



A Propósito de
Concerto Campestre

Pequeno Ensaio Poético
Acerca dos Deuses, da Arte, do Tempo

Pub por
AUTOR



A Propósito de
Concerto Campestre

E. J. MOREIRA DA SILVA

A Propósito de
Concerto Campestre

Pequeno Ensaio Poético
Acerca dos Deuses, da Arte, do Tempo



Ponta Delgada | 2023

E. J. Moreira da Silva

A Propósito de *Concerto Campestre*
Pequeno Ensaio Poético
Acerca dos Deuses, da Arte, do Tempo

CEHu
Centro de Estudos Humanísticos

Universidade dos Açores
UAc

PONTA DELGADA | 2023

ISBN 978-989-53747-9-3

Grafismo e edição eletrónica
de E. J. Moreira da Silva

Tipo: MUKTA MAHERE 14 | 12 pt

Índice

Preâmbulo	7
A Propósito de Concerto Campestre	15

ILUSTRAÇÕES

Guercino. <i>Et in Arcadia ego</i> (Os Pastores da Arcádia).	12
Poussin. <i>Os Pastores da Arcádia</i> .	12
<i>Concerto Campestre</i> (pormenor)	19
<i>Concerto Campestre</i>	20–21
<i>Concerto Campestre</i> (pormenor)	22

Preâmbulo

O TEXTO DESTE CURTO ENSAIO fixa e transmite as considerações que a apreensão estética de um dos quadros que foram produzidos na Veneza renascentista — sem dúvida, um dos mais conhecidos — há suscitado ao autor.

Trata-se do quadro *Concerto Campestre*, o qual se encontra atualmente no Louvre e tem sido atribuído ora ao pintor Giorgio Giorgione (1477–1510) ora ao pintor Ticiano (1485–1576).

Em vista do que venho de dizer, as páginas que se seguem encontram-se semeadas por considerações de cariz filosófico-literário que assumem, no que lhes respeita à forma, registo exclusivamente de índole *impressionista*. E, pois, registo que, em decorrência disso mesmo, não intenta, nem tampouco tenta, usurpar o lugar do registo que é típico do discurso teórico ou predominantemente teórico. Bem como, por conseguinte, não intenta, nem tampouco tenta, satisfa-

zer as expetativas que este último (o registo que é típico do discurso teórico) naturalmente haverá de despertar e, pois, de satisfazer.

De todo de acordo com a circunstância que acabo de explicitar, as páginas que vêm a seguir mais não pretendem do que dar letra, com relação a *Concerto Campestre*, à atividade que Walter Pater asseverou configurar-se a primeira atividade do crítico de arte — *the aesthetic critic*.

Eis aqui, praticamente a dar término a esta declaração inicial de intenção, palavras que o próprio Pater escreveu a esse respeito, no seu aclamado (por vezes, vilipendiado) prefácio a *The Renaissance — Studies in Art and Poetry*:

...no que concerne a crítica da arte, o primeiro passo que há a dar, para poder apreender o objeto tal como ele seja, consiste em conhecer a impressão que o objeto cause em nós tal como, ela mesma, seja, em decompô-la e avaliá-la com clareza, em nos tornarmos conscientes de quanto a distinga e caracterize. [...] Que é esta melodia ou esta pintura, esta personalidade sedutora que se me apresenta em vida, ou via de livro, para *mim*? Que efeito produz, ela, em mim de facto? Suscita-me, ela, prazer. E, se sim, prazer de que tipo e de que

intensidade? Por que modo a minha natureza se vê alterada pela presença dela e sob a sua influência? As respostas a estas questões configuram-se os factos, originais, com que o crítico de arte terá de se confrontar. E, como ocorre com o estudo de medida, moral, número, cada qual terá de avaliar por si mesmo tais dados de índole original — já que, de outro modo, jamais logrará fazê-lo.

Deste ponto de vista, em virtude deste entendimento de “impressão,” “arte,” “prazer,” “facto,” “originalidade,” o qual é entendimento que as páginas que vêm a seguir exercitam, o discurso que o genuíno crítico de arte produzir haverá de provar-se discurso determinado a um só tempo pela razão (*ratio*) e pela sensação (*sensus*), pela cognição (*cognitio*) e pela intuição (*intuitum*), e, por conseguinte, determinado por abstracção e concreção, reflexão, imaginação e emoção.

Quanto venho de dar a saber significa que o discurso a que me refiro terá de se configurar, ele mesmo, discurso — numa só palavra — estético (*αισθητικός*). Porquanto, discurso determinado, na verdade, não tão-somente por cognição e reflexão. Ou seja, para o dizer com palavras que gratificam as mentes do nosso tempo (o nosso

Zeitgeist), discurso não tão-somente de índole científica ou académica.

Ouso significar: discurso que, escorado apenas na cornija psíquica do conceito, envergando às avessas a significação — naturalmente figurativa — das palavras, se ocupe, por defeito de profissão, de levar por diante a tarefa vã de verter subjetividade de índole original (natural) — qua determinação pertinente de todo o pensamento — em ilusão, de índole derivativa, de objetividade.

As páginas que vêm a seguir — repito-o — exercitam o entendimento de “crítica de arte” (estética) que Walter Pater propugnou, e que, entre muitas outras, lhe valeu a circunstância de suscitar a Oscar Wilde o título *The Critic as Artist*. — O qual, título, passou a encabeçar, porquanto, escrito que de todo exercita “os factos... com que o crítico de arte terá de se confrontar.”



A Propósito de
Concerto Campestre

**Pequeno Ensaio Poético
Acerca dos Deuses, da Arte, do Tempo**



Guercino (1591–1666). *Et in Arcadia ego* (Os Pastores da Arcádia).



Nicolas Poussin (1594–1665). *Os Pastores da Arcádia*.

But although each art has... its own specific order of impressions... yet it is noticeable that, in its special mode of handling its given material, each art may be observed to pass into the condition of some other art, by what German critics term an *Anders-streben* — a partial alienation from its own limitations, through which the arts are able, not indeed to supply the place of each other, but reciprocally to lend each other new forces. Thus some of the most delightful music seems to be always approaching to figure, to pictorial definition.

Walter Pater. "The School of Giorgione."

...ye soft pipes, play on;
Not to the sensual ear, but, more endear'd,
Pipe on to the spirit ditties of no tone...

John Keats. "Ode on a Grecian Urn."

DE ENTRE OS FACTOS que quem contemple o quadro *Concerto Campestre* se sinta forçado a consentir, haverá de assumir significado, pressuponho, sobretudo o facto de ter de se pensar perante *vontade estética* de parar o tempo pictoricamente.

Vale dizer, perante *vontade* de representear na tela ininterruptamente, de entre uma série vasta e complexa de instantes de vida que se sucedam uns aos outros com fluidez que os faça indiscerníveis, um só instante. E, porquanto, perante *vontade* de espoliar o tempo da simplicidade fugaz, da integridade de formas, da harmonia, que haja elevado um tal instante à dignidade de devir pictograma de vida isolado. Isto é, pictograma parado.

Calma inusitada — porque tanto de índole atemporal como de índole secular — paira sobre aquele concerto pintado e, por isso, silente.

Trata-se de calma, de ausência de trânsito e de sonoridade, que se dá a pressentir cortada não também pelo afago da flauta, não também pelo lamento do alaúde, mas tão-somente por

brisa outonal que teima em seduzir a percepção do espectador via do temperado da tela.

E, se um gesto efetivamente anseia completar-se em cada um dos ângulos da figuração, se toda a superfície da representação acalenta no observador suspeita ubíqua de se saber perante o prenúncio de uma série de movimentos, do tanger das cordas ao restolhar da vegetação, a impressão última que o quadro renova no próprio observador é a de, em seu seio, o tempo prescindir de si segundo a seguir a segundo. — Em resultado de quanto ele, tempo, possa pressagiar ter de começar a acontecer sempre acabar por sucumbir à sedução de não vir a cumprir-se. Porquanto, à sedução de, segundo a seguir a segundo, se confirmar adiado.

É sobretudo em decorrência dessa quietude inquieta, dessa iminência de movimento que se proclama renovada e renovadamente se queda, sem jamais se tornar eminente, que se apossa do contemplador, à revelia do temperado contínuo das cores e do mate ininterrupto da tela, a sensação paradoxal de, afinal, se encontrar confrontado com relevo e textura: contornos — coxas,

cabelos — tão confluentes com o espaço que os circunda quanto, por outro lado, recortados, palpáveis, continentes. Para não afirmar: não quinéticos mas passíveis de suscitar écfrase.

É porventura intrigante, a presença daquele pastor — a afagar sua rebeca, parece, em vão de árvores frondosas — banhado de *chiaro* — debruçado no tempo — perdido na lonjura — só, mas na companhia de suas ovelhas, três das quais se suspendem no instante de se resolver mais avançadas.

Determina, ele, do seio de sua clareira de solo iluminado, a distância que dali se estende obliquamente a tudo o mais.

Trata-se, porquanto, da distância que, para cá, em direção a um primeiro plano, se estende até às quatro figuras restantes — as quais conhecem lugar muito mais próximo do enquadramento imaginado da moldura, e, por via disso, se dão a confluir com a continuidade que a consciência contemplativa do espectador antecipa entre o proscênio figurativo da representação e a realidade, não figurativa, que o circunde. Bem como se trata da distância que se estende, agora em

direção oposta, até ao plano que, de entre os demais, se mostra mais apartado, porque praticamente para lá de todo e qualquer outro perímetro. Sendo que, ali chegado, observador que observe o quadro pela primeira vez haverá de se deter, para obter confirmação de se saber, ou não, junto ao sopé de *villa* judiciosamente elevada — a qual, não obstante, lhe parecerá vacilar entre devir ou não devir mancha indistinta de luz; já que assoma, indefinida, envolta na fímbria de um futuro de sol que se veste de nuvens.

Entre esses dois planos opostos da perspectiva, estende-se o pano de paisagem campestre escurecida por fim de dia. A qual, contudo, é paisagem entretecida por película de luz pálida que aparenta caber com exatidão nos limites do enquadramento, sem que se estranhe a ausência abrupta da ramagem que o pincel deixou decapada, ou a convizinhaça súbita entre os extremos pictóricos da tela e o espaço empírico que os circunde.

Quatro figuras quase preenchem o proscênio da representação. Duas são figuras de mulher; as outras duas são figuras masculinas.









A um dos lados, de pé, com o dorso amparado verticalmente contra o dorso de uma árvore, que se dá a ver mais avançada, uma das mulheres imobiliza-se no movimento de verter a água que se inclina no cântaro de vidro que suspende com a mão esquerda a dentro uma pia de pedra, contra a qual apoia o corpo com os dedos de sua mão direita.

Presas em pose perene, parece, ela, na verdade, esperar que o espectador lhe vá dizer ter sido chegado, finalmente, instante oportuno a que acabe de inclinar o cântaro que, inclinado, jamais cessa de inclinar. O qual haverá de ser instante que, afinal, o próprio espectador não poderá deixar de pasmar de encontrar sempre adiado.

Seu corpo desnudo, a não contar com o extremo inferior da perna direita, que oculta a esquerda, e porção desconsiderável da respetiva coxa, entrega-o, ela, plena de placidez, aos olhos do espectador, o qual haverá, pelo menos, de consentir o facto de os contornos esbatidos dos flancos lhe salientarem a nudez, e, porquanto, a elevação arredondada do ventre e a brancura ebúrnea da tez — até mesmo a da púbis.

Em tal cariátide de cabelos castanhos e semelhante contemplativo, no corpo de tal escultura esculpida por pintor tão pouco sóbrio no uso do cinzel de sua cor, não se depara, contudo, com nada, ou quase nada, de despudor — para além, é de admitir, de ter de haver impudor em ter de sustentar intemporalmente a coluna do templo coríntio do tempo.

Mais de deusa grega do que de mulher, parecem ser, na verdade, a letargia prolongada com que poisa o pé descalço na penumbra do solo, o rumo marmórea do gesto que esboça e inibe com restauro, a quietude alcandorada que no olhar longínquo se lhe recolhe, e, não longe e não à margem da amoralidade de tudo isso, o movimento que sua mão sustida anuncia iminente, bem como a serenidade, sem dúvida conspícua, de seus pensamentos — que nos procuram e perscrutam, parece, com olímpica omnisciência.

Dir-se-ia ora acariciada ora violada pelo tempo, virgem e prenhe, para sempre, no decurso de cópula entre Cupido e os poucos segundos de uma pausa de séculos. Seus olhos indiferentes não haverão de se dar de feridos por olhos sa-

lazes que a fitem, nem tampouco haverá, ela, de aquiescer a acusar a presença dos dois homens que, murmurando a seu lado, parecem querer dar notícia dela em sussurro.

Desfralda-se-lhe da frente, destemida, formosura antiga, que a faixa de seda, ou de cetim, que lhe afrouxa o cabelo faz coibida — para não afirmar que a verte em formosura austera, ou até mesmo em formosura severa.

Figurará, ela, por força da reflexão que seu semblante expressa — como quase sempre, na pintura da Renascença, — uma das nove filhas de Mnemósine? Representará, ela, por exemplo, Polímnia, a sonegar aos dois que se lhe sonegam o ímpeto da poesia hierática?

Ou representará, via de seu recipiente repleto de água, a eunomia humana — a Idade de Sol Aquariana — que Cristo terá nominado um dia, ao indicar a seus discípulos a casa em que deveriam entrar para ali celebrar, pela Páscoa, a bênção da Eucaristia?

“Eis que, quando entrardes na cidade, encontrareis homem carregando cântaro repleto de água; segui-o até chegardes à casa em que entrar.”

A segunda figura feminina dá-se a fitar sentada, com o dorso voltado para o contemplador, a distância da primeira que leva a que o centro *gravitacional* da figuração — e, com ele, o foco do olhar do próprio contemplador — se encontre situado com simetria a meio de uma e de outra. Coloca-a, isso, ao lado direito da composição, onde surge, justamente sentada, em plano mais elevado.

Falo do vértice da elevação que serve à representação de boca de cena, cujo declive esquerdo aparenta cortar a área retangular do quadro em dois triângulos retos, e a sépia da paisagem em praticamente duas tonalidades: uma delas, a que preenche o plano mais recuado, predominantemente clara; a outra, a que preenche o plano que mais se acerca do espectador, predominantemente escura.

Apresenta, esta segunda mulher, também ela, o corpo despido. Sendo que a tonalidade de pérola que lhe percorre a pele, e que se esvai ao longo da vestimenta que se lhe derrama do ventre, fere, por contraste, a sépia escura que a

contorna. A qual, por essa forma, a avança para o frontispício da figuração.

O mesmo contraste entre corpo, vestimenta e contorno ocorre no caso da primeira mulher, em virtude de o pintor ter perpetrado que o espectador padecesse de ilusão de profundidade capaz de acentuar a perspectiva triangular da paisagem. A qual é ilusão que congemina, como seria de esperar, ponto de fuga tangencial à linha vertical que o centro *gravitacional* da composição conduz a imaginar.

E eis que o cume do cabelo escuro da mulher de que ora faço éfrase se confunde com a ramagem frondosa, mas caliginosa, que oculta a luminosidade do horizonte. A qual é ramagem que se destaca, soturna, mais sob o aspeto de nuvem carregada do que sob o aspeto de copa opulenta contra o céu de âmbar da paisagem. Daí decorrendo a sugestão de o quadro se deixar decompor em três panos verticais; já que a têmpera escura dessa mesma ramagem incita o espectador a imaginar eixo vertical que corra à direita da representação em paralelo a eixo que, agora à esquerda, decorra da verticalidade do braço direito

da primeira mulher, bem como do tronco — da árvore — que o *avança* para cima.

Eternamente entrega seu dorso desnudado, esta segunda mulher, a quantos o olhar lhe queiram entregar. É pucela idílica protegida pela impudicícia pastoril da arcádia pictórica que habita — bem como, no entanto, embuste das trovas dos dois corifeus que a ladeiam, os quais lhe atribuem corpo de pucela bucólica sem deliberar reconhecê-la não mais do que matrona burguesa.

Eis, pois, que sabe e que não sabe, que sente e que não sente, expor seu corpo a espectador.

Será, essa segunda mulher, ainda assim, desnuda, assim, com flauta suspensa em sua mão segura — como quase sempre, na representação pictórica da Renascença, — retrato da remota Euterpe?

Nada revela — nada se vislumbra — de sua feição velada. O corte curto do cabelo, bem como a fresta em forma de arco que de sua face se difunde, ocasionarão, porém, conjeturar fisionomia menos feminina do que a de sua comperta companheira. É de admitir que até mesmo fisionomia reminiscente de androgenia.

Mais de fauno, ou de anjo caído, do que de ninfa ou de Afrodite, será, talvez, a formosura que se some, de soslaio, na recusa resoluta que seu rosto assume.

De nossos olhos se esconde, de nossos olhos, a um só tempo, o olhar afronta. E, com assim nos sonegar a seu rosto e de seu corpo nu, sem pudor, nos apossar, por que nome bucólico haveremos nós, com o pintor, de a chamar? Cloé, Fílis ou Aminta?

Cloé, Cloé, em tua écloga de cromia perene recolhida, depois de na Renascença teres sido renascida.

Aminta ou Amarílis, para sempre, para nós, disponível, em teu idílio matizado, com teu ignoto desprezo pagão de pecado!

Não importa, o nome de madrigal (de *ma-ter*) por que te quisermos chamar; não importa que seja de Pã ou de Cristo, a seiva ou o sangue que correr em tuas veias quando de ti nos avizinhares; não importa, se à pena de Virgílio ou à pena de Teócrito te foi buscar de empréstimo a mão a que te deste a despir ao andamento voluptuoso do pincel: a mão que se quis firme em

querer desprovidas de pudor, ainda que públicas, as coxas e a púbis tuas — para que a nós, pecadores agora e na hora da nossa morte, pudesses mostrá-las e, por esse modo, redimir.

A eternidade do instante em que a ideia estética de Arcádia te reclui recolhe-te e redime-te do reino impetuoso da impermanência. Porquanto, da condenação que sempre terá de recair sobre quanto haja de se submeter sem remédio ao trânsito voraz a que chamamos “tempo” — o qual pó e cinza sem apelo nos proclama.

“*Carpe diem*, e confia pouco no tempo que haverá de vir” — há-nos aconselhado, como é sabido, Quintus. O qual conhecia bem de mais, por conseguinte, que os dias que em flor julgarmos colher haverão de fugir de nós, quando, a fugir com o tempo, dermos por nós a colher do tempo tão-somente pétalas caídas.

Na pétala perene de tua púbis, nascem, não morrem, porém, os dias. Os quais, alongados pelos cardos retesos da luxúria, a ti, proibida, tentam colher — via de a eles mesmos intentarem futilmente fugir.

Decididos, desenham os deuses, com seus dedos indiferentes, ideias mil, de mil coisas e mil entes. E, saídas do seio essencial de muitas delas, assomam à mãos do tempo multidões de seres. Os quais ali desfilam, incessantes, em rodopio, e ali, em diáspora, se dão a devir. — Já que sempre haverá de caber aos atributos acidentais que lhes compõem o corpo tecer e destecer a tela eterna do presente, bem como espargi-la com as pinceladas evanescentes e inúteis de preces, promessas, opróbrios, purgatórios e paraísos que, em eterno retorno, eternamente haverão de se repetir.

É que, sendo ideias, as ideias que os deuses desenham são abstratas. Porquanto, universais. Aqui se deparando com a razão por que não poderia deixar de subsistir o pintor a que chamamos “tempo,” o qual, paleta de empréstimo dos deuses na mão, pincel em punho, infinitamente lhes concede corpos específicos, por via de as pintar e repintar com os contornos concretos e os pigmentos particulares que concebemos *sub specie* “realidade.”

“Deus,” afirmou o filósofo de Estagira, que não falava latim, “configura-se *primum movens*, e, porquanto, *causa finalis*.”

Por minha parte, o tempo terá de se constituir pintor universal. Porquanto, pintor intemporal. E, com isso, também de acordo com declaração do autor de *De Caelo*, terá de se assumir *primum mobile*. Em cuja qualidade tudo e todos haverá de mover sem remorso, em virtude de se ver eternamente movido a verter em retrato material (existencial) o retrato imaterial (essencial) de seu, e nosso, *primum movens*. Isto é, para o retratar por outras palavras, em virtude de seu eterno amor à imobilidade eterna de seu modelo original: — o *movens immobile*.

Na verdade, o tempo ama, demente, as ideias que os deuses desenham e não desenhado. Ama, impotente, a completude abstrata, a perfeição formal, de cada uma das fórmulas (*lógoi*) que lhes agrupam, uma a uma, os predicados. Se se preferir, ama sem cessar a pose de Madona imóvel — a maternidade teórica — de cada uma delas. A qual é pose de mulher pura inteligível, carregan-

do no ventre racional, imóvel, imaculada, imortal, a criança-modelo de sua perpétua potencialidade.

Eis, pois, que, movido por seu amor a seu amado cósmico (que haverá de desconhecer tê-lo por amante), o tempo corre perpetuamente à roda dele mesmo — proteico, demente, repleto de desmedo.

Porquanto, tivesse tido a dita de o tempo a ter pintado na posse da pena de Tennyson, também a psique que aqui perscruta o próprio tempo haveria de escrever o seguinte: “And time, a maniac scattering dust.” Ou, se a pena, toda dela, fosse toda a que o tempo há concedido a Coleridge, o seguinte:

...Beware! Beware!
His flashing eyes, his floating hair!
Weave a circle round him thrice,
And close your eyes with holy dread
For he on honey-dew hath fed,
And drunk the milk of Paradise.

O tempo, move-o, por vontade de se não mover, a vertigem de seu desvelo demiúrgico. E, a realidade, rasura-a, ele, vez a seguir a vez.

Por que razão?

Pensar as ideias dos deuses obriga a concebê-las *sub specie vontade* de realidade, com a consequência, de índole lógico-ontológica, de pensar a realidade SEMENTE DE PERA, por exemplo, obrigar a concebê-la *sub specie vontade* de devir, em última instância, a realidade FRUTO PERA. Sendo que tal consequência decorre, precisamente, de a ideia ou forma PERA haver de se configurar, em cognição, já não só isso mesmo, a ideia ou forma PERA, mas também, para além de tudo o mais, a ideia SEMENTE DE PERA, a ideia PEREIRA, a ideia FLOR DE PEREIRA e, por fim, a ideia FRUTO PERA.

Os deuses não legislado, por conseguinte, que a ideia FRUTO PERA, por exemplo, haveria de requerer, *qua* determinação eterna de potencialidade, e para poder cumprir-se, as realidades SEMENTE DE PERA, PEREIRA, FLOR DE PEREIRA e FRUTO PERA. Com o resultado de, inversamente, essas mesmas realidades haverem, não menos, de requerer a própria ideia FRUTO PERA, considerada agora na qualidade de determinação de atualidade de índole real (e, pois, efémera).

Ora, em virtude de a ideia FRUTO PERA não poder deixar de requerer, antes de toda e qualquer realidade, a ideia SEMENTE DE PERA, a ideia PEREIRA, a ideia FLOR DE PEREIRA e, por fim, a ideia FRUTO PERA, quanto acabo de pôr em pauta significa que, com requerer a própria ideia FRUTO PERA, as realidades SEMENTE DE PERA, PEREIRA, FLOR DE PEREIRA e FRUTO PERA não poderão deixar de requerer também — por necessidade de índole lógico-ontológica — essas mesmas ideias.

Sendo que, em decorrência disso mesmo — em decorrência de as ideias que enumerei haverem de subsistir intemporalmente (em cognição) no seio essencial, e pois formal, da ideia PERA, — o indivíduo concreto FRUTO PERA-X¹, por exemplo, não poderá deixar de cosubsistir eternamente com os indivíduos concretos (mas temporalmente pretéritos) SEMENTE DE PERA-X e FLOR DE PEREIRA-X¹.

Os deuses, contudo, também hão legislado a impossibilidade de o existente (a realidade) PERA-X¹, por exemplo, coexistir com os existentes (as realidades) SEMENTE DE PERA-X e FLOR DE PEREIRA-X¹. E, porquanto, hão também legislado, os deuses,

que, em virtude de esses mesmos existentes terem de se requerer mutuamente, o existente SEMENTE DE PERA-X tivesse de cessar de existir, para poder devir PEREIRA-X, e o existente FLOR DE PEREIRA-X¹ tivesse, de igual modo, de cessar de existir, para poder devir FRUTO-DE-PEREIRA-X¹.

Cessar de existir *qua* REALIDADE-X (e.g., FLOR), para passar a existir *qua* REALIDADE-Y (e.g., FRUTO), é, porém, processo existencial que requer, na qualidade de ímpeto processante, o desvelo demiúrgico do tempo. E, pois, processo (devir) que requer, agora na qualidade de processador, o próprio tempo. Sendo que, na ausência destes dois, processador e processante, a realidade FLOR-DE-PEREIRA-X, por exemplo, jamais poderia, na verdade, cessar de ser a realidade FLOR-DE-PEREIRA-X¹, para passar a ser a realidade FLOR-DE-PEREIRA-X². Tal como a realidade FLOR-DE-PEREIRA-X^{10.000} jamais poderia cessar de ser a realidade FLOR-DE-PEREIRA-X^N, para começar a ser a realidade FRUTO-DE-PEREIRA-X¹.

Em ideia ou forma, porém — jamais se cesse de o trazer em mente, — a entidade (não a realidade) FLOR-DE-PEREIRA-X^{10.000}, por exemplo, haverá

de cosubsistir eternamente com a entidade FLOR-DE-PEREIRA- $X^{5.000}$, bem como de cosubsistir com as entidades FLOR-DE-PEREIRA- $Z^{10.000}$ e FLOR-DE-PEREIRA- $Z^{5.000}$.

De quanto agora venho de pôr em pauta (ou em *tela*), decorre, por necessidade de índole lógico-ontológica, que o tempo terá de se configurar possibilidade *sine qua none* de toda e qualquer realidade. Bem como decorre que, em vista de os deuses nos terem negado percepção capaz de distinguir REALIDADE- $X^{10.000}$ de REALIDADE- $X^{10.001}$ ou de REALIDADE- $X^{20.000}$, quanto haverá de se configurar ilusão de índole perceptual não poderá ser o tempo (em oposição ao que a ciência de estirpe empírica tende a afirmar hoje-em-dia, em resultado dos logros em que o estudo da realidade quântica teria de a enredar), mas sim a própria REALIDADE- X ou - Y ou - Z ... *ad infinitum!* A qual, porquanto, mais não poderá ser, efetivamente, do que aparição (*Erscheinung*), aparência (*Appearance*) ou fenómeno (*phainómenon*).

Valerá afirmar, seguindo o exemplo do filósofo de Königsberg, a qual (realidade- x ou - y ou - z) mais não poderá ser do que — repare-se —

imagem (*Bild*): “quanto, na *aparição*, designamos ‘substância’... não se consubstancia ente absoluto, mas sim apenas imagem perdurante de índole sensível; apenas intuição, a qual jamais poderá conter algo que se não encontre condicionado. (...*was in der Erscheinung Substanz heißt... ist nicht absolutes Subjekt, sondern beharrliches Bild der Sinnlichkeit und nichts als Anschauung, in der überall nichts Unbedingtes angetroffen wird*).

O tempo, move-o efetivamente, por vontade de se não mover, a vertigem de seu desvelo demiúrgico.

E, a realidade, rasura-a, ele, instante a seguir a instante, para poder pintá-la e repintá-la em seu eterno palimpsesto, assim a matando — e renovando — infinitamente, pleno de desvario e de desvelo. Sendo, porquanto, que haverá de lhe pertencer de todo, a atividade de índole dialética que Shelley atribui figurativamente ao vento na sua “Ode to the West Wind:”

Wild Spirit, which art moving everywhere,
Destroyer and preserver....

E, a realidade, pinta-a e repinta-a o tempo, na verdade, de modo incessante, na qualidade de pintor-poeta cósmico. Porém, fá-lo — só o poderia fazer — usando os pigmentos que os deuses lhe dão em permissão de trazer perenemente em sua paleta universal. Os quais, são pigmentos que, em virtude de se manterem intemporalmente im-perfeitos ou incompletos, em virtude de se encontrarem intemporalmente sujeitos a devir ou impermanência, terão de *pintar*, instante a seguir a instante, representação-de-ideia que se configure representação (*Darstellung*) descontínua. Porquanto, representação deveras concreta e particular — mas de todo incapaz de atualizar o repouso eterno das próprias ideias. Isto é, de atualizar a continuidade formal, de índole essencial-potencial, e, pois, de índole abstrata-universal e absolutamente perfeita (completa), das próprias ideias. As quais ele, tempo, tanto ama e toma por modelo.

Tu, contudo, Amarílis, Cloé, Aminta ou qualquer outra entidade insigne que nem os deuses nem o tempo consigam conceber, foste modelada por mão humana misteriosa. Foste, pois, modela-

da por mão que te pintou sob o aspeto estético de ideia aparecida e, por isso, consagrada. Isto é, sob o aspeto de ideia real, e, porquanto, sob o aspeto de realidade ideal. Ao passo que, tivesse o tempo sido o autor de ti, terias sido pintada tão-somente sob o aspeto, transitório, de realidade aparecida a ideia.

Tu, contudo, Cloé ou Amarílis, foste concebida por engenho nem divino nem humano, porque por engenho menos do que divino mas mais do que humano. Foste, porquanto, coroada com coroa — cromia — que jamais haverá de acan-toar, não obstante seu constante devir, a continuidade que te descontinua e a imobilidade que te move. —

Já que, amando a ti mais do que às ideias, quedo por posse que lhe sacia a cupidez, o tempo infindamente te recobra forma feminil de índole idílica, ideal e abstrata, sem te sonegar beleza que só pucela de corpo real e concreto alguma vez poderá possuir.

Vale dizer, já que, amando a ti mais do que às ideias, e aos deuses, o tempo consente que tua presença pictórica se prove testemunho vero

do milagre sem par que só a arte humana, em se provando deveras grande arte, poderá alguma vez motivar: o milagre por via do qual abstração e concreção, universalidade e particularidade, se deixam forjar pelo fogo do espírito e, fundidas, devir indistintas.

Sendo, pois, que, com te consentir, o próprio tempo consente em se tornar cúmplice mais dos homens do que dos deuses — aos quais, para poder desagrilhoar os próprios homens, Prometeu há roubado o lume desse milagre humano, ainda que com o custo incalculado de ter tido de aquiescer, depois, a ser agrilhado ao Cáucaso, em virtude da fúria deles, deuses, e, pois, do forjador Hefesto.

Tu, contudo, Dafne ou Délia, que descendes do idílio antigo das Graças, sucumbiste imaculada à desgraça das mulheres via de milagre humano — que é certo que há sido o homem Ticiano ou o homem Giorgio da Castefranco, quem te há concebido e criado, insigne e remoçada, para cá dos deuses mas para lá do tempo.

E eis que, parada sobre a púbis imparável do próprio tempo, repousada infinitamente sobre o falo inconcebível tanto do pretérito como do fu-

turo como do presente, libertas quantos te orem, de ti se abeirando, quer do opróbrio do presente, quer da abjeção do passado.

Amam-te, por isso, afinal, os deuses, que a tudo o mais se mostram indiferentes; ama-te, por isso, também o tempo, que teu milagre trino eternamente almeja alcançar. Porém, nós, tão somente homens ou mulheres, que te pronunciamos aparecida à humanidade, aos deuses e ao tempo por via da Aparição dos três na alma misteriosa de um só homem — como haveremos, nós, de te amar, se o mistério de nossas almas não aprendermos, primeiro, a amar?

E a alma dos deuses e as ideias, não as imaginará, por compulsão de índole epistemológica, a alma humana?

Quanto importa, porquanto, não é o nome por que te quisermos chamar. Quanto importa é possuir alma com que possamos a nós mesmos, com mistério, convocar-te; é devir a música, a proporção e a simetria efetivamente sonoras, que, se te fosse dado fazê-lo, haverias de soprar em tua flauta.

É que não pertenceu a Mársias, nem a Pã nem a Orfeu — porém, talvez ao homem Timóteo de Tebas, ou a Tamino, — a flauta mágica que em tua mão fechou o Mestre prodigioso que te moldou.

É que é nela, que não tocas, na iminência eterna de a tocar, a pauta sonora do concerto campestre em que te há pintado.

Que seriam as notas que tocarias em tua cana?

Notas que eternamente se quedariam, como tu, e que, contudo, logo haveriam de partir para o passado, assim devindo notas pretéritas tão cedo quanto deviessem notas presentes.

Notas que, a princípio, haveriam de perdurar, estáticas, na PAUTA DA MENTE — mas que, ainda assim, se dariam a pensar nota a seguir a nota; porquanto, em trânsito, no *medium* a que chamamos “tempo.”

Notas que, depois, a pena passaria para a PAUTA DO PAPEL — na qual, também estáticas, da morte da memória libertadas, também haveriam de acorrer ao pensamento, por força, instante após instante; porquanto, também em trânsito,

e, pois, maculadas pelo *medium* a que chamamos “tempo.”

Notas que, por fim, haveriam de viver e falecer, por via de tua flauta, na PAUTA DOS SENTIDOS; que, fluindo, efémeras, uma a seguir a outra, logo seguidas pelo eco de cada duas ou de cada três, qual a memória do movimento de cada duas ou de cada três crianças a brincar à roda, haveriam, na verdade, de sobreviver, virgens, à impotência viril do tempo. — Contudo, tão-somente para, o instante de sobreviver a esta última ainda a nascer, o corpo sensível de cada uma delas sucumbir, vertido em nada, à potência recuperada, porque deveras imortal, do próprio tempo.

Não importa, porquanto, que fosse campestre, ou também pastoril, a melodia que, idílica e desnuda, haverias de soprar em tua flauta, para desdita de teu tangedor de alaúde.

Em alma humana misteriosa, tua melodia haveria de perdurar, porém, quanto de eternidade nela pudesse morar intocada pelo tempo. — Sendo essa, a razão por que os deuses jamais poderão sequer conceber a alma e a arte que te

modelaram, nem tampouco o tempo alguma vez corrompê-las.

Com a não tocar, tua melodia, tu a ti e a nós ao tempo adias; com a tocar, tu os deuses e o tempo a nós obrigarias.

Roguemos-te, por isso: *Ave Amarílis, cheia de graça; a alma que vos modelou é convosco; bendita sois vós entre as mulheres; bendito seria o fruto de vossa flauta. Santa Amarílis, mãe entre os homens e deusa entre os deuses, tocai por nós, pecadores, agora e na hora da nossa morte. Ámen.*

E, se a alma no-lo pedir, oremos-te de seguida: *A ti, Aminta, Amarílis ou bucólica Maria, a ti e a tua sagrada família, rogamos que em nossa alma possamos ter-te aparecida — quer agora, quer na hora dos intervalos perfeitos de nossas vidas, via dos quais também nós nos tornamos Arte, particular e universal; para que as notas compostas de nosso ser cessem de ser notas cacofónicas, se harmonizem, e, unificadas, devenham notas humanas mas eufónicas.*

Serão, talvez, tais intervalos, intervalos, no tempo, de eternidade; instantes em que o próprio tempo quase alcance seu intento; em que as

mil ânsias de seu desvario amoroso o apressem a ponto de a chegada lhe ocorrer em simultâneo com a partida — como acontecerá, é de supor, com a Terra.

Serão, dir-se-ia, instantes de epifania. Valerá dizer, instantes de graça bela (*ómorphē kharis*) e, por isso, boa (*eu kharis*): instantes de eucaristia estética.

Houve, na verdade, quem os designasse “momentos de eternidade” (“moments of everlastingness”); momentos animados tão-somente por nossa *anima*, mas também talvez — quem o saberá? — transubstanciados em tempo de eternidade por via de *morrermos*, para podermos renascer, ou de um qualquer transe mometaneamente imperecível.

Serão pausas no tempo prenes de todos os tempos — pintadas, musicais, poéticas; intervalos de arte que se verterão em séculos de vida.

Talvez um gesto repleto, de repente, de sentidos, o *vivace* de uma voz ou a semântica de um sorriso; talvez, de súbito, a *Vénus* de Botticelli a descer uma avenida, ou a *Beatriz* de Dante a dobrar o canto de uma rua. E eis que, insondável, o

tempo *dis* “pára” — e pára. E eis que no sangue se condensam, de súbito, parece, todos os sentidos e dessentidos de nossa saga coletiva.

Haveremos, então, de parecer amar, com Páris, a Helena de Homero, e morrer com Cristo no Calvário, e renascer com Rafael na Renascença. — Como se nos tivéssemos tornado, com Platão, “espectadores de todos os tempos,” e todas as paixões do Homem fossem fios de uma tapeçaria infinda, que, por tanto, tivesse sido tecida também com os fios de quanto teríamos, então, de ser e sentir.

No pano de fundo que se estende entre as duas figuras femininas que fecham à esquerda e à direita a bucólica pictórica *Concerto Campes- tre*, sentam-se, em plano mais escuro e mais profundo, as duas figuras masculinas que quase lhe completam a composição.

É conspícuo, o conflito que o pintor perpetró entre a copiosidade das roupagens desses dois homens figurativos e a nudez, primeva e descomprometida, das duas mulheres que os acompanham.

Trata-se, sem dúvida, de opulência citadina de vestidos. De tecidos avolumados que se vangloriam insígnia de civilização — via sobretudo do contraste que resulta de no campo os envergar, — mas que, não obstante, sugerem assumir-se, subordinando-a, roupa a condizer com paisagem rural.

Aparentam, aqueles dois homens figurativos, compartilhar de ausência viril de vergonha — de desconhecimento pagão de culpa e de pecado.

Contudo, seus ferragoulos inflados tornam patente que, pelo contrário, compartilham do terror teórico que a corporalidade ocasiona à alma cristã, o qual a compele a se conceber substância só de cariz espiritual. Na verdade, a se conceber culta à custa de culpar o corpo, bem como a se avaliar digna, em função disso, de viver, depois da morte, no reino meramente formal das ideias, e de ali, qual esfinge, sentar-se, afora do tempo, à direita do deus dos deuses. Já que, no Céu, haverá de haver deus, ou deuses, mas não deusas.

Eis, porquanto, que alma de corista cristão ali entoia, figurativa, concerto campestre; que, ali, naquela égloga, tange instrumento de cordas,

com o fim de exaltar sua contraparte feminina à condição idílica das duas damas que oniricamente a rodeiam em decorrência disso mesmo. Porém, por procuração pagã do poeta Teócrito, ainda que pela mão do pintor renascentista Giorgio ou do pintor renascentista Ticiano.

A Renascença, é claro, fez a ambos renascidos. E Veneza, é bom de ver, também lhes lembrava Virgílio.

Contempla-se, pois, naquela écloga, alma cristã a cores que, com tocar alaúde, exalta sua contraparte à condição de Psique impoluta e, porquanto, não compartilhada por Cupido. Isto é, à condição de Psique pura de razões para, no campo despida, sucumbir ao pecado da luxúria e, de seguida, ao arrependimento e ao pudor. Muito pelo contrário, por conseguinte, de ali se contemplar alma cristã a cores a tanger alaúde para louvar sua contraparte feminina na qualidade irônica de matrona burguesa despida, mas idealizada com decoro, à distância de séculos de um idílio.

Tu, pois, tocador de alaúde, que, afinal, te atafulhas nos trajes opulentos da “mãe das prostitutas e das abominações da Terra,” tu, eterna-

mente pecador e artificial, voyeur invicto da *ars* ou *cultura hominis*, nesse *locus amenus* turvo, devirás para sempre, a partir de agora, o retrato bucólico dúbio da burguesa ambição. — Não menos, afinal, do que teu comperto companheiro de fim-de-semana campestre ou feriado.

Aparenta, ele, na verdade, congeminar contigo, mas conjugado no futuro de Cristo (*et in Arcadia ego ero*), o pretérito perfeito do indicativo de Poussin (*et in Arcadia ego fui*). O qual é indicativo que, parece, te aprontas, tangendo, a cantar — ainda que, antecipando-se-te, o pintor haja pintado perante ti e ele as duas almas de Cristo desnudas com que ansiais casar, um dia, no Céu.

Tu, Cloé, tu e tua comperta companheira não sois, porquanto, apenas duas. O vosso mistério é deveras trino; contudo, sois, nesse concerto campestre, quatro.

Sois duas na qualidade de *perceptum* dos dois que entre vós são sentados. E duas sois, outras, na qualidade de *perceptum* que à alma do pintor há aparecido. — No verão em que na Arcádia de sua vida convosco se há divertido. No dia *chiaro* em que Polímnia perante ele vos há despi-

do. Não só para que, depois, viesse a retratar em dia *scuro* os dois que a vosso lado se vão dando a ver vestidos. Também para que deixasse escrito, antecipando os corifeus da *arte* e da *cultura* que viriam a louvar-vos e a vender-vos no Louvre nos intervalos de vender a Cristo: *via veritas et vita, ego in Arcadia fui*.

Não, Cloé, tu e tua comperta companheira não sois tão-somente perceção por parte da alma ímpar do pintor; sois também perceção de índole figurativa por parte dos dois corpos a cores que vos vislumbram representação vera de duas das companheiras de sua ascensão em vida. As quais se configuram companheiras de Cristo que o artista que lhes perpetrou presença pictórica por procuração onírica intentou que se prontificassem representação típica das almas que, vestidas, se imaginam nuas sem jamais a si mesmas terem vislumbrado sequer desnudas.

Duas sois, na tela, e duas outras também.

É facto. Ainda que facto, ou feito (*factum*), sob o aspeto de *perceptum* — ou por parte da psique efetiva do pintor, ou por parte da psique figurativa dos dois que vos pintou por companhia, ou,

por fim, por parte da psique efetiva que ora vos repinta, percecionando-vos — *vos faciens!* — com as cores contundentes de sua paleta ecfástica.

Toda a percepção terá de persistir, sem dúvida, sob o aspeto de imagem (*Bild*), e, pois, de *pintura* — sendo, portanto, que toda a percepção haverá de ocasionar juízo e valoração, sentimento e imaginação, determinados em primeira instância pelo espectro cromático que o percecionador (*percipiens*) encontrar à sua disposição na paleta epistemológica de sua psique. E, pois, determinados pelo espectro cromático a que, sem apelo, as cores do percecionado (*perceptum*) tiverem de se acomodar. Porquanto, por que tiverem de se deixar determinar.

Que vos protejam, pois, as almas que — a ti, Aminta, e a tua comperta companheira — vos *pintarem* aparecidas aos deuses e ao tempo e aos homens via da aparição dos três na alma misteriosa de um só homem.

Que, pelo contrário, tu, Aminta, e tua comperta companheira repudieis as almas que vos *pintarem* “semelhantes a sepulcros caiados,” os quais se desconhecem *scuros* por dentro, ainda

que se assumam *chiaros* por fora.

Pretendo significar, via de empréstimo do deus que hão pintado *sub specie* homem, as almas que vos *pintarem* com as cores da caveira que os árcades contemplam no quadro de Guerchino, ou do sepulcro que os pastores perscrutam no *Arcádia* de Poussin.

Et in Arcadia ego!

“Ai de vós, escribas e fariseus, hipócritas” sem o saber!

Memento mori.

Lembraí-vos de que ireis morrer.

Que até mesmo dentro de ti, ó *Arcádia*, a Morte é quem mais ordena.

E tu, guardador de rebanhos, que não esqueço esquecido na claridade coruscante de tua clareira — lá, ao longe, a tocar viola, junto a teu gado, seminu, semivestido.

Por que motivo ponderado terá perpetrado o pintor pintar-te assim? Quero dizer, semi-Sileno e sábio, se não mesmo semi-filósofo e cínico.

Perpetrarás, tu, representação de Apolo que Dioniso haja inspirado ao pintor? Representação de Apolo que, por percepção do artista, o transmu-

dasse em seu oponente Mársias? Ou deverei, pelo contrário, adivinhar-te retrato de Dioniso que, com desdém, Apolo haja inspirado ao pintor?

E estaria, por acaso, a pensar em ti — pastor de teus quatro companheiros tão apartado — o pastor de pensamentos que só pensava em não pensar, quando, um dia, pronunciou que ser poeta era a sua maneira de estar sozinho?

E saberás tu que não tocas sozinho, com toda a certeza, no silêncio bucólico desse concerto campestre a três?

Dado que contigo tocam também os deuses, os quais a medida da música moldaram em ideia com seus dedos. E Pitágoras, que dos intervalos perfeitos primeiro se apercebeu. E Euterpe, que inspirou a melodia que meditas a quem primeiro a tocou. Tal como também fabricante que haja fabricado a rebeca que afagas.

Os deuses seriam, sem dúvida, imperfeitos, se não houvesse música que os emudecesse — por via de lhes valer na mente quanto nos vale por via dos sentidos. Tal como, *mutatis mutandis*, a música haveria de permanecer imperfeita, se

não houvesse mente que a meditasse de par a par com sentidos e coração que a sentissem.

Faltasses, tu, à música a que não faltas, não haveriam, pois, de ser os deuses quem mais em falta ficaria? E tivesse-lhe faltado, antes de ti, um qualquer daqueles três — de Pitágoras a Euterpe, — não haveriam também de ser os deuses, quem mais em falta se sentiria?

Não me respondas!

Leva avante, invicta, a melodia que ora te traz louvor tanto no Louvre como no vão das árvores que à volta de ti avultam. O qual é vão que talvez te haja acolhido primeiro — longe dos *voyeurs da ars* ou *cultura hominis* — na Veneza em que viveu o pintor que te pintou. Quero dizer, o homem que primeiro te viu, que ora à mente me traz Virgílio.

Não me falhes, rogo-te, em persistir em afaçar, parece, tua rebeca. Que eu não falharei em querer ouvir-te, afianço-te, sempre que te contemplar contente com a luz clara de tua clareira com olhos que o tempo me não haja toldado.

Que, apesar de antigos, Cristo Virgílio e Teócrito possam ouvir-te tocar lá nas alturas. E

que, relembando as brumas do Calvário, o filho a princípio de Dáfne possa reconhecer-te *chiaro*.

Que deveras consigam ouvir-te, quantos deveras queiram ouvir-te — ainda que, *malgré* Keats, as melodias que aportam à mente via dos sentidos sempre hajam de ser melodias mais queridas do que as que, só meditadas, não se deixam ouvir.

Não me respondas!

Que tela que se pinte com os pincéis e as cores de nossa percepção sempre haverá de dar resposta mais sábia às questões que possamos colocar-nos por via de nos pormos a propor os deuses, a arte, o tempo, a propósito da pintura.





ISBN 978-989-53747-9-3