. No caso desta árvore de Jessé, não há tanta escolha consciente, como afirma Remshardt (2004) a respeito das outras obras, porque mais do que depender da vontade para perceber a cabeça composta, nessa obra é necessário um distanciamento físico, e identificar um elemento na obra que permita perceber o restante do rosto oculto.⁴² Esta passagem é mais

⁴² Mais adiante (no tópico 7.2) esta ideia será mais desenvolvida, originando o conceito de “âncora da imagem”, explicado nessa mesma oportunidade.

lenta, mesmo que não se trate da primeira vez que esse rosto é identificado. Portanto, existe a possibilidade de mobilidade do olhar do espectador até mesmo na “Árvore de Jessé”, obra que à primeira vista parece não compartilhar dessa característica com as obras compostas posteriores, que têm essa qualidade amplamente reconhecida. Assim, a ideia de segredo e ocultamento de uma segunda imagem está bem mais enfatizada nesta obra do que nas demais, evidenciando uma intenção de ocultar, esconder, disfarçar, ou seja, de invisibilidade. A esse respeito, o fato de tal imagem oculta ter permanecido invisível durante todos estes anos, apesar de potencialmente visível (aguardando para ser percebido), indica que se essa foi a intenção de Arcimboldo, ele obteve sucesso nessa tarefa.

Apesar de uma tentativa de comparação não poder ser mais do que superficial, parece ser semelhante à pintura impressionista, séculos depois, em que de perto não é possível perceber as formas que vão se tornando perceptíveis aos olhos à medida que o espectador se afasta da obra. Entretanto, diferentemente da pintura impressionista em que, com a proximidade, só é possível perceber manchas de tinta; no caso desta obra de Arcimboldo, de perto percebe-se detalhes extremamente minuciosos que prendem a atenção e parecem dar a certeza de que não há nada mais além do imediatamente visível. Outra característica relevante deste método de representação imagética consiste no fato de que não há aquela mesma coincidência anteriormente descrita das composições temporalmente posteriores. Neste caso, a maioria das feições são formadas por elementos que não possuem semelhança de forma com partes do rosto. Não há comparações, a imagem surge de 'lugares' inusitados, inesperados, cujas formas não são semelhantes. As sobrelhas e a parte superior do nariz até que possuem uma certa semelhança com a parte do tronco e os ramos com os quais são formados (mas nem por isso, permitem por si sós acessar a imagem oculta), mas as demais partes do rosto, como os olhos, são constituídas por elementos que não guardam semelhança.

A construção e a percepção dos dois tipos de composição são diferentes. Os diferentes métodos de construção levam a diferentes resultados perceptivos: um é o de disfarçar, dificultando a identificação, enquanto o outro é expôr e permitir a visibilidade. Pode-se observar também que em ambos os tipos de composição intervêm as formas e as cores na sua construção por parte do artista e na sua percepção pelos espectadores, mas de modo diferente. Pode-se ensaiar uma possibilidade de explicação para essa diferença, a partir da análise desses métodos

diferenciados no tocante à distribuição desses dois principais elementos. Apesar das diversas diferenças apontadas entre esses dois tipos de composições realizados por Arcimboldo, pode-se mencionar os seguintes aspectos em comum: o aspecto figurativo ou naturalista convivendo com o ilusório; o tipo de rosto redondo é recorrente nas obras do artista, semelhante ao de cabeças compostas pintadas posteriormente, como “Vertumnus”. Além desses, é possível perceber também a técnica do “sfumatto”, inventada por Leonardo da Vinci, nessas pinturas do artista, caracterizada pelo uso de pinceladas de tinta colorida com efeito “esfumado”, substituindo a realização de contornos a partir de uma linha escura, buscando um resultado mais próximo à realidade percebida pelo olho nas representações pictóricas.

As características de suas obras que as inserem no estilo maneirista serão descritos e discutidos logo a seguir, no próximo capítulo (item 5.1.1).

5 ELEMENTOS DO CONTEXTO

Esta parte consiste na apresentação e discussão de dois aspectos contextuais com o objetivo de que tragam maior esclarecimento sobre a cultura da época nos âmbitos artístico, social e intelectual, constituindo uma base para a análise, tendo em vista a complexidade da obra de Arcimboldo.

5.1 MANEIRISMO: CONCEITOS DA HISTÓRIA DA ARTE

O maneirismo foi um estilo com características específicas e diferenciadas com relação ao estilo anterior, embora não tenha ocorrido um rompimento drástico, como os movimentos artísticos posteriores que se afirmaram opondo-se aos princípios artísticos dos estilos antecedentes. Não consistiu um movimento organizado visando estabelecer-se a partir da exclusão dos resultados obtidos até o seu aparecimento, caracterizando-se mais como um desdobramento das conquistas anteriores, muito admiradas pela excelência alcançada (HOWARTH, 1991; KRAUBE e BURMEISTER, 2000; SHEARMAN, 1978). Artistas da época buscaram dar continuidade a alguns valores, e ao mesmo tempo inovar nas criações artísticas ao seguir um caminho de oposição aos padrões clássicos de representação. Uma certa continuidade entre o Renascimento e o Maneirismo pode ser percebido devido a experimentações realizadas por grandes expoentes do primeiro desses estilos, antecipando o desenvolvimento de tais experimentos pelo segundo. Grandes artistas como Rafael, Leonardo e Michelângelo efetuaram algumas inovações nesse momento, consideradas desafiantes devido às grandiosas e aclamadas criações artísticas realizadas segundo padrões clássicos, atingindo uma situação limite de excelência com obras que não poderiam ser superadas pelos artistas que os seguiriam. Tais obras eram realizadas conforme as regras da arte que preconizavam a perfeição técnica e a superação das dificuldades postas pelo material e pelo tema dando a impressão de leveza e espontaneidade às pinturas. No entanto, apesar de seguirem algumas regras clássicas, alguns artistas, “habitados à pintura renascentista, reparavam agora que existe mais do que a forma de ver naturalista” (KRAUBE e BURMEISTER, 2000, p.23). E assim começavam a desafiar algumas regras da pintura clássica, como simplicidade, clareza, equilíbrio, harmonia, uniformidade, ordem, estabilidade, exatidão, sobriedade e naturalismo (HAUSER, 2007;

SHEARMAN, 1978). Nesse sentido, os maneiristas fizeram um novo uso dessa “linguagem” pictórica, “decompondo, distorcendo e recombinao o repertório de formas da linguagem pictórica 'clássica'.” (KRAUBE e BURMEISTER, 2000, p.23). E, como afirma Hauser, “(...) toda a linguagem formal da Renascença permanece em vigor: seus métodos de composição, ritmo linear, estrutura monumental, poderoso sentido de movimento, seus grandiosos tipos humanos e cenários impressionantes.” (HAUSER, 2007, p.19). Algumas dessas características podem ser observadas na obra abaixo (figura 28), como a dimensão monumental e impressionante do templo representado, o movimento presente nas figuras humanas em profusão e exercendo algum tipo de ação, e também pelas formas sinuosas das duas colunas duplas. Outra característica acima apontada do maneirismo que pode ser percebida nesta obra é a presença de uma figura histórica proeminente: o rei Davi.



Fig. 28 - “Davi no Templo”, de Desidério Monsù (François Nomé). Créditos: Frank T. Zumbach. Fonte: <http://frankzumbach.wordpress.com/2011/07/03/monsu-desiderio-francois-nome-4/>

Com relação à norma do naturalismo, concebendo a pintura como cópia o mais fidedigna possível da natureza, as obras maneiristas mostravam a representação de figuras humanas desproporcionais e com algumas deformações, como por exemplo pescoços excessivamente alongados, conferindo muitas vezes impressão de desmaterialização dos corpos. Esse exemplo pode ser ilustrado pela obra de Parmigianino “Madona com Pescoço Longo” (figura 29) e também por obras de El Greco, caracterizadas pelos corpos alongados (figuras 30 e 32). Outra desproporção que pode ser apontada na figura 29 refere-se aos tamanhos das figuras da Nossa Senhora e das crianças, e a do homem situado à esquerda dela e abaixo da altura do seu cotovelo, representado numa dimensão extremamente diminuta, mas que ao mesmo tempo não parece distanciado.



Fig. 29 - “Madona do Pescoço Longo”, de Parmigianino. 1534-40. Óleo sobre madeira, 216 x 132 cm. Galleria degli Uffizi, Florence. Créditos: Web Gallery of Art. Fonte: <http://www.wga.hu/index1.html>

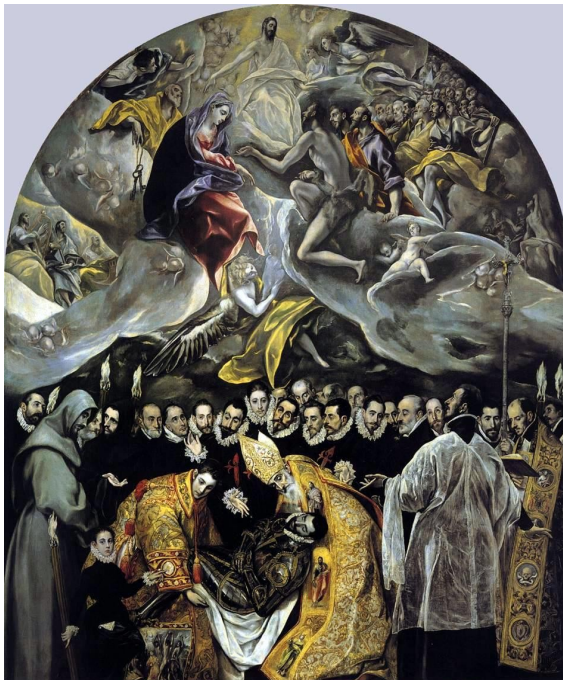


Fig. 30 - “O Enterro do Conde de Orgaz”, de El Greco. 1586-88. Óleo sobre tela, 480 x 360 cm. Santo Tomé, Toledo. Créditos: Web Gallery of Art. Fonte: <http://www.wga.hu/index1.html>

Entre os artistas renascentistas que já revelavam alguns elementos maneiristas em suas obras, Hocke (2005) aponta Michelângelo, Leonardo da Vinci e Rembrandt, os quais não se restringiram ao maneirismo. Hauser (2007) acrescenta também Tintoretto e El Greco e afirma que “nem todos os mestres da Alta Renascença se tornaram maneiristas, mas quase todos foram afetados pela crise estilística maneirista.” (HAUSER, 2007, p.17). Porém, não há consenso com relação à visão sobre o que é o Maneirismo e como surgiu, se decorreu de um momento de crise que acompanhou importantes transformações coletivas que aconteceram na época (nos âmbitos científico, político, econômico e religioso), ou se consistiu em um desenvolvimento do estilo anterior. Esta última hipótese tem sido a mais aceita e provável,

compreendendo o maneirismo como uma busca de novas possibilidades de expressão artística que havia chegado ao seu limite com as obras dos grandes mestres renascentistas (HOWARTH, 1991; KRAUBE e BURMEISTER, 2000; SHEARMAN, 1978). Havendo ainda uma perspectiva que concebe o maneirismo como uma reação contra os ideais renascentistas, hipótese que tem sido contestada tendo em vista a continuidade de algumas características do estilo renascentista, embora também tenham ocorrido mudanças radicais. Segundo o texto publicado pelo Minneapolis Institute of Arts (1998), estas ideias contraditórias são válidas no sentido de abranger diversos aspectos de um estilo complexo marcado pela ambiguidade e contradição, compondo aspectos diferentes de um mesmo todo complexo.

Definições e interpretações variadas e contraditórias têm sido propostas para o Maneirismo. Tem sido construída como uma reação contra os ideais da Alta Renascença, como uma expressão da crise espiritual do seu tempo, ou como uma arte sofisticada criada solitariamente pelos artistas, exemplificando as teorias estéticas do século XVI. De fato, todas essas teorias são válidas, apresentando paralelo, antes que incompatíveis, são explicações das muitas manifestações destes significados de expressão conscientemente ambíguas.⁴³ (MINNEAPOLIS INSTITUTE OF ARTS, 1998, p.1).

A complexidade foi uma das marcas desse estilo, fundamentado numa concepção de mundo, que o via como um labirinto complicado e intrincado, no qual imperam sentimentos de desorientação e confusão, ou um quebra-cabeça de difícil solução (HOCKE, 2005); em contraste com a visão de mundo renascentista, embasada no racionalismo e confiante na natureza como modelo a ser imitado e que a mesma pode ser controlada pela ação humana. Ao contrário da perspectiva unívoca

⁴³ Transcrição traduzida. No original: "Various and contradictory definitions and interpretations have been proposed for Mannerism. It has been construed as a reaction against the ideals of the High Renaissance, as an expression of the spiritual crisis of the time, or as a sophisticated art created solely for art's sake, exemplifying the aesthetic theories of the 16th century. In fact, all of these theories are valid, presenting parallel, rather than incompatible, explanations of the many manifestations of this consciously ambiguous means of expression." (MINNEAPOLIS INSTITUTE OF ARTS, 1998, p.1).

da realidade presente nas pinturas renascentistas, os maneiristas queriam abranger a complexidade do mundo, em sua ambiguidade e paradoxo, evidenciando em suas obras oposições de contrários, e buscando conexões entre aspectos inconciliáveis da realidade. Esse aspecto evidencia o intelectualismo dos maneiristas, fascinados pelas abstrações, jogos de ideias e desafios conceituais e técnicos, frente aos quais visavam o crescente aprimoramento das habilidades de modo a obter perfeccionismo em obras que mostravam a superação de dificuldades, como por exemplo a representação pictórica de posições incomuns e difíceis das figuras humanas (como se pode observar na figura 31) e os re-arranjos inusitados que causam reações de surpresa e estranheza, cujo principal exemplo são as pinturas compostas da segunda grande fase de Arcimboldo.



Fig. 31 - “A Queda dos Titãs”, de Cornelis van Haarlem. c.1588. Óleo sobre tela, 239 x 307. Museu Nacional de Arte da Dinamarca. Créditos: Dedden. Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cornelis_Cornelisz._van_Haarlem_002.jpg

Portanto, há uma diferença entre o racionalismo frio e unificador dos artistas e pensadores renascentistas, e o intelectualismo justaposto com emocionalismo que considerava a realidade essencialmente ambígua e irracional. Frente a esse novo padrão de representação pictórica, eram incentivados e procurados a inventividade e engenhosidade na criação de mundos imaginados improváveis e mesmo deliberadamente impossíveis por meio da representação de figuras oníricas, mitológicas (como na figura 32), fantásticas e monstruosas (como por exemplo as figuras do “Bosque Sagrado de Bomarzo”, idealizado pelo duque Pier Francesco de Orsini e construído pelo arquiteto Pirro Ligorio, próximo a Roma, entre 1552 e 1580 (MARTÍN, 2011) (figura 33), e de paisagens mágicas, misteriosas, principalmente antropomórficas (figura 34), evidenciando senso de irrealidade e gosto pelo sobrenatural e misticismo, e também pelo estranho, grotesco e bizarro que originavam reação de maravilhamento na cultura maneirista dessa época. Tais escolhas temáticas e da forma de representação indica o objetivo de superar a natureza e criar uma outra realidade, numa ousada atitude confrontadora e herética de querer competir com Deus, ao visar criar uma nova natureza, como num “jogo de faz-de-conta” (BATTISTI, 1984; DUBOIS, 1980; HOCKE, 2005; HAUSER, 2007; SHEARMAN, 1978). Alguns exemplos das características mencionadas podem ser observados nas seguintes figuras (32 a 34): as expressões emocionais nas figuras representadas, a noção de irrealidade nas figuras à direita que parecem estar flutuando (figura 32), a cabeça construída expressiva construída numa obra arquitetônica da época (figura 33), e o desenho de uma imagem ambígua de uma moradia com formato antropomórfico (figura 34). Principalmente estas duas últimas figuras demonstram o gosto generalizado pelo estranho e bizarro nessa época, que os artistas maneiristas buscavam satisfazer por meio de suas obras.

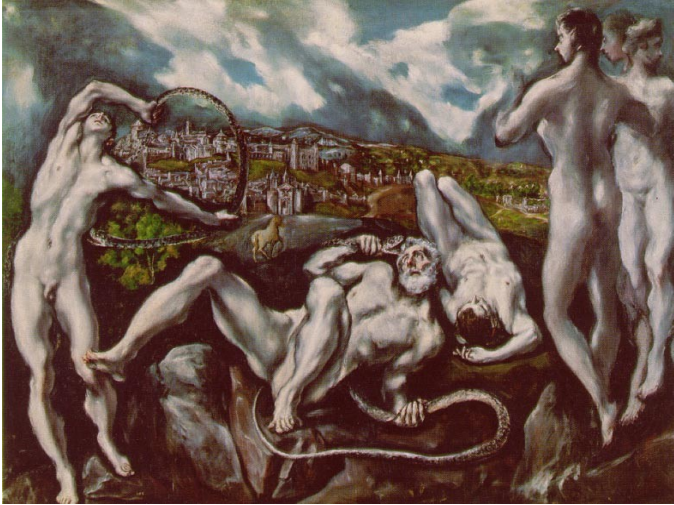


Fig. 32 - "Laocoonte", de El Greco. 1610. Óleo sobre tela, 142 x 193 cm. National Gallery of Art, Washington. Créditos: Web Gallery of Art. Fonte: <http://www.wga.hu/index1.html>



Fig. 33 - "O Ogro", Bosque de Bomarzo. Fonte: <http://www.villagiodelsolombria.it>



Fig. 34 - “Alegoria da Morte”, de Arcimboldo (?). Fonte: <http://commons.wikimedia.org>

Apesar de características comuns no gosto estético e no que era apreciado na pintura no decorrer desse período, não havia consciência de um estilo separado. O maneirismo não existiu em sua própria época com esse nome, mas havia o reconhecimento de uma nova tendência de pintar, já começando a ser teorizado por artistas e críticos desse período como Lomazzo (1848/1587; 1590), um artista conterrâneo de Arcimboldo, próximo ao artista. Uma tendência com relação a esse novo estilo já começou a aparecer em obras de grandes artistas ao final de suas carreiras. As principais obras antecessoras do maneirismo são de autoria de Michelângelo, numa fase artística tardia sua que já apresentava características maneiristas as quais tiveram continuidade com outros artistas, mas não por esse próprio artista, que por esse motivo não pode ser considerado maneirista nem o iniciador propriamente desse estilo que afirmou tais características (HAUSER, 2007; HOCKE, 2005). No entanto, essa afirmação pictórica não foi realizada de forma tão consciente por esses novos artistas, a ponto de formar um movimento estilístico coeso, e muito menos teve a intenção de deixar sucessores, tendo sido esse um dos motivos para o seu término quando seus principais expoentes morreram. Ainda com relação às obras de Michelângelo precursoras do maneirismo, pode-se mencionar como a pintura inaugural do estilo a obra “Tondo Doni” ou “Doni Madonna”,

também conhecida como “A Sagrada Família” (figura 35), de 1504. Outra obra de importância capital para os maneiristas é o seu afresco “O Juízo Final” (figura 36), pintado nas paredes e teto da Capela Sistina, no Vaticano. Embora as duas obras mencionadas de Michelângelo tenham sido fundamentais para o estabelecimento posterior do estilo maneirista, não inauguraram formalmente um estilo novo, pois não encontraram uma seqüência direta na trajetória artística posterior desse artista (HAUSER, 2007; SHEARMAN, 1978).



Fig. 35 – “A Sagrada Família”, de Michelangelo. c.1506. Têmpera sobre madeira. Diâmetro 120 cm. Galleria degli Uffizi, Florence. Créditos: Web Gallery of Art. Fonte: <http://www.wga.hu/index1.html>

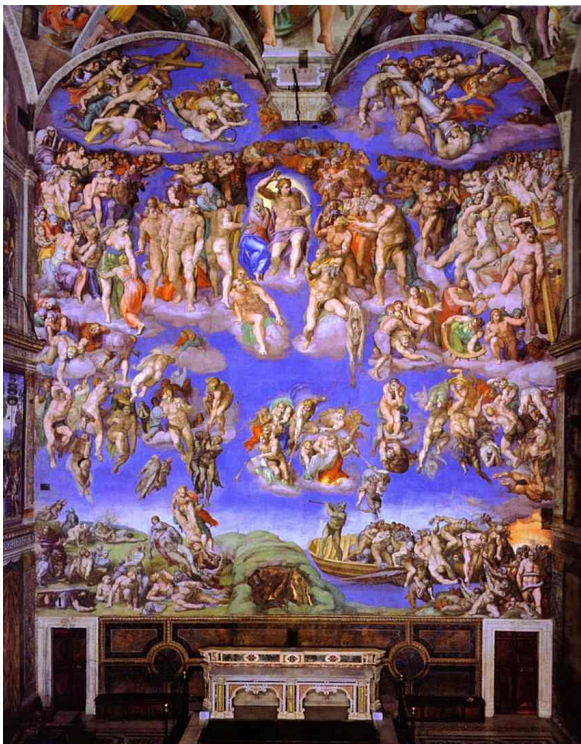


Fig. 36 - “O Juízo Final”, de Michelangelo Buonarroti. 1537-41. Afresco, 1370 x 1220 cm. Capela Sistina, Vaticano. Créditos: Web Gallery of Art. Fonte: <http://www.wga.hu/index1.html>

Tais obras de Michelangelo consideradas precursoras do estilo apresentam as seguintes características apropriadas pelos artistas maneiristas que o seguiram: “efeitos ofuscantes das massas compactas”, “terrível abarrotamento dos quadros”, “conflito entre espaço e preenchimento” e uma “relação inadequada entre objetos e seu enquadramento.” (HAUSER, 2007, p.146). Às quais Battisti acrescenta “o uso (ou melhor, o abuso) de reduções violentas das formas pela perspectiva, juntamente com um certo exagero das significações expressivas que tendiam a vulgarizar a representação de posições invulgares e de músculos tensos.” (BATTISTI, 1984, p.220).

Uma outra influência importante para a formação do estilo maneirista consiste nas descobertas arqueológicas que estavam acontecendo naquele tempo a partir das escavações que descobriram para a Renascença diversas esculturas e pinturas, sendo que principalmente a estatuária romana os fascinava, pelas seguintes características que buscaram imprimir em suas obras: “A arte romana, acima de tudo, estava cheia de irracionalidades, excentricidades e irregularidades” (SHEARMAN, 1978, p.184-185). Entre tais obras que influenciaram a arte maneirista, receberam destaque as estátuas gregas do grupo denominado “Laocoonte” (figura 37) e do “Torso de Belvedere” (figura 38), que apresentam algumas características que foram apropriadas pelos futuros maneiristas (como pode-se ver na obra de El Greco com a temática mitológica de Laocoonte, figura 32), pela expressão emocional de angústia e a tensão nos corpos, típicas do estilo maneirista.



Fig. 37 – “Grupo de Laocoonte”. Agesandro, Atenodoro e Polidoro (autoria atribuída por Plínio, o Velho). Séc. I a.C. Esculturas em mármore (Arte Helenística). Museu Pio-Clementino, Museus do Vaticano, Vaticano. Créditos: JuanMa. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Grupo_de_Laocoonte

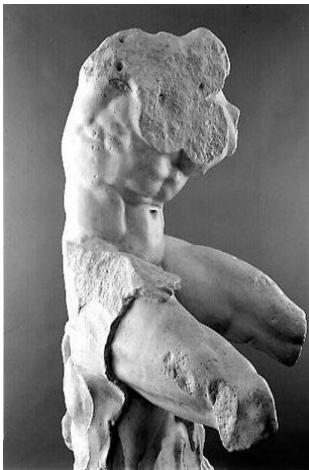


Fig. 38 - “O Torso de Belvedere”. Apolonio. Séc. II a.C. Escultura em mármore (Arte Helenística). Museu Pio-Clementino, Museus do Vaticano, Vaticano. Créditos: Museus do Vaticano. Fonte: <http://obelogue.blogspot.com>

Algumas dessas características são apontadas no excerto a seguir, com destaque para a expressão de emoções violentas por meio de feições angustiadas, músculos tensos e posições de contorsão, evidenciando também grande dificuldade de realização, um dos objetivos visados pelos artistas maneiristas na escolha dos temas e da maneira como desenvolvê-los nas obras de arte dessa época.

O grupo de Laocöonte mostra figuras em ação violenta e com rostos altamente expressivos. Ambas as esculturas retratam o nu masculino, musculoso e com pormenorizada exatidão anatómica. Ao tentarem imitar a mesma precisão artística na representação do nu, juntamente com a emoção expressa tanto no rosto como no corpo, os artistas do século XVI introduziram um novo sentimento de tensão nas composições, calmas e harmoniosas, que tinham caracterizado a arte do Alto Renascimento. (HOWARTH, 1991, p.54-55).

Outras obras a serem citadas referem-se aos ‘festoni’ vegetais de Giovanni da Udine, feitas de estuque, que ornamentam as paredes da Villa della Farnesina em Roma, podendo ter influenciado artistas como Arcimboldo, com representações de frutos, flores, legumes e vegetais, bem como arabescos decorativos com profusão de detalhes (figura 39). Ao redor da “Árvore de Jessé”, de Arcimboldo, aparecem ornamentos semelhantes (figura 12).



Fig. 39 – Dois exemplos de “festoni”, pintados por Giovanni da Udine, Villa della Farnesina, Roma. Créditos: Araldo de Luca. Fonte: <http://commons.wikimedia.org>

As características maneiristas antecipadas nas referidas obras de Michelângelo acabaram encontrando desenvolvimento nas obras dos artistas que são considerados efetivamente os primeiros maneiristas: Pontormo (1494-1557), Rosso Fiorentino (1494-1540), Beccafumi (1486-1551) e Parmigianino (1503-1540) (HAUSER, 2007), e também Bronzino (1503-1572) (HOCKE, 2005). Sendo que Hauser (2007) aponta os dois primeiros como os seus verdadeiros criadores, discípulos de Andrea del Sarto (c.1486-c.1530). Hauser (2007) destaca também como artistas posteriores à essa primeira geração maneirista: Primaticcio (1504-1570) e Tibaldi (1527-1596), bem como seus últimos representantes: Bloemaert (1564-1651) e Wtewael (1566-1638).

No entanto, o maneirismo não caracterizou-se pela uniformidade, ao contrário do que ocorreu no Barroco, – criado para servir aos objetivos do movimento da Contra-Reforma (cf. Minneapolis Institute of Arts, 1998, p.1) – mas por tendências de uma época observadas a posteriori. Tratou-se de uma categoria estilística heterogênea, com espaço para a diversidade, predominando o estilo individual de cada

artista, os quais não se preocupavam com uma continuidade estilística. O mais importante para eles era a singularidade, a originalidade e a individualidade de cada artista. Eram contra a busca de qualquer tipo de uniformidade, aplaudindo a diversidade e a multiplicidade. Assim, a designação Maneirismo aparece como um conceito “guarda-chuva”, abrangendo estilos individuais diferenciados, com algumas características em comum e outras divergentes⁴⁴ (MINNEAPOLIS INSTITUTE OF ARTS, 1998).

Uma outra característica importante na pintura maneirista (HAUSER, 2007; HOCKE, 2005), refere-se ao narcisismo, que surgiu num momento de transição para a modernidade em que, ruindo as certezas nas instituições e verdades do mundo externo, as pessoas acabaram voltando-se para si mesmas e desenvolvendo auto-consciência, adquirindo um maior senso de individualidade. A respeito da auto-observação, os artistas maneiristas apreciavam a temática do reflexo do rosto no espelho (como na obra da figura 40) ou em outra superfície reflexiva. A ênfase no individualismo denotou uma confiança crescente no poder imaginativo e criador, tendo sido este um aspecto fundamental para a arte maneirista, como afirma Hauser: Tendo sido nesse período histórico que surgiu o individualismo moderno.

O maneirista inclinava-se para o narcisismo em consequência, não só da ênfase sobre o eu (...) [e] apregou a idéia completamente nova e revolucionária de que o espírito podia observar-se no trabalho, e no pensamento filosófico de fato fazia-o continuamente. (HAUSER, 2007, p.93).

Conforme Hocke (2005), uma obra extremamente importante que é considerada um marco do início do referido estilo é um auto-retrato pintado em 1523 por Francesco Mazzola, mais conhecido como Parmigianino, representando-se como o reflexo de um espelho convexo, pintando, assim, uma perspectiva deformada dele mesmo, com ênfase na sua mão, de um tamanho bem maior que o real, com o intuito de simular de forma bastante realista a ilusão desse tipo de espelho, assim como também uma janela foi pintada de maneira deformada (figura 40). Nesta obra pode-se observar características principais do maneirismo: gosto

⁴⁴ Em referência à seguinte passagem, no original: “The name Mannerism is really an umbrella term that attempts to consolidate its many facets, since so many different centers of artistic production, conflicting trends, varieties of patrons, and individual idioms are involved.” (MINNEAPOLIS INSTITUTE OF ARTS, 1998, p.1).

pelas ilusões e admiração pela vitória sobre a dificuldade, obtida numa obra como essa. O mesmo autor também aponta para a importância dessa obra como representante do maneirismo, ao enfatizar pictoricamente as características de extravagância, exotismo, originalidade, engenhosidade, rebuscamento, dificuldade, melancolia, tornando-se uma moda na pintura a busca dessas qualidades.



Fig. 40 - “Auto-retrato em espelho convexo”, de Parmigianino. c.1524. Óleo sobre madeira, diâmetro 24,4 cm. Kunsthistorisches Museum, Vienna. Créditos: Web Gallery of Art. Fonte: <http://www.wga.hu/index1.html>

A deformação na representação pictórica na referida obra de Parmigianino (figura 40), remete à técnica denominada anamorfose, a qual consiste na pintura de imagens deformadas a partir da utilização de conhecimentos de geometria buscando um efeito surpreendente (HOCKE, 2005). Tal técnica foi utilizada em diversas obras da época, sendo um exemplo famoso a obra “Os Embaixadores”, de Holbein (figura 41), na qual aparece representado um crânio em anamorfose, ou seja, com as suas proporções distorcidas. O termo anamorfose significa “mudança de forma”, sendo que a transformação era um dos temas pelos quais os maneiristas eram obcecados:

(...). A anamorfose causa a transformação de elementos e de princípios. Ao invés de reduzir as

formas dentro de seus limites visíveis, trata-se de uma projeção de formas para além delas mesmas, de maneira que elas dilatam, quando vistas sob um determinado ângulo. Trata-se de uma 'curiosidade técnica', mas também de uma 'abstração poética', e ainda, de um mecanismo ilusionista. (...). (HOCKE, 2005, p.201).



Fig. 41 - “Os Embaixadores”, de Hans Holbein, o moço. 1533. Óleo sobre madeira, 207 x 209 cm. National Gallery, London. Créditos: Web Gallery of Art. Fonte: <http://www.wga.hu/index1.html>

Outro artista importante a ser mencionado é Giulio Romano, cuja pintura impressionante é também apresentada como uma das obras representativas do maneirismo, como no caso do afresco que se encontra no “Palácio do Chá”, em Mântua (figura 42). Nessa obra, pode-se identificar as características maneiristas: dificuldade, excesso de figuras, tensão, efeito surpreendente e movimento.



Fig. 42 – “A queda dos gigantes”, de Giulio Romano. 1532-34. Afresco. Sala dos Gigantes, Palazzo del Tè, Mantua. Créditos: Web Gallery of Art. Fonte: <http://www.wga.hu/index1.html>

Tal formalismo na arte maneirista é exemplificado na seguinte passagem: “Uma beleza demasiado bela torna-se irreal, uma força demasiado forte torna-se acrobática, demasiado conteúdo faz perder todo o significado, uma forma independente de conteúdo torna-se uma concha vazia” (HAUSER, 2007, p.21). O formalismo manifesta-se também nas obras maneiristas nos arranjos arbitrários realizados, constituindo assim obras que enfatizam a descontinuidade e a heterogeneidade, como pode ser evidenciado na figura 42.

Hauser afirma que

a exagerada plasticidade de suas figuras ou seus movimentos veementes ou posturas enfáticas sublinham sua qualidade espacial, mas estão presos a um padrão de superfície ou movem-se num espaço irreal carente de continuidade orgânica e composto de elementos heterogêneos. (HAUSER, 2007, p.375)

Essa característica pode ser percebida na obra *O Rapto de Helena* (figura 43), em que os movimentos das personagens representadas são forçados, superficiais, não-espontâneos, causando estranheza.

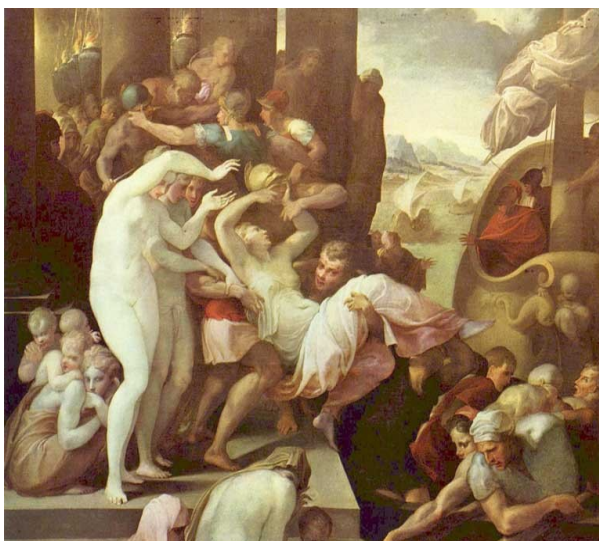


Fig. 43 - “O Rapto de Helena”, de Francesco Primaticcio. 1530-39. Óleo sobre tela, 155 x 188 cm. Bowes Museum, Barnard Castle. Créditos: Web Gallery of Art. Fonte: <http://www.wga.hu/index1.html>

Como apontado anteriormente, nesse período não havia aceitação total a essa nova tendência quanto às ideias e ao gosto estético. Muitos ainda defendiam o paradigma estético clássico e não concordavam com as inovações, chamando tais produções de “deformações” (SHEARMAN, 1978). Enquanto existia aprovação e acolhimento a essas obras na época por alguns artistas e o público restrito a quem se

dirigia, tendo em vista que não visavam atingir as massas, havia também uma resistência ao maneirismo por aqueles que não concordavam com os seus valores e características. O maneirismo foi criticado negativamente por aqueles que prezavam os padrões clássicos e consideravam que os mesmos deveriam ser mantidos, sendo os desafios às regras estabelecidas consideradas algo como uma profanação de uma arte concebida como sagrada, com seus artistas divinizados. Por essa perspectiva, tais modificações eram vistas como deformações, e receberam algumas críticas e resistências, até que padrões de representações pictóricas que seguissem os padrões clássicos fossem reestabelecidos com o estilo que, historicamente, seguiu ao Maneirismo: o Barroco (SHEARMAN, 1978).

Enquanto alguns defendiam e buscavam a obscuridade, como uma característica importante na arte, o que, segundo suas opiniões, tornava a arte mais interessante e atraente; outros seus contemporâneos, pelo contrário, criticavam a falta de clareza frente a obras caracterizadas pela ambiguidade, dubiedade e indefinições. Entre estas, pode ser mencionada “A Virgem das Rocas”, de Leonardo (figura 44), extremamente escura.



Fig. 44 - “A Virgem das Rocas”, de Leonardo da Vinci. 1483-86. Óleo sobre madeira, 199 x 122 cm. Musée du Louvre, Paris. Créditos: Web Gallery of Art. Fonte: <http://www.wga.hu/index1.html>

Entretanto, o maneirismo como uma tendência estilística com algumas características compartilhadas, não foi apenas criticado e combatido, entre os quais pode-se citar o arcebispo Carlo Borromeo, em Milão. Mas também foi aclamado e encontrou ambiente fértil de desenvolvimento, predominando nas cortes de Florença, Roma, Mântua, Fontainebleau, Munique e Praga (SHEARMAN, 1978), com importantes mecenas que encomendavam e apreciavam os seus trabalhos. Teve início em Roma (HAUSER, 2007; SHEARMAN, 1978), na década de 1520, sendo que em 1527, quando essa cidade foi saqueada pelas tropas de Carlos V, esses artistas deixaram a cidade, e assim o maneirismo propagou-se pelas cortes européias, caracterizando-se como um estilo propriamente palaciano, seguindo os padrões artísticos italianos, ainda segundo Shearman (1978). Por ter surgido gradativamente, não há um consenso referente a seu início e término, embora geralmente se aceite o seu começo com a morte de Rafael em 1520. Com relação ao seu fim, segundo Shearman (1978), o maneirismo terminou no ano de 1597, sendo que na Itália estendeu-se até cerca de 1600, enquanto no norte da Europa (como foi o caso de Praga, capital da Boêmia) teve uma duração maior, até aproximadamente o ano de 1620. Hocke (2005), por sua vez, localiza-o temporalmente entre 1520 e 1650, indicando que teve uma duração superior a 100 anos, embora geralmente seja aceito o período de aproximadamente 70 anos, inserido totalmente ou em sua maior parte do tempo no século XVI.

O maneirismo como um estilo com feições próprias, artistas representativos e situado em uma temporalidade específica – o século XVI –, só foi reconhecido séculos mais tarde por críticos de arte do contexto da arte moderna no início do século XX, como uma tendência da criação artística daquela época tanto na pintura como também na literatura. Com a predominância de diferentes padrões estéticos, as obras maneiristas passaram a ser vistas como decadentes. Foi assim que o maneirismo passou a ser visto pelos artistas barrocos, estilo que já existia durante o apogeu do maneirismo, mas que predominou após o fim deste, quando os valores e crenças maneiristas já não faziam mais sentido e pararam de ser apoiados pelo meio social, sendo negligenciado como estilo por longo tempo, do séc. XVII ao XIX. Até a sua definição como um estilo independente na década de 1920, esses artistas eram denominados indistintamente de renascentistas, no máximo como uma fase tardia, ou barrocos. Essa visão sobre a arte daquela época ainda pode ser observada algumas vezes, não sendo consenso total a aceitação do estilo maneirista.

O reconhecimento do referido estilo na história da arte ocorreu no contexto da arte modernista, durante o qual foi realizada uma reavaliação das obras de boa parte dos artistas do século XVI, inclusive as de Arcimboldo. Segundo Hocke (2005), foi somente a partir do modernismo que tal estilo poderia ser percebido de modo diferenciado dos demais, pois a situação geral da época também era de transição e questionamentos de valores e de transformação na forma de ver o mundo. Também com relação a diversas de suas características em termos conceituais e visuais, os autores consultados são unânimes em assinalar semelhanças com as do modernismo (HAUSER, 2007; HOCKE, 2005; SHEARMAN, 1978). Por esses motivos, existe uma identificação dos modernistas com as criações maneiristas e com os significados que os primeiros reconheceram nas segundas, apesar da distância temporal que os separam. Pode-se pensar também que as semelhanças reconhecidas referem-se ao fato de que, conforme Hocke (2005), o maneirismo coincide com a “aurora dos tempos modernos”, cujo início da modernidade ocorreu no período de 1450 a 1650, estando o maneirismo situado no meio desse momento (HOCKE, 2005). Nesse sentido, Hauser aponta que uma das semelhanças entre ambos estilos consiste no fato de compartilharem uma “(...) sensação de crise e destruição, de viver no final de um período e numa civilização que se desintegra. Esta é uma das características básicas que a arte moderna e a perspectiva moderna compartilha com o maneirismo” (HAUSER, 2007, p.437).

Contrariamente à perspectiva de Hauser (2007), que possui uma visão mais linear da história da arte, – considerando cada estilo como construído a partir do alicerce dos anteriores e também a partir das condições do contexto mais amplo no qual teve origem – Hocke (2005) considera os estilos artísticos como possuindo uma natureza cíclica, retornam de algum modo, e assim concebe que existiram diversas tendências maneiristas em diferentes períodos históricos, inclusive identificando o modernismo como um deles, ou seja, um retorno do maneirismo. Conforme este autor, isso ocorre em períodos de transição e instabilidades, o que por sua vez decorre da necessidade da sociedade em realizar profundos questionamentos e transformações, rompendo com padrões clássicos de representação no âmbito da arte (HAUSER, 2007; HOCKE, 2005).

Coincidentemente ou não, a pintura maneirista surgiu em uma época de grandes transformações em âmbitos diversos, como o religioso (as reformas com Lutero e Calvino), o científico (grandes descobertas

geográficas e invenções, principalmente o copernicanismo), o político (com as ideias de Maquiavel) e o econômico (com os avanços do capitalismo), por exemplo, constituindo um período de transição para a modernidade. Constituindo subjetivamente um momento de incerteza, dúvidas quanto ao futuro e apreensões, predominando as características culturais de transitoriedade, impermanência, efemeridade e instabilidade, as quais podem ser identificadas nas criações artísticas dessa época. Uma tentativa desse tipo em relacionar as características do estilo com o contexto mais amplo no qual se insere, não significa uma perspectiva de causalidade que busca relações diretas, mas de relacionamento, que concebe na criação artística do aspecto de expressão e de busca de respostas para questões mais amplas colocadas nesse momento, pois a arte tem um aspecto histórico ao fazer parte do seu mundo, embora após sua criação, além de dizer sobre o seu mundo, esteja aberta para significações que não se restringem ao seu mundo, evidenciando a complexidade do objeto artístico. De qualquer modo, é interessante conhecer alguns fatos históricos dessa época, que de algum modo podem ter influenciado as obras dessa época, sintetizadas brevemente no trecho transcrito a seguir:

O saque de Roma, as guerras francesa e espanhola na Itália, as invasões da Reforma, a reação da Contra-Reforma, a insegurança econômica resultante da ascensão do capitalismo em larga escala, o Índice de Livros Proibidos (a primeira censura massiva), a Inquisição, são apenas alguns dos principais indícios de profundas transformações. A arte deste período revela a desilusão, ansiedade, tensão e alienação dos homens que a criaram. O século XVI foi um tempo em que a neurose, a melancolia e a esquizofrenia eram enfermidades da moda.⁴⁵ (MANIATES, 1971, p.277).

⁴⁵ Transcrição traduzida. No original: “The sacking of Rome, French and Spanish wars in Italy, the inroads of the Reformation, the reaction of the Counter-Reformation, economic insecurity resulting from the rise of large-scale capitalism, scepticism in philosophy after the Copernican revolution, the Index (the first massive attempt at censorship), the Inquisition, are only some of the main signs of deep-rooted upheaval. The art of this period reveals the disillusionment, anxiety, tension, and alienation of the men who created it. The sixteenth century was a time when neurosis, melancholia and schizophrenia were fashionable ailments.” (MANIATES, 1971, p.277).

Tal hipótese de relacionar a arte com a subjetividade geral daquele período histórico gerada por esse momento de transição e grandes transformações, é controvertida em função da atividade artística nem sempre ser influenciada ou determinada por fatos externos. Nessa perspectiva, pode ser enfatizada mais a subjetividade frente aos fatos externos do que esses próprios fatos, sendo tais criações artísticas compreendidas como um resultado mais indireto dos fatos externos no âmbito emocional, como por exemplo, a vivência de uma crise existencial gerada pela destruição de crenças e valores que sustentavam um tipo de sociedade, no momento de transição para a modernidade (HOCKE, 2005). Nesse sentido, o maneirismo é compreendido como uma arte atormentada, “impregnada da mentalidade de crise” (HAUSER, 2007, p.17-18). Considerando, assim, que o artista não é isolado do mundo, traduzindo e representando sentimentos nas suas criações artísticas, entre outros tipos de criações.

No entanto, tal visão sobre o maneirismo não é consensual, tendo em vista que Shearman (1978) afirma que existe tendência em perceber uma crise nos maneiristas, com uma predominância de tensão e neurose coletiva, que na realidade teria sido uma projeção do presente sobre o passado, um olhar daquele tempo a partir do momento crítico dos modernos, o que, segundo este autor, decorreria da incompreensão sobre os maneiristas e o seu tempo, e que essa visão decorre de uma falta de contextualização (SHEARMAN, 1978).

O nome conferido ao estilo provém de escritos de críticos de arte do século XVI, evidenciando a apropriação do termo “maneira” na cultura da época. O referido termo teve diversos usos e significados, sendo controvertido devido a sua polissemia, podendo veicular tanto um sentido positivo/elogiioso como negativo/pejorativo. Um dos motivos que levou à escolha dessa denominação para denominar o estilo, consiste na utilização do referido termo significando estilo, surgindo da expressão “a la maniera de Michelangelo”, devido ao destaque principalmente em decorrência de suas últimas pinturas. Segundo Hauser (2007) o fato de que os pintores maneiristas pintavam à maneira de Michelângelo, foi o principal motivo pelo qual o estilo foi assim denominado. Nessa época eram comuns cópias à maneira de Leonardo, Rafael ou Andrea del Sarto (SHEARMAN, 1978), como também à maneira de Arcimboldo (KAUFMANN, 2009), como já foi apontado anteriormente.

Shearman (1978) considera que para a compreensão do estilo torna-se necessário realizar uma contextualização do termo 'maneira' no

sentido dos valores da época e seu significado para as pessoas daquele tempo e ambiente aristocrático de corte, afirmando que o referido período foi o qual “mais se apreciou a *maniera* em obras de arte.” (SHEARMAN, 1978, p.21 – grifos do autor).

A origem da expressão 'maneirismo' reside numa palavra italiana: *maniera*. Usada durante o período da Renascença em certo número de modos gramaticalmente diversos, essa palavra trazia consigo outros tantos significados, porém maneirismo só deriva de um emprego determinado: o absoluto. Em muitos casos a palavra *maniera* pode traduzir-se pela palavra estilo. (...) a *maniera* era um atributo possível, e em geral desejável, das obras de arte. (SHEARMAN, 1978, p.15).

O fato de ter sido comum na época pintar à maneira de um outro artista, partiu da consideração vigente nessa época de que a imitação era uma forma considerada aceitável de aprender a arte da pintura, até que se encontrasse o próprio estilo, a própria identidade, busca que era incentivada e valorizada nesse momento. Mas não se tratava mais de imitar a natureza, como dedicavam-se a fazer os artistas renascentistas. Dubois (1980) afirma que imitar a maneira de um artista de destaque significa a busca por um mestre, consistindo, em uma certa forma, da imitação da 'mão' de um outro artista, no entanto isso era um caminho na busca de sua própria maneira. Assim, o maneirismo

(...) é também uma reivindicação de ser a gente mesmo, uma desenfreada busca de identidade. (...) Este descobrimento, este exitoso processo de individuação parece-nos que deve ser computado como vitória de um maneirismo que chega até o limite de si mesmo, em perfeita lógica, e sem abandonos.⁴⁶ (DUBOIS, 1980, p.13).

⁴⁶ Transcrição traduzida. No original: “(...) es también una reivindicación de ser uno mismo, una desenfreada búsqueda de identidad. (...) Este descubrimiento, este exitoso proceso de individuación nos parece que debe ser computado como logro de un manierismo que llega hasta el límite de sí mismo, en perfecta lógica, y sin abandonos.” (DUBOIS, 1980, p.13).

O termo “mão” (“manus”), segundo Hocke (2005), originou “maneira”, enfatizando assim o aspecto do artificioso na criação artística. Dubois (1980) é um autor que também desenvolve esse aspecto, evidenciando a ênfase do trabalho artesanal no maneirismo: “Quem diz maneira fala também de mão. A maneira é um jogo de mãos, a arte de amaneirar a matéria, seja a composta de palavras, cores, formas arquitetônicas ou o duro mármore”⁴⁷ (DUBOIS, 1980, p.16). E um outro aspecto apontado por este autor, também relativo à mão do artista, está relacionado com a visibilidade que deve ser dada à sua criação enquanto singularidade, em cuja obra a individualidade do artista pode ser vista pelos demais, e assim, “ver em todas as partes a mão do artista (...) é já considerar a obra num sentido maneirizante; o maneirismo vai mais longe, porque faz com que essa mão seja vista.”⁴⁸ (DUBOIS, 1980, p.16). Portanto, pode-se perceber que para os maneiristas o ser humano como criador é mais valorizado do que a natureza, caracterizando tal estilo como anti-naturalista. O aspecto naturalístico não desapareceu completamente no maneirismo, mantendo-se assim a ambigüidade característica, mas o objetivo destes artistas era modificar a natureza fazendo, por exemplo, distorções no sentido de criar uma nova natureza, no entanto, a partir de elementos naturais que eram re-arranjados de modos inusitados, deformados, distorcidos e exagerados por meio do uso da imaginação. Tais artistas visavam competir com a natureza criando simbolicamente uma realidade nova e melhorada. Nesse sentido, pode-se pensar que dessa forma buscassem exercer um certo controle sobre a realidade ambígua na qual se encontravam, evidenciando assim uma concepção de arte muito próxima da ideia de magia, em voga na época (como pode ser exemplificado nas diversas obras compostas de Arcimboldo).

Um outro significado para o termo “maniera” tinha o sentido de comportamento desejável, bom costume, recato, no sentido da seguinte afirmação: “Lorenzo de Medici, por exemplo, exigia a maniera na conduta das damas” (SHEARMAN, 1978, p.16), também denotando artificialidade. Assim, aplicado às pessoas na primeira metade do século XVI, o termo *manieroso* (estiloso) era elogioso (“no sentido de polido”), sendo que logo depois esse conceito foi transposto para as obras de arte

⁴⁷ Transcrição traduzida. No original: “Quien dice manera habla también de mano: la manera es un juego de manos, el arte de amaneirar la materia, ya sea que esté compuesta de palabras, colores, formas arquitectónicas o duro mármol.” (DUBOIS, 1980, p.16).

⁴⁸ Transcrição traduzida. No original: “ver en todas partes la mano del artista (...) es ya considerar la obra en un sentido manierizante: el manierismo va más lejos, porque hace que se vea esta mano.” (DUBOIS, 1980, p.16).

pictóricas, que também passaram a ser nomeadas desse modo (SHEARMAN, 1978, p.18). Assim, este sentido do termo é o que remete às qualidades que Shearman (1978, p.19) assinala como maneiristas: “equilíbrio, refinamento e sofisticação, e obras de arte polidas, rarefeitas e idealizadas, que se afastam do natural.” Sendo que Calvesi (1987), ao invés de equilíbrio, fala em equilibrismo, ressaltando dessa forma o dinamismo que resulta da conciliação de forças opostas.

“Maneira” refere-se também a “savoir-faire, talento sem esforço, sofisticação; o oposto de paixão manifesta, do esforço evidente, da ingenuidade grosseira. Era, acima de tudo, uma graça palaciana”, sendo que tal significado permanece na palavra estilo (SHEARMAN, 1978, p.16). O mesmo autor assinala que 'maneira' significa “estilo”, e que assim, ao denominar um estilo pela designação maneirista, está-se dizendo que se trata de um “estilo estiloso”, que enfatiza o aspecto estilizado (SHEARMAN, 1978, p.15). Esse sentido de artifício manifestava-se no uso de ornamentos rebuscados e exagerados, preenchendo o máximo de espaço disponível, como pode ser exemplificado pela figura 39, mostrando “festoni” pintados por Giovanni da Udine nas paredes do palácio da Villa della Farnesina, como anteriormente mencionado.

Shearman (1978) destaca o quanto a experiência estética era valorizada naquele tempo, buscando-se o belo, conforme o gosto da época, nas diversas artes e outras atividades, como constatado no excerto a seguir:

As obras de arte maneiristas foram feitas, mais peremptoriamente talvez do que quaisquer outras, para ser desfrutadas. São os produtos de uma sociedade epicurista; uma sociedade, sem dúvida alguma, mais inclinada ao ceticismo do que ao entusiasmo, mas com um entusiasmo pela beleza artística que prelevava a todos os outros. Beleza que os membros dessa sociedade desejavam e cultivavam em todos os contextos imagináveis: no comportamento, na caça ou no teatro, à mesa e nos objetos que colocavam sobre ela, na música que executavam, nos livros que liam e em todas as obras de arte que os cercavam. (...). Ao pôr em destaque a experiência estética, não se mostravam menos orgulhosos do que os homens de outros períodos que exaltaram a função ou a mensagem das suas obras de arte. O maneirismo, entre outras

coisas, era uma manifestação extrema da vida civilizada. (SHEARMAN, 1978, p.196).

Em sentido semelhante, Dubois aponta o termo “maneira” como também referente ao modo de fazer as coisas, à preocupação com a forma: “o maneirismo é uma arte elaborada a partir da maneira (...), maneira de falar, maneira de ser, 'à maneira de', 'feito de maneira', plagiário de 'maneiras' (...).”⁴⁹ (DUBOIS, 1980, p.15).

Esses significados relativos aos usos do termo “maneira” assinalam um sentido positivo para essa palavra. No entanto, na mesma época coexistia com esses um sentido pejorativo do termo. Percebia-se o risco de que o excesso dessas qualidades consideradas desejáveis acabasse resultando em uma criação estereotipada, artificial e ostentosa. Esse sentido negativo do termo acabou predominando após o fim do maneirismo, motivo pelo qual esse estilo muitas vezes é visto com preconceito, questionando a sua qualidade.

Um termo que acabou recebendo um sentido negativo, derivado de “maneira” é “manierato” ou “amaneirado”, correspondendo à atual idéia de “estilizado” (SHEARMAN, 1978). Shearman (1978) e Hauser (2007) apontam para a confusão referente a esses termos, afirmando que se tratam de aspectos diferentes. Para Hauser (2007, p.39), o maneirismo “refere-se a um fenômeno específico na história da arte”, não repetível em sua completude e especificidade; enquanto amaneirado refere-se a “uma categoria de teoria da arte”, com sentido depreciativo, remetendo a uma compulsão em seguir uma fórmula pré-estabelecida que acaba tornando a obra 'forçada'. Ao que se pode acrescentar a seguinte diferenciação realizada por Shearman: “Não se deve identificar a arte maneirista com a arte amaneirada, pois enquanto a primeira, até certo ponto, é sempre amaneirada, a segunda nem sempre é maneirista, visto que pode ser tudo, menos graciosa e consumada.” (SHEARMAN, 1978, p.21). Para Hauser (2007), criticando a perspectiva de Hocke (2005), é a indistinção entre estes termos que leva à concepção de que o maneirismo se repete no decorrer da história da arte, quando o que se repetiria, segundo ele, é a característica amaneirada, reconhecendo que de alguma forma houve um reaparecimento de características maneiristas na arte moderna.

⁴⁹ Transcrição traduzida. No original: “el manierismo es un arte elaborado a partir de la manera (...), manera de hablar, manera de ser, 'a la manera de', 'hecho de manera', plagiaro de 'maneras' (...).” (DUBOIS, 1980, p.15).

Ainda com relação à incompreensão do maneirismo por artistas e historiadores posteriores, um termo que tem ocasionado alguns mal-entendidos refere-se ao diferente significado da palavra “artificial” na época do maneirismo e após esse período, quando preponderavam outros valores e padrões estéticos. O que acabou gerando incompreensão com relação ao estilo maneirista em que o sentido de 'artificioso', conforme a compreensão do século XVI, passou para 'artificial' dos tempos atuais. (SHEARMAN, 1978). Enquanto que para a cultura atual vem a ser uma característica indesejável para as obras de arte transmitindo uma idéia de falta de espontaneidade e enrijecimento da expressão; para as pessoas daquela época, era um conceito procurado em todas as obras de arte, as quais deveriam ser pintadas “com artifício”, ou seja, com inventividade, não consistindo em mera imitação da natureza (SHEARMAN, 1978). Neste sentido, Kraube e Burmeister afirmam:

A esta artificialidade extrema e artisticamente segura de si, ao elemento arbitrário, à forma de realização – que por vezes se nos afigura como uma brincadeira original, como nos quadros de Arcimboldo – é que o Maneirismo deve o seu nome (...). (KRAUBE e BURMEISTER, 2000, p.24).

Hocke (2005) e Dubois (1980) relacionam entre si também o termo “maneira” e “mania”, remetendo a uma ligação que pode ser estabelecida entre o estilo em questão e a loucura, diversas vezes tema das obras do estilo em questão, pois uma característica dos maneiristas tem sido o gosto pelo irreal e a idéia de questionamento dos limites entre “desrazão” e realidade: “Maneira vem de manus (mão) e designa o que é feito 'artisticamente' por 'mão humana'. 'Mania' vem do grego 'mania': raiva, fúria.” (HOCKE, 2005, p.218). Esse aspecto da relação entre maneirismo e mania, foi analisado por Dubois remetendo a obsessão, a qual pode ser compreendida como uma das características do maneirismo, no modo como as obras desses artistas apresentam repetições e excesso de detalhamentos (DUBOIS, 1980).

Outro aspecto interessante diz respeito a uma relação do maneirismo com o tempo, que assumiu importância singular para os artistas dessa categoria estilística, enfatizando o aspecto mutável da realidade e também a idéia de uma idade de ouro perdida em algum

momento do passado (DUBOIS, 1980). Sendo que se pode acrescentar também, a esse respeito, o interesse obsessivo por relógios, compartilhado naquela época (HOCKE, 2005). Nesse estilo, ao representar de alguma forma o tempo, busca-se enfatizar o movimento, a transformação e a metamorfose, valorizados nessa época e com aparecimento recorrente na mitologia greco-romana. Podendo evidenciar também, por parte dos artistas maneiristas, a realização de questionamentos às certezas imutáveis.

Entre as que já foram mencionadas, pode-se citar ainda, mais algumas escolhas pictóricas realizadas visando significar os valores maneiristas mencionados, como a preferência por linhas curvas, sinuosas, serpentinadas e elípticas. A forma elíptica, por exemplo, pode ser percebida na figura 45, na linha elíptica formada nessa composição, que no entanto é anunciada, mas não completamente definida e fechada. Também pode-se apontar as formas sinuosas das duas colunas na obra anteriormente apresentada “Davi no Templo” (figura 28).



Fig. 45 - “Banquete dos Oficiais da Companhia de São Jorge”, de Cornelis van Haarlem. 1599. Óleo sobre madeira, 169 x 223 cm. Frans Hals Museum, Haarlem, Holanda. Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Cornelis_van_Haarlem

As obras maneiristas também apresentam desobediência às regras da perspectiva, descentralização e ocupação de lugares periféricos nas obras, assim como desproporção e ausência das regras de perspectiva, ou o uso de perspectiva exagerada. Deslocamentos e substituições podem ser claramente percebidos nas obras de Arcimboldo, em que os rostos são representados por objetos que identificam as ocupações dos personagens. Profusão de detalhes e exagero também nas vestimentas (SHEARMAN, 1978).

5.1.1 Arcimboldo maneirista

Embora Arcimboldo seja apontado como um dos representantes mais característicos do estilo em questão pela maioria dos autores, existem controvérsias quanto a isso, como visto anteriormente. Entretanto, pode-se perceber muitas características maneiristas em Arcimboldo que podem ser percebidas principalmente nos dois tipos de composição: na “Árvore de Jessé” e nas cabeças compostas posteriores. Não havendo consenso total em considerar Arcimboldo um artista maneirista, aparece descrito como maneirista na maioria das vezes (EULALIO, 1982; HOCKE, 2005; HAUSER, 2007; MANIATES, 1971), renascentista (FERINO-PAGDEN, 2007a, 2010; KAUFMANN, 2009) ou barroco (BUXÓ, 2004; LEVISI, 1968).

Como foi visto no item anterior, trata-se de duas formas de ver: enquanto os renascentistas caracterizavam-se por uma visão naturalista, os maneiristas, buscavam uma forma individual de ver. É por isso que Kaufmann (2009) e Ferino-Pagden (2010) dizem que Arcimboldo não é maneirista, considerando o aspecto naturalista de suas obras e seus estudos da natureza, conhecidos mais recentemente. Para esses autores, a descoberta dos desenhos naturalistas do artista questiona a inserção da obra de Arcimboldo dentro do estilo maneirista, pois este se caracterizaria pelo antinaturalismo, enquanto as obras de Arcimboldo demonstram não serem antinaturalistas, pelo contrário, por buscarem uma representação exata dos seres da natureza representados, compondo cabeças humanas, considerando unicamente este aspecto.

No entanto, pode-se dizer que Arcimboldo buscou manter as duas visões ao mesmo tempo em suas obras marcadas pelo paradoxo. Se por um lado as figuras parecem, ao serem vistas individualmente, naturalísticas, representadas de forma realista, ao mesmo tempo não se pode afirmar que as obras em seu todo, e não somente como figuras isoladas, sejam obras que imitam a natureza, pois tais elementos vistos em relação entre si, não podem ser encontradas tal qual na realidade. Como por exemplo, legumes e verduras separados de suas respectivas plantas, lado a lado ou uns acima/embaixo dos outros, sendo que as próprias proporções muitas vezes também são modificadas. Um exemplo disso pode ser visto no quadro “Água” (figura 46), da série Os Elementos, de Arcimboldo, no qual um tubarão compõe uma parte do rosto representado, desproporcional com relação aos demais animais aquáticos presentes, aparecendo em um tamanho muito menor do que seria encontrado na natureza nessa comparação.



Fig. 46 - “Água”, de G. Arcimboldo. Não datado. Óleo sobre tela, 65 x 53 cm. Musées Royaux des Beaux-Arts, Brussels. Créditos: Web Gallery of Art. Fonte: <http://www.wga.hu/index1.html>

Isso sem mencionar as próprias cabeças compostas por elementos individualizados, cuja representação, obviamente não pode ser chamada de naturalista. Para isso, seria necessário ignorar que tais cabeças são formadas por diversas figuras isoladas, e considerar o quadro apenas representando somente tais figuras, evitando também relacioná-las entre si. Mas perder-se-ia assim a complexidade de sua obra, numa visão simplificadora que, certamente não era o objetivo de Arcimboldo enquanto um artista maneirista.

Com relação aos estudos de animais realizados por Arcimboldo, Ferino-Pagden (2007b) afirma que os desenhos de Arcimboldo não são maneiristas, pois não são afetados, estilizados, artificiais, mas extremamente naturalistas, enfatizando assim um aspecto de sua obra. E que também as obras compostas de Arcimboldo nunca teriam alcançado o ideal estético do maneirismo. Contudo, com base no apresentado no capítulo antecedente, pode-se perceber que o ideal de artifício foi atingido por suas criações mais importantes. Sendo possível que essas obras naturalistas consistissem apenas em um estágio preparatório na pintura, e por esse motivo, ao imitar a natureza nesses estudos, ele não deixaria de ser um artista maneirista (conforme a afirmação de Maniates (1971) de que a imitação era considerada pelos maneiristas uma etapa preparatória de suas pinturas).

Pode-se assinalar que muitas características maneiristas persistem em suas obras, enquanto seria apenas o aspecto naturalístico que poderia talvez permitir inserir sua obra na categoria de renascentista. Contudo, tal característica naturalística no tratamento das figuras representadas nas obras do referido artista, por si só, não é suficiente para concebê-lo como um pintor renascentista, como mencionado anteriormente. Sendo que já foi apontado que o aspecto formal renascentista se mantém no maneirismo, mas sem o significado que possuía na arte clássica (HAUSER, 2007).

Sobre as características maneiristas na “Árvore de Jessé” (figura 12), em todas as figuras humanas pode-se identificar a característica assinalada por Battisti (1984, p.220) “de posições invulgares e de músculos tensos”, nas figuras compostas de forma exagerada, com “artifício em matéria de escorços, músculos, torções, posturas e vestimentas” (SHEARMAN, 1978, p. 52). E posturas não espontâneas, 'artificiais', forçadas e algumas de difícil representação. Também são visíveis em tais figuras e seus posicionamentos, a desproporção e a ausência das regras de perspectiva nessa obra. Apesar de uma aparente simetria, uma observação mais atenta permite perceber falta de uniformidade nos posicionamentos das figuras, bem como também irregularidade na distribuição dos frutos.

Com relação à perspectiva, a mesma não aparece nesta obra, na qual os diversos elementos constituintes surgem no primeiro plano, não havendo uma paisagem ao fundo, apenas a cor amarela pintada uniformemente e o solo irregular também não apresenta continuidade atrás dos elementos representados, consistindo em um corte abrupto, logo atrás da árvore e das figuras de pé sobre o chão, evidenciando a ausência de uma preocupação naturalista.

Outra característica é a riqueza de detalhes na obra. Mas ao mesmo tempo não se pode denominar esta obra de naturalista devido às desproporções e ao fato de que a árvore não é pintada com tanto detalhismo e fidelidade às árvores do mesmo tipo encontradas na natureza. Também as folhas estão pintadas em tamanho desproporcional em relação às figuras humanas, quase do tamanho de seus rostos. A obra é quase toda preenchida, evidenciando um certo abarrotamento, diferenciando-se de uma obra renascentista, caracterizada por sobriedade e economia. Além disso, apresenta ornamentos em ambas as laterais superiores.

Há predominância de linhas curvas em ramos, movimentos de tecidos, nas nuvens, e não só nas formas explicitamente visíveis como

também na distribuição das figuras. Há algumas linhas retas formadas pelos principais ramos da árvore, mas não aparecem de forma totalmente retas. Se bem que a obra não exclui uma linha retas logo abaixo da janela, e mesmo na própria janela, incluída nessa pintura de forma bastante criativa e original.

Inquietação e movimentação aparecem nos movimentos que aparecem realizados por alguns reis, pelo movimento em alguns tecidos e pelas feições angustiadas em boa parte das figuras. Ambiguidade pode ser identificada nas formas indefinidas das nuvens, em uma sombra avermelhada atrás da árvore, podendo remeter de um modo de certa forma indefinido a uma segunda árvore, e também nas dobras das vestimentas nas quais podem ser percebidas outras figuras.

Embora geralmente não perceptível à primeira vista, a ilusão também está presente nesta obra, como mencionado em capítulo anterior (no item 4.3), na formação de uma cabeça composta a partir das diversas figuras pintadas, remetendo à dificuldade, tanto no fazer como no ver. A presença de uma cabeça composta nessa obra permite reconhecer o estilo pessoal do artista, como também uma figura jocosa e ambígua apresentada logo abaixo da janela. Podendo-se acrescentar, no tocante à individualidade do artista, sua leitura pessoal, em que apesar de seguir até um determinado ponto o padrão tradicional na representação do tema (como será melhor detalhado em capítulo posterior, no item 7.1), tal padrão não é seguido com exatidão, como por exemplo a árvore que é pintada separada de Jessé, situado na base da mesma, e não tendo as raízes saindo de seu próprio corpo. Este aspecto apontado já permite evidenciar a ideia de separação entre homem e natureza, não aparecendo aqui a vegetação misturada à humanidade, mas permanecendo atrás de algumas figuras e servindo de suporte para outras, no caso, os doze reis. Mas de todo modo estes não aparecem diretamente sobre os ramos da árvore, em contato direto com estes, mas entre os mesmos há nuvens, elementos voláteis e efêmeros da natureza, mas que são pintados de forma a enfatizar uma materialidade em suas formas, como se fossem capazes de assegurar uma base segura, remetendo também à ideia de ilusão num sentido metafórico, conceitual, na interpretação da obra.

Com relação às obras da segunda fase, algumas dessas características também podem ser percebidas, como por exemplo, a desproporção, como mencionado anteriormente a propósito de “Água” (figura 46), a qual também exemplifica a diversidade que compõe uma unidade na forma de um rosto. Esta forma evidencia a importância conferida à figura humana por ser a síntese dos diversos elementos

nessas obras, mesmo que apresentada com uma aparência irreal, fantástica e surpreendentes, características da arte maneirista. Tais obras constituem um jogo de ilusão caracterizado pela dificuldade apresentada na realização desse paradoxo visual. Nesse sentido de criação pelo artista de uma realidade artificial, pode-se afirmar que Arcimboldo é ambos os aspectos ao mesmo tempo: naturalista (quando o foco à imagem recai sobre as partes) e anti-naturalista (quando o foco é direcionado ao todo), caracterizando o paradoxo dessas suas obras.

A invenção e o artifício são aspectos relacionados, decorrentes da importância conferida à criatividade e originalidade na arte maneirista, distanciando-se da imitação da natureza como ideal preconizado pelos artistas renascentistas. Em Arcimboldo, tais características anti-naturalistas estão presentes nessas obras, revelando a rebeldia maneirista pelas regras fixas que limitam uma criação mais livre e altamente imaginativa. Tal aspecto configura este artista como o representante do ideal de artista como criador capaz de competir com a natureza, recriando-a. Característica essa reconhecida e exaltada pelo meio que recebeu a sua obra, o que é explicitado no seguinte trecho de um poema de seu contemporâneo Bernardino Baldini, destacando essa competição da arte com a natureza, e a sua aclamada vitória sobre a mesma em suas obras pictóricas:

A Divina deusa é capaz de formar homens de membros humanos, e de vestir campos com folhas e flores; mas ela não aprendeu como tecer membros humanos com folhagens verdes; nisto a habilidade única de Arcimboldo tem sido capaz de ter sucesso, tendo superado o trabalho da natureza.⁵⁰ (BALDINI apud KAUFMANN, 2009, p.201)

Também pode-se apontar essas imagens como evidenciando visualmente a ideia de realidade caótica pela quantidade de seres e objetos que a compõem, parecendo geralmente que se trata de escolhas arbitrárias, sem sentido pelo menos aparente. Tal aspecto revela obsessão no excesso de detalhes e figuras que aparecem de modo compulsivo nessas obras compostas. Esse excesso pode remeter a

⁵⁰ Transcrição traduzida. No original: “The Divine goddess is able to form men from human members, and she clothes fields with leaves and flowers; but she has not learned how to weave human limbs with fronds and verdant leaves; in this the unique ability of Arcimboldo has been able to succeed, in which he has surpassed the work of nature.” (BALDINI apud KAUFMANN, 2009, p.201).

superficialidade e assim, ao formalismo, outra característica maneirista, e a ênfase na forma pode servir para o espectador privilegiar a aparência da pintura, deixando o aspecto do conteúdo em segundo plano, podendo até mesmo parecer que tais obras são esvaziadas de conteúdo.

Outra característica maneirista refere-se à oposição de contrários, manifesta na ambivalência em suas obras compostas, em que não há uma única forma de vê-las pois ambas possibilidades encontram-se na obra ao mesmo tempo, demandando que o espectador escolha se prefere focar as partes, e assim ter uma visão de multiplicidade formada por muitos elementos facilmente identificáveis e claramente definidos, ou se prefere privilegiar uma visão total da obra, atendo-se assim a uma visão unitária, e também identificável dessa configuração (REMSHARDT, 2004). Essa dubiedade permite a atribuição de significações como indefinição em meio a uma contradição entre duas perspectivas opostas que oscilam conforme o olhar do espectador, e se se preferir considerar a obra como um todo com duas possibilidades colocadas ao mesmo tempo, a imagem dupla mostra-se como um paradoxo. Tal escolha representativa permite pensar na concepção maneirista da realidade como contraditória, cujos opostos que o constituem são inconciliáveis. E o movimento também está presente nestas obras, neste caso como movimento do olhar propiciado pelas imagens duplas, instáveis. Sendo que a contradição também está presente em suas obras com relação à coexistência de ideias opostas, como por exemplo o realismo e o irrealismo concomitantes referente à discussão sobre suas obras serem naturalistas e anti-naturalistas. Pois trata-se de imagens formadas por relações insólitas e muitas vezes inesperadas entre os objetos representados para formar um rosto “humano” (mas que ao mesmo tempo “não é humano” (BARTHES, 1990), por ser irreal, formado por figuras de animais, objetos ou vegetais. E tais elementos constituintes são pintados detalhadamente, de forma bastante realista, unindo opostos em uma mesma obra. E essa concomitância de realismo e fantasia tem suscitado o debate, relativo à questão se uma obra naturalista pode ser considerada maneirista.

A manutenção da contradição sem resolução remete a irracionalismo, podendo ser percebido nas temáticas relativas à loucura, ao sonho e ao interesse pelo sobrenatural, por exemplo. Dos quais o aspecto onírico pode ser pensado com relação às cabeças compostas de Arcimboldo tendo em vista a irrealidade da forma como se apresentam. Sendo assim, tais obras satisfazem o gosto das pessoas de sua época por

obras que surpreendiam pelo aspecto bizarro e que pelo mesmo motivo causavam estranheza.

Suas obras expressam o gosto maneirista pelo desafiante e diferente, buscando o complicado e concebendo o mundo de modo intrincado, como um jogo de quebra-cabeças ou um labirinto de difícil saída (HOCKE, 2005). Além do intelectualismo ao tratar de temas difíceis, os maneiristas também buscavam desenvolver o domínio técnico e virtuosismo ao pintar formas difíceis de serem representadas pictoricamente, demonstrando perfeccionismo semelhante ao dos renascentistas. Sendo que quando são pintadas distorções e deformações nas pinturas era para fins expressivos, sendo as dificuldades conscientemente procuradas.

Relacionado com a fascinação pelo diferente está o divertimento que muitas vezes acompanha a apreciação dessas obras, ressaltando a importância dada ao humor por algumas obras maneiristas, entre as quais as cabeças compostas mais famosas de Arcimboldo. Segundo Hauser (2007), o humor foi uma forma de lidar com as contradições da época, sendo que tais obras eram feitas para serem desfrutadas (SHEARMAN, 1978), e não para serem contempladas à distância. Ao contrário, pretendia-se obras desafiantes e divertidas, semelhantes a um jogo, suscitando de alguma forma a participação e emoção do espectador.

Outra característica decorrente dessa forma de representação consiste na transitoriedade, no movimento de passagem entre duas percepções diferentes ou contrárias, levando à percepção de impermanência, efemeridade, instabilidade, todas essas reações buscadas pelos artistas maneiristas. O que está presente nas obras de Arcimboldo na transformação perceptiva que ocorre aos olhos do espectador conforme o movimento do seu olhar, e desse modo tais imagens parecem ganhar vida. Sendo também possível que essa instabilidade, em conjunto com a forma como os elementos formadores da imagem são pintados, cujos elementos parecem aptos a se desintegrarem a qualquer momento (incluindo não só as formas mas também as escolhas de cores), possibilitem interpretações que remetem a inquietude, ansiedade e mal-estar.

Apesar de tais reações estéticas, pode-se afirmar perceber nas obras de Arcimboldo uma característica maneirista apontada por Shearman, citada no item anterior, segundo a qual tais obras são criadas, acima de tudo, para serem desfrutadas. E essa característica de desfrute, deleite, prazer estético podem ser observadas nas cabeças compostas que Arcimboldo pintou.

5.2 O AMBIENTE INTELECTUAL NESSE PERÍODO: O PENSAMENTO NA RENASCENÇA

Esta parte do trabalho visa apresentar as ideias que se mantinham vivas, cujas influências eram atuantes na época de Arcimboldo, provenientes da Idade Média, algumas antes ainda, trazidas à tona principalmente pelos eruditos renascentistas da Antiguidade, modificadas ou originadas pela Renascença. Após essa primeira visão geral, pretende-se explicitar como essas ideias apareceram na pintura da época, influenciando-a tanto na forma quanto no conteúdo, para uma visão geral da pintura desse tempo em seu aspecto conceitual, não só na Renascença, mas também durante o período em que o Maneirismo vigorou. E por último, procura-se evidenciar a forte influência exercida por tais ideias sobre as criações artísticas de Arcimboldo, muito provavelmente dando origem à forma das suas obras.

O objetivo aqui, como em todas as partes que se referem ao contexto do artista, consiste em trazer as informações, questões e aspectos que se considera pertinentes para uma compreensão mais enriquecedora da obra e que permitem uma possível interpretação mais próxima da que pode ter sido feita na época, possibilitando talvez uma nova visão sobre a obra, e que serão retomados para a análise.

5.2.1 As ideias predominantes na época

Assim como com relação ao estilo artístico dessa época houve uma forte influência e busca de novas possibilidades de criação, e não uma ruptura propriamente do Maneirismo com o estilo anterior (o Renascimento); com relação à história do pensamento, as ideias e a forma de pensamento predominantes no século XVI não constituíram uma ruptura, apenas novas apropriações e desenvolvimentos das ideias do século anterior. De modo semelhante, também não ocorreu uma ruptura propriamente entre a Idade Média e a Renascença, como pode ser verificado a partir de uma análise a posteriori, ao contrário do que o discurso dos pensadores renascentistas buscava afirmar.

Tal período é conhecido historicamente pelo termo abrangente de Renascença, cujos limites temporais costumam ser considerados estendendo-se nos finais dos séculos XIV ao XVI (BYINGTON, 2009), delimitado desde Petrarca, ou desde Ficino, até a morte de Giordano

Bruno, no ano de 1600. Esse movimento surgiu em algumas cidades do centro da Itália, sendo que Florença consistiu no centro da Renascença, que se alastrou para o norte europeu nos séculos posteriores (GAARDER et al., 2000). Os termos Renascença e Renascimento são de certa forma intercambiáveis, podendo-se pensar o primeiro no sentido histórico, abrangendo toda uma época (aproximadamente três séculos) com características semelhantes, e o segundo do ponto de vista da história da arte, como um movimento artístico, denominando um período mais curto em termos de datas. Enquanto o Maneirismo poderia ser pensado como Renascença tardia, o Renascimento já seria um estilo diferenciado com relação ao Maneirismo.

A Renascença é considerada um período de transição para a Idade Moderna, antecipando-a em virtude dos ideais de progresso e valores como o individualismo, e pelas descobertas e invenções científicas, em que foram escritas grandes obras do pensamento e admiráveis obras de arte. Caracterizou-se também pelo interesse na filosofia e na literatura da Antiguidade, assim como pelo amor à beleza (BYINGTON, 2009), sendo que os próprios contemporâneos já haviam considerado essa época como uma idade de ouro da humanidade em virtude de suas criações artísticas, após a Antiguidade, a partir da concepção de quatro eras e quatro tipos de homens (de chumbo, de ferro, de prata e de ouro), como comparou Ficino (CHASTEL, 1975).

Os intelectuais se dedicavam ao estudo da gramática, retórica e dialética, exercitando-se segundo os modelos mais elegantes da Antiguidade, em particular o latim neoclássico. Ao grande desenvolvimento de tais estudos, designados *studia humanitatis*, deu-se o nome de Humanismo. Seus protagonistas, os humanistas, foram a vanguarda da grande transformação cultural chamada Renascimento. (...). [O humanismo também] cultivava a leitura dos clássicos gregos e latinos em busca de uma linguagem que fosse universal (...). (BYINGTON, 2009, da p.7 – grifos da autora).

O Renascimento, cujo nome foi proposto pelos próprios artistas da época, como o próprio termo indica, buscava transmitir a ideia de “trazer à luz”, ou seja, resgatar do esquecimento, os valores e realizações da antiguidade clássica, cujo esquecimento teria ocorrido

durante a Idade Média, mas que autores como Byington (2009), Panofsky (2007) e Gaarder et al. (2000) discordam. O discurso dos intelectuais renascentistas veiculava a ideia de que tinham como objetivo construir uma cultura nova e diferenciada com base em uma visão de 'homem' e de mundo que se opunha à da cultura medieval, a qual rejeitavam considerando-a um atraso intelectual e cultural. E não só no âmbito da arte, mas toda a cultura da época orientou-se nesse sentido. Visou não somente trazer um passado distante, mas construir transformações tendo como modelo de referência aquele passado considerado glorioso, rejeitando o passado recente como um fato que precisava ser superado e substituído pelo antigo re-editado.

A palavra Renascença significa “renascimento” (...). E quem estava nascendo de novo era o humanismo da Antiguidade. Durante a Idade Média, a filosofia e a moral cristãs dominaram a cena. Agora, porém, os humanistas da Renascença voltavam a se aprofundar nas culturas pré-cristãs da Grécia e de Roma, ao passo que a “Idade Média” passava a ser percebida como uma época obscurantista e bárbara, separando duas épocas de ouro. (GAARDER et al., 2000, p.231).

No entanto, apesar desse discurso dos renascentistas de que eles estavam trazendo um modo diferente de pensar, cuja “luz” do pensamento antigo visava iluminar as “trevas” da Idade Média, Byington (2009) afirma que as obras clássicas não tinham sido totalmente esquecidas, mas a sua influência continuou sendo exercida sob uma forma diferente durante o período medieval, mantendo uma certa continuidade percebida pela permanência de algumas ideias, como no caso das tradições mágicas, da alquimia e da arte da memória. No entanto, embora a filosofia antiga tenha sobrevivido de certa forma nos escritos de autores cristãos, houve a proeminência absoluta do cristianismo no período medieval. Enquanto que na Renascença buscou-se conciliar a religião cristã com outras ideias provenientes da Antiguidade, ou que presumiam sê-lo, como foi o caso do Hermetismo, embora as ideias herméticas de certa forma também tivessem se mantido presentes no pensamento medieval. Nesse sentido, Panofsky (2007) assinala que o conhecimento das obras clássicas continuou sendo cultivado durante o período medieval, no entanto, com influência do cristianismo, moralizando os mitos e estabelecendo relações entre estes

e as imagens mitológicas, por exemplo representando em esculturas, pinturas e iluminuras motivos clássicos com modificações a ponto de transformá-los em personagens bíblicos e alegorias cristãs. Portanto, os textos clássicos não foram exatamente esquecidos, mas cristianizados, e os pensadores e artistas renascentistas desejavam retornar às próprias fontes.

Embora o discurso dos intelectuais da época tendesse a enfatizar uma forte ruptura com a Idade Média, buscando uma separação radical entre uma era de “trevas” anterior e uma era de “luz” renovadora, Garin também (1996) ressalta que foi uma transição não tão radical e imediata assim, constituindo-se em uma mudança de equilíbrio. A respeito dessa passagem da cultura medieval para a Renascentista, constituindo uma complexa mudança cultural, o referido autor comenta:

Ora, entre o século XIV e o XVI, na verdade, houve uma mudança de equilíbrio; os “humanistas”, e com eles os artistas, os artesãos, os homens de ação, substituíram as trilhas já sem perspectiva da especulação medieval por novas exigências, novos impulsos, novos fermentos; diante de perguntas que até aquele momento haviam permanecido sem resposta, abriram-se novas e imprevisíveis possibilidades. De uma forma inteiramente inédita e desconcertante, novas idéias e novas hipóteses floresceram (...). Longe de se apresentarem em linhas bem definidas, os vários movimentos agiram uns sobre os outros, condenando à esterilidade as posições esquematizadoras ou as reconstruções sistemáticas. (GARIN, 1996, p.11).

Tais visões acerca da humanidade eram opostas: enquanto a cultura medieval concebia o 'homem' numa concepção de fraqueza e fatalismo, como seres decaídos, impotentes, sem liberdade, presos no destino, vivendo não visando este mundo considerado ilusório, mas o futuro no reino dos céus; na cultura renascentista o homem era visto como um ser divino e essencialmente livre, cuja existência é, acima de tudo, uma “tarefa a ser cumprida: reconhece-se a ênfase no indivíduo, enquanto no pensamento da Idade Média o homem se encontrava mais inserido numa comunidade de destino.” (FAIVRE, 1994, p.50). Compartilhavam de um otimismo ilimitado na capacidade humana,

acreditando que “se o homem conseguisse se desenvolver livremente, seu potencial seria ilimitado” (GAARDER et al., 2000, p.232), pretensão que os medievais julgavam que não deveria ser propósito dos esforços humanos.

Ao mesmo tempo em que a visão medieval do mundo desaparecia, surgia outra que abrangia de modo articulado e não contraditório magia e ciência, bem como também poesia e filosofia, como poderia parecer posteriormente quando foram estabelecidas separações de diferentes formas de conhecimento, como a que constitui a visão de mundo preponderantemente científica nos dias de hoje.

Na Renascença, buscou-se enfaticamente o retorno às fontes, com fascinação pelos últimos séculos do Paganismo e os primeiros do Cristianismo. No entanto, não se tratava de mera reprodução, mas de um modo de interpretação novo que visava revelar a “verdade” a respeito da humanidade inteira (CHASTEL, 1975). Nessa época as escavações arqueológicas revelavam ruínas, monumentos e esculturas romanas, e ao mesmo tempo, escritos antigos chegaram à Europa que ao serem traduzidos para o latim por Ficino, tornaram-se mais acessíveis e influenciaram profundamente a cultura européia desse tempo em diversas obras do pensamento e das artes. Esses textos eram filosóficos de origem grega e romana, literários de origem grega, bem como esotéricos supostamente de origem egípcia escritos em grego. Uma destas obras foi “um dos livros mestres do esoterismo alexandrino, o Pimandro atribuído ao fabuloso Mercúrio Trismegistos (...)”⁵¹ (CHASTEL, 1975, p.40), que exerceu forte influência sobre o pensamento da época. Nesse momento do surgimento da arqueologia, os renascentistas ainda conheciam uma história ideal, fascinados por essas descobertas. (CHASTEL, 1975).

As obras de Bosch surgiram na mesma época em que ornamentos grotescos eram criados a partir da descoberta arqueológica do Palácio Dourado (*Domus Aurea*, de Nero), cujas pinturas murais de “grilli” (decorações com pinturas de seres híbridos e fantasiosos) mantiveram-se completamente conservadas e caracterizavam-se como fantasiosas e bizarras, formando um estilo de decoração que se tornou famoso. Tal construção aparentava grutas ou cavernas, e o termo “grotta” originou a denominação “grotesco”, que se estendeu para todas as pinturas inspiradas nesse estilo que foram bastante comuns durante todo o

⁵¹ Transcrição traduzida. No original: “(...) il traduisait l'un des maîtres-livres de l'ésotérisme alexandrin, le Pimandre attribué au fabuleux Mercure Trismégiste (...)” (CHASTEL, 1975, p. 40).

período da Renascença, às quais foram comparadas as obras de Bosch e Arcimboldo (CALVESI, 1987; DE ARMAS, 2004).

Aproximadamente nessa mesma época Marsílio Ficino dedicou-se a traduzir os referidos textos antigos importantes do grego para o latim (Hermes Trimegisto, Platão, Plotino, Jâmblico, Porfírio, Proclo), o que se tornou um acontecimento intelectual importante na Renascença (ELIADE, 1979; RIFFARD, 1996). “O mundo sábio tinha acesso então a um esoterismo antigo, que iria esclarecer o esoterismo renascente” (RIFFARD, 1996, p.608). Segundo Eliade, com a tradução do *Corpus Hermeticum* para o latim por Ficino concluída em 1463, solicitado por Cosme de Médicis, “o redescobrimiento do *Corpus Hermeticum* constitui de fato uma nova interpretação, audaciosa e criadora, do hermetismo” (ELIADE, 1979, p.66), renovando portanto o hermetismo e recebendo atenção por parte dos eruditos da época, como “vestígios de um mundo desaparecido.”⁵² (CHASTEL, 1975, p.148). Devido a tais traduções, Yates (2007) aponta para o fato de que a renascença foi um período mais propício para o estudo de textos da Antiguidade, havendo mais textos clássicos disponíveis, e impressos. Com relação ao platonismo, “suas traduções e comentários de obras de Platão e Plotino são a base do desenvolvimento do Neoplatonismo na Renascença.” (LURKER, 2003, p.268).

Outros textos antigos e que também passaram a circular nessa época foram manuscritos da fase inicial do cristianismo. Conforme aponta Eliade (1979), o esoterismo também abrange o cristianismo no seu início, com relação a ensinamentos secretos, como os textos apócrifos, os quais continham revelações “ocultas”, esotéricas.

Ao lado dos quatro Evangelhos e dos Atos, aceitos por todas as comunidades cristãs, circulavam outros textos onde apareciam os nomes dos Apóstolos: o Evangelho de Tomás, o Evangelho da Verdade, o Evangelho do Pseudo-Mateus, os Atos de Pedro, de João etc. A maioria dessas obras, qualificadas de 'apócrifas' (por conterem revelações que até então tinham permanecido 'ocultas'), comportavam o relato de uma doutrina esotérica, comunicada aos

⁵² Transcrição traduzida. No original: “(...) mais les œuvres d'art, où s'exprime dans le sensible un ordre plus ou moins dérobé de pensées plus ou moins savantes, exercent une sorte d'attraction sur l'amateur d'hermétisme, et plus particulièrement encore s'il s'agit d'œuvres antiques, vestiges d'un monde disparu.” (CHASTEL, 1975, p.148).

Apóstolos pelo Cristo ressuscitado e envolvendo o sentido secreto dos acontecimentos da sua vida. Era o testemunho desse ensinamento secreto, conservado e transmitido pela tradição oral, que invocavam os gnósticos. (ELIADE, 1979, p.136-137).

Além dos textos clássicos, a cultura europeia da época também foi fortemente influenciada pelas elaborações teóricas de Ficino que visava conciliar os textos antigos com os cristãos, mencionando e analisando de forma conjunta os antigos como os platônicos, Zoroastro, Orfeu, Mercúrio Trismegistos e os doutores cristãos (CHASTEL, 1975, p.44). Pois, como afirmam Gaarder et al. (2000, p.231), “os humanistas da Renascença não viam contradição entre a cultura clássica e o cristianismo”. Ainda a respeito dessa tentativa de conciliação, Eliade (1979) aponta para uma contradição fundamental: a gnose e o neoplatonismo caracterizam-se por uma doutrina do retorno (numa concepção do mundo sem início nem fim, em ciclos que se refazem, como a natureza), enquanto o cristianismo defende uma doutrina da criação (numa concepção histórica de um mundo que assim como teve início terá certamente um fim, assim que seu propósito for alcançado, sendo o mundo considerado distanciado da natureza (ELIADE, 1979)). No entanto, mesmo que eles tivessem consciência de contradições como essas entre concepções antigas da natureza e a teologia cristã, o que prevaleceu foi a busca por conciliação de oposições que se julgava aparentes, acreditando que por trás das aparências existia uma força unificadora, e as diferentes religiões seriam parte de uma unidade já que Deus é um só, conforme pensavam, “(...) trata-se de 'ver' que a Escritura (a Bíblia, por exemplo) e a Natureza se encontram necessariamente em harmonia, o conhecimento de uma ajudando no conhecimento da outra.” (FAIVRE, 1994, p.18).

Nesse afã de buscar a sabedoria antiga como fonte da verdade, uma importante influência sobre o pensamento do século XVI consiste no hermetismo, tratando-se de uma corrente filosófica, religiosa e mágica, a qual acreditava-se ter sido criada pela figura mítica egípcia de Hermes Trismegisto (“Três Vezes Grande”: filósofo, teólogo e mago), teria sido contemporâneo de Moisés, no antigo Egito, e o conteúdo de seus escritos teriam inclusive antecipado o cristianismo. Nesses textos herméticos “é captado o anúncio do cristianismo e a presença de um ensinamento que seria uma expressão da *philosophia perennis* (...).”

(FAIVRE, 1994, p.45). Assim, foi considerado um pagão que profetizou a existência futura da fé cristã (TRESOLDI, 2003; YATES, 1987), argumento muitas vezes utilizado para justificar a aceitação de tal junção de ideias. Os renascentistas acreditavam também que a tradição egípcia presente nas obras de Hermes Trismegistos teria sido transmitida a Platão, sendo a verdadeira fonte deste filósofo. Por todos esses motivos, atribuía-se uma sacralidade aos escritos desse suposto antigo sábio egípcio.

O *Corpus Hermeticum*, livro sagrado que exprimia uma sabedoria muito antiga, era quase mais importante para o neoplatônico do Renascimento do que o próprio Platão. E a esse livro foi associado o *Asclepius*, que se tornou conhecido na Idade Média e também foi um texto inspirado atribuído a Trismegisto. A enorme importância dessas influências herméticas no Renascimento é cada vez mais levada em consideração. (...). (YATES, 2007, p.189 – grifos da autora).

Conforme Eliade (1979), o hermetismo não compreende um conjunto coeso e coerente de idéias:

Sob a denominação de hermetismo, compreende-se a totalidade das crenças, idéias e práticas transmitidas na literatura hermética. (...). Distinguem-se duas categorias: os escritos pertencentes ao hermetismo popular (astrologia, magia, ciências ocultas, alquimia) e a literatura hermética erudita, em primeiro lugar os 17 tratados, em grego, do *Corpus Hermeticum*. Apesar das suas diferenças de propósito, conteúdo e estilo, há, entre os dois grupos de textos, certa unidade de intenção (...).” (ELIADE, 1979, p.60 – grifos do autor).

Assim, o hermetismo não estava restrito apenas aos círculos eruditos, era um modo de pensamento popular. A magia estava embrenhada nos afazeres técnicos da época, como os dos artesãos, evidenciando uma ampla difusão, tornando-se um conhecimento

apropriado com fins práticos, também fora dos círculos eruditos (GARIN, 1996), como

(...) os artesãos que misturam fórmulas e invocações alquímico-mágicas a receitas para tingimento de tecidos e fabricação de metais, fazendo convergir antiqüíssimas tradições herméticas, com interesses técnicos muito prosaicos e terrestres. (...). (GARIN, 1996, p.93).

Entre os diversos conceitos herméticos que fundamentavam o corpus de conhecimentos abrangentes durante todo o período da Renascença está o chamado princípio da interdependência universal, presente nos textos herméticos e que consiste na ideia de mútua correspondência entre microcosmo (o homem) e macrocosmo (o mundo). Segundo essa concepção básica, todas as coisas e seres que existem estão em conexão, fundamentando práticas como a magia, a astrologia, a alquimia e a arte da memória. Cirlot (1984) aponta que os três primeiros desses conhecimentos são muito antigos, de origem caldéia (bem como também a astronomia e a aritmética) e predominaram na Ásia e no oriente do mar Mediterrâneo por longo tempo, formando a concepção denominada Astrobiologia. Nessa concepção era de importância fundamental os conhecimentos da agricultura que conciliavam o “ritmo anual de crescimento, floração, frutificação, sementeira e colheita a posição dos astros.” (CIRLOT, 1984, p.13). Esta concepção manteve-se prestigiada durante a Renascença, retornando também a valorização dos ciclos da natureza e as correspondências referentes a esses conhecimentos.

Nesse período estabelece-se a ideia geométrica do espaço [como a que aparece no “Timeu” de Platão], o valor do número 7 (...), a relação entre o céu e a terra, os pontos cardeais, as correspondências dos diversos elementos do setenário (deuses planetários, dias da semana) e do quaternário (estações, cores, pontos cardeais, elementos). (CIRLOT, 1984, p.13).

Na visão de mundo renascentista também os diversos conceitos estão interligados, entrelaçados de modo complexo e desse modo, formando um todo coeso e coerente que não pode ser analisado em

separado para que esse todo teórico possa ser compreendido. O mundo é um macrocosmo em que suas partes relacionam-se por simpatias e antipatias, de modo que a natureza é viva e dinâmica, e tanto o macrocosmo como o microcosmo possuem corpo, alma e espírito. E por conseguinte, formam um todo que abrange uma parte visível e outra invisível, com todas as suas partes perfeitamente unidas e articuladas (CHASTEL, 1975). Portanto, esse panteísmo consistia na “busca do divino no manifesto” (RIFFARD, 1996, p.608). E o homem, por sua vez, é um microcosmo, possuindo em si mesmo a manifestação de cada parte desse todo, o que pressupõe que possui um aspecto divino, levando à exaltação da liberdade humana, como na seguinte afirmação que representa o pensamento da época a respeito da identidade do ser-humano: “o homem não é apenas um microcosmo que reflete um macrocosmo, possui a faculdade de decidir seu destino e seu lugar na hierarquia dos seres” (FAIVRE, 1994, p.49), evidenciando assim a perspectiva antropocêntrica da cultura renascentista, como na seguinte afirmação explicitando essa opinião recorrente: “Mas a mais alta maravilha é o homem, que é (...) o poder central, apto a tudo possuir”.⁵³ (CHASTEL, 1975, p.43). Nesse sentido, o homem é considerado, segundo Ficino, um deus na terra, governando, submetendo e se servindo de todos os demais seres: os quatro elementos e os três reinos: mineral, vegetal e animal (CHASTEL, 1975). Tais ideias que caracterizam o hermetismo aparecem nos aspectos relatados na citação a seguir:

(...) a substância divina pode ser percebida como vestígios e sombras no interior da matéria; o mundo é animado por uma alma universal; o *spiritus* do mundo pode ser apreendido por processos mágicos; a matéria subjacente a todas as formas é divina e não pode ser destruída; o intelecto do ser humano foi denominado deus por Trismegisto e outros teólogos; o Universo é uma sombra através da qual o sol divino pode ser percebido; os segredos da natureza podem ser revelados por uma magia profunda; o Todo é Um. (YATES, 2007, p.349 – grifo da autora).

⁵³ Transcrição traduzida. No original: “Mais la plus haute merveille est l'homme, qui est, en tant qu'âme, la puissance centrale, apte à tout posséder.” (CHASTEL, 1975, p.43).

Com relação a esse aspecto de superioridade humana comparado aos demais seres conforme uma hierarquia, o aspecto do intelecto e do poder mental eram reverenciados: “A mente do ser humano é um reflexo direto da *mens* divina e possui dentro de si todos os poderes dos Sete Governantes” (YATES, 2007, p.190 – grifo da autora), referindo-se aos sete planetas do sistema solar conhecidos na época, os quais se acreditava que seus poderes e características eram conectados diretamente ao ser humano, conferindo-lhe benefícios diversos, assim como também significando completude por abranger harmoniosamente os diversos aspectos representados pelos planetas. E assim, “a alma interioriza o universo inteiro”⁵⁴ (CHASTEL, 1975, p.43).

(...). Naquele final do século XV e início do XVI, a celebração do homem e da sua dignidade era uma espécie de lugar comum. O universo concentrava-se na mente, o centro ideal do ser. Havia mesmo quem ultrapassasse essa idéia, dizendo em páginas de uma deslumbrante eloquência que o homem é divino por ser livre artífice de si próprio, por não ser condicionado por uma necessidade natural, posto que a sua natureza é o fruto de suas ações. (...). (GARIN, 1996, p.120).

Portanto, a mente é a parte superior no homem, em detrimento da matéria, o seu corpo, que apesar de também ser criação divina, muitas vezes é visto como empecilho para a livre expressão da alma e da mente. Essa ênfase na mente humana parece estar presente nas cabeças compostas de Arcimboldo. Sendo a alquimia a ferramenta utilizada para esse fim: fazer brilhar novamente a pureza da alma (“o ouro”) em meio à matéria caótica e inferior (JUNG, 1985; 2011a; 2011c).

Quando o ser humano adquire o corpo, ele não perde a divindade de sua mente e pode recuperar sua natureza divina completa, como relata ainda o *Pimandro*, graças à experiência religiosa hermética, na qual a luz e a vida divinas dentro de sua própria *mens* lhe são reveladas. (YATES, 2007, p.190 – grifos da autora).

⁵⁴ Transcrição traduzida. No original: “L’âme est donc l’intériorité même de l’univers, qui passe tout entière par l’homme, et évolue selon les décisions de sa liberté.” (CHASTEL, 1975, p.43).

Nesta perspectiva, o universo é compreendido como criação de Deus, portanto, perfeito e harmonioso apesar de poderem ser percebidas desarmonias aparentes: “o mundo é o reino da *concordia discors*”⁵⁵ (CHASTEL, 1975, p.102 – grifos do autor). E como o homem é visto como o universo em pequena escala, ele também compartilha de capacidade de criar, semelhante à de Deus, cujas obras também são originais e surpreendentes, e assim, a criação artística é comparada à criação do mundo (CHASTEL, 1975). Por conseguinte, Deus é considerado o arquiteto sublime cujo templo é a morada dos seres humanos. “A criação é organizada como um ser vivo aonde nada é inútil, e como uma obra de arte, aonde tudo concorre para o efeito final.”⁵⁶ (CHASTEL, 1975, p.57) Com base na ideia de que se o mundo é um grande ser vivo em que nada é errado, tudo tem a sua razão de ser, o mundo era visto como perfeito, portanto a natureza não cometia erros. Além disso, Deus está no centro de tudo, sendo que esse centro divino está, por sua vez, em qualquer parte do cosmos, fundamentando a ideia de múltiplos centros no universo (CHASTEL, 1975).

Essa ideia de multiplicidade a ser unificada está presente na ideia do homem universal, e cuja ciência também deve ser universal, visando a unidade fundamental do conhecimento, abrangendo todas as atividades humanas, da poesia à arquitetura. Tal objetivo de unidade abrangia arte e ciência, presente nos “gênios” da época que buscavam o saber enciclopédico (CHASTEL, 1975). No caso dos manuscritos deixados por Leonardo Da Vinci, por exemplo,

Esta enciclopédia provavelmente teria compreendido os seguintes setores principais: a óptica, como pressuposto de qualquer percepção; a mecânica, como ciência das forças físicas básicas do mundo natural orgânico e inorgânico; a biologia, como ciência das leis que regulam a vida e o desenvolvimento da natureza orgânica (tendo a anatomia como tema central); a cosmologia, como ciência das formas da natureza inorgânica e das forças que são subjacentes a estas formas. Seria preciso juntar a matemática, como premissa

⁵⁵ Transcrição traduzida. No original: “Le grande loi qui tend et organise le cosmos est celle de la consonantia des formes visibles et invisibles; le monde est le règne de la *concordia discors*.” (CHASTEL, 1975, p.102 – grifos do autor).

⁵⁶ Transcrição traduzida. No original: “La création est organisée comme un être vivant où rien n'est inutile, et comme une œuvre d'art, où tout concourt à l'effèt final” (CHASTEL, 1975, p.57).

e instrumento lógico-metodológico, e a moral, como ciência do comportamento e conclusão final. (GARIN, 1996, p.111-112).

Tal visão de mundo é sustentada filosoficamente pelas ideias platônicas. Platão, em sua obra “Timeu” (2003), afirma que o universo e o ser humano originaram-se a partir do caos, destacando o conceito de unicidade como organizador do todo disperso. Sendo que o universo é formado por seres humanos, animais e plantas constituindo uma unidade a partir dos quatro elementos. Com relação a Plotino, cuja ideia está fortemente presente na concepção renascentista do cosmos, Deus é identificado com o Uno, enquanto a multiplicidade é característica dos seres terrenos, embora não seja caótica por ter sido originada pelo princípio unitário, caracterizado por uma inteligência divina.

É preciso que antes do múltiplice se tenha o Uno, do qual o múltiplice também provém; pois que em cada série numérica a unidade está em primeiro lugar. Na verdade, no caso da série numérica, todos ensinam assim, dado que os números seguintes também resultam compostos de unidade; mas, no caso da série dos seres reais, qual é a necessidade de que se tenha aqui também uma espécie de unidade da qual deriva o múltiplice? Eis que, sem o Uno, os múltípliques seriam arrancados uns dos outros, indo um para um lado, um para outro, para compor-se de alguma maneira, a torto e a direito. (PLOTINO em NICOLA, 2005, p.121).

Acreditava-se também que existiam correspondências entre partes constituintes do macrocosmo e do microcosmo, as quais poderiam ser utilizadas como formas de ligação entre esses dois cosmos nas práticas mágicas. E como nessa vertente de pensamento tudo o que existe possui sentido e pode ser interpretado, essas correspondências são símbolos da natureza que permanecem ocultos até serem decifrados.

Existiriam correspondências simbólicas e reais (...) entre todas as partes do universo visível e invisível (...). Essas correspondências são consideradas como mais ou menos veladas à primeira vista, portanto destinadas a serem lidas,

decifradas. O universo inteiro é um grande teatro de espelhos, um conjunto de hieróglifos a decifrar, tudo nele é signo, tudo nele oculta e respira o mistério, qualquer objeto esconde um segredo. (FAIVRE, 1994, p.17).

Essa concepção de universo misterioso, repleto de segredos a serem desvendados fascinava os eruditos renascentistas que se dedicavam a essas especulações e práticas ocultas em voga. Essa tendência era bastante inspirada nos hieróglifos, um elemento admirado da cultura egípcia, tido como modelo de referência para a escrita e a pintura da época, ambas realizadas de maneira enigmática, com estilo obscuro e amplo uso de metáforas e alegorias, assim como também antíteses e ambiguidades, a serem decifradas por quem conhecia os seus códigos. O que remete à importância que era dada nessa época para que o conhecimento fosse acessível somente a um grupo seletivo, e portanto a necessidade de enigmas para manter o conhecimento conhecido somente por alguns (CHASTEL, 1975). Além disso, o uso de figuras enigmáticas também demonstra o gosto pelo maravilhoso, surpreendente, humorístico e pelos desafios intelectuais assemelhando-se ao jogo, evidenciando por sua vez, o “desejo de se separar das realidades comuns”⁵⁷ (CHASTEL, 1975, p.147), como nas narrativas e seres fantásticos da mitologia grega. Nesse sentido, a imaginação chega a ser uma forma de atividade bastante utilizada, requisitada e valorizada, fazendo com que as pessoas buscassem sentidos ocultos em toda parte nessa época: “Nada é somente o que parece ser. A imaginação humana está sempre trabalhando (...), fazendo metáforas de tudo.”⁵⁸ (MOORE, 1990, p.42).

O desenvolvimento de hieróglifos ocorreu na época por meio da literatura emblemática, cultivada no início da década de 1560 no círculo mais próximo de Arcimboldo (em Milão). O autor menciona uma obra importante a esse respeito: “Emblemata”, de Andreas Alciatus, publicado por

⁵⁷ Transcrição traduzida. No original: “Il ne s'agit sans doute encore que de préciosité mais, comme on l'a observé a propos des rituels et des divertissements de l'Académie, cette attitude est déjà révélatrice du désir de se détacher des réalités communes. L'hermétisme commence par le jeu.” (CHASTEL, 1975, p.147).

⁵⁸ Transcrição traduzida. No original: “(...) Nothing is only what it appears to be. The human imagination is always at work, though often below the threshold of awareness, making metaphors of everything.” (MOORE, 1990, p.42).

1a. vez em 1531. Sua popularidade foi tão grande que por volta de 1560 já estava na 47ª edição. Acreditava-se em uma ligação direta entre hieroglifos e a criação de imagens pictóricas, sendo que o mesmo princípio podia ser aplicado tanto em textos como em imagens.⁵⁹ (CAVALLI-BJÖRKMAN, 2007, p.119).

Os sonhos também eram objeto de interesse dos renascentistas, como símbolos enigmáticos a serem interpretados, com destaque para o seu aspecto fantástico, gostavam de comparar a vida aos sonhos (CHASTEL, 1975). E nesse sentido, percebiam nos símbolos oníricos a vida da alma sem os limites da matéria, ou seja, da realidade concreta. As imagens de Ficino eram tratadas como produtos do imaginário como os realizados nos sonhos (MOORE, 1990).

E tanto para a interpretação dos símbolos como para o trabalho de intervenção sobre a natureza no nível do macrocosmo ou do microcosmo, pode-se utilizar diversos conhecimentos de forma integrada: magia, alquimia, astrologia. Nesse todo que abarca tudo, as contradições são aparentes e podem ser conciliadas (“coincidentia oppositorum”): “Nicolau de Cusa, que não é um esoterista, torna clara a coincidência dos opostos: os opostos se atraem, o princípio e o fim do círculo coincidem.” (RIFFARD, 1996, p.90). Tais idéias herméticas consistem na crença de que existe uma ligação entre o macrocosmo e o microcosmo, consistindo em uma visão de mundo marcada pela unicidade, e que é possível interferir em um desses cosmos visando o outro, fundamentando assim as práticas mágicas como uma forma viável para a época de ação sobre a natureza (FAIVRE, 1994). E nessas relações existiriam forças ocultas que o homem poderia manejar conforme o seu conhecimento, vontade e imaginação, numa concepção mágica do mundo.

Assim compreendida, a 'magia' é ao mesmo tempo o conhecimento das redes de simpatias ou de

⁵⁹ Transcrição traduzida. No original: “One development of hieroglyphs can be seen in the emblematic literature that was cultivated at the beginning of the 1560s in Arcimboldo's closest circle. This had been given its characteristic and fully developed by Andreas Alciatus, whose 'Emblemata' was published for the first time in 1531. The popularity of the book can be gauged from the fact that by 1560 it had been reissued in 47 editions. The contemporary belief was that a direct link existed between hieroglyphics and the art of painting and the creation of images.” (CAVALLI-BJÖRKMAN, 2007, p.119).

antipatias que ligam as coisas da Natureza e o emprego concreto desses conhecimentos (... como em talismãs, no orfismo, uso de pedras, metais, plantas para restabelecer a saúde). (FAIVRE, 1994, p.18).

Além desse princípio fundamental, Faivre (1994) assinala como elementos relevantes do esoterismo encontrados nos escritos herméticos: a natureza viva, a importância da imaginação no uso de mediações, e a experiência da transmutação, os quais também são considerados como inter-relacionados. A ideia de que o universo é vivo, como um grande organismo que possui corpo e alma, respira, se alimenta, se regenera e responde a estímulos serve de suporte aos diversos tipos de intervenções como a já mencionada magia (FAIVRE, 1994), e evidencia o pressuposto da divindade da natureza (YATES, 2007). Nessa concepção, a *magia naturalis*, consistia numa “noção complexa na encruzilhada da magia e da ciência”, trazendo conhecimentos que posteriormente, esvaziados de misticismo e conhecimentos que não serão considerados científicos, serão desenvolvidos e tornados racionalmente confiáveis (FAIVRE, 1994). E uma de suas modalidades era a feitiçaria:

A feitiçaria e seus processos, a magia negra e os pactos com o diabo (...) representam como que a face negra da *philosophia occulta* e um setor importante do imaginário de então. Trata-se muito de *magia naturalis*, forma pré-moderna da ciência natural; é o conhecimento e a utilização de forças e virtudes ocultas (...) objetivamente presentes na natureza (...). (FAIVRE, 1994, p.55 – grifos do autor).

Intrinsecamente relacionada à referida ideia de que a natureza é viva, está a valorização conferida à imaginação, como pode ser percebido em diversas obras do período, como as de autoria de Paracelso e Giordano Bruno (no século XVI) (RIFFARD, 1996). Sobre imaginação e mediação, ambas estão relacionadas e são complementares: “A ideia de correspondência já supõe uma forma de imaginação inclinada a detectar e utilizar mediações de todos os tipos, como rituais, imagens simbólicas (...)” (FAIVRE, 1994, p.19). Assim, a imaginação estava presente em todas as atividades realizadas,

extremamente valorizada. “A faculdade predominante – e ativa – que nos faz penetrar no mundo das correspondências é a imaginação, a *vis imaginativa*; pode produzir efeitos em nosso corpo ou até no exterior (...).” (FAIVRE, 1994, p.57 – grifos do autor).

Interessante que Thomas Moore esclarece que o termo latino '*imaginatio*', na obra de Ficino tem um significado diferente ao usual nos dias de hoje, mas significa “faculdade de percepção que une percepções dispersas (...)”⁶⁰ (MOORE, 1990, p.51); enquanto que o termo utilizado por Ficino para designar imaginação é '*idolum*', termo que também foi utilizado por Plotino, o qual vem de eidos, proveniente dos escritos de Platão, e refere-se a imagem refletida (MOORE, 1990, p.51). Sendo importante atentar para os termos, pois talvez mais pensadores daquela época usem esses termos nesses sentidos recém mencionados.

O conceito de transmutação também era importante nessa época, fundamentando as práticas de magia e alquimia, e também tendo por base relações de interdependência entre todas as coisas. Mesmo que aparentemente desconexas, possuiriam possibilidades de conexão, podendo umas metamorfosear-se nas outras, bem como transformar-se no sentido de “passagem de um plano a outro” ou “modificação do sujeito em sua própria natureza.” (FAIVRE, 1994, p.21), sendo que também chamava a atenção as transformações nos estados da alma (CHASTEL, 1975). Tal noção também se baseia no pressuposto de que o mundo está vivo e é dinâmico, transformável, ao mesmo tempo em que pode transformar, e as metamorfoses são esperadas, sendo uma temática recorrente nos mitos que despertavam interesse e eram tema também para as obras de arte desse tempo.

Assim, o renascimento também foi um período de renascimento dos deuses clássicos (MOORE, 1990), em que se cultivava conhecimentos de mitologia greco-romana, principalmente a grega, com destaque para alguns mitos que caracterizavam valores culturais da Renascença, podendo-se destacar três heróis míticos na imaginação da

⁶⁰ Transcrição traduzida. No original: “(...). He does speak *imaginatio*, but that Latin word does not mean the same as the English imagination. *Imaginatio* in Ficino's scheme is more like the Aristotelian *sensus communis*, the faculty of perception that unites all the disparate sense impressions into one. Ficino's word for imagination is *idolum*, a term used by Plotinus. In the writings of the Church Fathers *idolum* has the pejorative meaning of 'idol' and is related to our word [sic] *idolatry*. The greek root is *eidos*, Plato's 'idea', which literally meand an image or likeness, or an image reflected in water or in a mirror (...).” (MOORE, 1990, p.51 – grifos do autor).

Academia presidida por Ficino: Prometeu, Proteu e Orfeu (CHASTEL, 1975).

O mito de Prometeu gerava admiração e identificação na rebeldia do herói proporcionando o fogo e a luz do conhecimento aos homens, ressaltando a razão (CHASTEL, 1975). Orfeu, por sua vez, era admirado como o primeiro poeta, pela narrativa que mostrava o caos dominado pelo amor, e suas façanhas fabulosas, em contato muito próximo com a vida da natureza (CHASTEL, 1975). Enquanto que Proteu era um mito relevante na renascença em virtude de suas múltiplas transformações (CHASTEL, 1975).

Outras figuras mitológicas que também se tornaram símbolos nessa época, principalmente a partir de Ficino e sua academia, foram os três deuses: Eros (princípio da inspiração), Hermes (a visão alegórica) e Saturno (o gênio e seus tormentos) (CHASTEL, 1975). Os renascentistas buscavam identificar através da interpretação dos mitos as verdades ocultas “da filosofia natural e moral” (YATES, 2007, p.359-360), sentindo, no entanto, “uma necessidade de interrogar as fábulas antigas, mais que de interpretá-las definitivamente.”⁶¹ (CHASTEL, 1975, p.144).

A astrologia era outro antigo conhecimento levado a sério durante a Renascença, principalmente em associação com a mitologia grega. Numa perspectiva psicológica com o foco na alma, Ficino e seus conterrâneos viam o Zodíaco como um teatro do espírito (sendo que a metáfora do teatro era recorrente na época) acontecendo na psique entendida como anima mundi (não num sentido individual, mas numa perspectiva coletiva de psique, provavelmente no sentido de inconsciente coletivo segundo Jung, cerca de cinco séculos depois) (MOORE,1990). E Ficino conservou as antigas correspondências de cada parte do corpo humano com um signo zodiacal (CHASTEL, 1975, p.73). Interessante também a correspondência planetária entre os seres da natureza, que pode ser útil se se buscar esse aspecto na leitura simbólica das escolhas que foram feitas nas obras de arte da época. Esse sistema de correspondências segue uma sequência ascendente até chegar ao céu, em níveis do inferior ao superior:

No plano mais baixo, as pedras e os metais (Lua);
a seguir as ervas, frutos e animais (Mercúrio); no

⁶¹ Transcrição traduzida. No original: “Ce qui se manifeste à Florence vers 1480-1490, c'est une curiosité d'esprit favorable à ces spéculations et capable d'ailleurs de se contenter de peu, un besoin d'interroger les fables antiques plutôt que de les interpréter définitivement.” (CHASTEL, 1975, p.144).

terceiro nível os pós mais sutis, odores, sabores e perfumes (Mercúrio); no quarto, palavras, sons e cantos (Apolo); no quinto, as concepções violentas da imaginação (Marte); no sexto, as conversas e debates da razão (Júpiter); no sétimo, as inteligências mais escondidas e mais simples, redimidas do movimento, unidas ao Divino (Saturno).⁶² (CHASTEL, 1975, p.73).

E relacionando astrologia com a poesia dos antigos, com destaque para Hesíodo, Homero e Virgílio, a seguinte passagem esclarece o lugar desses conhecimentos na visão de mundo renascentista: “Os deuses são mais que símbolos poéticos, pois representavam os poderes organizadores de um universo disposto segundo o modelo poético.”⁶³ (CHASTEL, 1975, p.136). Assim como também se relacionava a astrologia com o hermetismo, como “uma escrita das interdependências universais, os astros encontrando-se pelo menos 'no' homem quanto fora dele.” (FAIVRE, 1994, p.50). E como acreditavam também que os planetas emitiam espírito, para Ficino os objetos naturais e os fabricados pelo homem tinham o poder de absorver esse espírito emitido pelos planetas, e seguindo esse princípio, o referido pensador orientava os artistas a criarem obras com esse propósito (MOORE, 1990).

O *spiritus* mágico de Ficino baseava-se nos rituais mágicos descritos no *Asclepius* hermético, com que os egípcios, ou mais exatamente os pseudo-egípcios herméticos, animariam suas estátuas, ao introduzirem nelas as forças divinas ou

⁶² Transcrição traduzida. No original: “- au plus bas, les pierres et métaux (Lune).

- ensuite herbes et fruits, animaux (Mercure).

- au troisième degré, les poudres subtiles, odeurs, saveurs et parfums (Vénus).

- au quatrième, mots, sons et chants (Apollon).

- au cinquième, les violentes conceptions de l'imagination (Mars).

- au sixième, les entretiens et débats de la raison (Jupiter).

- au septième, les intelligences plus cachées et plus simples, délivrées du mouvement, unies au Divin (Saturne).” (CHASTEL, 1975, p.73).

⁶³ Transcrição traduzida. No original: “Les dieux sont plus que des symboles poétiques, car ils représentent les puissances organisatrices d'un univers lui-même disposé selon le modèle poétique.” (CHASTEL, 1975, p.136).

demoníacas do cosmos. Em seu *De vita coelitus comparanda*, Ficino descreve modos de extrair a vida das estrelas, de capturar as correntes astrais que provêm do alto, utilizando-as para a vida e a saúde. A vida celeste, de acordo com as fontes herméticas, nasce no ar, ou *spiritus*, e é mais forte no Sol, seu principal transmissor. Por isso Ficino procura cultivar o Sol, e seu culto astral terapêutico é uma retomada da adoração do Sol. (YATES, 2007, p.196 – grifos da autora).

Entre os chamados planetas, categoria astrológica que inclui também o sol e a lua, pode-se assinalar uma ênfase concedida ao Sol durante a Renascença, juntando astrologia e culto à divindade solar que era inspirado na antiga religião egípcia, percebendo-se em Ficino uma antecipação ao heliocentrismo no século seguinte ao seu na astronomia, sendo que a posição central do Sol já tinha um lugar na filosofia da época. Conforme Garin, o tratado de Ficino consiste em “um verdadeiro hino ao Sol” (GARIN, 1996, p.99). Assim, embora no pensamento da época houvesse um antropocentrismo pela exaltação do homem como um ser divino, representante de Deus na Terra, ao mesmo tempo acreditavam na centralidade do Sol, o que era fundamentado no hermetismo em virtude da influência egípcia, abrindo caminho para uma filosofia do heliocentrismo, o que foi comprovado astronomicamente mais tarde. Assim, ao mesmo tempo em que havia valorização da obra humana e o homem era o centro dessa cultura, a veneração e a atribuição do lugar do centro do mundo ao Sol, deslocou o homem da posição central no mundo com a compreensão da Terra como situada em um lugar periférico do universo (GARIN, 1996). Sendo que Ficino, em seus escritos celebrando o Sol, concebendo a simbologia solar como ocupando lugar central no universo, acabou minimizando as possibilidades do geocentrismo, criando uma “atmosfera psicológica do heliocentrismo, insistira sobre a necessidade da centralidade do Sol.” (GARIN, 1996, p.99).

Esse é um modo todo novo de considerar as relações entre o céu e a terra, entre o homem e as coisas; uma visão tão perturbadora, e de tão imprevisíveis conseqüências, que não foi ainda esgotada. O antropocentrismo é destruído justamente no momento em que o homem parece reafirmar as suas próprias possibilidades ativas:

ou, talvez, justamente por ter sido destruído o mito antropocêntrico é que se afirma, num impulso liberador, o reconhecimento do valor da obra humana, que *não é* mas *pode* tornar-se o centro efetivo de novas construções. (GARIN, 1996, p.151-152 – grifos do autor).

Se bem que, nessa visão formada pela astrologia, entre outros conhecimentos entrelaçados, o homem identifica-se com o Sol, bem como também com os outros planetas, internalizando-os, mas esse astro central representa o centro do próprio ser, corresponde ao coração, à identidade. E por isso, o sol na posição central remete à ideia de “deixar brilhar o sol interior”, iluminando o ser por inteiro, não significando desvalorização do homem, mas antes a sua valorização, colocando em proeminência a alma do homem no centro. E a luz como significando a iluminação decorrente da inteligência, do poder da mente, do pensamento que encontra sentido a tudo o que estava obscuro, teve lugar destacado nas teorizações e especulações filosóficas juntamente com os estudos dos problemas de ótica, investigados por Ficino durante a sua juventude, assim como também por Alberti, Piero della Francesca e Leonardo da Vinci (CHASTEL, 1975). Assim, a visão era considerada importante, chegando a consistir em uma metáfora relativa ao pensamento, em detrimento da audição, sendo que Alberti chegou a publicar trabalhos visando elogiar o olho, e Ficino falava em “beleza da luz intelectual” (CHASTEL, 1975, p.89 e 90), tendo definido a luz da seguinte forma: “é um (in)fluxo divino, vem dos céus e descende aos elementos, necessária à máquina do mundo”.⁶⁴ (CHASTEL, 1975, p.81). E ainda no tocante à relação entre o sol e o olho: “o olho é ao microcosmo o que o sol é ao macrocosmo”⁶⁵ (CHASTEL, 1975, p.83). Sendo que a visão deveria ser entendida, segundo Ficino, como uma porta de entrada direto para a alma, o que se pode perceber no seguinte aviso de Ficino: “Não olhe meramente, mas reflita na alma”, como num espelho⁶⁶ (MOORE, 1990, p.54).

⁶⁴ Transcrição traduzida. No original: “L’influx divin qui a sa source en Dieu, qui passe par les cieux, descend par les éléments, s’arrête dans la matière inférieure, est la vertu formatrice... dont l’infusion est nécessaire à la machine du monde; elle opère par des formes qui renvoient en un ordre magnifique à la bonté et à l’esprit divins.” (FICINO, apud CHASTEL, 1975, p.81).

⁶⁵ Transcrição traduzida. No original: “(...). Le miracle de l’oeil qui « reflète la beauté de l’univers » (...) es au microcosme ce que le soleil est au macrocosme.” (CHASTEL, 1975, p.83).

⁶⁶ Transcrição traduzida. No original: “After advising his clients how to make the proper images, Ficino adds an important warning: ‘Do not merely look, but reflect in the soul.’”

A luz e os problemas de ótica e, junto a isso, as metáforas sobre a luz; o olho como centro do universo, não o olho sensível mas o da mente; o homem como microcosmo, e o homem como artífice e poeta, ou seja, como criador. Tudo isto, na Florença de 1470 a 1480, é Ficino. (GARIN, 1996, p.95).

Relacionado ao tema da luz, o elemento fogo aparece como símbolo do amor divino, sendo o amor outro tema valorizado por Ficino: “Creio que não estaria longe da verdade quem afirmasse estar todo o pensamento de Ficino estendido entre estes dois temas: a luz e o amor. O amor é a própria palpitação da vida universal.” (GARIN, 1996, p.93).

Mas se o amor é, para Ficino, a força íntima e a alma do real, a luz é a veste do universo. A realidade é sentida como amor com o amor, é entendida como forma através do ver; esta convergência entre o ver e o amar, geradora de frutos vitais, atravessa toda a meditação ficiniana. (GARIN, 1996, p.94).

Interessante também apontar que a simbologia da luz aparece na filosofia de Plotino:

Do ponto de vista ontológico, o conceito de emanção (efluência ou emanção do inferior a partir do superior) serve à superação do dualismo platônico de imagem primitiva (ideia) e cópia e, do ponto de vista cognitivo, o conceito de participação. (...). Plotino coloca o único (igual a Deus), a unidade, como imagem primitiva. O único, como negação da pluralidade, possui qualidades simbólicas. Os três degraus (hipóstases) da existência espiritual são: unidade, razão, alma. Somente a alma é espiritual e material ao mesmo tempo e gera o mundo corpóreo e o da matéria (quarta e quinta hipóstases) através do *logos spermatikos*. O *logos* é luz, a matéria trevas, o mal o não ser. Uma rica

(FICINO apud MOORE, 1990, p.54).

simbologia da luz (fluir, brilhar, verter) representa a emanção; árvore, fonte e sol são símbolos da difícil relação entre o todo (base da vida) e as suas partes (degraus). O centro do círculo (“pai” do raio e da circunferência) representa a unidade divina, que produz os degraus da existência; esta metáfora geométrica transforma-se em simbologia da luz: a luz solar é símbolo da luz espiritual (base primordial). (...). (WINGLER, 2003a, p.480 – grifos do autor).

Com base no exposto até aqui pode-se perceber que já na Renascença estabeleceu-se uma relação entre o conhecimento e a visão: “Os procedimentos do conhecimento não podem ser separados das operações da visão: o olho físico está apto a possuir o mundo, e há um olho mental que explora o interior das coisas (...)”⁶⁷ (CHASTEL, 1975, p.174).

E do olho para o rosto todo é um passo. Ficino, ao conceber o rosto humano como imagem do divino, numa relação em que a partir do microcosmo (o rosto) pode-se contemplar o macrocosmo (os planetas e as constelações celestes), fundamentando-se na ideia de que “(...) os corpos humanos e a ordem universal se correspondem” considerando o rosto humano com sua variedade fisionômica (...).⁶⁸ (CHASTEL, 1975, p.93). Sendo o rosto considerado o espelho da alma (CHASTEL, 1975), por estar o corpo vinculado à alma⁶⁹ (CHASTEL, 1975, p.93). Como se o rosto fosse transparente e por meio da observação de suas feições desse para ver a alma⁷⁰ (MOORE, 1990, p.41).

⁶⁷ Transcrição traduzida. No original: “Les démarches de la connaissance ne peuvent être séparées des opérations de la vue: l'oeil physique est apte à posséder le monde, et il y a un oeil mental qui explore le revers intérieur des choses (...)” (CHASTEL, 1975, p.174).

⁶⁸ Em referência à seguinte passagem, no original: “(...) le miracle de la beauté qui nous saisit dans la grâce du visage humain, reconduit finalement à la contemplation des sphères célestes. Ce sont pour Ficino plus que des métaphores: le corps humain et l'ordre universel se répondent (...) le visage humain avec sa variété 'physiognomique' (...)” (CHASTEL, 1975, p.93).

⁶⁹ Em referência à seguinte passagem, no original: “(...) Ce n'est pas l'âme qui est dans le corps, c'est plutôt le corps qui serait dans l'âme; elle contient les prototypes de tous les mouvements de l'organisme, leurs rapports sont définis par la vieille formule: *homo animus ets, corpus hominis instrumentum*. Cette conception instrumentale de l'organisme est surtout intéressante pour la visage humain, qui est véritablement le miroir de l'âme, mais elle s'étendait à toute la physiologie. (...)” (CHASTEL, 1975, p.93 – grifos do autor).

⁷⁰ Em referência à seguinte passagem, no original: “The character of our soul is even written on our faces and sculptured into our bodies.” (MOORE, 1990, p.41).

O conceito neoplatônico de corpo como resultado da criação e como expressão exterior da alma foi fonte de inspiração para artistas como Botticelli, Leonardo da Vinci, Rafael e Michelangelo. Para eles, a beleza corporal era expressão de uma perfeição da alma. (FINGESTEN, 2003b, p.596-597).

Apesar do aspecto mágico aparecer enfatizado na forma de pensar e seus conteúdos na época de Arcimboldo, a procura pela conciliação dos contrários levava os pensadores e artistas da época a buscar uma junção entre os aspectos mágico e racional da realidade. O mágico nos conhecimentos acima referidos, e o racional nos estudos da natureza, nas técnicas, e ao buscar-se interligar esses aspectos, os mesmos não eram vistos como separados e inconciliáveis, pois todos os opostos eram vistos como possíveis de serem conciliados, ou seja, que a multiplicidade poderia ser superada decorrendo disso a obtenção de uma visão unitária.⁷¹ (CHASTEL, 1975, p.173-174).

O interesse pela alquimia, de origem muito antiga, exercida durante o período medieval, continuou assunto de interesse na Renascença, atividade por meio da qual se buscava desenvolvimento espiritual, frente a processos de transformação da matéria encarados de forma mística e com significados simbólicos. Conforme Jung (1985), tratava-se de um meio propício para projeções inconscientes.

Um dos maiores objetivos dos alquimistas era superar a ilusão de que o mundo inteiro é nada, apenas uma complicada mistura da matéria sólida. Eles desejavam conseguir uma consciência uniforme da distinção entre mente, alma e corpo. Como o alquimista Michael Meier colocou: os mestres desta arte querem transformar o quadrado em um triângulo; isto é, seu trabalho visa transformar os quatro elementos da natureza material – terra, ar, fogo e água – nos três elementos da existência humana. Do ponto de vista alquímico, a vida psicológica começa com a

⁷¹ Em referência à seguinte passagem, no original: “Il en résulte surtout que pour une vision suffisamment exaltée, le 'rationnel' et le 'magique' se complètent, loin de se détruire; et ce sera là l'une des associations que le néo-platonisme aidera à se maintenir.” (CHASTEL, 1975, p.173-174).

separação, não meramente a distinção, de corpo, alma e espírito.⁷² (MOORE, 1990, p.64).

Segundo os preceitos dos alquimistas, a matéria era vista como uma armadilha, como uma ilusão da qual a alma tem que se libertar, consistindo no objetivo das operações alquímicas: “A alma é prisioneira; a matéria que a retém é essa gaiola escura da qual falam os Herméticos, e os corpos não são para os platônicos uma espécie de queda?”⁷³ (CHASTEL, 1975, p.163)

Uma arte que teria tido origem grega, conforme Yates (2007), era a arte da memória, uma tradição de origem muito antiga, cultivada durante a Idade Média, desenvolvida na Renascença, e hoje extinta, tornada obsoleta com a invenção da imprensa e pela desvalorização dos conteúdos das ciências ocultas dos quais as ciências acabaram por separar os conhecimentos considerados científicos. Esta arte visava memorizar conhecimentos a partir do uso imaginativo do princípio da interdependência universal, utilizando símbolos diversos na criação de imagens visuais imaginadas, interiorizadas. Essa arte surgiu tendo como base a mnemotécnica medieval e o hermetismo alexandrino, “consiste em fazer a história humana, a Natureza – todos os conhecimentos – entrarem em nossa 'mens', associando imagens mentais a correspondências mitológicas e planetárias (...)” (FAIVRE, 1994, p.57). E assim, na Renascença, a imaginação: “(...) se tornou a mais elevada faculdade humana, pela qual o homem pode alcançar o mundo inteligível além das aparências, por meio da apreensão de imagens significativas. (...)” (YATES, 2007, p.290), evidenciando a clara fundamentação platônica dessa arte. A arte da memória articulava-se com as artes visuais, embora tais imagens fossem imaginadas, utilizadas como talismãs interiores (YATES, 2007).

⁷² Transcrição traduzida. No original: “One of the major objectives of the alchemists was to overcome the illusion that the entire world is nothing but a complicated mixture of solid matter. They wished to achieve a steady consciousness of the distinction between mind, soul, and body. As one alchemist, Michael Meier, put it: masters of this art want to change the square into the triangle; which is to say, their work aims at transforming the four elements of material nature – earth, air, fire, and water – into the three elements of human existence. From the alchemical point of view, psychological life begins with the separation, not the mere distinguishing, of body, soul, and spirit.” (MOORE, 1990, p.64).

⁷³ Transcrição traduzida. No original: “L'âme est prisonnière; la matière qui la retient est cette géole obscure dont parlent les Hermétiques, et le corps n'est-il pas pour les Platoniciens une sorte de tombeau?” (CHASTEL, 1975, p.163).

Como toda a sua magia, o uso dos talismãs por Ficino era altamente subjetivo e imaginativo. Suas práticas, fossem encantamentos poéticos e musicais ou o uso de imagens tornadas mágicas, eram realmente direcionadas ao condicionamento da imaginação para receber as influências celestes. Suas imagens talismânicas, desdobradas em belas formas renascentistas, deveriam ser conservadas internamente, na imaginação de quem as utilizasse. Ele descreve como uma imagem extraída da mitologia astral poderia ser impressa com tal força na mente, que uma pessoa com essa imagem impressa em sua imaginação, ao entrar no mundo das aparências externas, veria essas últimas sendo unidas pelo poder da imagem interior, extraída do mundo superior. (YATES, 2007, p.200)

Embora o exposto até o momento tenha caracterizado a Renascença no século anterior, tais ideias continuaram atuantes no século XVI, sendo que neste século, mais importante para os objetivos deste trabalho, foram realizados alguns desenvolvimentos e pode-se assinalar algumas características específicas.

Ainda com relação à arte da memória, Yates (2007) informa que no século XVI proliferavam tratados abordando o assunto da arte da memória, populares também no século seguinte. Mesmo após a invenção da imprensa, a arte de utilização de sistemas de memória continuou, agora fundamentada na “tradição hermética renascentista”, utilizando formas 'estranhas', como em obras de Giulio Camillo, Giordano Bruno e Robert Fludd (YATES, 2007, p.12-13). Assim, no final do século XVI a tradição oculta estava mais ousada, em comparação com as idéias de Ficino e de Pico (YATES, 2007).

Na época de Arcimboldo, apreciava-se artifícios, caracterizados pela sutileza da inteligência (característica do maneirismo), acabando por se tornar muito mais um jogo intelectual, sem finalidade prática, contribuindo para a deterioração decorrente da perda de sentido da memória enquanto arte. E assim, o excesso de detalhamento tornou os emblemas daquela época aparentemente incompreensíveis.

(...) ao mesmo tempo que novas influências se fazem sentir, há na tradição da memória uma deterioração em curso. As regras da memória

tornam-se cada vez mais detalhadas; as listas alfabéticas e os alfabetos visuais encorajam seu uso trivial. Sente-se com frequência, ao ler os tratados, que a memória degenerou em uma espécie de palavras cruzadas, uma distração para as longas horas do claustro; muitos de seus conselhos podem não ter tido qualquer utilidade prática; letras e imagens tornam-se jogos infantis. No entanto, é possível que esse tipo de uso estivesse de acordo com o gosto do Renascimento e sua paixão pelo mistério. (YATES, 2007, p.162).

No caso de Giordano Bruno, contemporâneo de Arcimboldo, a arte da memória foi utilizada como uma espécie de ritual religioso para, por meio da imaginação, entrar em contato com o Uno, buscando uma unificação da multiplicidade interior.

(...). A concepção mágica da natureza é a filosofia que permite ao poder mágico da imaginação entrar em contato com a natureza em si, e a arte da memória, sob a forma que Bruno lhe deu, era o instrumento para estabelecer esse contato por meio da imaginação. Sua arte era a disciplina interior de sua religião, o meio interno pelo qual ele procurou apreender e unificar o mundo das aparências. (...). (YATES, 2007, p.379).

A imaginação e o interesse pela natureza desenvolveu-se durante o século XVI por meio de vários nomes relevantes: “(...) uma filosofia não-escolástica que deve movimentar-se: a filosofia da natureza de Telésio, ou de Campanella, a inquieta curiosidade de Cardano e de Della Porta.” (GARIN, 1996, p.148). Sendo que a pesquisa científica passou a desenvolver-se cada vez mais, como pode ser percebido no uso que Francis Bacon fez da arte da memória, como a seguinte passagem explícita, como auxílio no conhecimento sobre a natureza, como por exemplo na classificação dos seres vivos:

(...) entre os novos usos propostos [por Francis Bacon] para ela [a memória] estava a memorização de diferentes assuntos em uma determinada ordem, para que fossem fixados na

mente e pudessem ser utilizados em alguma investigação posterior. Isso ajudaria a pesquisa científica, pois ao recuperar pormenores da massa indistinta da história natural, e ordená-los, o julgamento sobre eles seria mais facilmente alcançado. Aqui, a arte da memória é utilizada na investigação da história natural, e seus princípios de ordem e disposição transformam-se em algo como uma classificação. (YATES, 2007, p.461-462).

Neste século, busca-se por uma ciência nova, assim como a renovação é buscada em diversos lugares: “terras novas, mundos novos, estrelas novas, ciências novas.” (GARIN, 1996, p.169). Sendo que é nessa época que ocorrem as grandes navegações e descobrimentos geográficos, trazendo conhecimento também de novas espécies de animais e vegetais.

Foi após esse período, quando o interesse pelo hermetismo já estava diminuindo e se buscava por uma nova ciência, no final da Renascença, que foi descoberto o erro com relação à autoria e à data da escrita dos textos herméticos, que por longo tempo foram considerados muito antigos, anteriores ao Cristianismo, e por esse motivo proféticos ao anteciparem ideias cristãs, escritos pelo próprio Hermes Trismegistos, figura lendária. Nesse sentido, Yates (1987) afirma que essa correspondência dos livros herméticos com a existência de Hermes Trismegisto consistiu em um engano, o qual os pensadores dos séculos XV e XVI acreditaram, mas que no entanto tais obras datam da Idade Média, escritas por autores desconhecidos, provavelmente gregos, estudiosos de magia, aproximadamente no século II d.C. Tal erro, que se manteve durante séculos, principalmente na Renascença, foi revelado pelo inglês Isaac Casaubon, em 1614, comprovando que tais textos foram redigidos nos primeiros séculos da era cristã. (YATES, 2007, 1987; FAIVRE, 1994). Entretanto, diversos autores herméticos da época resistira e preferiram ignorar essa informação, como foi o caso de Robert Fludd, que manteve a sua crença apesar da prova apresentada:

Mas Fludd vivia na época em que os modos de pensamento hermético e mágico do Renascimento eram atacados pela geração de filósofos em ascensão no século XVII. A autoridade de *Hermetica* estava enfraquecida quando Isaac Casaubon, em 1614, datou a obra como tendo sido

escrita depois de Cristo. Fludd ignorou completamente essa datação e continuou a ver a *Hermetica* como um conjunto de escritos verdadeiros do mais antigo sábio egípcio. (...).” (YATES, 2007, p.396 – grifos da autora).

A partir de Casaubon, ficou estabelecida a data de surgimento desses textos, bem mais recentes do que se pensava até então. Mas muitos pensadores e artistas não chegaram a presenciar esse momento da queda do hermetismo, como foi o caso de Giordano Bruno e Arcimboldo, embora essa desmistificação não fosse definitiva pois ainda por algum tempo tais ideias continuaram a influenciar escritos e obras de arte. “Cronologicamente, os textos do hermetismo popular são os mais antigos, sendo que alguns deles datam do século III a.C. Quanto ao hermetismo filosófico, o seu desabrochar deu-se sobretudo no segundo século da era cristã.” (ELIADE, 1979, p.60).

E sobre as ideias presentes na literatura hermética, com a datação mais precisa, foi possível esclarecer também as influências que formaram esse pensamento:

Como era de prever, essa literatura reflete mais ou menos o sincretismo judeu-egípcio (e portanto também certos elementos iranianos); reconhece-se, ademais, a influência do platonismo; mas, desde o século II A.D., o dualismo gnóstico torna-se predominante. (ELIADE, 1979, p.60).

5.2.2 As ideias na pintura da época

Conforme a nova visão de mundo que os pensadores e artistas renascentistas impuseram, como apresentado anteriormente, na qual o homem tinha um lugar privilegiado, valorizado por sua capacidade imaginativa e criadora, tal concepção resultou na valorização da arte e da capacidade do artista, primeiramente em imitar a natureza, e depois em pretender alçar vôos mais altos no sentido de buscar superar a natureza em suas obras de arte, criando uma nova, modificada.

Assim, em decorrência da valorização da arte, o artista ganhou um outro *status* deixando de ser visto como meros artesãos, como havia sido durante a Idade Média. Na Renascença, diferentemente, foram não

somente equiparados com os intelectuais, como exerciam atividade teorizadora sobre as obras que criavam. As artes visuais neste período eram exaltadas e os grandes artistas, que conseguiam satisfazer o ideal almejado de perfeição na realização artística eram celebrados e até mesmo divinizados. Como afirma Byington:

(...) Alberti fixa a visão do artista como trabalhador intelectual, muito distante do artesão-artista medieval. O novo artista era um profissional pertencente ao mesmo ambiente dos poetas e literatos, condição cultural imprescindível à qualidade de seu trabalho. (BYINGTON, 2009, p.38).

No início da Renascença até boa parte do séc. XV, das três artes do desenho, – a arquitetura, a escultura e a pintura – a considerada mais importante e superior às demais era a arquitetura, devido a sua imponência, estabilidade e necessidade para a vida humana, seguindo a tradição dos arquitetos da antiguidade como Vitruvius. De modo mais específico, a arte arquitetônica era considerada “atividade cívica por excelência, capaz de promover o bem comum e de honrar a cidade e seus governantes através dos monumentos, além de ativar o comércio e organizar sua defesa (...).” (BYINGTON, 2009, p.48). Tal visão de superioridade da arquitetura também foi influenciada pelas ideias de Platão de desvalorização da pintura como cópia da natureza, portanto fundamentava a concepção de que esta arte era superior àquela.

No entanto essa superioridade da arquitetura foi questionada e consistiu num desafio abraçado por grandes artistas da época, buscando com isso provar que a sua especialidade era superior às demais artes. E assim, a arquitetura acabou perdendo esse lugar de predominância na segunda metade do século XVI para a pintura, que era defendida por Leonardo da Vinci, para quem “(...) a superioridade da pintura estava, antes de tudo, ligada à superioridade da visão, janela da alma (...).” (BYINGTON, 2009, p.54). Portanto, na época de Arcimboldo a pintura já estava estabelecida socialmente como a mais proeminente de todas as artes.

Naquela época havia um livre trânsito entre as artes, destacando-se, por exemplo, a relação entre pintura e poesia, bem como também entre diversos campos do conhecimento, os quais apareciam (de alguma forma) nas pinturas, como anatomia, filosofia, mitologia, alquimia, magia, astrologia – com influência recebida dos diversos conhecimentos

aceitos existentes na época. As teorizações de Leon Alberti sobre a importância da universalidade para o conhecimento mais abrangente do homem eram consideradas de importância fundamental pelos artistas da época, os quais geralmente não eram somente artistas, seguindo a sua recomendação de busca pela universalidade, em que todos os saberes da época eram considerados importantes para um conhecimento mais completo do homem, reverenciado como uma criatura divina, com poderes de criação comparados aos de Deus.

Na exaltação do humano – a principal temática dos artistas – e da própria capacidade humana, é possível perceber tal antropocentrismo como expressão das ideias renascentistas mencionadas anteriormente, com influência do neoplatonismo e do hermetismo. Tais ideias eram fortemente esotéricas, cuja representação pictórica era marcada pelo mistério e discrição quanto à concepção de que a arte veiculava um objetivo mágico, que buscava-se ocultar com o uso de simbolismos.

Os eruditos da Renascença apreciavam o uso de expressões elípticas para encobrir, por meio de símbolos, os conceitos que desejavam exprimir. Os artistas foram influenciados por esta moda de ocultar conceitos mais profundos por meio de símbolos decorativos, os símbolos possuíam um significado superficial para o observador ocasional, mas um sentido muito mais profundo para o erudito. (...). (FINGESTEN, 2003b, p.596).

A arte era vista como magia em referência às estátuas de deuses do antigo Egito que eram descritas em textos herméticos, as quais ganhavam vida miraculosamente como resultado de fórmulas mágicas (CHASTEL, 1975). Com base nesses escritos supostamente muito antigos, Garin (1996) afirma que os artistas da época tinham intenção semelhante em suas pinturas, referindo-se às ideias

(...) tão difundidas entre os neoplatônicos, que estiveram em moda cerca de meio século antes, sobre as práticas teúrgicas destinadas a atrair, com a perfeição do artifício, os espíritos para dentro das imagens. (GARIN, 1996, p.115).

Um exemplo famoso inspirado nessa ideia é a obra “Primavera” de Botticelli, que segundo consta, foi pintado para fins mágicos seguindo as recomendações de Marsílio Ficino, como um talismã para Lourenço de Médicis (MOORE, 1990; RAFFAELLI, 2008). As ideias de Ficino, realizando uma síntese peculiar da filosofia antiga de base platônica e dos textos herméticos, os quais acreditava-se que eram extremamente antigos, e portanto, de autoridade relevante, e em que nessa síntese acrescentava também textos do cristianismo em seus primórdios, exerceu uma influência muito importante na cultura da época. Ficino influenciou um número significativo de artistas e também de filósofos, entre os quais destacaram-se Giordano Bruno e Robert Fludd, sendo que o primeiro ocupava-se com a criação de imagens mentais com fins mnemotécnicos e de interligação com as forças cósmicas (YATES, 2007), e o segundo tinha em comum com Ficino o interesse pelo imaginário da música e a busca pela interligação entre corpo, alma e espírito (MOORE, 1990). As ideias herméticas estavam presentes na concepção panteísta de Giordano Bruno, segundo a qual todos os seres possuem vida e existe um “intelecto universal ou alma do mundo”, influenciando também as criações artísticas da época.

No âmbito da arte, Chastel (1975, p.67) afirma que “se falava excepcionalmente de um quadro, Ficino se fixava unicamente em seu poder de sugestão e ao seu valor alegórico.”⁷⁴ Evidenciando assim o misticismo no pensamento da época que era conferido às artes, realizando amplas associações, como por exemplo de figuras mitológicas com planetas e signos astrológicos correspondentes, por exemplo, como indica Battistini (2007) com relação aos simbolismos utilizados nas obras dos séculos XV e XVI.

Tais ideias também abrangem a antiga concepção cosmológica a que se refere Cirlot (1984) como Astrobiologia, embasada no princípio de interdependência universal. Nesse sentido, para os renascentistas que se utilizaram das idéias herméticas, a arte era compreendida como uma forma de magia e o artista como um mago capaz de dominar a natureza e transformá-la:

A dignidade do homem como mago, como operador que tem dentro de si o divino poder criador e o poder mágico de casar a terra ao céu, reside numa heresia gnóstica de que o homem já

⁷⁴ Transcrição traduzida. No original: “S’il parle exceptionnellement d’un tableau, Ficin s’attache uniquement à son pouvoir de suggestion et à sa valeur allégorique.” (CHASTEL, 1975, p.67).

foi e pode vir a ser novamente, pelo intelecto, um reflexo da divina *mens*, um ser divino. Segundo a reavaliação final do mago da Renascença, ele se torna um homem divino. Ainda uma vez, vem-nos à memória um paralelo com os artistas criadores, pois era esse o epíteto que os contemporâneos de Pico concediam aos grandes, a quem com frequência se referem como o divino Rafael, o divino Leonardo, ou o divino Michelangelo. (YATES, 1987, p.129 – grifo da autora).

Outra ideia de Ficino, de origem egípcia, que influenciou os artistas renascentistas, além dessa concepção de animação das imagens, foi o culto ao sol, remetendo à astrologia e às ideias de iluminação, claridade, elevação, visando a saúde de um modo completo interligando corpo, alma e espírito (MOORE, 1990). Também os hieróglifos egípcios, uma escrita visual, chamava a atenção dos renascentistas devido à complexidade da união entre duas formas de comunicação que eram diferentes mas podiam ser combinadas, frente ao que para Ficino permitia uma visão panorâmica dos aspectos do universo. Nesse sentido, Chastel (1975) destaca o pensamento de Ficino, que percebia nos hieróglifos as ideias platônicas e o seu aspecto absoluto, tornadas visíveis no seu aspecto sensível.⁷⁵ E a combinação tanto da escrita como da visão caracterizou um tipo de criação bastante em voga na Renascença: os emblemas. Tais obras, nas quais o conhecimento é mostrado e obtido num olhar panorâmico, eram por isso comparadas aos hieróglifos e estavam sendo consideradas “como o mais perfeito dos símbolos.”⁷⁶ (CHASTEL, 1975, p.72). Tais criações artísticas eram obras formadas por imagens e poesias breves, embasadas em uma mistura de hermetismo e cabala. Segundo Yates (2007), eram imagens utilizadas para fins de memorização permitindo associações de ideias ocultas expressas nos versos que as acompanhavam. No caso das pinturas, muitas também apresentavam símbolos associados a mensagens ocultas para fins de memorização, principalmente utilizando figuras grotescas que impressionavam e assim tornavam mais fácil lembrar de uma ideia vinculada às imagens, tendo sido uma prática

⁷⁵ Em referência à seguinte passagem, no original: “Pour lui, les hiéroglyphes seront très exactement 'des idées platoniciennes rendues visibles', par un accord extraordinaire entre une certaine forme sensible et la notion absolue.” (CHASTEL, 1975, p.72).

⁷⁶ Transcrição traduzida. No original: “(...) l'hiéroglyphe comme le plus parfait des 'symboles'” (CHASTEL, 1975, p.72).

comum a criação de imagens imaginadas com essa finalidade de memorização (YATES, 2007). A esse respeito, Moore (1990) aponta que não só imagens imaginadas, não representadas efetivamente com uma forma física (como fazia Giordano Bruno, entre outros, de acordo com afirma Yates, 2007) mas também estas, pintadas, consistiam para Ficino peremptoriamente em arte da memória.

E assim, a arte apresentava um distanciamento da natureza na medida em que não buscava representar exatamente aquilo que pintava, mas um mundo abstrato, pensamentos, ideias, e portanto tratava-se de uma pintura simbólica que ressaltava o mundo humano. Ao expressar uma visão antropocêntrica do mundo, a pintura da época sempre apresentava figuras humanas, muitas vezes mitológicas, e portanto inventadas, e quando aparecia uma paisagem, esta nunca estava 'desacompanhada', mas com a presença de alguma figura humana. Aparecendo muitas vezes em profusão na arte maneirista e cujas feições expressavam emoções fortes, como angústia, desespero, apreensão e mesmo terror (como observado no item 5.1 deste trabalho). Embora a concepção antropocêntrica continuasse nesse estilo que sucedeu o renascimento, enquanto neste caso o lugar do homem era absoluto num mundo controlado e estável, no caso do maneirismo o homem continuava ocupando um lugar importante mas num mundo turbulento, ambíguo e desafiante. E tais concepções influenciavam as criações pictóricas e apresentavam características a partir das escolhas realizadas que podem ser reconhecidas visualmente (o que foi mais explicitado no item 5.1). Sendo que no primeiro momento os artistas buscavam imitar a natureza da forma mais exímia possível, evidenciando assim a sua habilidade. Além desses aspectos expostos, importante também apontar que esse interesse em imitar a natureza decorria da visão da natureza como a obra de arte do Criador, feita para ser contemplada e admirada pelos homens, principalmente pelos artistas. Nesse sentido, Chastel (1975) afirma que o homem é o espectador da obra de arte do artífice divino, nesse prodigioso teatro do mundo, uma metáfora amplamente utilizada na época. E o artista era comparado pelos renascentistas com o Criador (CHASTEL, 1975). Já os artistas maneiristas visavam realizar deformações para fins expressivos, não se limitando a uma representação fidedigna do seu entorno, chegando mesmo a pretender criar uma nova natureza simbolicamente numa 'realidade' abstrata, fictícia. O gosto pela estética dos grotescos exerceu forte influência principalmente sobre os pintores maneiristas que ao invés de copiar a natureza, buscava criar seres imaginários, inspirados em pinturas

semelhantes encontradas em vestígios arqueológicos da antiguidade (BALTRUSAITIS, 1987; CALVESI, 1987; CHASTEL, 1975).

Byington (2009) aponta ainda que para os artistas renascentistas, a imitação da Antiguidade Clássica não deve ser entendida em sentido literal, consistindo na busca de parâmetros naquelas criações para novas invenções. Era uma concepção de imitação que não excluía a originalidade, visando superar o modelo de referência clássico. Tal caminho artístico baseia-se no naturalismo, no conceito de *mimesis* como “verdade artística”, visando criar ilusão de realidade em suas obras, cujo processo possibilita o conhecimento do mundo, em que o artista, “(...) imitando, extrai da natureza o próprio saber.” (BYINGTON, 2009, p.15).

5.2.3 As ideias da época nas obras de Arcimboldo

Além dos desenvolvimentos apresentados com relação à pintura de sua época (já num período tardio da Renascença, denominado estilisticamente de Maneirismo), mais alguns comentários podem ser acrescentados, buscando abranger a particularidade das pinturas compostas de Arcimboldo, tanto com relação à sua “Árvore de Jessé” como às suas cabeças compostas posteriores. A estas obras, que apresentam duas imagens sobrepostas e simultâneas, conforme sejam vistas de um modo ou de outro, podem ser assinaladas várias ideias em voga na época.

Uma ideia em comum com outras pinturas da época consiste na pintura como cópia perfeita da natureza (*mimesis*), consistindo em um dos aspectos dessas obras, aplicando-se principalmente às composições da segunda grande fase da criação artística de Arcimboldo, aspecto que até hoje é objeto de debates no âmbito dos estudos sobre este artista.

Outras ideias que podem ser apontadas como prováveis influenciadoras para a ambivalência ou ambiguidade de suas obras (conforme a diferenciação realizada por Remshardt, 2004) nas pinturas do referido artista, estão inter-relacionadas, formando um todo explicativo de uma visão de mundo proveniente da Antiguidade. Consistem na representação da presença concomitante do Uno e do múltiplo; do princípio de interdependência universal; e da filosofia do universo vivo. Sugerindo uma concepção, como mencionado anteriormente, de que todos os seres estão de alguma forma relacionados, existindo correspondências entre os diferentes níveis da

realidade, evidenciando uma multiplicidade de seres vivos, a qual é apenas aparente, ocultando a unidade por trás da aparente diversidade; e que cada ser em separado consiste em um microcosmo, constituindo uma imagem do todo em pequena escala. Além disso, este pensamento, vendo todos os seres interligados, concebe que cada um é parte de um todo maior, um universo vivo, imagem do deus criador: “(...) quando se contemplam de uma só vez todas essas maravilhas, o imóvel posto em movimento, o inaparente tornando-se aparente através das obras que criou.” (HERMES TRISMEGISTOS, V, 5, s.d., p.10).

Nesse sentido, as ideias herméticas parecem fundamentar filosoficamente a criação das cabeças compostas por Arcimboldo, como a de que o deus invisível manifesta-se através do mundo visível e pode ser percebido a partir da contemplação:

(...). Perceba como o ser que parece à maioria inaparente vai tornar-se para ti o mais aparente. Com efeito, ele não poderia existir sempre se não fosse inaparente; pois tudo o que é aparente foi engendrado, pois apareceu um dia. Contrariamente o inaparente existe sempre pois não tem necessidade de aparecer: é eterno, com efeito, e é ele que faz aparecer todas as outras coisas sendo ele mesmo inaparente pois existe sempre. Fez aparecer todas as coisas, mas não aparece, engendra, mas não é engendrado, não nos oferece uma imagem sensível, mas dá uma imagem sensível às coisas. Pois não há apresentação em imagem sensível além daquela dos seres engendrados: efetivamente vir a ser é aparecer aos sentidos. É portanto evidente que o único não engendrado é ao mesmo tempo não suscetível de se apresentar numa imagem sensível e aparente, mas que, como ele dá uma imagem sensível às coisas, aparece através de todas e em todas e aparece sobretudo àquele aos quais quis aparecer. (...). (HERMES TRISMEGISTOS, V, 2, s.d., p.9-10).

Assim, compreendendo o mundo como “um vivente imortal” (HERMES TRISMEGISTOS, VIII, 1, s.d., p.13), seguindo uma interpretação da obra de Arcimboldo em foco, conforme tais excertos, parece que as cabeças compostas do artista estariam representando a

imagem divina invisível, mas que pode ser vista através da contemplação da natureza por meio do pensamento. De todo modo, nessas obras de Arcimboldo, as cabeças humanas constituem sínteses da criação, na medida em que são formadas pelos demais seres, evidenciando portanto a ideia da unidade formada pela multiplicidade. Principalmente com relação ao segundo tipo de obras compostas é possível perceber essa ideia traduzida na linguagem pictórica de Arcimboldo, em que esse todo vivo, formado pelos demais seres de outros reinos e objetos (separadamente), tem forma humana, foi “feita” à imagem do homem. E nesse sentido, pode-se identificar o antropocentrismo característico da época, evidenciando a concepção de homem como um ser divino, com poder imaginativo e criador comparado ao próprio Deus. Tendo capacidade para criar uma nova natureza, melhorada, como era considerado o pintor na época. Sendo que esse aspecto foi ressaltado com relação a Arcimboldo, tendo sido aclamado como um artista que conseguiu superar a natureza em sua criação, ao construir a imagem de uma invenção que a natureza não foi capaz de criar.

O hermetismo buscava também harmonia entre as diferentes religiões, na utopia de uma unificação, nesse sentido, “no centro dessa revelação encontra-se a 'divindade' do homem, o microcosmo que é a síntese de toda a criação.” (ELIADE, 1984, p.290). Portanto, tais seres divinos que as cabeças compostas podem estar representando, referem-se aos homens divinizados, que alcançaram um desenvolvimento como o almejado pela alquimia.

(...). Na natureza tudo está em tudo. Assim também [é] no intelecto. E a memória pode memorizar tudo a partir de tudo. O caos de Anaxágoras é a multiplicidade sem ordem; precisamos pôr ordem na diversidade. Ao estabelecer ligações entre o superior e o inferior, obtém-se um belo animal, o mundo. A harmonia entre as coisas superiores e inferiores constitui a cadeia áurea que vai da terra ao céu; assim como a descida pode ser feita do céu à terra, a subida pode ser realizada – seguindo essa ordem – da terra ao céu. (...). (YATES, 2007, p.285)

Sabe-se do grande interesse pelo platonismo nos círculos frequentados por Arcimboldo (CAVALLI-BJÖRKMAN, 2007, p.123),

podendo-se perceber na obra de Arcimboldo elementos que apontam para uma tradição de pensamento referentes a uma cosmologia e concepção de natureza, cujas idéias já aparecem com os filósofos da antigüidade grega pré-socrática como Heráclito e outros pensadores. Entre outros, especificamente os milésios Tales, Anaximandro e Anaxímenes, já pensavam no mundo constituído por um princípio primordial, gerando a concepção dos quatro elementos (NICOLA, 2005; OS PRÉ-SOCRÁTICOS, 1991). Esta ideia dos elementos constituintes do universo, tema de uma série de quadros e de versões consecutivas do mesmo tema, realizados pelo artista, também é referida por Platão na sua obra *Timeu*, na qual apresenta a sua concepção sobre a criação do mundo e seus seres a partir dos quatro elementos (PLATÃO, 2003). Sendo que, devido ao fato de que os vegetais são representados de modo mais recorrente em suas obras, pode-se pensar na predominância do elemento terra, com seus alimentos, na concepção de mundo do próprio artista. No caso da árvore de Jessé, pode-se pensar na presença dos quatro elementos, embora a água esteja referida indiretamente: em algumas nuvens carregadas, na seiva oculta dentro do tronco da árvore, e também no sumo dos limões, mas não aparece de modo visível. Talvez, de um modo ainda mais indiretamente, o elemento água também poderia estar sendo referido na figura da mulher, por sua tradicional correspondência à Lua, e esta ao elemento água. A cor do seu véu e de boa parte de suas vestes é branco, que tradicionalmente, também remete ao satélite natural da Terra. Os demais elementos estão mais visíveis e imediatamente evidentes nessa obra, dispensando descrições neste momento.

Em Heráclito, por sua vez, é possível encontrar certas idéias, algumas das quais parecem ser ilustradas pelas pinturas de Arcimboldo, como a de que a natureza é instável, está em permanente transformação, é ambígua e repleta de contradições, enfatizando uma visão da vida como devir, ou seja, como movimento de um vir a ser constante, ressaltando a idéia de vida como transformação, metamorfose. Tal concepção sintetiza, assim, um pensamento marcado pelo paradoxo em que “tudo é criado pelos contrários” (HERÁCLITO apud NICOLA, 2005, p.20), como nos seguintes fragmentos: “o contrário é convergente e dos divergentes nasce a mais bela harmonia, e tudo segundo a discórdia” e “Conjunções o todo e o não todo, o convergente e o divergente, o consoante e o dissoante, e de todas as coisas um e de um todas as coisas” (Heráclito de Éfeso, OS PRÉ-SOCRÁTICOS, 1991, p.52). Esse último fragmento evidencia, na concepção deste pensador, a

relação por ele destacada entre unidade e multiplicidade dos seres, idéia explicitada na simples afirmação: “Tudo é Um” (HERÁCLITO apud NICOLA, 2005, p.20), em que os opostos formam um “todo harmônico”, e a vida implica em oposição, concebendo no movimento o princípio primordial da natureza.

Estas ideias permitem pensar, além da ideia já mencionada de união de opostos entre a multiplicidade e a unicidade, o movimento presente nessas obras de alternância na percepção de duas imagens diferentes em uma mesma pintura, enfatizando a metamorfose que ocorre aos olhos do espectador ao alternar na contemplação ora de um rosto, ora de partes que parecem desconexas formando aquele rosto.

Outra influência filosófica pode ser percebida nas idéias de Pitágoras, embora este não tenha deixado escritos, suas idéias tornaram-se conhecidas por meio dos escritos de seus seguidores, o qual fundamentou o pensamento esotérico, o qual interessou Arcimboldo e o seu meio circundante, notadamente Rodolfo II e sua corte, tendo também despertado o interesse dos filósofos da Academia Platônica de Florença, aproximadamente um século antes. Para Pitágoras, o princípio primordial da natureza consiste no número, por meio do qual a harmonia se expressa (TRESOLDI, 2003). Com relação aos aspectos apontados relativos a este pensamento, Hocke assinala que em uma paisagem antropomorfa de Arcimboldo há a seguinte inscrição em sua parte superior: “homo omnis creatura”, traduzida na obra de Hocke como “o homem (o um) é a soma de todo o mundo criado” (HOCKE, 2005, p.248), tratando-se de uma frase pitagórica, remete à idéia de que o homem é um todo formado pelos elementos, transmitindo uma idéia de interligação entre todos os seres, e assim, destacando uma relação entre macrocosmo e microcosmo. Consistindo na ideia semelhante à mencionada anteriormente referente à relação entre as partes e o todo. Também é possível analisar simbolicamente a obra remetendo aos números e seus respectivos significados que “A Árvore de Jessé” apresenta, com significados simbólicos relevantes como por exemplo: unidade, dualidade, trindade e quaternidade, destacando-se também o dodecanário. Já no caso das demais obras compostas, a quantidade de seres é tão extensa que não se torna relevante nem pertinente uma análise desse tipo.

Além das ideias filosóficas acima relacionadas, outras influências em termos de ideias podem ser mencionadas (embora sem aprofundamento nesses conhecimentos) referem-se ao pensamento e as teorias científicas em voga por volta de 1560, período em que, pelo que

se tem conhecimento, seria quando Arcimboldo começou a criar suas cabeças compostas. As ciências da moda eram quiromancia, fisionomia e geomancia, e também havia grande interesse em criptografia e escrita hieroglífica (CAVALLI-BJÖRKMAN, 2007 – para quem, no sentido de compreender melhor a iconografia complexa do 'tipo quebra-cabeça' de Arcimboldo, é necessário recorrer a tais fontes). Ainda de acordo com Görel Cavalli-Björkman (2007), além de uma leitura política, também pode ser realizada sobre tais obras compostas de Arcimboldo uma leitura baseada em “narrativas míticas da antiguidade”: encontradas nas metamorfoses na mitologia grega e romana relatadas por Ovídio. Sabe-se que Arcimboldo conhecia bem a mitologia grega pelos espetáculos que realizou na corte dos Habsburgos. Acredita-se também que o “Timeu”, de Platão, inspirou as séries “Estações” e “Elementos” (KRIEGESKORTE, 2006) influenciando-o na criação das cabeças compostas, representando tais ideias de relação entre todo e partes e a criação a partir dos elementos, em suas obras.

Apesar de não existir qualquer indicativo nesse sentido, é provável que Arcimboldo possa ter estudado ótica, como o fizeram Alberti, Piero della Francesca e Leonardo décadas antes (CHASTEL, 1975), sendo que essa possibilidade não foi apontada nos estudos consultados sobre o referido artista.

Com relação à possibilidade das obras do artista consistirem em uma arte da memória, diferentemente de tal prática de criação de imagens mnemônicas que se utiliza de imagens arquitetônicas para lugares de memória, portanto, não se aplica exatamente à criação de Arcimboldo, que se utilizaria de lugares nas feições de um rosto humano até o tronco, na maior parte dos seus quadros. Sendo que segundo Berra (2011b) as cabeças compostas de Arcimboldo foram utilizadas como arte da memória, e pode-se apontar que: “o esforço de empregar similitudes para auxiliar a memória encorajou a diversidade e a invenção individual (...).” (YATES, 2007, p.122). E as imagens criadas nessa forma de arte hoje extinta, de modo geral, são “imagens impressionantes e incomuns, belas ou hediondas, cômicas ou obscenas.” (YATES, 2007, p.27). Esta autora se pergunta, com relação ao tipo de formação de imagens:

Essa arte interior, que encorajou o uso da imaginação como um dever, deve ter sido, certamente, um fator preponderante na evocação das imagens. Seria a memória uma explicação do apreço medieval [e renascentista?] pelo grotesco,

pela idiosincrasia? Seriam as estranhas figuras nas páginas dos manuscritos e em todas as formas de arte medieval não tanto a revelação de uma psicologia torturada, mas antes a evidência de que a Idade Média, quando importava aos homens recordar, seguia regras clássicas, a fim de criar imagens memoráveis? (YATES, 2007, p.138).

Essas obras de Arcimboldo talvez possam referir-se a algo que se deseja que seja lembrado. Mesmo a mensagem reconhecida por diversos autores como a que tais obras se referem: a de que o Império Romano Germânico é triunfante, invencível e eterno, pode constituir em uma imagem criada para fins de memorização, como um lembrete ao espectador frente a tais imagens.

6 PESQUISA ICONOGRÁFICA E ICONOLÓGICA SOBRE A IMAGEM SIMBÓLICA DA ÁRVORE EM CULTURAS DIVERSAS

Nesta parte do trabalho, são descritas várias instâncias sobre simbologias referentes ao tema da árvore, incluindo os aspectos mitológicos e religiosos de culturas e crenças de diferentes povos: indianos, egípcios, sumérios, persas, gregos, romanos, celtas, nórdicos, islâmicos, cristãos, judeus, budistas, maias, entre outros. Sem entrar aqui na questão da precedência e da propagação ou simultaneidade espontânea dessas imagens simbólicas com algumas semelhanças e diferenças entre si⁷⁷, Tresoldi (2003) afirma que a árvore é um dos símbolos mais recorrentes em todas as tradições religiosas e esotéricas, com origem muito antiga, nas iconografias em que uma árvore central é acompanhada por dois acólitos, um de cada lado, muitas vezes em postura de reverência (D'ALVIELLA, 1990; CIRLOT, 1984).

O motivo, em aparência decorativo, do *hom*, ou árvore central colocada entre dois animais frente a frente ou dois seres fabulosos, é um tema mesopotâmico que passou ao Extremo Oriente e ao Ocidente por meio de persas, árabes e bizantinos. (CIRLOT, 1984, p.99).

O símbolo da árvore fez-se presente também em sistemas como a alquimia e a cabala, e até mesmo em metáforas científicas. Tal abrangência espacial e temporal evidencia a importância desse símbolo para a humanidade, proporcionando às imaginações suporte a crenças religiosas, valores, visões de mundo, mitos de criação, compreensões sobre a natureza (remetendo a dimensões de tempo e espaço) e o ser humano e as relações entre ambos, sonhos coletivos, direcionando ações e rituais.

Com relação à adoração da árvore em inúmeras culturas, em decorrência de diversos significados que lhe foram e têm sido atribuídos, Eliade afirma:

Nunca uma árvore foi adorada por si mesma, mas sempre por aquilo que, através dela, se 'revelava', por aquilo que ela implicava e significava. Assim,

⁷⁷ Para mais detalhes sobre esse assunto, consultar D'Alviella (1990).

suas propriedades mágicas lhes são atribuídas pela contemplação mística da árvore (...) se a árvore está carregada de forças sagradas, é porque é vertical, é porque cresce, (...) se regenera (...), tem seiva, etc. É em virtude do seu *poder*, ou melhor, é porque ela *manifesta* uma realidade extra-humana – que se apresenta ao homem numa certa forma, que dá fruto e se regenera periodicamente – que uma árvore se torna sagrada. (ELIADE, 2010b, p.217- grifos do autor).

Sendo recorrente em inúmeras culturas, tema da árvore é um dos símbolos mais antigos e importantes, podendo-se apontar alguns aspectos que foram ressaltados nas diversas imagens simbólicas da árvore. Em algumas árvores há predominância de um desses aspectos, resultando uma denominação única e específica para a árvore: do mundo, da criação, da vida, da abundância, sagrada, do conhecimento, da morte, microcósmica, do paraíso, principalmente. Em algumas representações de árvores, dois ou mais desses aspectos aparecem combinados, decorrendo disso uma concepção mais complexa acerca da árvore. E em outras, todos esses aspectos estão combinados, consistindo em símbolo da totalidade. Trata-se de categorias abrangentes decorrentes das significações que podem ser identificadas presentes nessas imagens simbólicas da árvore, que não são objetivamente excludentes, mas que são observadas e descritas pelos diversos estudiosos sobre o tema mencionado. Tais características muitas vezes estão inter-relacionadas e não são separadas, mas aqui buscou-se uma certa separação para finalidades analítica e de apresentação. Tais aspectos da árvore constituem neste trabalho categorias de análise, sendo que existem também outras classificações. Eliade listou outros aspectos da árvore, diferente das categorias utilizadas para esta análise, referindo-se a diferentes contextos em que a vegetação é valorizada e cultuada: “cosmológico, mítico, teológico, ritual, iconográfico, folclórico” (ELIADE, 2010b, p.214). Alguns autores, por exemplo diferenciam a árvore da vida e a árvore da imortalidade, sendo que aqui essa diferenciação não é feita pela semelhança de ideias, que podem aparecer juntas numa mesma categoria.

As denominações das categorias apresentadas a seguir, segundo as quais diversas concepções e significações agrupadas sobre a árvore, já existem e são amplamente referidas, embora muitas vezes de forma

não tão sistematizada pelos diversos estudiosos e comentaristas, como os autores das fontes consultadas como base para a escrita deste capítulo. No entanto, muitas vezes aparecem sem uma clara diferenciação e de forma confusa e misturada.

Ainda, tais denominações utilizadas neste trabalho para os diferentes aspectos da árvore não são novas, as mais unânimes são: árvore do mundo ou cósmica, e árvore da vida. Mas as demais variam, segundo os diferentes autores. Aqui foi feita uma categorização própria, que não segue exatamente as existentes: foram coletadas imagens simbólicas de árvores, foi realizada uma releitura dessas imagens, mitos e ritos agrupando-as em categorias conforme a ideia principal, sendo que algumas inseriam-se em mais de uma dessas ideias centrais. Embora existam outras listagens pertinentes, esta foi mantida, por considerá-la adequada para os objetivos deste tópico: trazer uma compreensão para posterior aplicação à leitura da obra pictórica que é o foco desta tese.

Como referido anteriormente, não se trata propriamente de categorias estanques, totalmente separadas e excludentes, mas de agrupamentos que permitem identificar ideias predominantes que direcionam para uma significação coletiva sobre a árvore. Sendo que, apesar de algumas culturas terem imaginado árvores que podem ser compreendidas como pertencentes a um dos seguintes grupos, outras criaram imagens de árvores que combinam mais de uma dessas características agrupadas, formando um todo coerente. E uma categorização inicial realizada nesse sentido auxilia a perceber com clareza os diferentes aspectos que constituem essas árvores e observar também melhor como essas ideias são articuladas nessas compreensões imaginárias acerca do mundo e dos seres humanos em seu entorno e com os demais seres, concretos e imaginários. Não se trata exatamente de uma classificação, mas de grupos de conceitos, imagens e ideias, permitindo estabelecer relações entre as mesmas, e dessa forma compreender melhor tais imagens de modo geral, e mais especificamente o tema da árvore de Jessé, temática principal da obra de Arcimboldo em análise no presente trabalho.

Na realidade, a árvore é um símbolo complexo que abrange todos esses aspectos por ser um símbolo da totalidade, como na seguinte passagem: “A imagem da árvore não foi escolhida unicamente para simbolizar o Cosmos, mas também para exprimir a Vida, a juventude, a imortalidade, a sapiência. (...)” (ELIADE, 1992, p.121). Lurker (2003, p.54) também se refere aos diferentes aspectos da imagem da árvore como símbolo: “Traços simbólicos múltiplos que se entrecruzam: local

sagrado, árvore cósmica, árvore da vida, árvore da sabedoria.” E no texto intitulado “Trees in Mythology” (2001) também é apresentado um panorama geral sobre os diversos significados que a imagem da árvore abrange: “Em mitos e lendas ao redor do mundo, árvores aparecem como escadas entre mundos, como fontes de vida e sabedoria, e como formas físicas de seres sobrenaturais.”⁷⁸ (TREES IN MYTHOLOGY, 2001, p.1).

Segundo Eliade, houve uma certa sequência com relação às ideias atribuídas à árvore em diversas culturas, no decorrer do tempo. Este autor afirma que a concepção da árvore cósmica, habitat da divindade, foi precedida pela ideia de árvore juntamente com pedra como “lugar sagrado”, um microcosmo. Posteriormente passou a ser compreendida como lugar onde a divindade habita. (ELIADE, 2010b, p.219).

Apesar de se buscar abranger de forma extensa os significados tradicionais desse tema, sabe-se que não é possível esgotar todas as possibilidades de significados concernentes à árvore, como dito anteriormente, considerando que os símbolos não possuem uma limitação nesse sentido (CHEVALIER, 1986). O objetivo a seguir é apresentar alguns significados, mais conhecidos e considerados relevantes e pertinentes para a análise a ser realizada neste trabalho. E embora diversos sinônimos e variações de significados possam ser utilizados, optou-se neste trabalho para as denominações dos aspectos principais da árvore, os termos mais conhecidos.

6.1 A ÁRVORE DO MUNDO

As árvores cósmicas de diferentes culturas caracterizam-se por consistirem em uma concepção do universo em que há um eixo de sustentação situado no centro do mundo, evidenciando uma ordem e organização, uma ideia de hierarquia entre diferentes níveis. Tal imagem sugere a ideia de estrutura, na qual a árvore exerce a função de coluna, mastro ou poste. Portanto, a ideia da árvore como um grande eixo, equivale à crença de algumas culturas em um “poste cósmico que sustenta o mundo e se acha no centro do universo” (ELIADE, 2010b, p.242). Segundo Chevalier (1986), a árvore é um dos símbolos mais comuns de eixo, e Guénon (2001) aponta outras imagens com

⁷⁸ Transcrição traduzida. No original: “In myths and legends from around the world, trees appear as ladders between worlds, as sources of life and wisdom, and as the physical forms of supernatural beings.” (TREES IN MYTHOLOGY, 2001, p.1).

simbolismos equivalentes: pilar, chama, coluna de fumaça, entre outros, evidenciando um significado de verticalidade e ascensão. “As árvores são um dos símbolos mais conhecidos pela humanidade. Sua forma longa e vertical simboliza o centro do mundo ligado ao mundo inferior, à Terra e aos Céus.” (MALLON, 2009, p.184).

Árvores do mundo tiveram presença nas crenças de povos nórdicos e central-asiáticos, embora sua provável origem seja a mesopotâmia (ELIADE, 2010b), surgindo numa diversidade de manifestações relacionadas a uma mesma ideia central. Uma das mais famosas provém da tradição germânica – o freixo do mundo Yggdrasil – localiza-se no centro do universo e une os três mundos, tendo suas raízes no submundo, o tronco sobre a terra e seus galhos suportando o céu aonde os deuses habitam (ELIADE, 2010a; ELIADE, 2010b; LURKER, 2003; MOCK, 2004), sendo que tal árvore simbólica antecede o Judaísmo (ELIADE, 2010a). Outra grande árvore era o “Sicômoro Sagrado” que interligava o mundo dos vivos e o dos mortos, com significação semelhante de eixo entre dois mundos distantes entre si; assim como também a árvore *Wacab Chan* dos maias, como “um poderoso símbolo maia da criação e da organização da ordem do mundo. Suas raízes alcançam o *Xibalba*, o mundo inferior, e seus galhos alcançam os céus. A Árvore do Mundo é simbolizada pela Via Láctea.” (MALLON, 2009, p.52). Outros povos que concebiam a árvore em sua dimensão cósmica eram os tártaros, habitantes da região da Sibéria, para os quais essa árvore era uma bétula localizada no alto de uma montanha, próxima ao céu (LURKER, 2003). Também os celtas concebiam as árvores, embora não tivessem elegido uma em particular, como símbolos importantes capazes de conectar a Terra e o Céu, e assim os mundos inferiores com os superiores, por isso eram veneradas (MALLON, 2009). Outros exemplos que podem ser citados são “a Árvore da Vida no Islamismo representa a conexão entre o mundo inferior, a Terra e o Paraíso” (MALLON, 2009, p.85); a árvore miraculosa que cresce no centro do universo, segundo a mitologia chinesa (ELIADE, 2010a).

Algumas representações desse tipo apresentam animais diversos distribuídos em seus ramos, como nos dois exemplos seguintes:

Às raízes da árvore correspondem os dragões e serpentes (fontes originárias, primordiais); ao tronco, (...) o leão, o unicórnio e o cervo; que expressam a ideia de elevação, agressão e

penetração. À copa, aves e pássaros ou corpos celestes. (CIRLOT, 1984, p.102).

A árvore cósmica, acompanhada de pássaros, de cavalos ou de tigres, encontra-se na China ártica (...). (ELIADE, 2010b, p.223).

Tal imagem do mundo abrange todos os seres, inclusive os astros (sol, lua, estrelas e planetas):

O significado cosmológico da árvore já é destacado em representações antigas da Mesopotâmia através de atributos astrais (lua crescente, roseta, estrela). (LURKER, 2003, p.54).

(...) conhecida como a Árvore Cósmica, é sempre descrita com esferas, luzes, frutas e estrelas nos seus galhos, representando os ciclos solares e lunares. (MALLON, 2009, p.63).

Esta árvore também pode ser representada de forma mais diferenciada da natureza: a árvore do mundo já foi imaginada com raízes de ferro, galhos de cobre e folhas de prata⁷⁹ (TREES IN MYTHOLOGY, 2001, p.1).

Pode ser representada também como um objeto de culto religioso: “O candelabro de sete braços do Judaísmo corresponde à árvore celeste que sustenta os planetas.” (LURKER, 2003, p.54)

Incluindo também os elementos cosmológicos presentes na árvore, Eliade (2010a, p.221) cita a seguinte passagem: “Os seus ramos são o éter, o ar, o fogo, a água, a terra”.

Bachelard (2001) destaca, nesse sentido, tal árvore em relação com a terra e com o céu (mencionando os ventos e as estrelas): “(...). Sonhando com a árvore imensa, com a árvore do mundo, com a árvore que se alimenta de toda a terra, com a árvore que fala a todos os ventos, com a árvore que conduz às estrelas... (...)” (BACHELARD, 2001, p.226-227).

⁷⁹ Transcrição traduzida. No original: “In traditional societies of Latvia, Lithuania, and northern Germany, the world tree was thought to be a distant oak, birch, or apple tree with iron roots, copper branches, and silver leaves.” (TREES IN MYTHOLOGY, 2001, p.1).

Nesse eixo ocorre a interligação entre diferentes mundos, unindo-os e permitindo a comunicação entre eles, assemelhando-se a uma função de escada, sugerindo assim também a ideia de livre passagem: “Deuses e seus mensageiros viajam de mundo a mundo subindo ou descendo a árvore.”⁸⁰ (TREES IN MYTHOLOGY, 2001, p.1). Neste aspecto, a árvore Yggdrasill, era imaginada “conectando todas as coisas vivas e todas as fases da existência.”⁸¹ (TREES IN MYTHOLOGY, 2001, p.1).

Entre os índios da América del Norte (...) os diferentes “mundos” são representados muitas vezes como uma série de cavernas sobrepostas, e os seres passam de uma a outra subindo ao longo de uma árvore central; naturalmente, nosso mundo é uma dessas cavernas, com o céu por abóbada.⁸² (GUÉNON, 2001, p.264).

Além da árvore concebida como escada no sentido de comunicação entre os mundos, esta associação também pode ser pensada com relação à ideia de elevação, crescimento pessoal, como: “(...) um símbolo universal, representando a crença de que os humanos possam ascender de sua condição mais baixa até obter a mais poderosa conexão com os Céus.” (MALLON, 2009, p.63). Nessa visão, a árvore é concebida como uma escada, através da qual é possível realizar uma escalada até chegar ao nível mais alto, relativa à simbologia ascensional, remetendo à ideia de elevação do estado da alma para níveis mais paradisíacos.

Portanto, trata-se de um símbolo macrocósmico que reflete uma realidade absoluta. Esta árvore algumas vezes é representada de forma convencional, com suas raízes no submundo, seu tronco no mundo terrestre aonde os seres humanos e demais seres residem, e sua copa no céu que é o lar dos deuses.

⁸⁰ Transcrição traduzida. No original: “Gods and their messengers travel from world to world by climbing up or down the tree.” (TREES IN MYTHOLOGY, 2001, p.1).

⁸¹ Transcrição traduzida. No original: “It was a great ash tree that nourished gods, humans, and animals, connecting all living things and all phases of existence.” (TREES IN MYTHOLOGY, 2001, p.1).

⁸² Transcrição traduzida. No original: “Entre los indios de América del Norte (...) los diferentes 'mundos' se representan a menudo como una serie de cavernas superpuestas, y los seres pasan de uno a otro subiendo a lo largo de un árbol central; naturalmente, nuestro mundo es una de esas cavernas, con el cielo por bóveda.” (GUÉNON, 2001, p.264).

(...) na mitologia escandinava, o cosmos está conectado pela sagrada árvore, Yggdrasill, suas raízes alcançam Nifheimr, a região mais baixa do inferno; seu tronco, envolvido pela cobra do oceano, está em Midgardr, o reino dos humanos; e seus galhos alcançam Ásgardr, o lar dos deuses. (...).⁸³ (FRESE e GRAY, 2005, p.2).

Outras vezes é imaginada como uma árvore invertida, com as raízes no céu onde recebe diretamente o alimento, e com as extremidades de sua copa na terra, aonde as ideias celestes são expressas.

A árvore invertida é encontrada na Cabala e no livro do hinduísmo Bhagavad Gita. Simboliza Deus no Céu como fonte de toda a vida, que flui através de tudo e em todas as direções. Enfatiza também o conceito de que o que está em cima, está em baixo – a árvore pode ser invertida, mas a força da vida é a mesma. (MALLON, 2009, p.63).

Outro exemplo disso está na tradição indiana, centrada na árvore Açvattha, uma figueira invertida, contradizendo a ordem usual, com as raízes no céu e os galhos cobrindo a terra, como uma manifestação de Brahma.⁸⁴ (FRESE e GRAY, 2005).

A tradição indiana, desde os textos mais antigos, representa o cosmos sob a forma de uma árvore

⁸³ Transcrição traduzida. No original: “Similarly, in Scandinavian mythology, the cosmos is connected by a sacred ash, Yggdrasill, its roots reach to Nifheimr, the lowest region of Hel; its trunk, enwrapped by the snake of the ocean, is in Midgardr, the realm of humans; and its branches reach to Ásgardr, the home of the gods. Other version of the myth depict the great ash with three roots: Nifheimr or Hel under one, Utgardr, the realm of giants or demons, under the second, and Midgardr under the third. On top of Yggdrasill sits the eagle of Odin, chief of the gods; nearby is the Spring of Urd (‘fate’), where the gods dispense justice and determine the fate of the world. At Ragnarok, the doomsday of the gods, Yggdrasill will shake its roots, freeing the monsters of the lower regions.” (FRESE e GRAY, 2005, p.2).

⁸⁴ Em referência à seguinte passagem, no original: “Indian tradition offers many variations of the cosmic tree. In the Upanisads the tree is inverted with its roots in the sky while its branches cover the earth. The eternal *asvattha* (‘fig tree’; *Ficus religiosa*) is a manifestation of Brahmā in the universe. This forest tree is also described as rising from the navel of Varuna or of Nārāyana as he floats in the waters of the universe.” (FRESE e GRAY, 2005, p.2 – grifos dos autores).

gigante. Nos Upanishads esta concepção é determinada dialeticamente: o universo é uma 'árvore invertida' que mergulha as suas raízes no Céu e estende os seus ramos por sobre toda a Terra. (...). A árvore Açvattha representa aqui, em toda a sua clareza, a *manifestação* do Brahman no cosmos, ou seja, a criação como movimento descendente. (...). (ELIADE, 2010b, p.221 – grifo do autor).

Ainda, uma outra árvore invertida também foi representada na Babilônia: a árvore Kiskanu, com concepção semelhante às já apresentadas (ELIADE, 2010b). Também pode-se mencionar como exemplo de árvore invertida, a Árvore Sephirótica da cabala, a qual: “é um arranjo de dez esferas interconectadas, que simboliza o sistema central da Cabala Judaica e suas tradições. Simboliza um mapa do Universo e a psique (...).” (MALLON, 2009, p.65).

Outros exemplos também podem ser encontrados nas tradições hebraicas e islâmicas, nas quais ocorre a “identificação do cosmos com a 'árvore invertida’”: a doutrina esotérica hebraica, e também na tradição islâmica da 'árvore da felicidade', cujas raízes mergulham no último Céu e cujos ramos se estendem sobre a Terra.” (ELIADE, 2010a, p.222).

Portanto, em diversos mitos tal árvore, seja invertida ou não, é mostrada frequentemente como um eixo que liga os três mundos (céu, terra, e inferno) e se localiza no centro do universo (*Axis Mundi*). Assim, as raízes sob a terra conectam-se com o mundo infernal (da morte ou a vida passada), o tronco posiciona-se na altura dos seres-humanos (correspondendo à vida terrena, física) e seus ramos contactam com o céu (o mundo celestial, a vida futura ou dos deuses). O seu aspecto mais significativo, ressaltado nas mais diversas tradições, refere-se à árvore como a possibilidade de atravessar os três níveis da existência e estar em todos eles simultaneamente (TRESOLDI, 2003).

O eixo do mundo é o centro deste: “(...) que é o lugar de união do individual com o Universal.”⁸⁵ (GUÉNON, 2001, p.219). Assim, nesta imagem de árvore o individual e o universal não apenas se comunicam como também se correspondem e se unem, por isso muitas vezes é representada como a árvore do poder. Nesse sentido, em diversos mitos, o fruto desta árvore confere onipotência a quem dele se alimenta. Sobre

⁸⁵ Transcrição traduzida. No original: “(...) que es el lugar de unión de lo individual con lo Universal.” (GUÉNON, 2001, p.219).

esse poder: “(...) para a experiência religiosa arcaica, a árvore (ou, mais propriamente certas árvores) representa um *poder*. (...) este *poder* é devido tanto à 'árvore' em si como às suas implicações cosmológicas. (...).” (ELIADE, 2010b, p.216 – grifos do autor).

Sobre o lugar do homem no cosmo e o referido aspecto da imagem da árvore, é pertinente a seguinte passagem relativa à cultura indiana, segundo a qual é necessário para a sua própria evolução que o homem tenha uma postura ascética, distanciando-se do mundo, ideia metaforicamente expressa pela expressão: “cortar a árvore pela raiz”:

'Cortar a árvore pela sua raiz' equivale a retirar o homem do cosmos, a isolá-lo dos 'objetos dos sentidos' e dos 'frutos das suas ações'. O mesmo motivo de desprendimento da vida cósmica, do retirar-se em si mesmo, do recolhimento, considerado como a única possibilidade que o homem tem de se transcender e se libertar, se encontra num texto do Mahâbhârata. (ELIADE, 2010a, p.221).

Enfim, pode-se sintetizar que esta imagem simbólica representa um princípio estruturador da visão de mundo, o qual é central e ao mesmo tempo permite o atravessamento e a comunicação de diversos mundos, em seus movimentos de ascensão e descenso, evidenciando ainda a verticalidade característica da árvore nessa concepção, e que abrange a possibilidade de obtenção de poder.

6.2 A ÁRVORE DA CRIAÇÃO

Estas árvores estão presentes em diversos mitos de origem e ressaltam mais o aspecto temporal, evidenciando as forças criadoras divinas que criaram o mundo, e que está em eterna criação, repetindo-se periodicamente. Nesse sentido, Bachelard (2001) aponta para uma inversão observada com relação à árvore cosmogônica, a qual foi imaginada como criadora da vida, com poder suficiente para causar o surgimento diário do sol, constituindo na imagem da árvore cosmogônica, aparentemente bizarra por uma única árvore explicar a criação do mundo.

Um vegetalismo imaginário, vivido em sua intimidade, pode aliás apresentar inversões curiosas. Em vez de viver ociosamente a imagem objetiva de uma árvore que o sol primaveril renova e que o vento de outono despoja, o vegetalismo apaixonado imagina as diversas estações do ano como forças vegetais primitivas. Vive o devaneio de uma árvore *que produz as estações*, que obriga a floresta inteira a brotar, que dá sua seiva a toda a natureza, que chama as brisas, que obriga o sol a levantar-se mais cedo para dourar as folhagens novas, em suma, o sonho de uma árvore que renova incessantemente o seu poder cosmogônico. (...). Para tal devaneio, a árvore cosmogônica não é portanto uma figura mais ou menos simbólica, na qual se poderia agrupar umas poucas imagens particulares. É a *imagem primeira*, a imagem ativa, que produz todas as outras imagens. (BACHELARD, 2001, p.227-228 – grifos do autor).

Este aspecto está presente em alguns mitos como na filosofia indiana antiga, segundo a qual o criador universal criou o mundo a partir de uma árvore ” (JUNG, 2011a, p.484). Este aspecto também está presente na Árvore Sefirótica, como “um esquema da criação do Cosmos” (MALLON, 2009, p.65).

6.3 A ÁRVORE DA VIDA

Tais árvores são caracterizadas pela ideia de regeneração e cura. A árvore da vida é compreendida nos mitos como “fonte de toda cura”. (ELIADE, 2010b, p.241). Para o Zoroastrismo, “a Árvore de Todas as Sementes ou a Árvore de Toda Cura cresce no mar cósmico – Vourukasha – e é responsável pela vida na terra”.⁸⁶ (FRESE e GRAY, 2005, p.2). Em alguns mitos trata-se de árvores milagrosas que por meio do seu fruto ou seiva conferem rejuvenescimento, sendo que em outros

⁸⁶ Em referência à seguinte passagem, no original: “Zoroastrianism teaches that the Tree of All Seeds, or the Tree of All Healing, which grows in the cosmic sea, Vourukasha, is responsible for life on earth.” (FRESE e GRAY, 2005, p.2).

conferem longevidade, conforme o que é mais valorado pelas culturas – para os indianos o primeiro, enquanto no extremo oriente o segundo (ELIADE, 2010b). De modo geral, essa árvore é vista como “(...) a fonte inesgotável da vida universal” (ELIADE, 2010a, p.216).

(...) o papel metamorfoseante do vegetal é, em muitos casos, o de prolongar ou sugerir o prolongamento da vida humana. O verticalismo facilita muito esse 'circuito' entre o nível vegetal e o nível humano, porque o seu vetor vem reforçar ainda as imagens da ressurreição e do triunfo. (...). (DURAND, 2002, p.342).

De modo geral, a concepção subjacente é a do cosmos como um organismo vivo que se renova periodicamente (ELIADE, 1992), e na qual estão inseridos mistérios de renascimento. Assim, nessas árvores predomina a concepção de tempo cíclico, sem começo nem fim, e portanto, de eterno retorno.

Sobre a concepção da vida cíclica representada na árvore: “Todo en el árbol es como un gran “círculo”: sus raíces en el suelo, de donde surgen su tronco y ramas, sus flores y frutos, cuyas semillas darán comienzo a un nuevo ciclo de vida. (WEINGAST, s.d., p.30).

A ideia de renovação rítmica tem visibilidade nos ciclos das quatro estações, de movimentos solar (dia-noite), lunar (com suas quatro fases) e dos demais planetas conforme a astrologia, principalmente. Sendo que o ritmo está relacionado com a ideia de ciclo, pode-se também pensar nas batidas do coração; portanto, ritmo tem a ver com vida. Sobre a relação entre a imagem da árvore e ritmo (música), podem ser mencionadas as seguintes passagens:

(...). A vida vegetal, se estiver presente em nós, infunde-nos uma tranquilidade do ritmo lento, seu grande ritmo tranqüilo. A árvore é o ser do grande ritmo, o verdadeiro ser do ritmo anual. É ela que se mostra a mais nítida, a mais exata, a mais segura, a mais rica, a mais exuberante em suas manifestações rítmicas. (...). (BACHELARD, 2001, p.228).

Tudo (...) está “cifrado” nos ritmos cósmicos: basta que se decifre o que o Cosmos “diz” por seus múltiplos modos de ser para se compreender o mistério da Vida. (...) o Cosmos é um organismo vivo, que se renova periodicamente. O mistério da inesgotável aparição da Vida corresponde à renovação rítmica do Cosmos. É por essa razão que o Cosmos foi imaginado sob a forma de uma árvore gigante: o modo de ser do Cosmos, e sobretudo sua capacidade infinita de se regenerar, é expresso simbolicamente pela vida da árvore. (ELIADE, 1992, p.120-121).

Nesse sentido, pode-se apontar para uma ampla recorrência do tema da ressurreição em diversas crenças antigas, com a morte e o renascimento de seus deuses, ideia essa já presente em povos anteriores ao Cristianismo:

Algum tipo de crença na ressurreição se manifesta em todas as religiões. São expressão dessa crença, especialmente entre os povos não-bíblicos, os mitos astrais e de vegetação de deuses que morrem e renascem e os Mistérios neles baseados: Tamuz no Oriente antigo, Osíris no Egito, Core em Elêusis, Adônis no meio cultural helênico, Átis na Frígia. Esses deuses relacionam-se com uma deusa, retornando à vida através da passagem dela pelo inferno: Ishtar, Ísis, Deméter, Afrodite, Cibele. (SCHNEIDER, 2003c, p.598).

Nesse sentido, a árvore simboliza a vitória sobre a morte:

(...) nas diversas tradições apareçam símbolos vegetais como “atributo de ressurreição e de imortalidade”: o “ramo de oro” dos Mistérios antigos, a acácia que a substituí na iniciação maçônica, assim como os ramos ou as palmeiras na tradição cristã (...).⁸⁷ (GUÉNON, 2001, p.318).

⁸⁷ Transcrição traduzida. No original: “(...) en las diversas tradiciones aparezcan símbolos vegetales como “prenda de resurrección y de inmortalidad”: la 'rama de oro' de los Misterios

Ou simboliza a vitória contra as adversidades, evidenciando as ideias de sobrevivência e resistência:

Na alquimia chinesa, a *ailanthus* era conhecida como a *Árvore da Vida*, *Árvore do Céu* ou *Árvore do Paraíso*. A elegância da árvore camufla sua habilidade de sobreviver e prosperar diante das situações mais adversas. Por isso, simboliza a habilidade humana de superar a adversidade e atingir a graça espiritual. (MALLON, 2009, p.125).

A simbologia da vegetação foi muito utilizada para representar esses aspectos, devido a três características. Uma delas consiste nas propriedades medicinais de algumas plantas proporcionando cura. Por exemplo, Massey (2007) afirma que a *árvore da vida* no antigo Egito é *Ash* ou *figueira persa*, cujas folhas de cura permitiam produzir um antídoto para a serpente, afirmando também que os judeus não preservaram a lenda corretamente, considerando que a lenda bíblica seria de origem egípcia. Outra característica da vegetação que a tornou reconhecida como símbolo da vida refere-se ao ciclo vegetal de *germinação-crescimento-florescimento-frutificação-multiplicação-morte*. Também a *árvore* é compreendida como símbolo da vida devido à observação de que, como espécie, renasce por meio de suas próprias sementes, originando os mitos de renascimento e de imortalidade; as próprias transformações nas árvores em cada estação do ano.

A cruz muitas vezes foi associada à *árvore da vida* por representar os ciclos da natureza, e em alguns casos em virtude de sacrifícios humanos que tinham por objetivo o restabelecimento da capacidade regenerativa e vivificadora da natureza.

Às vezes esta *árvore* está relacionada também com nascimentos, assim como esta *árvore* traz uma referência a todos os seres vivos: “(...) as folhas da *árvore* (...) representam igualmente todos os seres do universo (os “dez mil seres” da tradição do extremo-orientes).”⁸⁸ (GUÉNON, 2001, p.88).

antiguos, la acacia que la sustituye en la iniciación masónica, así como los ramos o las palmas en la tradición cristiana (...).” (GUÉNON, 2001, p.318).

⁸⁸ Transcrição traduzida. No original: “(...) las hojas del árbol (...) representan igualmente todos los seres del universo (los “diez mil seres” de la tradición extremo-oriental).” (GUÉNON, 2001, p.88).

O fruto desta árvore, quando existente, às vezes trata-se de uma bebida (licor) derivada da árvore, que confere imortalidade, ou algumas vezes rejuvenescimento. Como o Haoma: árvore da vida dos persas: “This is the Cosmic Tree which produces ambrosia and dispenses salvation.”⁸⁹ (GOLDSMITH, 1924, p.95). Este aspecto da presença de uma essência extraída do vegetal que confere imortalidade também está presente na alquimia, com diversas associações mitológicas e astrológicas:

Da relação estreita entre o “licor de imortalidade” e a “Árvore da Vida” resulta uma consequência muito importante desde o ponto de vista mais particular das ciências tradicionais: o “elixir da vida” está mais propriamente em relação com o que pode ser chamado de aspecto “vegetal” da alquimia, correspondendo ao que é a “pedra filosofal” no aspecto “mineral” daquela; pode-se dizer, em suma, que o “elixir” é a “essência vegetal” por excelência. Por outro lado, não se deve objetar ao emprego de expressões tais como “licor de ouro”, a qual, exatamente como “ramo de ouro” a que nos referíamos antes, alude na realidade ao caráter “solar” do objeto de que se trata; y recordaremos ainda, a este respeito, a representação do sol como “fruto da Árvore da Vida”, fruto que, além disso, é designado também, precisamente, como uma “maçã de ouro”. É claro que, pois encaramos estas cosas desde o ponto de vista do princípio, o vegetal e o mineral devem ser entendidos aqui sobretudo simbolicamente, que se trata fundamentalmente de suas “correspondências”, ou seja, do que representam, respectivamente, na ordem cósmica; mas isso não impede em absoluto que possam ser compreendidas também em sentido literal quando

⁸⁹ Transcrição traduzida. No original: “This is the Cosmic Tree which produces ambrosia and dispenses salvation.” (GOLDSMITH, 1924, p.95).

são encaradas certas aplicações particulares.⁹⁰
(GUÉNON, 2001, p.319).

Em síntese, esta árvore refere-se à ideia de restauração da vida, e representa o princípio vivificador, abrangendo os diversos aspectos mencionados a respeito: “A árvore da vida é o protótipo de todas as plantas miraculosas, as que ressuscitam os mortos, curam os doentes, dão juventude, etc.” (ELIADE, 2010a, p.236). Uma ideia presente na árvore da vida é a de continuidade. Pamela R. Frese e S. J. M. Gray (2005) iniciam o texto definindo árvores como “uma forma da natureza que representam vida e a continuidade sagrada dos mundos espiritual, cósmico e físico.”⁹¹ (FRESE e GRAY, 2005, p.1). Diversas outras manifestações da árvore da vida são exemplificadas na passagem a seguir:

A árvore florescente, carregada de frutos, transformou-se num símbolo de vida. (...). A árvore da vida que frutifica doze vezes, cujas folhas servem para a “cura dos povos”, relaciona-se ao quadro escatológico da Jerusalém celeste. (...). A simbologia da árvore da vida também diz respeito à árvore de maio [mastro] e à árvore de Natal. Na Idade Média, a cruz era a verdadeira madeira da vida (*lignum vitae*), que carrega o fruto divino. Também Maria foi concebida como árvore da vida. (LURKER, 2003, p.54).

⁹⁰ Transcrição traduzida. No original: “De la relación estrecha entre el ‘licor de inmortalidad’ y el ‘Árbol de Vida’ resulta una consecuencia muy importante desde el punto de vista más particular de las ciencias tradicionales: el ‘elixir de vida’ está más propiamente en relación con lo que puede llamarse el aspecto ‘vegetal’ de la alquimia, correspondiendo a lo que es la ‘piedra filosofal’ en el aspecto ‘mineral’ de aquélla; podría decirse, en suma, que el ‘elixir’ es la ‘esencia vegetal’ por excelencia. Por otra parte, no debe objetarse contra esto el empleo de expresiones tales como ‘licor de oro’, la cual, exactamente como la de ‘rama de oro’ a que nos referíamos antes, alude en realidad al carácter ‘solar’ del objeto de que se trata; y recordaremos aún, a este respecto, la representación [sic] del sol como ‘fruto del Árbol de Vida’, fruto que, por lo demás, se designa también, precisamente, como una ‘manzana de oro’. Es claro que, pues encaramos estas cosas desde el punto de vista del principio, lo vegetal y lo mineral deben entenderse aquí simbólicamente sobre todo, es decir que se trata fundamentalmente de sus ‘correspondencias’ o sea de lo que representan, respectivamente, en el orden cósmico; pero ello no impide en absoluto que pueda tomárselos también en sentido literal cuando se encaran ciertas aplicaciones particulares.” (GUÉNON, 2001, p.319).

⁹¹ Transcrição traduzida. No original: “Trees are a form of nature that represent life and the sacred continuity of the spiritual, cosmic, and physical worlds.” (FRESE e GRAY, 2005, p.1).

Outra manifestação simbólica da árvore da vida é representada como árvore das virtudes, as quais promovem a crença de vida eterna, no sentido cristão de salvação, exemplificada com a figura 47. Esta árvore é representada em contraposição ao seu oposto, a árvore dos vícios (figura 48), que conduz à morte espiritual segundo a crença cristã medieval, que foi o período em que tais imagens foram criadas.



Fig. 47 - “Árvore das Virtudes”. Atribuída a Madonna Master. c. 1310. Iluminura em manuscrito, do “De Lisle Psalter (Arundel 83 II)”, f.129. British Library, Londres, Inglaterra. Créditos: British Library (domínio público). Fonte: <http://prodigi.bl.uk/illcat/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IIIID=7112>

6.4 A ÁRVORE SAGRADA

A árvore também aparece frequentemente em diversas crenças, mitos e lendas para simbolizar uma idade ou representar o sagrado de modo geral (FRESE e GRAY, 2005, p.1). “Desde tempos antigos, as árvores eram conectadas aos deuses e às forças místicas da natureza, (...) espíritos e energia divina.” (MALLON, 2009, p.184). Assim, além de enfatizarem o aspecto místico representando os deuses, estas árvores

muitas vezes expressam uma concepção sagrada da natureza (FRESE e GRAY, 2005).

O aspecto de sacralidade também pode ser percebido nas árvores que não representavam propriamente divindades, mas que eram imaginadas como locais sagrados onde ocorriam as revelações divinas. Sendo que no Antigo Testamento e na mitologia grega há referências à divindade da árvore: “Acreditava-se ouvir a voz de Deus na árvore, e.g. a de Jeová (2Sm 5,23 ss.); a de Zeus no carvalho de Dodona. (...)” (LURKER, 2003, p.54). As árvores também eram locais de transformação: “É conhecida a epifania vegetal de Dioniso, chamado por vezes Dioniso dendrites. Lembremos igualmente o carvalho oracular sagrado de Zeus em Dodone, o loureiro de Apolo em Delfos, a oliveira selvagem de Hércules em Olímpia, etc.” (ELIADE, 2010a, p.226). Como objeto de culto, Eliade afirma que somente duas árvores eram cultuadas na Grécia: “a árvore de Citeron, onde se pensava que Penteu teria subido para observar as Mênades e que o oráculo ordenara que se venerasse como um deus, e o plátano de Helena em Esparta.” (ELIADE, 2010a, p.226).

Muitas vezes a árvore também era relatada como o local onde residiam os deuses: “Entre todas as árvores da Índia, nenhuma é mais sagrada (...) que o (...) Aswatha (*Ficus religiosa* - figueira). Conhecem-na como Vriksha Raja (Rei das Árvores). Brahma, Vishnu e Maheswar vivem nela (...)” (JUNG, 2011a, p.414). Também a árvore Yggdrasil era concebida como “residência principal dos deuses”⁹² (TRESOLDI, 2003, p.258).

Para o ser humano ligado à natureza, as árvores foram o local de aparecimento do numinoso, a residência de deuses e espíritos. (...) A crença na santidade das árvores ampliou-se para a ideia de que elas eram dotadas de alma (na Grécia, as driades eram ninfas dos bosques). (LURKER, 2003, p.54).

Algumas vezes os próprios deuses eram representados como árvores, ou transformavam-se em árvores, tornando-se objeto de cultos.

⁹² Em referência à seguinte passagem, no original: “El rey Gylfi interroga a tres sabios de la corte de los ases, con el engaño de hacerse llamar Gangleri. Y estos responden a sus preguntas. Una de ellas hace alusión a la residencia principal de los dioses, y el sabio Hár responde que se encuentra en el fresno Yggdrasil. Y se realiza la descripción del fresno, la columna que sostiene la cosmología nórdica.” (TRESOLDI, 2003, p.258).

“Os deuses designados como deuses da vegetação são frequentemente representados em forma de árvore: Átis e o pinheiro, Osiris e o cedro, etc.” (ELIADE, 2010b, p.226); “O antigo deus sumério Dammuzi era personificado como uma árvore, como também o era o Brahman indiano.” (MOCK, 2004, p.1). Outra divindade indiana associada com a árvore como personificação de uma divindade, é Agni:

Enquanto a *Agni* (...) o mesmo é identificado com a “Árvore do Mundo”, de onde vem seu nome de *Vanáspati* ou ‘Senhor das árvores’; e essa identificação, que confere à “Árvore” axial uma natureza ígnea, o põe visivelmente em parentesco com a “Sarça ardente” que, por outro lado, enquanto lugar e suporte de manifestação da Divindade, deve ser concebida também como situada em posição ‘central’. (...) ⁹³ (GUÉNON, 2001, p.312-313 – grifos do autor).

Assim, a árvore sagrada muitas vezes está associada às imagens de luz e do elemento fogo, como no Islamismo:

Na sura *En-Nûr* [‘A Luz’], fala-se de uma “árvore bendita”, isto é, carregada de influxos espirituais (...) esta árvore é uma oliveira, cujo azeite alimenta a luz de uma lâmpada; essa luz simboliza a luz de *Allâh*, que na realidade é o próprio *Allâh*, pois, como é dito no começo do mesmo versículo, “*Allâh* é a Luz do céu e da terra”. É evidente que, se a árvore está representada aqui como uma oliveira, isso se deve ao poder iluminador do azeite que dela é extraído, e portanto a natureza ígnea e luminosa que está nela; trata-se, pois,

⁹³ Transcrição traduzida. No original: “En cuanto a *Agni* (...) él mismo es identificado con el ‘Árbol del Mundo’, de donde su nombre de *Vanáspati* o ‘Señor de los árboles’; y esa identificación, que confiere al ‘Árbol’ axial una naturaleza ígnea, lo pone visiblemente en parentesco con la ‘Zarza ardiente’ que, por otra parte, en cuanto lugar y soporte de manifestación de la Divinidad, debe concebirse también como situada en posición ‘central.’” (GUÉNON, 2001, p.312-313 – grifos do autor).

também neste caso, da “Árvore de Luz” (...).⁹⁴
(GUÉNON, 2001, p.313 – grifos do autor).

Muitas vezes, às árvores sagradas eram atribuídos poderes mágicos, e consideradas como fontes de forças místicas.

Os romanos decoravam suas arenas para duelos com pinheiros, demonstrando assim hospitalidade com os espíritos que habitavam seus bosques; hoje, as árvores ainda são investidas de poderes mágicos. Algumas são decoradas com fitas de mensagens e pedidos para a intervenção da deidade que a árvore representa. (MALLON, 2009, p.183).

Assim, enquanto algumas árvores sagradas não pertenciam a uma espécie específica, estendendo para todas as árvores a característica de sacralidade, em algumas culturas algumas espécies eram consideradas sagradas, recebendo destaque sobre as demais (CIRLOT, 1984). Exemplos de árvores sagradas: “a tamareira entre os mesopotâmios, o carvalho entre os escandinavos, o Açvattha e o Nyagrodha entre os hindus, etc.” (ELIADE, 2010a, p.217). Ainda, o carvalho era a árvore sagrada dos druídas. (GOLDSMITH, 1924, p.105).

6.5 A ÁRVORE DO CONHECIMENTO

Nesse aspecto, as árvores eram concebidas como fonte de conhecimento supremo e iluminação, como no budismo em que tal árvore era um tipo de figueira: “Após sete anos de procura por iluminação, ele decidiu sentar debaixo da Árvore Bodhi até conseguir resolver o problema do sofrimento na Terra. (...) no seu 49º dia ele

⁹⁴ Transcrição traduzida. No original: “En la sura *En-Nûr* [‘La Luz’], se habla de un ‘árbol bendito’, es decir, cargado de influjos espirituales(...) este árbol es un olivo cuyo aceite alimenta la luz de una lámpara; esa luz simboliza la luz de *Allâh*, que en realidad es *Allâh* mismo, pues, como se dice al comienzo del mismo versículo, ‘*Allâh* es la Luz del cielo y de la tierra’. Es evidente que, si el árbol está representado aquí como un olivo, ello se debe al poder iluminador del aceite que de él se extrae, y por lo tanto a la naturaleza ígnea y luminosa que está en él; se trata, pues, también en este caso, del ‘Árbol de Luz’ (...).” (GUÉNON, 2001, p.313 – grifos do autor).

atingiu a iluminação e se tornou Buddha, o Desperto.” (MALLON, 2009, p.100). Imaginou-se também que a árvore revelava segredos ocultos, tendo sido associada com “sabedoria, conhecimento e segredos ocultos” (TREES IN MYTHOLOGY, 2001, p.1). Essas árvores muitas vezes também representavam a perfeição como a *arbor philosophica* para a alquimia, constituindo “símbolo do processo evolutivo de todo crescimento de uma idéia, vocação ou força” (CIRLOT, 1984, p.102). No caso da cabala, a Árvore Sephirótica também possuía este aspecto, apresentando um esquema “dos caminhos a seguir para atingir a iluminação.” (MALLON, 2009, p.65).

Outra civilização que possuía o símbolo da árvore do conhecimento em seus mitos eram os babilônios tinham, que além de uma árvore da vida, tinham uma árvore da verdade (ELIADE, 2010a, p.232).

Em diversas lendas, os frutos da árvore dá sabedoria proporcionava onisciência, o saber ilimitado (ELIADE, 1992; LURKER, 2003).

No caso da árvore do conhecimento relatada na Bíblia, “cujos Frutos, saboreados de forma proibida, levavam à morte.” (LURKER, 2003, p.54-55). Ovadis traz também a possibilidade de que o fruto da árvore do conhecimento, como uma abstração, distanciando-se da gramática, poderia também ser uma flor, ou mesmo um vegetal (OVADIS, 2010). Na Bíblia, no relato sobre a criação do mundo e do homem e da mulher, o conhecimento está relacionado com a morte, em oposição à árvore da vida, mas tal relação não foi feita em todas as culturas. A ingestão do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal, nessa perspectiva, confere sabedoria, mas não imortalidade, e em decorrência desta, a divindade, trazendo a ideia de que o conhecimento é perigoso (ELIADE, 2010a).

Como todos os 'paraísos', o Éden encontra-se no centro do mundo, onde emerge o rio de quatro afluentes. No meio do jardim elevavam-se a árvore da vida e a árvore da ciência do bem e do mal (2:9). Javé deu ao homem o seguinte mandamento: 'Podes comer de todas as árvores do jardim. Mas da árvore do conhecimento do bem e do mal não comerás, porque no dia em que dela comeres terás de morrer' (2:16-17). Uma ideia, aliás desconhecida, destaca-se dessa proibição: o valor existencial do conhecimento. Em outros

termos, a ciência pode modificar radicalmente a estrutura da existência humana. (ELIADE, 2010a, p.165).

Hunt (2003), sobre a árvore do conhecimento conforme aparece no livro do Gênesis, denominada pelo resultado obtido por Adão e Eva terem comido do fruto, o que causou o conhecimento do bem e do mal, assinala que isso ocasionou também, como punição, no advento da mortalidade. E assim, comer o fruto proibido pela autoridade suprema foi um ato de desobediência a Deus, representando metaforicamente a condição humana.

Comer da árvore significou uma insolência e aberta rebelião contra Deus. A árvore é um aviso pedagógico e literário não para ser tomado em sentido literal, e ainda implicando uma realidade muito mais profunda que qualquer árvore – uma realidade inerente à condição humana.⁹⁵ (HUNT, 2003, p.1).

A autora aponta também para o fato de que a frase “o conhecimento do bem e do mal” aparece diversas vezes no Velho Testamento:

(...) algumas vezes com referência a todo conhecimento entre os dois extremos de bem e mal (2Sm, 14, 17-20), e então pode significar 'tudo ou nada' (Gn 31, 24). Mas a frase pode se referir também ao conhecimento que julga o que é autenticamente bom, ou mau (2Sm, 14, 19-36), ou ambos (2Sm 19, 36; 1Rs 3, 9). Esta segunda

⁹⁵ Transcrição traduzida. No original: “To eat of the tree is tantamount to insolence and open rebellion against God. The tree is a literary and pedagogical device not to be taken at face value, and yet implying a much deeper reality than any tree – a reality inherent in man's condition.” (HUNT, 2003, p.1).

noção parece estar presente aqui.⁹⁶ (HUNT, 2003, p.1).

Esta árvore às vezes aparece ressaltando um ou outro, ou mais de um, dos seguintes aspectos: conhecimento, ciência, consciência, sabedoria, saber ilimitado, onisciência, verdade, revelação de segredos ocultos, saber supremo.

6.6 A ÁRVORE DA ABUNDÂNCIA

Este aspecto, muitas vezes estreitamente relacionado com a árvore da vida, evidencia a árvore associada à mulher e aos ditos mistérios femininos, sendo que nesta concepção a árvore é vista em seu aspecto maternal (DURAND, 2002), sobretudo quando é frutífera, como na seguinte passagem: “Por seu aspecto, seja de nutrição se é frutífera, ou de proteção se é perene, a maioria das vezes simboliza o gênero feminino, por sua delicadeza.”⁹⁷ (WEINGAST, s.d., p.30). Por exemplo na mitologia romana, Pomona era a deusa das árvores frutíferas (BORA, 2011). Está enfatizada nessas árvores a nutrição, pelos alimentos proporcionados na forma de frutos, significando fecundidade, fertilidade, fartura, também como fonte inesgotável de riqueza, remetendo a geração e proliferação (CIRLOT, 1984). “A árvore encontra-se associada às águas fertilizantes, é árvore de vida” (DURAND, 2002, p.339), remetendo à sua seiva:

Muito freqüentemente, essa acentuação do caráter lactífero e alimentar da Deusa faz que o arquétipo da Mãe se anastomose com o da árvore ou da planta lactífera, como o *Ficus religiosa* ou o *Ficus ruminalis*. (...). É talvez por intermédio dessa imagem composta de leite e vegetação, figueira 'nutritiva' por excelência, já que além dos

⁹⁶ Transcrição traduzida. No original: “(...) sometimes with reference to all knowledge that lies between the two extremes of good and evil (2 Sm 14, 17, 20), and then it can mean 'everything or anything' (Gn 31.24). But the phrase may refer also to a knowledge that judges what is authentically good, or evil, or both (2 Sm 19.36; 1 Kgs 3.9). This second notion seems to be present here. (...)” (HUNT, 2003, p.1).

⁹⁷ Transcrição traduzida. No original: “Por su aspecto, ya sea de nutrición, si es frutal o de protección si es perenne, la mayoría de las veces simboliza al género femenino, por su delicadeza.” (WEINGAST, s.d., p.30).

frutos sugere pelo seu suco o líquido alimentador primordial, ou por outras plantas nutritivas, como a tamareira, a vinha, o trigo ou o milho, que se pode explicar a freqüente colusão dos símbolos alimentares e dos recipientes culinários com os arquétipos dramáticos da vegetação e do ciclo vegetal (...). (DURAND, 2002, p.259 – grifos do autor).

Portanto, este aspecto da árvore principalmente envolvendo a maternidade é representado algumas vezes como árvore-mãe. Jung (2011a) afirma que a árvore da vida é associada com a mãe. Com relação à árvore como símbolo da mãe, Jung afirma que nas religiões egípcia e a do deus solar Mitra, existem associações da árvore com barco ou com rio: “Aqui estão reunidos todos os símbolos maternos: terra, árvore e água. É, portanto, muito lógico que na Idade Média se tenha dado à árvore o título poético de 'senhora'.” (JUNG, 2011a, p.295). Esta significação está relacionada com as culturas agrícolas, muitas vezes como a árvore da vida oferecida pela mãe-árvore, remetendo também às antigas Grandes Deusas-Mães e os cultos a Elas oferecidos. Estas árvores representam “(...) os poderes femininos de procriação. Estas árvores são as que doam o seu verdor ao mundo e, como a Avó - Cedro, simbolizam a energia vital da própria terra.”⁹⁸ (CHEVALIER, 1986, p.119).

Um dos conjuntos mais freqüentes e persistentes é este: Grande Deusa-vegetação-animais heráldicos. (...) exemplos (...) em número considerável. A presença da deusa ao lado de um símbolo vegetal confirma o sentido que tem a árvore na iconografia e na mitologia arcaicas: o de *fonte inesgotável da fertilidade cósmica*. (ELIADE, 2010a, p.227 – grifos do autor).

Há muito tempo as árvores têm sido associadas a vida e fertilidade, e associadas aos reis, como na seguinte passagem, em que os mesmos eram percebidos como mediação para que o povo pudesse obter a fertilidade da terra:

⁹⁸ Transcrição traduzida. No original: “(...) los poderes femeninos de procreación. Estos árboles son los que dan su verdor al mundo y, como la Abuela - Cedro, simbolizan la energía vital de la tierra misma.” (CHEVALIER, 1986, p.119).

A árvore da vida com animais sendo alimentados por frutos de seus galhos são uma imagem comum na arte do antigo Oriente Próximo [Egito]. A árvore foi associada com palácios e reinados porque o rei foi visto como a ligação entre os reinos terrenos e divinos. Através dele, os deuses abençoavam a terra com fertilidade.”⁹⁹ (TREES IN MYTHOLOGY, 2001, p.1).

No islamismo, a árvore também simboliza abundância e fartura, e decorrente desses significados, riqueza: “No Corão, Maomé é descrito como aquele que viu a Árvore de Tuba no Paraíso, incrustada de esmeraldas, safiras e rubis em seus galhos, com mel e leite saindo de suas raízes.” (MALLON, 2009, p.85).

6.7 A ÁRVORE DA MORTE

Tais árvores são vistas como destrutivas, causadoras de morte física, associadas às plantas venenosas. A esse respeito, Guénon menciona que os vegetais permitem produzir não apenas remédios que proporcionam a cura ou antídoto para venenos, como também consistem algumas vezes no próprio veneno:

(...) não seria difícil encontrar também a oposição de que falamos acerca da natureza dupla do vegetal: assim, a alquimia vegetal, na aplicação médica de que é suscetível, tem por “reverso”, se assim se pode dizer, a “ciência dos venenos”; portanto, em virtude mesma de tal oposição, tudo o que é “remédio” em certo aspecto é ao mesmo tempo “veneno” num aspecto contrário.¹⁰⁰ (GUÉNON, 2001, p.319).

⁹⁹ Transcrição traduzida. No original: “The tree of life, with sacred animals feeding on fruit-bearing branches, is a common image in the art of the ancient Near East. The tree was associated with palaces and kingship because the king was seen as the link between the earthly and divine realms. Through him, the gods blessed the earth with fertility.” (TREES IN MYTHOLOGY, 2001, p.1).

¹⁰⁰ Transcrição traduzida. No original: “(...) no sería difícil encontrar también la oposición de que hemos hablado acerca de la doble naturaleza del vegetal: así, la alquimia vegetal, en la aplicación médica de que es susceptible, tiene por 'reverso', si así puede decirse, la 'ciencia de los venenos'; por lo demás, en virtud misma de dicha oposición, todo lo que es 'remedio' en cierto aspecto es a la vez 'veneno' en un aspecto contrario.” (GUÉNON, 2001, p.319).

Este aspecto da árvore representa o seu poder de destruição, perigo cujo fruto destrói o corpo físico, mas também pode destruir a alma e/ou o espírito, conforme as diferentes culturas.

Nas imagens medievais da cultura ocidental, existem algumas representações de árvore dos vícios, como formas de árvore do mal, também chamadas de a “árvore do Velho Adão” trazendo sete ramos, cada um representando um dos pecados capitais: inveja, orgulho, ira, tristeza, avareza, intemperança e luxúria (BALTRUSAITIS, 1987), “cuja raiz é a Soberba; o seu contraste é a *Castitas*.” (WANG, 2003, p.403 – grifo do autor). Uma outra forma em que esta árvore aparece na iconografia, é como árvore “seca e com sinais de fogo.” (CIRLOT, 1984, p.102).

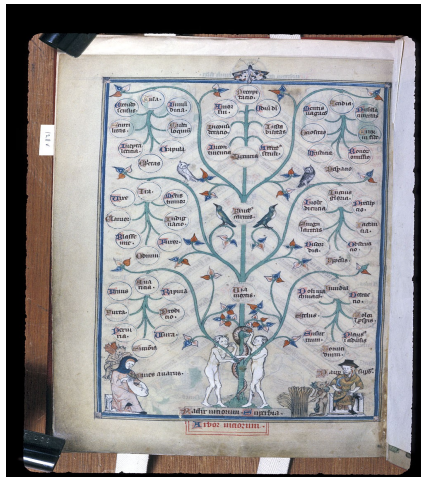


Fig. 48 - “Árvore dos Vícios”. Atribuída a Madonna Master e um terceiro artista. c.1310. Iluminura em manuscrito, do “De Lisle Psalter (Arundel 83 II)”, f. 128v. 35 x 23 cm. British Library, Londres, Inglaterra. Créditos: British Library. Fonte: <http://prodigi.bl.uk/illcat/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IIIID=7111>

“Os babilônios acreditavam que duas árvores guardavam a entrada leste para o paraíso: a árvore da verdade e a árvore da vida.”¹⁰¹ (FRESE e GRAY, 2005, p.2). Sendo que na narrativa bíblica a árvore do

¹⁰¹ Transcrição traduzida. No original: “The Babylonians believed that two trees guarded the eastern entry to heaven: the tree of truth and the tree of life.” (FRESE e GRAY, 2005, p.2).

conhecimento é identificada com a árvore da morte, e após comer o fruto desta última, Adão e Eva foram expulsos do paraíso, “marcando o início dos problemas da humanidade na terra.”¹⁰² (FRESE e GRAY, 2005, p.2). Associação essa que não ocorre em todas as demais culturas, apesar de a concepção babilônica encontrar similaridade com as árvores mencionadas no Velho Testamento.

A árvore também tem sido relacionada com o submundo devido a ter raízes ocultas sob a terra:

Por otro lado, a circunstância de que o vegetal é considerado às vezes na tradição hindú como de natureza “asúrica” [‘demoniaca’] não poderia constituir objeção; com efeito, o crescimento do vegetal é em parte aéreo, mas também em parte subterrâneo, o que implica de certo modo numa natureza dupla, correspondente além disso, em certo sentido, à “Árvore da Vida” e à “Árvore da Morte”.¹⁰³ (GUÉNON, 2001, p.318).

6.8 A ÁRVORE MICROCÓSMICA

Estas árvores, que também aparecem algumas vezes com as denominações “árvore-homem” ou “antropomórfica”, consistem em analogias da figura humana em forma de árvore, simbolizando o ser humano, tendo em comum o aspecto vertical: “Pela sua verticalidade, a árvore cósmica humaniza-se e torna-se símbolo do microcosmo vertical que é o homem (...).” (DURAND, 2002, p.342). Sendo algumas vezes identificadas semelhanças morfológicas entre o símbolo da árvore e a figura humana, por meio de analogia: “Tal representação, além de ser um vegetal, tem o simbolismo da figura humana: pés, tronco, cabeças,

¹⁰² Transcrição traduzida. No original: “(...) marking the beginning of humankind's troubles on earth.” (FRESE e GRAY, 2005, p.2).

¹⁰³ Transcrição traduzida. No original: Por otra parte, la circunstancia de que el vegetal se considere a veces en la tradición hindú como de naturaleza “asúrica” [‘demoniaca’] no podría constituir objeción; en efecto, el crecimiento del vegetal es en parte aéreo, pero también en parte subterrâneo, lo que implica en cierto modo una doble naturaleza, correspondiente además, en cierto sentido, al 'Árbol de Vida' y el 'Árbol de Muerte'.” (GUÉNON, 2001, p.318).

braços.”¹⁰⁴ (WEINGAST, s.d., p.30). Assim, aparecem como se fossem estátuas simbólicas da humanidade na natureza:

(...) a árvore é verdadeiramente totalidade psicofisiológica da individualidade humana: o tronco é a inteligência, as cavidades interiores os nervos sensitivos, os ramos as impressões, os frutos e as flores as boas e más ações. Esta humanização da árvore poderia igualmente ser estudada na iconografia: porque se a árvore se torna coluna, a coluna por seu turno torna-se estátua (...). (DURAND, 2002, p.342).

Ainda com relação à antropomorfização da árvore, na cultura druida cortavam os ramos da mais imponente e bela árvore de seus bosques até assemelhar-se a um homem com os braços estendidos lateralmente remetendo ao formato da cruz, consistindo num emblema da divindade cultuada (JUNG, 2011a, p.318), evidenciando uma concepção de divindade à imagem do homem. Tal antropomorfização da árvore também ocorre na Índia, “onde cada aldeia tem sua árvore sagrada”, a qual é tratada como humana, vestida, perfumada e enfeitada” (JUNG, 2011a, p.414).

Algumas vezes o ser-humano também é representado pela imagem de uma árvore invertida:

A árvore invertida não é somente um símbolo “macrocósmico” (...); é também às vezes, e pelas mesmas razões, um símbolo “microcósmico”, isto é, um símbolo do homem; assim, Platão diz que “o homem é uma planta celeste, o que significa que é como uma árvore invertida, cujas raízes tendem em direção ao céu e os ramos para baixo, em direção à terra.”¹⁰⁵ (GUÉNON, 2001, p.312).

Em suma, além de símbolo do mundo aonde o homem é um dos seres que o habitam, o próprio homem imagina-se em diversos mitos e

¹⁰⁴ Transcrição traduzida. No original: “Dicha representación, más allá de ser un vegetal, tiene el simbolismo de la figura humana: pies, tronco, cabezas, brazos.” (WEINGAST, s.d., p.30).

¹⁰⁵ Transcrição traduzida. No original: “El árbol invertido no es solamente un símbolo 'macrocósmico' (...); es también a veces, y por las mismas razones, un símbolo 'microcósmico', es decir, un símbolo del hombre; así, Platón dice que 'el hombre es una planta celeste', lo que significa que es como un árbol invertido, cuyas raíces tienden hacia el cielo y las ramas hacia abajo, hacia la tierra.” (GUÉNON, 2001, p.312).

costumes culturais como central, escolhendo símbolos grandiosos para representar-se simbolicamente, como é o caso da árvore:

Nada é, assim, mais fraterno e lisonjeiro para o destino espiritual ou temporal do homem que comparar-se a uma árvore secular, contra a qual o tempo não teve poder, com a qual o devir é cúmplice da majestade das ramagens e da beleza das florações. (DURAND, 2002, p.342).

6.9 A ÁRVORE DO PARAÍSO

Em algumas culturas foram imaginadas árvores que remetem especificamente ao paraíso, como por exemplo na mitologia grega com relação ao Jardim das Hespérides. Alyssa Ovadis (2010) menciona que os latinos compararam o jardim do Éden com a sua correspondente pagã, e suas maçãs, acima citada, da mitologia grega.

Em diversas culturas, trata-se de árvores que simbolizam diversos aspectos, concebidos como originários do paraíso e tendo origem divina. No caso da narrativa bíblica, no paraíso foram plantadas pela mão divina a árvore da vida e a árvore do conhecimento – embora o fruto desta não devesse ser ingerido, sob pena de expulsão do jardim, que representa a felicidade plena e perfeita, evidenciando assim a concepção de paraíso desses povos.

Com relação à concepção de paraíso conforme a Bíblia, Ovadis (2010) afirma que a árvore da vida estaria no centro exato do Jardim do Éden, e a árvore do conhecimento estaria ao seu redor, de modo que só se veria uma. No entanto, não há consenso sobre esse assunto, quanto à representação de diferença ou identidade dessas duas árvores, cuja imagem é cercada pela ambiguidade: “(...) há uma incrível ambiguidade entre a localização, posição e inter-relação entre estas duas árvores.”¹⁰⁶ (OVADIS, 2010, p.28). Tal confusão sobre as duas árvores, até mesmo sobre qual delas teria originado a cruz da crucificação de Cristo, pode ser observada na citação transcrita a seguir:

A árvore da ciência é precisamente o instrumento da queda de Adão. Assegura-se às vezes que serve

¹⁰⁶ Transcrição traduzida. No original: “(...) there is an incredible ambiguity between the location, position and interrelation of these two trees. Some interpreters see them as one tree and others see them as two very different trees.” (OVADIS, 2010, p.28).

para confeccionar a cruz do Cristo - frequentemente assimilada por outro lado à árvore da vida -, se bem que é ao mesmo tempo o instrumento da Redenção.¹⁰⁷ (CHEVALIER, 1986, p.119).

De modo geral, as árvores do paraíso foram criadas para enfatizar a ideia de um mundo perdido evidenciando uma perspectiva nostálgica de felicidade perfeita que se perdeu e que não pode ser encontrada em qualquer outro lugar que não num jardim paradisíaco, no qual uma árvore representa esse ideal tão sonhado em tempos antigos.

6.10 A ÁRVORE GENEALÓGICA

Apesar de estar relacionada com a árvore da vida, tais árvores têm como pressuposto uma concepção de tempo linear, trazendo a ideia de transcendência e de devir por meio da descendência. Representam valores patriarcais, representando a descendência masculina. Acredita-se que a imagem da árvore foi utilizada pela primeira vez no período medieval, a partir da invenção da iconografia da árvore de Jessé no contexto religioso do Cristianismo, o que será apresentado em mais detalhes em tópico posterior. A partir desse momento, a imagem da árvore foi utilizada para representar famílias, pela associação de raízes, tronco, galhos e folhas com os antepassados e seus descendentes tornando-se uma forma popular da representação visual das genealogias. Assim, além de árvores terem sido utilizadas como analogia de seres-humanos individuais, foram utilizadas também para representar famílias inteiras, com relações “de sangue” entre si, em comparação com a árvore, cuja seiva circula por todas as suas partes.

¹⁰⁷ Transcrição traduzida. No original: “El árbol de la ciencia es precisamente el instrumento de la caída de Adán. Se asegura a veces que sirve para confeccionar la cruz del Cristo - frecuentemente asimilada por otra parte al árbol de la vida -, si bien es al mismo tiempo el instrumento de la Redención.” (CHEVALIER, 1986, p.119).

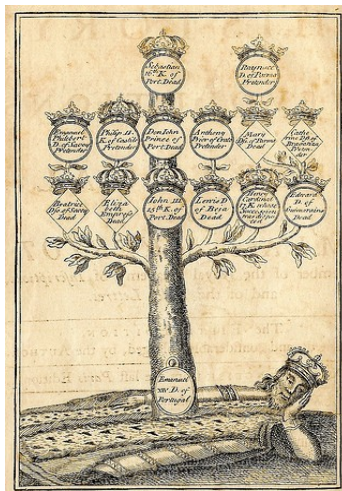


Fig. 49 - Gravura de abertura da 5.^a edição inglesa (1754) de *The History of the Revolutions of Portugal*, do Abade de Vertot (Réné-Aubert Vertot, 1655-1735), representando parte da árvore genealógica da segunda dinastia de Portugal, desde D. Manuel I (1469-1521; rei, 1495-1521) até D. Sebastião (1554-1578; rei, 1557-1578). Autor desconhecido. 1.754. Créditos: Capas e Companhia. Fonte: <http://capasecompanhia.blogs.sapo.pt/84976.html>

6.11 A ÁRVORE COMO SÍMBOLO DE TOTALIDADE (MISTA)

São mencionadas aqui as árvores que abrangem ao mesmo tempo mais de um dos aspectos acima, inter-relacionando essas ideias diferenciadas, complexificando ainda mais a compreensão deste símbolo. Tais aspectos apresentados acima podem aparecer em mitos diversos tanto como características predominantes de diversas árvores diferenciadas, como aspectos inter-relacionados de uma mesma imagem de árvore.

As árvores podem ser diferenciadas por atuarem como símbolos de aspectos diversos, representando o mundo, o início, a vida e sua continuidade, o saber, a divindade, a morte (ameaças de fim ou perigos), a mãe, o ser-humano, a felicidade perfeita (paraíso), o pai, a família, entre outros que podem não ter sido incluídos nessa relação, constituindo questões básicas que fazem parte da condição humana. Tais

aspectos podem ser combinados, explicitando diversas concepções de mundo, do homem, enfim, da vida.

Eliade (2010b), com relação à cultura indiana, menciona a árvore cósmica Açvattha como uma enorme árvore que representa o universo inteiro, estando presentes nessa imagem os quatro elementos mais o éter. Uma concepção semelhante é encontrada na mitologia nórdica, na qual a grande árvore Yggdrasil desenvolve-se em profundidade e em altura, sendo também eterna e fonte de vida para todos os seres vivos, combinando as ideias de árvore do mundo e da vida, sendo interpretada concomitantemente como centro e estrutura do mundo, fonte de vida, ligação entre os diferentes mundos com importância fundamental para as divindades que nela habitam, sendo portanto, sagrada.

Em diversas culturas há concepções complexas semelhantes, como a que segue, combinando as diversas ideias anteriormente apresentadas separadamente:

A árvore representa, no sentido mais amplo, a vida do cosmo, sua densidade, crescimento, proliferação, geração e regeneração. Como vida inesgotável equivale à imortalidade. Segundo Eliade, como esse conceito de 'vida sem morte' se traduz ontologicamente por 'realidade absoluta', a árvore torna-se a referida realidade (centro do mundo). O simbolismo derivado de sua forma vertical transforma, logo em seguida, esse centro em eixo. Tratando-se de uma imagem verticalizante, pois a árvore reta conduz uma vida subterrânea até o céu, compreende-se sua assimilação à escada ou montanha, como símbolos da realidade mais generalizada entre os três mundos (inferior, ctônico ou infernal; central, terrestre ou da manifestação; ou superior, celeste). (CIRLOT, 1984, p.99).

Segundo Brenda Mallon, o aspecto cósmico é central nas diversas concepções complexas de árvores simbólicas que abrangem diversos aspectos: “Diferentes culturas atribuíam diferentes qualidades às árvores, apesar da sempre presente conexão cósmica ser uma linha que ligava diferentes percepções do simbolismo das árvores.” (MALLON, 2009, p.184).

Com relação à combinação da árvore da vida com a árvore cósmica, os autores também trazem exemplos de diversas culturas,

afirmando que em muitas religiões a árvore cósmica é também árvore da vida, por representar “a sacralidade do mundo, sua criação, continuidade e fertilidade.”¹⁰⁸ (FRESE e GRAY, 2005, p.2). Por exemplo no antigo Egito a árvore cósmica era também árvore da vida, cujos frutos concediam contínuas juventude e sabedoria aos deuses e às almas dos mortos (FRESE e GRAY, 2005).

A árvore da vida é árvore central: sua seiva é o orvalho celeste, seus frutos dão a imortalidade (retorno ao centro do ser, estado edênico). Assim ocorre com os frutos da árvore da vida do Edén e daquela da Jerusalém celeste, as maçãs de ouro do jardim das Hespérides e os melões da *Si-wang mu*, a seiva do *Haoma* iraniano, sem falar das diversas resinas de coníferas, o *himorogi* japonês, trazido da «terra central”), parece ser igualmente uma árvore da vida. Este último é um tema de decoração muito difundido no Irã, onde aparece entre dois animais frente a frente; em Java, é representado com a montanha central sobre o pano (*kayon*) do teatro de sombras.¹⁰⁹ (CHEVALIER, 1986, p.118 – grifos do autor).

Com relação à união entre os aspectos de árvore do conhecimento e árvore microcósmica, Jung aponta um exemplo referente à árvore da ciência hindu:

(...) a 'árvore da ciência' da seita hindu dos jainas toma forma humana; ela é representada como um tronco muito grosso em forma de cabeça humana, de cujo vértice saem dois ramos mais longos que caem para os lados e um ramo ereto mais curto,

¹⁰⁸ Transcrição traduzida. No original: “Many religions believe that the cosmic tree stands for the sacrality of the world, its creation, continuation, and fertility.” (FRESE e GRAY, 2005, p.2).

¹⁰⁹ Transcrição traduzida. No original: “El árbol de la vida es árbol central: su savia es el rocío celeste, sus frutos dan la inmortalidad (retorno al centro del ser, estado edénico). Así ocurre con los frutos del árbol de la vida del Edén y de aquél de la Jerusalén celeste, las manzanas de oro del jardín de las Hespérides y los melocotones de la *Si-wang mu* la savia del *Haoma* iranio, sin hablar de las diversas resinas de coníferas, El *himorogi* japonés, traído de la 'tierra central'), parece ser igualmente un árbol de la vida. Este último es un tema de decoración muy difundido en el Irán, donde se lo figura entre dos animales enfrentados; en Java, se representa con la montaña central sobre la pantalla (*kayon*) del teatro de sombras.” (CHEVALIER, 1986, p.118 – grifos do autor).

coroado por um espessamento semelhante a um botão ou a uma flor. (JUNG, 2011a, p.318).

Ainda, a totalidade algumas vezes está representada pelo fruto da árvore: “A idéia religiosa da *realidade absoluta* é simbolicamente expressa, entre tantas outras imagens, pela figura de um 'fruto miraculoso' que confere, ao mesmo tempo, imortalidade, onisciência e onipotência e que é capaz de transformar os homens em deuses.” (ELIADE, 1992, p.121 – grifos do autor)

A visão da imagem simbólica da árvore como totalidade também está presente nos cultos das antigas culturas agrícolas centradas na Deusa:

As culturas agrícolas elaboram o que podemos chamar de religião cósmica, uma vez que a atividade religiosa está concentrada em torno do mistério central: *a renovação periódica do mundo*. Tal como a existência humana, os ritmos cósmicos são expressos em termos tirados da vida vegetal. (...). O Universo é concebido como um organismo que deve renovar-se periodicamente, em outros termos, todos os anos. A 'realidade absoluta', o rejuvenescimento, a imortalidade, são acessíveis a alguns privilegiados na forma de um fruto ou de uma fonte próxima a uma árvore. (ELIADE, 2010a, p.52 – grifos do autor).

Ainda com relação ao símbolo da árvore inserido no culto da Deusa, Eliade afirma que quando aparece o conjunto deusa-árvore-animais heráldicos significa:

Que este lugar é um 'centro do mundo', que aí se encontra a fonte da vida, da juventude e da imortalidade. As árvores representam o universo em permanente regeneração; mas no centro do universo encontra-se sempre uma árvore – a da vida eterna ou da ciência. A Grande Deusa é a personificação da fonte inesgotável da criação, deste último fundamento da realidade. Não passa da expressão mítica dessa intuição primordial de que a sacralidade, a vida e a imortalidade se encontram num 'centro'. (ELIADE, 2010a, p.231).

6.12 A ÁRVORE DE JESSÉ

Apesar de esta também consistir principalmente em uma árvore genealógica, e em uma árvore mista, ao abranger diversos aspectos da simbologia da árvore interligados de forma complexa, como apontado anteriormente, o tema da árvore de Jessé será apresentada neste item à parte para maior aprofundamento, por ser o tema da obra em questão e devido a haver diversas informações relevantes a respeito de sua iconografia, demandando um espaço separado neste trabalho.

Segundo Eliade (1979), o Judaísmo e o Cristianismo apropriaram-se de símbolos pré-cristãos, como é o caso da árvore, evidenciando antecedentes pagãos tanto referente às árvores do paraíso como à árvore de Jessé. O mesmo autor afirma que o cristianismo assimilou o simbolismo da Árvore do Mundo, “um símbolo arcaico e universalmente difundido” (ELIADE, 1979, p.170), mantendo assim a significação da árvore como centro e eixo que estrutura e sustenta o universo hierarquizado, com seus diferentes níveis. Tal significado está interligado com os demais significados, remetendo à divindade, cuja morte, paradoxalmente, conduz à “vida eterna”, redimindo o pecado cometido pelo primeiro homem, conforme o Cristianismo, ao comer o fruto proibido da árvore do conhecimento do bem e do mal, sendo que ambas estas árvores às vezes estão representadas no tema iconográfico da árvore de Jessé. Assim, a significação da árvore da vida está presente nesta iconografia na ideia de morte e ressurreição com uma promessa divina de imortalidade, ideias essas anteriores ao cristianismo, como já foi apontado. Sendo prometido também “vida em abundância”, estando presente também a significação arcaica da vida juntamente com fartura, num sentido metafórico relacionado a alimento para a alma. A ideia da linhagem patriarcal está presente na representação dessa árvore genealógica com uma monarquia fundamentada na fé religiosa. Sendo que a ideia do patriarcado está fortemente presente, apesar da presença de uma figura feminina geralmente posicionada em um lugar de destaque, remanescente de antigos cultos a divindades femininas provenientes do período neolítico, que sobreviveram no cristianismo, conforme Eliade (2010a). Com relação ainda ao aspecto microcósmico da árvore, o mesmo também pode ser identificado na iconografia em questão, podendo a árvore ser associada com a ideia de natureza humana (CIRLOT, 1984).

Pode-se afirmar que as concepções descritas acima sobre a árvore da vida, bem como as ideias das demais árvores inter-relacionadas entre

si, estão presentes na simbologia da árvore da vida e do conhecimento do bem e do mal, e também no tema cristão da árvore de Jessé, como explicita Eliade na passagem a seguir, enfatizando a presença desses significados de origem muito antiga nas simbologias cristãs:

A Cruz, feita com a madeira da Árvore do bem e do mal, é identificada com a Árvore Cômica ou a substituí; é descrita como uma árvore que “sobe da terra aos céus”, planta imortal que “se ergue no centro do céu e da terra, sólido alicerce do Universo”, “a árvore de vida plantada no Calvário”. Numerosos textos patrísticos e litúrgicos comparam a Cruz com uma escada, coluna ou montanha, expressões características do “Centro do Mundo”. (...). Sem dúvida, a imagem da Cruz como Árvore do bem e do mal, e Árvore Cômica, tem origem nas tradições bíblicas. É, porém, pela Cruz (= o Centro) que se opera a comunicação com o céu e que, ao mesmo tempo, é “salvo” o universo em sua totalidade. Ora, a noção de *salvação* nada mais faz do que retomar e completar as noções de *renovação perpétua* e de *regeneração cósmica*, de *fecundidade universal* e de *sacralidade*, de *realidade absoluta* e, finalmente, de *imortalidade*, todas noções coexistentes no simbolismo da Árvore do Mundo. (ELIADE, 1979, p.171 – grifos do autor).

Ainda conforme Baltrušaitis (1987), a árvore da vida, representada com raízes fundas sob a terra e galhos que se alçam até o céu, é símbolo de ligação entre a terra e o céu, e por esse motivo é imaginada como caminho da salvação. Sobre um prolongamento desse mito da árvore relacionando a cruz e a redenção do pecado original de Adão, tal iconografia incorpora temas arcaicos como o surgimento de plantas maravilhosas a partir do corpo de um deus morto. Assim, o cristianismo apropriou-se de temas da religiosidade cósmica, reinterpretando-os conforme a Bíblia, como na seguinte interpretação medieval:

Como Jesus foi crucificado no Centro do Mundo, no mesmo lugar em que Adão tinha sido criado e sepultado, o seu sangue, escorrendo sobre a “cabeça de Adão”, batizou-o e remiu-o do seu

pecado. E já que o sangue do Salvador alcançara a remissão do pecado original, a Cruz (= Árvore da Vida) torna-se a fonte dos sacramentos (simbolizados pelo azeite de oliveira, pelo trigo e pela vide, aos quais estão associadas as ervas medicinais). Esses temas mitológicos, elaborados principalmente pelos autores cristãos a partir do século III, têm uma pré-história longa e complexa: do sangue e do corpo de um deus ou de um ser primordial supliciado, crescem plantas maravilhosas. (...) esses argumentos e essas imagens arcaicas, retomados pelos autores cristãos, tiveram um sucesso inigualável no folclore religioso da Europa. (ELIADE, 1979, p.171).

Mâle (1922a), buscando as origens da arte cristã, afirma que a iconografia cristã nasceu no Oriente, e que os modelos copiados pela Igreja vieram do Egito, Capadócia e Síria, cujas ideias foram apropriadas de influências pagãs, como já foi apresentado acima. Foi um tema iconográfico importante na arte sacra desse período (entre os séculos XI e XVI), bastante em uso durante o período medieval. Segundo Corblet (1860), esse foi o tema mais fecundo da arte cristã durante essa época.

A árvore de Jessé é um tema de representação da área das artes visuais que tem uma longa tradição (CORBLET, 1860; POQUET, 1857; MÂLE, 1922a, 1922b, 1948). Foi confeccionado em diversos materiais (pedra, madeira, vidro, marfim, esmalte, ouro e prata), e suportes (esculturas em portais, arcadas, abóbodas, retábulos, colunas; quadros, afrescos e miniaturas; e sobretudo em vitrais) (CORBLET, 1860). Ao que Gonçalves (1986) acrescenta: tapeçarias, azulejos, mosaicos, gravuras e esculturas em madeira e em pedra. As representações da árvore de Jessé, com sua genealogia de reis, foram feitas em catedrais, igrejas e capelas medievais francesas (POQUET, 1857). O autor discorre como o tema “pleno de gracioso simbolismo” foi traduzido pelos artistas católicos como em estátuas e sobretudo em vitrais (POQUET, 1857, p.5).

Surgiu durante a Idade Média, na França, e estendeu-se pelos países europeus até Jerusalém. Tal tema foi imitado, segundo Mâle (1922a), não somente na França, mas também em outros países como Inglaterra, Alemanha, Itália, Espanha, Portugal e Polônia, principalmente. Na Alemanha, a árvore de Jessé mais célebre foi um

afresco pintado por volta de 1.200, decorando o teto da Igreja Saint-Michel d'Hildesheim (MÂLE, 1922a). As cruzadas tornaram a árvore de Jessé conhecida no Oriente; e em Jerusalém, em 1.169, o tema foi representado em mosaico na Igreja de Belém (MÂLE, 1922a). Houveram representações da árvore de Jessé na Espanha setentrional, no império germânico, e na França os exemplos eram os mais monumentais (MANNA, 2001). Manna (2001) afirma também que as miniaturas sobre a árvore de Jessé eram raras no período medieval italiano. O autor afirma que a representação da árvore de Jessé na Itália evidencia a influência do pensamento francês sobre a arte italiana (MÂLE, 1922a). Enquanto no séc. XIII o centro de onde as ideias irradiavam era a França, no século XV era a Itália (MÂLE, 1922b).

Embora este tenha sido criado e se propagado durante a Idade Média, Poquet, (1857) menciona trabalhos com o referido tema em igrejas dos sécs. XV e XVI na Inglaterra e na França. Na Itália, Manna (2001) aponta que no século XVI foi diminuindo as representações desse tema, e afirma que a “A Árvore de Jessé”, de Arcimboldo, foi a última obra pintada com esse tema nesse país. Sendo que na Renascença o aparecimento desse tema diminuiu, a não ser em Portugal onde, diferente do que aconteceu nos outros países, ocorreu um aumento de representações da árvore de Jessé após o século XVI:

(...) sobretudo no século XVII, o tema se espalhou de norte a sul, com predomínio na região do Alentejo e de Entre-Douro-e-Minho. Multiplicou-se entre nós precisamente na época em que, no estrangeiro, ia desaparecendo. Por isso a *Árvore de Jessé* se pode considerar um assunto típico da nossa iconografia religiosa da Contra-Reforma. É mais um elemento a destacar daquele período tão rico, e tantas vezes original, da arte portuguesa. (GONÇALVES, 1986, p.238 – grifos do autor).

Gonçalves (1986) afirma que este tema continuou sendo representado em Portugal até o século XVIII. Cita diversas obras em igrejas, algumas desaparecidas, recebendo destaque a árvore de Jessé do retábulo de Nossa Senhora da Boa Morte, datada de 1710, na igreja do antigo Colégio de São Paulo de Braga, em Portugal (figura 73).

Mâle afirma que a profecia que originou o referido tema foi a que inspirou a arte de modo mais duradouro (MÂLE, 1948). “O livro profético do Velho Testamento, de Isaías, tem estado sempre presente

para os artistas, suggestionados pela grande riqueza das suas imagens.”¹¹⁰ (MANNA, 2001, p.6). Franco Valente (2009) assinala que a árvore de Jessé (Isai, em hebraico) foi citada na Bíblia em Isaías (11,1-3), a qual tem os seguintes dizeres: “Do tronco de Jessé brotará um rebento, e das suas raízes um renovo frutificará” (Isaías 11, 1) (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p.464). Eliade (1979) discorre sobre as antigas profecias relatadas no Antigo Testamento, como essa, segundo a qual após o juízo final viria renovação e o advento de um mundo paradisíaco regido por Javé ou por um rei que governará em seu nome. Conforme a profecia de Isaías, tal rei, o messias, tratar-se-á de um descendente de Davi, ou seja, “uma vergôntea do tronco de Jessé” (11:1)” (ELIADE, 1979, p.17). Trata-se da profecia da vinda do Messias, como um descendente em linha direta de Jessé, pai de Rei Davi, descrevendo “de forma magnânima”, “a redenção do mundo por Jesus Cristo” e “numa linguagem pitoresca e figurativa” (POQUET, 1857, p.3).

Tal árvore consiste na árvore genealógica de Jesus. Trata-se de uma lenda segundo a qual Jessé tem uma visão de uma árvore projetando-se do seu corpo, mostrando a sua descendência nos ramos. O broto na árvore seria a Virgem Maria e a flor seria Jesus, proveniente de um nascimento miraculoso (MANNA, 2001). Manna menciona a profecia e a identificação do Messias com Jesus (não aceita pelo judaísmo), como “a profecia da raiz” (MANNA, 2001, p.10). Sendo que a interpretação hebraica dessa profecia, refere que a flor mencionada representa o próprio salvador, sem espaço para o feminino em relação com a vinda do Messias (MANNA, 2001).

A árvore de Jessé representa “um conceito abstrato e complexo, a presença histórica de Jesus Cristo” (MANNA, 2001, p.2). A árvore de Jessé era considerada:

(...) ponto simbólico de junção entre a profecia veterotestamentária e sua verificação no Evangelho, representação visível da humanidade de Cristo e da dignidade da Madona/Nossa Senhora, legitimação (...) da mensagem do livro

¹¹⁰ Transcrição traduzida. No original: “Fra i libri profetici del Vecchio Testamento quello di Isaia è stato sempre ben presente agli artisti, suggestionati dalla grande ricchezza delle sue immagini.” MANNA, 2001, p.6).

histórico da Bíblia, 'árvore boa' (...).¹¹¹ (MANNA, 2001, p.59).

Com o cristianismo, a interpretação cristã da profecia de Isaías da árvore de Jessé significou “a antecipação do Velho Testamento e a realização do Novo Testamento”, “a perfeita junção do divino e do humano”, e também a “reunificação das facções dissidentes, (...) é a casa de Davi recuperando a sua antiga grandeza”.¹¹² (MANNA, 2001, p.15). Assim, esses três aspectos ressaltados com relação ao significado da representação do tema da linhagem de Cristo evidenciam que a Árvore de Jessé era considerada mais que uma simples árvore genealógica, carregando “valores de sacralidade natural” (MANNA, 2001, p.15). Representa promessa histórica divina: 'a restauração de um universo turvo pelo pecado, assimilado à cruz redentora' (MANNA, 2001, p.8).

As genealogias utilizadas para embasar essa representação iconográfica são referidas pelas listas de São Lucas e São Mateus, dos ancestrais de Jesus, conforme consta na Bíblia. Na lista de São Mateus constam 14 gerações entre Abraão e o rei Davi; 14 entre este até a transmigração da Babilônia; e mais 14 desse momento até Jesus Cristo ; sendo que foi nesta genealogia de São Mateus que os artistas medievais se inspiraram (CORBLET, 1860). Ainda sobre os ancestrais do Salvador, segundo São Mateus: “São Mateus enumera 28 nomes após Jessé até Jesus, podendo representar um grande número de personagens em pinturas e esculturas.”¹¹³ (CORBLET, 1860, p.57). Sendo que São Lucas apresenta a árvore genealógica em ordem inversa, começando em Jesus e terminando em Adão, o ancestral humano conforme o relato bíblico (CORBLET, 1860). Enquanto para São Lucas o ancestral da árvore de Jessé que antecede Jesus é a Virgem Maria, para São Mateus é

¹¹¹ Transcrição traduzida. No original: “(...) punto simbolico di congiunzione tra le profezie veterotestamentarie e la loro verifica nei Vangeli, rappresentazione viva dell'umanità di Cristo e della dignità della Madonna, legittimazione (...) del messaggio dei libri storici della Bibbia, 'albero buono' (...)” (MANNA, 2001, p.59).

¹¹² Transcrição traduzida. No original: “(...) a questa altezza storica non solo Gesù Cristo è il tramite fra le anticipazioni del Vecchio Testamento e le realizzazioni del Nuovo, non solo è la perfetta congiunzione del divino e dell'umano, ma è anche il grande riunificatore delle fazioni dissidenti, (...) è la casa di Davide che recupera la sua antica grandezza.” (MANNA, 2001, p.15).

¹¹³ Transcrição traduzida. No original: “Saint Matthieu énumère vingt-huit noms depuis Jessé jusqu'à Jésus. L'emplacement dont disposaient les peintres et les sculpteurs ne leur permettait pas ordinairement de représenter un si grand nombre de personnages.” (CORBLET, 1860, p.57).

São José, o que contradiz o pressuposto da virgindade da Virgem Maria que consta no Novo Testamento (CORBLET, 1860).

Gonçalves (1986) afirma que seguindo a profecia de Isaías, o descendente do rei Davi é José, esposo de Maria; sendo que Jessé era considerado descendente de Abraão. Conforme Gonçalves (1986), comentadores da Bíblia interpretavam as palavras de Isaías, segundo as quais haveria de irromper de surgir um ramo do tronco de Jessé e uma flor brotaria “da sua raiz”, dizendo que o ramo referia-se à Maria, e a flor seria uma alusão a Jesus (GONÇALVES, 1986, p.213). Considerando que as genealogias referem-se a José como descendente da linhagem do Rei Davi, o autor observa que a representação iconográfica do tema não corresponde a tais fontes, as quais contradizem a crença de que Jesus foi gerado pela intervenção do Espírito Santo, e não de José. No entanto, a representação enfatiza a origem davídica de Jesus, triunfando nesse sentido. A esse respeito, o autor afirma: “A crença na origem davídica de Jesus triunfou, porém, sobre a leitura racional.” (GONÇALVES, 1986, p.214).

Com relação à incoerência relacionada a Maria ou José como descendente do rei Davi, seguido (a) por Jesus, na Idade Média, admitia-se que a genealogia relatada por São Mateus correspondia tanto aos ancestrais de São José como de Maria, o que Guillaume Durand (autor do séc. XII) engenhosamente explica dizendo que os integrantes da família real não podiam casar-se com pessoas de fora da família, e que portanto, José e Maria tinham os mesmos ancestrais (MÂLE, 1948), resolvendo o impasse. Sendo que a maioria das representações realizadas com esse tema, consistem em genealogias da Virgem Maria (CORBLET, 1860).

Um primeiro desenvolvimento do tema foi realizado por São Paulo, relacionado com a metáfora da árvore de Jessé a designação de Jesus como o fruto do ventre de Maria, a flor descendente de Davi (MANNA, 2001). Corblet afirma também que o caule que brota do tronco da árvore de Jessé é Maria, e a flor que é ao mesmo tempo fruto, é Jesus Cristo, evidenciando a ideia de uma concepção milagrosa (CORBLET, 1860).

Gonçalves (1986) e Manna (2001) afirmam que as primeiras representações do tema surgiram no final do século XI, no Ocidente, em iluminuras, cujo tema proliferou-se durante o século XII. Segundo Émile Mâle (1922a), essa forma de representação, baseada na profecia de Isaías sobre a vinda do Messias, foi representada pela primeira vez em um vitral da Catedral de Saint-Denis (figura 50), nos arredores de

Paris (GONÇALVES, 1986, p.215) e foi concebida pelo abade Suger. A partir da encomenda dessa obra por Suger, o tema tornou-se mais conhecido, tornando-se o modelo na França e em outros países (GONÇALVES, 1986, p.215).

Mâle afirma que não se conhece nenhuma obra anterior ao vitral de Saint-Denis, datada em 1.144, até a data da edição deste livro de Mâle, por isso acreditava que essa tivesse sido a primeira. Parece ao autor que a representação da árvore de Jessé foi originado de um famoso drama litúrgico, intitulado “Drama dos profetas de Cristo” (MÂLE, 1922a, p.171). Embora o autor afirme que a grande arte da Idade Média é uma obra coletiva, expressando o pensamento da Igreja, acredita que o abade Suger destacou-se como um pensador importante, porta-voz da Igreja, a partir do ano de 1.145, na arte francesa (MÂLE, 1922a). Para ele, Suger parece ter inventado a composição grandiosa chamada a Árvore de Jessé, pois a forma realizada pelos artistas de Saint-Denis impôs-se aos séculos seguintes, tendo seu modelo imitado, não aparecendo bandeiras nem cetros como serão vistos mais tardes nessa temática, sendo que aparecem os profetas como ancestrais espirituais, ao lado dos ancestrais carnisais, e uma pomba representando o Espírito Santo sobre a cabeça de Jesus (MÂLE, 1922a).



Fig. 50 - “Árvore de Jessé”. Autor desconhecido. 1.144. Vitral na Basílica de Saint-Denis. Créditos: Do Porto e não só. Fonte: http://doportoenaoso.blogspot.com.br/2012_09_01_archive.html

No entanto, Jacopo Manna (2001) afirma que essa hipótese da primeira representação do tema atribuída ao abade Suger foi invalidada, pois o tema já era representado a partir do século XI, tendo sido uma iluminura, voltada para a apreciação restrita da elite francesa. Enquanto que, de todo modo, embora o referido vitral não tenha sido efetivamente a primeira representação do tema, foi a primeira acessível à população em geral que frequentava as catedrais, a maioria constituída de analfabetos.

A hipótese defendida por Manna (2001) é a de que esse tema foi criado e encomendado a artistas para inúmeras igrejas européias com o

objetivo de combater a heresia, principalmente a dos cátaros, e parou de ser representada quando estes foram eliminados pela inquisição. Buscava-se afirmar para a população por meio desse tema a humanidade de Cristo, pois a heresia sustentava que Cristo tinha uma natureza não corpórea, não era descendente de Maria, e em certos casos consideravam que profetas e personagens bíblicos tinham sido enviados por um Deus malévolo e enganador. Sendo que o assunto da não-corporeidade de Cristo acabava invalidando a Eucaristia, que se fundamenta no pressuposto de transubstanciação do corpo de Cristo, desvalorizando os sacramentos. Para confrontar tais heresias, foi idealizado o tema da raiz de Jessé, combinando o tema da humanidade de Cristo com a santidade de Maria, considerado como uma profecia que se cumpriu. E assim, juntamente com a repressão aos hereges, a igreja buscou utilizar meios simbólicos, buscando resgatar na população a fé hegemônica que a corrupção do clero havia comprometido. Assim, o autor formulou a seguinte “na Itália medieval o tema figurativo 'Árvore de Jessé' foi utilizado na luta contra a heresia cátara”¹¹⁴ (MANNA, 2001, p.58-59). Nesse sentido, o autor afirma que os locais onde foram realizadas representações da árvore de Jessé foram localidades onde ocorreu a luta da inquisição contra os cátaros durante a Idade Média (MANNA, 2001, p.87). A representação da cruz na árvore de Jessé confrontaria crenças heréticas, como a dos cátaros, que refutavam o símbolo da cruz como objeto de veneração, símbolo sagrado (MANNA, 2001, p.88). O autor assinala também que para Agostinho, a “virga iesse” e a cruz identificam-se “fornecendo provavelmente um primeiro modelo interpretativo ao símbolo do *Lignum Vitae*”¹¹⁵ ('árvore da vida') (MANNA, 2001, p.89).

A difusão da '*Lignun*' [árvore] tanto na versão monumental [nos afrescos] como na reduzida destinada ao culto doméstico [em tabuinhas], vai talvez reunido ao novo conceito de devoção, derrota irreversivelmente a heresia que se estava difundindo na Itália 'trecentista': o tema da árvore de Jessé, historicamente superado, encontra neste modelo iconográfico sua última transformação.¹¹⁶ (MANNA, 2001, p.89 – grifo do autor).

¹¹⁴ Transcrição traduzida. No original: “nell'Italia medioevale l'utilizzo del tema figurativo detto 'Albero di Jesse' si collega alla lotta contro l'eresia catara.” (MANNA, 2001, p.58-59 - grifos do autor).

¹¹⁵ Transcrição traduzida. No original: “Nelle parole di Agostino la *virga Iesse* e la croce vengono identificate, fornendo probabilmente un primo modello interpretativo al simbolo del *Lignum Vitae*.” (MANNA, 2001, p.89 - grifos do autor).

Os artistas medievais combinaram os versos do profeta Isaías com a genealogia de Jesus apresentada no início do Evangelho de São Mateus, representando uma grande árvore surgida do ventre de Jessé adormecido (já idoso), em cujos galhos estavam os reis de Judá, seus descendentes até 28 gerações (CORBLET, 1860; MÂLE, 1922a). Representações da árvore de Jessé com ascendência numerosa podem ser vistas nas figuras 51 e 52.

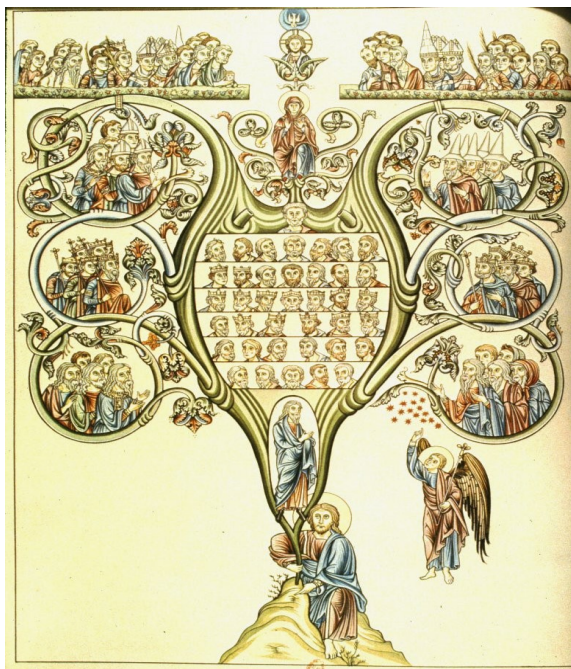


Fig. 51 - “Árvore de Jessé”. Abadessa Herrade de Hohenburg. Na obra *Hortus Deliciarum* (Jardim das delícias). Anterior a 1.195, séc. XII. Esboço colorido.
 Créditos: Peregrina Cultural. Fonte: <http://peregrinacultural.wordpress.com/tag/historia-medieval/>

¹¹⁶ Transcrição traduzida. No original: “La diffusione del *Lignum*, tanto nella sua versione monumentale che in quella ridotta destinata al culto domestico, va forse ricollegata con il nuovo concetto di devozione che, sconfitta irreversibilmente l'eresia, si andava diffondendo nell'Italia trecentesca: il tema dell'*Albero di Jesse*, storicamente superato, trova in questo modello iconografico la sua ultima trasformazione.” (MANNA, 2001, p.89 - grifos do autor).



Fig. 52 - “Árvore de Jessé”. Jacques de Besançon. c. 1485. Miniatura mostrando 43 gerações. Bnf Ms Français 245, fol. 84, em livro escrito por Jacobus de Voragine. Paris. Créditos: Johnbod. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Usu%C3%A1rio:Polyethylen/tradu%C3%A7%C3%B5es>

Enquanto havia outras obras com muito poucos personagens. Corblet (1860) afirma que em uma miniatura de 'Psautier de saint Louis' na Biblioteca de l'Arsenal, não há mais que dois ancestrais: Jessé e Davi. E há quatro ancestrais na vitraça ocidental de Notre-Dame de Chartres: Jessé, Davi, Salomão e Abias. “O número mais comum é de 10 a 12.”¹¹⁷ (CORBLET, 1860, p.57). Ainda sobre o número de ancestrais representados: “O número total de personagens que figuram em algumas dessas representações, compreendem Jessé, a Virgem, o menino Jesus,

¹¹⁷ Transcrição traduzida. No original: “Le nombre le plus ordinaire est de dix à douze.” (CORBLET, 1860, p.57).

os profetas, as sibilas, e outros personagens acessórios (...).¹¹⁸ (CORBLET, 1860, p.57).

Uma obra que mostra somente os ancestrais mais próximos de Jesus (José e Maria, como também seus avós maternos), além de Jessé, é a figura 53. Os demais ancestrais são representados somente por seus nomes. E seu ancestral comum mais distante não é pintado da forma convencional, parecendo que a árvore não se origina de seu corpo.

Os nomes dos ancestrais são às vezes escritos em cartazes ou bandeirolas que se enrolam nos ramos das árvores. Graças a essa indicação, pode-se comentar as escolhas dos artistas, se se conformam mais ou menos ao texto de São Mateus. Os exemplos seguidores[conformes a São Mateus] mostram os 12 reis de Judá, primeiros descendentes de Jessé que seguem a ordem desta genealogia, com prejuízo dos ancestrais mais próximos de São José (...), percebe-se que a ortografia de alguns nomes foram deturpados pelos artistas (...).¹¹⁹ (CORBLET, 1860, p.58).

¹¹⁸ Transcrição traduzida. No original: “Voici au reste le nombre total des personnages qui figurent dans quelquesunes de ces représentations, en y comprenant Jessé, la Vierge, l'Enfant-Jésus, les Prophètes, les Sibylles et autres personnages accessoires.” (CORBLET, 1860, p.57).

¹¹⁹ Transcrição traduzida. No original: “Les noms des ancêtres sont parfois écrits sur des cartouches ou sur des banderolles qui s'enroulent sur les branches de l'arbre. Grâce à cette indication, on peut voir comment le choix des artistes se conforme plus ou moins au texte de saint Matthieu. Les exemples suivants montreront que ce sont les douze rois de Juda, premiers descendants de Jessé, qui prennent rang dans cette généalogie, au préjudice des plus proches ancêtres de saint Joseph; on remarquera que l'orthographe de quelques noms a été dénaturée par les artistes (...).” (CORBLET, 1860, p.58).

representação de sábios da Grécia antiga em suas árvores de Jessé; e Anjos também apareciam às vezes junto à composição.

Com relação ao modelo geral de apresentação dos reis: “Exceptuando os casos que assinalai, o número dos Reis de Judá é de doze, ora de pé, ora sentados – postos nos ramos ou nas flores da composição arbórea.” (GONÇALVES, 1986, p.238). Outra forma convencional de representação dos ancestrais é com uma coroa na cabeça e cetro na mão (CORBLET, 1860). Entre os ancestrais, os mais fáceis de serem reconhecidos pela riqueza de suas vestimentas, são Davi, geralmente com uma harpa e Salomão, usando uma roupa oriental, eram prediletos pelos artistas da Idade Média (CORBLET, 1860). Desenvolvendo a ideia de sobreposição entre os dois Testamentos, em algumas representações ocorria um paralelismo dos doze reis de Judá com os doze apóstolos (CORBLET, 1860).

Gonçalves (1986, p.224) afirma que uma outra fórmula que se vulgarizou consistiu na representação em que os reis, a meio corpo, emergem das corolas das flores da árvore, comum no período Gótico, e julga-se que tal modelo veio do Oriente, como no “painel da ousia da capela de Nossa Senhora de Guadalupe, em Moucos (Vila Real)”, em Portugal. Exemplos disso também podem ser vistos nas figuras 54 a 56.

O autor comenta uma representação de Jesus na cruz e de pé no chão, próximo de Santa Maria e São João, em que os reis aparecem como os ancestrais da Santa (CORBLET, 1860). O mesmo autor descreve árvores de Jessé em que a Virgem Maria situa-se à esquerda, colocada acima, sobre o galho mais alto, e todos os personagens sinalizam em direção a ela (CORBLET, 1860).

Grande parte das representações do tema apresentam a sua mãe como ascendente mais próximo de Jesus, muitas vezes representada no centro da obra ou na posição mais elevada, evidenciando a importância crescente do marianismo na Igreja Católica. No entanto, podem ser observadas algumas exceções. Na figura 54, apesar de Maria e seu filho aparecerem com importância destacada, pode-se pensar na presença do pai com relação a um dos homens mais próximos que demonstra maior contato afetivo com a criança. Tais figuras masculinas, com exceção de Jessé e o menino, aparecem pintados apenas da cintura para cima.



Fig. 54 - “Árvore de Jessé”. Amico Aspertini. Séc. XV-XVI (de 1490-1552). Óleo sobre tela. National Gallery, Londres. Créditos: Fondazione Federico Zeri. Fonte: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=30363&titolo=Aspertini+Amico%0a%09%09%09%0a%09%09++++%2c+Albero+di+Jesse

Outra obra em que os reis aparecem de modo semelhante é a figura 55, surgindo somente com a metade superior de seus corpos, nas flores de uma videira.



Fig. 55 - “Árvore de Jessé”. Autor desconhecido. Data desconhecida. Local desconhecido. Fonte: <http://sansimonpiccolo.blogspot.com.br/2010/12/preparatio-ad-missam-ii-domenica.html>

Como pode ser percebido nas diversas representações do tema, no decorrer do tempo há variações entre elas, e os reis nem sempre aparecem segurando cetro e com coroa sobre suas cabeças, mas um exemplo dessa descrição pode ser visto na figura 56, onde todos os reis usam coroa e a os que não seguram um cetro, tem em suas mãos algum símbolo que o caracteriza, como é o caso do rei Davi tocando harpa, e são representados apenas com a metade superior dos seus corpos que surgem em corolas de flores da árvore. Interessante que Jessé não está representado nessa obra de forma convencional, parecendo estar em uma espécie de redoma de vidro transparente, com formato de igreja, juntamente com uma mulher, talvez a sua esposa (Adão e Eva?), e um animal. Logo acima ergue-se uma fita central com formato semelhante a uma cobra, em direção ao alto da árvore, que por sua vez, é formada por dois troncos, o que pode remeter às duas árvores do paraíso bíblico, unidas na figura de Maria e seu filho Jesus, cercados por raios solares,

remetendo ao sol que abrange ambas figuras num formato oval, parecendo delinear sutilmente um ovo, embora sem um contorno definido, mas que o olhar do espectador pode perceber. Outra característica dessa obra são os nomes dos reis apresentados logo acima de suas cabeças. Só no caso do rei mais acima, à esquerda do espectador, não aparece o seu nome, parecendo ter sido cortado, sendo possível que o atual formato triangular na parte superior da obra não existisse na obra original. Ainda, as formas curvas dos raios solares podem ser percebidas como formas que se assemelham, mesmo que vagamente, a cobras. Assim, é possível perceber referências ao livro do Gênesis, mesmo que indiretamente, por associações possíveis. Sendo que as cores não estão disponíveis para o espectador nessa reprodução, limitando outras associações que possam ser feitas a partir das tonalidades em diversas partes da obra. Sendo que o fundo que aparece escuro possibilita um contraste interessante com as figuras humanas, podendo ser percebido como um elemento pictórico que confere uma característica de dramaticidade à obra.



Fig. 56 - “Árvore de Jessé”. Battista di Gerio. Primeira metade do séc. XV. Pintura sobre madeira. No mercado antiquário. Milão, Lombardia, Itália. Créditos: Fondazione Federico Zeri. Fonte: http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=13780&titolo=Battista+di+Gerio%0A%09%09%09%0A%09%09++++%2C+Albero+di+Jesse

Com relação a Jessé, os artistas medievais representavam o tema segundo determinadas convenções, como nas figuras 57 e 58. Esse personagem era pintado a partir de descrições como:

origem do tronco simbólico que produziu o Salvador, e como um idoso, com idade avançada quando nasceu Davi, com uma barba longa, e a cabeça coberta com um gorro judeu.¹²⁰ (CORBLET, 1860, p.54).

Às vezes ele parece meditar profundamente sobre as grandezas prometidas à sua raça (...), outras vezes num profundo sono, apoiando a cabeça com uma das mãos.¹²¹ (CORBLET, 1860, p.54).

(...) do corpo de Jessé, em geral deitado e a dormir, barbado, nasce uma árvore em cujos ramos se vêem alguns dos Reis de Judá, tudo terminado, no alto, pela figura de Jesus Cristo, precedida pela da Virgem Maria. (GONÇALVES, 1986, p.214).

Jessé é representado deitado na terra, mergulhado no sono ou reflexão; de seu tronco nasce uma árvore em cujos ramos estão os diversos personagens que fazem parte da genealogia do Salvador, cuja figura está nos braços de sua mãe, na extremidade da árvore.¹²² (POQUET, 1857, p.5).

¹²⁰ Transcrição traduzida. No original: “Jessé, souche de la tige symbolique qui produit le Sauveur, est représenté sous les traits d'un vieillard, parce qu'en effet il était très-âgé quand son fils David vint au monde. Il a la barbe longue; sa tête est couverte du bonnet juif.” (CORBLET, 1860, p.54).

¹²¹ Transcrição traduzida. No original: “Quelquefois il paraît méditer profondément sur les grandeurs qui sont promises à sa race; mais le plus souvent, il dort d'un profond sommeil, la tête appuyée sur la main.” (CORBLET, 1860, p.54).

¹²² Transcrição traduzida. No original: “Jessé était représenté couché à terre, comme un homme plonge dans le sommeil ou la réflexion; sa poitrine donne naissance à un arbre portant sur ses branches les divers personnages qui composent la généalogie du Sauveur dont la figure, entre les bras de sa mère, termine l'extrémité de l'arbre.” (POQUET, 1857, p.5).



Fig. 57 - “Árvore de Jessé” (detalhe). Autor desconhecido. Data desconhecida. Escultura em madeira. Igreja Paroquial de Carvalhosa / Igreja de São Tiago, Portugal. Créditos: SIPA (Sistema de Informação para o Patrimônio Arquitectónico, do Instituto de Habitação e de Reabilitação Urbana - IHRU, 2001). Fonte:

http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPAArchives.aspx?id=092910cf-8eaa-4aa2-96d9-994cc361eaf1



Fig. 58 - “Árvore de Jessé”. Mestre James IV of Scotland Flemish, Bruges and Ghent or Mechelen. 1510-1520. Tempera colors, gold, and ink on parchment 9 1/8 x 6 9/16 in. MS. LUDWIG IX 18, FOL. 65. Créditos: Johnbod. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Usu%C3%A1rio:Polyethylen/tradu%C3%A7%C3%B5es>

Conforme Corblet (1860), Jessé costuma ser representado dormindo de lado numa alusão a Adão, que teve uma de suas costelas retiradas enquanto dormia, com a qual Deus fez Eva; e uma nova Eva, reparadora dos atos da primeira, descenderá de Jessé. Tal interpretação está em concordância com as ideias místicas da Idade Média (CORBLET, 1860). Em algumas obras com o referido tema, Jessé aparece representado deitado de lado e o tronco de uma árvore surge da altura de uma de suas costelas, como é o caso da figura 59, mostrando o detalhe de Jessé em uma obra com essa temática, remetendo a uma associação medieval com o relato bíblico acima mencionado.



Fig. 59 - “Árvore de Jessé” (detalhe). Autor desconhecido. Data desconhecida. Paróquia Santa Maria Regina. Créditos: Paróquia Santa Maria Regina. Fonte: <http://www.santamariaregina.it/itinerari/somma/index.shtml>

A escolha da representação de uma árvore para ilustrar o tema da genealogia de Jesus, deve-se, segundo Gonçalves (1986), às próprias palavras do profeta Isaías que remetem à imagem de uma árvore (“raíz”, “tronco”, “ramo” e “flor”) e a imagens provenientes do Oriente em que apareciam uma árvore de um corpo humano deitado.

Na figura 60, apesar de Jessé não aparecer representado na base da árvore que tem como tema Cristo e sua genealogia, conforme as demais representações do tema, a raíz exposta aparece de forma enfatizada, como uma analogia ao significado conferido à figura de Jessé. Assim, nessa obra Jessé e raíz aparecem identificados, significando base e início da linhagem familiar representada.

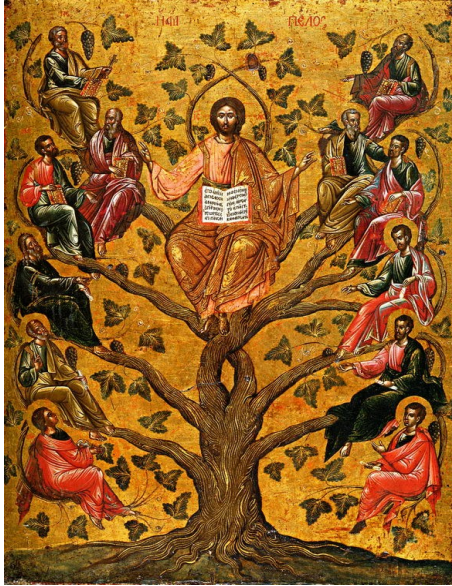


Fig. 60 - “Raíz de Jessé”. Autor desconhecido. Data desconhecida. Créditos: Roddemetrio. Fonte: <http://roddemetrio.blogspot.com.br/2011/12/o-raiz-de-jesse.html>

Com relação às convenções da representação do referido tema de modo geral, Gonçalves (1986) apresenta o seguinte comentário, notando algumas variações no âmbito da arte sacra portuguesa:

Sob o ponto de vista iconográfico, as *Árvores de Jessé* dos séculos XVII e XVIII obedecem a certas convenções. O corpo de Jessé aparece deitado, quase sempre dormindo – num sonho premonitório –, com o cotovelo de um dos braços fincado no solo e, na mão desse braço, a cabeça encostada. Nesta posição, já ele nos surge na Iluminura românica da *Bíblia* da Biblioteca da Universidade de Coimbra. Todavia, no exemplar da matriz de Machico, pousa as duas mãos nos primeiros ramos da árvore, enquanto que no tecto da capela de Nossa Senhora da Penha de França, na Vista Alegre, se encontra com o ventre voltado para baixo, saindo-lhe das costas as raízes da

árvore. No retábulo da igreja do antigo Colégio de S. Paulo de Braga mostra-se-nos inclinado, apoiado na árvore e num rochedo. (GONÇALVES, 1986, p.237-238 – grifos do autor).

Corblet (1860) exemplifica com algumas variações nas representações da posição de Jessé: no portal de Saint Riquier, Jessé aparece sentado em um trono; em um vitral de Roye ele aparece de pé; em muitas versões ele está deitado e apoiado no(s) cotovelo(s), seja numa cama, ou no chão. Em um vitral de Notre-Dame d'Alençon, ele aparece de uma maneira incomum: segurando um compasso, ao que o autor conjectura que talvez seja para medir o espaço de tempo que falta para a vinda do Salvador (CORBLET, 1860). Em outra variação, as raízes da árvore saem das mãos de Jessé:

O *Livro de Horas* da Biblioteca Nacional de Lisboa, de origem ganto-brugense, e, com a mesma origem (atribuídos a Alexandre Bening), o *Breviário* de D. Leonor (esposa de D. João II) e o *Breviário* Mayer van der Bergh, apresentam sentada, e não deitada, a figura de Jessé, de cujas mãos saem as raízes da planta que sustenta doze reis de Judá. Jessé repercute ali uma fórmula que foi vulgar no norte da Europa nos fins do século XV e na primeira metade do século XVI – fórmula inspirada no famoso tratado *Speculum Humanae Salvationis*. (GONÇALVES, 1986, p.221 – grifos do autor).

E ainda, as raízes da árvore podem ser mostradas em outras partes do corpo, sendo que tais variações podem ser vistas nas figuras a seguir: Jessé de pé e o tronco da árvore saindo de sua cabeça (figura 61); na figura 62 Jessé está sentado num trono e o tronco da árvore parte de suas costas; enquanto na figura 63, as raízes da árvore partem do peito de Jessé, na altura do seu coração.

A árvore genealógica mergulha ordinariamente suas raízes dentro do coração ou da região subtorácica de Jessé. Às vezes o tronco sai do ventre (como na janela de Dorchester), das costas (no vitral de Saint-Godard de Rouen), e mesmo da

boca (na vidraça de Saint-Antoine de Compiègne). Em uma Bíblia latina da Biblioteca de Reims, ela se escapa do crânio de Jessé, referindo-se a 'uma geração que é mais intelectual do que carnal; assim, seria a cabeça, a palavra e o pensamento, e não o estômago ou os intestinos que trariam ao mundo Maria e Jesus, sendo que de fato foi o verbo que se fez carne, o pensamento divino. Maria, como seu filho, é um pensamento falado mais que uma forma material'.¹²³ (CORBLET, 1860, p.55).



Fig. 61 - “Árvore de Jessé”. Autor desconhecido. Data desconhecida. Basílica de Santo Antônio, Pádua, Itália. Créditos: Basílica de Santo Antônio. Fonte: <http://www.stpauls.it/madre06/0612md/0612md11.htm>

¹²³ Transcrição traduzida. No original: “L’arbre généalogique plonge ordinairement ses racines dans le coeur ou dans la région subthoracique de Jessé. Quelquefois le tronc sort du ventre (fenêtre de Dorchester), du dos (vitrail de Saint-Godard de Rouen), et même de la bouche (verrière de Saint -Antoine de Compiègne). Dans une Bible latine de la Bibliothèque de Reims, il s’échappe du crâne de Jessé. ‘Il s’agit donc là, dit M. Didron, d’une génération intellectuelle plutôt que charnelle. C’est la tête, c’est la parole, c’est la pensée, et non l’estomac ou les intestins, qui mettent au monde Marie et Jésus. Jésus, en effet, c’est le Verbe fait chair, c’est la pensée divine. Marie, comme son Fils, est une pensée parlée plutôt qu’une forme matérielle’ (Manual de Iconografia Cristã, p.151).” (CORBLET, 1860, p.55).



Fig. 62 - “Árvore de Jessé”. Autor desconhecido. Data desconhecida. No *Breviario d’Isabella la Cattolica*. Créditos: O Moleiro. Fonte: <http://www.moleiro.com/it/libri-dore/breviario-disabella-la-cattolica/miniatura/863>



Fig. 63 - “Árvore de Jessé”. Autor desconhecido. Séc. XIV. Do “*Libro d’Ore*”, Ed.R.641, Bibl. Riccardiana, Firenze, Italia. Créditos: Biblioteca Riccardiana. Fonte: <http://www.stpaulus.it/madre03/0103md16.htm>

No exemplo a seguir, o tronco da árvore surge do umbigo de Jessé (figura 64), não tão comum, e aparecendo poucos personagens.



Fig. 64 - “Árvore de Jessé”. Autor desconhecido. c.1200. Painel de marfim de Bamberg (?), Bavária, Alemanha. Atualmente no Museu do Louvre, Paris. Créditos: Jastrow, 2005. Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tree_of_Jesse_Louvre_OA10428.jpg?uselang=pt

Uma outra forma ainda de representação do tema refere o surgimento da árvore dos pés de Jessé, como na figura 65. Trata-se do detalhe de uma página manuscrita, na qual aparece uma iluminura medieval realizada no interior da letra “L”, com o tema da árvore de Jessé, iniciando o evangelho de São Mateus, no qual é apresentado uma genealogia de Jesus, a qual a maioria das representações medievais sobre o tema buscava seguir.



Fig. 65 - “Árvore de Jessé” (detalhe, recorte meu). Autor desconhecido. Data desconhecida. Iluminura. Folio 419v of the Fécamp Bible (British Library, Yates Thompson 1). Créditos: Dsmdgold, 2006. Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:FecampBibleFol419vInipitMatt.jpg?uselang=pt>

Gonçalves (1986) assinala também que no “Livro de Horas” de D. Manuel uma iluminura sobre o tema, a mais antiga em Portugal que se tem notícia, Jessé aparece de uma forma mais incomum (figura 66), dentro de um túmulo e apoiando-se em uma caveira:

o corpo de Jessé jaz dentro de um sepulcro, de capuz de frade na cabeça e mãos cruzadas sobre o ventre, com uma caveira em que apóia o cotovelo do braço direito! (...). A singular iluminura será datável do segundo quartel do século XVI. Executado em Portugal entre 1517 e cerca de 1540, este Livro de Horas provém da acção colectiva de vários artistas, entre os quais António de Holanda. (GONÇALVES, 1986, p.222).



Fig. 66 - “Árvore de Jessé”. Atribuído a António de Holanda. Data desconhecida. Pintura a têmpera e ouro sobre pergaminho, 14, 2 x 10, 8 cm. Fólio 246 verso do Livro de Horas de D. Manuel I 1517 a 1551 Museu Nacional de Arte Antiga. Créditos: Museu Nacional de Arte Antiga. Fonte: <http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=265330>

Segundo Gonçalves (1986), a iconografia da árvore de Jessé teve uma modificação que se estabeleceu como hegemônica a partir do século XIII, quando Maria passou a ocupar um lugar de destaque nas obras do tema. A partir desse momento, em vez de Cristo aparecer sozinho no alto da árvore (“fórmula inicial das *Árvores de Jessé*” (GONÇALVES, 1986, p.217 – grifos do autor), exemplo: Bíblia inglesa séc. XII-XIII na Biblioteca da Universidade de Coimbra), passaram a ser representados em seu lugar a Virgem Maria com o menino Jesus no colo, evidenciando a popularidade do marianismo (GONÇALVES, 1986, p.215). Assim, “Contra todo o rigor das fontes, a exposição, já de si forçada, da genealogia de Jesus, transformara-se numa indocumentada genealogia da Virgem!” (GONÇALVES, 1986, p.215). Desse segundo momento, Gonçalves cita como exemplo “a Árvore de Jessé da frontaria da igreja da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, em Guimarães.”, da qual resta uma grande estátua de Jessé, feita em calcário, de 2,70m (GONÇALVES, 1986, p.217).

Sobre o marianismo na Igreja Católica, influenciando a iconografia cristã, são interessantes as seguintes informações trazidas por Gonçalves, com forte ressonância nas representações do tema, principalmente na Península Ibérica:

Com os finais do século XVI, e o século XVII, em pleno período da Contra-Reforma (ou da Reforma católica), deu-se uma grande importância à devoção mariológica, agora centrada sobretudo no culto da Imaculada Conceição – o que provocou uma larga ressonância no campo iconográfico. Na Espanha o culto da Imaculada ganhou foros particulares, e daí irradiou para Portugal, onde em 1646 a Imaculada Conceição foi proclamada padroeira do reino. (GONÇALVES, 1986, p.225).

Ainda sobre o marianismo, Manna (2001) destaca a influência dos cistercenses, e aponta para uma associação entre Maria e Eva, assim como também entre a árvore de Jessé e as árvores do livro do Gênesis, enfatizando a união entre o Antigo e o Novo Testamentos:

A maior parte de tais figurações possui influência cistercense: a veneração mística da santa Virgem é característica desta família beneditina, e o tradicional paralelismo entre Eva e Maria alcança sua completude na semelhança entre a Árvore da Ciência do Bem e do Mal e a Árvore da Genealogia de Cristo.¹²⁴ (MANNA, 2001, p.8).

Sobre as representações da Virgem e do menino Jesus, neste novo momento do tema em que a Virgem tem sua importância enfatizada nas Árvores de Jessé:

A Virgem é a flor produzida pela árvore de Jessé, assim como o menino Jesus é o fruto. (...). Ela está tanto de pé como sentada; sua testa com uma auréola, ou mesmo seu corpo inteiro envolvido por uma auréola divina; ela porta o cetro e a

¹²⁴ Transcrição traduzida. No original: “La maggior parte di tali figurazioni si trova in luoghi di influenza cistercense: la venerazione mistica della beata Vergine è caratterista di questa famiglia benedettina, e il tradizionale parallelismo tra Eva e Maria trova appunto un suo completamento nella similitudine tra l'Albero della Scienza del Bene e del Male e l'Albero della Genealogia di Cristo.” (MANNA, 2001, p.8).

coroa, pois junto com o seu Filho um dia ela partilhará a realeza nos céus. (...). O menino Jesus está tanto nu como vestido. (...) em alguns casos o menino Jesus é substituído dos braços de sua Mãe para um crucifixo.¹²⁵ (CORBLET, 1860, p.117-118).

Na iconografia medieval, no caule mais alto estava colocada a Virgem, e acima dela, Jesus Cristo (CORBLET, 1860). Gonçalves menciona ser recorrente a representação no alto da árvore de um espaço oval formado por ramos curvos da árvore, aonde está situada a Virgem Maria, com diversos exemplos na iconografia do tema. Exemplos em que a referida Santa está inserida num espaço de formato oval, muitas vezes lembrando a forma de um ovo, podem ser conferidos nas figuras 67 a 70.

Por vezes os ramos formam, no cimo, uma espécie de elipse ou de um óvulo, dentro dos quais está a imagem da Virgem, como que encerrada numa auréola (casos de Olivença, S. Francisco de Extremoz, S. Francisco de Guimarães, Carvalhosa, Ferreira, Braga, etc). (GONÇALVES, 1986, p.238).

¹²⁵ Transcrição traduzida. No original: “La Vierge est la fleur que produit l'arbre de Jessé, de même que l'Enfant-Jésus en est le fruit. (...). Elle est tantôt droite, tantôt assise; son front est ceint d'une auréole; souvent même c'est tout son corps qui est enveloppé de la divine auréole, *amieta sole*; elle porte le sceptre et la couronne, parce qu'elle doit un jour partager avec son Fils la royauté des cieux. (...). L'Enfant-Jésus est tantôt nu et tantôt habillé. (...) dans quelques cas l'Enfant-Jésus a été remplacé, dans les bras de sa Mère, par un Crucifix.” (CORBLET, 1860, p.117-118 – grifos do autor).



Fig. 67 - “Árvore de Jessé”. Autor desconhecido. Data desconhecida. Talha em madeira. Altar do lado do Evangelho, Santíssima Virgem fruto de Árvore de Jessé, no Antigo Colégio de São Paulo / Igreja de São Paulo e Seminário de Santiago / Seminário Conciliar de São Pedro e São Paulo. Créditos: SIPA (Sistema de Informação para o Patrimônio Arquitectónico, do Instituto de Habitação e de Reabilitação Urbana - IHRU), 2001. Fonte: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPAArchives.aspx?id=092910cf-8eaa-4aa2-96d9-994cc361eaf1



Fig. 68 - “Árvore de Jessé” (detalhe da Virgem). Autor desconhecido. Data desconhecida. Talha em madeira. Igreja Paroquial de Carvalhosa / Igreja de São Tiago, Portugal. Créditos: SIPA (Sistema de Informação para o Património Arquitectónico, do Instituto de Habitação e de Reabilitação Urbana - IHRU), 2009. Fonte: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPAArchives.aspx?id=092910cf-8eaa-4aa2-96d9-994cc361eaf1



Fig. 69 - “Árvore de Jessé”. Autor desconhecido. Data desconhecida. Pintura representando a árvore de Jessé. Teto da nave na Capela da Vista Alegre / Capela de Nossa Senhora da Penha de França e o túmulo de D. Manuel de Moura Manuel. Créditos: SIPA. Fonte: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPAArchives.aspx?id=092910cf-8eaa-4aa2-96d9-994cc361eaf1



Fig. 70 - “Árvore de Jessé”. Autor desconhecido. Data desconhecida. Retábulo no Convento de São Francisco, em Guimarães, Portugal. Créditos: R. F. Rumbao. Fonte: <http://www.panoramio.com/photo/48522012>

Tal espaço delimitado ao redor da Santa, que ocorre em muitas representações do tema, pode ter outros formatos, como o de coração, no vitral da figura 71.



Fig. 71 - “Árvore de Jessé”. Engrand Leprince. 1522-1524. Vitral na Igreja de Saint-Étienne, Beauvais, França. Créditos: Amandajm. Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:France_StEtienne_Beavais_EngrandLePrince_1525.jpg?uselang=pt

Pode ser quase quadrado, com uma curva na parte superior, como nas figuras 72 e 73.



Fig. 72 - “Árvore de Jessé”. Autor desconhecido. Data desconhecida. Igreja do convento de S. Francisco de Extremoz. Créditos: SIPA (Sistema de Informação para o Patrimônio Arquitectónico, do Instituto de Habitação e de Reabilitação Urbana - IHRU) (licença pública Creative Commons: CC BY-NC-ND-3.0). Fonte: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3833



Fig. 73 - “Árvore de Jessé”. Adaptação de Filipe da Silva e António Gomes, de um outro retábulo anterior. 1718 a 1721. Talha dourada portuguesa. Igreja de S. Francisco, Porto, Portugal. Créditos: Edson Maiero. Fonte: <http://doublemgroup.com/doublem/porto-e-suas-igrejas/>

Nesta obra, abaixo de Jessé, está localizada a imagem de Nossa Senhora da Boa Morte, ou da Boa Viagem – sendo que ela encontra-se deitada dentro de um barco –, remetendo a significações muito antigas da árvore como ligação entre os mundos, incluindo o submundo ou o mundo dos mortos, como um aspecto oposto e complementar relacionado com a árvore da vida, fazendo parte da simbologia complexa desta obra.

E o referido espaço superior da árvore, ocupado pela Santa pode, outras vezes, ser quadrado, como na figura 74, em que boa parte desse formato é formado por pessoas.



Fig. 74 - “Árvore de Jessé”. Andrea Semino. Séc. XVI. Óleo sobre madeira. Santuario di Nostra Signora del Monte, Gênova, Itália. Créditos: Studio d'Arte Oberto. Fonte: <http://www.touringclub.it/club/pg/groupevents/event/29221/Restauro-dell-Albero-di-Jesse>

Além das imagens anteriormente apresentadas, as descrições de Maria com o menino Jesus nos braços, no topo da árvore, ou como a Imaculada Conceição, sem nenhum contorno especial, podem ser exemplificadas nas figuras 75 e 76, a seguir.



Fig. 75 – “A Imaculada Conceição celebrada pelos Profetas ou A Árvore de Jessé”. Camillo Pellegrino. 1588. Óleo sobre tela. Fonte: <http://www.gafokinzano.it/4-immagini/qz-pieve/htm/qz-pieve-08.htm>



Fig. 76 - “Árvore de Jessé”. Jan Mostaert. 1485. Óleo sobre madeira, 89 x 59 cm. Rijksmuseum Holanda. Créditos: Do Porto e não só. Fonte: http://doportoenaoso.blogspot.com.br/2012_09_01_archive.html

Nem sempre o local mais elevado da árvore de Jessé é ocupado por Maria, embora esta esteja nessa posição na maioria das vezes. Às vezes tal posicionamento é ocupado por Cristo, e ela fica na posição logo abaixo, como na figura 77. Isso quando não se encontra como um bebê no colo de sua mãe, nessa posição de destaque na representação do tema, aparecendo assim em uma ampla quantidade de imagens. Algumas vezes ele aparece no centro da árvore, no colo de sua mãe enquanto criança, ou sozinho enquanto adulto, sendo que geralmente ela também aparece na mesma obra.



Fig. 77 - “Árvore de Jessé”. Autor desconhecido. Data desconhecida. Relevos na Basílique Saint-Quentin, France. Créditos: Mattana. Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:St_quentin_Basilica_005.JPG?uselang=pt

A ideia de sobreposição em que a árvore de Jessé aparece também como árvore da cruz não surge em todas as representações do tema, mas pode ser vista em algumas, como a “Árvore de Jessé” de Arcimboldo (figura 12 e 88), e em outras, de épocas variadas, como nas figuras 78 e 79.



Fig. 78 - “Árvore da Vida”. Autor desconhecido. Data desconhecida. *Crocifisso del Tesoro del Duomo di Monreale*. Duomo di Monreale, Itália. Créditos: Duomo di Monreale. Fonte: <http://vangelodelgiorno.blogspot.com.br/2010/12/17-diciembre.html>



Fig. 79 - “Árvore de Jessé”. Autor desconhecido. 1380-1390. Pintura no coro da igreja de SS. Johns, em Toruń, Polônia. Créditos: Pko, 2006. Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Torun_SS_Johns_painting_Crossing_and_Tree_of_Jesse.jpg?uselang=pt

Sendo que em algumas obras semelhantes o tema é propriamente a árvore da cruz, ou a árvore da vida de Cristo, não aparecendo a figura de Jessé em sua base (pelo menos não na forma convencional), como é o caso nas figuras seguintes (80 a 83).



Fig. 80 - "Santa Cruz". Taddeo Gaddi (1290-1366). Data desconhecida (séc. XIV). Afresco. Firenze. Créditos: Maria Teresa Lupo. Fonte: <http://www.mariateresalupo.it/testidiriferimento/schedaalbero.html>



Fig. 81 - "Crucificação e a Árvore da Vida". Atribuído a Madonna Master. c. 1310. Iluminura em manuscrito. from the De Lisle Psalter (Arundel 83 II), f. 125v. British Library, Londres. Créditos: British Library. Fonte: <http://prodigi.bl.uk/illcat/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IIID=7106>



Fig. 82 - “Árvore da Vida”. Pacino di Buonaguida. c.1305-1310. Pintura em têmpera e ouro sobre madeira. Galeria da Academia de Florença, Itália. Fonte:). [http://it.wikipedia.org/wiki/Albero_della_Vita_\(Pacino_di_Buonaguida\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Albero_della_Vita_(Pacino_di_Buonaguida))



Fig. 83 - “Árvore da Vida”. Autor desconhecido. Data desconhecida. Afresco. Igreja de S. Silvestre, Toscana, Itália. Créditos: Fulvio Ricci. Fonte: <http://www.mariateresalupo.it/testidiriferimento/schedaalbero.html>

Em grande parte das imagens apresentadas referentes ao tema as linhas circulares são predominantes, como nos galhos curvos, sendo que em alguns casos, há linhas circulares circundando todos os reis representados, como por exemplo nas figuras 84 a 86.



Fig. 84 - “Árvore de Jessé”. Autor desconhecido. Data desconhecida. Guiard dei Mulini, Bibbia historiale, Sant’Omer, França. Créditos: Esona. Fonte: <http://www.esone.com>



Fig. 85 - “Árvore de Jessé”. Matteo di Pietro da Gualdo. 1497. Óleo sobre madeira. Museo Civico Rocca Flea, Umbria, Italia. Créditos: Fondazione Federico Zeri. Fonte: <http://www.protadino.it/ecodelserrasant/20041121/03albjesse.html>



Fig. 86 - “Árvore de Jessé”. Autor desconhecido. Data desconhecida. Fachada, acima da entrada sudoeste da Igreja de St. Lamberti, Münster, Alemanha. Créditos: site Alemanha por que não. Fonte: <http://www.alemanhaporqueno.com/2011/11/munster.html>

Em algumas igrejas há uma janela no alto da representação do tema, como na figura 87, que é redonda, circundada por pinturas de anjos.



Fig. 87 - “Árvore de Jessé”. Autor desconhecido. Data desconhecida. (Arte bizantina). Chiese Monastiche di S. Giovanni. Créditos: Bisanzioit. Fonte: <http://www.bisanzioit.blogspot.com.br/2012/06/chiese-monastiche-di-sgiovanni.html>

Um outro uso iconográfico desse tema, assinalado por Manna (2001), consiste na legitimação da monarquia, estabelecendo-se uma relação da Árvore de Jessé com a coroa francesa. Um uso político que foi dado às representações da árvore de Jessé, justificando a ideia do direito divino da realeza (MANNA, 2001).

Conforme Manna (2001), quando a concepção oficial da Igreja Católica prevaleceu, o referido tema pictórico entrou em desuso, já não tinha mais razão de ser para continuar sendo representado. Apesar disso, foi encomendado para Arcimboldo e Meda para a Catedral de Monza, e continuou um tema ativo em Portugal até o século XVIII.

Segundo Mâle (1922b), o fim da influência da Idade Média sobre a arte sacra ocorreu definitivamente com as restrições do Concílio de

Trento aos artistas, em 1563, que visava impedir que “os artistas escandalizassem os fiéis por sua novidade ou ignorância”¹²⁶ (MÂLE, 1922b, p.III)

Sobre o desaparecimento gradual do tema:

Tornou-se vulgar dizer que as composições da *Árvore de Jessé*, pelo caráter ingênuo e profano que se lhes podia apontar, deixaram de se fazer a partir da época da Contra-Reforma. Louis Réau chega a falar do seu desaparecimento súbito nos fins do século XVI. Não aconteceu, no entanto, assim. Se bem que cada vez em menor número – em relação ao que acontecera nos séculos anteriores –, do século XVII conservam-se na Europa ocidental conhecidos exemplares do tema. Aconteceu até que na Península Ibérica, onde o culto da Imaculada Conceição teve, na Contra-Reforma, enorme repercussão, a série das Árvores de Jessé aumentou substancialmente. Elas só se extinguíram, afinal, em pleno século XVIII, quando o racionalismo triunfante lhes detectou a sua expressão fictícia. (GONÇALVES, 1986, p.216 – grifos do autor).

Jacopo Manna (2001) afirma que apesar de a árvore de Jessé ter sido um tema característico da arte medieval, começou a ser estudado relativamente tarde, durante o século XIX, citando como o primeiro trabalho relevante sobre esse tema a obra de Émile Mâle: “L'art religieux du XIIIe siècle en France (1898)”, contextualizando as obras visuais que desenvolveram esse tema cultural e socialmente. Tendo Mâle discorrido sobre esse tema 40 anos após Corblet (1860).

O tema da árvore de Jessé está inserido no seu contexto de surgimento da arte medieval, com características específicas formadas pelos valores, crenças, padrões estéticos e visão de mundo de modo geral, relevantes para a compreensão de uma obra pintada a partir dessa temática. Além do padrão medieval criado para a representação desse tema, e algumas variações realizadas ao longo do tempo, como pode ser

¹²⁶ Em referência à seguinte passagem, no original: “En 1563, dans leur dernière séance, les théologiens du Concile de Trente prononcèrent des paroles menaçantes: ils laissèrent entendre que l'art chrétien n'était pas toujours digne de sa haute mission, et ils jugèrent que l'Eglise ne devait plus permettre qu'un artiste scandalisât les fidèles par sa naïveté ou son ignorance.” (MÂLE, 1922b, p.III).

visto nas figuras anteriormente apresentadas, evidenciando que essa iconografia possui uma história torna-se pertinente trazer algumas características da arte medieval e sua iconografia.

Principalmente entre os séculos XII e XIII, época em que a referida iconografia cristã foi fortemente enfatizada na Idade Média, a arte era considerada como um ensinamento transmitido visualmente nos vitrais das igrejas ou em estátuas, com destaque para os temas da história do mundo após a criação e os exemplos dos santos, sendo as catedrais chamadas de “as bíblias dos pobres” (MÂLE, 1948; PANOFSKY, 1991).

Mâle (1948) também apresenta as características da iconografia da Idade Média: a primeira assinalada é a concepção da arte como uma escritura. Não somente no sentido exposto acima, como um meio de doutrinação, mas também no sentido de semelhança com a linguagem escrita. Tal conhecimento era transmitido pela Igreja aos escultores e pintores, que deveriam conservar religiosamente a tradição da arte sacra. (MÂLE, 1948). Trata-se de uma arte heráldica, com seu alfabeto, regras e simbolismo, manifestando “o mesmo espírito de ordem e abstração” (MÂLE, 1948, p.15). Os artistas não podem ignorar os tipos tradicionais de cada personagem, invariáveis, e alguns detalhes de vestimentas imutáveis, como o véu sobre a cabeça da Virgem Maria, símbolo da virgindade (MÂLE, 1948). Os artistas não podiam ousar modificar as formas estabelecidas de representação das grandes cenas do Evangelho. Portanto, o autor afirma que a arte da Idade Média era uma escritura sagrada, não podia ser modificada nem pintada livremente, mas deveria seguir uma certa ordem na colocação e apresentação dos personagens, seguindo arranjos convencionais (MÂLE, 1948). Segundo o autor, a Idade Média tinha paixão pela sistematização, organizando a arte como fazia com o dogma, o saber humano e a sociedade, sendo que a representação dos temas sacros deveriam seguir determinados princípios, como uma ciência, jamais deixada livre para a fantasia individual. No entanto, apesar da existência de algumas convenções nas representações de temas bíblicos durante o período medieval, pode-se observar nas reproduções de obras dessa época com esse tema que havia espaço para a inventividade, tendo em vista algumas variações que podem ser observadas, como por exemplo na figura 65 – em que a árvore surge a partir dos pés de Jessé – e na figura 64 – em que a árvore de formato peculiar desponta do umbigo de Jessé e os demais personagens são representados em número diferente e de forma

inventiva, com relação às demais obras com essa temática do mesmo período.

A segunda característica da arte medieval é a importância dada às regras de uma matemática sagrada: “O lugar, a ordem, a simetria, o número, tinham uma importância extraordinária.”¹²⁷ (MÂLE, 1948, p.17). Os pontos cardeais tinham a sua significação; a direita era o lugar de honra; o centro remetia ao sol em plena luz, onde eram situados figuras do Novo Testamento; o lugar superior é considerado de maior honra que a posição inferior; e a arte medieval enfatizava a simetria como “a expressão sensível de uma harmonia misteriosa”¹²⁸ (MÂLE, 1948, p.22). O interesse pelos números (“a virtude dos números”) fez renascer o interesse pelo pitagorismo e pelo neoplatonismo.

A terceira característica da arte da Idade Média, segundo Mâle, consiste em sua linguagem simbólica: “A arte cristã fala por figuras, nos mostra uma coisa e nos convida a interpretar outra”¹²⁹ (MÂLE, 1948, p.28).

Segundo Mâle (1948), após o Concílio de Trento, em 1563, a Igreja deixou na sombra o método simbólico, utilizado amplamente pelos Padres no período medieval, substituindo-o pela ênfase nas representações de sentido literal com relação ao Antigo Testamento; em decorrência disso, a exegese fundada no simbolismo é geralmente ignorada na atualidade. O sentido dessas obras tornou-se obscuro, sendo que no século XVI, quando já predominava uma outra concepção do mundo, tais obras já eram vistas como enigmáticas, não eram mais compreendidas, e “seu simbolismo tinha morrido”¹³⁰ (MÂLE, 1948, p.1). O autor afirma que o método de interpretação alegórica foi familiar aos apóstolos, presente em seus escritos (São Pedro e São Paulo), e que tal método tornou-se popular com São Ambrósio (patrono de Milão) (MÂLE, 1948).

¹²⁷ Transcrição traduzida. No original: “Le second caractère de l'Iconographie du moyen age est d'obéir aux règles d'une sorte de mathématique sacrée. La place, l'ordonnance, la symétrie, le nombre, y ont une importance extraordinaire.” (MÂLE, 1948, p.17).

¹²⁸ Do seguinte excerto, no original: “Mais, de toutes les combinaisons, aucune n'a rencontré plus de faveur que la symétrie. La symétrie, en effet, était regardée alors comme l'expression sensible d'une harmonie mystérieuse.” (MÂLE, 1948, p.22).

¹²⁹ Transcrição traduzida. No original: “(...) l'art chrétien parle par figures. Il nous montre une chose et il nous invite à en voir une autre.” (MÂLE, 1948, p.28).

¹³⁰ Do seguinte excerto, no original: “Mais le sens de ces œuvres profondes s'obscurcit. Des générations nouvelles, qui portaient en elles une autre conception du monde, ne les comprirent plus. Dès la seconde moitié du XVI^e siècle, l'art du moyen âge devint une énigme. Le symbolisme, qui tut l'âme de notre art religieux, acheva alors de mourir.” (MÂLE, 1948, p.1).

Uma característica interessante da iconografia medieval, e muitas vezes presente em representações da árvore de Jessé, consiste em seguir uma longa tradição que buscava mostrar uma concordância entre os dois Testamentos. Assim, tratava-se de fazer corresponder a cenas célebres do Antigo Testamento com outras do Novo Testamento, sobrepondo cenas entre si, como se o segundo repetisse sob outra forma o primeiro (por exemplo, ao sofrimento de Jó correspondia a paixão de Cristo) (MÂLE, 1948).

Um outro exemplo de correspondência entre o Antigo e o Novo Testamento é o seguinte, relacionado com as árvores do paraíso:

O confronto entre a árvore da ciência e a da vida – frequentemente como árvore seca e árvore verde – corresponde à comparação entre a Antiga e a Nova Aliança ou entre o Paraíso terrestre, com o pecado, e o Paraíso celeste, com felicidade eterna. (LURKER, 2003, p.519).

Essa é uma chave de interpretação das obras artísticas medievais, que segundo Mâle (1948), foi perdida na Renascença. Sendo que as obras mais importantes que a arte gótica consagrou à concordância dos dois testamentos são os vitrais (MÂLE, 1948). Com relação aos temas preferidos, após o nascimento de Jesus, é a sua morte que oferece o mais rico simbolismo para a arte cristã medieval. Uma das principais crenças medievais era a de Jesus morreu no lugar exato aonde Adão tinha sido enterrado, de modo que o sangue do primeiro foi vertido sobre o segundo (“nosso primeiro pai”). (MÂLE, 1948)

Também acreditava-se que a madeira da cruz não tinha sido feita de uma madeira qualquer, e sim da árvore do bem e do mal, cujo tronco havia sido conservado milagrosamente, apesar de ter servido de ponte para a rainha de Sabá quando entrou em Jerusalém (MÂLE, 1948). A árvore da cruz ou *Lignum vitae* (“árvore da vida”) esteve presente com frequência a partir do século XIV, apresentando-se como uma representação alegórica em que a cruz nasce do tronco de uma árvore. A seguir, Manna (2001) relata a estória segundo a qual Set, filho de Adão tem uma visão no paraíso de que da árvore do conhecimento surge um recém-nascido que salvará a espécie humana e recebe de um anjo sementes dessa mesma árvore que deve plantar junto ao corpo de Adão quando morto, árvore da qual será feita a cruz de Cristo.

Os artistas medievais do séc. XIII interessavam-se por representar os sofrimentos do Homem-Deus, que veio para redimir as faltas de

Adão, como o Novo Adão, “dando nascimento à Igreja e abolindo todos os poderes da Antiga Sinagoga”¹³¹ (MÂLE, 1948, p.223). Sendo que essa ideia de Jesus Cristo como o novo Adão, era comum na Idade Média, “representada de todas as formas possíveis”¹³² (MÂLE, 1948, p.223), e acreditavam que “(...) um novo Adão pagou pelo antigo e a cólera de Deus está satisfeita”¹³³ (MÂLE, 1948, p.225).

Mâle (1948) menciona ainda um outro simbolismo com relação a Cristo na cruz, e de cada lado: à direita de Jesus, Maria representando a Igreja, e à sua esquerda S. João representando a Sinagoga, embora esta associação possa parecer inexplicável. Na Idade Média, Maria era comparada a Eva, sendo a primeira saudada como Ave (uma alegoria medieval), sendo a nova Eva posicionada do lado direito do novo Adão, próxima à costela direita dele. Sendo mais difícil, entretanto, explicar a associação do apóstolo João com a sinagoga. Mas tal associação é explicada pelos Padres da Igreja, pois São Pedro e ele (São João) chegaram juntos ao sepulcro na manhã da Ressurreição, mas São João, tendo chegado antes, deixou passar São Pedro à sua frente, o que significa para o pensamento alegórico medieval que a Igreja passou à frente da Sinagoga, pois o judaísmo tinha existido antes (MÂLE, 1948). Também os dois ladrões crucificados um à direita e o outro à esquerda de Jesus eram compreendidos na Idade Média como figurando o primeiro a nova Igreja, e o segundo a velha Sinagoga, também significando a Nova Lei substituindo a Antiga (MÂLE, 1948).

¹³¹ Transcrição traduzida. No original: “Au XIII^e siècle, les artistes, en représentant la Crucifixion, se proposent beaucoup moins de nous attendrir sur les souffrances de l'Homme-Dieu, que de nous remettre en mémoire deux grandes idées dogmatiques, dont la première est que Jésus-Christ est le nouvel Adam venu en ce monde pour effacer la faute de l'ancien, et dont la seconde est qu'il a, ce jour-là même, donné naissance à l'Église et aboli tous les pouvoirs de l'antique Synagogue.” (MÂLE, 1948, p.223).

¹³² Do seguinte excerto, no original: “L'idée que Jésus-Christ est le nouvel Adam fut si familière aux hommes du moyen âge qu'ils la présentèrent sous toutes les formes possibles.” (MÂLE, 1948, p.223).

¹³³ Transcrição traduzida. No original: “(...) un nouvel Adam a payé pour l'ancien et que la colère divine est satisfaite.” (MÂLE, 1948, p.225).

7 ANÁLISE SIMBÓLICA DA OBRA “A ÁRVORE DE JESSÉ”

A análise da obra em questão seguirá os momentos das composições do artista, pois foi possível observar que essa obra possui uma cabeça composta semelhante às obras posteriores, embora exista uma diferença que será esclarecida mais detalhadamente no item 7.2, embora também tenha sido abordada no item 4.3. Num primeiro momento, a obra é analisada discorrendo sobre suas partes componentes, centrada no tema sugerido pela composição e elementos pictóricos, sendo que o próprio título pelo qual a obra é conhecida direciona a significação para esse tema. Na segunda parte deste capítulo, o foco da análise recai sobre a figura formada no seu todo, ou seja, uma cabeça composta.

Para demonstrar as observações realizadas relativas a diversos aspectos da obra, foi utilizada uma reprodução de excelente qualidade e com boa iluminação, a qual permite uma visão da obra em seus mínimos detalhes (figura 88).



Fig. 88 – Reprodução da “Árvore de Jessé”, de G. Arcimboldo, a partir da qual a presente análise é realizada. Fonte: Ferino-Pagden (Ed.), 2007, p. 36.

7.1 PRIMEIRA PARTE DA ANÁLISE: SIGNIFICAÇÃO DAS PARTES

Para fins de clareza na análise, optou-se por separar os aspectos deste processo analítico em três partes: os elementos e relações concernentes mais diretamente visíveis na obra (consistindo em um momento mais descritivo frente à obra); elementos não tão diretamente

visíveis, mas que podem ser percebidos, que estão na obra mas de forma implícita, requerendo uma atitude mais ativa e inquiridora do espectador; e uma análise dos simbolismos, permitindo uma interpretação simbólica do tema da árvore de Jessé conforme trabalhada por Arcimboldo na obra em questão.

7.1.1 Sobre o que se vê

Num primeiro momento, pode-se dizer que o título e o local onde a obra se encontra dirige obviamente a significação para o tema religioso. Há uma grande árvore que assume um lugar destacado e estruturante do espaço pictórico para a distribuição dos seus personagens humanos e elementos não humanos na cena, de forma predominantemente iguais em ambos os lados do tronco, caracterizando esta obra como simétrica. Segundo D'Alviella (1990), a simetria estava presente nas representações mais antigas da árvore sagrada, antecessoras de árvores posteriores como esta. Ainda, tal árvore tem seis ramos simétricos formando três níveis nos galhos da árvore, com seis reis de cada lado. Pode-se perceber quatro níveis horizontais, incluindo o chão, separados pelos ramos da árvore: no primeiro, ao nível do chão, há cinco personagens; no segundo, também há cinco, contando Jesus; no terceiro, há quatro, e no último há dois, entre os quais a janela. A divisão vertical também pode ser feita: seis personagens acima, e dez na metade inferior. Dividindo a árvore lateralmente, são sete figuras de cada lado.

Vendo mais detidamente, pode-se perceber coincidências com relação às posturas e direção dos olhares de alguns reis com o seu “correspondente”, ocasionando um efeito de espelho, enquanto outros apresentam diferenças quanto a esses aspectos, como se pode facilmente perceber ao observar cada um dos reis pintados. Nesse sentido, pode-se mencionar que a maioria dos reis aparecem barbados com exceção de dois deles (Roboão e Ezéquias – figura 89), nas extremidades do mesmo nível em que está situado Jesus, sendo que ambos têm rostos muito parecidos, com traços femininos, e estão olhando para a mesma direção, à direita, não mantendo portanto um efeito espelhado.



Fig. 89 - Detalhe dos reis Roboão (à esquerda) e Ezéquias (à direita), nas extremidades do segundo nível da árvore.

No entanto, a indicação mais importante de que não se trata de uma simetria perfeita consiste na figura de Jessé, que não está posicionada exatamente no centro, na parte frontal e inferior do tronco da árvore, sendo que a maior parte do seu corpo (a superior) tende para o lado esquerdo da obra, à direita de Jesus Cristo¹³⁴. Alguns detalhes como a distribuição dos limões e as posturas corporais dos reis também não coincidem exatamente quando comparados com o que lhe corresponde frontalmente considerando-os em cada metade horizontal do afresco (figuras 88 e 89).

Essa árvore exerce a função de cruz e nela estão situados doze reis descendentes de Jessé, antepassados de Cristo, conforme a profecia bíblica. Nas 'placas' que cada rei segura consta o seu nome e a palavra "REX" (rei em latim), só no caso de Davi e Salomão constam também "ET" (que provavelmente significa "eterno") e "PPH" (referindo-se a profeta) (figuras 90 e 91). Essa árvore, além da árvore de Jessé, pode estar veiculando ao mesmo tempo outra significação: a da árvore da vida, que conferiria a imortalidade/vida eterna, mas no relato bíblico Adão e Eva não chegaram a provar do fruto desta árvore.

¹³⁴ Para fins de simplificação, neste trabalho opta-se por seguir as referências do ponto de vista do espectador.



Fig. 90 – Detalhe do rei Davi.



Fig. 91 – Detalhe do rei Salomão.

Segundo a lenda medieval, a cruz seria feita da madeira da própria árvore da vida, mas não há consenso, alguns autores dizem que tal madeira provem da árvore do conhecimento (OVADIS, 2010), no mesmo lugar aonde Adão foi enterrado, e com o seu sangue limparia o pecado de Adão. Interessante pensar que não aparece sangue na representação de Arcimboldo, mas justamente a outra árvore, atrás da árvore verde à frente, sombra da primeira, que consistiria na árvore da morte, aparece na cor do sangue, como se estivesse banhada em sangue. Como uma sombra, essa segunda árvore tem o mesmo tamanho e formato (da primeira), de cor vermelha, mas não aparecem frutos visíveis, os quais parecem vir da árvore da frente. Esta árvore posterior, semelhante à anterior, seria a sombra desta: se a anterior é a da vida, a posterior seria a árvore do conhecimento do bem e do mal, da qual Adão e Eva comeram o fruto, trazendo como consequência a expulsão do Jardim do Paraíso (daí a paisagem ser árida, apesar de não mostrar-se seca, mas certamente não é um jardim), e em decorrência disso, os sofrimentos e a morte. Esta pode ser pensada não somente no sentido físico, mas espiritual (desgraça para a humanidade).

Há quinze frutos, distribuídos sete do lado esquerdo e oito do lado direito, um a mais do que o número de descendentes de Jessé na obra em questão (incluindo Maria). Sem entrar nessa contagem há limões que estão pintados decorando alguns contornos da obra (figura 92), na forma de “festoni”, ornamentos bastante utilizados na época, semelhantes aos de Giovanni da Udine (figura 39). Sendo que o número de frutos desta árvore não coincide com a representação da árvore da vida que tradicionalmente carrega doze frutos (CORBLET, 1860). Embora a

maçã predomine nas obras pictóricas sobre o tema, outras espécies também apareçam, como uvas, romãs e limões (OVADIS, 2010).



Fig. 92 – Detalhe tipo “festoni”, na extremidade superior direita de “A Árvore de Jessé”, de G. Arcimboldo.

Suspensas de alguma forma na árvore há treze figuras humanas descendentes de Jessé, todas masculinas, e dois desses reis estão mais próximos do chão, um de cada lado da árvore (Salomão e Amon). A única descendente feminina está no chão. No total são dezesseis figuras humanas: doze reis, três figuras do Novo Testamento, e Jessé como o iniciador, o único que não pertence a nenhum desses dois grupos (pois apesar de pertencer ao Antigo Testamento, não foi rei, e portanto, seguindo a narrativa bíblica, aparece representado sem coroa em sua cabeça, que parece descoberta).

Há uma quebra numa temporalidade linear, ruptura de uma lógica cronológica, com a representação simultânea de personagens do Antigo e do Novo Testamentos, resultando na união desses dois Livros, realizada pelo Cristianismo, cujo tratamento do tema teve início na Idade Média (como visto anteriormente, com Corblet (1860); Mâle (1922a); Poquet, (1857)). Tal representação faz uma síntese da Bíblia (CHEVALIER, 1986). No caso desta obra, pode-se ver que coexistem a representação de narrativas de partes diferentes dos Testamentos Antigo e do Novo, como as duas árvores do paraíso, Jessé podendo ser associado a Adão, Maria correspondendo à nova Eva, ou mesmo Jesus correspondendo ao novo Adão vindo para corrigir o erro do primeiro; os

diversos reis descendentes de Jessé; João Batista como elo de ligação pertencendo ao mesmo tempo aos dois Testamentos; Maria e Jesus como os dois últimos descendentes dessa linhagem; e por fim Cristo crucificado como o redentor para os cristãos, localizado no centro da obra. Pode-se perceber a tendência medieval na obra em questão, conforme uma longa tradição que buscava mostrar uma correspondência entre os dois Testamentos. De acordo com Mâle (1948), essa é uma chave de interpretação das obras artísticas medievais, perdida na Renascença, e que também estava presente na representação deste tema.

Outra ruptura da temporalidade consiste na representação de todos os reis adultos, aproximadamente da mesma idade, como se fossem todos contemporâneos.

Os reis estão situados encima de nuvens sobre os ramos da árvore, enquanto as duas figuras posteriores e o ancestral comum (sendo que foi relatado que João Batista era primo de Jesus) estão no chão, ou no caso de Jesus, está na árvore-cruz, levemente inclinado para a esquerda, na direção de sua mãe, para o lado onde estão também Davi e Salomão, considerados os reis mais relevantes, preferidos nas representações do tema na Idade Média (CORBLET, 1860). Assim, considerando que na Idade Média, o período em que surgiu esta iconografia, os artistas buscam a reprodução de um modelo consagrado, pois a arte era considerada uma das formas da liturgia da igreja cristã (MÂLE, 1948), e que os lugares de cada personagem na imagem era determinado, pode-se perceber que esta obra segue a maioria das recomendações padronizadas. Ainda outra das características da arte medieval, como mencionado anteriormente, é a importância dada às regras de uma matemática sagrada em que era atribuído grande importância ao lugar, à ordem, à simetria, e ao número, mencionando também que a direita era o lugar de honra (MÂLE, 1948, p.17-18). Isso permite pensar na significação dos reis que estão à direita de Jesus na árvore de Jessé, de Arcimboldo, como os reis Davi e Salomão, os quais eram considerados os mais importantes durante o período medieval (CORBLET, 1860). O posicionamento central nas imagens também recebia uma significação específica, remetendo ao sol em plena luz, onde eram situadas as figuras do Novo Testamento (MÂLE, 1948). No caso da obra em questão, Jesus está no centro da árvore, associado ao sol, abaixo de uma janela que permite a entrada da luz do sol. Sendo que a janela, inserida na obra, está situada no local mais alto da mesma, considerado o lugar de maior honra no espaço simbólico das pinturas (MÂLE, 1948). Em grande parte das obras com o referido tema

apresentadas no capítulo anterior, de autoria de artistas diversos, esse lugar é ocupado por figuras importantes do Novo Testamento como Maria, às vezes com seu filho no colo, ou por Jesus na cruz. No caso desta obra de Arcimboldo, esse lugar é ocupado por uma janela (figura 93), uma abertura pela qual a luz natural pode entrar no recinto sagrado, mas que no entanto não está preenchido com nenhuma figura, e portanto permanece vazio. No entanto, consistindo em uma janela gradeada, há o formato de uma cruz em sua superfície, sendo que atualmente a mesma é coberta por uma cortina que permanece abaixada na maior parte do tempo na catedral aonde se encontra. É inusitado a presença de um elemento arquitetônico na representação desse tema, embora tenha sido localizada uma obra que também apresenta uma janela em sua parte superior, no caso trata-se da janela redonda da figura 87, na qual aparecem anjos pintados ao seu redor, também gradeada – embora não seja perceptível uma cruz formada por grades. Outro ponto em comum entre essa obra e esta de Arcimboldo consiste na extremidade arredondada superior, de formato semelhante. A presença de uma janela nesta pintura de Arcimboldo, fazendo parte da obra pode ser interpretada como uma referência à disputa do lugar de honra pelas artes do desenho (BYINGTON, 2009) que ocorreu durante a Renascença, e no tempo de Arcimboldo tal lugar já era ocupado pela pintura, vencendo a arquitetura e a escultura (como mencionado no item 5.2.2 neste trabalho).

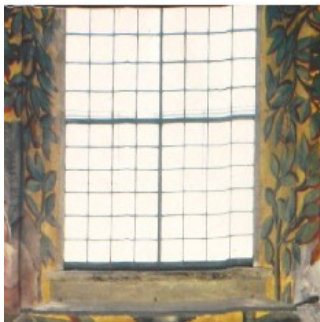


Fig. 93 – A janela na obra “A Árvore de Jessé” (detalhe), de G. Arcimboldo.

No caso da obra em questão, o lugar mais inferior seria o de João Batista (à esquerda e abaixo) – em uma catedral consagrada a esse santo, o que talvez poderia ser compreendido como uma ousadia do artista –; e o mais elevado, o do rei Josaphat. Jessé está abaixo mas em posição central, diretamente embaixo somente de Jesus, embora a sua cabeça e a parte superior do seu corpo/tronco esteja à direita de Jesus; e apesar de Davi, Salomão (entre outros) e Maria estarem situados à direita de Jesus, e portanto em lugar de honra, entretanto também estão em posições inferiores na árvore, mais próximos do chão, principalmente Maria que está de pé sobre o chão, próxima aos pés de Jesus, e não no alto, como “a suprema flor da árvore” (MÁLE, 1922a).

O artista não deixa dúvida acerca das identidades de cada rei, pois seus nomes estão nas placas ou tábuas que cada um carrega em suas mãos, o que pode ser percebido em boas reproduções da obra e pessoalmente. E acima da cabeça de Jesus (que também estaria representado como um rei nessa iconografia) está afixada uma placa com inscrições em hebraico, grego e com seu nome abreviado em latim, trazendo os dizeres na última linha escrita em latim: “Jesus Nazareno rei dos judeus” (figura 94). Mas com letras menores do que as das placas que os reis seguram, cujos dizeres são mais facilmente visíveis.



Fig. 94 - Placa posicionada acima de Cristo.

A escolha dos reis representados, devidamente nomeados, remete à genealogia de Cristo segundo o evangelho de São Mateus, com algumas poucas diferenças no tocante aos últimos desses reis em ordem cronológica, seguindo esse modelo de representar os doze primeiros reis e deixar ausentes os mais próximos de Maria (ou José) e seu filho (CORBLET, 1860). Tal genealogia imaginária de Cristo pode ser verificada devido à indicação dos nomes dos reis ancestrais nesta obra em cartazes ou tabuletas, conforme aponta Corblet (1860) com relação a algumas representações medievais do tema em questão e que também

apresentam essa característica. Comparando com as listas que constam na obra de Corblet (1860, p.59), pode-se perceber que os nomes das figuras pintadas por Arcimboldo correspondem à lista de São Mateus, seguindo a mesma ordem, com a ausência de dois nomes: Achaz (filho de Joathan e pai de Ezéquias) e Manassé (filho de Ezéquias e pai de Amon), ambos no lado direito e inferior da obra) e também os que sucedem a Josias, até chegar em Maria (ou José). E assim, estariam ausentes, havendo um lapso de tempo de várias gerações entre o último rei representado na árvore e Maria. Nesta obra, tanto Maria como São João Batista não estão nomeados, presumivelmente por dispensarem apresentação ao serem amplamente conhecidos, sendo que Jessé também não aparece com o seu respectivo nome, diferentemente dos doze reis de Judá. Desse fato, pode-se presumir que essa obra não foi feita para leitores profundos conhecedores da Bíblia, mas sim para a instrução do povo de modo geral. Como na Idade Média, em que as catedrais e as obras nelas contidas tinham a função de transmitir ensinamentos para o povo predominantemente analfabeto (PANOFISKY, 1991).

Os reis descendentes de Jessé, conforme a ordem que consta no Evangelho de São Mateus e representados por Arcimboldo, são: à esquerda: 1-Davi, 2-Salomão, 3-Roboão, 4-Abias, 5-Asa, 6-Josaphat; à direita: 7-Joram, 8-Ozias, 9-Joathan, 10-Ezéquias, 11-Amon, e 12-Josias; e Jesus no centro, além de Jessé, logo abaixo deste, na base da árvore (figura 88). Desse modo, o primeiro (Davi) e o último (Josias) dos reis descendentes de Jessé do Antigo Testamento, aparecem frente a frente se a imagem for considerada como espelho, com suas figuras vistas como se estivessem duplicadas, embora não se trate de uma simetria exata.

Na pintura, os reis não aparecem exatamente nessa ordem, daí talvez a necessidade de Arcimboldo em identificá-los, e nenhum aparece com seus símbolos tradicionais (CORBLET, 1860). Os nomes que estão escritos da mesma forma que em Mateus: Salomon, David, Asa (mas parece que tem algum rabisco ilegível na frente do nome), Abias, Josaphat; Ozias e Amon. E escritos de forma diferente: Robom (em vez de Roboam); Iosias (em vez de Josias), Esechias (em vez de Ezécchias), Ioathahm (em vez de Joatham), Ioram (em vez de Joram) (CORBLET, 1860, p.59). Sendo que opta-se aqui por escrever seus nomes da forma mais aproximada da língua portuguesa para simplificação, por não ser uma escrita fiel dos nomes ao original relevante para este trabalho.

A colocação dos genitores e seus descendentes na árvore, de modo geral, começa na posição central inferior e segue em sentido horário, ascendendo para a posição superior esquerda da árvore, ultrapassando a janela retangular até o lado direito da árvore, em movimento descendente, chegando até a posição inferior direita, fechando um ciclo em Maria, e terminando no centro da árvore, em Jesus (o último descendente). No entanto não segue uma ordem tão exata, pois, por exemplo, Davi aparece acima de seu filho, e não abaixo se se for seguir um direcionamento circular ascendente, no sentido horário, mas se o observador conhecer a sequência correta (do sentido linear), o seu olhar deverá fazer um movimento de zigue-zague em alguns momentos, como nesse caso (figura 95).

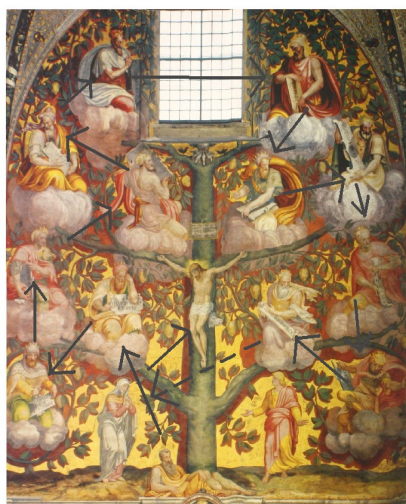


Fig. 95 – A sequência da paternidade dos reis evidenciando um certo movimento de zigue-zague, com início na base para a esquerda.

Um outro aspecto que também pode ser mencionado com relação a esta genealogia (como também em todas as representações deste tema) consiste na ausência das mulheres, mães de cada um dos reis, com exceção de Maria, evidenciando o patriarcalismo que está na base do cristianismo. Apesar de que algumas árvores de Jessé medievais apresentavam como descendente direto da linhagem de Jessé, José e não

Maria. Sendo considerado mais coerente com o relato bíblico substituí-lo por Maria. Interessante a explicação de que tanto Maria quanto Jessé teriam antepassados comuns (MÂLE, 1948), mantendo a visão patriarcal mesmo mantendo a figura de Maria na representação. Mas mesmo com essa possibilidade explicativa Arcimboldo recebeu a encomenda de pintá-la, junto com as demais figuras presentes, o que provavelmente demonstra a força do marianismo dentro da cristandade, e de outra forma dando continuidade ao antigo culto da Deusa-Mãe (ELIADE, 2010a). De qualquer forma, trata-se neste tema da genealogia de Maria e não de seu marido José, o qual não aparece nesta obra.

Assim, Jessé simboliza a semente, quem iniciou a árvore, estando ausente a figura feminina como iniciadora, demonstrando portanto o Patriarcado, embora o Matriarcado possa estar presente indiretamente pela Virgem Maria como mãe de Deus e pela árvore, símbolo feminino maternal (ELIADE, 2010a). Nesse sentido, pode-se afirmar que dois opostos também estão representados: o Matriarcado e o Patriarcado.

Os doze reis aparecem coroados, mas nenhum carregando um cetro, diferindo assim das representações medievais (conforme Corblet, 1860). As cabeças dos reis não apresentam auréola, mas aparecem com turbantes e finas coroas douradas de igual tamanho e formato, com terminações pontudas que podem lembrar espinhos pela semelhança das formas, sendo que a coroa do rei no alto à esquerda (Josaphat) é a mais discreta, quase imperceptível, mas com um olhar atento é possível vê-la. (Algumas escolhas do artista parecem não ter motivo, como o caso da coroa quase imperceptível, citado acima, que parece perda de tempo buscar conjecturar acerca disso). Essa semelhança de formas pode parecer uma alusão à coroa de espinhos sobre a cabeça de Cristo.

Somente Maria e João Batista aparecem com auréolas. A cabeça da primeira também está envolvida por um véu, além da auréola, não portando cetro e coroa; enquanto a cabeça do segundo está descoberta. Somente Jessé não tem nada sobre a sua cabeça.

Na cabeça de Jesus não há uma linha circular ou elíptica formando claramente uma auréola, como ocorre nas cabeças das duas figuras anteriormente citadas na referida pintura. Tal auréola é substituída por uma luz brilhante ao redor de sua cabeça, parecendo fogo (figura 96), como uma “energia sobrenatural irradiante”, podendo remeter também a uma referência aos antigos cultos solares, sendo que o amarelo é uma cor predominante na obra. Outro indicativo da ênfase na simbologia solar nesta obra consiste na janela existente logo acima da árvore, possibilitando a entrada de luz solar, como já mencionado

anteriormente. Todavia, janela poderia ter uma função ambígua, permitindo a entrada da luz solar durante o dia, e da luz lunar à noite, mostrando ambivalência. Também há grandes frutos amarelos próximo a Cristo, podendo por seu formato constituir uma analogia ao coração humano, um outro símbolo solar.

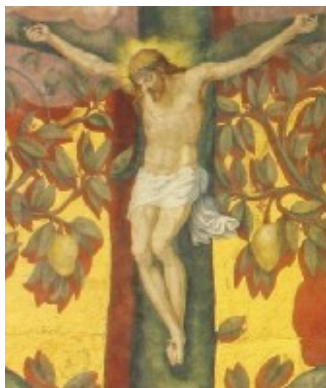


Fig. 96 – Detalhe de Cristo no centro da árvore.

Nenhum dos personagens representados olha diretamente para a janela ou para a “luz” que entra por ela. Os dois reis que estão em cada lado da janela (Josaphat e Joram) desviam o olhar para baixo, como a maioria dos demais reis, com a exceção de cinco: Salomão, Roboão, Abias e Ezéquias, sendo que este último parece olhar algo que está abaixo, mas distante, não tão diretamente para baixo como a maioria. Amon, apesar de estar situado em uma das posições mais inferiores da árvore, parece estar olhando e se dirigindo para algo à sua frente, não exatamente abaixo. E Abias parece utilizar a placa que segura para resguardar-se da luz solar direta, proveniente da janela acima dele, enquanto o rei que está a sua frente, Ozias, desvia a cabeça para a direção contrária ao sol. Ninguém olha também para a luz que circunda a cabeça do último descendente. Somente Joatham talvez esteja olhando para um dos frutos amarelos, nenhum dos demais dirige o seu olhar para algum desses frutos. A maioria está de costas para o fundo amarelo, com exceção de Abias, embora este tenha a placa levantada com o seu nome separando-o do fundo dourado, para o qual nenhuma das figuras se volta em contemplação.

O fundo é amarelo em toda a extensão da árvore, e o céu azul só é possível de aparecer na janela presente na construção no alto da parede e da árvore pintada, parecendo fazer parte do afresco, apesar de suas linhas retas, retangulares, cujos vidros não foram pintados. Em algumas fotografias essa janela aparece coberta por uma cortina de tons amarelados, e é assim que se encontra no seu local de exposição.

A árvore tem atrás uma sombra avermelhada, lembrando sangue, e parecendo a silhueta de uma outra árvore, o que remete às duas árvores do Paraíso bíblico: a da vida e a do conhecimento do bem e do mal ou da morte. Apenas Jessé, Maria e João Batista não têm uma sombra vermelha atrás de si, que se espalha por trás da árvore frontal, de cor verde no tronco, ramos e folhas, que em sua maioria aparecem agrupadas. E algumas folhas cercam lateralmente a janela situada na parte central e superior da obra, como já mencionado.

Não há destaque para a paisagem circundante da cena. Parece que a obra está ambientada num deserto, a paisagem é plana, não aparece montanha, mas talvez seja um gramado ralo. O solo parece árido, de tom amarelado, com algumas pedras. E apesar do fundo tão claro, amarelodourado, pode-se perceber um sombreado na parte mais posterior do chão, mais próxima da árvore do conhecimento ou da morte, correspondendo à parte inferior desta árvore-sombra da primeira, na frente da qual a superfície aparece ensolarada, inclusive sobre Jessé.

Nesta obra predomina a claridade nas tonalidades de cores utilizadas. Há uma predominância do amarelo (no fundo, nos frutos, nas coroas, nas auréolas e luz ao redor da cabeça de Jesus, no cabelo de S. João Batista, nas roupas de Jessé, e em algumas roupas de alguns reis) aparecendo tanto em tonalidade forte como pastel. Rosa é uma cor recorrente em várias partes da obra e em várias tonalidades, tradicionalmente associada com o feminino, enquanto o azul aparece bem mais sutilmente, em nuvens, placas e tecidos levemente azulados, bem claros, predominando o branco nessas partes. Sendo que boa parte das nuvens são de um rosa claro. Uma das nuvens, a mais próxima de João Batista e perto do chão é a mais escura, cinzenta, parecendo indicar possibilidade de chuva iminente, enquanto as demais são mais claras, algumas em tons azulados (a de Joram, no alto à direita) e outras em tons rosados (a maioria) ou branca (a de Salomão, abaixo à esquerda). Assim, a nuvem branca e a azulada estão em posição oposta diagonalmente), sendo que a de Joatham é branca tendendo para um azulado muito claro, mas com algumas partes levemente rosadas também.

Também aparecem vestimentas nas cores brancas e rosa pastel, as calças verdes de Salomão, e o vermelho em algumas roupas bem como na sombra que se forma por detrás da árvore (talvez uma outra árvore, a da morte), tratando-se de um vermelho mais apagado, quase marrom.

Nenhuma das figuras da obra está totalmente vestida de branco (com exceção de Jesus, que na 'realidade' não está vestido, mas apenas coberto por um pano). O branco só aparece como detalhes de algumas roupas, aparecendo mais no rei Josaphat (no alto à esquerda). E predomina na vestimenta de Maria. Assim como aparece também em algumas nuvens, como já mencionado.

As cores claras, principalmente do fundo, têm um efeito de trazer todos os elementos para a frente, parecendo estar todos no mesmo plano, anulando qualquer efeito de perspectiva, a qual também é uma característica da pintura maneirista. Se bem que não há dúvida de que o patriarca Jessé é o que está mais à frente.

Maria e João Batista aparecem um de cada lado da árvore, de pé sobre o chão, o que permite remeter à continuidade do antigo padrão de representação de árvores com importante significado simbólico nas mais antigas civilizações, entre as quais sumérias e egípcias, assinalado por D'Alviella (1990), ressaltando a recorrência da árvore entre dois acólitos. Tais figuras não parecem exatamente estar cultuando a árvore, parecem estar relacionadas à cena da crucificação, mas também não deixa de fazer sentido que os seus posicionamentos laterais estejam reforçando a ideia de sacralidade da árvore, remetendo também a antigos cultos de adoração aos antepassados, como os provenientes de culturas de países do chamado extremo oriente.

Com relação ao tema da árvore de Jessé, pode-se apontar algumas semelhanças e diferenças quanto à forma padrão tradicional de representação, conforme abordado no capítulo anterior. No tocante às semelhanças: Jessé está deitado no chão, de olhos abertos, parecendo estar tendo uma visão; e as figuras de Maria e João Batista encontram-se nas posições tradicionais, remetendo à associação medieval recorrente do referido santo com a Sinagoga e de Maria com a Igreja, e Jesus com a cabeça inclinada em direção a Maria.

Entretanto, Jesus está no centro da árvore, e não na posição mais alta, diferentemente dos artistas medievais, conforme descrito (CORBLET, 1860, p.200), embora a referida figura apareça com esse posicionamento central em várias representações do tema, como exposto em diversas figuras do capítulo precedente a este. Mas, ressaltando o já dito, esse lugar mais elevado, não é ocupado por nenhuma outra figura

humana, e sim por uma janela da catedral, ou seja, trata-se literalmente de uma abertura, um espaço vazio, coberto com grades e vidros.

Outro aspecto que difere das representações tradicionais sobre o tema, consiste no fato de que, apesar da posição, vestimentas e feições de Jessé serem convencionais, a árvore não parece sair do corpo de Jessé. Mas está colocada atrás dele, independente dele, parecendo ter uma existência concreta, semelhante às árvores comuns. Provavelmente as raízes estão sob a terra, não visíveis, dando a impressão de que a qualquer momento ele pode levantar-se e sair, e a árvore continuaria lá permanentemente, ou por muitos anos, remetendo a significações acerca da árvore de origem muito antiga, como já mencionadas: eixo do mundo, símbolo da vida e dos ciclos contínuos de vida, morte e regeneração, entre outros.

Assim, nesta obra parece mais enfatizada uma ideia de separação da árvore com relação a Jessé, do que nas obras medievais. Nesta obra a árvore parece concreta, com existência autônoma, diferentemente das obras medievais que ressaltam mais a ideia de sonho, existente no sonho ou pensamento de Jessé, como algo a ser concretizado no futuro, e não presentificado, diferentemente do que pode ser percebido nesta obra. Apesar de que as nuvens diminuem tal ideia de concretude e temporalidade presente, remetendo mais ao devir.

No caso desta obra, nem Maria nem João Batista estão descalços, mas aparecem calçando sandálias amarelas ou douradas. Maria, com solado fino sobre a terra (outro indicativo de uma possível identificação com a terra-mãe), embora o seu pé direito pareça encostar mais sutilmente sobre o solo, quase encostando no chão somente pela ponta dos dedos. Somente Jesus e Jessé aparecem descalços, sendo que só este encosta seus pés na terra, e o fato de o primeiro aparecer suspenso, distantes da terra, pode remeter ao cristianismo como uma religião distanciada dos valores terrenos, da materialidade, voltando-se mais para a espiritualidade, tendo uma divindade celestial, masculina, distanciada da terra, por muito tempo associada com o feminino (ELIADE, 2010a; 2010b). Os pés dos reis não são mostrados, ocultos pelas nuvens ou vestes. Portanto, pode-se afirmar que Arcimboldo segue essa prescrição medieval aos artistas na representação do tema sacro (pelo menos nesta obra), com relação aos pés:

Ele deverá saber que a nudez dos pés é ainda um dos signos em que reconhecemos Deus, os anjos, Jesus Cristo, os apóstolos; seria um verdadeiro inconveniente representar a Virgem ou os santos

de pés nus. Em semelhante assunto, um erro teria quase a gravidade de uma heresia.¹³⁵ (MÂLE, 1948, p.14).

Maria está com as mãos unidas expressando aflição, numa prece, correspondendo com o modelo medieval (CORBLET, 1860) por aparecer de pé (podendo às vezes aparecer sentada) e com uma auréola sobre a sua cabeça, mas difere dessas obras medievais por estar sem cetro nem coroa, não sendo representada nesta obra como uma rainha, mas como uma mãe sofredora, não remetendo a um futuro glorioso no reino dos céus, mas mantendo também a uma ideia de presentificação desse momento. Ainda, Maria situa-se à esquerda, de pé sobre o chão, coincidindo com a descrição de Corblet (1860) de árvores de Jessé medievais em que a referida personagem está posicionada no mesmo lado da obra, embora nas representações medievais ela esteja no ramo mais alto, enquanto na de Arcimboldo ela não está na árvore, mas sobre o chão.

Outra observação que se pode fazer da obra refere-se à diferença de proporção entre os doze reis do Antigo Testamento e as três figuras mais importantes do Novo Testamento para o cristianismo: os primeiros são homens bem maiores, parecendo que a 'opulência' de suas roupas os tornam ainda maiores. Essa desproporção também pode ser percebida no tamanho dos reis, muito grandes para essa árvore, estando mais flutuando sobre as nuvens do que apoiados nos ramos tão finos apesar da impressão de solidez, ocupando um espaço considerável na obra. Comparando-se os reis descendentes com as figuras do Novo Testamento, estes parecem menores. Tal diferença de tamanho poderia levar a pensar em diferença de importância, mas tal significação não faz sentido por se tratar de uma obra pintada em catedral cristã e também por João Batista ser o santo padroeiro desse local.

O tamanho maior das figuras do Antigo Testamento permite pensar em algumas possibilidades: a valorização da sabedoria dos antigos nessa época, como o hermetismo; poderia ser também uma representação dos valores humanistas – no entanto, não se trataria de ver a natureza em posição inferior e subalterna, tendo em vista o tamanho dos frutos nessa obra (não exatamente o humanismo em detrimento do naturalismo), sendo que na época de Arcimboldo buscava-se maior

¹³⁵ Transcrição traduzida. No original: “Il devra savoir que la nudité des pieds est encore un fies signes auxquels on reconnaît Dieu, les anges, Jésus-Christ, les apôtres; il y aurait une véritable inconvenance à représenter la Vierge ou les saints les pieds nus. En pareille matière une erreur aurait presque la gravité d'une hérésie.” (MÂLE, 1948, p.14).

conhecimento sobre a natureza, a qual despertava considerável curiosidade. Entretanto, não se pode afirmar que esta obra seja tão naturalista como as obras posteriores do artista, com maior preocupação com a representação fiel das espécies. Portanto, esta obra é mais simbólica do que naturalista.

Apesar de que as figuras de tamanho maior são mais antigas e as três figuras menores, as mais recentes, talvez se possa pensar que as maiores dariam uma ideia de proximidade, enquanto as menores, de distanciamento. Apesar de que olhando para a árvore, todas as figuras aparecem no mesmo plano, não se podendo falar em figuras mais próximas, posicionadas mais à frente, e outras mais ao fundo, distantes. Pois muitas vezes a diferença de tamanho é utilizada para estabelecer a perspectiva com relação a proximidade e afastamento, mas isso também não parece estar acontecendo nesta obra.

No caso de Maria talvez não se possa falar em desproporção pois as mulheres muitas vezes são menores, naquela época podiam ter-se desenvolvido menos fisicamente (intelectualmente também). Mas pode também significar uma diferença hierárquica em que as mulheres eram consideradas inferiores, com menor importância.

Outra desproporção percebida nessa imagem refere-se ao tamanho dos frutos cítricos pendentes na árvore, de um tamanho demasiadamente grande se forem comparados aos reis, do tamanho das cabeças destes. (Lembrando que a desproporção é uma das características da arte maneirista). Esses frutos assemelham-se, por seu formato e tamanhos, a corações humanos, e pela proximidade em que se encontram na árvore, simbolicamente, pode-se pensar em Cristo como o fruto da árvore de Jessé, também o fruto do ventre de Maria (como consta no Credo católico), a qual encontra-se associada com a árvore da vida e da abundância.

Alguns elementos da obra transmitem um efeito de estaticidade, como os posicionamentos dos reis sentados em seus lugares, a árvore e as folhas que parecem ter os seus lugares certos, assim como também a postura de Jessé e de Jesus, acima do qual há uma placa afixada. Ao que se pode somar a janela retangular, gradeada, centralizada bem encima da árvore.

Em compensação, além das pequenas diferenças apontadas acima que rompem o efeito de simetria, há alguns elementos que trazem movimento à obra: as posturas de Maria e João Batista, os movimentos realizados por alguns reis, a maioria situados no lado direito da obra, principalmente Amon. Alguns panos das vestimentas dos reis

evidenciam o movimento deles, ou mesmo a presença de vento suave. Outro indicativo de movimento na obra pode ser percebido nas diferentes direções dos olhares das figuras. Ainda, o movimento pode ser evidenciado nos contrastes das cores, como no caso das cores opostas da árvore (verde) e da sombra (vermelha), parecendo uma outra árvore por trás da primeira.

A presença das nuvens também pode estar transmitindo uma ideia de movimento, pois as mesmas caracterizam-se pela instabilidade e efemeridade, cujas formas indefinidas mudam constantemente de forma e de lugar pela ação dos ventos. Com relação a esse aspecto mutante das nuvens, é interessante notar, todavia, observando-as mais atentamente e com muita proximidade visual, que suas formas vagas permitem que o observador possa identificar rostos humanos, os quais é possível que estejam se referindo aos profetas, que já apareceram em algumas representações com a presente temática (MÂLE, 1948). Talvez nessas nuvens apareça influência de Leonardo da Vinci quando discorre sobre formas vagas que podem ser percebidas nas nuvens (KAUFMANN, 2009). A percepção dessas cabeças nas nuvens permite pensar que podem estar representando os apóstolos, demais profetas, ou mesmo os ancestrais ausentes, das gerações entre o rei Josias e Maria. Kaufmann (2009, p.22-23) afirma que, entre outras obras da catedral de Monza, Arcimboldo e Meda¹³⁶ foram contratados para pintar a árvore de Jessé com quinze profetas, Maria e João o Evangelista, no entanto não comenta nada com relação a esses profetas que não teriam sido representados na obra (só se se somar todos os homens representados na obra, como se todos fossem profetas, totalizando quinze). Sendo que nas placas mostradas pelos reis, é possível saber que somente dois eram também profetas: Davi e Salomão; e Chevalier (1986) esclarece que João Batista também foi profeta, e portanto, estariam faltando doze. Assim sendo, os profetas restantes poderiam estar sendo representados nas nuvens, podendo ultrapassar esse número, até mesmo incluindo as sibilas. E desse modo, a visão dos profetas ficaria a cargo do espectador, de certa forma compartilhando com eles da visão em sentido metafórico, embora se trate de visões diferentes, mas o que eles viam, antecipando a vinda do Redentor, não era visto por todos, não estava claramente “visível”. Assim, os profetas delineados sutilmente nas nuvens estariam ocultos nas mesmas, “dissimulados”, aparecendo discretamente,

¹³⁶ No apêndice 2, Kaufmann (2009, p.223-225) esclarece as diferenças de estilo entre os dois artistas, o que permite apontar esta obra como de autoria (pelo menos, das figuras principais) de Arcimboldo.

podendo até mesmo passar despercebidos frente a um espectador apressado (que consiste no modo de ver predominante nos séculos XX-XXI (HARVEY, 1993; JAMESON, 1997), ou não detalhista. Tal aparição, embora não tão visível, dos profetas em uma forma volátil, parece remeter também à ideia de sobrenatural, espiritual, não minimizando a sua importância, mas enfatizando esse aspecto de um outro mundo que não é concreto, pertencentes ao Reino dos Céus. Sendo que as nuvens, por si sós, já simbolizam o éter, espiritual, imaterial (CHEVALIER, 1986). Assim, tais figuras pouco perceptíveis “aparecem” espiritualizadas. A seguir, uma visão geral das cabeças identificadas é mostrada na figura 97, e as figuras 98 a 101 mostram mais de perto divididas nos quatro quadrantes da imagem. Trata-se de algumas cabeças identificadas nesta investigação, chegando ao número de 36 (17 na metade esquerda e 19 na metade direita), sendo que a ambiguidade das formas permite que se ultrapasse esse número, pois alguns rostos podem ser vistos de mais de uma maneira, tornando difícil chegar a um número definitivo desses rostos “ocultos” em meio às nuvens, como espectros, desafiando a imaginação do espectador.

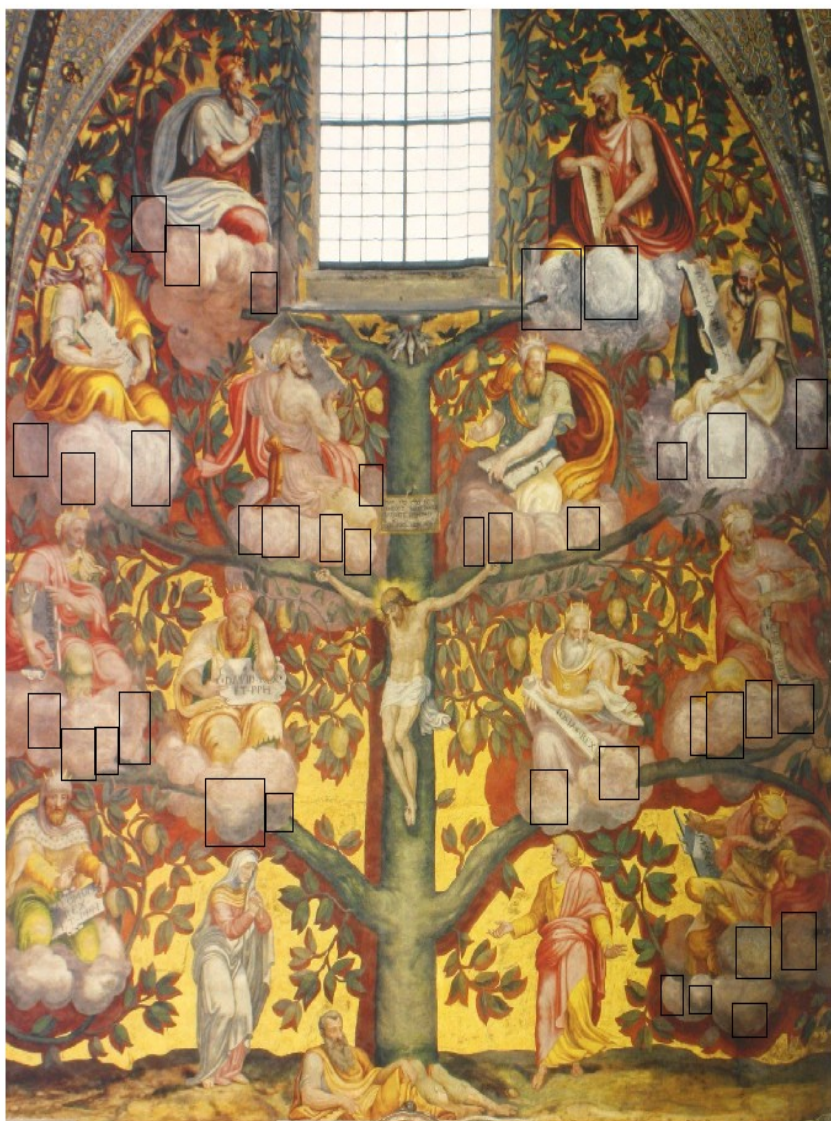


Fig. 97 – Visão geral das 36 cabeças identificadas nas nuvens.



Fig. 98 - Rostos identificados nas nuvens, no quadrante superior direito.

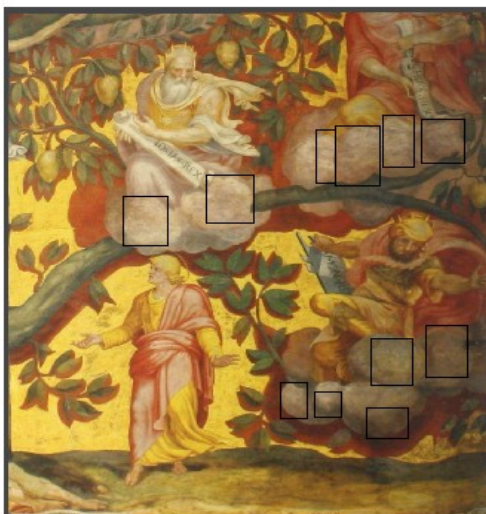


Fig. 99 - Rostos identificados nas nuvens, no quadrante inferior direito.

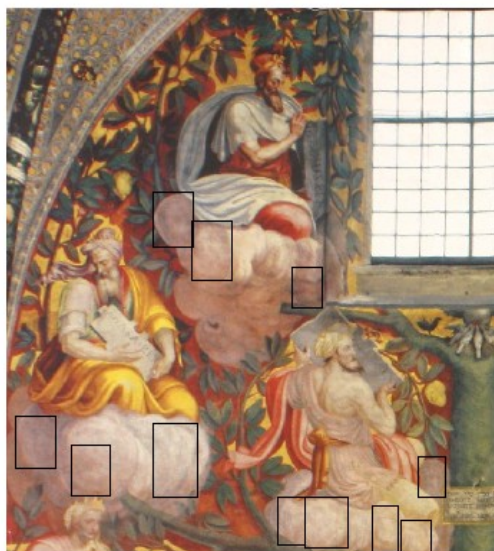


Fig. 100 - Rostos identificados nas nuvens, no quadrante superior esquerdo.

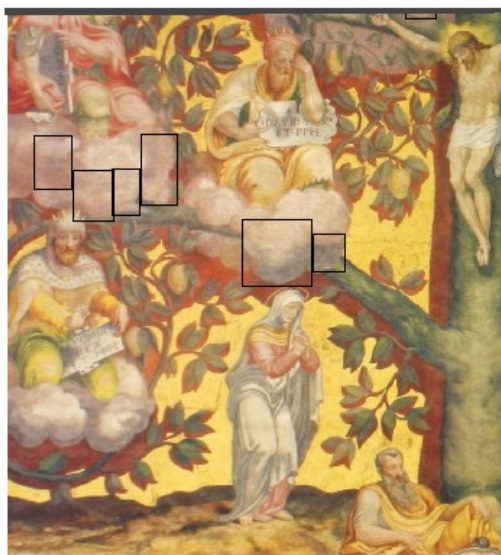


Fig. 101 - Rostos identificados nas nuvens, no quadrante inferior esquerdo.

Ainda, Corblet (1860) afirma, referindo-se às composições desse tema do séc. XIII, que os ancestrais segundo o espírito estão posicionados ao lado dos ancestrais segundo a carne. Nesta suposição, tais ancestrais espirituais não aparecem lado a lado com os reis, e sim logo abaixo deles, sustentando-os, sendo o seu apoio, diferindo da concepção medieval, de acordo com esse mesmo autor, o qual descreve reis e profetas lado a lado.

Esse artifício presente nas nuvens remete às lições de Leonardo acerca do trabalho da imaginação nas figuras indefinidas, ambíguas, podendo-se, aqui, identificar uma clara influência desse mestre tão aclamado na região da Lombardia, principalmente na cidade vizinha de Milão. O que também permite representar pictoricamente duas ideias valorizadas na época na pintura maneirista: a ilusão e o jogo, ao colocar um desafio perceptivo para o espectador. Mas estas figuras nebulosas não são as únicas surpresas que aguardam serem vistas pelos espectadores.

No alto da árvore, logo abaixo da janela, é possível identificar um elemento jocoso que remete ao humor maneirista e à sua marca pessoal como artista: parte de uma figura humana, assemelhando-se a suas obras mais tardias pela ousadia e inventividade, resultando numa figura lúdica. Trata-se de um ser que lembra um homem de braços levantados lateralmente, metade inferior de uma cabeça com boca vermelha, barba formada por folhas e algumas folhagens laterais do que seria a cabeça, formando a parte inferior do cabelo crespo, antecipando assim uma figura antropomorfa formada por um vegetal (figura 102).



Fig. 102 – Detalhe de figura pitoresca.

Além dessas imagens mostradas, outras cabeças também podem ser percebidas nas formas ambíguas desta obra, mais uma vez não pretendendo esgotar todas as possibilidades. Tais rostos são mostrados a seguir, nas figuras 103 a 106, encontrados em locais inesperados, como um idoso barbado no joelho direito de João Batista, um rosto de chinês no joelho de Amon e na capa deste rei pode-se ver uma cabeça grotesca.

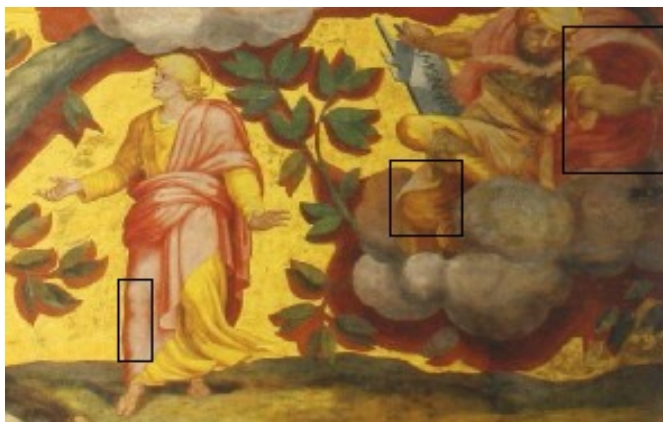


Fig. 103 – Detalhe de três cabeças em locais inusitados.

Outras cabeças formadas por ambiguidades na pintura podem ser percebidas no joelho direito de Maria (figura 104), na capa do rei Joatham (figura 105), no braço do rei Roboão (figura 106) e no ombro do rei Josaphat (figura 107).



Fig. 104 – Detalhe de uma cabeça no joelho direito de Maria.



Fig. 105 - Detalhe de uma cabeça na capa do rei Joatham.



Fig. 106 - Detalhe de uma cabeça no braço do rei Roboão.



Fig. 107 - Detalhe de uma cabeça no ombro do rei Josaphat.

Outra ideia visual que se pode ter nesta obra, por semelhança de formas, numa comparação mais visual de Jessé com a raiz da árvore,

pode ser vista na figura 108, na qual principalmente as pernas de Jessé, pelo local em que estão posicionadas bem abaixo do tronco da árvore, faz lembrar raízes expostas, ou mostrando o que existe por baixo da terra, ainda mais se for anulado um efeito de perspectiva de Jessé estar posicionado em frente à árvore, e então Jessé seria percebido como estando embaixo da árvore, como “literalmente” sendo a sua raiz, que é o que essa figura humana representa na obra. Para mostrar essa ideia, na figura seguinte foi suprimida a parte superior do corpo de Jessé, melhor apreendida quando a imagem é olhada com maior distância.



Fig. 108 – Detalhe da parte inferior do corpo de Jessé como a raiz da árvore.

A observação das partes que compõem esta obra requer aproximação e atenção aos detalhes, permitindo ver diversas coisas, devido a indefinições nas figuras das nuvens e das dobras das vestes dos reis. Algumas das feições que podem ser percebidas a partir dessas indefinições são grotescas e deformadas, enquanto outras são mais “realistas”, na medida em que esse termo pode ser aplicado para esse tipo de figura.

Assim, pode-se perceber nesta obra características maneiristas como ambiguidade, ilusionismo, jogos visuais, humor, gosto pelo difícil e desafiante; percebendo-se características que o artista desenvolverá nas suas ulteriores cabeças compostas.

7.1.2 Sobre o que pode ser visto

A partir de uma visão geral desta obra em seu todo referente à temática da árvore de Jessé, é possível perceber a formação de algumas

figuras geométricas. No entanto, não se trata de uma reconstituição da estrutura da obra por meio de linhas diversas, mas da percepção de formas que se destacam pelo modo como a obra foi pintada, possibilitando identificar prováveis significações, como já foi mencionado anteriormente.

A ideia do ciclo presente nos símbolos da árvore e do fruto, pode ser percebida no movimento circular conferido ao olhar do espectador pelas figuras que rodeiam a árvore e Cristo ao centro. As figuras externas formam uma forma mais próxima a um círculo, enquanto mais interiormente, a forma resultante lembra mais um oval, ou um ovo. Ambas formas (o círculo e o ovo) possuem significado simbólico, recorrente desde culturas muito antigas. Especificando, pode-se observar nessa pintura as figuras do Antigo Testamento formando um círculo, e as do Novo Testamento, fazendo parte de um oval ou um ovo (figura 109).



Fig. 109 – Esquema com duas formas perceptíveis: um círculo externo e um oval interno.

Também pode-se perceber outros círculos formados pelas figuras humanas e demais elementos na obra (conforme mostrados na figura 110), de número de cinco: um círculo mais abaixo do centro com seis

'pessoas' incluindo Cristo; um círculo central com quatro reis rodeando Cristo; na metade superior da pintura, um círculo com quatro reis ao redor da janela; um círculo maior abrangendo os três níveis da árvore, com Cristo ao centro; e outro círculo maior mais elevado que o anterior por não encostar no solo e incluindo toda a janela.



Fig. 110 – Cinco círculos perceptíveis na obra.

Também outros ovais podem ser percebidos em algumas partes dessa obra, como exposto em sete imagens com essa forma em destaque, que compõem a figura 111: os três primeiros, um oval posicionado em cada nível delimitado na árvore; na primeira imagem da linha seguinte um oval pode ser visto ao nível do solo, mas subindo um pouco os ramos inferiores da árvore; um oval na metade superior da árvore; outro na metade inferior da mesma; e um mais arredondado na metade superior, incluindo a maior parte da janela.



Fig. 111 – Sete ovais perceptíveis na obra.

Uma forma interessante composta por dois possíveis ovais que não foram apresentados nas imagens anteriores, é mostrada na figura 112, abrangendo toda a obra, semelhante à forma anatômica de dois pulmões humanos, resultantes da distribuição das figuras dos reis em ambos os lados da obra, possibilitando a percepção de dois ovais, nos dois lados da árvore. A imagem dos pulmões também pode ser pensada como possuindo um significado simbólico, remetendo à antiga ideia das filosofias grega e indiana de “pneuma”, podendo ainda ser relacionado com a ideia de “sopro divino”, remetendo também ao livro bíblico do Gênesis. Apesar de que nenhum dos estudiosos da obra de Arcimboldo mencione que ele tenha realizado pesquisas anatômicas, não havendo qualquer registro mencionando esse possível fato, é provável que, como Leonardo da Vinci, artista que tanto o influenciou (como já foi mencionado no item 4.2 deste trabalho), o artista em questão também tenha estudado anatomia dissecando cadáveres, prática comum entre os pintores, com o objetivo de conhecer profundamente a natureza para melhor poder representá-la pictoricamente, embora fosse proibida, e muitos realizavam esses estudos ocultamente.

Se a imagem da figura 112 for pensada como tendo analogia com a anatomia humana, no caso remetendo aos pulmões, então a figura de Cristo estaria posicionada no local do coração humano (e a janela estaria próxima à garganta), tratando-se de órgãos vitais. Sendo a respiração totalmente imprescindível à vida humana.



Fig. 112 – Esquema remetendo à semelhança na distribuição das figuras com o formato dos pulmões.

Ainda outras formas geométricas podem ser percebidas. Na figura 113 pode-se observar, dividindo a árvore em duas metades – superior e inferior – abaixo: dois quadrados de cada lado (ou melhor, dois paralelogramas).



Fig. 113 – Indicação de dois triângulos e dois paralelogramas.

No entanto, ao se desconsiderar as figuras da Virgem e de João – que juntos com Jesus formam um triângulo central localizado na metade inferior da árvore. Percebe-se dois triângulos de cada lado também nesta metade inferior da obra, e em cima: dois triângulos de cada lado (figura 114). Na metade superior, considerando-se Jesus também um outro vértice do triângulo, pode-se também identificar um triângulo invertido formado também por quatro reis que estão na metade superior da árvore (figura 114).

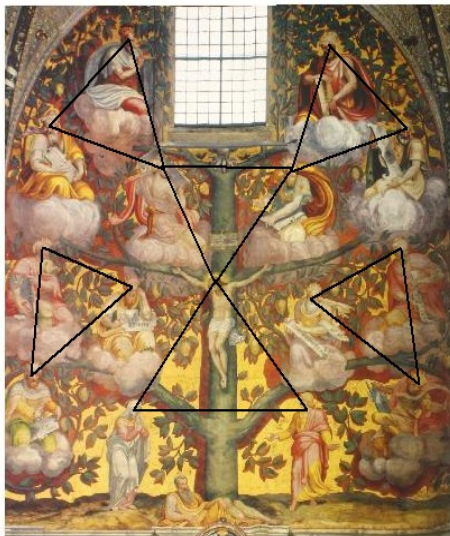


Fig. 114 – Indicação de seis triângulos.

Na realidade, pode-se obter um número maior de triângulos se se for interligar todas as cabeças representadas nesta obra, e mais o vértice superior da janela quadrada, chegando ao tipo de dodecaedro mostrado na figura 115, forma geométrica de doze lados, ainda não especificada neste trabalho. A identificação de um dodecaedro, embora neste momento não se possa identificar o seu tipo específico é muito interessante, tendo sido mencionada por Platão (2003) em sua obra “Timeu”, na qual o filósofo apresenta uma teoria de que o mundo é constituído por formas geométricas, relacionando ainda correspondências com os quatro elementos e o corpo humano. Diversos autores, como Kriegeskorte (2006) apontam essa obra de Platão como a fonte das ideias para as criações de Arcimboldo, com relação a suas obras compostas posteriores, influência essa que ainda não havia sido apontada para esta obra, tendo em vista que tais produções do artista são consideradas totalmente diferentes, sem ligações entre si. Mas ao encontrar tantas formas geométricas sugeridas pelos posicionamentos dos elementos presentes nesta obra, pode-se depreender que a fonte platônica para as obras de Arcimboldo não se restringem à sua segunda grande fase de criação pictórica, como mencionado neste trabalho,

estando presente pelo menos nesta sua obra anterior. Fazer tal associação desta obra com uma obra de Platão faz sentido considerando que os artistas de sua época valorizavam muito os escritos da antiguidade, com destaque para a filosofia grega antiga, como mencionado no item 5.2.1 desta tese. Devido ao fato de que Arcimboldo era descrito como um erudito por seus contemporâneos, é pressuposto que ele deve ter lido essa obra, entre outras também em voga no século XVI.

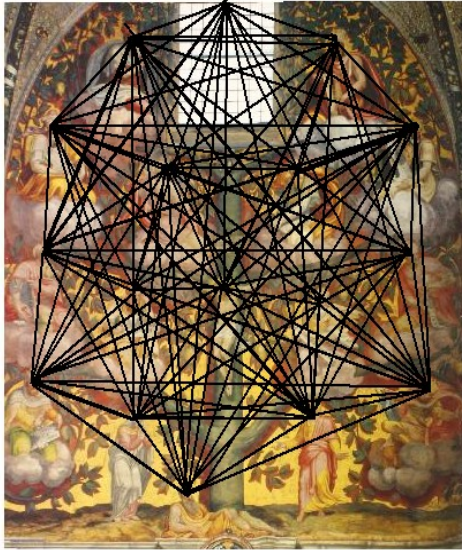


Fig. 115 – Indicação aproximada de um dodecaedro.

Além dessas formas, uma outra que pode ser percebida em virtude de uma linha imaginária que percorre as figuras centrais da obra são dois triângulos, consiste na imagem de uma ampulheta ou relógio de areia, simbolizando tempo, mas uma temporalidade finita, histórica, contrastando com a concepção circular de eterno retorno, regeneração, o mundo como não tendo início nem fim conforme a crença pagã. No entanto, tal relógio pode ser invertido e a passagem do tempo volta a ser contada. Tal imagem é formada juntando dois triângulos formados por sete cabeças (que é um número significativo, com simbolismo

importante, bastante considerado na época, permitindo associações como: 7 dias da semana, 7 planetas) e tem a cabeça de Jesus no centro (figura 116). Essa ampulheta, um símbolo do tempo, é delineada vagamente da seguinte forma: acima aparecem quatro ancestrais do Antigo Testamento, no centro o descendente mais importante, e embaixo dois descendentes do Novo Testamento, o que parece evidenciar uma ideia de inversão com quatro ascendentes acima, e três descendentes embaixo, e assim uma ordem inversa à ideia da árvore genealógica. Pode estar representando uma ideia de que o tempo é reversível, sua direção pode ser mudada: para a frente ou para trás.



Fig. 116 – Identificação da forma de uma ampulheta.

A próxima figura que foi possível identificar nesta obra consiste numa estrela de seis pontas, constituindo num símbolo do esoterismo conhecido como “selo de Salomão”, formada pelas cabeças de quatro reis, entre os quais a do próprio rei Salomão (no caso, o triângulo ascendente), e uma das linhas do triângulo em sentido descendente sobrepõe a cabeça do pai do mencionado rei, o rei Davi. A

extremidade superior desta figura chega até o alto da janela e a ponta inferior encosta no joelho direito do patriarca Jessé. Alguns dos personagens da obra aparecem do lado de fora desses dois triângulos sobrepostos. Embora o centro exato da figura abaixo corresponda à placa afixada na árvore, não considerando que uma obra de arte tenha que necessariamente obedecer a exatidões tão precisas, o centro de tal entrecruzamento de triângulos com significado esotérico relevante vem a ser a cabeça iluminada de Cristo. Tal figura forma duas ampulhetas laterais, uma de cada lado do hexágono central, sendo que os triângulos dessas ampulhetas não englobam completamente nenhuma das figuras dos reis, embora os dois triângulos inferiores abranjam partes dos corpos do rei Davi, excluindo a sua cabeça, e parte do rei Josias, havendo nuvens nesses quatro triângulos menores. Ainda, com relação aos dois triângulos restantes da figura estelar, o superior está inserido totalmente dentro da janela localizada no alto da obra, e no interior do triângulo inferior há uma cruz constituída pelos primeiros ramos do tronco da árvore-eixo.



Fig. 117 - Identificação da forma de uma estrela de seis pontas.

7.1.3 Sobre as simbologias

A partir das descrições anteriores, nesta obra é possível antever a presença de um rico conteúdo simbólico devido a uma diversidade de elementos que possuem simbologias com origem muito antiga e que por esse motivo já estabeleceram uma longa tradição com determinados significados. Embora algumas significações tenham uma certa estabilidade, ainda abrangem muitas vezes de forma contraditória ideias opostas, como afirmam Cirlot (1984) e Lurker (2003) com relação à ambivalência dos símbolos (assinalado anteriormente no item 3.1 desta tese). Tal característica pode ser exemplificada com o símbolo da árvore, empregado para simbolizar tanto a vida como a morte; uma temporalidade cíclica e também um sentido de temporalidade linear, como por exemplo na imagem da árvore genealógica – como afirma Durand (2002, p.345): “na imaginação qualquer árvore é irrevogavelmente genealógica, indicativa de um sentido único do tempo e da história que se tornará cada vez mais difícil inverter” –; o feminino e o masculino, entre outras possibilidades, retomando os significados simbólicos discutidos no capítulo 6 deste trabalho. Isso ocorre também com outros símbolos que aparecem na obra, como será especificado mais adiante neste item.

Embora pode-se assinalar diversas possibilidades de significados dos símbolos, entre os quais os apontados nos itens 7.1.1 e 7.1.2, há significados que se repetem em imagens diferentes. Uma dessas ideias recorrentes refere-se à natureza cíclica representada pelo simbolismo da vegetação, com destaque para as árvores que se transformam conforme as quatro estações, as flores antecedem os frutos, cujas sementes iniciam novos ciclos vitais, consistindo em imagens de renovação e crescimento cíclicos, significando mistério de morte e renascimento (CIRLOT, 1984). “A morte e o reflorescimento da vegetação, o pôr e nascer do sol e as fases da lua são os 'modelos' da natureza.” (LURKER, 2003, p.597). Na obra em questão, a árvore e sua significação de “regeneração anual da vida” (CIRLOT, 1984, p.593), reforça a ideia de ressurreição, antecipando o desfecho bíblico para a crucificação de Cristo. Para o cristianismo, tal renascimento significa “(...) uma nova vida [sem o pecado original] graças à ressurreição” (LURKER, 2003, p.597). Nesta obra, só os frutos cítricos são mostrados explicitamente, estando a presença das sementes pressuposta nos frutos, indicando que futuramente darão origem a novas árvores, evidenciando a ideia de renovação da árvore como espécie (“De modo geral, os frutos são

símbolo de fertilidade e vida (...).” (LURKER, 2003, p.282)). Nesse sentido, pode-se pensar nessa representação como uma referência à famosa frase proferida por Deus no livro do Gênesis após a criação dos homens – macho e fêmea – segundo a narrativa bíblica: “Frutificai e multiplicai-vos” (Gênesis 1, 28) (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p.1), remetendo à imagem vegetal: cada árvore produz diversos frutos, cada qual com múltiplas sementes. No caso, pode-se dizer que tal imagem representa a visão patriarcal que o cristianismo sustenta, segundo a qual a transmissão da descendência deve-se ao pai, e assim a semente seria uma analogia a essa ênfase do masculino na geração, sendo que a única mulher que aparece na obra não está elevada na árvore, – diferentemente de obras medievais com o mesmo tema – e assim não parece estar relacionada com a simbologia da semente, embora próximo a ela haja um fruto, porém localizado mais próximo de Salomão. Tal ideia é semelhantemente mostrada na genealogia em que pais dão origem aos filhos, aqui dando visibilidade a uma concepção patriarcal de descendência. E todos os reis são mostrados ao mesmo tempo em sua forma adulta, madura, como árvores que evoluíram da semente, cresceram e frutificaram, com seus reinados praticamente no fim, já tendo originado os seus respectivos descendentes, a maioria representada já em idade avançada, semelhante a de Jessé quando nasceu seu filho Davi (“Em sentido espiritual, frutos são as obras dos homens (Mt 7,16-20).” (LURKER, 2003, p.282)). O modo como os reis estão distribuídos na árvore pode remeter eles mesmos a flores ou frutos, representando a ideia de que constituem frutos de uma árvore cuja raiz é o patriarca Jessé. Sendo que a raiz “oferece à planta sustentação e transmite-lhe o poder nutritivo da mãe-terra” (LURKER, 2003, p.588). “A 'mãe-terra' é considerada principalmente a Mãe da humanidade. (...) deve-se lembrar a relação etimológica entre *homo* e *humus* (...).” (LURKER, 2003, p.719 – grifos do autor). Embora na narrativa bíblica conste que o homem foi originado da terra, e portanto esteja implícita a associação da terra como matriz, da qual os homens foram gerados, no entanto a atividade criadora do Deus Pai tem maior importância ao modelar a forma humana da terra, evidenciando assim um discurso do poder criador masculino sobre a matéria-prima feminina, contrapondo assim os princípios ativo e passivo (GUÉNON, 2001): “Formou o Senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou-lhe nas narinas o fôlego da vida, e o homem tornou-se alma vivente.” (Gênesis 2, 7) (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p.2). O uso do termo “pó” remete à terra seca que se dissipa pelo ar, não parecendo possível de ser

moldável, enfatizando a superioridade do divino sobre o humano, e a inalcançabilidade dos feitos do primeiro que não poderão ser equiparados pelo segundo. No entanto, pode-se interpretar que a desobediência de Adão e Eva à proibição divina que lhes vetava a ingestão do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal como uma tentativa de ser como Deus, intenção essa que se torna explícita nas palavras tentadoras da serpente: “Então a serpente disse à mulher: Certamente não morrereis. Porque Deus sabe que no dia em que comerdes desse fruto, os vossos olhos se abrirão e sereis como Deus, conhecendo o bem e o mal.” (Gênesis 3, 4-5) (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p.2). Interessante que essa questão foi retomada no período do Renascimento, influenciando o pensamento e a arte desse período (renascentista e maneirista), predominando uma visão do homem como um ser divino, cujo poder criador assemelha-se ao de Deus. Sendo que alguns artistas, cujas realizações foram consideradas na época como equiparáveis à perfeição divina, foram intitulados de divinos, como ocorreu com Rafael, Michelangelo e Leonardo. E Arcimboldo foi aclamado em sua época como um criador que em suas obras posteriores superou a capacidade criadora da natureza como expresso nas palavras de Baldini, transcritas no item 5.1.1 deste trabalho. Esta leitura do texto bíblico enfatizando a ideia de divindade do homem foi predominante durante o Renascimento, tendo como base os textos atribuídos a Hermes Trismegistos.

Maria está posicionada fora da árvore, embora próxima de Jessé e dos reis considerados os mais importantes e conhecidos dessa descendência (Davi e Salomão). Portanto, embora ela esteja excluída propriamente da árvore, ao mesmo tempo não se pode dizer que seu posicionamento indique que ela ocupa um lugar simbólico de pouca importância na obra. Ainda com relação ao fruto remetendo a uma simbologia referente ao masculino, entretanto, também pode, paradoxalmente, veicular um significado maternal, considerando que, em última instância, teve origem no ventre da terra ou é produto da árvore-mãe: os frutos “fazem parte dos atributos típicos das deusas-mães da Antiguidade e do Oriente antigo, cujos filhos são 'o grande fruto’” (LURKER, 2003, p.281): “as divindades maternas são sobretudo as propiciadoras dos frutos da vida: como deusa das árvores, Hátor fornece alimento às almas dos mortos, (...).” (BAUER e LURKER, 2003, p.210). Nesse sentido, pode-se citar também a deusa egípcia Ísis, por exemplo, cujo filho, Osíris foi morto e depois teve a sua vida restituída. Nesta obra, Cristo aparece posicionado como o grande fruto

no centro da árvore: “Cristo mesmo é tido como o fruto mais belo que o céu (Deus Pai) fez surgir da terra (Maria).” (LURKER, 2003, p.282). Entretanto, embora seu significado geralmente esteja relacionado com a vida, “os frutos também podem anunciar a morte” (LURKER, 2003, p.282).

Tradicionalmente tem sido realizada uma correspondência de significação entre a vegetação e o feminino: “Assim como a terra carregada de frutos é um símbolo do feminino, assim também o é a planta. A associação de destinos entre mulher e planta corresponde à associação entre homem e animal.” (LURKER, 2003, p.426). “Histórico-culturalmente, a mulher está mais ligada à planta, o homem mais ao animal. (...) os deuses da vegetação são os filhos que morrem e renascem da Magna Mater, da natureza imortal.” (LURKER, 2003, p.552). Pode-se perceber que tal correspondência tem origem em antigas religiões agrícolas que reverenciavam o feminino, e que essa simbologia relaciona-se com a representação da árvore como símbolo de fecundidade e abundância (como apontado no item 6.6). Pode-se observar que nas obras de Arcimboldo não aparecem misturados plantas e animais – ou só há plantas, ou só há animais, considerando que o ser humano não era considerado como uma espécie animal, mas que se posicionava numa categoria à parte, superior tanto das plantas como dos animais, mas correspondências podiam ser feitas. No caso desta obra, só a vegetação aparece, e de forma destacada. Podendo-se identificar a relação identificada entre a vegetação e a espécie humana, como suporte, sustentação e estrutura cósmica, e também como criação e nutrição da vida, acrescentando também sua presença no momento da morte, representando o movimento cíclico de geração-vida-morte-renascimento conforme o modelo encontrado na observação da natureza.

O símbolo do fruto, devido à semelhança por conter em seu interior a origem para uma nova vida, como também relacionado com a simbologia da mãe, pode ser associado à imagem do ovo, como aponta Cirlot (1984, p.265): “Equivalente ao ovo, no simbolismo tradicional. Em seu centro encontra-se também o germe que representa a origem.” A semente também pode remeter ao mesmo símbolo, significando início do mundo e fertilidade, assim identificando-se com a imagem da árvore da abundância e fecundidade, como descrito anteriormente no item 6.6. Ainda com relação a sementes: “Também simbolizam o centro místico, o ponto que não aparece do qual se irradiam todas as criações e crescimentos da vasta árvore do mundo.” (CIRLOT, 1984, p.434). Além

disso, a semente, tendo em vista que o seu processo de geração permanece oculta sob a terra e demora a germinar, também simboliza esperança: “Símbolo das forças latentes, não manifestadas; das possibilidades misteriosas cuja presença nem se suspeita às vezes e que justificam a esperança.” (CIRLOT, 1984, p.434). O ovo aparece em diversos mitos de criação do mundo com origem muito antiga, sendo que, devido ao fato de o ovo ocultar a vida que traz em seu interior, simboliza o mistério da vida, significado que se manteve para a alquimia, representando mais especificamente um continente para a geração “da matéria e do pensamento” (CIRLOT, 1984, p.436).

Símbolo da origem e da vida em formação. Nos mitos cosmogônicos de muitos povos (e.o., gregos, indianos, japoneses, polinésios) existe a ideia do ovo universal, do qual se originaram os elementos ou de cujas metades surgiram o céu e a terra. (LURKER, 2003, p.506).

Assim, o ovo também é um símbolo cósmico, utilizado como uma imagem do mundo inteiro:

Do ovo passa-se assim ao Ovo do Mundo, símbolo cósmico que se encontra na maioria das tradições, desde a Índia aos druídas. A esfera do espaço recebia essa denominação; o ovo estava constituído por sete camadas envolventes (os sete céus ou esferas dos gregos. Os chineses acreditavam que o primeiro homem havia nascido de um ovo, que Tieu deixou cair do céu e flutuou sobre as águas primordiais. (...). O ovo de ouro do interior do qual surge Brama equivale ao círculo com o ponto – ou orifício central, de Pitágoras. Mas é no Egito que este símbolo aparece com maior frequência. O naturalismo egípcio, o interesse pelos fenômenos da vida havia de ser estimulado pelo crescimento secreto do animal dentro da casca fechada, e disto, por analogia, deriva-se a ideia de que o escondido (oculto, que parece inexistente) pode existir e estar em atividade. (...). (CIRLOT, 1984, p.435-436).

Essa imagem simbólica foi apropriada pelo cristianismo significando o nascimento de Cristo, “como símbolo da concepção pelo Espírito Santo” (LURKER, 2003, p.506-507), também a ressurreição, e portanto, imortalidade: “Enquanto símbolo da vida futura e, no cristianismo, da vida prometida, o ovo é associado nos costumes da Páscoa com a ideia de triunfo sobre a morte e sobre o mundo subterrâneo (...).” (LURKER, 2003, p.507). Portanto, o simbolismo do ovo – que não aparece diretamente, nem definido – na referida obra enfatiza o significado cristão.

Devido ao seu formato oval, o ovo remete também ao número zero e seu significado recorrente:

O zero simboliza: O não ser, misteriosamente ligado à unidade, como seu contrário e seu reflexo; símbolo do latente e do potencial; é o 'ovo órfico'. Na existência simboliza a morte como estado no qual as forças do vivo se transformam. Como círculo, quer dizer, por sua figura, simboliza a eternidade. (CIRLOT, 1984, 412).

No caso desta obra, vários ovais foram identificados nas figuras 109, 111 e 112, formados pelo modo de distribuição de sete personagens bíblicos representados, podendo remeter a essa simbologia, com destaque para o oval central e mais abrangente da primeira das figuras mencionadas, cuja linha imaginária atravessa todas as sete cabeças e tangencia a base da janela, e tem Cristo na posição central, assim como também os três níveis da árvore como eixo do mundo também aparecem visíveis, enfatizando a sua significação cósmica, como uma imagem do mundo. Acima de Cristo, a anteriormente denominada figura jocosa mostrada na figura 102 também está incluída nesse “ovo”. Por não ser nitidamente representado, mas indicado pelo movimento do olhar ao percorrer a parte central da obra, esse possível “ovo” central é como se fosse transparente, deixando visível o que ocorre em seu interior.

Tal ovo, incluindo os três níveis do eixo do mundo, representando o centro do mundo, e a própria simbologia do ovo como sua origem – no centro dos quais está a imagem de Cristo como início/causa (semente) e realização/fim (fruto) –, permite identificar em seu interior a ligação entre diversas dimensões/aspectos/mundos observados a partir de diversas perspectivas, conforme indicado na seguinte passagem, evidenciando uma síntese que abrange múltiplas significações ao

mesmo tempo, referindo-se ao número três, cuja ideia de perfeição está presente em todo o interior desse ovo:

Significa a superação da ruptura e exprime a perfeição em sua natureza abrangente, por isto base de vários sistemas: [vale lembrar que a árvore cósmica simboliza a união dos três mundos] teológico (Trindade), cosmológico (céu, terra, mundo ctônio), escatológico (céu, purgatório, inferno: Dante), cronológico (passado, presente, futuro) (...), antropológico (corpo, alma, espírito), ético (fé, amor, esperança). (LURKER, 2003, p.730).

Tal significação ressalta a concepção de tempo cíclico no espaço central, inserindo a visão cristã dentro de uma visão de mundo que antecedeu até mesmo o judaísmo, evidenciando uma conciliação de contrários (“coincidentia oppositorum”) que era comum no pensamento vigente da época, e também no âmbito religioso em que pensadores renascentistas como Marsilio Ficino e Pico della Mirandola (CHASTEL, 1975; FAIVRE, 1994; MOORE, 1990) buscaram tal conciliação entre o cristianismo e o paganismo, visando encontrar a unidade que pudesse anular aparentes incompatibilidades (como discutido no item 5.2.1 desta tese).

Segundo Chevalier (1986), a terra é símbolo do corpo maternal, podendo-se pensar na terra que aparece nessa obra com essa simbologia, dando origem à árvore da vida. Assim, a terra remete à mãe, em oposição ao céu, que pode ser visto pela janela, que remete ao pai. Ainda sobre a contraposição e mesmo complementação entre paternidade e maternidade: “Na maioria das mitologias, a Mãe é igualada à massa primitiva, da qual uma figura paterna cria as partes formadas do mundo. (...)” (KLIMOWSKY, 2003, p.509), evidenciando uma relação não de oposição e sim de complementaridade entre natureza e cultura, numa concepção de conciliação de opostos, embora essa última pareça ter a sua importância enfatizada por organizar um mundo anteriormente caótico.

Embora o símbolo da semente possa ser identificado com o masculino/pai, M’Ilvaine (1847), remetendo ao Antigo Testamento, afirma que o pecado de Adão e Eva será redimido pela “Semente da

Mulher¹³⁷, associando novamente Cristo com a imagem de uma árvore (M'ILVAINE, 1847, p.III). Essa expressão permite pensar na identificação de Cristo com semente (veiculando ideias de origem, início, causa), apesar de aparecer muitas vezes referido como fruto (e ideias relacionadas de final, consequência, efeito). Contudo, no fruto está a semente, remetendo a ciclo, sem início nem fim, cujos extremos são inexistentes em um círculo. A expressão também identifica a mulher (no caso, com inicial maiúscula, referindo a uma mulher em especial, superior às demais) com a árvore. Geralmente identifica-se a semente com o masculino e, em contraposição, a mulher com o campo semeado. No caso da referida expressão de M'Ilvaine (1847), é assinalada a ideia de que não houve participação masculina (numa concepção com atuação somente feminina); e também a ideia de que a transmissão da linhagem de Jessé seria realizada por meio de Maria, talvez a semente para continuação da árvore genealógica, a semente representando a continuidade da família, parecendo assim uma inversão entre masculino e feminino. Conforme as genealogias oficiais, tal transmissão teria sido masculina até chegar a Maria.

Além disso, pode-se pensar numa associação de Maria ela própria como uma árvore, sendo seu filho mencionado como seu fruto na simbologia cristã tradicional. Essa forma de ver Maria como simbolizando uma árvore, tendo portanto existência independente da árvore anteriormente mencionada, remete à antiga ideia de árvore-mãe, mencionada no item 6.6, relacionada com antigas crenças pagãs que cultuavam uma divindade feminina, e sua posterior personificação em diversas deusas, associada à ideia de nutrição da vida, também associada com a terra, muitas vezes também de “terra-mãe”: “A própria divindade materna pode receber o nome de 'terra' – entre os gregos, Gaia; entre os romanos, Telus (...).” (LURKER, 2003, p.211). Parecendo coerente portanto que, como uma possível representação de uma deusa numa antiga religião com origem agrícola e associada à terra, nesta obra a mãe esteja situada sobre o solo, como na seguinte passagem que descreve uma associação medieval de Maria com a terra e Cristo com a árvore da Vida que surgiu dessa terra e é por ela alimentado: “O doutrinário Johannes Damascenus comparou Maria à terra do Paraíso, que gerou a verdadeira árvore da vida, Cristo.” (LURKER, 2003, p.518-519), e portanto associada à ideia de árvore paradisíaca (descrita anteriormente no item 6.9). E assim, tratar-se-ia de duas árvores da vida

¹³⁷ Transcrição traduzida. No original: “(...) the first promise of redemption through the 'Seed of the Woman'.” (M'ILVAINE, 1847, p.III).

sobrepostas, ou a mesma ideia representada de duas formas diferentes, uma inicialmente relacionada ao paganismo e depois apropriada pelo judaísmo e cristianismo, uma símbolo de uma visão temporal cíclica, e a outra mais própria ao cristianismo seguindo uma perspectiva linear. Embora consista numa concepção de vida e morte de um deus muito semelhante a antigas crenças pagãs que veneravam um deus solar, como Mitra e Osiris, por exemplo, com narrativas semelhantes, mas fundamentada em uma concepção que concebe o tempo de forma linear (ELIADE, 2010a).

Seguindo a mesma ideia de associar Maria com uma árvore, nada impede que se possa perceber também João Batista como uma outra árvore, no chão, próximo a Jessé, com seus braços estendidos lateralmente, permitindo lembrar ramos de uma árvore; neste caso, João Batista, representante da sinagoga de acordo com a crença durante a Idade Média (MÂLE, 1948), simbolizaria o Judaísmo que não frutificou, segundo o Cristianismo, considerando que tal associação se deve ao fato de que João Batista foi morto antes que tivesse descendentes. Embora tal fato também tenha ocorrido com Jesus, neste caso este representa o próprio fruto que concede vida, ou seja, como o fruto da árvore da vida, tornando, portanto, óbvia a denominação de Maria como a árvore da vida. E João Batista, como representante da religião judaica, muitas vezes atacada pelo cristianismo, pode ser pensado como simbolizando a árvore da morte, em oposição à Maria/árvore da vida, separados pela árvore maior e central na obra. Ainda, sendo a única mulher da obra e um resquício do paganismo o seu culto dentro do Cristianismo (ELIADE, 2010a), pode-se pensar ainda numa outra suposição mais imaginativa, que, como árvore, assim como João Batista poderia estar representando o judaísmo, ela também estaria representando o paganismo, o qual o cristianismo também visava atacar e substituir definitivamente pela religião cristã, representada também como uma árvore menor que não se desenvolveria no futuro. Assim, lado a lado da árvore maior, estariam representadas duas religiões anteriores ao cristianismo, que o influenciaram de modo relevante, mas que a Igreja buscava mostrar como superadas, considerando o cristianismo como a única religião verdadeira. Segundo Lurker (2003, p.168), “torna-se inviável o estudo e observação das ideias simbólicas cristãs sem inclusão da herança do Judaísmo e do 'paganismo'.” Nesse sentido, a grande árvore frondosa e central na obra seria apropriada de antigas crenças para representar o cristianismo, impondo-se cada vez mais de modo hegemônico, com seus numerosos seguidores, os quais

poderiam estar sendo representados pelas folhas da árvore, dando visibilidade a um possível significado para as folhas vegetais: “Quando aparece em grupo num motivo representa pessoas, o que coincide com o significado das ervas como símbolos de seres humanos.” (CIRLOT, 1984, p.260). Talvez tantas folhas na árvore de Jessé de Arcimboldo poderiam representar os membros da Igreja, ou os futuros fiéis, como a Igreja-mãe e seus filhos.

E Jesus, pela posição central em que se encontra na obra, também pode ser identificado como um fruto da árvore, e considerando o significado da posição central nessa iconografia, como o seu fruto supremo. Sendo que Jessé (diretamente abaixo de Jesus), na origem de todas as demais figuras representadas nessa obra, pode parecer estar, não somente na frente da árvore, como embaixo dela, abaixo do solo, mesmo aparecendo visível (como se o espectador tivesse uma visão onisciente) – o que pode ser pensado a partir de uma anulação da perspectiva, tendo em vista que os artistas maneiristas tinham como uma de suas características o desafio às regras da perspectiva. E nesse caso, somente a sua cabeça de Jessé estaria acima da terra, ao se considerar a linha do solo que o separa do fundo amarelo como uma linha que separa o abaixo do acima. Ou seja, o abaixo dessa linha divisória, que no entanto não é estritamente contínua, consistiria num nível inferior na obra, o subsolo, que em muitas representações antigas da “Árvore do Mundo” simboliza o mundo dos mortos, o lugar mais adequado para representar um antepassado comum, ou seja, o passado. Acima desse nível vários passados e futuros coexistem simultaneamente, como mencionado com relação à ideia de ruptura da temporalidade no item 7.1.1 desta tese.

Apesar de ser possível perceber nessa obra a presença de diversos símbolos patriarcais, em que a paternidade é representada na obra pelo ancestral comum, por reis e pelos frutos que ocultam sementes; a maternidade também aparece de forma destacada na imagem da grande árvore frutífera, da terra que nutre e dá sustentação à árvore (como símbolos de renascimento e ciclo da vida), e de Maria como mãe de uma divindade masculina, as quais consistem em herança pagã (LURKER, 2003).

Muitas vezes Maria representa o antigo culto à divindade materna, que de certa forma manteve-se viva dentro do cristianismo por meio de sua figura no marianismo (LURKER, 2003). Na simbologia cristã medieval Maria é identificada com a Igreja (Ecclesia), assim como também a figura de Eva e as demais figuras femininas bíblicas do

Antigo Testamento que representam a virtude: “A Ecclesia encontra-se representada em quase todas as mulheres bíblicas, de Eva até Maria.” (SCHNEIDER, 2003a, p.223). “A mulher é, como em Paulo, o grande símbolo da Ecclesia, pela sua força feminino-receptiva e maternal-formativa.” (SCHNEIDER, 2003a, p.223). Nesse sentido, a Igreja-mãe é significada como intercessora junto a Deus-pai: “na eclesiologia (...) desenvolve-se o conceito da Igreja como Virgem-mãe e intermediadora da salvação (...).” (LURKER, 2003, p.168-169).

Na qualidade de mãe do filho de Deus encarnado é, na realidade, mãe de Deus, como afirma o concílio de Éfeso (431). Como tal, destaca-se em sua unicidade e grandeza exclusivas da multidão do novo povo de Deus e torna-se digna de todos os louvores (Lc 1,42,48). Ao mesmo tempo, é também o ser humano como nós, viveu como peregrina e que, graças à misericórdia divina, pôde em sua vida pôr em prática de forma perfeita aquilo que denominamos fé, esperança e obediência. [os quais] também podem tornar-se posturas básicas dos outros cristãos, embora sem a plenitude de Maria. Por isso ser assim, ela se torna exemplo e símbolo para os fiéis, como *Mater credentium* (mãe dos fiéis), como “segunda nova Eva” quando se trata da justa obediência a Deus (...), ela se torna o “tipo da Igreja” (Ambrósio de Milão). Com isto a figura de Maria perde os traços apenas individuais, limitados. Torna-se supra-individual porque continua crescendo nos inúmeros fiéis, as suas fronteiras começam a “dissolver-se”, pois não apenas junto a ela existem fé, esperança e obediência. (...) é vista ora individual, ora supra-individual-eclesiasticamente (“Maria e a Igreja” (...)), sem que se possa efetuar uma demarcação exata. (...). Poderia incluir-se a representação de Maria em oração (*Maria orans*) entre as expressões simbólicas de Maria como “*mater credentium*”, principalmente quando aparece em meio aos apóstolos ou a outras pessoas e, acima dela, na zona celeste surge Cristo na magnificência. A fé que opera em Maria de modo especial leva-a erguer as mãos em prece e súplica, sendo que precisamente aí a ideia da

união entre céu e terra pode ter forte participação. (LURKER, 2003, p.419-420 – grifos do autor).

No caso da representação de Maria nesta obra, a única mulher na mesma, talvez esses dois aspectos apontados acima possam estar sendo representados por ela aparecer de pé sobre o chão: por uma proximidade por ter sido 'alguém como nós' ao ter sido peregrina, não tendo se estabelecido em um único lugar e ter sido 'serva de Deus', religiosa. Com relação ao início da passagem acima, sobre ela ter sido mãe de Deus encarnado, a janela pode estar simbolizando essa encarnação: “A janela com grade (*fenestra cancellata*) em Ct 2,9 sofre uma interpretação cristológica na tradição exegética: a natureza divina de Cristo (luz) esconde-se na encarnação (grade).” (LURKER, 2003, p.361-362 – grifos do autor). Portanto, até mesmo o elemento arquitetônico incluído na obra pode ter um significado na mesma. A janela pode estar simbolizando justamente o significado acima assinalado, de entrada da luz divina pela janela na catedral, ou ainda, pode ser que tal janela receba a significação de uma abertura para o mundo. Segundo Chevalier (1986), a janela enquanto símbolo significa receptividade, ao consistir numa abertura para a luz e o ar (embora provavelmente essa janela não abra), e que por ser quadrada não se trataria da mesma receptividade que o olho (se a janela fosse redonda), e sim uma receptividade terrena de aspectos celestiais.

É um símbolo importante do movimento e, ao mesmo tempo, do vínculo. Se é certo que todas as coisas estão submetidas a transformação, também é verdade que esta não muda a essência da coisa, senão somente a sua aparência. Qualquer ponto da circunferência pode mudar de posição, mas a distância ao centro (o raio) permanece constante. Isto significa que a distância de qualquer coisa ao centro do ser, apesar do movimento aparente, continua sendo a mesma, e, por conseguinte, toda transformação é aparente e não substancial.¹³⁸ (TRESOLDI, 2003, p.260).

¹³⁸ Transcrição traduzida. No original: “Es un símbolo importante del movimiento y, al mismo tiempo, del vínculo. Si es cierto que todas las cosas están sometidas a transformación, también es verdad que esta no muda la esencia de la cosa, sino sólo su apariencia. Cualquier punto de la circunferencia puede cambiar de posición, pero la distancia al centro (el radio) permanece constante. Esto significa que la distancia de cualquier cosa al centro del ser, a pesar del movimiento aparente, sigue siendo la misma, y, por conseguinte, toda transformación es aparente y no sustancial.” (TRESOLDI, 2003, p.260).

Entretanto, tendo em vista que este autor se refere a diferentes pontos da circunferência com relação ao centro, o mesmo não se aplica à posição de pontos que se encontram fora da circunferência (como ocorre nesta obra com relação a outras formas geométricas, como o oval, por exemplo).

O que existe na origem se mantém como constituinte do individual, e não se modifica com a mudança do tempo e do espaço. A verdadeira transformação seria produzida no momento em que se tivesse que romper a equidistância do centro. Neste caso, o distanciamento do centro (do Pai que emana, segundo os gnósticos) comporta a necessidade de uma diminuição da irradiação energética originária, conservada constantemente pelo movimento circular, com uma decorrente mudança de estado.¹³⁹ (TRESOLDI, 2003, p.260).

Com relação a Eva, esta muitas vezes aparece simbolizada como mãe da humanidade no sentido de natureza humana: “Símbolo da vida, da *Natura naturans* ou mãe de todas as coisas, mas em seu aspecto formal e material. Do ponto de vista do espírito, é a inversão da Virgem Maria, mãe das almas.” (CIRLOT, 1984, p.247 – grifos do autor). E embora a imagem de Maria poderia também estar representando Eva simbolicamente, aparece aqui mais no sentido de “mãe das almas”. Sendo que no simbolismo medieval eram comuns a correspondência da Igreja com essas duas figuras bíblicas, uma representando cada Testamento: “sob o ponto de vista simbólico encontram-se igualadas Eva, Maria e Igreja.” (LURKER, 2003, p.169).

Outros símbolos [da Ecclesia] foram tirados do reino da criação: a terra, que é fertilizada pela chuva que cai do céu; a lua como irmã do sol, a qual, em conformidade com suas fases, morre e volta a brilhar com a luz recebida deste; a água

¹³⁹ Transcrição traduzida. No original: “Lo que existe en el origen se mantiene como constituyente de lo individual, y no se modifica con el cambio del tiempo y el espacio. La verdadera transformación se produciría en el momento en que se tuviera que romper la equidistancia desde el centro. En este caso, el alejamiento del centro (del Padre que emana, según los gnósticos) comporta la necesidad de una disminución de la irradación energética originaria, conservada constantemente por el movimiento circular, con un consiguiente cambio de estado.” (TRESOLDI, 2003, p.260).

com a sua força vivificadora; a noite, como mãe do dia. (...). (SCHNEIDER, 2003a, p.223).

No caso desta obra, tal ideia pode ser representada na presença das nuvens em contraposição à terra; e na associação simbólica de Maria com a lua e em duas possíveis representações do sol – Cristo e João Batista, as duas figuras masculinas do Novo Testamento que aparecem nesta obra (como será mencionado mais adiante neste texto) – sendo que, no entanto, João Batista encontra-se no limiar entre os dois Testamentos, considerado como um elo de ligação entre ambos. O dia aparece nesta obra diretamente representado por seus diversos símbolos solares, enquanto que com relação à noite poderiam ser encontradas algumas referências indiretas com esforço de imaginação, como por exemplo na figura de Maria representando a lua e a sombra atrás da árvore e sobre uma parte da terra. A atribuição da lua como símbolo de Maria era comum nas iconografias da Idade Média, como é explicitado nas seguintes passagens: “Na alquimia o sol é associado ao homem e a mulher à lua; na iconografia cristã a mesma relação é comprovável em Cristo e Maria.” (LURKER, 2003, p.425).

Na Idade Média, Maria apresenta certas semelhanças com deusas lunares orientais: como a Ísis lunar, gera o sol (Cristo), (...) os Santos Padres a denominam de “lua da Igreja” ou simplesmente “lua” (*luna*), na pintura e na escultura é representada, frequentemente, junto com a lua crescente. (LURKER, 2003, p.210 – grifo do autor).

No entanto, o símbolo da mãe é ambivalente, não somente significando vida, mas algumas vezes significa o seu oposto: “Os símbolos da mãe apresentam uma ambivalência notável; a mãe aparece como imagem da natureza e inversamente; a 'mãe terrível', como sentido e figura da morte. Por esta razão, segundo o ensino hermético, 'regressar à mãe' significava morrer. (...)” Jung “indica que a 'mãe terrível' é a réplica complementar da Pietà, quer dizer, não só a morte, mas também o aspecto cruel da natureza, sua indiferença à dor humana.” (CIRLOT, 1984, p.362-363). Nesta obra, a ambivalência desse símbolo pode ser apreendida na imagem de Cristo significado na árvore, que embora veicule a ideia de vida, ao mesmo tempo causa a morte do filho. Neste caso, ambas ideias opostas mantêm-se.

Além de “Árvore da Vida” a grande árvore que ocupa a maior parte desta obra é também “Árvore do Mundo”, estruturando um universo simbólico cristão, a partir da qual todos os demais personagens bíblicos estão posicionados na obra. Essa colocação dos personagens na obra, cada um ocupando o seu lugar determinado, parece transmitir uma ideia de estabilidade, ainda mais considerando o dodecaedro formado pelas linhas imaginárias que ligam todas as cabeças que aparecem mais explicitamente na obra (figura 115). A janela quadrada gradeada enfatiza ainda mais essa ideia de estabilidade, assim como a posição sólida de Jessé na base da árvore. Apesar de que tal ideia de estabilidade dos reis na árvore é quebrada pela presença das nuvens sobre as quais eles aparecem solidamente sentados como se estivessem em seus tronos, contrastando com uma concepção comum das nuvens como um elemento da natureza leve e instável, podendo mudar de forma e se dissolver a qualquer momento, símbolo de efemeridade, transitoriedade e mutabilidade, geralmente suspensas no ar. Entre outros significados, pode-se ressaltar que “a nuvem simboliza as formas como fenômenos e aparências, sempre em metamorfose, que escondem a identidade perene da verdade superior” (CIRLOT, 1984, p.436). No entanto, embora haja uma ênfase no significado das nuvens em seu aspecto metamorfoseante, por possivelmente estarem representando cabeças de profetas, não parece no caso desta obra, que estariam escondendo a verdade, – como se fossem névoas algo nebuloso que esconde o que há por trás – mas revelando a existência da verdade por meio da representação de cabeças de profetas, embora de forma vaga, requerendo um esforço para vislumbrá-las em meio às indefinições de formas, assim como a apreensão da verdade também exigiria um certo esforço. Tais nuvens estariam enfatizando a informação de que “no VT as nuvens são um sinal visível da presença divina (Ex 16,10) (...)” (LURKER, 2003, p.492). É interessante contrastar os reis sobre as nuvens, em princípio etéreas, com o solo árido e firme, mas que no entanto as duas figuras em pé parecem quase flutuar sobre o chão, enquanto Jessé poderia parecer afundar sob o solo, como indicado acima. Portanto, pode-se perceber ideias contraditórias: estabilidade, autoridade e força dos reis juntamente com a instabilidade, indefinição e leveza das nuvens. Sendo que tal representação pode estar sinalizando que esses reis, ancestrais de Cristo “vêm” do reino dos Céus para fazer parte da pintura, como se estivessem “aqui e lá” ao mesmo tempo, caracterizando simultaneidade.

Os níveis demarcados pelos ramos da árvore posicionados nas laterais do tronco também remetem à árvore eixo que faz a ligação dos

três mundos, sendo que o cristianismo também concebe três mundos (inferno, purgatório e céu). No caso desta obra não é possível fazer uma correspondência estritamente literal com essa ideia, pois os ramos dividem a obra em quatro níveis ao todo. Mas se tomarmos somente a árvore seria possível fazer uma correspondência com os três reinos conforme o cristianismo. Cristo, situado nos ramos centrais da árvore, estaria no nível inferior como uma escada de salvação para a humanidade, representando assim uma ideia de elevação nesta obra. E a janela, seguindo essa ideia, representaria o reino dos céus, consistindo em uma abertura real na obra pela qual pode-se vislumbrar o céu em sentido literal, mas também em sentido simbólico. Assim, Cristo está posicionado no centro do eixo que une a terra ao céu, o qual consiste numa árvore cósmica. E se se considerar que na obra há um círculo em torno da árvore, a qual divide a obra em quatro quadrantes a partir de um cruz central que abrange toda a obra, pode-se remeter a uma mandala que abrange a ideia de oposição de contrários, constituindo uma imagem do mundo. O que é explicitado na seguinte passagem: “(...) a essência do mundo, como conflito entre tempo e eternidade, matéria e espírito, conjunção de contrários que contudo se distinguem no existencial (continuidade e descontinuidade), costuma manifestar-se em imagens que conjugam o quadrado e o círculo (...)” (CIRLOT, 1984, p.310-311).

O círculo, por não ter início nem fim, é um dos símbolos de Deus (LURKER, 2003). “(...) significação, concernente a todo sistema cíclico (unidade, multiplicidade, retorno à unidade; evolução, involução; nascimento, crescimento; decréscimo, morte; etc.)” (CIRLOT, 1984, p.164).

Da representação do cosmos faz parte, ao lado do conceito do Espaço, também o do Tempo. Roda e círculo simbolizam tanto a organização espacial do universo em quatro regiões quanto a temporal em quatro estações, que surgem do aparente curso do sol. (LURKER, 2003, p.160-161).

Sendo que o círculo remete a movimento:

(...) em virtude de seu movimento, tanto como de sua forma, o giro circular tem ainda a significação de algo que põe em jogo, ativa e vivifica todas as forças estabelecidas ao longo do processo em

questão, para incorporá-las a sua marcha e, em consequência, também os contrários que foram. (CIRLOT, 1984, p.164).

Quanto ao quadrado,

Para Pitágoras, o quadrado representa perfeição. Ele corresponde a solidez e a firmeza e era um símbolo que primeiramente representava a Terra, em oposição ao círculo, que representava os Céus. (...). Nos hieróglifos egípcios, os quadrados denotam conquista. (...). O quadrado é o arquétipo e o padrão da ordem no universo e o modelo de proporção. (MALLON, 2009, p.265).

Com relação a ambas formas: “O círculo, possivelmente o mais profundo em significado de todas as formas, é encontrado em qualquer lugar na natureza, enquanto o quadrado é invenção do próprio homem”. (MALLON, 2009, p.264). “(...). Carl Jung acreditava que o círculo simbolizava o processo da natureza, o Cosmos e os ciclos do universo, enquanto o quadrado representava o universo como o homem o concebe e o projeta.” (MALLON, 2009, p.264).

Estando o círculo relacionado à natureza, e o quadrado à cultura, uma combinação entre ambas as formas remete a uma conciliação de contrários, ou seja, a uma concepção de mundo equilibrado que inclui tanto a natureza – conforme o paganismo – como a cultura – que tem um lugar enfatizado no cristianismo segundo o qual a natureza foi criada para ser dominada pelo homem, como pode ser comprovado na seguinte passagem bíblica:

Então disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança; domine ele sobre os peixes do mar, sobre as aves dos céus, sobre os animais domésticos, sobre toda a terra, e sobre todos os répteis que se arrastam sobre a terra. (Gênesis 1, 26) (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p.1).

Um outro símbolo de eixo do mundo, além da árvore, é a cruz: “situada no centro místico do cosmo, é a ponte ou a escada pelas quais pode-se subir a Deus” (CIRLOT, 1984, p.195), recebendo um significado semelhante ao da árvore, com a diferença de que, enquanto a

árvore tem sido utilizada por culturas pré-cristãs como a morada dos deuses na parte mais alta da árvore, representando assim crenças politeístas; a cruz, embora seja um símbolo que já existia anteriormente ao cristianismo, o fato de possuir uma única ponta superior, pode ser apontado como pelo menos um dos motivos para a sua apropriação como um símbolo do monoteísmo. No caso desta obra, há uma junção desses dois símbolos, unindo os seus significados. A possibilidade de uma referência ao politeísmo é interessante, tendo em vista que na época do artista havia uma valorização da antiguidade e suas mitologias com multiplicidade de deuses e deusas, utilizados nos sistemas de correspondências em voga na época, como por exemplo com a astrologia. A esse respeito, ainda, os doze reis poderiam estar representando os doze signos do zodíaco como mais uma possibilidade interpretativa.

Ainda, a cruz demarca a ideia de centro cósmico “ao redor do qual as constelações do zodíaco giram” (MALLON, 2009, p.267). Sendo que tal centro é compreendido como sendo ao mesmo tempo espacial e temporal: “No pensamento simbólico, o início dos tempos e o centro espacial coincidem. Quem habita o Paraíso encontra-se no centro criativo do mundo.” (LURKER, 2003, p.660). Assim, Cristo, ocupando a centralidade nesta obra, remete ao Paraíso, como também as duas árvores centrais; e Jessé está no centro da obra com relação a sua divisão em duas metades, remetendo a Adão. Como centro, a cruz muitas vezes remete a imobilidade absoluta, mas significa também movimento de ascensão, e representa a união de dois mundos opostos: o material/terra (eixo horizontal) e o espiritual/céu (eixo vertical) (MALLON, 2009; LURKER, 2003), remetendo assim à ideia de dualismo, enquanto as quatro partes resultantes referem-se à simbologia da quaternidade. Ainda, a cruz como eixo do mundo e representação de dualismos unidos no centro do cruzamento, entre tais dualismos acrescenta-se o par de opostos masculino-feminino: “(...) o pensamento especulativo quer reconhecer nela também a *coniunctio* do princípio espiritual-masculino (vertical) com o princípio material-feminino (horizontal).” (LURKER, 2003, p.176 – grifo do autor). Tresoldi (2003) ainda acrescenta outra correspondência: a polaridade positiva para o eixo vertical da cruz, e a negativa para a sua linha reta horizontal.

Nesta obra, a árvore-eixo apresenta uma cruz tripla, sendo que a a linha dos ramos que forma a cruz central é mais reta que as demais, demarcando o centro da obra e dividindo-a em duas metades: superior e inferior – na primeira, com a delimitação acima arredondada, a

“presença” de uma figura jocosa (figura 102), e a janela compensando um número menor de personagens; e na última com mais figuras humanas e inclusive a de Cristo, mas não há uma impressão de desequilíbrio nessa distribuição. Com relação à divisão da obra em duas metades laterais em torno do eixo central representado pelo tronco da árvore, pode ocorrer uma visão geral de simetria, embora não exata, como mencionado no item 7.1.1 desta análise. Segundo os pitagóricos, cada metade de algo recebia uma significação ao corresponder a números pares ou ímpares: “Os números ímpares eram considerados masculinos e atribuídos ao lado direito, os pares eram femininos e pertenciam ao lado esquerdo.” (LURKER, 2003, p.551). No caso desta obra, dá para se perceber esses posicionamentos ao se considerar Jessé como estando à esquerda pela localização de sua cabeça: assim do lado direito posicionam-se sete cabeças, portanto em conformidade com essa regra pitagórica; e do lado contrário, oito cabeças, correspondendo assim ao lado feminino da obra. Essa distribuição quase simétrica possibilita a significação de que esta obra representa a ideia de um mundo ordenado, como também a figura geométrica de um dodecaedro permite enfatizar (o dodecanário, segundo Cirlot (1984, p.412) significa “ordem universal”). Apesar de tal distribuição poder dar a impressão de desequilíbrio, assimetria, acaba seguindo uma convenção, tendo em vista que o pitagorismo consistia em um dos conjuntos de ideias em voga na época, concordando com a crença de que tudo no mundo seguia uma determinada ordem com significação oculta, e as obras de arte desse período pré-moderno apresentavam essa visão de mundo, e os números recebiam uma importância destacada para os renascentistas (BATTISTINI, 2007), como também para os artistas medievais (MÂLE, 1948). “A filosofia de Pitágoras (582-507 a.C.) se apóia no entendimento de que os números regem o Universo.” (MALLON, 2009, p.272). “No sistema simbolista os números não são expressões meramente quantitativas, são idéias-força, com uma caracterização específica para cada um deles. (...)” (CIRLOT, 1984, p.411).

Os maiores pensadores da Babilônia, Suméria e Grécia Antiga acreditavam que os números eram a chave para os mistérios do Universo. Eles achavam que os números podiam revelar segredos da Criação, assim como as regras para controlar as leis do espaço e do tempo. Estudiosos medievais acreditavam que aspectos matemáticos de um número tinham origem divina e que esses

números sagrados tinham poderes mágicos. (MALLON, 2009, p.272).

Se desejas ver a Deus, considera o sol, considera o curso da lua, considera a ordem dos astros. Quem é que os mantém em ordem? Toda ordem supõe, de fato, uma delimitação quanto ao número e ao lugar. (HERMES TRISMEGISTOS, V, 3, p.10).

Pode-se incluir nesta análise simbólica o simbolismo dos números que aparecem na obra em análise, os quais aparecem de forma coerente com as significações tradicionais compiladas nas obras consultadas. Tal abordagem justifica-se considerando o interesse por esse assunto na época do artista, sendo altamente provável que ele fosse versado nesse antigo conhecimento.

Nesta obra, a presença do “um” pode ser identificada na imagem iluminada de Cristo no centro da obra, como uma síntese da mesma: “(...) ao infinito, todas as diversidades confluem no Um.” (CIRLOT, 1984, p.50), podendo-se pensar em Jessé como o “um”, pois foi a partir dele que surgiu toda a descendência representada. Enquanto Jessé/Adão estaria representando o início, Cristo representaria o fim com a redenção da humanidade, e portanto a linha reta que liga essas duas figuras emblemáticas representaria o fechamento de um ciclo em que o início e o fim se encontram. “Também simboliza a unidade espiritual, base da fusão dos seres.” (CIRLOT, 1984, p.412). “O um também se identifica com a luz.” (CIRLOT, 1984, p.412), remetendo à luz em torno da cabeça de Cristo. Interessante também a seguinte definição, de acordo com a qual, nesta obra, remete a uma associação de Cristo com Adão, ou mais precisamente ao segundo Adão na simbologia medieval, estando Cristo na árvore da vida e atrás dele a dualidade: “Um, aparece muito raramente, alude ao estado paradisíaco anterior ao bem e ao mal, ou dualismo.” (CIRLOT, 1984, p.416). A janela, ao alto, como símbolo da luz divina também pode estar representando o um (a totalidade); e assim, haveriam três formas como o um poderia estar sendo simbolizado nesta obra, nas extremidades e no centro do mesmo eixo central; sendo que as ideias simbolizadas nas extremidades encontram-se sintetizadas no homem-Deus posicionado no centro da obra. Outras formas unitárias que poderiam ser observadas nesta obra são o círculo, o ovo e a ampulheta, todas estas formadas a partir da diversidade de seres.

O um representa unidade e plenitude, o primeiro e único. (...). Representa harmonia e paz. No simbolismo cristão, o um é a natureza indivisível Una de Deus. Simboliza o deus ou deidade (...). Representa o começo e a criação. (MALLON, 2009, p.274).

Equivale ao centro, ao ponto não manifestado, ao poder criador ou 'motor imóvel'. Plotino o identifica com o fim moral, enquanto assimila a multiplicidade ao mal, o que está em plena conformidade com a doutrina simbolista. (CIRLOT, 1984, p.587).

O dois pode ser observado nesta obra na árvore dupla, nas duas figuras de pé sobre o chão (Maria/lua e João Batista/sol), nos reis posicionados na posição mais elevada formando o quarto nível da árvore (um de cada lado da janela), nos dois triângulos de formas opostas que formam a ampulheta (indicada na figura 116), e numa possível duplicidade do sol (Cristo e João Batista). Os dois primeiros exemplos com características diferenciadas e opostas entre si, enquanto o último parece mais decorrer de um efeito de espelhamento, de correspondência entre o macro e o microcosmo. Provavelmente a imagem mais relevante da dualidade consiste nas duas árvores do paraíso, correspondendo mais diretamente à seguinte definição: “o simbolismo do número 2, refere-se ao paralelismo de ser e conhecer (árvore da vida e árvore da ciência)” (CIRLOT, 1984, p.101), apresentados como opostos inconciliáveis, e mais especificamente o conhecer como sombra do ser. Apesar do simbolismo acima mencionado de Cristo associado com a ideia da unidade, ao mesmo tempo, paradoxalmente, também é possível apontar uma dualidade: “O dois representa polaridade, o reino dos opostos e diversidade. No simbolismo cristão, significa os dois aspectos de Cristo, o humano e o divino.” (MALLON, 2009, p.274).

Tresoldi (2003) afirma que entre os antigos egípcios a ideia de dualidade tinha importância destacada, citando, entre as quais, que eles concebiam a existência de um mundo dos vivos e outro dos mortos. A esse respeito, é interessante observar, com relação à já mencionada ruptura de temporalidade, em que ascendentes e descendentes são apresentados nesta obra simultaneamente, como se não existisse separação entre os mundos dos mortos e dos vivos. Ao mesmo tempo em que podem ser identificados (visivelmente ou imaginativamente)

símbolos que remetem à ideia de ordem, tal simultaneidade levaria a pensar numa visão caótica, de interpenetração entre esses dois mundos.

O número três aparece nesta obra: no triângulo formado pelos 3 personagens do Novo Testamento, nos diversos triângulos que podem ser percebidos na obra; na cruz tripla; no eixo com três representações do um e na figura da ampulheta em que a cabeça de Jesus faria a junção entre os dois triângulos.

No caso do eixo com três representações solares, os quais representam três momentos do percurso simbólico do sol, cada um dos quais possui uma significação com origem muito antiga, como na religião dos antigos egípcios: “Os antigos egípcios dividiam o Deus Sol em três divindades: Hórus, o Sol nascente, Re ou Rá, o Sol do meio-dia, e Osíris, o Sol poente.” (MALLON, 2009, p.274). Tendo em vista que a mitologia egípcia também era apreciada na Renascença, pode-se encontrar a presença da referida simbologia nesta obra (janela/Hórus, Cristo/Rá e Jessé/Osiris), lembrando que os renascentistas apreciavam a mitologia egípcia, como por exemplo pode-se reconhecer nas ideias de Giordano Bruno (YATES, 2007; 1987). Assim, pode-se perceber uma correspondência da abertura para a luz ao alto da obra representando o aspecto criador do sol, no caso da metáfora acima, como o causador do nascimento do dia (assim como Deus é o pai de Cristo); o sol atinge o seu ápice com maior radiação de luz no meio do período diurno, equivalente à significação de Cristo para os cristãos; e o momento em que o sol se põe, com sua energia mais fraca, próximo de sua morte e retorno à terra, prestes a adentrar no abismo, pode estar representado pela figura ancestral de Jessé/Adão (raíz), sendo significativo nessa comparação que a figura-base na obra esteja vestida de amarelo por cima de uma vestimenta junto ao corpo, de tonalidade próxima à de sua pele. Ainda segundo a mesma linha de raciocínio, estando a árvore da vida servindo de eixo para símbolos solares, e portanto representando o trajeto do sol, ou seja, o dia, em contraposição, a árvore-sombra ou da morte estaria representando o trajeto inverso, ou seja, a noite, em que por meio do sacrifício retornar-se-ia ao “altíssimo”, cada árvore representando metade do ciclo solar (“Hemiciclo: nascimento, zênite, ocaso.” (CIRLOT, 1984, p.413)), as duas árvores representam o ciclo completo. Mas neste caso, o ciclo não está representado por uma forma circular, e sim por duas linhas retas paralelas. Contudo, apesar da árvore da morte poder estar representando a noite, e o sombreado no chão também pode estar representando a noite, nesta obra o significado referente ao dia prevalece, devido ao seu fundo solar e predomínio de

cores em tonalidades claras. Tal predominância de tonalidades claras pode estar simbolizando consciência, enquanto uma tonalidade mais escura, na parte posterior do solo, por exemplo, poderia estar representando a sombra, o inconsciente.

A simbologia do ternário está presente em inúmeras concepções religiosas antigas:

O três é um número sagrado. Representa a Trindade na fé cristã – Pai, Filho e Espírito Santo (...). Na Índia, as três deidades são Brahma, Vishnu e Shiva, e a Babilônia tinha Anu, Bel e Ena, representando Céu, Terra e Abismo. (MALLON, 2009, p.274).

“Temos três divisões de tempo: passado, presente e futuro, e três reinos: animal, vegetal e mineral.” (MALLON, 2009, p.274). Tal divisão do tempo pode ser percebida no percurso solar acima mencionado referente à árvore-eixo e três símbolos solares localizados em partes desse trajeto, neste caso invertendo as significações dos símbolos das extremidades: a janela que simbolizava o início da jornada solar, agora significa passado, Cristo continua significando presente, e Jessé, figura ancestral, agora, considerando a trajetória solar, passa a significar futuro, o qual vem a ser a morte; e a direção e conseqüente significação volta a se inverter novamente, seguindo o sentido oposto na trajetória ascensional da árvore da morte: em sua trajetória noturna, invisível, o sol segue o seu caminho oculto até renascer novamente, dando origem a um novo dia, conforme a antiga visão do tempo do paganismo e sua crença na transmigração das almas. Com relação à divisão ternária dos reinos, mencionada na citação que antecede este parágrafo, no caso desta obra aparece o vegetal e duas referências ao mundo mineral: pequenas pedras no chão e o ouro em pó espalhado no fundo da obra. Até mesmo uma terceira referência pode ser mencionada ao se considerar que a janela foi inserida na significação da obra, a dizer, os ferros com os quais a mesma foi construída.

Nesta obra, o número quatro está visível: nas quatro direções da cruz, nos conjuntos de quatro personagens de cada lado da árvore na metade inferior da mesma, nos quatros níveis formados pelas três divisões da árvore, no triângulo inferior que forma a ampulheta a partir de quatro figuras nas figuras de quatro reis que formam o terceiro nível formado pelos ramos da árvore e no formato da janela. “Quatro é o número do mundo visível; nas quatro regiões do céu expressa-se a

ordem espacial do cosmos, nas quatro estações a temporal, nos quatro elementos a material.” (LURKER, 2003, p.160).

Símbolo da terra, da espacialidade terrestre, do situacional, dos limites externos naturais da totalidade 'mínima' e da organização racional. Quatro é o quadrado e o cubo, a cruz das estações e dos pontos cardeais. De acordo com o modelo do quaternário organizam-se muitas formas materiais e espirituais. É o número das realizações tangíveis e dos elementos. (CIRLOT, 1984, 413).

O número cinco pode ser visto nesta obra no triângulo superior que aparece invertido, formando uma ampulheta e no número de figuras humanas que formam o primeiro e o segundo níveis na árvore pintada nesta obra. “O cinco consiste em duas partes desiguais, três e dois, que simbolizam ruptura. (...). No simbolismo cristão, representa as cinco chagas de Cristo. (...)” (MALLON, 2009, p.275).

Tendo em vista que ao redor da imagem de Cristo pode-se perceber um círculo formado por quatro cabeças dos reis, cujo ponto central é formado pela cabeça iluminada de Cristo, é pertinente a seguinte definição acerca do número cinco, permitindo pensar a significação deste aspecto da obra nos termos a seguir:

O número cinco constitui um desenvolvimento do quatro. Embora este último represente a completude, continua contendo o germe da transformação da estrutura fechada em um sistema diferente, aberto aos efeitos do dinamismo do quinto elemento, fogo escondido, princípio vibratório fundamental, relacionado com a existência de todas as coisas. Na totalidade do quatro também esconde-se o princípio sutil, que faz evoluir um sistema muito estável a um aberto a numerosas possibilidades de modificação.¹⁴⁰ (TRESOLDI, 2003, p.260).

¹⁴⁰ Transcrição traduzida. No original: “El número cinco constituye un desarrollo del cuatro. Aunque este último representa lo completo, sigue conteniendo el germen de la transformación de la estructura cerrada en un sistema diferente, abierto a los efectos del dinamismo del quinto elemento, fuego escondido, principio vibratorio fundamental, relacionado con la existencia de todas las cosas. En la totalidad del cuatro también se esconde el principio sutil, que hace evolucionar un sistema muy estable a uno abierto a numerosas posibilidades de modificación.” (TRESOLDI, 2003, p.260).

A partir dessa passagem, pode-se compreender o posicionamento da imagem de Cristo como remetendo a uma significação transformadora e dinamizadora, e mesmo também vitalizadora do mundo ordenado constituído. Também pertinente com relação à significação esotérica desta obra, o que era recorrente nas obras da época (BATTISTINI, 2007), é o seguinte excerto:

O cinco representa simultaneamente o esquema do microcosmos y do macrocosmos. O pentágono, ao representar os cinco vértices que estão em contato com a circunferência do universo, representa o homem vitruviano e estabelece, nas relações da seção áurea elaboradas pelos gregos (...), um ideal de equilíbrio e beleza.¹⁴¹ (TRESOLDI, 2003, p.260).

O seis pode ser visto nesta obra nos reis de Judá em cada metade da árvore e também é o número resultante da soma do total de frutos da árvore, e também a forma de um hexágono ou estrela de seis pontas (figura 117). “A interpenetração de dois triângulos completos em posições diferentes (água e fogo) dá lugar à estrela de seis pontas, chamada selo de Salomão, que simboliza a alma humana.” (CIRLOT, 1984, p.579).

“Na tradição mágica antiga, o selo de Salomão era utilizado como defesa contra os espíritos malignos.”¹⁴² (TRESOLDI, 2003, p.273). Considerando que a magia era praticada e valorizada durante o renascimento, torna-se relevante para este trabalho a significação mágica dos símbolos, como no caso deste. “Quando os dois triângulos trazem no centro um ponto, que simboliza a quintessência, representam todos os elementos do cosmos.”¹⁴³ (TRESOLDI, 2003, p.273). O referido símbolo, a ser percebido pela imaginação do espectador, nesta obra pode possuir um significado cósmico, totalizante, de representação

¹⁴¹ Transcrição traduzida. No original: “El cinco representa simultáneamente el esquema del microcosmos y del macrocosmos. El pentágono, al representar los cinco vértices que están en contacto con la circunferencia del universo, representa al hombre vitruviano y establece, en las relaciones de la sección áurea elaboradas por los griegos (...), un ideal de equilibrio y belleza.” (TRESOLDI, 2003, p.260).

¹⁴² Transcrição traduzida. No original: “En la tradición mágica antigua, el sello de Salomón se utilizaba como defensa contra los espíritus malignos.” (TRESOLDI, 2003, p.273).

¹⁴³ Transcrição traduzida. No original: “Cuando los dos triángulos llevan en el centro un punto, que simboliza la quintaesencia, representan todos los elementos del cosmos.” (TRESOLDI, 2003, p.273).

do mundo. Este é um número mais ambíguo, com significado mais controverso – podendo significar perfeição ou ambiguidade, sentidos contraditórios por conter o número dois (o que é evidenciado no referido símbolo do selo de Salomão): “O seis é (...) tido como perfeito. (...) é um símbolo poderoso de destino mágico com seis triângulos equiláteros dentro de um círculo. (...) como um par de triângulos invertidos unidos, significa a união de opostos.” (MALLON, 2009, p.276). E é justamente este significado que a referida estrela parece indicar: entre as simbologias solares e de elevação e as noturnas referentes à descida. Como união de opostos a referida junção pode remeter aos significados de alma e de hermafroditismo ou androginia como uma pretendida fusão perfeita entre os dois gêneros.

Ambivalência e equilíbrio. União dos dois triângulos (fogo e água) e por isto símbolo da alma humana. Para os gregos, hermafrodita. Corresponde (...) ao término do movimento (seis dias da Criação). Por isto, número da prova e do esforço. (CIRLOT, 1984, 413).

O sete é um número que aparece com maior importância simbólica nesta obra que os dois últimos anteriores, e é um número que tradicionalmente tem recebido maior importância. Nesta obra, aparece nos números de personagens em cada metade da árvore; o primeiro oval circundando a cruz é formado por sete figuras, sete também é o número que resulta por adição mística do número total de figuras humanas presentes na obra ($16, 1+6=7$), sete também é o número de figuras humanas que formam a “ampulheta” central (na ampulheta, o número sete, pelas sete cabeças que sugerem suas linhas imaginárias interligando-as uma às outras de forma linear) e também o “ovo” central.

Alguns significados referidos abaixo como associados ao setenário são bastante pertinentes e interessantes com relação a esta obra, e os quais de certa forma repetem significações já trazidas por outros símbolos nesta obra:

Ordem completa, período, ciclo. É composto pela união do ternário e do quaternário, pelo que se lhe atribui excepcional valor. Corresponde às sete direções do espaço (às seis existentes mais o centro). Corresponde (...) à conexão do quadrado

e do triângulo, pela superposição deste (céu sobre a terra) (...). Gama essencial dos sons, das cores e das esferas planetárias. Número dos planetas e suas divindades, dos pecados capitais e de seus oponentes. Corresponde à cruz tridimensional. Símbolo da dor. (CIRLOT, 1984, p.413-414).

Número mágico por excelência, talvez por ser considerado composto pelo 3 (pluralidade) e o 4 (totalidade), números de importância capital na tradição esotérica.¹⁴⁴ (TRESOLDI, 2003, p.274-275).

Geometricamente sete é a combinação do triângulo (3 vértices) e do quadrado (4 vértices). Portanto, desde o ponto de vista esotérico é a combinação de um princípio dinâmico e outro estático. O triângulo dinamiza o quadrado, que tenderia ao estatismo. Juntos constituem a alma do cosmos.¹⁴⁵ (TRESOLDI, 2003, p.275).

Nesta obra, oito é o número de figuras que circunda exteriormente Cristo (sem contar Jessé). Tal número significa “(...) símbolo da regeneração.” (CIRLOT, 1984, p.414). E também: “(...) simboliza a superação das influências planetárias.” (CIRLOT, 1984, p.414). Este segundo sentido faz sentido ao se pensar no círculo formado por oito figuras que circunda um oval que representa justamente influências planetárias, remetendo à astrologia como não determinista do destino humano e às possibilidades de mudanças na vida. “Os esoteristas consideram-no um número par, passivo e feminino. Portanto, é interpretado como a duplicação do quatro que indicaria a

¹⁴⁴ Transcrição traduzida. No original: “Número mágico por excelencia, quizá porque se considera que está compuesto por el 3 (pluralidad) y el 4 (totalidad), números de importancia capital en la tradición esoterica. Desde tiempos inmemorables está asociado a la acción divina del mundo (los siete días de la creación), o bien con cualquier concepto que implique un espacio temporal sagrado.” (TRESOLDI, 2003, p.274-275).

¹⁴⁵ Transcrição traduzida. No original: “Geometricamente siete es la combinación del triángulo (3 vértices) y del cuadrado (4 vértices). Por lo tanto, desde el punto de vista esotérico es la combinación de un principio dinámico y otro estático. El triángulo dinamiza al cuadrado, que tendería al estatismo. Juntos constituyen el alma del cosmos.” (TRESOLDI, 2003, p.275).

perfeição da forma. (...). Simboliza a ressurreição alquímica.”¹⁴⁶ (TRESOLDI, 2003, p.269).

Ao todo, podem ser contadas nove figuras humanas no círculo externo, número que tradicionalmente tem recebido um sentido de totalidade:

Triângulo do ternário. Triplicidade do triplo. Imagem completa dos três mundos. Limite da série antes de seu retorno à unidade. Para os hebreus, o nove era o símbolo da verdade, tendo a característica de que multiplicado se reproduz a si mesmo (segundo a adição mística). Número por excelência dos ritos medicinais, por representar a síntese tripla, quer dizer, a ordenação de cada plano (corporal, intelectual, espiritual). (CIRLOT, 1984, 414).

Mais especificamente no contexto do cristianismo, o número nove “representa a imperfeição dos homens e o coro dos anjos.” (MALLON, 2009, p.277).

Com relação ao número dez, este pode ser encontrado, nesta obra no número de figuras humanas na metade inferior da árvore; e também no círculo externo com a inclusão da janela como a décima figura do círculo, neste caso como se estivesse representando alguém ausente.

Retorno à unidade segundo os sistemas decimais. (...). Símbolo da realização espiritual (...). Em algumas doutrinas, a dezena simboliza a totalidade do universo, quer metafísico quer material, pois eleva à unidade todas as coisas. O dez foi chamado número da perfeição desde o antigo Oriente, através da escola pitagórica (...). (CIRLOT, 1984, 414).

Um outro número significativo que pode ser percebido nesta obra é o doze, tradicionalmente relacionados aos reis/profetis/apóstolos conforme a Bíblia. Tendo em vista que nesta obra a união das figuras resulta numa forma geométrica de doze lados, tal número, distante da unidade (cuja soma resulta no ternário), indica uma valorização do

¹⁴⁶ Transcrição traduzida. No original: “Los esoteristas lo consideran un número par, pasivo y femenino. Por lo tanto, interpretado como la duplicación del cuatro indicaría la perfección de la forma. (...). Simboliza la resurrección alquímica.” (TRESOLDI, 2003, p.269).

mundo, da natureza, conforme a visão de mundo pagã, considerando também que o doze representa “ordem cósmica, salvação (...). Ligado à ideia de espaço e tempo, à de roda ou círculo” (CIRLOT, 1984, p.414-415). Com relação ao dodecanário, sua simbologia abrange uma diversidade de imagens:

(...) a viagem noturna do sol, até que ele torne a surgir no céu, dura doze horas. Talvez também os doze trabalhos de Hércules possam ser interpretados de uma maneira solar. (...). Os gregos conheciam doze deuses (Altar do mercado de Atenas), bem como os romanos (...). A lei das doze tábuas constituía a base do direito romano. Entre os israelitas o doze era um sinal da excelência e da perfeição: doze filhos de Jacó como os fundadores das doze tribos, doze pedras preciosas sobre o emblema do sumo sacerdote (Ex 28,17ss.), doze profetas menores. Com a idade de doze anos, Jesus foi ao templo (Lc 2,42), doze Apóstolos. No Apocalipse este número lembra frequentemente o seu significado zodiacal original: (...) árvore da vida gera frutos doze vezes ao ano, uma vez a cada mês (Ap 22,2). (LURKER, 2003, p.215).

Assim, pode-se perceber nesta obra a recorrência de símbolos que remetem à ideia de ordem, seja referentes aos âmbitos espiritual (o ternário), material (quaternário), planetária e moral (setenário) ou universal (dodecanário) (CIRLOT, 1984).

A janela com suas linhas retas também ressalta a ideia de estabilidade e permanência, sendo a única com essa característica na nave da Catedral de Monza. Uma outra observação possível de ser feita com relação à distribuição dos personagens em duas metades laterais, consiste na constatação, com base na sequência genealógica mostrada na figura 95, que no lado esquerdo (par, feminino) predomina o passado, enquanto o lado direito (ímpar, masculino) predomina o futuro. Ou seja, seguindo a ordem dos nascimentos, o mais antigo de todos (o ancestral comum) está na base, ou no nadir conforme a astrologia, e em oposição a janela marca o zênite; e a seguir, a sequência segue o lado esquerdo do eixo central da árvore, de baixo para cima (em sentido horário, embora não exatamente circular), e ao chegar ao topo com o rei Josaphat, atravessa o outro lado da janela até o rei Joram. E portanto

todos os reis do lado esquerdo são antepassados dos que estão situados no lado direito, chegando ao último da sequência, o rei Josias, posicionado ao lado de Cristo, à esquerda deste, enquanto o primeiro dos reis e iniciador da sequência (após Jessé), está localizado à direita de Cristo. Ou seja, de cada lado de Cristo estão o primeiro (no lado mais nobre) e o último (do lado menos nobre, segundo a convenção iconográfica estabelecida na Idade Média (MÁLE, 1948)), fechando um ciclo. Neste momento, está-se tentado a assinalar, referente ao posicionamento desses dois reis (representando o início e o fim da genealogia) em relação a Cristo, como uma ilusão às figuras do bom e do mau ladrão, como uma correspondência a não ser levada em conta em sentido restrito, associando tais reis a ladrões, e um dos reis bom enquanto o outro mau. Possivelmente não se trata de levar a interpretação a tão longe, mas talvez apenas a fazer uma correspondências dos lugares do primeiro e do último, com o mais próximo e o mais distante de Deus, embora aqui não se esteja adentrando especificamente às histórias de vida desses dois reis, para buscar uma comprovação se realmente o primeiro esteve mais próximo e o último mais distanciado de Deus (representado pela imagem de Jesus). Em vez de uma leitura mais literal, presa às histórias individuais dos reis representados, acredita-se aqui ser mais provável que se trate de correspondências simbólicas de ideias mais gerais representadas pelos significados decorrentes da ocupação de certos lugares na obra.

No entanto, essa ideia de que, de modo geral, estaria representado o passado no lado esquerdo e o futuro no lado direito da obra, encontra nesta obra uma figura discordante em virtude do posicionamento de Maria no lado esquerdo (figura já do Novo Testamento, posterior aos reis que aparecem no lado direito da obra). Tal ressalva é desconsiderada ao se levar em conta apenas as figuras que estão na árvore, excluídas as que estão fora dela, de pé sobre o chão. Ainda que Maria, embora descendente do rei Josias, após a lacuna de algumas gerações, seja ancestral direto do último dos descendentes dessa linhagem, conforme a genealogia relatada segundo S. Mateus e S. Lucas. Ela também poderia estar representando o passado do paganismo para a Igreja; sendo que João Batista, descendente indireto da linhagem e não tendo deixado descendentes, também seria uma figura avulsa de acordo com essa suposição interpretativa. E o judaísmo também seria passado da Igreja, a qual não concordaria em representar essa religião como significando futuro. Portanto, somente a árvore, possivelmente, estaria representando melhor tal ideia de temporalidade. E as figuras do

Novo Testamento formariam um triângulo sobreposto às demais figuras, destacado das demais figuras, consistindo em uma temporalidade futura, em cuja base encontra-se Jessé/Adão.

O triângulo, por sua vez, também remete a uma forma que abrange outros mundos, como um símbolo cósmico que une esses diferentes mundos, de modo semelhante ao símbolo da árvore e da cruz, podendo estar presente também a verticalidade, como pode ser apontado nesta obra com relação à forma triangular formada pelas figuras do Novo Testamento e também por partes dos elementos pictóricos como pequenos ramos da árvore e o fundo dourado (fig.114 e 116 mostrando a forma perceptível de uma ampulheta). Esta seria a parte inferior da forma da ampulheta, a partir principalmente de Jessé, que está na base do triângulo formado.

Diferentemente da cruz, que traz uma concepção de mundo fundamentada na quaternidade, o triângulo evidencia uma concepção ternária, no qual uma parte fica faltando. Portanto, enquanto o quadrado é símbolo da totalidade, o triângulo é da perfeição, representada pela trindade cristã.

Com relação à ampulheta, as posições dos triângulos simbolizam dois elementos opostos:

Em sua posição normal, com o vértice para cima também simboliza o fogo e o impulso ascendente de tudo para a unidade superior, desde o extenso (base) ao inextenso (vértice), imagem da origem ou ponto irradiante. (...) com o vértice para baixo, símbolo da água (...). (CIRLOT, 1984, p.579).

A ampulheta simboliza também a “inversão de relações entre o mundo superior e o inferior, e que Xiva, deus da criação e da destruição, inverte periodicamente as coisas e fatos.” (CIRLOT, 1984, p.497).

Tal aspecto cósmico do triângulo pode ser percebido na seguinte definição, conferindo um significado simbólico cósmico a essa forma geométrica:

Determinado no simbolismo do nível pelos pontos essenciais: alto, centro, baixo, concerne ao significado dos “três mundos”, celeste, terreno e infernal, que se relacionam intimamente com a divisão ternária do homem, em espírito (irrealidades, pensamentos), alma (sentimentos) e

corpo (instintos) e com as possibilidades morais do bem, da neutralidade e do mal. (...). (CIRLOT, 1984, p.563).

Acerca do triângulo invertido: “É um símbolo complexo e ambíguo por diferentes conexões. Signo da água, expressa a involução pela direção de sua ponta (= força) para baixo.” (CIRLOT, 1984, p.579). No caso da ampulheta percebida, essa força parte do alto, aonde está a janela, que pode estar representando Deus, passa por figuras do Antigo Testamento, direciona-se para as figuras do Novo Testamento passando pela cabeça de Cristo, e direciona-se em direção às demais figuras, entre as quais o patrono da Catedral de Monza, aonde esta obra se encontra. O ponto de ligação entre as duas partes da ampulheta, neste caso a cabeça de Cristo, pode ser relacionada com a seguinte descrição: “Sua abertura estreita entre as duas seções representa a difícil conexão que deve ser feita entre os dois mundos.” (MALLON, 2009, p.262). Nesse caso, somente a parte mais elevada (que geralmente simboliza mente, inteligência, conhecimento, abstração) da figura do Salvador é capaz de realizar essa conexão entre dois mundos (que podem ser descritos como : espiritual/superior e material/inferior, dos mortos e dos vivos, entre outros possíveis). Nesse sentido, a ampulheta veicula um significado de momentos opostos e de dualismo no processo vital: “Representa criação e destruição, vida e morte.” (MALLON, 2009, p.262). Referente à simbologia cristã, a figura de Cristo, além de ter passado por esses momentos, superou a destruição e a morte com sua ressurreição, semelhante à simbologia do ciclo de geração-vida-morte-renascimento simbolizada nas antigas mitologias cujos deuses renasciam após uma morte violenta, relacionados com a simbologia da vegetação. E assim, considerando um significado da ampulheta como “os mundos superiores e inferiores e sua inversão” (MALLON, 2009, p.262), Cristo, a partir da superação da morte teria conseguido tal inversão, e com isso o perdão divino e a salvação da humanidade, permitindo assim que os habitantes do mundo inferior pudessem ascender, e assumindo assim uma função de escada, como mencionado anteriormente sobre a cruz e a árvore simbolizando escada para que as almas possam elevar-se ao reino dos Céus ou ao mundo dos deuses – nas antigas imagens em que ocorre junção entre a árvore do mundo e a árvore da vida.

Ainda com relação à ampulheta, sobre a ideia de temporalidade que tal imagem representa, “A substância que passa de uma parte para a outra é como um rio, e todos os rios simbolizam tempo ou a natureza

irreversível dos processos conforme eles avançam.” (MALLON, 2009, p.262). No caso da obra, tratar-se-ia de um rio invisível, imaginário, (as “águas da vida”), por não ser possível perceber qualquer substância passando do nível superior para o inferior; a não ser que, ao observar a figura 116, perceba-se a metade superior cheia, principalmente de folhas, e a inferior apresenta-se com um espaço mais vazio, indicando que haveria ainda bastante tempo a transcorrer, como se a inversão da ampulheta houvesse sido feita recentemente, como uma presentificação de um momento passado voltando ao início, (assim como faz o cristianismo ao rerepresentar essa história continuamente nos seus símbolos). Nesse sentido, a ampulheta simboliza uma temporalidade linear, mas que ao mesmo tempo é cíclica na medida em que pode começar tudo de novo, indefinidamente, a partir de uma nova inversão, a qual não seria natural como os ciclos da vegetação, mas seria realizada com intervenção divina determinante e participação humana com cada um ocupando o seu lugar e cumprindo o seu papel conforme a vontade divina. A ideia de temporalidade linear, além de estar presente na ideia de genealogia, que segue uma sequência irreversível dos ancestrais aos descendentes, representada nas iconografias da árvore de Jessé, apresenta-se também na história narrada pela Bíblia, na qual a genealogia citada está incluída, assim como todos os seres humanos, que consiste em uma história com início e fim, evolutiva, diferente da concepção circular de eterno retorno (proveniente da antiguidade), que começou com a queda de Adão e Eva no paraíso e terá o seu fim no momento em que o ser humano retornar a Deus, ao estado de eternidade, quando o fim dos tempos seguiria o momento do juízo final (ELIADE, 1979). Sendo que, portanto, esta obra permite perceber dois discursos opostos de temporalidade coexistindo. Enquanto a ideia de eternidade faz parte da concepção cíclica da vida no tempo – simbolizada pela árvore e o círculo –, segundo o cristianismo tal ideia só se realizará no momento do fim da história, podendo estar representada por uma ampulheta imaginária como mostrada na figura 116. Embora uma ampulheta não seja propriamente linear considerando a possibilidade de inversão, de certa forma aproximando-se assim mais da concepção de temporalidade cíclica do que linear.

Interessante que as placas ou talvez pergaminhos que os reis seguram em suas mãos podem ser uma referência a essa ideia de participação humana na realização dessa história linear cristã, encenada no mundo como um teatro, em que a realização individual de cada um dos reis, por exemplo, afirma uma identidade firmada pelo próprio

nome, sendo assim uma referência à ideia do “livro da vida”, no qual as vidas de todos estão registradas, como aparece mencionado na seguinte passagem:

(...) queremos resumir três importantes sentidos da vida, segundo o simbolismo do livro do Apocalipse, induzidos dos títulos que se dão aos correspondentes objetos ou formas da realidade: fala-se de *árvore da vida*, de *águas da vida* e de *livro da vida*. Correspondem às fases de criação, dissolução e conservação. A árvore é a afirmação, as águas são a fecundação mas também a dissolução, o livro é a conservação sublimada, espiritualizada, transcendente, dos nomes e dos seres. (CIRLOT, 1984, p.602 – grifos do autor).

Essas três etapas do processo referidas por Cirlot (1984) podem ser percebidas na obra em questão. A etapa da criação da vida pode ser observada de modo bem concreto e visível na imagem da árvore da vida e sua simbologia vegetal, como mencionado anteriormente; quanto a conservação, embora o livro da vida não seja representado de um modo bem definido na obra, pode ser vista uma referência à ideia nos escritos que os reis seguram, e talvez também na placa afixada logo acima de Jesus; já com relação à etapa da dissolução da vida por meio das águas da vida, estas não aparecem de um modo tão visível e direto, mas por meio de associações de ideias e do uso da imaginação, há alguns elementos na obra que possibilitam remeter a essa imagem: a ideia do rio que corre na ampulheta como uma metáfora do tempo, a seiva que corre no interior do tronco da árvore para que esta possa manter-se viva, não visível mas pressuposta; a figura de João Batista, associado com o batismo, ou “banho do renascimento” (LURKER, 2003, p.597), um ritual que significava a purificação da alma pelas águas da vida, naquela época realizado via imersão em rios; e as nuvens, principalmente a mais escura, carregada, sobre a qual está o rei Amon, próximo a João Batista, cuja futura chuva simboliza fecundidade ao fertilizar a terra (CIRLOT, 1984). Assim como a água não aparece pintada na obra, pode-se relacioná-la com a característica da água de não ser tão palpável e concreta como a terra e a árvore, sendo um elemento que escorre pelas mãos, várias vezes indicando movimento. Ainda, com relação às cabeças identificadas nas formas indefinidas das nuvens na figura 97, interessante a seguinte passagem, que associa os profetas (cujos rostos

podem estar sendo representados nas nuvens) com a ideia da fertilidade obtida pela palavra que encontra terra fértil no coração humano (LURKER, 2003), e suas palavras proferidas podem ser identificadas como as águas da vida: “(...) segundo as chaves do antigo simbolismo cristão, as nuvens são assimiladas aos profetas, pois as profecias são uma água oculta de fertilização e de origem celeste” (CIRLOT, 1984, p.420). E nesse sentido, as nuvens são compreendidas simbolicamente como mensageiras, por essa associação com os profetas (BACHELARD, 2001). Outra imagem com significado semelhante e que também está presente na obra é o fruto cítrico, descrito por Lurker como “etrog” – em cujo interior seu líquido nutritivo também pode ser denominado de “água da vida” –, com relação às suas sementes simbolizando a ideia: a palavra de Deus encontrando solo fértil no coração do homem. Sendo que nesta obra a maioria dos limões parecem-se com corações pelo tamanho e formato com que foram pintados, sintetizando portanto, a ideia acima mencionada. A presença desses frutos nesta pintura pode ser compreendida como corações humanos suspensos na árvore da vida, correspondendo, pela coincidência de número, aos quinze personagens bíblicos pintados, com exceção de Jesus, o homem-deus, ele próprio representando o grande fruto.

(...) o *etrog* mencionado no VT, que normalmente é interpretado como “maçã do amor” ou “maçã do paraíso” e ainda hoje tem um papel litúrgico nas sinagogas, na festa dos tabernáculos; no judaísmo, a fruta cítrica *etrog* tornou-se um símbolo do coração humano. (LURKER, 2003, p.387 – grifos do autor).

A simbologia das “águas da vida” não aparecem nesta obra apenas no sentido de dissolução, como apontado acima, mas também relacionada à criação da vida representada pela imagem da mãe: “Jung também indica que a mãe é símbolo do inconsciente coletivo, do lado esquerdo e noturno da existência, a fonte da água da vida.” (CIRLOT, 1984, p.362-363). Assim, pode-se perceber que essa associação da mãe com a vida, além de outros aspectos assinalados anteriormente, decorre da ênfase em seu aspecto nutridor e portanto, conservador da vida, representado por seu líquido nutritivo: o leite, o qual não se refere à ideia de dissolução. Um aspecto semelhante pode ser indicado com relação ao pai, em decorrência da existência do sêmen, relativo ao

sentido de criação da vida. E portanto, ressaltando neste sentido o aspecto biológico da vida, e representando o elemento água na natureza, e a ênfase novamente do aspecto vital nesta obra. Outro líquido não visível que aparece subentendido consiste no sumo dos frutos cítricos.

Pela sua maior visibilidade, poder-se-ia dizer que nesta obra o aspecto da criação aparece mais ressaltado que os demais (dissolução e conservação), embora estes também possam ser apreendidos mesmo que não tão diretamente, tendo a árvore da vida em posição de destaque. Assim, parece que a significação da obra segue predominantemente esta direção.

Uma outra forma que remete à significação do ciclo – como a árvore e a cruz –, é o círculo perceptível nesta obra, tendo sido identificado em número de seis (figuras 109 e 110), principalmente com relação ao círculo maior, formado pelos personagens que rodeiam Cristo, o seu ponto central. “Símbolo da limitação adequada, do mundo manifesto, do preciso e regular, também da unidade interna da matéria e da harmonia universal, segundo os alquimistas.” (CIRLOT, 1984, p.164).

O grande círculo nesta obra remete também à imagem de uma roda, a “roda da vida”, assim como também ao simbolismo da vegetação, já mencionado, do ciclo vida-morte-renascimento sem início nem fim, ou seja, a eternidade. Sendo que um símbolo relacionado com a roda da vida, muitas vezes também simbolizado pelo zodíaco (sendo que os doze reis podem estar representando os doze signos zodiacais, considerando que a astrologia era um tema apreciado nas obras da época do artista), é o “Ouroboros”, a serpente que morde a própria cauda: “O movimento circunferencial, que os gnósticos converteram em um de seus emblemas essenciais, por meio da figura do dragão, da serpente ou do peixe que morde sua própria cauda, é uma representação do tempo.” (CIRLOT, 1984, p.164). “Quase todas as representações do tempo recebem forma circular, como as medievais do Ano.” (CIRLOT, 1984, p.164).

Tratando-se de uma roda em constante movimento:

(...) este movimento circulatório vertical, de descida e subida, reflete as teorias platônicas sobre a 'queda' da alma na existência material e sobre a necessidade que tem de salvar-se, percorrendo o caminho inverso. (CIRLOT, 1984, p.612).

A possível imagem da serpente pode constituir uma referência indireta, implícita, mas que pode ser associada ao possível círculo circundante na obra, formado paradoxalmente também pela janela quadrada, o qual, por sua vez, ainda poderia remeter à serpente que aparece no livro do Gênesis, e ainda, à serpente como símbolo da antiga religião que cultuava a Grande Deusa, – que antecedeu o judaísmo e o cristianismo – significando renovação da vida por sua característica de trocar de pele.

Também o círculo, cuja forma é encontrada amplamente na natureza, “representa a união do terreno e do divino” (MALLON, 2009, p.264), assim como também “símbolo do estar-fechado-em-si-mesmo, perfeito, eterno” (LURKER, 2003, p.138). Ideia que pode ser encontrada nesta obra, na figura de Cristo que é considerado ao mesmo tempo homem e divino, com natureza dupla. Sendo que muitas vezes a união desses dois aspectos também é simbolizada pela cruz e pela árvore em seu aspecto sagrado, como descrito no item 6.4 desta tese. Diversos significados possíveis, inter-relacionados, estão especificados abaixo:

O círculo é um símbolo profundo encontrado em todas as culturas e por todas as eras. Ele representa o Sol, sem o qual não existiria vida na Terra. Representa o todo, o ser completo, a integridade, a iluminação, o ciclo da vida e renascimento, a roda da vida, a Pedra Filosofal da alquimia e, em muitas tradições religiosas, ele é o que tudo vê, o olho que tudo sabe. (...). Ele não tem começo ou fim, sendo assim um símbolo universal da eternidade, perfeição, divindade, infinidade (...), condusão [sic] da ordem cósmica final. Simboliza ciclos do mundo natural. O círculo representa unidade e é a forma preferida para significar igualdade (...). Na forma de uma roda, o círculo simboliza movimento. (MALLON, 2009, p.264).

Desses significados, diversos podem ser pensados com relação a esta obra além de simbolizar a vida cíclica, como já mencionado, e em movimento permanente. Também constitui um símbolo cósmico representando o mundo em sua totalidade, de modo semelhante à árvore, no entanto, com a especificidade de sintetizar a multiplicidade em uma unidade. E sendo o mundo concebido como uma totalidade, trata-se de um todo concebido cujos elementos constituintes seguem uma

determinada ordem, e portanto representa um mundo ordenado, como indicado na seguinte passagem: “Para os povos antigos, a forma esférica era uma indicação do mundo ordenado por Deus (...). Centro da terra e eixo do mundo associam a ideia da forma esférica ou circular do universo.” (LURKER, 2003, p.138).

O círculo pode ter um significado que remete a estabilidade, eternidade: “todas as formas circulares podem tornar-se expressão simbólica de harmonia, totalidade e perfeição.” (LURKER, 2003, p.139). Podendo significar movimento perpétuo, não se relaciona, portanto, com a ideia de estagnação, imobilidade. Segundo Platão, tal ideia de movimento perene é associada à divindade (PLATÃO, 2003), o primeiro motor, “o Senhor de toda vida” (GOLDSMITH, 1924, p.XV). Nesse sentido, enfatizado no cristianismo na concepção de divindade celeste, segundo Mallon (2009), o círculo representava os Céus. Sendo esta mais uma imagem significando vida que pode ser identificada nesta obra. Mas, por outro lado, o círculo também pode significar instabilidade:

considerada a mais perfeita forma espacial, tornou-se símbolo do universo, do céu, que rodeia a terra como *sphaera*, e do homem primordial (Platão). (...) a esfera pode tornar-se indicação da incerteza da vida terrena e da inconstância da sorte (Fortuna). (LURKER, 2003, p.235 – grifo do autor).

A simbologia mais relevante relacionada com esses significados apontados por Mallon (2009), consiste no sol, referido de diversas formas nesta obra, enfatizando assim a ideia de vida, devido a sua importância vital para a vida na Terra. Até mesmo a cruz remete ao sol, muitas vezes simbolizando o seu movimento no céu: “também a cruz, isoladamente, tem valor simbólico (...) na qual se representa o percurso do sol: da direita para a esquerda, o sol poente, da esquerda para a direita o sol nascente.” (SCHNEIDER, 2003e, p.686). Na própria denominação das fases desse movimento estão presentes as ideias de nascimento e morte, e seu conseqüente renascimento na medida em que esse ciclo se repete diariamente. Interessante que na simbologia cristã medieval, também tem sido feito uma correspondência entre Cristo e o movimento solar aparente no céu, apropriado do paganismo, sendo que nesta obra as duas árvores aparecem como o ciclo completo:

A simbologia do sol não bíblica é quase totalmente incorporada pelo cristianismo e transferida a Cristo, principalmente cruz, águia e leão, pois Ele é o verdadeiro sol, sua morte e descida ao mundo dos mortos são o verdadeiro pôr-do-sol, seu repouso tumular a verdadeira viagem noturna do sol, sua ressurreição é o verdadeiro nascer do sol, transformando o dia pagão do sol, (...) no primeiro [dia da semana] e, ao mesmo tempo, na festa semanal dos cristãos. (...). (SCHNEIDER, 2003e, p.687).

O círculo maior, remetendo à imagem do sol, considerando também o fundo amarelo-dourado, simboliza também o tempo: “(...) o círculo torna-se símbolo do sol (...). O curso do sol no zodíaco aparece como relógio do mundo.” (LURKER, 2003, p.139). Interessante essa ideia de relógio do mundo, na natureza, numa perspectiva cósmica, remetendo aos conhecimentos astronômicos de origem muito antiga junto aos sumérios, mais uma vez ressaltando a importância dos antigos, recorrente na época do artista; e também por constituir na primeira forma de mensurar a passagem do tempo, sendo que o relógio de areia já mencionado foi uma outra forma para essa mensuração, também antiga, criada pelos seres humanos, ou seja, é uma criação cultural, permitindo assim contrapor natureza e cultura, embora não apareçam exatamente em oposição, mas mais em relação de complementaridade, pois essa criação cultural não substitui a natural, que segundo a visão religiosa tem origem divina:

E disse Deus: Haja luminares no firmamento do céu, para fazerem separação entre o dia e a noite, e sejam eles para sinais e para estações, e para dias e anos, e sirvam de luminares no firmamento do céu, para iluminar a terra. E assim foi. Fez Deus os dois grandes luminares: o luminar maior para governar o dia, e o luminar menor para governar a noite. Fez também as estrelas. Deus os pôs no firmamento do céu para iluminar a terra, para governar o dia e a noite, e para fazer separação entre a luz e as trevas. E viu Deus que isso era bom. (Gênesis 1, 14-18) (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p.1).

Considerando o fundo amarelo-dourado coberto com pó de ouro, pode-se pensar que talvez consista na representação de um grande sol ao fundo da imagem complexa representada, como um dos símbolos de Deus, simbolizando a sua onisciência: “segundo visão mítico-simbólica, (...) o sol é o olho onividente do céu.” (SCHNEIDER, 2003e, p.686). Como também na seguinte passagem que na época do artista era atribuída a Hermes Trismegistos:

O sol, deus supremo entre os deuses do céu, a quem todos os deuses celestes cedem passagem como a seu rei e dinasta, sim, o sol com seu talhe imenso, ele que é maior que a terra e o mar (...). (HERMES TRISMEGISTOS, V, 3, s.d., p.10).

Além dessa significação solar, o referido fundo amarelo-dourado também pode remeter ao paraíso ou período de grande desenvolvimento cultural e humano, a denominada “Idade de Ouro” pelos antigos filósofos gregos, os quais se referem a quatro idades da humanidade: “na doutrina grega, de Alcmeon a Platão, a vida apresenta quatro fases: inicial (estado paradisiaco, idade de ouro), descendente (a queda), ascendente (transmigração ou provas nas doutrinas [sic] que não admitem a metempsicose) e terminal (vida imortal).” (CIRLOT, 1984, p.602). Nessa citação é possível perceber uma correspondência dessa antiga visão quaternária sequencial com a visão cristã, em que a idade de ouro referir-se-ia à vida de Adão e Eva no paraíso antes de sua expulsão em decorrência do pecado que constituiu na queda e suas consequências para seus descendentes representada na imagem da árvore dupla, principalmente na imagem da árvore da morte. O movimento ascendente poderia encontrar correspondência com os acontecimentos posteriores narrados na Bíblia evidenciando provas sucessivas à humanidade, o que seria representado nesta obra pelos reis descendentes de Jessé até chegar às figuras do Novo Testamento, e por último a morte e ressurreição de Cristo como a fase final, a partir da qual a humanidade teve o pecado original redimido e pôde ter a imortalidade da alma. Essa terceira fase está obviamente representada na árvore da cruz, e pode ser que a salvação final da alma esteja representada pela janela ao alto da árvore. Sendo que ao mesmo tempo que os reis remetem diretamente ao Antigo Testamento, suas doze figuras também podem simbolizar os doze apóstolos, distribuídos ao redor de Cristo, no Novo Testamento, sendo que tal correspondência foi feita diversas vezes (LURKER, 2003), partindo da tendência já referida anteriormente de mostrar o Novo

Testamento como uma repetição e confirmação do Testamento que o antecedeu. Não fosse o fato de que os doze reis em “A Árvore de Jessé”, de Arcimboldo, estão devidamente identificados, poder-se-ia pensar em associá-los com os doze apóstolos ao redor de Cristo.

Além dessa significação, “o ouro constitui também o elemento essencial do simbolismo do tesouro escondido ou difícil de encontrar, imagem dos bens espirituais e da iluminação suprema.” (CIRLOT, 1984, p.434). Apesar de o dourado aparecer de forma bem visível nesta obra.

Pode-se relacionar a passagem bíblica acima da criação do sol, da lua e das estrelas com a simbologia da luz presente nesta obra: no amarelo-dourado do fundo que pode estar representando um grande sol, na predominância das tonalidades claras, na janela, na luz radiante em torno da cabeça de Cristo, sendo este mesmo muitas vezes também associado ao sol, nos frutos amarelos, nos cabelos dourados de João Batista e nas auréolas sobre as cabeças de Maria e João Batista.

Em sua alusão ao divino, ao imaterial, ao bem e à vida, a luz é um dos símbolos religiosos primordiais da humanidade. Em todas as suas manifestações – sol, lua, relâmpago, fogo – a luz corresponde à natureza da divindade. (LURKER, 2003, p.403).

O fundo da obra pintado com ouro em pó misturado à tinta amarela permite relacionar as simbologias do ouro e da luz solar: “segundo a doutrina hindu, o ouro é a 'luz mineral'.” (CIRLOT, 1984, p.434), unindo tais significados com o da terra, e assim o elemento ouro acaba sendo um elemento em comum que concilia os opostos céu e terra. Assim, o ouro é associado com o sol ao nível do macrocosmo, enquanto o coração o é no microcosmo: “o coração é a imagem do sol no homem, como o ouro é na terra.” (CIRLOT, 1984, p.434).

No caso desta obra, é interessante a significação que a janela, posicionada em sua parte superior pode ter, tendo em vista a simbologia cristã medieval, sobre a importância da luz na relação entre Deus e a Igreja, ou seja, os fiéis:

A janela (gr. *phos* = luz) transmite a salvação divina. Segundo uma lenda judaica, o Senhor fez trezentos e sessenta e cinco janelas celestes, i.e., Ele está diariamente com o Seu povo. Na Arte

Gótica simboliza-se na relação entre Cristo e a Eclesia pela luz solar que penetra no interior escuro da igreja. (LURKER, 2003, p.361 – grifo do autor).

Com relação às cores, “as cores branco, ouro e prata são atribuídas à luz” (LURKER, 2003, p.404), sendo que o amarelo é recorrente em várias partes da obra: no solo amarelado, em vestimentas, nos frutos cítricos, nas auréolas de Maria e João Batista, na cor dos cabelos de João Batista, na luz ao redor da cabeça de Jesus, e no fundo da obra. A ideia de luz também pode ser identificada nas partes que foram pintadas de branco, como por exemplo nas placas ou pergaminhos segurados pelos doze reis, sendo que os menos claros são segurados pelos reis situados mais próximos da janela: Josaphat e Joram. Ainda, a cruz tem significado semelhante na medida em que também representa luz: “para os santos padres era sinal da vitória (troféu) sobre as forças das trevas e da morte.” (LURKER, 2003, p.176), e no caso desta obra, Cristo crucificado aparece em posição central, iluminado, com destaque para a luz em torno de sua cabeça no centro da pintura. Nesta obra, a tradicional auréola de Jesus é substituída por uma luz forte, ígnea, representando uma “energia sobrenatural irradiante” (CIRLOT, 1984, p.107), podendo remeter aos antigos cultos solares; sendo que o amarelo é uma cor predominante na obra, e considerando também que existe uma janela logo acima da árvore, remetendo à entrada da luz solar. Tais vestígios dos cultos ao sol também podem ser identificados pela presença das auréolas sobre as cabeças de Maria e João Batista, como pode ser observado na seguinte definição de auréola:

Aura que circunda os corpos gloriosos, que se representa em forma circular ou amendoada. Segundo um texto do século XII, que se atribui a Saint-Victor, essa forma amendoada deriva do simbolismo da fruta, identificada com Cristo, mas isto não altera o significado geral da auréola, que se interpreta como vestígio do culto ao sol, símbolo ígneo que expressa a energia sobrenatural irradiante, ou como visibilização da luminosidade espiritual emanada, que desempenha importante papel na doutrina hindu. (...). (CIRLOT, 1984, p.107).

Um elemento sobre a cabeça que recebeu significação relacionada com a simbologia solar consiste na coroa, que nesta obra paira sobre as cabeças dos reis: “a coroa de metal, o diadema e a coroa de raios são também símbolos da luz e da iluminação recebida.” (CIRLOT, 1984, p.183). Sendo que a cabeça, por sua forma arredondada, também pode remeter aos significados do círculo e do sol. “(...) na arte medieval simboliza a mente e a vida espiritual (...)” (CIRLOT, 1984, p.129).

Outro símbolo solar posicionado na cabeça consiste na coroa, relacionado com a significação dessa parte do corpo humano, referindo-se geralmente às ideias de verticalidade e superação dos limites, no caso ultrapassando o limite humano com relação à altura, por esse motivo representando poder (CIRLOT, 1984).

Além desses significados, a coroa também consiste em um símbolo de totalidade: “a coroa (...) – símbolo da soberania e, assim, da totalidade e indivisibilidade de um povo, de um reino; o titular da coroa, rei ou imperador, é figura integradora no verdadeiro sentido da palavra.” (LURKER, 2003, p.727).

A própria cabeça de Cristo permite remeter a uma simbologia cristã, para a qual a Igreja é comparada a um grande corpo cuja cabeça é representada pela figura de Cristo, como a cabeça da Igreja: “também no NT, Ecclesia refere-se primordialmente à reunião dos cristãos no culto. (...). Ecclesia é o corpo com muitos membros, que tem em Cristo sua cabeça e pelo qual alcança a plenitude.” (SCHNEIDER, 2003a, p.223).

Sendo a luz referida no texto bíblico como a primeira criação divina:

No princípio criou Deus os céus e a terra. A terra era sem forma e vazia; havia trevas sobre a face do abismo, e o Espírito de Deus pairava sobre a face das águas. E disse Deus: Haja luz. E houve luz. Viu Deus que a luz era boa, e fez separação entre a luz e as trevas. E chamou Deus à luz dia, e às trevas, noite. E houve tarde e manhã – o primeiro dia. (Gênesis 1, 1-5) (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p.1).

Seguindo essa ideia da separação entre a luz e as trevas, momento inicial na criação do mundo a partir da superação das trevas (LURKER, 2003), talvez poder-se-ia pensar na superfície da obra marcada pela claridade e a árvore principal como representando o dia, ainda mais com

a janela acima através da qual a luz entra fisicamente na obra, e a árvore-sombra por trás, mais escura, representando as trevas deixadas para trás, apenas como um resquício, com um sombreado na relva logo abaixo, principalmente atrás de Jessé e Maria, mas não tão enfatizado atrás de João Batista.

Maria, coberta de branco poderia estar representando a lua, enquanto João Batista estaria para o sol. Ao contrário da simbologia solar,

A simbologia lunar teve pouca penetração na esfera cristã. Aqui a simbologia se restringe à lua em si. O centro desta simbologia é a conjunção de sol e lua e lua nova, na Patrística geralmente símbolo da união de Cristo com a Ecclesia, por meio da qual nasce a vida divina sobre a terra. (SCHNEIDER, 2003d, p.662).

Com relação à união simbólica entre o sol e a lua, presente também na simbologia alquímica, no cristianismo tal simbologia tem sido representada pelas figuras de Cristo como homem-Deus e Maria como a virgem mãe do filho de Deus: “em determinados círculos esotéricos, Cristo, que segundo a doutrina oficial é uno com o Pai, não é considerado apenas filho mas também pai e noivo de Maria ou da Igreja, simbolicamente intercambiável com aquela.” (LURKER, 2003, p.426). E assim, Maria identificada com a Igreja, como na seguinte passagem a respeito da definição do termo simbólico “Ecclesia”: “como esposa de Cristo, é noiva e virgem; é sua mulher, que por seu intermédio se torna mãe” (SCHNEIDER, 2003a, p.223).

A respeito da correspondência medieval entre as imagens de Maria e Eva, e de Cristo referido como o novo Adão, numa sobreposição e de certa forma repetição da criação do homem e da mulher no Antigo Testamento, como semelhante à criação da Igreja no Novo Testamento:

A Ecclesia é a nova Eva do novo Adão, a sua contrapartida feminina, a auxiliar na sua obra de salvação, originada de seu flanco durante seu sono de morte, é com ele 'uma carne' (= o novo ser único). Ela é a verdadeira Eva, a verdadeira mãe da vida, porque no batismo gera homens para a vida em Deus. (SCHNEIDER, 2003b, p.255).

Tal simbologia pode estar presente nesta obra, considerando a tradicional correspondência simbólica de Maria com a Igreja (comunidade de fiéis) e as referências na obra com o livro da criação do mundo da Bíblia, caracterizando desse modo, mais uma ambiguidade da obra com relação ao tema que oscila entre os dois Testamentos, relacionando-os entre si como partes de uma mesma história.

Considerando uma grande forma oval central conforme apontado na figura 109, formada por sete personagens, pode ser realizada uma associação de cada um deles com os sete planetas segundo a astrologia da época, incluindo sol e lua. E assim, além das associações planetárias já mencionadas, Jessé poderia estar representando Saturno, e os quatro restantes com Mercúrio, Vênus, Marte e Júpiter, mas não haveriam indicações tão claras que permitissem uma correspondência evidente entre esses quatro reis e esses quatro planetas. Contudo, pode-se tentar fazer uma correspondência com base em algumas características visíveis: Vênus com o rei Abias (parecendo apresentar uma postura suave, de uma certa forma feminina apesar do corpo musculoso, embora naquela época as mulheres eram representadas musculosas (como pode ser visto na obra da figura 36), e por parecer estar usando um vestido com diversos tons de rosa); Marte com o rei Ozias (parecendo mostrar impetuosidade por um possível movimento evidenciado por sua capa); Mercúrio com o rei Josias (que com a postura de suas mãos lembra a escrita, a qual é associada na mitologia grega com o deus Hermes – podendo ainda ser uma vaga referência à figura mítica de Hermes Trismegistos); e Júpiter com o rei Davi (considerado um grande rei, tendo em comum com o significado desse planeta a ideia de justiça, associado por sua vez à figura mitológica de Zeus). Ainda, descrever as figuras representadas na obra como personagens, remete à ideia renascentista de “teatro do mundo”, neste caso sendo encenada uma síntese da narrativa bíblica em seu todo.

Apesar de que acima tenha-se apontado uma correspondência entre o sol e João Batista, devido a algumas características visíveis deste, – ao fazer parte de uma elíptica em que haviam sete figuras permitindo uma correspondência planetária com os astros conhecidos na época – o sol pela sua simbologia luminosa e posição central (embora nessa época a Igreja não aceitasse o heliocentrismo; sendo que a astrologia confere uma posição central a esse luminar), o sol também pode ser representado pela imagem de Cristo, como tem sido feito tradicionalmente, como “o sol da salvação” (LURKER, 2003, p.236). E assim haveriam dois sóis na obra, um representado pela figura principal

do Novo Testamento, e o outro por uma figura de transição que faz parte dos dois Testamentos, e que segundo a simbologia medieval cristã representa a sinagoga em suas iconografias. A adoração ao sol também influenciou o Cristianismo na representação de Cristo como divindade solar, assim como a exaltação às imagens de luz, iluminação, claridade, ideias que pode-se perceber na obra não só pela abertura arquitetônica acolhida pela obra por meio da qual a claridade penetra, como também pela predominância de cores e tonalidades claras e pelo amarelo dourado ao fundo da obra. Pode ser apontada também a forte semelhança entre Cristo e Mitra como divindades solares (LURKER, 2003), como assinalado por Lurker, a seguir:

Depois que o cristianismo pôde se desenvolver livremente a partir do edito de Milão, foram também absorvidas imagens do mundo da Antiguidade e interpretadas em sentido cristão, como e.g. elementos de adoração solar e de Mitra, Cristo como Orfeu, representação da Alma. (...). (LURKER, 2003, p.168).

João Batista pode ser associado com o sol por sua juventude, seus cabelos dourados, e parte de sua roupa também amarelo-dourada. João Batista poderia ser associado, por suas características que o remetem aos antigos cultos solares, ao deus grego Apolo, em movimento e parecendo surpreso frente à árvore como se estivesse em frente a Dafne transformada em uma árvore (um loureiro), numa referência à mitologia grega. Tendo em vista que em muitas pinturas ele não é apresentado com essa aparência, e sim com feições e cabelo muito próximos aos de seu primo Jesus.

Pode-se pensar, ainda, numa coexistência de elementos opostos com relação às associações das figuras de Jesus e João Batista com os elementos. A presença de João Batista como uma referência ao batismo, que consistia num rito de imersão, remete ao elemento água para purificar os pecados, consistindo numa iniciação, um símbolo de purificação e renovação, e de morte e renascimento, na espera do Messias (CHEVALIER, 1986). Embora uma aproximação possa ser feita com relação ao significado da árvore e do batismo referente a essa significação de renascimento, a diferença é que na primeira trata-se de um ciclo, enquanto o segundo tem um sentido irreversível e irrepitível (CHEVALIER, 1986). Este autor menciona também, conforme o Novo Testamento, que enquanto João Batista realizava o batismo pela água,

este profetizava que o Salvador faria o batismo pelo fogo, pelo “espírito santo”. Assim, pode-se observar a presença de elementos opostos (água e fogo), mas que compartilham a mesma significação: purificação e regeneração (CHEVALIER, 1986). Sendo que ambos elementos já foram assinalados anteriormente na figura da ampulheta formada por dois triângulos com formas opostas que se encontram no centro formado pela cabeça de Cristo.

Ainda, apesar de remeter mais diretamente ao elemento água, o batismo também recebeu tradicionalmente um significado referente à simbologia solar: “Resquícios da simbologia do sol da Antiguidade também se encontram no Batismo cristão. (...). Segundo Orígenes, o batizado é 'filho do nascer do sol' e, segundo Pseudo-Hipólito, o batizando sai 'do batismo brilhante como o sol'.” (SCHNEIDER, 2003e, p.687). Ressaltando essa significação, é interessante que no João Batista pintado por Arcimboldo predomina o dourado.

A simbologia da luz solar remete a vida, como já mencionado, e também à ideia de conhecimento: “O sol como fonte da luz e causa da visão é símbolo da ideia suprema do bem, que possibilita o conhecimento da verdade.” (WINGLER, 2003b, p.553). E o ouro, associado com o sol, recebe a sua significação ligada à capacidade de conhecer: “O ouro é a imagem da luz solar e por conseguinte, da inteligência divina.” (CIRLOT, 1984, p.434).

Contudo, também a lua é considerada como representante de uma forma de conhecimento:

A luz é o símbolo mais habitual do conhecimento; é, pois, natural representar por meio da luz solar o conhecimento direto, isto é, intuitivo, que é o do intelecto puro, e pela luz lunar o conhecimento reflexo, isto é, discursivo, que é o da razão. Como a lua não pode dar sua luz se não é por sua vez iluminada pelo sol, assim tampouco a razão pode funcionar validamente, na ordem de realidade que é seu domínio próprio, senão sob a garantia de princípios que a iluminam e dirigem, e que ela

recebe do intelecto superior.¹⁴⁷ (GUÉNON, 2001, p.393).

Iluminação e conhecimento são considerados relacionados, um conduzindo ao outro: a luz/visão proporcionando conhecimento, e este iluminando a vida. Porém, esta significação entra em contradição com a narrativa bíblica segundo a qual Deus criou duas árvores: a árvore da vida e a árvore do conhecimento do bem e do mal, sendo que nesta obra as duas parecem estar presentes: uma verde, à frente, sobre a qual Cristo está crucificado; e a outra mais escura, em tom marrom-avermelhado, podendo ser interpretada como uma árvore de sangue ou uma árvore seca, aparecendo de forma mais ambígua que a árvore principal. Sendo que pelo uso das cores nesta obra, é possível identificar duas árvores. Entretanto, tal ambiguidade é semelhante à encontrada quando o assunto é a árvore do paraíso, que conforme alguns autores trata-se de uma única árvore, enquanto para outros são duas, como aponta Ovdavis (2010).

O confronto entre a árvore da ciência e a da vida – frequentemente como árvore seca e árvore verde – corresponde à comparação entre a Antiga e a Nova Aliança ou entre o Paraíso terrestre, com o pecado, e o Paraíso celeste, com felicidade eterna. (LURKER, 2003, p.519).

Conforme a passagem transcrita acima, a árvore da ciência corresponde ao passado, representando o evento da queda dos primeiros seres humanos, mostrada nesta obra como uma árvore seca, morta, sem seiva correndo em seu interior; enquanto a árvore da vida representa o futuro, a promessa de salvação, nesta obra como uma árvore verde, repleta de frutos, e seu “fruto” mais importante no centro. Sendo a cruz – neste caso situada na árvore da vida e no centro da obra – considerada o centro cósmico (LURKER, 2003).

Com relação a uma possível associação dessa árvore-sombra avermelhada com a imagem de uma árvore de sangue, tal ideia concorda com uma relação antiga entre sacrifício e fertilidade da terra, levando a

¹⁴⁷ Transcrição traduzida. No original: “La luz es el símbolo más habitual del conocimiento; es, pues, natural representar por medio de la luz solar el conocimiento directo, es decir, intuitivo, que es el del intelecto puro, y por la luz lunar el conocimiento reflejo, es decir, discursivo, que es el de la razón. Como la luna no puede dar su luz si no es a su vez iluminada por el sol, así tampoco la razón puede funcionar válidamente, en el orden de realidad que es su dominio propio, sino bajo la garantía de principios que la iluminan y dirigen, y que ella recibe del intelecto superior.” (GUÉNON, 2001, p.393).

uma significação referente à vida: “O derramamento de sangue sobre a terra sempre foi considerado pelas culturas arcaicas como um ato de fecundação, tanto pelo valor do sacrifício como pela analogia sanguinosa” (CIRLOT, 1984, p.201), veiculando, assim a mesma ideia de natureza cíclica vista anteriormente com relação a esta obra. E assim, essa árvore da morte pelo sacrifício corresponde à árvore da vida, atingindo uma conciliação de ideias opostas nesta obra. Tal aspecto está relacionado com a ideia de inversão, em que uma ideia acaba transformando-se no seu oposto por intermédio do sacrifício:

(...). Todos os contrários se fundem por um instante e depois se invertem. O construtivo chega a ser destrutivo. O amor se transforma em ódio. O mal, em bem. A infelicidade, em felicidade. O martírio, em êxtase. A essa inversão interna do processo corresponde uma inversão externa do símbolo que lhe concerne. Disto deriva uma organização cruzada da estrutura simbólica. Quando o símbolo tem dois aspectos, a inversão de um determina a de outro. (...). Esta 'lógica simbólica' da inversão está (...) intimamente ligada ao mito do sacrifício. Para a situação mais terrível, a que seja mais urgente e necessária para transformar-se e inverter-se (...), maior sacrifício (...). Têm um fundamento psicológico, pois na esfera mental, pelo processo de sublimação, assim se produzem estas inversões e metamorfoses. A ambivalência, o contraste, o paradoxo, a *coincidentia oppositorum*, que podem, em seu horizonte transcendente, aludir ao outro mundo, praticamente expõem a proximidade do foco de inversão. Por isto Jung assinala que os alquimistas descreviam o incognoscível por meio de contrastes (...). A expressão numérica da inversão parece ser dois e onze. Símbolo da inversão: a espiral dupla, o relógio de areia, o tambor duplo (...) e, em geral, tudo o que tenha forma cruzada. (CIRLOT, 1984, p.315-316 – grifos do autor).

Referente ao cristianismo,

Os primogênitos oferecidos a Deus (...) são expressão simbólica do reconhecimento da

soberania divina; (...). Como 'primogênito de toda criação' (Cl 1,15.17), Cristo representa todas as pessoas diante de Deus, até a sua morte de sacrifício. Como em Adão todos morrem, em Cristo (...) todos revivem (1Cor 15, 20.22). (LURKER, 2003, p.623).

Ainda com relação ao sacrifício, prática corrente em diversas culturas pré-cristãs e no cerne da significação atribuída à morte de Cristo pelo cristianismo, Tresoldi (2003) afirma que tal ato era compreendido tradicionalmente como uma tentativa de inversão de energia:

A cruz, na medida em que põe em contato as dimensões superiores com as inferiores, constitui um autêntico altar aonde um possível sacrifício atuaria como catalizador do processo de intercâmbio entre as energias procedentes de cima e as de baixo. Sua consequência seria a positividade energética ambiental, resultado da neutralização das duas energias.¹⁴⁸ (TRESOLDI, 2003, p.262).

No tocante à significação da morte de Cristo na cruz para o cristianismo, esta religião mantém uma compreensão muito semelhante à pagã sobre o sacrifício, embora não pregue a realização dos mesmos por acreditar que o sacrifício maior já foi feito, que teve efeito pelo menos no plano invisível, semelhante a uma prática mágica, como pode ter sido compreendido pelos magos renascentistas:

Desde o início do cristianismo a cruz adquire novos e importantes significados que se somam aos da tradição. Se o sacrifício no altar ou na cruz já tinha força para positivizar o ambiente, o sacrifício de Jesus Cristo comporta uma profunda revolução porque a positividade não é somente energética, mas também espiritual. Não é o ambiente que se beneficia do sacrifício, senão

¹⁴⁸ Transcrição traduzida. No original: "La cruz, en la medida que pone en contacto las dimensiones superiores con las inferiores, constituye un auténtico altar en donde un posible sacrificio actuaría como catalizador del proceso de intercambio entre las energías procedentes de arriba y las de abajo. Su consecuencia sería la positivación energética ambiental, resultado de la neutralización de las dos energías." (TRESOLDI, 2003, p.262).

toda a humanidade, que de repente encontra-se liberada do peso do pecado e reconciliada com a divindade. Jesus Cristo na cruz atrai para si mesmo todos os pecados do homem, como um turbilhão enorme que aspira o mal do mundo e que quando se apaga esgota o mesmo mal. Uma vez morto o mal, também mata-se a morte, sua filha, mediante a ressurreição. Deste modo o homem recupera a dimensão originária do Éden, aonde imperava o espírito, capaz de enobrecer a matéria até o ponto de torná-la imortal.¹⁴⁹ (TRESOLDI, 2003, p.262).

Sobre a simbologia da morte, representada nesta obra pela figura da árvore seca ou ensanguentada, provavelmente remetendo ao discurso cristão sobre a morte como castigo, resultado do afastamento de Deus: “Miséria, sofrimento e morte são castigos pelo desvio do homem de sua verdadeira vocação para o bem, portanto castigo pelo afastamento da bondade de Deus, simbolizado por Adão, que recebeu a morte física como paga pelo pecado.” (ROSENFELD, 2003, p.456). A imagem do Cristo morto costuma ser utilizada não apenas como referência à ideia de morte como resultado da desobediência de Adão, mas como superação da morte na medida em que essa morte redimiria o pecado original (“A superação da morte é o ato de redenção de Cristo.” (ROSENFELD, 2003, p.456)), e pela ressurreição pela qual Cristo teria vencido a morte. A primeira ideia estaria representada na obra com a figura de Jessé identificada com Adão, posicionada logo abaixo de Cristo; e a segunda, possivelmente, na própria figura de Cristo que tem um aspecto de vida, apesar da imobilidade, limpo de sangue e com luz radiando de sua cabeça, remetendo a uma significação de vida: “(...) a morte do Redentor superou a morte e o pecado. O homem não é eximido

¹⁴⁹ Transcrição traduzida. No original: “Desde el inicio del cristianismo la cruz adquiere nuevos e importantes significados que se suman a los de la tradición. Si el sacrificio en el altar o en la cruz ya tenía fuerza para positivar el ambiente, el sacrificio de Jesucristo comporta una profunda revolución porque la positivación no es solamente energética, sino también espiritual. No es el ambiente el que se beneficia del sacrificio, sino toda la humanidad, que de pronto se encuentra liberada del peso del pecado y reconciliada con la divinidad. Jesucristo en la cruz atrae hacia sí mismo todos los pecados del hombre, como un torbellino enorme que aspira el mal del mundo y que cuando se apaga agota el propio mal. Una vez muerto el mal, también se mata a la muerte, su hija, mediante la resurrección. De este modo el hombre recupera la dimensión originaria, la del Éden, en donde imperaba el espíritu, capaz de ennoblecer la materia hasta el punto de hacerla inmortal.” (TRESOLDI, 2003, p.262).

da morte física, trazida ao mundo por Adão, mas o poder da morte eterna é quebrado.” (ROSENFELD, 2003, p.457).

Muitas vezes é efetuada também uma associação entre o cruzamento de linhas e a mudança, sendo que na obra há uma cruz tripla formada por um eixo vertical cruzado por três linhas horizontais paralelas:

O cruzamento de duas linhas, objetos ou caminhos, é um signo de conjunção e de comunicação, mas também de inversão simbólica, quer dizer, aquela zona na qual se produz uma mudança transcendental de direção, ou onde se deseja provocar essa mudança. (...). (CIRLOT, 1984, p.198).

Uma outra controvérsia a esse respeito refere-se à madeira de qual árvore deu origem à cruz: se teria sido a árvore da vida ou a árvore do conhecimento, também denominada de árvore da morte. No caso desta obra, a escolha do artista recaiu sobre a primeira, pois paradoxalmente, apesar de sua morte, o cristianismo entende que a mesma trouxe vida para a humanidade: “a imagem do Jesus crucificado é, já nas Sagradas Escrituras, símbolo de redenção do homem e salvação.” (LURKER, 2003, p.340). Sendo que na Idade Média a imagem da cruz já era associada com a da árvore da vida: “desde o início do séc. V, escritos documentam a cruz de Cristo como *arbor vitae*.” (LURKER, 2003, p.518 – grifos do autor), o que já aparecia nas iconografias medievais do tema: “com base na interpretação da história da salvação, artistas medievais pintaram muitas vezes a cruz como tronco verde (= vivo) de palmeira.” (LURKER, 2003, p.518-519).

Identificando conhecimento com morte, é possível pensar em três possibilidades: que o conhecimento leva à morte, constituindo em um perigo para a vida, seja física e/ou espiritual, decorrendo disso uma condenação à ciência e à busca do conhecimento em geral, como ocorreu durante a Idade Média quando a Igreja seguiu esta linha de interpretação; ou, mais especificamente com relação ao objeto de conhecimento, que consistiria no mistério da morte, cujo conhecimento seria vetado por Deus aos seres humanos; ou ainda, o conhecimento poderia estar sendo identificado com consciência e discernimento entre o bem e o mal, que seria uma prerrogativa divina e a pretensão dos seres humanos em tomarem esse privilégio para si teria consistido no pecado, correspondendo nesse sentido ao conceito de “hybris” segundo os

antigos gregos. Neste último sentido, pode ser compreendida a ideia do ser humano como um ser divino, bastante enfatizada pelos humanistas durante o período da Renascença (como foi visto no item 5.2.1 deste trabalho), conforme descrita na seguinte passagem a esse respeito:

A 'árvore da vida' no Paraíso encontra-se ao alcance do homem, enquanto cresce fora de seu alcance segundo antiga concepção oriental e apenas os deuses dela se alimentam. A fruta da árvore do conhecimento do bem e do mal, proibida por Deus e recomendada pela serpente (maçã, mandrágora, uva?), transforma em *elohim* (seres divinos, Gn 3,5) os homens, ousam decidir por si mesmos o que é bom ou mau. (BAUER, 2003, p.285 – grifo do autor).

Um símbolo que no âmbito macrocósmico representa o sol, corresponde no âmbito microcósmico ao coração. Podem ser percebidos nesta obra referências a este órgão vital do corpo humano: nos limões que por seu tamanho e formato assemelham-se a corações; e, voltando à figura 112, a qual demonstra uma forma perceptível semelhante a pulmões e no centro, no local que corresponde ao coração, está Cristo com sua simbologia solar e central, podendo também estar simbolizando a alma. Tal imagem imaginária do coração, com sua associação a batimentos cardíacos pode remeter ao ritmo da natureza em seus ciclos e mesmo ao formato da ampulheta da figura 115 remetendo a um tambor (CIRLOT, 1984). Outra referência ao coração nesta obra pode ser percebida no formato de triângulo invertido formado pelo corpo de Jesus centralizado, cujas linhas imaginárias que ligam os braços estendidos e os pés formam essa figura geométrica, o que remete esquematicamente a um coração, ainda mais por seu posicionamento considerando a imagem pressuposta de um coração: “Contudo, [o triângulo invertido] é considerado equivalente ao coração por sua forma e pode substituí-lo simbolicamente, sobretudo dependendo de sua situação (se estiver num centro).” (CIRLOT, 1984, p.579). Os pulmões, outro órgão vital, podem ser associados à ideia do início da vida humana por meio do sopro divino, como na seguinte passagem bíblica: “Formou o Senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou-lhe nas narinas o fôlego da vida, e o homem tornou-se alma vivente.” (Gênesis 2, 7) (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p.2), remetendo ao sentido da vida como criação.

Ainda com relação à simbologia solar, além do próprio sol e da luz, pode-se pensar no significado simbólico do ouro, o qual é tradicionalmente relacionado com tal simbologia:

Por causa de sua raridade, resistência à corrosão e brilho, símbolo da luz celeste e da perenidade. No mundo antigo (...) o ouro era considerado solar. A 'idade do ouro' é a época do domínio do deus solar. (...). Para os israelitas, o ouro não era algo divino, mas em linguagem metafórica o Todo-Poderoso podia tornar-se um tesouro dourado (Jó 22, 25). (...). Na pintura medieval, o fundo dourado atrás das figuras dos santos indica a sua transfiguração e a glória de Deus. (LURKER, 2003, p.505).

Considerando-se que a transformação de outras matérias em ouro era objetivo da alquimia, esta buscava principalmente a obtenção do ouro alquímico no ser humano, ou seja, o refinamento da alma (JUNG, 2011c), sendo que visava a transformação em três níveis: espiritual, psicológico e material (TRESOLDI, 2003). Lembrando que tais níveis de aperfeiçoamento visados pelos iniciados, nesta obra podem estar sendo representados pela árvore com seus três níveis demarcados pelo mesmo número de cruzamentos dos seis ramos paralelos na grande árvore verde. Sendo visível o fato de que há ouro em pó misturado à tinta amarela com a qual o fundo reluzente desta obra foi pintado.

A procura do ouro pelos alquimistas é, em última análise, a busca pela libertação do espírito/alma das escórias da matéria. Como a maioria dos símbolos, também o ouro é ambivalente. É sinônimo de dinheiro e símbolo de riquezas terrenas, portanto passageiras. (LURKER, 2003, p.505).

Com referência aos símbolos alquímicos, alguns podem ser percebidos na obra em análise: como as cores (considerando uma substituição do preto pelo verde com igual significado), a árvore, o sol/hélio/ouro, o feminino/a lua e o ovo, descritos na seguinte passagem, possibilitando perceber a grande probabilidade de que o significado da obra esteja relacionado com a alquimia, predominantemente ou como uma das simbologias que contribui, juntamente com outras, para o

significado desta imagem como um todo. No excerto a seguir esses símbolos encontram-se explicitados, permitindo pensar o quanto esta obra pode estar relacionada com tal simbologia, muito provavelmente tornando visível por meio de elementos pictóricos essa concepção de mundo e de aperfeiçoamento humano tão valorizada nessa época:

O diversificado mundo dos símbolos alquímicos (...) descreve sobretudo o 'processo alquímico' que transforma a matéria-prima na Pedra Filosofal, (...), aparece em diferentes cores: preto, branco, amarelo e vermelho. Um dos símbolos alquímicos é a árvore: “matéria vegetal em germinação ou em desenvolvimento, especialmente metais; (...) hélio – símbolo do elemento solar ouro, de forma geral tudo o que “irradia claramente”; (...) a lua, deusa Luna ou Selene – o metal prata, também o lado feminino da natureza; (...) o ovo – o recipiente alquímico fechado ou a *materia prima* (na qual se encontram ambos os componentes básicos), que, portanto, carrega em si, em forma germinativa, o desenvolvimento futuro (...). (BIEDERMANN, 2003b, p.662-663 – grifos do autor).

Outro símbolo fundamental da alquimia, embora não tenha recebido uma forma específica, consiste na pedra filosofal, sendo que a seguinte passagem com a descrição do seu significado, permite encontrar uma correspondência da figura de Cristo com a chamada pedra dos filósofos:

Na Alquimia, produto final almejado após longos processos de transformação, muitas vezes interpretada materialmente como substância capaz de transmutar chumbo ou mercúrio em ouro ou também ser transformado em panacéia (elixir da vida). (...). A ideia básica da 'síntese do ouro', tomada literalmente por muitos alquimistas, é que a impureza dos metais, que os diferencia do ouro, bem como a doença (= corrupção do corpo) seriam eliminadas pela sutileza da pedra filosofal, que se transmite e se impregna em sua matriz, através do que os metais adquiririam um brilho solar e o corpo humano a impericibilidade. (...) a

verdadeira pedra filosofal é o ser humano espiritual, purificado e não influenciado pelo mundo material (...). (BIEDERMANN, 2003a, p.531).

Tal associação de Cristo com a pedra filosofal é explicitada na passagem abaixo, representando a obtenção do objetivo dos alquimistas, a saber, a união entre as duas dimensões cósmicas: o microcosmo/o humano e o macrocosmo/o divino, em cuja unidade os diversos aspectos opostos estão integrados de forma harmônica, reconstituindo assim o estado inicial paradisíaco. Portanto, pode-se perceber nesse sistema de conhecimento e de intervenção sobre os elementos naturais a sua estreita conjugação com o cristianismo e seus símbolos.

A (re) aquisição da totalidade, a unificação por assim dizer mística entre Macrocosmo e microcosmo, era o verdadeiro objetivo da Alquimia. A procura da 'pedra filosofal' era a procura da totalidade. Como *lapis philosophorum* valia, e.o., o hermafrodito (...) e que foi colocado em paralelismo a Cristo, no qual estão contidos masculino e feminino e em quem começo e fim, Deus e homem coincidem. (LURKER, 2003, p.728 – grifos do autor).

A pedra filosofal é relacionada também ao dodecaedro, a qual era considerada como ponto de partida para a geração da quintessência (TRESOLDI, 2003). No caso desta obra, pode-se pensar na cabeça iluminada de Cristo como a quintessência, ou o elemento mais puro e fundamental localizado no centro do dodecaedro apresentado na figura 115.

Conceitos fundamentais da alquimia, já mencionados anteriormente na análise desta obra referidos por diversos elementos pictóricos na mesma, consiste na ideia de natureza cíclica – a mesma já apresentada neste trabalho com relação à vegetação –, com ênfase na questão da morte, ponto de partida do processo alquímico para alcançar uma vida renovada, após determinadas etapas, em que uma das fundamentais consiste na putrefação. Portanto, a alquimia busca conhecer o mistério da morte e renascimento, já mencionados nesta parte do trabalho.

A putrefação é um princípio muito importante que, segundo Paracelso, há que se conhecer em profundidade. Consiste na morte e transformação de todas as coisas, e na destruição da primeira essência de cada uma das coisas que forma parte da natureza. Deste modo, tem lugar a regeneração, ou seja, um novo nascimento, às vezes num estado melhor que o anterior. (TRESOLDI, 2003, p.111).¹⁵⁰

Essa ideia encontra ressonância no cristianismo, pela necessidade indicada da morte para que possa haver renascimento, e assim, “para poder ressurgir numa nova vida ou simplesmente para poder transformar-se”¹⁵¹ (TRESOLDI, 2003, p.111). “Em verdade, em verdade vos digo que se o grão de trigo, caindo na terra, não morrer, fica só. Mas se morrer, produz muito fruto.” (João 12, 24) (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p. 81). Trata-se de um simbolismo que parte de uma imagem proveniente do reino vegetal para representar a ideia de morte e renascimento espiritual, ligando o processo alquímico com o que tem sido analisado até o momento neste trabalho referente a esta obra de Arcimboldo. Referente a esse processo no trabalho dos alquimistas com os metais: “(...) as coisas mortificadas não estão mortas, mas foram obrigadas a permanecer em estado de morte, e podem ser ressuscitadas pelo homem, seguindo nisto as leis da natureza.”¹⁵² (TRESOLDI, 2003, p.111-112).

O livro VIII do Corpus Hermeticum, intitulado: “Nenhum dos seres perece e é erroneamente que se chamam as mutações de destruições e mortes” (HERMES TRISMEGISTOS, VIII, 1, sd., p.13), provavelmente fundamentou as práticas alquímicas.

(...). Pois a morte pertence à categoria da transformação em nada: ora nada do que existe

¹⁵⁰ Transcrição traduzida. No original: “La putrefacción es un principio muy importante que, según Paracelso, há de conocerse con profundidad. Consiste en la muerte y transformación de todas las cosas, y en la destrucción de la primera esencia de cada una de las cosas que forma parte de la naturaleza. De este modo, tiene lugar la regeneración, es decir, un nuevo nacimiento, a veces en un estado mejor que el anterior.” (TRESOLDI, 2003, p.111).

¹⁵¹ Transcrição traduzida. No original: “La materia, viva o no, ha de morir forzosamente, para poder resurgir en una nueva vida o simplemente para poder transformarse.” (TRESOLDI, 2003, p.111).

¹⁵² Transcrição traduzida. No original: “(...) las cosas mortificadas no están muertas, sino que han sido obligadas a permanecer en estado de muerte, y pueden ser resuscitadas por el hombre, siguiendo en esto las leyes de la naturaleza.” (TRESOLDI, 2003, p.111-112).

nesse mundo é destruído. Com efeito, se o mundo é segundo deus e um vivente imortal, não se pode conceber que uma parte qualquer desse vivente imortal venha a perecer; pois tudo que existe no mundo é parte do mundo e sobretudo o ser humano, o animal possuidor do Logos. (HERMES TRISMEGISTOS, VIII, 1, s.d., p.13).

Referente ao trabalho do alquimista com os metais, a seguinte passagem permite uma interpretação do ovo formado por sete cabeças na obra, anteriormente analisadas como representando os sete planetas, aqui pode ser percebida a correspondência de cada um destes com os sete metais, alvos da transformação visada por meio da obra alquímica, em relação também com os três níveis da árvore inseridos na forma do ovo, símbolo este que também tem importância destacada para a alquimia:

Na base da formação dos sete metais estão situados o espírito, a alma e o corpo. Em termos estritamente físicos, estas três substâncias podem ser identificadas com o mercúrio (espírito), o enxofre (alma) e o sal (corpo), constituintes de todos os metais.¹⁵³ (TRESOLDI, 2003, p.112).

No caso da citação acima, se considerarmos cada um desses elementos alquímicos e aspectos do ser humano em comparação com cada cruzamento da árvore nesta obra, e portanto com os seus três níveis, o inferior, mais grosso, denso, corresponderia ao corpo/sal, o central com a figura de Cristo crucificado corresponderia à alma/enxofre – que poderia morrer e renascer continuamente –, e a última, formando uma figura referida anteriormente como jocosa e pitoresca (figura 102), parecendo uma forma humana formada por partes vegetais, remeteria ao espírito/mercúrio, o qual é considerado princípio transformador na simbologia alquímica. Tal figura parece indicar que a metamorfose não foi completada, ficando a meio termo entre vegetal e humano, não podendo se ter certeza em qual dessas direções essa suposta transformação teria ocorrido. A cabeça parece apresentar-se pela metade, é ambígua, não pode ser definida com clareza, não sendo nem vegetal nem humano, ou ambos ao mesmo tempo. Outro comentário que

¹⁵³ Transcrição traduzida. No original: “En la base de la formación de los siete metales se sitúan el espíritu, el alma y el cuerpo. En términos estrictamente físicos, estas tres sustancias pueden ser identificadas con el mercurio (espíritu), el azufre (alma) y la sal (cuerpo), constituyentes de todos los metales.” (TRESOLDI, 2003, p.112).

pode ser acrescido relativo a essa figura, é que parece estar espelhando Cristo por sua postura semelhante, podendo parecer uma imitação ou que também está crucificada, de qualquer modo remetendo à ideia de dualidade, sendo esta uma das características do planeta Mercúrio. Ainda com relação a tal figura, só é mostrada a metade inferior de sua cabeça, sem aparecer, portanto, seus olhos, nariz e orelhas, e provavelmente é masculina por apresentar um indicativo de barba. O seguinte excerto discorre sobre a propriedade transformativa do mercúrio, o qual, apesar de ser um metal apresenta-se em estado líquido: “O mercúrio vivo é considerado a mãe de todos os metais, e dentro dele todos os demais metais podem ser transformados, mediante sua mistura com este num fogo continuado.”¹⁵⁴ (TRESOLDI, 2003, p.112). Com relação a esta obra, tal fogo contínuo está logo abaixo da referida figura, na cabeça de Cristo. É como se a figura estivesse no meio de uma transformação lenta; ou não, pois a metade superior de sua cabeça encontra-se com uma barra pintada de madeira ou metal sobreposta, como se esse parte não existisse, como se não se tratasse propriamente de uma figura humana, e que, como um vegetal, pode ter alguma parte cortada e nem por isso causando-lhe morte, evidenciando sua capacidade regenerativa.

Sobre a alquimia e as cores: “podemos situar as fases da operação alquímica numa ordem quaternária, do inferior ao superior: negro, branco, vermelho, ouro. (...)” (CIRLOT, 1984, p.485). “(...) o ouro simboliza todo o superior, a glorificação ou 'quarto estado', depois do negro (culpa, penitência), branco (perdão, inocência), vermelho (sublimação, paixão)” (CIRLOT, 1984, p.434). Tal sequência constitui numa “metamorfose ascensional” (CIRLOT, 1984, p.185). E com relação ao movimento contrário (o descenso): “dentro do processo alquímico – ao 'descenso' desde o amarelo ao negro, através ao azul e do verde.” (CIRLOT, 1984, p.185).

As três fases principais da 'grande obra' (símbolo da evolução espiritual) eram: matéria-prima (negro), mercúrio (branco) e enxofre (vermelho) coroadas pela obtenção da 'pedra' (ouro). O negro concerne ao estado de fermentação, putrefação, ocultação e penitência; o branco ao de iluminação, ascensão, mostra e perdão; o vermelho, ao de

¹⁵⁴ Transcrição traduzida. No original: “El mercurio vivo está considerado la madre de todos los metales, y en él pueden transformarse todos los demás metales, mediante su conmixti6n con este en un fuego continuado.” (TRESOLDI, 2003, p.112).

sofrimento, sublimação e amor. O ouro é o estado de glória. Esta série: negro, branco, vermelho, ouro, expõe, portanto, a via da ascensão espiritual. (...). Em algumas tradições o verde e o negro se assimilam como adubo-vegetação. Por isto, a série ascendente: verde, branco, vermelho, constituía o símbolo predileto dos egípcios e dos druidas célticos. (CIRLOT, 1984, p.177).

Além do significado das cores na alquimia, que parece ser relevante para a compreensão de um significado da obra em análise, coerente com as crenças e o pensamento vigente na época, pode-se afirmar que a utilização das cores (a não ser os significados assinalados com relação à simbologia alquímica) nesta obra não trazem significados novos, mas reforçam, acabam “sublinhando” as significações já assinaladas, indicadas pelas simbologias relacionadas a outros elementos representados. Com relação às cores predominantes nesta obra, o verde enfatiza a ideia de vida e renascimento presente no decorrer do ciclo da vegetação, remetendo à fertilidade da natureza e a tais mistérios que a natureza oculta e no cristianismo o significado decorrente dessa significação tradicional: a vitória da vida sobre a morte (MALLON, 2009); e a cor amarela ressalta a simbologia solar indicada por tantos elementos desta obra, e geralmente associada também com o intelecto, e a associação tradicional do divino com a inteligência (CIRLOT, 1984; MALLON, 2009). Quanto às demais cores que também aparecem: o branco, que costuma remeter às ideias de pureza e celebração (MALLON, 2009); o vermelho, cujos significados tradicionais são amplamente conhecidos: paixão, sangue e vida (CIRLOT, 1984; MALLON, 2009); e o rosa – que aparece em quase todas as vestimentas bem como em algumas nuvens – remetendo a suavidade e afetividade, sendo tradicionalmente tida como uma cor feminina, pode simbolizar também a ressurreição: “(...) os gnósticos, desenvolvendo a ideia de que o rosa é a cor da carne, consideraram-na símbolo da ressurreição.” (CIRLOT, 1984, p.177). Nem o azul, o violeta e o preto estão presentes de modo relevante, apenas em pequenos tons ou detalhes, de modo não significativo.

Embora nesta obra não sejam apresentados animais diretamente, do ponto de vista simbólico, podem ser apontadas referências a dois animais míticos: ouroboros e fênix. Quanto ao primeiro, já foi mencionado anteriormente, relacionado com a forma circular que circunda a maior parte da obra, e em demais formas circulares que

também podem ser identificadas. O pássaro mítico imortal que na mitologia renasce de suas próprias cinzas, na alquimia tem correspondência com a pedra filosofal, e no cristianismo com a ressurreição de Cristo, também simbolizando a alma imortal (TRESOLDI, 2003, p.267).

Lembrando que nessa época considerava-se importante a integração dos opostos, valorizando-se o andrógino ou hermafrodita como símbolo de união do masculino com o feminino, o qual era objetivo da alquimia (JUNG, 2011c).

Com relação aos símbolos que contrapõem o que está acima, no mundo superior/sagrado e em grande escala, e o que está abaixo, no mundo inferior/mundano e em pequena escala, nesta obra pode-se dizer que o que está acima/elevado/suspenso aparece mais valorizado do que o que está abaixo/na terra, de modo geral, tendo em vista que a árvore e tudo o que aparece (ou parece, como no caso da janela) suspenso nela ocupa grande parte da obra.

Sendo que com relação a imagens simbólicas de mundo em seu sentido integrador,

O cúmulo de possibilidades que abre a palavra mundo já alude à multiplicidade de imagens simbólicas que poderão existir, referentes aos aspectos que o referido mundo reflita. Em realidade, todos os grandes símbolos são imagens do mundo; em seu aspecto de ordenação planetária, os setenários, como o candelabro de sete braços; em seu aspecto de equilíbrio de forças antagônicas, os de simetria bilateral, como o caduceu de Mercúrio; em seu aspecto de ciclo ou sucessão de transformações, todos os que adotam a forma de uma roda, como o zodíaco, as *mandalas* ou o *Tarot*. (CIRLOT, 1984, p.310 – grifos do autor).

Segundo a citação acima e conforme mencionado anteriormente, diversas imagens de mundo aparecem nesta obra, seja de forma direta ou indireta. Além das já mencionadas, é interessante a imagem do candelabro descrito acima por Cirlot (1984), pela semelhança de formato da árvore que tem seis braços laterais e em cada extremidade um rei com um formato triangular (símbolo do fogo) e sobre cada cabeça uma coroa dourada, remetendo a luz acesa, e no alto a luz que

entra pela janela estaria para a sétima vela da “árvore-candelabro”, que poderia estar fazendo uma referência ao judaísmo, apesar deste candelabro (“Menorá”) possuir um formato um pouco diferente (com todas as entradas para as velas no mesmo nível), o qual tradicionalmente faz uma referência direta à árvore da vida ressaltando a criação, conforme a seguinte apresentação:

O tradicional candelabro de sete velas utilizado em rituais judaicos é um dos símbolos mais antigos dessa religião. Cada vela representa um dos sete dias da Criação e as velas eram acesas no decorrer de sete dias. Também simboliza os planetas conhecidos na época, os dias da semana e os sete níveis do Céu. Ocultistas também o associam aos sete arcanjos hebreus das sete esferas celestiais. O menorá original era descrito na Bíblia feito de ouro com esferas em formato de amêndoas, como recipiente para óleo. Isso relembra a Árvore da Vida e também está ligado à regeneração espiritual. Sua origem provavelmente remonta à Árvore do Mundo da Babilônia. O nome da coluna central é Shamash, nome do deus babilônico do Sol. (MALLON, 2009, p.62).

Quanto a esse símbolo do candelabro, aparece menção a três árvores apresentadas anteriormente: árvore do mundo (ou cósmica), árvore da criação (ou cosmogônica) e árvore da vida; e também à simbologia solar. Sobre os reis, que nesta obra, ao comparar a árvore com um candelabro estariam para as velas, pode-se pensar em significados simbólicos correspondentes, com um sentido tradicional de seres divinos. “A simbologia solar, muitas vezes ligada ao monarca, é expressão da posição a ele atribuída, que suplanta o nível terreno.” (LURKER, 2003, p.592). Talvez esse significado ainda estivesse presente no tempo de Arcimboldo, quando a monarquia era vigente e ele próprio serviu uma corte imperial, e de alguma forma se mantivessem culturalmente presentes na obra em análise. E a igreja tinha uma participação relevante na manutenção do poder dos reis:

Soberanos e reis eram considerados no geral pessoas com Poder especial; acreditava-se que deles dependia o destino de todo o povo. Soberanos das antigas elevadas culturas

deixavam-se venerar como seres divinos ou enviados de Deus; muito frequentemente era acentuada a relação filial com a divindade (em sentido espiritualizado também no rei israelita, ver SI 2,6-8). (...). A coroação, entre todos os povos europeus, era um ato sagrado, cujo caráter simbólico, ao lado de outras cerimônias significativas, consistia na confirmação da tomada de posse da soberania, já consumada. Através de sua participação na coroação e consagração, a igreja sancionava a santidade do soberano (...). Na Idade Média acreditava-se que o soberano, no ato da coroação, obtinha poderes sobrenaturais (como o poder de cura de doentes). A imagem do monarca cristão da Idade Média era ligado ao retrato ou à alegoria da ordem universal (cósmica), a *Civitas Dei*; como modelo tipológico servia sobretudo Davi. (LURKER, 2003, p.591-592 – grifos do autor).

A esperança de felicidade era totalmente depositada nos reis, e com o cristianismo o reino de Deus era compreendido como o da felicidade plena.

No NT, a anunciação da proximidade do reino de Deus (Mc 1,14s.) pertence aos temas centrais da doutrina de Jesus. O reino de Deus é a imagem da felicidade suprema e definitiva. A esperança de paz e felicidade também é associada à ideia de reino originária do *Imperium Romanum*, mais orientada ao mundano e transferida ao Sacro Império Romano-Germânico. (LURKER, 2003, p.592 – grifos do autor).

Com relação à ideia de paraíso:

De modo geral, lugar de felicidade imaginado para os primórdios e para o fim dos tempos, caracterizado por abundância, ausência de sofrimento e proximidade de Deus. (...). Os gregos falavam de uma 'idade dourada', na qual os homens vivem pacificamente sem doença e idade. Esta felicidade dos primórdios encontrou o seu fim, segundo vários mitos, pela culpa ou tentação

dos primeiros homens. O Paraíso terrestre do Gênesis (2,8-15) é um jardim florescente 'do lado do Oriente', indicação simbólica para o início no tempo e no espaço. (...). (LURKER, 2003, p.518).

Embora se possa perceber nesta obra uma ênfase da simbologia solar ressaltando luz e claridade, ao mesmo tempo é possível perceber na presença de nuvens a significação oposta. Segundo Chevalier (1986), a nuvem veicula ideia de indefinição. Também remete a nebulosidade, e portanto a uma falta de clareza, ou remete a um céu não tão límpido, purificado; produz chuva, e nesse sentido é considerada fonte de fecundidade e purificação; também é símbolo de metamorfose. Nessas formas indefinidas é possível perceber ou não a formação de rostos, alguns caracterizados pela ambiguidade (como os indicados nas figuras 97 a 101).

A respeito dos símbolos relacionados a vida, nesta obra:

Tudo o que flui e cresce foi utilizado pelas antigas religiões como símbolo da vida: o fogo por sua intensidade, necessitando sempre ser alimentado; a água por seu poder de fertilizar a terra; as plantas por seu verdor na primavera. Pois bem, todos ou a imensa maioria dos símbolos da vida são os mesmos também para a morte. (...). Assim o fogo é o destruidor e as diversas formas da água expressam dissolução, como já se disse nos salmos. (CIRLOT, 1984, p.601-602).

Sobre os símbolos de totalidade na obra, referente à complementaridade entre masculino e feminino:

No pensamento mítico, a associação do homem com céu-sol-luz e a da mulher com terra-lua-trevas[noite] não tem qualquer juízo de valor; ambos os pólos são equivalentes e, somente pela sua união, formam um todo (...). (LURKER, 2003, p.425).

Na referida obra de Arcimboldo estariam contidos diversos símbolos de totalidade: o círculo, a coroa real, Cristo:

O quatro indica a totalidade cósmica: direções celestes, principais ventos, estações, elementos, idades do mundo. Na sua perfeição, o Homem Primordial contém em si todas as partes do universo. (...). O redondo, nos seus diversos aspectos, pertence às 'imagens' mais antigas da totalidade; esfera (o mundo como *sphaira* é um todo), zodíaco, roda do sol (que 'percorre' o mundo), círculo, coroa. (LURKER, 2003, p.727 – grifo do autor).

Esta obra também permite pensar no simbolismo dos quatro elementos. No caso do elemento ar, este pode estar sendo representado na janela e no contorno ovalado da extremidade superior da obra, remetendo à ideia de abóboda celeste, apesar de tal contorno não ter a cor azul, e sim verde com frutos amarelos, remetendo ao elemento terra; esta só está presente suavemente em algumas dessas nuvens. O elemento fogo pode ser pensado nas partes pintadas em amarelo da obra, assim como também pela cor vermelha. Já o elemento água, além da seiva não visível na árvore, poderia ser pensada de maneira mais indireta que os demais elementos: talvez a cor branca remetendo à lua e sua associação com a água e os movimentos das marés, bem como também nas nuvens, principalmente a mais cinzenta, na extremidade inferior direita (à esquerda de Cristo) (a região considerada tradicionalmente a menos importante, e inferior do que as demais).

7.2 SEGUNDA PARTE DA ANÁLISE: SIGNIFICAÇÃO DO TODO

Finalmente, passado um primeiro momento de análise simbólica do tema, pode-se seguir para um segundo momento em que, também à semelhança das cabeças compostas posteriores, é possível perceber, com algum esforço inicial, uma figura humana inusitada composta pelos diversos elementos presentes na obra. As leituras realizadas sobre os escassos estudos referentes ao referido afresco não fazem referência à possibilidade de tal percepção visual, sendo que inclusive, essa obra ficou por longo tempo não sendo identificada como de autoria de Arcimboldo. Tal obra é referida na literatura como uma obra de um período anterior do artista e que traz pouco que tenha alguma relação com as invenções posteriores do artista, sendo geralmente apontados nesse sentido a presença de frutos e de 'arabescos' decorativos.

Algumas características dessa obra podem ser apontadas para a dificuldade na identificação da figura formada pelo conjunto da obra. Uma consiste no fato de que a cabeça composta requer distância para ser reconhecida, a proximidade faz com que o rosto 'desapareça', ou seja, não seja ou deixe de ser vista, sendo construída de modo diferente das famosas obras posteriores. E como apontado anteriormente no item 5.1 desta tese, o local onde a obra foi pintada não oferece espaço suficiente para que o espectador possa vislumbrar no próprio local uma cabeça composta nessa obra. Portanto, procurando demonstrar a existência de uma cabeça composta nesta obra, nesta parte do trabalho algumas imagens são apresentadas em tamanho reduzido, tendo em vista que assim elas simulam o distanciamento necessário para a percepção dessa cabeça.

Outro fator, provavelmente, deve-se à expectativa com relação ao contexto, por geralmente não ser esperada a representação de uma cabeça formada por uma representação de crucifixão e numa catedral. Pode ser também que a cabeça também não seja vista quando se espera ver um trabalho semelhante ao realizado posteriormente durante a longa estada do artista na poderosa corte dos Habsburgo. Um dos diferenciais deste trabalho de Arcimboldo é o fato de utilizar os espaços vazios, quer dizer, sem figuras ou vegetação, por exemplo, e por possuir uma certa indefinição, em que algumas partes são apenas sutilmente indicadas, sendo que a feição formada tem uma certa facilidade em “desfazer-se”. Ainda outra característica é que geralmente não há contornos definidos que delineiem as partes da cabeça composta, formadas por diferenças de cores e sombreados; uma exceção pode ser apontada com relação às linhas que formam as sobrancelhas e o nariz, aproveitando partes superiores da árvore, sendo formas mais marcadas. As demais, mais vagas, somente sugerem a forma de um rosto quando a obra é vista à distância. Na figura 118 a imagem da obra aparece marcada com uma linha oval para destacar a parte dos olhos, mais facilmente visível dessa cabeça.



Fig. 118 – Destaque para a região dos olhos da cabeça composta.

A próxima figura destaca traços de um rosto inserido dentro da forma de um hexágono, no qual se pode perceber um pouco mais (figura 119):



Fig. 119 – O rosto enquadrado dentro dos contornos de um hexágono.

A figura 120, em preto e branco e em dimensões reduzidas também possibilita a percepção do rosto, o que comprova que as cores não são indispensáveis nesta obra para que o rosto possa ser vislumbrado.

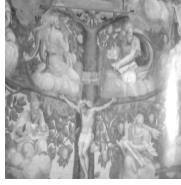


Fig. 120 – Detalhe da cabeça composta numa fotografia em preto e branco.

Interessante que numa fotografia realizada com um efeito de inversão de cores, é possível também perceber vagamente os vestígios de tal cabeça (figura 121):



Fig. 121 – Fotografia da reprodução da obra no catálogo de 2007 com efeito de inversão de cores.

A próxima fotografia da obra foi tirada no próprio local, quando as luzes no interior da Catedral tinham sido ligadas e ainda entrava luz do sol pela janela, no final de tarde, apesar da cortina abaixada. Nesta imagem, o efeito de luz sobre a janela a faz parecer um chapéu sobre a cabeça composta (figura 122).



Fig. 122 – Fotografia da obra com a janela iluminada (foto de autoria própria).

E, se após as imagens acima não se conseguiu visualizar um rosto nessa obra, a figura seguinte, apesar de grotesca, feita com formas geométricas, indica aproximadamente os traços da segunda imagem que tem permanecido oculta na primeira (figura 123):



Fig. 123 – Indicações aproximadas das localizações no rosto.

Além de distanciamento físico, a percepção dessa cabeça composta requer do espectador atenção e contemplação, é necessário que seja olhada por algum tempo. Ela não é percebida se for olhada de forma rápida e impaciente. Diferenciando-se, nesse aspecto, com as obras posteriores que geralmente requerem menos tempo para que as cabeças formadas pelo todo da obra sejam percebidas.

Essa contemplação mais demorada difere da forma como as imagens geralmente são vistas nos dias de hoje, como apontam vários autores que investigam a modernidade tardia ou pós-modernidade, como Harvey (1993), Jameson (1997) e Lyotard (1998). Sendo que a contemplação era valorizada no tempo de Arcimboldo, a partir das ideias de filósofos como Platão e Plotino; nesse tempo valorizava-se e estudava-se a visão e a percepção visual, principalmente os efeitos ilusórios.

De todo modo, apesar de diferença na técnica de composição da cabeça, pode-se apontar para a semelhança no tipo de rosto, pela ênfase em linhas curvas formando um rosto “rechonchudo”, de frente, sendo um rosto parecido, por exemplo, com o de Vertumnus (figura 10). A obra em questão também permite transparecer a inventividade do artista,

ainda aproveitando uma janela pré-existente na pintura (pelo que se supõe), na testa do rosto, enriquecendo as possíveis interpretações.

Sobre a presença dessa janela, pode-se remeter ao pensamento predominante na Renascença, que valorizava a arquitetura como a arte fundamental, como aponta Elisa Byington (2009).

Posicionada no meio da testa da cabeça, a janela remete à ênfase na mente, à luz da inteligência, que era considerada divina, possibilitando a ligação com o macrocosmo, como uma entrada do mundo, através da inteligência e racionalidade para o interior do ser humano, para a sua alma. O poder humano relacionado com essa força da inteligência. Tal janela também permite pensar na valorização do conhecimento como algo que traz a luz, a valorização do pensamento (humanismo), o homem considerado como um ser divino (Hermes Trismegisto), e também a simbologia do sol. Embora a janela tenha um formato quadrado (ou retangular), talvez se possa pensar nela como um terceiro olho, evidenciando uma influência indiana.

E a presença da janela na testa da cabeça composta nesta obra pode remeter ao mundo celeste com suas configurações astrais em permanente movimento, remetendo também à ideia ficiniana de que os planetas estão dentro. Ao mesmo tempo que os planetas estão do lado de fora do homem, distantes no espaço, também estão dentro do homem, e no caso da obra, dentro da cabeça composta, evidenciando essa qualidade de pertencer concomitantemente ao macro e ao microcosmos, num jogo entre as ideias de fora e dentro.

A dignidade do homem como mago, como operador que tem dentro de si o divino poder criador e o poder mágico de casar a terra ao céu, reside numa heresia gnóstica de que o homem já foi e pode vir a ser novamente, pelo intelecto, um reflexo da divina *mens*, um ser divino. Segundo a reavaliação final do mago da Renascença, ele se torna um homem divino. (YATES, 1987, p.129 – grifo da autora).

A parte mais visível desta cabeça composta “oculta” são as sobranceiras e a parte superior do nariz, que poderiam por esse motivo ser consideradas a âncora da imagem. Mas na realidade tal cabeça só se torna visível a partir do momento em que o olho à direita se torna

perceptível¹⁵⁵. A definição de âncora de uma imagem, criada neste trabalho, refere-se a uma parte de uma imagem figurativa, que a partir do momento em que é vista remete para uma outra imagem que não tinha sido percebida num primeiro momento pelo espectador frente à imagem – no exemplo desta obra: um contraste de cores no braço direito do rei Ozias, posicionado à direita, logo abaixo da janela, no momento em que se transforma aos olhos do espectador à distância, no olho esquerdo da cabeça composta, torna-se a âncora que permite perceber essa outra imagem oculta sob aquela. Se a qualquer momento o espectador “perder” a segunda imagem, é só focalizar a âncora que essa imagem “reaparece” aos seus olhos novamente.

Outro conceito pertinente com relação à cabeça composta refere-se à noção de metamorfose, podendo-se afirmar, conforme Chevalier, que se trata de uma metamorfose ascendente:

As metamorfoses podem ser ascendentes ou descendentes, segundo representem uma recompensa ou um castigo, ou segundo as finalidades às quais obedecem. Não é, com efeito, para castigar-se que Zeus transforma-se em cisne junto a Leda.¹⁵⁶ (CHEVALIER, 1986, p.709).

Neste caso, a cabeça composta na obra de Arcimboldo em análise parece indicar tratar-se de uma metamorfose do tipo ascendente.

Revelam uma certa crença na unidade fundamental do ser, pois as aparências sensíveis não têm mais que um valor ilusório ou passageiro. Inclusive as mudanças de forma parecem não afetar as personalidades profundas, que guardam em geral seu nome e seu psiquismo. Poder-se-ia concluir, desde um ponto de vista analítico, que as metamorfoses são expressões do desejo, da censura, do ideal ou da sanção, surgidos das profundidades do inconsciente e tomando forma

¹⁵⁵ Pelo menos foi assim para a autora deste trabalho, para quem a “âncora” dessa imagem foi esse olho verde.

¹⁵⁶ Transcrição traduzida. No original: “Las metamorfosis pueden ser ascendentes o descendentes, según representen una recompensa o un castigo o según las finalidades a las cuales obedecen. No es en efecto para castigarse que Zeus se transforma en cisne junto a Leda.” (CHEVALIER, 1986, p.709).

na imaginação criadora.¹⁵⁷ (CHEVALIER, 1986, p.709).

No afresco em questão, a ideia de metamorfose permite pensar que as obras compostas de Arcimboldo não remetem diretamente à metamorfose pois não se trata da transformação de um ser em outro, e sim na composição de um ser a partir de diversas formas justapostas, o que não existe na realidade. Consiste na transformação de uma imagem em outra: de um tema religioso composto por vários personagens para uma cabeça humana, o que remete à ideia já exposta neste trabalho, em voga na época do artista, da redução do múltiplo ao uno, sendo representada uma cabeça humana como “imagem do mundo” (CIRLOT, 1984, p.129).

Sobre a significação simbólica da cabeça, os referidos aspectos permitem compreender a significação de síntese do organismo atribuída ao rosto humano, que, apesar de possuir na cabeça diversos órgão sensoriais, muitas vezes é enfatizado como associado ao pensamento abstrato:

Outros aspectos simbólicos da cabeça – como 'topo' do homem, que revela seu espírito na aura, nos cornos e no halo; como a expressão do homem, que lhe mostra a 'face', o 'sorriso' e os 'olhos'; como o lugar da ornamentação cosmética e do penteado, mas também da animalidade dos dentes, da barba e das ventas; como a portadora do paladar, do olfato, da audição e da visão; e no seu significado alquímico de *rotundum* –, todas essas significações se dissolveram diante da fantasia dominante de uma cabeça pensante e sem corpo, no alto, iluminada pela distância apolínea. (HILLMAN, 1984, p.139 – grifo do autor).

Enquanto a primeira imagem, analisada no item anterior (7.1) requer uma proximidade dionisíaca do espectador, esta segunda imagem

¹⁵⁷ Transcrição traduzida. No original: “Revelan una cierta creencia en la unidad fundamental del ser, pues las apariencias sensibles no tienen más que un valor ilusorio o pasajero. Incluso los cambios de forma parecen no afectar a las personalidades profundas, que guardan en general su nombre y su psiquismo. Se podría concluir, desde un punto de vista analítico, que las metamorfosis son expresiones del deseo, de la censura, del ideal o de la sanción, surgidos de las profundidades de lo inconsciente y cobrando forma en la imaginación creadora.” (CHEVALIER, 1986, p.709).

requer, contrariamente da anterior, um distanciamento apolíneo. Assim, comparando ambas imagens da obra, pode-se perceber esse jogo de opostos.

Tendo em vista as considerações teóricas da época apresentadas no item 5.2.1, como as de Ficino sobre o rosto significando janela da alma, o microcosmo correspondendo a uma síntese do céu composto pelas esferas celestes, o macrocosmo. Ficino, ao conceber o rosto humano como imagem do divino, numa relação em que a partir do microcosmo (o rosto) pode-se contemplar o macrocosmo (os planetas e as constelações celestes), fundamentando-se na ideia de que “(...) os corpos humanos e a ordem universal se correspondem” considerando o rosto humano com sua variedade fisionômica (...).” (CHASTEL, 1975, p.93).

Tal cabeça composta nesta obra pode também estar representando a concepção filosófica platônica apresentada em seu livro intitulado *Timeu*, segundo o qual o mundo é um grande ser vivo, cujo corpo é formado pelos quatro elementos (PLATÃO, 2003):

(...) este mundo ordenado, que é verdadeiramente um ser vivo, provido de alma e de pensamento, foi gerado por efeito da providência do deus. (...). Efectivamente, este ser vivo envolve e contém em si mesmo todos os seres vivos providos de pensamento, da mesma maneira que este mundo ordenado nos contém, a nós e a todas as outras criaturas visíveis. (PLATÃO, 2003, p.68).

A pintura de uma cabeça composta pode justamente estar representando o intelecto universal (ou 'alma do mundo', ideia presente nas obras do pensamento de Giordano Bruno), que é capaz de unir seres dispersos, abrangendo uma multiplicidade de seres, embora sejam todos de uma mesma ordem, não remetendo exatamente a um caos, havendo uma certa lógica nos elementos que compõem a imagem humana total. Isso evidencia a importância da humanidade como portadora de um princípio totalizante, que se dá em primeiro lugar pela razão (representada pela cabeça), sendo que segundo algumas concepções a cabeça era considerada a sede da alma, enfatizando o poder do intelecto, em sua capacidade em ordenar os demais seres e de conhecer, pensar e imaginar. Tal concepção de mundo unificado, que concebe o ser humano como um microcosmo, fundamentou os textos mágicos e

alquímicos, principalmente nos séculos XV e XVI (NICOLA, 2005; BRUNO, 1978).

No caso da cabeça composta da “Árvore de Jessé”, trata-se de uma concepção semelhante, mas neste caso, a cabeça humana não é formada somente por outros seres similares entre si, embora diferentes, mas abrange a paisagem representada. Ou seja, o artista não somente representa vegetais e humanos juntos, mas também o solo, o céu ao fundo, os fenômenos atmosféricos que são as nuvens, e inclusive um elemento arquitetônico (e portanto a cultura juntamente com a natureza): uma janela, localizada na testa da cabeça, enfatizando um significado de racionalidade. No entanto, mais como maneirista e menos como renascentista, embora o primeiro não estabeleça um corte abrupto com o segundo, como visto em tópico anterior, além do significado que enfatiza o intelecto e a racionalidade, pode-se conceber a presença também de um significado que remete à ideia de irracionalidade, devido à irrealidade da imagem.

7.3 POR UMA BUSCA DE SÍNTESE

A partir do mapeamento de símbolos encontrados na obra em questão, e algumas relações que puderam ser estabelecidas entre os mesmos, tenta-se a partir deste momento trazer algumas considerações referentes a possíveis significados e implicações desses resultados para a realização de uma interpretação objetiva da referida pintura. Observa-se a variedade de significações veiculadas pelos símbolos presentes de forma mais direta ou indireta, podendo, em um primeiro momento, parecerem avassaladoras devido à grande quantidade de símbolos assinalados nesta obra.

Entretanto, apesar da ampla diversidade de possibilidades de significação atribuíveis a esta obra, pode-se observar a recorrência (ou o que se poderia chamar de uma redundância) de determinados significados nas representações de figuras que têm recebido interpretações simbólicas semelhantes. Considerando a própria característica dos símbolos de unirem ao mesmo tempo múltiplos significados discordantes visando uma visão unificada da realidade, tal abordagem permite reduzir significativamente a multiplicidade de sentidos, sem ser necessário arcar com o ônus da perda da complexidade desta pintura na interpretação.

É possível identificar na obra símbolos diversos que representam Deus, como: luz, janela, sol, deserto, nuvem, Cristo, número 1, círculo e respiração. A ideia de elevação aparece representada pela árvore, janela, cruz e Cristo. Outro significado simbólico muito recorrente nesta obra consiste na ideia de vida, representados pela árvore, raízes, frutos; nascimento/descendência; mãe; ressurreição, círculo; sol, luz; órgãos vitais remetendo a respiração e aos batimentos cardíacos.

Tal recorrência de significados que se repetem em símbolos e possibilidades simbólicas diferentes nesta obra condiz com o pensamento mágico da época voltado para a busca de correspondências entre os diversos elementos da natureza visando encontrar uma unidade harmônica que confirme e comprove uma visão de mundo compartilhada.

A concepção de tempo predominante na obra aproxima o artista mais das visões cosmológicas antigas do que da visão cristã, embora possa ser percebida uma certa mistura entre essas duas visões a princípio inconciliáveis, com a presença de simbologias que remetem a ambas concepções, a árvore e a ideia de um círculo abrangendo todas as figuras pintadas na obra, deixando de fora duas nuvens: aquela que “sustenta” o rei Salomão, e a mais enegrecida, sob o rei Amon. Sendo nesta obra representado um sincretismo entre ambas visões de mundo. Apesar de uma recorrência de símbolos que se referem ao tempo cíclico, que seria representado melhor pelo círculo sem ponto, nesta obra percebe-se um centro bem definido dentro de uma possível “roda da vida”: a cabeça de Cristo, o que contradiz tal concepção cíclica, como na seguinte passagem: “Mas a circunferência em que não há nenhum ponto marcado é a imagem daquilo em que o princípio coincide com o fim, quer dizer, do eterno retorno.” (CIRLOT, 1984, p.164). A presença de Cristo no centro dessa obra, segundo a história linear contada pela Bíblia, rompe com a ideia de circularidade, tendo em vista a pressuposição de fim da história. Embora o texto bíblico traga a promessa da segunda vinda de Cristo – o que poderia parecer remeter a um ciclo que se repete –, segundo o raciocínio exposto nessa narrativa trata-se de um evento previsto que ocorrerá após uma determinada sequência dos acontecimentos no fim da história.

Outras oposições e tentativas de conciliação também podem ser percebidas nesta obra, como uma característica maneirista e do pensamento da época no sentido de representar um todo complexo constituído por oposições que se busca conciliar (“coincidentia oppositorum”), como: material X espiritual; natureza X cultura; cíclico

X linearidade; permanência X transformação; cristianismo X paganismo; vida X morte, feminino X masculino; subida X descida, unidade X multiplicidade, real X ilusório, movimento X imobilidade.

Várias simbologias cósmicas foram apontadas nesta análise: árvore do mundo, ovo do mundo, teatro do mundo, livro do mundo. E também símbolos vitais: árvore da vida, águas da vida, roda da vida, sopro da vida, sol, coração, pulmões. Nesse sentido, pode-se dizer que o significado da obra como um todo, a partir da combinação de seus diversos significados aponta para uma imagem de mundo conciliadora de visões divergentes remetendo à totalidade, alcançada após um longo caminho percorrido que, apesar de visar a vida, não exclui a morte e o renascimento num sentido figurado, como pode ser observado nos significados apresentados na análise realizada acima, principalmente no item 7.1.3.

Embora na obra em questão seja identificada a presença dos opostos vida e morte, luz e sombra, os primeiros termos dessas oposições predominam, ainda que seus opostos também sejam representados.

Em síntese, esta imagem permite uma leitura dupla: uma no sentido macrocósmico e outra, microcósmico. No primeiro sentido, trata-se da visão de um mundo ordenado, hierárquico, em que os opostos podem ser conciliados, como por exemplo o cristianismo com o paganismo e o judaísmo (seus predecessores). As diferenças podem ser unificadas, num mundo em movimento e metamorfose. Inclui uma reflexão sobre o tempo, ao mesmo tempo cíclico e linear (como uma espiral, ou como uma ampulheta – em que o tempo é linear mas pode recomeçar quando a ampulheta é invertida (recomeços)). Embora estejam presentes opostos como vida e morte, e luz e sombra, a vida e a luz predominam, embora seus opostos não deixem de existir. Possui ainda uma concepção de mundo mística e fundamentada em conhecimentos ocultistas, ao gosto da época.

Além do sentido macrocósmico expressando uma visão de mundo, também pode-se identificar nesta obra símbolos que direcionam a significação para uma visão do ser-humano. Neste sentido microcósmico, a obra representa a alma humana em seu aspecto de transformação e regeneração, tornando-se purificada e reconciliada com Deus – por meio da alquimia na transformação da matéria-prima em Pedra Filosofal (a obtenção da totalidade).

Enquanto na primeira imagem da obra – referente ao tema-título – foi possível discernir significados que remetem ao macrocosmo e ao microcosmo, os quais podem ser separados em discursos diferenciados,

com maior ênfase sendo conferida à multiplicidade de seres e formas simbólicas; na segunda imagem – a cabeça composta – ambos aspectos também podem ser identificados, mas de forma predominantemente inter-relacionada, formando uma visão unitária.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final deste percurso investigativo acerca de possíveis significados do afresco “A Árvore de Jessé”, pintado por Giuseppe Arcimboldo, pode-se avaliar os seus resultados ao encontro da pergunta norteadora e dos objetivos propostos no início desta caminhada; bem como as dificuldades encontradas e as tentativas de superá-las para chegar à conclusão desta tese. Durante todo o trajeto percorrido foram buscados os significados que podem ser atribuídos à obra, tentando relacionar os símbolos com prováveis ideias correspondentes.

A resposta dada neste trabalho ao significado da obra considerou dois níveis de interpretação: o tema referente às partes (a árvore de Jessé) e a cabeça relativa ao todo. A relação entre as ideias de unidade e multiplicidade está muito presente neste afresco, no qual uma diversidade de seres formam um rosto unitário. O jogo de ideias unidade-multiplicidade está muito presente nas obras de Arcimboldo, não somente nesta, mas também nas suas pinturas posteriores em que uma multiplicidade de seres forma uma cabeça humana composta.

As análises apontaram para uma grande quantidade de símbolos presentes na obra e seus possíveis significados, mas que apesar disso, vários deles direcionam para ideias coincidentes, e assim contribuem para a formação de um discurso unificador, coerente e coeso, mesmo abrangendo ideias opostas e aparentemente desconectadas. Este aspecto está de acordo com a concepção de Eliade (2010b), segundo a qual o símbolo possui uma função unificadora. As relações que podem ser estabelecidas entre os símbolos compõem uma pintura caracterizada pela complexidade, podendo ser percebidas ideias que se repetem, complementam e opõem. Contudo, embora alguns significados se repitam em símbolos diferentes, isso não significa que tais símbolos sejam intercambiáveis, concordando com a afirmação nesse sentido de diversos autores (CIRLOT, 1984; DURAND, 2002; LURKER, 2003; e REVILLA, 2007).

Em síntese, a leitura realizada indica que uma ideia recorrente nesta obra refere-se a vida, repetindo-se de várias maneiras, como nas imagens da vegetação, terra, descendência, paternidade, maternidade e ressurreição, e em associações que remetem às imagens simbólicas de “livro da vida” e de “águas da vida”. O título “A Árvore da Vida de Cristo” também é adequado para esta obra, tendo em vista a ênfase na vida, apresentada e indicada de diferentes formas neste afresco. Entre os sentidos relacionados com a vida, a criação aparece mais enfatizada,

embora os demais (os opostos: conservação e dissolução) (CIRLOT, 1984, p.602) também sejam contemplados na referida pintura. Com relação à concepção de Durand (2002) acerca da estrutura do imaginário, pode-se perceber tanto símbolos diurnos quanto noturnos. Embora ambos os tipos apareçam nesta obra, há uma ênfase no regime diurno pelo destaque observado conferido à simbologia solar, abrangendo símbolos que remetem a ascensão, temporalidade, e antíteses. No tocante ao último aspecto citado, as oposições evidenciam a ambiguidade da obra, dificultando o fechamento das possibilidades interpretativas para uma única interpretação. E assim, algo na obra permanece indefinível e intraduzível, como afirma Lurker (2003). Na obra foram observados a representação de símbolos do cristianismo em profusão, assim como também referências a simbologias concernentes ao paganismo e ao judaísmo, evidenciando a amplitude simbólica da referida obra.

Foi possível perceber esta obra como situada na transição para a modernidade. Com fortes características pré-modernas, esta obra evidencia uma continuidade da visão de mundo medieval, e de valores pré-modernos como a importância conferida aos antigos e aos conhecimentos místicos fundamentados no princípio da interdependência universal num mundo vivo. No entanto, alguns aspectos modernos também podem ser reconhecidos, presentes nas características maneiristas que visam romper com padrões tradicionais de representação, como por exemplo a não utilização das regras da perspectiva e o humor, e em formas de representar o tema da árvore de Jessé que contrasta com os padrões tradicionais. Sendo que as imagens de cabeças compostas parecem aproximar-se mais dos valores modernos, veiculando ideias de transformação, instabilidade, movimento, fragmentação, questionamento de identidades. Tais aspectos podem ser identificados mais explicitamente nas cabeças compostas posteriores, mais vinculadas com a modernidade. Entretanto, com a identificação de uma cabeça composta na obra aqui analisada, tais aspectos característicos da modernidade também podem ser observados, lado a lado com os aspectos pré-modernos que até o momento estavam mais visíveis neste afresco.

Conclui-se também que os pressupostos do simbolismo apontados por Cirlot (1984) no final do item 3.1 foram seguidos nesta pesquisa. O pressuposto de que tudo tem significado foi contemplado ao buscar significado(s) para cada elemento da obra, como por exemplo, incluindo a janela na análise realizada. Referente ao princípio de que nada

encontra-se isolado, mas em relação, buscou-se relacionar os símbolos entre si e com as informações do contexto, com destaque para as ideias da época, os significados antigos mais diversos relativos à imagem arbórea e as simbologias cristãs relativas ao tema da árvore de Jessé e das árvores da vida e do conhecimento do bem e do mal. No tocante ao pressuposto de transformação da quantidade em qualidade, foram incluídos também na análise da obra os significados simbólicos dos números. Referente ao princípio da serialidade, buscou-se na análise as continuidades e categorias diversas de elementos pictóricos. E por fim, com relação às correlações entre as séries, procurou-se realizar relações entre tais categorias e ordenações. Tais pressupostos vêm ao encontro do pensamento predominante na época em que essa obra foi pintada, o qual fisava encontrar correspondências entre os mundos macro e microcósmicos, evidenciando uma integração entre: a obra e o sistema de pensamento que a originou, os pressupostos teóricos e metodológicos do trabalho com os símbolos, e a análise realizada, direcionando para uma unidade. As contradições encontradas não estão nestes aspectos mencionados, e sim na ambiguidade dos símbolos representados, indicando para a multiplicidade na obra.

No decorrer desta pesquisa várias dificuldades tiveram que ser enfrentadas. Uma delas consiste nas interpretações contraditórias sobre as criações pictóricas de Arcimboldo, gerando confusão e falta de clareza. Muito ainda falta ser pesquisado. O campo de estudos acerca do artista está permeado de informações e opiniões contraditórias, desde as relacionadas a sua época, passando pelo que se sabe a seu respeito, até as apreciações atuais sobre as suas obras. Frente a tantas opiniões desconstruídas, neste trabalho optou-se por tomar alguns posicionamentos, fazendo escolhas que pareceram ser as mais adequadas frente às informações disponíveis, buscando entendimento em meio a tantas indefinições.

Assim como o campo de estudos é permeado de controvérsias, também a perspectiva escolhida para a leitura da imagem – contextualizada – não é consensual, não sendo a tendência do momento, estando mais em voga leituras anacrônicas. Mas foi escolhida por vir ao encontro aos objetivos deste trabalho, ser mais enriquecedora, tendo sido pertinente para uma pesquisa interdisciplinar, e tendo proporcionado o alcance do objetivo proposto que foi realizar uma análise da obra buscando identificar qual a fundamentação mais provável em termos de ideias que está formando essa obra, ao

influenciar o artista na escolha da composição e demais elementos pictóricos.

Com relação ao método de leitura de imagens, cuidou-se para que fosse compatível com a teoria de fundo junguiana. Em parte coincide com a sugerida por Panofsky (2007), abrangendo três níveis (pré-iconografia, iconografia e iconologia), embora as análises realizadas em cada um desses níveis não tenham sido sempre apresentados separadamente e seguindo essa ordem. E por outra parte, o método empregado foi construído durante a realização da leitura, tendo sido considerado importante não seguir um esquema rígido e fechado, mas ter liberdade para as análises e exploração das imagens. Uma diferença a ser apontada na abordagem de Panofsky como um todo e a que foi aqui utilizada consiste em que o autor focaliza as formas gerais do todo de uma obra, e não analisa partes desse todo. Nesse sentido, a abordagem aqui utilizada aproxima-se mais da de Francastel (1987), que considera pertinente estabelecer relações entre as partes que formam o todo de uma obra pictórica.

Neste trabalho não se vê problemas na utilização de referências extra-pictóricas à obra na análise. Se o próprio artista não é fechado, imune às influências externas, fazendo parte de um mundo com o qual está em constante relação, a obra também não precisa ser vista como sendo fechada, sem relação com o mundo no qual está inserida. Nesta tese, a abordagem contextual à obra foi fundamental para os resultados obtidos, considerando que sem as informações obtidas e apresentadas no capítulo 5, referente à história da arte e às ideias da época, não teriam sido possíveis as interpretações realizadas, tendo em vista o hiato temporal e espacial que separam a autora deste trabalho e as ideias que permitiram o surgimento da referida obra. Uma abordagem anacrônica à obra em questão é possível, mas seus resultados seriam diferentes ao partirem de outros objetivos, por exemplo, sendo um método mais adequado para estudos sobre a recepção das obras do artista no tempo atual. Ao não buscar os conhecimentos da época, nem visar localizar a obra em seu contexto de surgimento, não se teria percebido as influências das ideias cristãs medievais sobre a obra, e nem do hermetismo e da alquimia, e possivelmente não trazendo, portanto, contribuições relevantes ao campo dos estudos sobre as obras de Arcimboldo. Apesar de aqui não se pretender negligenciar o aspecto da recepção da obra de arte, o foco de interesse recaiu com maior ênfase sobre a própria obra e os possíveis significados que seus elementos permitem numa possível leitura contextualizada da obra. Além disso, a

abordagem contextual valoriza a importância do cultivo de uma cultura geral, em que conhecimentos diversos contribuem para ampliar as possibilidades interpretativas de uma obra de arte, ainda mais quando se trata de conhecimentos compartilhados pela cultura da época em que a obra foi criada, como neste caso, mitologias, astrologia, entre outros. Os quais podem ser obtidos e complementados na consulta a fontes como os tratados e dicionários de símbolos. Um exemplo nesse sentido é que ao se ter um conhecimento anatômico básico, pode-se identificar uma estrutura semelhante à árvore brônquica e os pulmões de cada lado, chegando à ideia apresentada na figura 112. Por conseguinte, a abordagem contextual das obras de arte pode acabar estimulando a curiosidade e a busca de novos conhecimentos visando satisfação e crescimento pessoal e não apenas utilização prática imediata, sendo estes necessários, remetendo ao conceito de *animal laborans* de Hannah Arendt (1981).

A abordagem contextual também foi pertinente e interessante devido ao fato desta consistir em uma pesquisa que visa ser interdisciplinar, e assim, permitir uma circulação entre diversas áreas do conhecimento para ter uma visão mais ampla sobre o objeto investigado.

Também conclui-se que o objetivo de interdisciplinaridade foi alcançado nesta pesquisa ao abordar aspectos que geralmente aparecem circunscritos em campos separados de conhecimento, buscando assim uma visão abrangente da obra e de aspectos que contribuem para uma compreensão mais ampla da mesma. Diferentemente de uma perspectiva metodológica que visa um afinilamento do conhecimento obtido a partir da crescente especialização; aqui partiu-se de uma visão ampla do contexto, foi ocorrendo uma certa delimitação do olhar de acordo com o objeto, mas buscou-se novamente ampliar o olhar ao abordar o objeto sob um olhar multifacetado e deixar a obra em aberto, numa imagem que, diferenciada do funil, aproxima-se de uma ampulheta.

A complexidade desta pesquisa também pode ser verificada na abordagem interdisciplinar e no contexto de surgimento da obra, em uma época e estilo artístico complexos (Renascença tardia ou Maneirismo), cujas obras de arte tem o objetivo e característica de abarcarem um todo contraditório e consistirem em jogos e enigmas visuais. A própria obra do artista no seu conjunto e A Árvore de Jessé em particular, são complexos, caracterizados por jogos conceituais. O que em si já cria dificuldades para a pesquisa, constituindo um grande desafio para um(a) pesquisador(a). E uma abordagem disciplinar não pode dar conta dessa complexidade, em seus múltiplos aspectos.

Um outro aspecto e dificuldade a ser apontado na pesquisa interdisciplinar refere-se a articular conhecimentos entre diversas áreas das ciências humanas, no caso deste curso de doutorado específico, mas ao mesmo tempo ter o cuidado para não ultrapassar certos limites de aprofundamento. Esta informação não implica necessariamente em superficialidade, mas em uma outra característica de conhecimento. No caso desta investigação, teve que se cuidar para não entrar demasiadamente em uma área cujo conhecimento específico não se tem domínio. Assim, por exemplo, foi possível realizar uma leitura de uma obra de arte, buscando formas percebidas mas não foi possível fazer uma análise estrutural da imagem, reconstituindo a sua construção pelo artista do tipo que é realizado pelos profissionais da área de artes visuais. O que não fez falta para os objetivos deste trabalho, evidenciando a viabilidade de uma pesquisa deste tipo. Portanto, houve um limite que precisou ser respeitado para conhecer e utilizar alguns conhecimentos provenientes de uma outra área de formação, sem invadi-la. Exemplos semelhantes podem ser citados também com relação às incursões necessárias realizadas nos campos da história e da filosofia para abordar o tema escolhido. Ainda dentro dos desafios da interdisciplinaridade, fez-se o possível para minimizar o quanto possível, problemas de incompatibilidade teórica.

Outra dificuldade, ainda, refere-se a trabalhar com um objeto (neste caso, os símbolos) que escapa a definições, categorizações e esquemas, que não pode ser capturado para evitar a morte do símbolo (CHEVALIER, 1986). É necessário ter o cuidado de trabalhar com esse objeto mantendo a sua mobilidade, diversidade, contradições, não fechando a obra numa interpretação definitiva, única, pronta; mas apontar para uma possibilidade, fundamentada na relação entre diversos símbolos. Mas no final do trabalho, é importante deixar a obra em aberto, não fechar para outras possibilidades. Esta forma de trabalhar é desafiante, tendo em vista as diferenças entre arte e ciência, do que pode decorrer, algumas vezes, uma certa tensão epistemológica difícil de ser dirimida. Por exemplo, exprimindo esta ideia em termos metafóricos, o objeto a ser estudado é como um pássaro, em vez de engaiolá-lo para estudá-lo em profundidade, trata-se de deixá-lo livre, estudando-o em liberdade, quando ele pousa em um determinado ambiente, analisando suas relações nesse ambiente, construindo um conhecimento aplicável a esse contexto efêmero específico (que vem a ser o objeto de uma pesquisa como esta, sobre símbolos), mas depois, num momento seguinte o pássaro pode levantar vôo e estabelecer outras relações em

outras paisagens, realizando outros aspectos seus e possibilidades. Transpondo essa imagem poética para esta pesquisa específica, pode-se pensar no pássaro como a árvore, imagem simbólica milenar (com extensão espacial e temporal) com inúmeros significados, mas no contexto desta obra específica, foi realizada uma escolha entre tantas possibilidades, considerando-se a relação desse símbolo principal com os demais símbolos relacionados na obra, sendo possível direcionar a leitura da obra para uma direção, não impossibilitando que a mesma obra possa ser retomada posteriormente partindo de um outro aspecto do mesmo símbolo, e não fixando a significação da árvore para o aspecto focalizado com relação a outras obras (pictóricas).

Adaptando a trajetória da pesquisa para este objeto desafiante (o símbolo), foi necessário seguir um percurso investigativo cuidadoso para evitar encerrar o objeto, pois o símbolo resiste a definições, conforme enfatizam os diversos estudiosos que investigam esse objeto, como Chevalier (1986), Durand (2002) e Lurker (2003). Apesar desse aspecto da pesquisa que deve permanecer em aberto, essa característica do objeto não inviabilizou esta investigação, sendo possível realizar uma leitura simbólica e reflexões suscitadas por simbologias presentes na obra. Portanto, apesar de alguns limites impostos pelo objeto à pesquisa, foi possível a construção de conhecimento sobre a criação do artista, a obra e alguns conceitos (como o de âncora da imagem) e ideias concernentes ao tema da árvore de Jessé.

Também pode-se mencionar a dificuldade em realizar um trajeto linear para formar um discurso sobre uma obra pictórica, que apresenta todos os seus diversos elementos (compositivos, formas, cores, temas...) formando uma única imagem, aparecendo tudo de uma só vez frente aos olhos (CHEVALIER, 1986). Mas na hora de escrever é necessário trabalhar sobre uma parte por vez, tem que se escolher uma ordem, por onde se vai começar, seguir e terminar a análise, embora se tente o tempo todo fazer inúmeras relações com os significados dos símbolos e algumas possibilidades esclarecedoras e pertinentes trazidas nas partes anteriores deste trabalho, visando facilitar a percepção de aspectos da obra. Esse problema da linearidade da escrita frente a um objeto não linear como os símbolos também é discutido por Durand (2002).

Ainda com relação à linguagem escrita em contraposição à linguagem pictórica, é interessante apontar que, no decorrer deste trabalho, em diversos momentos, principalmente durante a análise, as palavras utilizadas descritivamente auxiliaram a perceber ideias e significações. Por exemplo, no item 4.1, ao descrever a corte de Rodolfo

II como frutífera, tal palavra possibilitou pensar numa relação entre tal ambiente culturalmente enriquecedor e a escolha de frutas para a criação de retratos naquele contexto, embora tal relação tenha ficado subentendida no texto, permitindo que o espectador também possa estabelecer essa relação. Tal influência da descrição sobre a análise da obra também ocorreu no item 6.12 sobre as representações de árvores de Jessé, e principalmente no transcorrer do capítulo 7, em que a seleção de determinadas palavras tornava a análise mais clara e a possibilidade de percepção mais clara. Assim como também certas passagens escritas, consultadas em dicionários de símbolos, quando confrontadas com a imagem, tornava mais claro e perceptível certas ideias na pintura, como por exemplo com relação à existência de três deuses solares diferenciados da mitologia egípcia e o eixo central da obra com três símbolos solares que poderiam encontrar correspondência com tal descrição. Também o fato de descrever o rosto ilusório da figura 104 como localizado no joelho direito de Maria, permite perceber que as demais cabeças ilusórias nas figuras 103, 105, 106 e 107 também encontram-se no lado direito (com a exceção de apenas um rosto grotesco atrás do braço esquerdo do rei Amon na figura 103), e por conseguinte, pode conduzir a buscar um significado para isso, tendo em vista significações de valorização concernentes ao lado direito.

Outra questão problemática com que este trabalho se deparou refere-se à intencionalidade do artista, e na possibilidade de esta ser conhecida, pois às vezes o próprio artista não tem uma intenção clara, assim como em alguns momentos não pode prever como a sua obra será recebida. No entanto, a partir de informações investigadas relativas a diversos aspectos conceituais, foi possível obter alguns esclarecimentos nesse sentido. Como uma obra maneirista, uma das características do estilo é uma consciência maior por parte do artista com relação ao seu processo de criação e resultados buscados, evidenciando uma ênfase no aspecto intelectual. E tratando-se de um afresco encomendado por uma autoridade religiosa, com um tema definido que até tem uma história com relação a sua iconografia, pode-se depreender que o autor teve intenção clara na criação dessa obra. E tal intenção deve estar relacionada não só ao tema e ao modo de representá-lo relativamente pré-estabelecido, mas também a uma visão de mundo que o artista compartilhava, assim como também a sua proposta artística pessoal, visível nas suas demais obras, relacionada ao maneirismo e a suas criações. Nesse sentido, as análises aqui realizadas indicam que o objetivo desta obra pode ter sido constituir uma síntese de uma visão de

mundo e de homem em voga na época, com sobreposições de ideias, abrangendo diversos simbolismos.

Entre as contribuições, podem ser assinaladas algumas, sendo que a principal consiste em apontar uma relação entre as duas fases do artista com relação a suas cabeças compostas, e esta obra como um possível elo de ligação entre tais fases. Sugere-se aqui que tais obras possuem características diferenciadas, apesar de criadas pelo mesmo artista, possibilitando responder a algumas perguntas ainda não respondidas definitivamente no âmbito dos estudos sobre Arcimboldo. Mas, além da autoria, não se propõe que haja alguma vinculação entre essas obras, com características e objetivos diferentes. Sendo que a percepção dessa imagem oculta que ainda não havia sido percebida contribui também no sentido de que a obra possa ser vista com um novo olhar, e para uma maior compreensão sobre esse período na trajetória artística de Arcimboldo, referente às obras anteriores à sua chegada na corte.

Tendo em vista tantas hipóteses que foram apontadas sobre as obras anteriores do artista, sua mudança de estilo e o motivo que o teria tornado famoso a ponto de ter sido convidado para integrar a corte em Viena, neste trabalho aventou-se aqui uma nova possibilidade. No entanto, apesar de fazer sentido e permitir responder essas perguntas, é bastante provável, mas não é uma resposta definitiva, somando-se às demais possibilidades. Em síntese, tal possibilidade é a de que o artista já realizava cabeças compostas, e deve ter ficado famoso com elas, mas apesar de semelhança na ideia e princípio básico de realização, é de outro tipo, que ele não voltou a repetir desde a sua mudança para a corte. Neste contexto, no contato com outras ideias e conhecimentos, ele deve ter aprimorado a técnica até chegar às suas famosas criações. Sendo que, entre possíveis obras desconhecidas, é viável que “A Árvore de Jessé” tenha sido a obra, ou uma delas, que o tornou admirado e famoso na época, embora não tenha sido encontrada nenhuma menção a isso nos escritos da época sobre o artista e suas obras.

Outra contribuição desta pesquisa consiste nos significados mapeados referentes aos significados da imagem arbórea em diferentes culturas, e o agrupamento realizado dessas significações em dez categorias de análise, e mais uma abrangendo as demais e referindo-se à árvore como símbolo da totalidade. Este capítulo permite reflexões sobre a importância cultural dessa imagem, caracterizada pela ambiguidade.

Ainda outra contribuição que pode ser apontada consiste, com relação aos capítulos referentes ao artista e seu contexto, na reunião de

diversas informações dispersas e de acesso restrito sobre o artista e suas criações.

De modo geral, a análise realizada neste trabalho buscou seguir a noção denominada por Cirlot (1984) de interpretação objetiva, no sentido de evitar buscar interpretações pessoais à obra, e sim compreensões a partir dos significados coletivos, compartilhados de modo amplo. No entanto, embora este autor diferencie a interpretação objetiva como aquela procurando a compreensão geral dos símbolos, e a interpretação subjetiva como a aplicada a casos particulares, neste trabalho os símbolos foram abordados numa obra específica, privilegiando os seus significados mais abrangentes, o que foi realizado por meio da consulta a dicionários de símbolos. Buscou-se integrar tanto os significados presentes nas mais diversas culturas, como também a sua apropriação pelos artistas medievais em suas obras referentes ao tema da árvore de Jessé. E principalmente pelo contexto de surgimento da obra de Arcimboldo, buscando uma abordagem ampla à obra na análise que foi realizada nesta investigação. Embora Cirlot demonstre receio de que a interpretação subjetiva possa resultar numa visão reducionista dos símbolos, acredita-se que a leitura aqui efetuada não foi reducionista, deixando possibilidades em aberto.

Com relação à transformação das imagens por meio da ação imaginante, conforme Bachelard (2001), tal aspecto teve um lugar preponderante nesta tese, o que pode ser evidenciado nas formas percebidas nos elementos da pintura, bem como também nas relações estabelecidas entre ideias e mitologias diversas, e tais elementos da obra. Assim, de uma imagem como ponto de partida, decorreram outras imagens em profusão (no transcorrer do capítulo 7), com abertura para possíveis novas imagens decorrentes. Também ao não pretender fechar a leitura recusando escolher uma dessas imagens decorrentes como aquela que remete ao significado verdadeiro e definitivo, atende-se à prescrição de Bachelard (2001) no trabalho com imagens imaginárias, cuidando para não aprisionar as imagens.

Também durante o trajeto percorrido nesta pesquisa foi possível pensar sobre a proximidade das Ciências Humanas com a Arte: há espaço para a invenção, criatividade, imaginação concorrendo para novas sínteses nas investigações desta área científica na perspectiva interdisciplinar. Há um aspecto artístico nesta pesquisa.

Sintetizando o trajeto deste trabalho, este começou com um delineamento em sentido geral, dos estudos e apropriações realizados sobre o artista, definindo um aspecto, referente a uma determinada obra

que ainda não foi investigada, constituindo o objeto desta pesquisa. Em seguida, foram apresentadas a metodologia e a fundamentação teórica, considerados as indicações sobre o caminho a ser seguido na análise e a base conceitual (na primeira parte do trabalho).

Depois, além de informações e conhecimentos sobre o artista, partiu-se de elementos contextuais formando a base para a análise posterior, referentes aos conhecimentos que integraram a cultura da época em diferentes aspectos considerados pertinentes.

A seguir, veio uma pesquisa o mais abrangente que foi possível, baseada no método comparativo, que embora não tão exaustivo, por meio do uso de categorias de análise visou abarcar de modo abrangente os conceitos mais utilizados referentes a cada uma das teorias utilizadas sobre o tema central da obra: a árvore, e seu significado em diferentes culturas, como um símbolo recorrente e primordial, com importância fundamental para a humanidade, apesar de sua multiplicidade (tanto no sentido da árvore, com seus múltiplos significados. Embora possa ser observado um denominador comum; como também no sentido das diversas culturas humanas, sendo muito abrangente e vago se falar em “humanidade”, no entanto trata-se de um símbolo comum, presente em todas as culturas e com significados semelhantes). Após, seguiu-se à análise, buscando retomar de forma integrada e inter-relacionada, na medida do possível, os diversos aspectos da primeira parte deste trabalho, a medida em que eram relacionados com a obra, e permitiam uma melhor compreensão dos significados simbólicos que iam sendo identificados (como por exemplo sobre alquimia), com destaque para a significação dos símbolos. Neste sentido, teve destaque a árvore, retomando/resgatando os significados trazidos no capítulo anterior, abordando tais significados que haviam sido abordados de modo mais amplo, para a especificidade da árvore representada na obra em questão. Para tratar tal especificidade, foram pesquisados também os demais símbolos presentes nessa obra, cujos significados eram de certa forma restringidos conforme o seu lugar simbólico na mesma, na medida em que contribuíam de forma relevante para uma significação total da obra. Sendo que a análise foi realizada em dois momentos, buscando assemelhá-la à forma de leitura das cabeças compostas do artista: em suas partes e em seu todo. Buscou-se uma certa semelhança deste trabalho com a obra analisada de Arcimboldo, apesar de diferenças insuperáveis devido às características específicas de cada 'linguagem', e suporte, forma de expressão, com seus limites e possibilidades próprios.

Fica em aberto para futuras pesquisas um estudo mais especializado sobre o processo exato de ilusão ótica realizado, e muito possivelmente inventado por Arcimboldo, nesta obra (“A Árvore de Jessé”).

A partir dos resultados da presente leitura, é possível identificar aspectos a serem aprofundados posteriormente nas imagens pictóricas incluídas neste trabalho, como por exemplo, o discurso sobre sexualidade segundo o Cristianismo, e questões de gênero, abrangendo ainda a ideia de androginia.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Lisiane Machado. Por uma epistemologia transmetodológica na realização de pesquisas em comunicação. Em: Alberto Efendy Maldonado et al. **Metodologias de pesquisa em comunicação: olhares, trilhas e processos**. 2ª ed. (pp.215-238). Porto Alegre: Sulina, 2011.

ARANEO, Phyllis. The archetypal, twenty first century resurrection of the ancient image of the Green Man. **Journal Of Futures Studies**, Australia, v. 1, n. 13, p.43-64, august 2008. Disponível em: <<http://www.jfs.tku.edu.tw/13-1/A03.pdf>>. Acesso em: 22 mar. 2012.

ARENDDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense; São Paulo: EDUSP, 1981.

ASTI VERA, Armando. René Guénon, el último metafísico de occidente. In: René Guénon. **Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada**. (Compilación póstuma establecida y presentada por Michel Vâlsan). (pp.06-29). Madrid: 2001 (or: 1962). Disponível em: <<http://win.esonet.org>>. Acesso em: 10 jul. 2011.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BALTRUSAITIS, Jurgis. Prima dell'Arcimboldi: mostri e bizzarrie medievali. Em: **Arcimboldi e l'arte delle meraviglie**. Art Dossier, n. 11, Giunti, Firenze, pp.07-21, marzo 1987.

BARBÓN GARCÍA, J. Imágenes inversas de Arcimboldo. **Arch. Soc. Esp. Oftalmol.**, Madrid, v. 81, n. 5, pp. 303-304, mayo 2006. Disponível em: <http://scielo.isciii.es/scielo.php?pid=S0365-66912006000500012&script=sci_arttext>. Acesso em: 22 mar. 2011.

BARTHES, Roland. Arcimboldo ou Retórico e Mágico. Em: Roland BARTHES. **O óbvio e o obtuso**. (pp. 113-127). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BATTISTI, Eugenio. **Renascimento e Maneirismo**. Lisboa: Editorial Verbo, 1984.

BATTISTINI, Matilde. **Astrology, Magic, and Alchemy in Art: A Guide to Imagery**. Los Angeles/CA: Getty Publications, 2007.

BAUER, Johannes Baptist. Gênesis. In: LURKER, Manfred (Ed.). **Dicionário de simbologia**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 285-286.

BAUER, Josef; LURKER, Manfred. Divindade(s) Materna(s). In: LURKER, Manfred (Ed.). **Dicionário de simbologia**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 210-211.

BERRA, Giacomo. L'Arcimboldo “c'huom forma d'ogni cosa”: capricci pittorici, elogi letterari e scherzi poetici nella Milano di fine Cinquecento. In: **Arcimboldo: artista milanese tra Leonardo e Caravaggio**. (p.283-313). Milano: Skira ed., 2011a.

BERRA, Giacomo. Fruti e fiori dell'Arcimboldo “cavati dal naturale”. L'influsso sulla nascente natura morta lombarda e sul giovane Caravaggio. In: **Arcimboldo: artista milanese tra Leonardo e Caravaggio**. (p.315-347). Milano: Skira ed., 2011b.

BERRA, Giacomo. Ut musica pictura: l'Arcimboldo e la ricerca delle “musicali consonanze dentro i colori”. In: **Arcimboldo: artista milanese tra Leonardo e Caravaggio**. (p.349-359). Milano: Skira ed., 2011c.

BEYER, Andreas. The princely stage. Arcimboldo's costumes and drawings for court festivities and tournaments. In: Sylvia Ferino-Pagden (Ed.). **Arcimboldo, 1526-1593**. (p.243-247). Milan: Skira; [Paris]: Musée du Luxembourg; [Vienne]: Kunsthistorisches Museum, 2007.

BÍBLIA SAGRADA. **Antigo e Novo Testamento**. Trad. João Ferreira de Almeida. Edição Contemporânea. Florida/EUA: Editora Vida, 1990. (2ª impressão, 1995).

BIEDERMANN, Hans. Pedra Filosofal. In: LURKER, Manfred (Ed.). **Dicionário de simbologia**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003a. p. 531.

BIEDERMANN, Hans. Símbolos Alquímicos. In: LURKER, Manfred (Ed.). **Dicionário de simbologia**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003b. p. 662-664.

BOECHAT, Walter. **A mitopoese da psique**: mito e individuação. Petrópolis/RJ: Vozes, 2008.

BONIN, Jiani Adriana. Revisitando os bastidores da pesquisa: práticas metodológicas na construção de um projeto de investigação. Em: Alberto Efendy Maldonado et al. **Metodologias de pesquisa em comunicação**: olhares, trilhas e processos. 2ª ed. (pp.19-42). Porto Alegre: Sulina, 2011.

BORA, Giulio. L'eredità leonardesca a Milano tra resistenze e nuove sollecitazioni. In: **Arcimboldo**: artista milanese tra Leonardo e Caravaggio. (p.21-49). Milano: Skira ed., 2011.

BRUNO, Giordano. **Sobre o infinito, o universo e os mundos**. / Galileu Galilei. O ensaiador. / Tommaso Campanela. A cidade do sol. Trads. Helda Barraco, Nestor Deola, Aristides Lobo. (Coleção Os Pensadores). 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BRYANT, Mark. “Lutheran lampoons: Martin Luther used pictorial propaganda to further the protestant cause. Mark Bryant looks at the work of those artists who became his allies and those who became his enemies (Drawing on History).” **History Today**, London, United Kingdom, 01 March 2010. Disponível em: <<http://www.highbeam.com/doc/1G1-221196364.html>>. Acesso em: 29 mai. 2011.

BUSS, Chiara. Seta e oro a Milano ai tempi di Arcimboldo. In: **Arcimboldo**: artista milanese tra Leonardo e Caravaggio. (pp.71-83). Milano: Skira ed., 2011.

BUXÓ, José Pascual. Arcimboldo y Góngora: las técnicas del retrato manierista. Em: Ignacio Arellano Ayuso, Eduardo Godoy Gallardo (Coords.). **Temas del barroco hispánico**. (pp.253-270). Madrid: Ed. Iberoamericana, 2004. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2090749>>. Acesso em: 19 out. 2010.

BYINGTON, Elisa Lustosa. **O projeto do Renascimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

CACCIARI, Massimo. Animarum Venator In: Pontus Hulten et al. **The Arcimboldo Effect**: transformations of the Face from the 16th to the 20th Century. (p.275-297). Printed in Italy by Gruppo Editoriale Fabbri, Milan. New York: Abbeville Press, 1987.

CALVESI, Maurizio. Le fonti dell'Arcimboldi e il verde sogno di Polifilo. Em: **Arcimboldi e l'arte delle meraviglie**. Art Dossier, n. 11, Giunti, Firenze, pp.38-51, marzo 1987.

CAMPEN, Crétien Van. Artistic and Psychological Experiments with Synesthesia. **Leonardo**, v. 32, n. 1, p.9-14, 1999. Disponível em: <<http://www.synesthesie.nl/pub/synleon99.htm>>. Acesso em: 21 mar. 2012.

CAREY, Sorcha. The problem of totality: collecting Greek art, wonders and luxury in Pliny the Elder's Natural History. **Journal of the History of Collections**, v. 12, n. 1, pp. 1-13, 2000. Disponível em: <<http://jhc.oxfordjournals.org>>. Acesso em: 30 abr. 2012.

CARROLL, Colleen. "Classroom use of the art print." **Arts & Activities**. 01 Dec 2006. Disponível em: <<http://www.highbeam.com/doc/1P3-1174858831.html>>. Acesso em: 29 mai. 2011.

CASSANELLI, Roberto; CONTI, Roberto (Eds). **Il Duomo di Monza**: itinerario barocco. Milano: Electa, 1995.

CASSIRER, Ernest. **Ensaio sobre o homem**: introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CASWELL, Austin B. The pythagoreanism of Arcimboldo. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 39, n. 2, pp.155-161, 1980. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/429809?uid=37648&uid=3737664&uid=37647&uid=5909624&uid=2&uid=3&uid=67&uid=62&sid=21101955906077>>. Acesso em: 17 mar. 2012.

CAVALLI-BJÖRKMAN, Görel. Anamorphous portraits and reversible heads. In: Sylvia Ferino-Pagden (Ed.). **Arcimboldo, 1526-1593**.

(pp.119-123). Milan: Skira; [Paris]: Musée du Luxembourg; [Vienne]: Kunsthistorisches Museum, 2007.

CHALUMEAU, Jean Luc. **As teorias da arte**: filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias. Lisboa: Instituto Piaget, 1988.

CHASTEL, André. **Marsile Ficin et l'Art**. Genève: Librairie E. Droz; Centre National de la Recherche Scientifique, 1975.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CIRLOT, Jean-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Ed. Moraes Ltda., 1984.

COEN, Ester. Dopo l'Arcimboldi: metamorfosi della psiche nell'arte moderna. Em: **Arcimboldi e l'arte delle meraviglie**. Art Dossier, n. 11, Giunti, Firenze, pp.52-63, marzo 1987.

COMANINI, Gregorio. **Il Figino**: ovvero del fine della pittura. Mantova: Francesco Osanna, 1591. Disponível em: <http://openlibrary.org/works/OL16097704W/Il_Figino_overo_Del_fin_e_della_pittvra>. Acesso em: 29 set. 2012.

CONTI, Roberto. **Monza's Duomo 1300-2000**, VII Centennial Aniversary: historical – artistic guide. Milano: Credito Artigiano, 1999.

CORBLET, J. Étude iconographique sur l'arbre de Jessé. **Révue de l'art chrétien**. IV, 1860, pp.49-61, 113-125, 169-181. Disponível em: <<http://archive.org/details/revuedelartchr04lill>>. Acesso em: 17 jun. 2012.

CURIO, Michele. “You are what you eat.” **Art & Activities**. Sun-Times News Group, 01/11/2005. Disponível em: <http://www.highbeam.com/doc/1P3-915887571.html>>. Acesso em: 29 mai. 2011.

D'ALVIELLA, Goblet. **A migração dos símbolos**. Trad. Hebe Way Ramos; Newton Roberval Eichenberg. São Paulo: Ed. Pensamento, 1990. (Or. em francês: 1891).

DE ARMAS, Frederick A. Nero's Golden House: Italian Art and the Grotesque in Don Quijote, Part II. **Cervantes**: Bulletin of the Cervantes Society of America, v.24, n.1, pp.143-171, 2004. Disponível em: <<http://www.h-net.org/~cervant/csa/artics04/dearmas.pdf>>. Acesso em: 03 mai. 2011.

DI BLASI, Gianpiero; GALLO, Giovanni; PETRALIA, Maria. Puzzle image mosaic. In: **Proc. IASTED/VIIP2005**. 2005. Disponível em: <http://gianpierodibiasi.xoom.it/publicazioni/iasted_viip2005.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2012.

DUBOIS, Claude-Gilbert. **El manierismo**. Barcelona: Ed. Península, 1980.

DURAND, Gilbert. **La imaginación simbólica**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1968.

DURAND, Gilbert. **Campos do imaginário**. Lisboa: Instituto Jean Piaget, 1998.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 3a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELHARD, K.C. Reopening the book on Arcimboldo's 'Librarian'. **Libraries & Culture**, v.40, n.2, pp. 115-127, 2005. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/journals/lac/summary/v040/40.2elhard.html>>. Acesso em: 20 mar. 2012.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**: a essência das religiões. Trad. Rogério Fernandes. (Coleção Tópicos). São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIADE, Mircea. **História das Crenças e das Idéias Religiosas**: Da Idade da Pedra aos Mistérios de Elêusis (Volume I). Trad. Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2010a.

ELIADE, Mircea. **História das Crenças e das Idéias Religiosas**: De Gautama Buda ao Triunfo do Cristianismo (Tomo II). Das Provações do Judaísmo ao Crepúsculo dos Deuses (volume 2). Trad. Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

ELIADE, Mircea. **História das Crenças e das Idéias Religiosas: De Maomé à Idade das Reformas** (Tomo III). Trad. Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1984.

ELIADE, Mircea. **Tratado de História das Religiões**. Trads. Fernando Tomaz e Natália Nunes. 4ª ed., São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010b.

ELIAS, Norbert. **Mozart, sociologia de um gênio**. RJ: Zahar, 1995.

EPSTEIN, Isaac. **O signo**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1986.

EULALIO, Alexandre. As cabeças feitas/desfeitas de Arcimboldo. **Revista Discurso**, São Paulo, USP, n. 13, 1982. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/df/site/publicacoes/discurso/pdf/D13_As_cabeças_feitas_desfeitas_de_Arcimboldo.pdf>. Acesso em: 05 set. 2010.

FAIVRE, Antoine. **O esoterismo**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas/SP: Papyrus, 1994.

FALCHETTA, Piero (Ed.). Anthology of Sixteenth-Century Texts. In: Pontus Hulthen et al. **The Arcimboldo Effect: transformations of the Face from the 16th to the 20th Century**. (pp.143-201). Printed in Italy by Gruppo Editoriale Fabbri, Milan. New York: Abbeville Press, 1987a.

FALCHETTA, Piero (Ed.). Anthology of Twentieth-Century Texts In: Pontus Hulthen et al. **The Arcimboldo Effect: transformations of the Face from the 16th to the 20th Century**. (pp.207-234). Printed in Italy by Gruppo Editoriale Fabbri, Milan. New York: Abbeville Press, 1987b.

FERINO-PAGDEN, Sylvia. Guseppe Arcimboldo: court artist, philosopher, 'rhétoriqueur', magician or an entertainer? In: Sylvia Ferino-Pagden (Ed.). **Arcimboldo, 1526-1593**. (pp.15-24). Milan: Skira; [Paris]: Musée du Luxembourg; [Vienne]: Kunsthistorisches Museum, 2007a.

FERINO-PAGDEN, Sylvia. Arcimboldo as 'conterferter' of nature. In: Sylvia Ferino-Pagden (Ed.). **Arcimboldo, 1526-1593**. (pp.103-112). Milan: Skira; [Paris]: Musée du Luxembourg; [Vienne]: Kunsthistorisches Museum, 2007b.

FERINO-PAGDEN, Sylvia (Ed.). **Arcimboldo, 1526-1593: Nature and Fantasy**. Washington/USA: National Gallery of Art, 2010.

FERINO-PAGDEN, Sylvia. Arcimboldo a Milano. In: **Arcimboldo: artista milanese tra Leonardo e Caravaggio**. (pp.17-19). Milano: Skira ed., 2011a.

FERINO-PAGDEN, Sylvia. “... e massime con le invenzioni e capricci, ne' quale egli è único al mondo” Il rebus Arcimboldo. In: **Arcimboldo: artista milanese tra Leonardo e Caravaggio**. (pp.153-219). Milano: Skira ed., 2011b.

FINGESTEN, Peter. Iconologia. In: LURKER, Manfred (Ed.). **Dicionário de simbologia**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003a. p. 331-332.

FINGESTEN, Peter. Renascença. In: LURKER, Manfred (Ed.). **Dicionário de simbologia**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003b. p. 596-597.

FOLETTI, Rafael. Na trilha de Fernando Lugo: construindo processualidades metodológicas para investigar as representações do presidente paraguaio nas revistas semanais brasileiras. Em: Alberto Efendy Maldonado et al. **Metodologias de pesquisa em comunicação: olhares, trilhas e processos**. 2ª ed. (pp.190-214). Porto Alegre: Sulina, 2011.

FRAJEROVÁ, Blanka. El mundo del hombre de papel. **Revista de la República Checa**, año XVI, n. 04, Editorial THEO; Ministerio de Asuntos Exteriores de la República Checa, pp. 07-11, 2009. Disponível em: <<http://www.theo.cz>>. Acesso em: 20 out. 2010.

FRANCASTEL, Pierre. **Imagem, Visão e Imaginação**. Lisboa: Edições 70, 1987.

FRANCH, José Alcina. **Arte y antropología**. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

FRAYER, Marissa. **Giving the Toaster Eyes: Applied Anthropomorphism and its Influences on User-Object Relations with**

Everyday Objects. 2010. Dissertação (Mestrado) - Visual Culture, Faculty of Humanities, Dept. Arts & Cultural Studies, University of Copenhagen, Copenhagen, 2010. Disponível em: <<http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=1604671&fileId=1604678>>. Acesso em: 20 mar. 2012.

FREITAS, Alexandre Siqueira de. O sonoro e o visual: questões históricas, fenomenológicas e uma abertura à estética comparada. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.19, pp. 91-96, jan.-jul. 2009. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/19/num19_cap_09.pdf>. Acesso em: 08 nov. 2011.

FRESE, Pamela R.; GRAY, S.J.M. "Trees". **Encyclopedia of Religion**. Thomson Gale. 01 jan. 2005. Disponível em: <<http://www.highbeam.com/doc/1G2-3424503167.html>>. Acesso em: 21 jun. 2011.

GAARDER, Jostein; HELLERN, Victor; NOTAKER, Henry. **O Livro das Religiões**. Trad. Isa Mara Lando. Revisão técnica e apêndice: Antônio Flávio Pierucci. 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GARIN, Eugenio. **Ciência e vida civil no Renascimento italiano**. Trad. Cecília Prada. São Paulo: Ed. da Universidade Estadual Paulista (UNESP), 1996.

GEIGER, Benno. **Il dipinti ghiribizzosi di Giuseppe Arcimboldi**: Pittore Illusionista del Cinquecento (1527-1593). Firenze: Vallecchi, 1954.

GOLDSMITH, Elizabeth. **Life Symbols as Related to Sex Symbolism**. New York & London: The Knickerbocker Press, 1924. Disponível em: <<http://www.archive.org/stream/lifesymbolsasrel00gold#page/n9/mode/2up>>. Acesso em: 11 jul. 2011.

GOMBRICH, Ernst H. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. Trad. Raul de Sá Barbosa. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GOMBRICH, Ernst H. O quê, o porquê e o como. Trad. Mônica Eustáquio Fonseca. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, Belo Horizonte, v. 12, n. 13, p. 11-26, dez. 2005. Disponível em: <http://www.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20070514090829.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2011.

GONÇALVES, Flávio. A “árvore de Jessé” na arte portuguesa. Porto, 08/09/1986. **Revista da Faculdade de Letras: História**, série II, vol. 03, pp. 213-238, 1986. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2047.pdf>>. Acesso em: 13 jun. 2012.

GOPNIK, Blake. “A world turned upside down; Arcimboldo did it (You can too. Flip this page).” **The Washington Post**. 17 Sep 2010. Disponível em: <<http://www.highbeam.com/doc/1P2-25887316.html>>. Acesso em: 29 mai. 2011.

GUÉGAN, Stéphane. Archimboldissimo! **Beaux Arts Magazine**, n.279, 2007. Disponível em: <<http://www.beauxartsmagazine.com>>. Acesso em: 30 mai. 2011.

GUÉNON, René. **Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada**. (Compilación póstuma establecida y presentada por Michel Vâlsan). Madrid: 2001 (or: 1962). Disponível em: <<http://win.esonet.org>>. Acesso em: 10 jul. 2011.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra; Campinas/SP: Ed. da UNICAMP, 2006.

HARGREAVES, Lisa Minari. O híbrifhago culinário: a cozinha/ateliê, o cortador e o costureiro de corpos do século XVI. In: Suzete Venturelli (Org.). Anais do 9º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia: sistemas complexos artificiais, naturais e mistos (pp.303-308). Brasília, 2010. Disponível em: <http://www.fav.ufg.br/9art/nono_art.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2012.

HARRIS, James C. Arcimboldo's Vertumnus: A Portrait of Rudolf II. **Archives of General Psychiatry**. v.68, n.5, pp. 442-443, may 2011.

Disponível em: <<http://archpsyc.jamanetwork.com/article.aspx?articleid=211221>>. Acesso em: 18 mar. 2012.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o Barroco**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HAUSER, Arnold. **Maneirismo**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HERMES TRISMEGISTOS. **Corpus Hermeticum** (versão em língua portuguesa). Disponível em: <<http://www.astrologiahumana.com/corpushermeticumport.pdf>>. Acesso em: 22 nov. 2012.

HILLMAN, James. **O mito da análise**: três ensaios de psicologia arquetípica. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOCKE, Gustav René. **Maneirismo**: o mundo como labirinto. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HOPCKE, Robert H. **Guia para a Obra Completa de C.G. Jung**. Trad. Edgar Orth e Reinaldo Orth. Petrópolis/RJ: Vozes, 2011.

HOWARTH, Eva. **Breve curso de pintura**. Lisboa: Editorial Presença, 1991.

HUBBARD, Guy. Floral Surprises. **Arts & Activities**, pp.36-39, may 2004. Disponível em: <<http://www.highbeam.com/doc/1P3-623757951.html>>. Acesso em: 18 mar. 2011.

HULTEN, Pontus. Three Different Kinds of Interpretation. In: Pontus Hulten et al. **The Arcimboldo Effect**: transformations of the Face from the 16th to the 20th Century. (pp.19-33). Printed in Italy by Gruppo Editoriale Fabbri, Milan. New York: Abbeville Press, 1987.

HUNT, I. "Tree of Knowledge". **New Catholic Encyclopedia**. Latin Trade. 01 jan. 2003. Disponível em:

<<http://www.highbeam.com/doc/1G2-3407711231.html>>. Acesso em: 21 jun. 2011.

IGNATOW, Assen. Mito. In: LURKER, Manfred (Ed.). **Dicionário de simbologia**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 447-449.

JAMESON, F. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1997.

JENKINS, Loren. “Renaissance of a Painter; a 16th century artist is suddenly a hit in Venice.” **The Washington Post**. 06 mar. 1987. Disponível em: <<http://www.highbeam.com/doc/1P2-1309827.html>>. Acesso em: 29 mai. 2011.

JUNG, Carl Gustav. **Mysterium coniunctionis**: pesquisas sobre a separação dos opostos psíquicos na Alquimia. Petrópolis: Vozes, 1985.

JUNG, Carl Gustav. **El hombre y sus símbolos**. Madrid: Aguilar, 1995.

JUNG, C.G. **Símbolos da transformação** (Obras Completas de C. G. Jung, v. 5). 7ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011a.

JUNG, C.G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo** (Obras Completas de C. G. Jung, v. 9/1). Petrópolis, RJ: Vozes, 2011b.

JUNG, C.G. **Estudos alquímicos** (Obras Completas de C. G. Jung, v. 13). 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011c.

JUNG, Carl Gustav. **O espírito na arte e na ciência** (Obras Completas de C. G. Jung, v. 15). Petrópolis, RJ: Vozes, 2011d.

KAUFMANN, Thomas DaCosta. Arcimboldo's Imperial Allegories. **Zeitschrift für Kunstgeschichte**, v. 39, n. 4, pp. 275-296, 1976. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1481925>>. Acesso em: 18 mar. 2012.

KAUFMANN, Thomas DaCosta. Arcimboldo and Propertius - a classical source for Rudolf II as Vertumnus. **Zeitschrift für Kunstgeschichte**, v.48, n.1, pp.117-123, 1985. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1482307>>. Acesso em: 22 mar. 2012.

KAUFMANN, Thomas DaCosta. Le opere di Arcimboldo a Monza e la carriera iniziale dell'artista. **Studi Monzesi**, Monza, 3, pp.5-17, 1988.

KAUFMANN, Thomas DaCosta. Arcimboldo's composite heads: origins and invention. In: Sylvia Ferino-Pagden (Ed.). **Arcimboldo, 1526-1593**. (pp.97-102). Milan: Skira; [Paris]: Musée du Luxembourg; [Vienne]: Kunsthistorisches Museum, 2007a.

KAUFMANN, Thomas DaCosta. Giuseppe Arcimboldo: learning, letters, and art. In: Sylvia Ferino-Pagden (Ed.). **Arcimboldo, 1526-1593**. (pp.273-282). Milan: Skira; [Paris]: Musée du Luxembourg; [Vienne]: Kunsthistorisches Museum, 2007b.

KAUFMANN, Thomas DaCosta. **Arcimboldo**: visual jokes, natural history, and still-life painting. Chicago and London: University of Chicago, 2009.

KENNEDY, Patricia. "It's fine season for masks." **Arts and Activities**. Sun-Times News Group, 01/10/1999. Disponível em: <<http://www.highbeam.com/doc/1P3-44996409.html>>. Acesso em: 29 mai. 2011.

KIRCHWEGGER, Franz. Between art and nature: Arcimboldo and the world of the Kunstkammer. In: Sylvia Ferino-Pagden (Ed.). **Arcimboldo, 1526-1593**. (pp.189-194). Milan: Skira; [Paris]: Musée du Luxembourg; [Vienne]: Kunsthistorisches Museum, 2007.

KLIMOWSKY, Ernst W. Pai. In: LURKER, Manfred (Ed.). **Dicionário de simbologia**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 509-510.

KOBAYASHI, Megumi; OTSUKA, Yumiko; NAKATO, Emi; et al. Do infants recognize the Arcimboldo images as faces? Behavioral and near-infrared spectroscopic study. **Journal of Experimental Child Psychology**, v.111, n.1, pp.22-36, jan. 2012. Disponível em: <<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0022096511001858>>. Acesso em: 22 mar. 2012.

KRAUBE, Anna-Carola; BURMEISTER; Ralf. **História da Pintura**: do Renascimento aos nossos dias. Hong Kong: Konemann, 2000.

KRESSNER, Ilka. Hibridaciones corporeas: los "ejemplares raros" de Botanica del caos de Ana Maria Shua. **Confluencia**, v.25, n.1, pp.2-13, 2009. Disponível em:

<<http://content.epnet.com.ez46.periodicos.capes.gov.br/ContentServer.a sp?T=P& P=AN& K=44726355&EbscoContent=dGJyMMv17ESeqa44v %2BbwOLCmr0qeK5Srqa4SLCWxWXS& ContentCustomer=dGJyMPGr1Guq7FJuePfgeyx%2BEu3q64A& D=aph>>. Acesso em: 18 mar. 2011.

KRIEGESKORTE, Werner. **Giuseppe Arcimboldo, 1527-1593**. Lisboa: Taschen, 2006.

LACERDA, Juciano de Sousa. Caminhos labirínticos para pensar os objetos tecnoinformacionais. Em: Alberto Efendy Maldonado et al. **Metodologias de pesquisa em comunicação**: olhares, trilhas e processos. 2a. ed. (pp.110-130). Porto Alegre: Sulina, 2011.

LAZZARI, Mario A.; MARUBBI, Mario. Technical analysis of the vegetable gardener. Appendix. In: Sylvia Ferino-Pagden (Ed.). **Arcimboldo, 1526-1593**. (p.296). Milan: Skira; [Paris]: Musée du Luxembourg; [Vienne]: Kunsthistorisches Museum, 2007.

LEGRAND, Francine-Claire; SLUYS, Félix. **Arcimboldo et les Arcimboldesques**. Paris: 1955.

LEYDI, Silvio. Giuseppe Arcimboldo in Milan: documents and hypotheses. In: Sylvia Ferino-Pagden (Ed.). **Arcimboldo, 1526-1593**. (pp.37-52). Milan: Skira; [Paris]: Musée du Luxembourg; [Vienne]: Kunsthistorisches Museum, 2007.

LEYDI, Silvio. "Al fi, chi vol de tut cora a Milan". Arti suntuarie milanesi del Cinquecento. In: **Arcimboldo**: artista milanese tra Leonardo e Caravaggio. (p.51-63). Milano: Skira ed., 2011.

LEVISI, Margarita. Las Figuras Compuestas en Arcimboldo y Quevedo. **Comparative Literature**, v.20, n.3, pp. 217-235, 1968. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1769441>>. Acesso em: 18 mar. 2011.

LOMAZZO, Giovanni Paolo. **Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura, v. II**. Roma: Presso Saverio, 1848 (or.: 1587).

Disponível em:

<<http://www.archive.org/stream/trattatodellart03lomagoog#page/n6/mode/2up>>. Acesso em: 30 ago. 2011.

LOMAZZO, Giovanni Paolo. **Idea del tempio della pittura**. Milano: Pontio, 1590. Disponível em:

<<http://pt.scribd.com/doc/52968710/Giovanni-Paolo-Lomazzo-Idea-del-tempio-della-pittura>>. Acesso em: 31 mar. 2012.

LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia**. Trad. Mario Krauss, e Vera Barkow. 2a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio ed., 1998.

MAKES, Frantisek. Vertumnus Laid Bare. In: Pontus Hulten et al. **The Arcimboldo Effect: transformations of the Face from the 16th to the 20th Century**. (pp.359-363). Printed in Italy by Gruppo Editoriale Fabbri, Milan. New York: Abbeville Press, 1987.

MÂLE, Émile. **L'art religieux du XIIe siècle en France**: étude sur les origines de l'iconographie du moyen age. 3ª ed. Paris: Librairie Armand Colin, 1922a. Disponível em:

<<http://www.archive.org/stream/lartreligieuxdux00mluoft#page/n5/mode/2up>>. Acesso em: 30 mar. 2012.

MÂLE, Émile. **L'art religieux de la fin du moyen age en France**:

étude sur l'iconographie du moyen age et sur ses sources d'inspiration. 2ª ed. Paris: Librairie Armand Colin, 1922b. Disponível em:

<<http://www.archive.org/stream/lartreligieuxdel00mluoft#page/n7/mode/2up>>. Acesso em: 30 mar. 2012.

MÂLE, Émile. **L'art religieux du XIIIe siècle en France**: étude sur l'iconographie du moyen age et sur ses sources d'inspiration. 3a ed.

Paris: Librairie Armand Colin, 1948 (1ª ed. 1898). Disponível em:

<<http://www.archive.org/stream/lartreligieuxdu00mluoft#page/n11/mode/2up>>. Acesso em: 30 mar. 2012.

MALLON, Brenda. **Os símbolos místicos**: um guia completo para símbolos e sinais mágicos e sagrados. Trad. Eddie Van Feu. São Paulo: Larousse do Brasil, 2009.

MANIATES, Maria Rika. Musical mannerism: effeteness or virility? **Musical Quarterly**, v.LVII, n.2, pp. 270-293, 1971. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/741219>>. Acesso em: 30 mar. 2012.

MANNA, Jacopo. L“Albero di Jesse” nel medioevo italiano: un problema di iconografia. 21 luglio 2001. **Banco Dati “Nuovo Rinascimento”**. Disponível em: <<http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/iconolog/pdf/manna/jesse.pdf>>. Acesso em: 05 abr. 2011.

MARTÍN MARTÍN, Fernando. Bomarzo: una experiencia humanística y sensitiva. **Laboratorio de Arte**, n.23, pp. 65-77, 2011. Disponível em: <http://institucional.us.es/revistas/arte/23/articulo_3.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2012.

MARTINEZ-CONDE, Susana; MACKNIK, Stephen L., Hungry for Meaning. **Scientific American Mind**, v. 21, n. 5, nov/dec 2010. Disponível em: <http://smc.neuralcorrelate.com/files/publications/martiezconde_mind2011b.pdf>. Acesso em: 22 mai. 2011.

MASSEY, Gerald. *A Book of the Beginnings*, v.2. New York: Cosimo Classics, 2007.

MAZOW, Alissa Walls. **Plantae, animalia, fungi**: Transformations of Natural History in Contemporary American Art. 2009. 1 v. Tese (Doutorado) - Curso de Art History, Departamento de College Of Arts And Architecture, The Pennsylvania State University, Ann Arbor, MI, 2010. Disponível em: <<http://search.proquest.com/pqdft/docview/304984250/fulltextPDF/1364801C29E5AB21EA0/1?accountid=26642>>. Acesso em: 24 abr. 2012.

MCINTOCH, Ned. “There's an art to teaching students about nutrition by using food art to teach 16th-century artists inspires students to learn to be healthy”. **The Virginian-Pilot**, 13 jan. 2000. Disponível em: <<http://www.highbeam.com/doc/1G1-63236731.htm>>. Acesso em: 04 jun. 2011.

MILLER, Robert S. Notes on Giuseppe Arcimboldo, Giuseppe Meda, Giovanni Battista Della Rovere detto il Fiammenghino, and other milanese painters. **Studi Monzesi**, Monza, 5, pp.9-24, 1989.

MILLER, Robert S. Arcimboldo e il contesto milanese: la scuola di San Luca nel 1548-1549 e gli esordi del pittore fino al 1562. In: **Arcimboldo**: artista milanese tra Leonardo e Caravaggio. (pp.85-99). Milano: Skira ed., 2011.

M'ILVAINE, Joshua H. **The tree of knowledge of good and evil**. New York: 1847. Disponível em: <<http://www.archive.org/stream/treeofknowledge00milv#page/n5/mod e/2up>>. Acesso em: 29 fev. 2012.

MINNEAPOLIS INSTITUTE OF ARTS. **The mannerist style and the lamentation**. Arts Connected: tools for teaching the arts, 1998. Disponível em: <<http://www.artconnected.org/resource/93691/the-mannerist-style-and-the-lamentation>>. Acesso em: 17 abr. 2012.

MOCK, Terry. “The Tree of Life”: restoration of sacred mythology (TREE MAINTENANCE). **Arbor Age**, 01 dez. 2004. Disponível em: <<http://www.highbeam.com/doc/1G1-126803601.html> >. Acesso em: 21 jun. 2011.

MONOD, Paul Kleber. **The Power of Kings: Monarchy and Religion in Europe, 1589-1715**. New Haven/CT: Yale University Press, 1999.

MOORE, Thomas. **The Planets Within**: the astrological psychology of Marsilio Ficino. Hudson/NY: Lindisfarne Press, 1990.

MOREL, Philippe. Giuseppe Arcimboldo: silk cultivation and manufacture. In: Sylvia Ferino-Pagden (Ed.). **Arcimboldo, 1526-1593**. (pp.233-242). Milan: Skira; [Paris]: Musée du Luxembourg; [Vienne]: Kunsthistorisches Museum, 2007.

MORIGIA, Paolo. **Historia dell'Antichità di Milano**. Venice: Guerra, 1592. Disponível em: <http://books.google.pt/books/about/Historia_dell_antichit%C3%A0_di_Milano.html?hl=pt-PT&id=NO85AAAACAAJ>. Acesso em: 30 ago. 2012.

MORODO, Raúl. El efecto Estrasburgo: Arcimboldo y Morin. **El País**, Madrid, 23 jul. 1987. Disponível em: <http://elpais.com/diario/1987/07/23/opinion/553989607_850215.html>. Acesso em: 23 jan. 2012.

NICOLA, Ubaldo. **Antologia ilustrada de Filosofia**: das origens à idade moderna. São Paulo: Globo, 2005.

NOVÁK, Jan. Lugares místicos de Bohemia y Morávia. **Revista de la República Checa**, año XVI, n.04, Editorial THEO; Ministerio de Asuntos Exteriores de la República Checa, pp.12-15, 2009. Disponível em: <<http://www.theo.cz>>. Acesso em: 20 out. 2010.

OLIVA, Achille Bonito. Natureza de Câmara. Tradução de Alexandre Eulalio. **Revista Discurso**, n.13, pp.151-168, 1980. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/df/site/publicacoes/discurso/pdf/D13_Natureza_de_Camara.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2012.

OLMI, Giuseppe; TOMASI, Lucia Tongiorgi. Raffigurazione della natura e collezionismo enciclopedico nel secondo Cinquecento tra Milano e l'Europa. In: **Arcimboldo**: artista milanese tra Leonardo e Caravaggio. (pp.113-151). Milano: Skira ed., 2011.

OS PRÉ-SOCRÁTICOS: fragmentos, doxografia e comentários. Seleção de textos e supervisão de José Cavalcante de Souza. Trad. José Cavalcante de Souza et al. 5ª ed. (Col. Os Pensadores, 15). São Paulo: Nova Cultural, 1991.

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. 13ª ed. Rio de Janeiro: Campus, 1983.

OVADIS, Alyssa. **Abstraction and Concretization Of the Fruit of the Tree of Knowledge of Good and Evil**. 2010. 131 f. Dissertação (Mestrado) - Arts, Department of Jewish Studies, McGill University, Montreal, 2010. Disponível em: <<http://search.proquest.com/docview/818497855?accountid=26642>>. Acesso em: 17 mar. 2012.

PALOMBI, Melissa. **Arcimboldo e l'ambiente Milanese**. 2010. 65 f. Dissertação (Mestrado) - Art History, Department of Art History,

University of Colorado, Boulder, Colorado, 2010. Disponível em:
<<http://search.proquest.com/docview/756054574?accountid=26642>>.
Acesso em: 17 mar. 2012.

PANOFSKY, Erwin. Galileo as a critic of the arts: aesthetic attitude and scientific thought. *Isis*, XL-VII, 1, pp.3-15, 1956. Disponível em:
<<http://www.jstor.org/discover/10.2307/227542?uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21101729328157>>. Acesso em:
30 ago. 2011.

PANOFSKY, Erwin. **Arquitetura gótica e escolástica**: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média. Edição e posfácio Thomas Frangenberg. Tradução Wolf Hornike. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Trad.: Maria Clara F. Kneese; J. Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEREZ SANCHEZ, Alfonso E. The Madrid-Prague Axis. In: Pontus Hulten et al. **The Arcimboldo Effect**: transformations of the Face from the 16th to the 20th Century. (pp.55-65). Printed in Italy by Gruppo Editoriale Fabbri, Milan. New York: Abbeville Press, 1987.

PIRINA, Caterina. Vetrare Cinquecentesche nel duomo di Milano: Biagio e Giuseppe Arcimboldo. In: **Arcimboldo**: artista milanese tra Leonardo e Caravaggio. (pp.101-111). Milano: Skira ed., 2011.

PLATÃO. **Timeu**. São Paulo: Instituto Piaget: 2003.

POQUET, Alexandre Eusèbe. Iconographie de l'arbre de Jessé. Paris: Ch. Sauvageot, 1857. Disponível em:
<<http://www.archive.org/stream/iconographiedela00poqu#page/n9/mod/e/2up>>. Acesso em: 17 jun. 2012.

PORZIO, Francesco. Arcimboldi: un imprevedibile erede di Leonardo. Em: Arcimboldi e l'arte delle meraviglie. **Art Dossier**, n. 11, Giunti, Firenze, pp. 22-37, marzo 1987.

PORZIO, Francesco. Arcimboldo: le Stagioni “milanesi” e l'origine dell'invenzione. In: **Arcimboldo: artista milanese tra Leonardo e Caravaggio**. (pp.221-253). Milano: Skira ed., 2011.

POTTER, Polyxeni. The Extraordinary Nature of Illusion. **Emerging Infectious Diseases**, v. 14, n.11, pp.1829-1830, nov. 2008. Disponível em: <<http://www.cdc.gov/eid>>. Acesso em: 20 out. 2010.

RAFFAELLI, Rafael. Imagem e self em Plotino e Jung: confluências. **Revista Estudos de Psicologia**, PUC-Campinas, v.19, n.1, pp.23-36, jan./abr. 2002.

RAFFAELLI, Rafael. **Ensaio sobre cinema e pintura**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2008.

REINER, Nery Nice Biancalana. **A poética de Manoel de Barros e a relação homem-vegetal**. 2007. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-02102007-151624/>>. Acesso em: 21 set. 2010.

REINER, Nery Nice Biancalana. **O reino vegetal e o imaginário: comparação entre mitos do Leste do Mediterrâneo, narrativas indígenas brasileiras e textos literários da Cultura Ocidental Européia (ênfase a Portugal e Brasil)**. 2000. 149 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

REMSHARDT, Ralf E. **Staying the savage god: the grotesque in performance**. Illinois: Southern Illinois University, 2004.

REVILLA, Federico. **Fundamentos antropológicos de la simbología**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.

RIFFARD, Pierre A. **O esoterismo**. Trad. Yara Azeredo Marino e Elisabete Abreu. São Paulo: Mandarim, 1996.

RIVERA-DÍAS, Fernando. Los escritores de 2666. **Mnemósine**, año 1, n.1, p.13, 2008. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/9132416/Mnemosine>>. Acesso em: 21 mar. 2012.

ROSENFELD, Hellmut. Morte, Simbologia da. In: LURKER, Manfred (Ed.). **Dicionário de simbologia**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 456-457.

SANTAELLA, Lucia; NOTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. 1ª ed., 4ª reimpressão. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SHEARMAN, John. **O maneirismo**. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1978.

SCHNEIDER, Theophora. Ecclesia. In: LURKER, Manfred (Ed.). **Dicionário de simbologia**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003a. p. 223.

SCHNEIDER, Theophora. Eva. In: LURKER, Manfred (Ed.). **Dicionário de simbologia**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003b. p. 255.

SCHNEIDER, Theophora. Ressurreição, Simbologia da. In: LURKER, Manfred (Ed.). **Dicionário de simbologia**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003c. p. 598-600.

SCHNEIDER, Theophora. Simbologia Lunar. In: LURKER, Manfred (Ed.). **Dicionário de simbologia**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003d. p. 661-662.

SCHNEIDER, Theophora. Sol, Simbolismo do. In: LURKER, Manfred (Ed.). **Dicionário de simbologia**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003e. p. 686-687.

SCHÜTZ, Karl. Art and culture at the court of Emperor Maximilian II. In: Sylvia Ferino-Pagden (Ed.). **Arcimboldo, 1526-1593**. (pp.73-80). Milan: Skira; [Paris]: Musée du Luxembourg; [Vienne]: Kunsthistorisches Museum, 2007a.

SCHÜTZ, Karl. Der Rom. Kay. Mt. conterfeter: Giuseppe Arcimboldo as portrait-painter to the Holy Roman Emperor. In: Sylvia Ferino-Pagden (Ed.). **Arcimboldo, 1526-1593**. (pp.81-84). Milan: Skira; [Paris]: Musée du Luxembourg; [Vienne]: Kunsthistorisches Museum, 2007b.

SLAMA, Ina; STROLZ, Monika. Observations on the painting technique of Arcimboldo and his circle. Appendix. In: Sylvia Ferino-Pagden (Ed.). **Arcimboldo, 1526-1593**. (pp.283-295). Milan: Skira; [Paris]: Musée du Luxembourg; [Vienne]: Kunsthistorisches Museum, 2007.

SLATER, Maya. **The craft of La Fontaine**. London: Athlone Press; Madison: Farleigh Dickinson University Press, 2000.

SOBRERA ABELLA, Sandra Iris. **Investigando os signos e suas relações em um Grupo de Meninas, de Candido Portinari**. 2005. 215 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

STAUDINGER, Manfred. Arcimboldo and Ulisse Aldrovandi. In: Sylvia Ferino-Pagden (Ed.). **Arcimboldo, 1526-1593**. (pp.113-118). Milan: Skira; [Paris]: Musée du Luxembourg; [Vienne]: Kunsthistorisches Museum, 2007.

STRUCK, Peter. Symbol and Symbolism. **Encyclopedia of Religion**. 2005. Disponível em: <<http://www.highbeam.com/doc/1G2-3424503015.html>>. Acesso em: 21 jun. 2011.

TAYLOR, Mark C. Humanism With an Inhuman Face: THE ARCIMBOLDO EFFECT Transformations of the Face From the 16th to the 20th Century. **Los Angeles Times**, 29 nov. 1987. Disponível em: <http://articles.latimes.com/1987-11-29/books/bk-25156_1_human-head>. Acesso em 17 out. 2011.

TORPY, Janet. The cover Summer. **Journal of American Medical Association – JAMA**, v.301, n.23, p.2420, June 17, 2009 (reprinted). Disponível em: <<http://www.jama.ama-assn.org>>. Acesso em: 30 abr. 2012.

TREES IN MYTHOLOGY. Myths and Legends of the World. **Macmillan Reference**, USA, 01 jan. 2001. Disponível em: <<http://www.highbeam.com/doc/1G2-3490900483.html>>. Acesso em: 21 jun. 2011.

TRESOLDI, Roberto. **Enciclopedia del Esoterismo**. Barcelona: Editorial de Vecchi, 2003.

VÁGNER, Petr. Luces y sombras de la época rudolfina. **Revista de la República Checa**, año XVI, n.4, Editorial THEO; Ministerio de Asuntos Exteriores de la República Checa, pp.04-06, 2009. Disponível em: <<http://www.theo.cz>>. Acesso em: 20 out. 2010.

VALENTE, Franco. **L'Albero di Jesse nell'altare di S. Leonardo nella Cattedrale di Venafro**. 2009. Disponível em: <<http://www.francovalente.it/2009/02/12/lalbero-di-jesse-nell%E2%80%99altare-di-s-leonardo-nella-cattedrale-di-venafro/>>. Acesso em: 05 abr. 2011.

WANG, Andreas. Luxúria. In: LURKER, Manfred (Ed.). **Dicionário de simbologia**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 402-403.

WEINGAST, Susana. **Percepción Simbólica en el Arte**. Buenos Aires, sd.

WINGLER, Hedwig. Neoplatonismo. In: LURKER, Manfred (Ed.). **Dicionário de simbologia**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003a. p. 480-481.

WINGLER, Hedwig. Platão. In: LURKER, Manfred (Ed.). **Dicionário de simbologia**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003b. p. 553-554.

WOOD, Joan E. Vegetatin' portraits. **School Arts**. Worcester, MA, USA, 01 jan. 1993. Disponível em: <<http://www.highbeam.com/doc/1G1-13339759.html>>. Acesso em 29 mai. 2011.

YATES, Frances A. **Giordano Bruno e a tradição hermética**. São Paulo: Editora Cultrix, 1987.

YATES, Frances Amelia. **A arte da memória**. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2007.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ALVES, Maria Bernardete Martins; ARRUDA, Susana Margareth. **Como fazer referências**: bibliográficas, eletrônicas e demais formas de documento. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Biblioteca Universitária, c2001. Disponível em: <<http://www.bu.ufsc.br/design/framerefer.php>>. Acesso em: 19 dez. 2012.

ANDRÉ, Paula. A lição da pintura pela pintura: variações; paráfrases; apropriações; citações. **Varia História**, Belo Horizonte, v.24, n.40, pp. 387-406, jul./dez. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.plap?pid=50104-877520080002000038&script=sci_arttext>. Acesso em: 30 jul. 2011.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 10520**: informação e documentação: citações em documentos: apresentação. Rio de Janeiro, 2002.

FICINO, Marsilio. Five questions concerning the mind. In: Cassirer, Ernst; Kristeller, Paul Oskar; Randall Jr., John. **The Renaissance philosophy of man**. (p.193-212). Trad. Josephine L. Burroughs. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1956.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

HACQUARD, Georges. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. Lisboa: Helvética, 1996.

HOFFMANN, Cintia Roberta Ribeiro. **Unus Mundus**: os graus da Coniunctio do alquimista Gerardus Dorneus, as fases alquímicas e suas relações com o ritmo ternário dos processos psíquicos em busca da

totalidade quaternária, segundo C. G. Jung. São Paulo: Annablume, 2009.

JUNG, C.G. **Índices Gerais da Obra Completa de Carl Gustav Jung**. Petrópolis: Vozes, 2011.

KERÉNYI, Karl et al. **Arquetipos y símbolos colectivos: círculo Eranos 1**. (Autores, textos y temas. Hermeneusis v.14). Barcelona: Anthropos, 1994.

MESTICA, Giuseppina Sechi. **Diccionario de mitología universal**. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2007.

NEUMANN, Erich. **A grande mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente**. Trads. Fernando Pedroza de Mattos, e Maria Silvia Mourão Netto. 5a. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

OVIDIO. **Las metamorfosis**. Buenos Aires: Gradifco, 2009.

RIFFARD, Pierre. **O esoterismo**. Trad. Yara Azeredo Marino e Elisabete Abreu. São Paulo: Mandarin, 1996.

VASARI, Giorgio. **Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori**. ed. 1568. Disponível em:
<http://www.memofonte.it/home/files/pdf/vasari_vite_giuntina.pdf>. Acesso em: 17 out. 2012.