



Convite



Nas mãos do monstro: o rendez-vous de Nietzsche com Chirico

Jean Maurel

143

Artefilosofia, Ouro Preto, n.9, p. 143-168, out.2010

3 - Mãos loucas

De fato, aqui e ali alguém toca conosco – o querido acaso: ele conduz ocasionalmente a nossa mão e a mais sábia providência não poderia conceber mais bela música do que a que, então, consegue esta nossa mão insensata.

Nietzsche, Gaia ciência §277

Se, em Chirico, outros quadros se abrem tão frequentemente em abismo, sobre quadros negros (*O vidente, O filósofo e o poeta, O astrônomo*), é que a pintura é essa arte de re-apresentar, de procurar e tentar, de ensaiar, experimentar e variar os ataques, as brechas e as viagens sem cessar de desmanchar o real presente, de rasurá-lo, desfazê-lo e refazê-lo artisticamente, de sugerir sua aparição desaparecente, o jogo louco da mão louca contra todas as sabedorias da verdade instalada, da aceitação do mundo como ele é ou está:

*Ah! O que escrevi sobre a mesa e o muro
Com coração de louco e mão de louco,
Deveria isso ornar-me a mesa e o muro?...
Mas vós dizeis : “mãos de louco lambuzam” –
E deve-se purificar a mesa e o muro
Até que o último traço desapareça!
Permiti! Coloco minha mão à disposição –,
Aprendi a manejar vassoura e esponja
Como crítico e lavador.
Mas quando estiver terminado o trabalho,
Os veria com prazer, vós supersábios,
Com sabedoria, a mesa e o muro borr.....¹*

*Isso, o pretendente da verdade?
Não! Apenas louco! Apenas poeta!
Apenas falante de discursos multicores
Berrando multicolorido, de dentro de suas máscaras de louco,
Vagueando a subir mentirosas pontes de palavras
Sobre arco-íris multicores,*

* Université de Paris I,
Panthéon-Sorbonne.

¹ Un fou au désespoir *Les chansons du prince libre comme l'air, Gai savoir.*

*Entre falsos céus
E falsas terras
Errando, flutuando a esmo
Só louco! Só poeta!*²

O quadro do louco mostra o segredo, exhibe o jogo do experimentador, do ensaiador e tentador, do trovador inventor: o oráculo, o poeta e o pensador assistem à ocorrência dos encontros aleatórios de sinais que o *templum* da tela recorta no céu estrelado de suas visões.

Mas eles não criaram o que creem contemplar?

Observem esse *Vidente* sobre-humano, em casaca verde de bufão – o verde não é a cor do louco³? – esse artista estranhamente sem braço, quando parece interrogar as linhas que efetivamente parece ter traçado ele mesmo sobre o quadro à sua frente: esse estranho “*Rafael sem mãos*”⁴, ele não deu, não abandonou e entregou loucamente suas mãos à sua obra? Elas não foram projetadas e transportadas nessas linhas por um paradoxal jogo de prestidigitação e escamoteamento provocador, no qual o artista se esquivava ele mesmo e desaparece com armas e bagagens, pena e pincéis e mãos, na sua obra?

Manequim sem rosto, mutante, transmutante sobre-humano entre uma infinidade de rostos passados e uma infinidade de papéis a vir, sem mão para se manter e todavia manipulador, o louco de braços presos na camisa de força, tem na frente a estrela que *dança sobre seu caos*: oráculo louco, vidente perdido em seus sonhos e suas visões que o levam, precipitado, além e à frente dele mesmo.

Suas mãos loucas passaram para a obra desobstante do pintor, para essas linhas, esses signos através dos quais ele assina e faz sinal; invisíveis, os dedos mostram um bosquejo, uma planta de arquiteto, linhas de fuga, uma perspectiva esboçada de pórticos, dos quais apenas uma arcada é visível.

Eis a arcada mesma na qual se perdia a porta do furgão de mudança, em *Mistério e melancolia de uma rua*, mas invertida em sua curva: uma arcada como que cortada em duas por um traço, uma linha dupla que, dessa vez, se acrescenta à abóboda e a prolonga horizontalmente. Acima dos traços perspectivos, o esboço de um personagem de costas, a cabeça pendida, pensativa. Não são as mesmas costas que mostraram-se, então sem cabeça, a cabeça perdida, em *O enigma do oráculo*?

Letras parecem cotar, codificar a planta. À direita, sobre a fuga de um traçado, se lê *Torino*; ao centro do quadro negro, um F maiúsculo intriga e somos levados a pensar que talvez a arcada, cujo interior de abóboda é bem marcado, forma com a estranha barra que a prolonga, um grande F, justamente, mas invertido, como uma imagem num espelho: letra na qual o louco parece abismar-se e ver-se à perda de vista, perda de mãos e de sabedoria: letra, cifra de um pré-nome, de um nome a vir, de um nome livre (*frei*), a tomar para si, a surpreender: Friedrich – signo livre que assim inverso desenha um arquitetural, *enorme* mas errático sinal de interrogação (*Fragezeichen*) como aquele que desenha o autor de *Além do bem e do mal* no epílogo de seu livro e que se multiplica na sua obra até tornar-se ser humano:

² APZ Chant de mélancolie.

³ Cf. *Le carnaval* de Claude Gaignebet Payot. O tonel do qual fala Nietzsche no aforismo 40 de *Par de là bien et mal* é verde também.

⁴ *Par delà bien et mal* § 274, Le problème de l'attente.

Fragezeichenmenschen, como Stendhal ou os filósofos por vir.

Um N, acima da barra do F monumental e da mesma dimensão que o primeiro F maiúsculo que cota o desenho, parece com efeito orientar a leitura e subscitar o sentido desse não sentido, desse contrasenso provocador e desorientador.

O discípulo pintor, esse filósofo apolíneo, não pôde senão sonhar e seus sonhos testemunham essa fabulosa paternidade recriada, fictícia e artista, que a morte precoce do verdadeiro pai, alguns meses antes da descoberta de Nietzsche em Munique, justificou de certa maneira. Renascendo nas praças loucas de Turim, em 1888, Giorgio de Chirico reencontra um estranho pai: não a autoridade de um modelo, mas aquela de um rival, de um herói, de um artista com o qual ele é digno de lutar⁵ :

Em vão luto com o homem de olhos estrábicos e muito doces. Cada vez que o estreito, ele se solta, afastando docemente os braços e esses braços têm uma força extraordinária, um poder incalculável... É meu pai que me aparece assim, em sonho. No entanto, quando olho para ele, não é exatamente como eu o via, quando era vivo...

O rio Pó aparece, em seguida sobrevêm buscas angustiantes ao longo de ruas obscuras... *quando o sonho torna-se novamente mais nítido. Me encontro numa praça de uma grande beleza metafísica... talvez uma dessas belas praças de Turim... de um lado, veem-se pórticos... o sol declina pois as sombras das casas e dos raríssimos passantes são muito longas sobre a praça...*

O sonhador encontra-se de súbito num grupo de curiosos aglomerados perto de uma confeitaria... *a turba se precipita e olha para dentro, como às portas das farmácias quando para ali levam o passante ferido ou que tombou doente na rua...*

Não seria um filósofo alemão que se jogou chorando ao pescoço de um cavalo caído sob os golpes de seu dono?

Mas é o pai, coisa estranha, é o pai que come um bolo e parece ameaçado a tal ponto que o sonhador tenta defendê-lo de um punhal...

Ou de um pincel, talvez!

A imensa força de fascinação que Chirico pode exercer, seu poder de sedução, não vem da densidade, da intensidade e da profundidade dessa ligação secreta, desse nó do destino, escolhido, vivido e querido como um revezamento vivo, uma troca de sinal de vida exemplar, pelo exemplo e para o exemplo?

Se Chirico é esse iniciador excepcional da *Surpresa*, é porque ele teve, soube e quis genialmente essa chance incomparável de ser surpreendido por Nietzsche, pelo louco Nietzsche. A loucura de Nietzsche assombra imperceptivelmente as ruas de *Nadja*⁶, essa homenagem à mão surpreendente e *fatal* de Chirico.

Na “natureza morta”, a “vida silenciosa” de 1914 – *Stilleben Torino 1888*, Wieland Schmied soube decifrar como que a celebração desse ato de nascimento mitológico⁷.

Estranhas secções de cilindros multicores – brinquedos? pedaços de doces? – decoram o centro de uma mesa – mesa de jogo

⁵ *Un rêve*. In: *La révolution surréaliste*, 1924.

⁶ Cf. édi. Folio, p. 63, 64 et 166. Breton escolhe e apresenta a carta de 6 de Janeiro, 1889, na sua *Anthologie de l'humour noir*.

⁷ Artigo citado do *Neue Zürcher Zeitung* de 1, 2 de novembro, 1980: *Turin als Metapher von Tod und Geburt*.

dos acasos divinos onde lançamos os dados? – plano, parquet, solo movente e perturbado, cena de superfície que oscila, no meio de um cenário de fachadas vazias, com aberturas hiantes e perspectivas subvertidas sob o efeito de algum sismo: a menos que se trate de uma desordem de elementos de construção inacabada e em espera.

Sobre as insólitas fatias de bolos de aniversário dessa festa misteriosa, alguns sinais comemorativos: a data – cuja revelação, como por uma retenção ciumenta do destino, uma má leitura (1828) retardou – faz voltar, graças à perspicácia do crítico suíço, o ano fatídico de 1888, acima de uma pequena cabeça de cavalo. O nome da cidade italiana – Torino – completa, com uma precisão insistente, quase provocante, decerto paradoxal, as coordenadas de tempo e lugar e o mais patético episódio do acontecimento desorientante, absolutamente desordenado, dessa última-primeira semana de presença no mundo da luz e da razão do discípulo de Dionísio e de Apolo em competição.

Sobre a fatia oblíqua de uma outra porção de estranho bolo, deixando ver a cripta de sua interioridade, Wieland Schmied aponta uma versão reduzida da cena de encontro dos amigos, das sombras, no espaço vazio da praça.

Esses estranhos objetos jogados como dados, que reencontramos igualmente em *O eterno gênio de um rei* (1914, 1915) – e assinados por um F. N. muito legível! – não são os *brinquedos multicores*⁸ do “rei” Dionísio Zagreus, seduzido e dilacerado pelos Titãs? Um X aparece com frequência perto de uma flauta dionisíaca.

Talvez trate-se então desses petiscos, esses *oasis minúsculos como tâmaras adocicadas*⁹, bocas de lobo, bocas de leão, como palavras recheadas, *circunsfingeadas*, nas quais caímos quando não sabemos saboreá-las, versões visuais e gustativas da palavra valise, do rébus, da palavra coisa, do enigma concreto lançado em desafio pela mão do destino que acena para além das palavras e dos livros.

Wieland Schmied nos convida a ver no objeto oblongo, visível sob essa surpreendente inscrição comemorativa, um ovo, símbolo de nascimento e de devir, mas petrificado, imagem portanto igualmente de morte. A vida tem *rendez-vous* com a morte, como o dia com a noite, a razão com a loucura: mas também o ano novo com o velho, o discípulo com o mestre, o filho, a criança com o pai, o pintor com o filósofo do eterno retorno, do eterno *rendez-vous*, o *rendez-vous* mesmo, o *rendez-vous* do *rendez-vous*.

Esse estranho *Rendez-vous* não terá sido sempre um convite deixado sem resposta e que não podia senão permanecer sem resposta, como um grito no vazio, um apelo desesperado de naufrago no oceano da demência, um sinal de apuro no deserto de uma solidão definitiva incurável, que nenhum sinal em troca teria podido satisfazer? Um grito silencioso como um sinal solitário de *vida silenciosa* que não se pode senão inscrever sobre e escrever na pintura.

Para sempre, eternamente, ficará em suspenso, como fica em suspenso esse último chamado, esse extremo *rendez-vous* marcado, essa estupefaciente última carta datada de seis de janeiro de 1889, ao *muito querido professor Jakob Burckhardt na Basileia*, o mais respeitado

⁸ APZ III De la grande nostalgie.

⁹ APZ Chez les filles du désert.

dos professores, essa carta aparentemente de adeus no início do delírio, de ruptura com o mundo sensato e que, no entanto, permanece, *apesar de tudo* –...*nada de decisivo se constrói senão sobre um apesar de tudo*¹⁰ – contra tudo, além de tudo, de tudo o que sabemos, de tudo o que podemos supor, pensar e julgar, uma admirável e irresistível carta de convite definitivamente infinito, oferecida exemplarmente a todo leitor, a todo amigo futuro.

Como tentar pensar o Eterno Retorno como outra coisa que não esse eterno *rendez-vous* com a loucura, como esse eterno encontro fulgurante, no instante, do sentido e do não sentido?

Como ousar abordar o conjunto de um tal pensamento, de uma “obra”, sem começar pelo fim, sem considerar que esse embaralhamento final, essa confusão, esse nó inextricável, esse labirinto sem centro e sem saída da loucura, que impede para sempre distinguir entre a demência patética e a pirueta de palhaço, que finalmente interdita, torna derrisório e reflete como sintoma de medo, de fraqueza e de denegação, todo diagnóstico, toda vontade de explicação e de esclarecimento, toda atitude de arrogância, de maestria e de decisão, é a passagem obrigatória, o *acesso* incontornável, inevitável, da compreensão da experiência de uma vida e de um pensamento que jamais distinguiu e separou vida e pensamento?

A loucura não seria o preâmbulo, a prova, o obstáculo preparatório a toda “leitura” de Nietzsche que quisesse ir além de toda leitura, que quisesse simplesmente, com probidade, se mostrar fiel a este sinal fulgurante destruído? *Questão de inteligibilidade* :

Não queremos apenas ser compreendidos quando escrevemos, mas igualmente não o ser. Não constitui em absoluto nenhuma objeção a um livro que alguém qualquer ache-o incompreensível: talvez isso fizesse mesmo parte da intenção do autor, – ele não queria ser compreendido por um “alguém qualquer”... Todas as mais finas leis de um estilo têm aí sua origem: elas simultaneamente afastam, criam distância, proibem “a entrada”, a compreensão, como dito...¹¹

O paradoxo e a sutileza dessa defesa do *acesso* é que não é a profundidade e o aprofundamento que essa tomada de distância requer, quando se tenta apreendê-la, mas, antes, a rapidez, a vivacidade:

Uma coisa permanece realmente incompreendida e desconhecida apenas pelo fato de não ser tocada, vista, relanceada, senão em voo? É preciso absolutamente estar sentado sobre ela? Tê-la chocado como a um ovo? Incubando-a dia e noite, como dizia Newton de si mesmo? Ao menos há verdades de uma particular timidez e susceptibilidade que não se pode aqarrar senão subitamente – que se deve surpreender ou deixar... (die man überraschen oder lassen muss)¹².

A loucura é talvez esse efeito de estilo além do estilo que põe à prova os amigos e os expõe à responsabilidade por uma probidade provocante. Se os arcontes de Platão, os cães sábios de *A República* sabiam, à porta da escola da academia, distinguir entre o amigo ou o inimigo, humoristicamente, subvertendo, perturbando e confundindo os valores, não seria o Cérbero “louco”, o que na soleira dos Infernos do “*inensinável*”, como diz a carta de 6 de janeiro de 1889, provoca

¹⁰ *Ecce homo* Pourquoi j'écris de si bons livres APZ.

¹¹ *Gai savoir* § 381.

¹² Idem.

os verdadeiros amigos, assaz desarmados, expostos e vulneráveis para tornarem-se capazes de *surprender* a verdade, quer dizer, de encontrar lá fora, na rua, numa praça, em pé de igualdade, indistintamente, um amigo-inimigo, um desconhecido, o primeiro passante vindo, mesmo se honorável professor, o *verdadeiro* que passa sem protocolo ou precaução, loucamente, como bebemos uma taça de vinho branco num café?

Não é para esse banho frio, essa ducha fria, essa aproximação abrupta sem preparação nem privilégios que “prepara” esse golpe de esponja que apaga o quadro do sábio, perturba sua ordem e suas hierarquias aristocráticas, seu sentido da distância, aparentemente retomado às mais exigentes sabedorias gregas? Mas não seria para alguma confusão na massa informe, na gregriedade indiferenciada: *Onde alguém domina, ali há massas: onde existem massas, há uma necessidade de escravidão*¹³.

É a solidão do louco que chama a solidão louca: na praça italiana vazia onde piazza joga com plaza, uma sombra encontra uma sombra, *rendez-vous* de longe, sem se tocar, à boa distância: louca dança de sombras.

Na “vida silenciosa” *Torino 1888*, é num desses brinquedos de Dionísio, numa dessas fatias de bolo multicolor de festa – festa dos reis ou festa do 6 de janeiro !!!? – desses petiscos guarnecidos, oferecidos à gulodice dos iniciados, como Wieland Schmied, que se escondem, como favas, uma minúscula praça italiana e o *rendez-vous* de dois amigos na luz declinante da tarde outonal¹⁴.

À taça de vinho branco da Valtellina, que Friedrich Nietzsche propunha a seu amigo da Basileia, o pintor italiano, que sabe que *a melhor cozinha é a do Piemonte*¹⁵, que a *Gaia ciência* é questão de gosto, acrescentou as cores do arco-íris dos alimentos divinos.

Esse discípulo iniciado na era do *policromático*¹⁶, se fez um *Cérebro de criança*, sabendo que a cortina não pode se abrir sobre a filosofia nova senão descobrindo livros *brancos*, amarelos como as traduções francesas das obras de Nietzsche que Chirico conheceu¹⁷, paradoxalmente fechados e ao mesmo tempo muito abertos às palavras, aos títulos e ao sentido apagados, pois é preciso reinventar-lhes o valor de sinais, interpretá-los para conseguir lê-los, abrir-lhes livremente o sentido, os sentidos multiplicados. Livros, obras desobradas, de páginas virgens como um deserto, mas um caos fértil, um quadro vazio *oracular*, como um céu à espera de constelações novas¹⁸, a areia de uma praia de onde zarpamos, o despontar do dia ou... a camisa de força de um louco, de um homem desnudado de sua humanidade, de uma simples forma, de um manequim pronto para todos os trajes e todas as cores novas da vida sobre-humana, da vida de surpresa, do “*mais de vida*” irradiante da arte de viver.

Não se trata aí, certamente, de quadros de um desses *poetas que quiseram ser pintores... todos são arqueólogos, psicólogos, encenadores de alguma lembrança ou teoria... comprazem-se com nossa erudição, com nossa filosofia... demasiado cheios de ideias gerais. Eles não amam uma forma pelo que ela é, mas pelo que ela exprime*.¹⁹

¹³ *Gai savoir* § 149.

¹⁴ *Au Rendez-vous des amis*: esse letreiro de *bistrot* é um quadro de Max Ernst, de 1922, que pinta o encontro dos iniciados da Surpresa, ao qual, evidentemente, não falta Chirico, como pequena coluna grega canelada, atrás de André Breton. Devemos a Maurice Blanchot a mais exata análise do encontro surrealista como encontro do encontro (*L'entretien infini*: Le demain joueur). Encontro que afinal teve como um dos seus grandes iniciadores não reconhecido o louco de Turim. O próprio Max Ernst não afirmava que todo o surrealismo estava na *Gaia ciência*?

¹⁵ *Ecce homo* Pourquoi je suis si avisé.

¹⁶ *Par delà bien et mal* § 215.

¹⁷ Cf. PODACH, retomado por Paolo Baldacci.

¹⁸ *Le philosophe et le poète* 1914.

¹⁹ *Fragments posthumes* XII, p.279.

Não se trata de ilustrar uma tese, um diagnóstico, uma ideia, nem tampouco uma fatia de vida: se as linhas, as formas, as figurações e as cores têm algum ar de cumplicidade com toda uma obra, se elas estão em afinidade harmônica, melódica e rítmica com a dança de um pensamento, é que elas são como suas extensões perspectivas: trajetórias desses lances de dado, dessas pontuações consteladas de sinais.

A mão do pintor acordou sua vibração com a dança dessa fulguração deslocante sísmica. O artista não imita nenhum modelo mas participa, por identificação e contágio, de devires, de processos de transformação, de transmutação:... *não nos comunicamos jamais por pensamentos, nos comunicamos por movimentos, sinais mímicos que são reinterpretados por nós como pensamentos*²⁰.

O gesto do pintor é projeção na extensão, exposição ao fora, descrição espacial da inscrição temporal, dobrada sobre si, de uma obra cuja densidade retida como a *dinamite*, prepara a *explosão*²¹, a dispersão, o desaparecimento irradiante em difração de sinais coloridos: pois essa explosão tem de paradoxal e difícil a compreender, o fato de que não saberia, absolutamente, ser barulhenta: ela não pode ser senão sussurrada, como sugere Zaratustra²²:

As palavras mais silenciosas são aquelas que trazem a tempestade. Os pensamentos que vêm com patas de pombo conduzem o mundo.

Talvez não soubéssemos ouvi-las mas somente segui-las com os olhos. A música de Dionísio é sem dúvida inaudível como o canto do gondoleiro. Ela pede ajuda a Apolo para projetar o sonho oracular selado em enigma. Ele designa de longe os caminhos desconhecidos que não foram ainda abertos. Não podemos ver e saber de antemão ou conceber a intempestividade mesma do tempo como porvir, mas somente vivê-lo e experimentá-lo na sua irrupção.

A mão silenciosa de Chirico sentiu que a ponta de um pincel era tão leve como as patas da pomba, que ela podia esboçar e desenhar os sinais que o barulho das palavras e dos homens não podiam dizer e comunicar, a não ser tornando-os comuns.

A *profundidade habitada* das pinturas metafísicas, essas “vidas silenciosas” de pórticos, de praças vazias, de ruas de perspectivas desorientadoras e misteriosas, visitadas por estátuas que se assemelham a homens adormecidos, assombradas por sombras que parecem se alongar para melhor fugir na luz do declínio do dia, essa arquitetura deslocada, hiante, aberta anarquicamente sobre o infinito, como se impedida de se construir, de se edificar e terminar-se, de se completar fechando-se sobre si por uma perturbação sísmica, essa obra em demolição ativa, cuja melancólica atmosfera de fim de mundo e de declínio parece paradoxalmente e muito estranhamente acompanhada de uma irresistível potência de Espera, é toda uma obra filosófica muito profundamente meditada, ruminada, interrogada, *interpretada sem guarda-corpo*²³, aberta sem a menor reticência sobre aquilo de que geralmente nos afastamos com receio, de que nos separamos, como queremos separar a obra do vazio do qual desesperadamente ela tentará se desviar, em vão.

²⁰ *Fragments posthumes* XIV, p.87.

²¹ Cf. *Ecce Homo* Pourquoi je suis un destin 1.

²² APZ Des grands évènements et L'heure du suprême silence.

²³ Em francês, “garde fou” (guarda louco), quer dizer parapeito, fórmula que aqui se aplica admiravelmente à abordagem, sem medo ou preconceito, da loucura de Nietzsche.

André Breton soube exprimir a estranheza sedutora e vertiginosa dessas praças:

Nos encontramos com bastante frequência nessa praça onde tudo parece tão perto de ser e é tão pouco que é! Foi ali que tivemos nossas reuniões invisíveis, mais que em qualquer outro lugar. Ali que era preciso nos procurar – a nós e à falta de coração. Era o tempo em que não tínhamos medo das promessas. Bem se vê como já falo disso à vontade. Homens como Chirico pareciam sentinelas na estrada a perder de vista dos Qui-vive²⁴... Que imensa loucura, a desse homem, perdido agora entre os assediadores da cidade que ele construiu e que ele fez inexpugnável! A ele, como a tantos outros, ela oporá eternamente seu rigor terrível, pois ele a quis tal como o que se passa não poderia não se passar. Essa cidade, iluminada de dentro em pleno dia, é o Convite à Espera.²⁵

O paradoxo misterioso que Breton sabe revelar em Chirico, não é aquele que o pintor surpreendeu no louco de Turim? Turim, o nome dessa cidade murada, dessa *praça forte*, na qual o desvairado desaparece e se fecha sobre o segredo, o enigma e o labirinto de sua obra, para melhor fazer sinal para o porvir e abri-lo à posteridade, *para além* de toda vulgaridade ordinária de comunicação e de partilha do sentido.

Quem, melhor que as “vidas silenciosas” de Chirico, terá podido substituir esse apelo impossível, inaudível, esse sinal de vida de homem póstumo, encerrado na caverna de sua solidão de morte viva?

Como para fazer silenciosamente a mimíca de um prelúdio, a tela do pintor se faz desconcertante entreabertura de uma cortina de cena, grande abertura de um cenário para uma Ópera musical do pensamento, com Apolo desenhando, num arco-íris de visões, a vinda iminente de Dionísio, *o deus que vem*, que sobe dos Infernos em direção a nós.

A pintura nos convida a ver na sua *loucura*, nessa exposição perspectiva liberada e extática, essa *mise-en-scène* estilizada e estilizante, esse colocar em quadros que usa da repetição e da variação, da deriva entrecortada, disruptiva e interruptiva, a projeção difratada dessa “agoraforia” de Turim pela qual *a virtude que dá*, se dá a ver e dá a ver, sublimemente, além da vista, *a perder de vista*²⁶, o que ela *dá a pensar* sem que possamos dizê-lo ainda e mal possamos cantá-lo.

Apolo mostra, num feixe selado com raios, nos sete selos de seus sete raios, o *amanhã jogador* de Dionísio. A colocação em quadros, em visões, é como uma premissa desse despedaçamento divino, desse *diasparagmos* do deus, da multiplicação das aparições e das revelações; é anúncio dessa distribuição nova dos fragmentos frágeis de uma multiplicação do divino sem reserva, a perder de origem; anúncio de um dom, de um abandono do divino na dispersão, na dissipação dos deuses. O arco-íris das cores pictóricas, das perspectivas pintadas, é sinal vivo do politeísmo infinito do porvir.

*A festa para os olhos*²⁷ da pintura, que reencontra a arte dos *velhos mestres que não liam*, não pode evidentemente se restringir a um quadro, mesmo que ele fosse admiravelmente e explicitamente comemorativo como esse *Torino 1888*.

²⁴ O “Qui-vive ?” é o grito da sentinela que interpela o desconhecido que se aproxima: para os surrealistas o “Qui-vive?” que ressoa no final de *Nadja* de Breton é o símbolo da questão fundamental do artista face ao desconhecido do mundo, tanto estético quanto político, de resto: o questionamento como tal, que define o homem face ao universo, desde Kant pelo menos.

²⁵ BRETON, André. *Le surréalisme et la peinture*, p.13. Cf. *Le problème de l’attente Par delà bien et mal* § 274.

²⁶ Cf. KANT, *Critique du jugement*.

²⁷ *Fragments posthumes XIV*, p.279.

²⁸ *Par delà bien et mal* § 274.

²⁹ *Nature morte. Turin printanière, Le destin du poète, L’arc des échelles noires, Le chant d’amour*: Paolo Baldacci Opus citado, p.234, 5, 255, 262.

³⁰ *Nous les métaphysiciens* in opus citado, p.124.

Uma festa é precipitação de festas, multiplicidade explosiva e expansiva de festas, de encontros dançantes de sinais, de cores, de espaços. Se o *Rafael sem mãos é a regra no reino do gênio*, raras são as *quinhentas mãos* que é preciso para domar a ocasião, o instante favorável²⁸: numa palavra, a surpresa que segura e aproveita a chance precisa dessa disponibilidade de *espera* capaz de se abrir ao que acontece de imprevisível e no entanto impossível.

O indicador insistente de uma enorme mão espectral, de uma luva virada ostensivamente para a terra, amiga da terra, mas também de uma manopla de armadura que se transforma em esfolado²⁹, é o indício, o rastro desse monstro-mostrador mais formidável que os hecatônquiros, pois o poder da prestidigitação e da manipulação, a *astúcia prodigiosa*³⁰ do mostrador de sombras luminosas, dessa *escritura da sombra*³¹ que é a pintura, como o diziam os gregos (*skiagraphia*), é de encontrar numa só mão o recurso de uma infinidade. É preciso verdadeiramente poder *perseguir o sol na sombra*³², superar o próprio Apolo, como monstro pedagogo, para ousar jogar com as figuras, jogá-las com dados, brincar com as belas aparências e figuras luminosas do fundo infernal da noite, como Dionísio, o filho jogador de Perséfone: é preciso *A mão da fatalidade, as mãos de ferro da necessidade que agitam o copo de dados do acaso e jogam seu jogo em um tempo infinito*³³. O templo de Apolo em Delfos é construído sobre um antigo templo de Dionísio.

4 – A charada de “Chiron”³⁴

[...] é necessario ao príncipe saber praticar bem a besta e o homem.

Esta regra foi ensinada aos príncipes em palavras veladas pelos autores antigos que escrevem como Aquiles e vários outros desses grandes senhores do tempo passado foram entregues ao centauro Quíron para serem educados, para que ele os instruisse sob sua disciplina.

Machiavel, Le Prince XVIII

Chirico, o italiano da Grécia, nascido na Tessália, em Vólos, sempre soube que *cheir*, (χειρ) em grego, é a mão, *cheiris*, a luva; que sua mão não era simplesmente o órgão, o instrumento de sua assinatura mas sua assinatura, seu nome mesmo. *Chir* – ico.

Não o terá dito jamais; se contentará em mostrar sua mão absorvida em sua obra, se exhibir como mão em pessoa, se pintar em seu nome, jogar com isso e manobrá-lo sutilmente em sua obra.

Tal era o milagre da *providência pessoal* que o fazia tocar com a ponta do dedo essa chance inaudita de ter toda a virtude e a promessa de sua arte em seu nome, sob a mão, verdadeira mão do destino, *mão da fatalidade*, arma absoluta da sorte.

Como pudera ele ter essa *revelação* senão graças ao sinal da *mão louca* (*törrichte Hand*) lançado por Nietzsche quando, na *Gaia ciência*, desvela o segredo dessa experiência de segurar e aproveitar a chance,

³¹ O relato do nascimento da pintura narrado por Plínio, o velho, a história de Dibutades.

³² *Gai savoir* Plaisanterie, ruse et vengeance 12.

³³ *Aurore* § 130.

³⁴ O jogo de linguagem pelo qual se ata e se trai, a nosso ver, o laço secreto de Chirico com o monstro da mitologia grega é aparente tanto para o italiano (Chirone) como para o francês (Chiron). A letra grega “chi” ou “qui”, x, em maiúscula, X, figura efetivamente a cruz do cruzamento e do encontro e assim encontra o x da incógnita. É sem dúvida o enigma complexo desse x que é dado a adivinhar na *Composição metafísica*, de 1914, e que, nesse quadro, não está próximo de uma mão ou de uma luva porém, curiosamente, de dois pés de gesso. Mas, enfim, “Chiron”, Quiron, Χείρων, não é o cirurgião que restitui a agilidade ao pé claudicante de Aquiles...?

essa arte de responder-lhe surpreendendo suas oportunidades e provocações, essa destreza artista que zomba de todas as crenças metafísicas na providência e no favor divinos?

*Queremos deixar os deuses em paz e igualmente os gênios prestimosos, e nos contentar com a suposição de que a nossa própria habilidade (eigene... Geschicklichkeit) prática e teórica na interpretação e arranjo dos acontecimentos (Ereignisse) tenha alcançado agora seu ponto alto. Não queremos tampouco estimar alto demais essa destreza de nossa sabedoria, se por vezes nos surpreende tanto a maravilhosa harmonia que, ao toque de nosso instrumento, surge: uma harmonia que soa bem demais para que ousemos atribuí-la a nós mesmos. De fato, aqui e ali alguém toca conosco – o querido acaso (der liebe Zufall): ele conduz ocasionalmente a nossa mão e a mais sábia providência não poderia conceber mais bela música do que a que, então, consegue esta nossa mão insensata (...törichten Hand...).*³⁵

Esse sentido do tato, da apropriação oportuna do acontecimento, esse jogo da mão feliz, da felicidade do êxito e do sentido da surpresa e da chance, essa *louca* liberdade de emprestar a mão ao que acontece, de ir ao encontro do que sobrevém, do *Kairos* grego³⁶, não evoca espantosamente a *timidez* hölderliniana, suas *mãos felizes* (*schickliche Hände*) que têm a arte de agarrar, de tomar à palavra o destino³⁷?

A mão de Nietzsche terá dado e designado a Chirico o sentido de seu destino e de seu nome. Assim iniciado, não era seu dever aceitar o desafio lançado e levantar a luva? Seu gênio artista declarava-se vontade de se mostrar digno de um adversário que ele podia pensar igualar na emulação e na rivalidade amorosa, engajando-se contra ele, com ele, numa luta, um nobre concurso, corpo a corpo, *mão a mão*.

Esse jogo de mãos heroicas, que seu prenome mesmo designava como um combate leal de amigos da terra – Giorgio –, fazia-o reencontrar esse *monstro* (*Untier*)³⁸ que *se esconde para morrer*³⁹, esse monstro que não cessara jamais de se dissimular e que até o fim terá deixado ignorado seu verdadeiro nome.

Esse nome de monstro não era um nome monstro, que se dissimula mostrando-se, uma adivinhação silenciosa, alguma charada inverossímil, como aquela que a Esfinge propunha a Édipo?

É a exclusividade insigne da descoberta de seu próprio enigma que o filósofo parecia oferecer ao artista, cedendo esse nome com malícia para que nele, reconhecendo em espelho seu próprio nome, sua própria mão monstruosa e louca, ele se perca, reencontrando-se. Na extremidade de sua mão, nesse contato de competição, de troca e de engajamento, o artista, o pintor encontrava-se na estranheza abissal de uma confrontação que repetia aquela da Esfinge e do *monstruoso Édipo*⁴⁰, na qual o pensador não cessou de se abismar⁴¹.

A grande surpresa de Chirico terá sido descobrir que seu nome refletia em espelho o enigma do monstro Quíron e que este se escondia naquele que o engendrava como artista.

Chirico tomou de Boecklin o sentido da estranheza mitológica. Ora, se Boecklin teve tanta influência sobre ele, se o inspirava tão profundamente, não é porque era o pintor por excelência dos combates de centauros?

³⁵ *Gai savoir* § 277.

³⁶ Cf. *Par delà bien et mal* §274 – já citado.

³⁷ Françoise Dastur tratou com acuidade *essa destreza* (*Schicklichkeit*) em compreender o endereço do destino (*Geschick*), esse *tato* e essa *conveniência* que permitem responder a esse correio. *Hölderlin, tragédie et modernité* (Encre Marine édit.), p.25, 75, 117 e nota 9, p.129.

³⁸ Carta de Nietzsche a Georg Brandes, de 20 de Novembro, 1888.

³⁹ Carta de Nietzsche à Pasquale d'Ercole, 9 de Junho, 1888, cf. a Overbeck, 20 de Julho, 1888, e a Seydlitz, 12 de Fevereiro, 1888.

⁴⁰ *Naissance de la tragédie*.

⁴¹ *Par delà bien et mal*, §1 – Wer von uns ist hier Ödipus? Wer Sphinx? Es ist ein Stelldichein, wie es scheint, von Fragen und Fragezeichen.

⁴² A Erwin Rohde, janeiro, fevereiro 1870.

Os centauros de Boecklin são os intercessores não só da consciência que Chirico tomou do sentido completo, excessivo e *monstruoso* de seu nome, mas também do que agravava e comprometia ainda mais profundamente seu engajamento denso, inextricável e decididamente *monstro*, com o centauro Nietzsche.

Pois Nietzsche muito cedo afirma querer tornar-se centauro, como se se tratasse, por essa estranha metamorfose, de escapar aos modelos reconhecíveis, desaparecer do mundo conhecido e civilizado para melhor afirmar sua sabedoria e sua liberdade transgressivas: se afirmar como um monstro paradoxal, uma besta selvagem da cultura:

*... não tenho nenhuma ambição literária e nenhuma necessidade de me colocar à reboque dos modelos reinantes, pois não viso nenhuma situação brilhante e célebre. Em contrapartida, chegado o momento, quero me exprimir tão seriamente e tão livremente quanto possível. No presente, ciência, arte e filosofia, crescem em mim simultaneamente a tal ponto que, de toda maneira, engendrarei algum dia um centauro*⁴².

O centauro não seria a figura ambígua e problemática dessa liberdade errante do “original”, do “louco” que vai “por sua própria mão” recusando, na “doce ignorância”, “a mão dos mestres e das tradições”⁴³? Em *O estado grego*, Nietzsche aproximara a escandalosa mistura da violência de existir na luta e na necessidade de arte, da figura compósita do centauro⁴⁴.

O que há de monstruoso nesse monstro não é que nele se encontram e se telescopam a selvageria e a civilização, a bestialidade e o humano? E não será essa “monstruosidade” outra coisa senão a impensável possibilidade de uma cultura dos solitários, de uma “sabedoria selvagem” (*wilde Weisheit*) ?

Ora, não é precisamente em um pintor, justamente um pintor que ele conhece, que esse centauro louco e sábio tem a oportunidade de encontrar fascinantes congêneres?

Boecklin, nascido na Basileia em 1827, foi amigo de Jakob Burckhardt que o iniciou na “cultura italiana”. Nietzsche sem dúvida encontrou Boecklin, graças a seu grande e venerado amigo, o último destinatário de suas cartas.

Em 1881, em todo caso, não separará em sua admiração Boecklin e Burckhardt, no momento de mencionar as virtudes dos artistas e escritores suíços, *audácia por dentro e moderação – para fora – para todo “fora” – virtudes alemãs que os alemães não mais possuem: E qual poeta a Alemanha teria a contrapor ao suíço Gottfried Keller? E teria um pintor explorando caminhos, semelhante à Boecklin? Um sábio pleno de sabedoria, como J. Burckhardt*⁴⁵?

Não acreditemos que o centauro seja esquecido como uma intemperança mitológica de juventude: em 1887, 1888, uma espantosa referência a Maurice de Guérin revela que a contaminação monstruosa não está curada e que, ao contrário, a admirável confissão do centauro Macareu que *declina na velhice, calmo como o ocaso das constelações*, fascina o último discípulo da Antiguidade dionisiaca: – *o único a ter encontrado uma linguagem em que se possa falar dos tempos antigos: Mau-*

⁴³ Cf. um pouco mais acima, na mesma carta: *Das Malheur nämlich ist: ich habe kein Muster und bin in der Gefahr des Narren auf eigne Hand*. Os editores da correspondência aproximam esta passagem do epigrama de Goethe (nov.1812) : *Aos originais: Sou um louco que vai por sua própria mão (Ich bin ein Narr auf eigne Hand)*.

⁴⁴ *Fragments posthumes* 1870-73, p.177. No aforismo 241 de *Humain, trop humain I*, o “gênio da cultura” (*Genius der Cultur*) é definido como centauro: *Es ist ein Centaur, halb Thier, halb Mensch und hat noch Engelsflügel dazu am Haupte* (Ele é um centauro, meio animal, meio humano, e além disso tem asas de anjo na cabeça).

⁴⁵ *Fragments posthumes* (*Gai savoir*) (1881), p.403 – grifo nosso. Outra referência HTH I § 217, variante, p.528: *Constatando o empobrecimento sensual da grande arte*, Nietzsche, depois de ter analisado a evolução da música para a maior intelectualidade em detrimento da sensibilidade, toma um exemplo pictorial: *Assim como Boecklin, por exemplo, torna o olho mais intelectual e vai muito além do prazer da cor: o lado feio do mundo foi conquistado pela inteligência artística*.

rice de Guérin no “Centauro”⁴⁶. Macareu, o velho centauro, recebeu as confissões de Quíron, aluno ou mestre de Apolo, pois aprendeu ao pé do deus a virtude das plantas e foi igualmente seu pedagogo, como foi o pedagogo de todos os Gregos. A sabedoria do mais sábio dos centauros, segundo Homero, não é essa sabedoria rara de um imortal que escolheu morrer, que quis conhecer a verdadeira vida, aquela dos mortais?

Hölderlin, ainda ele, já terá reencontrado essa ferida envenenada que parece efetivamente ligada ao destino duplo, à *dupla forma* dilacerante, deslocante do monstro⁴⁷. Esse destino confunde-se para ele com aquele do poeta, de *O aedo cego*: o poema *Quíron* é o seu remanejamento. O enigma de Quíron é aquele de uma imortalidade divina que vem monstruosamente, escandalosamente, se comprometer com a mortalidade humana como para transgredir e perturbar a hierarquia instalada, a assimetria constitutiva da oposição-superposição dos deuses e dos homens. Não se trata, num certo sentido, de divinizar uma divisão dilacerante, de fazer *amar a injustiça divina* (*göttliches Unrecht*)?

A ferida de Quíron é como esse dilaceramento trágico que transgride a simplificação especulativa da subsunção dialética, uma cesura vivida do padecimento ativo da separação, da afirmação da finitude como inseparável do enigma problemático que subverte a distinção dos deuses e dos homens, sem suprimi-la, revela o acordo trágico do humano com o divino na distância não patética, afirmativa, como *acoplamento monstruoso*⁴⁸, *purificação pela separação*.

O destino de Quíron, tão monstruoso como Édipo, cumpre talvez de maneira exemplar essa tomada de distância do divino e do humano, esse desvio recíproco do mundo imortal e do mundo mortal, infidelidade afirmativa, *traição* que é condição humana de uma partilha do divino, salvo da desmesura. O centauro imortal aceita divinamente o destino dos mortais e, no mesmo gesto, *justifica* decididamente a estranha responsabilidade que lhe cabe de dar sentido de justiça à selvageria que o constitui.

Hölderlin não deixa de sugerir que *o aguilhão do deus*⁴⁹, inseparável da ferida, permite *portar assim o deus no fundo de si-mesmo* (*Ei-nheimisch aber ist der Gott dann - Angesichts da*): a esperança da vinda de Hércules, o deus justiceiro da guerra, com suas flechas envenenadas vem selar o enigma vivo desse monstro.

Não se trata de dar sentido terrestre ao duplo desvio *categórico* vertical do divino e do humano? A abertura horizontal do lugar de realização desse desvio é abertura mesma do campo de batalha do *agon* sem *hybris*, da *ágora* do jogo das finitudes.

Não é a verdade mesma da abertura do categórico em Kant que Hölderlin, assim, permite compreender melhor? O imperativo é categórico sem dúvida como incondicional no sentido em que ele rompe totalmente com toda dependência em relação a um mandamento divino transcendente e não somente em relação a alguma condição empírica. Mas então ele é categórico não mais simplesmente, negativamente, contra essa dependência, mas afirmativamente

⁴⁶ *Fragments posthumes* XIII, p.301.

⁴⁷ Chiron (*Odes et hymnes*).

⁴⁸ *Remarques sur Oedipe* § 3.

⁴⁹ Heidegger faz alusão em *Qu'appelle-t-on penser?* (p.181) à tradução de um fragmento de Píndaro por Hölderlin que, segundo ele, remete à etimologia da palavra centauro como ponta (*Kentron*) que vivifica, abre fendas na rocha e libera o espírito do rio.

como desdobramento do espaço e do tempo, do *deserto* onde a lei libera o campo de encontro dos homens como único lugar, meio, da partilha de seus destinos, do *polemos* agonístico categórico sem “relève”⁵⁰ dialética ou especulativa.

No dilaceramento de seu ser, tão monstruoso quanto justo, o mais justo dos Centauros mostra, designa a possibilidade de uma partilha judiciosa que evoca sem dúvida esse *mitteilen* do *urteilen*, *esse compartilhar do julgamento*, do Kant da *Terceira Crítica*: essa experiência do sublime, como aquela de uma deslocação, de um desastre trágico que abre o espaço, que é preciso talvez chamar *alegórico*⁵¹, de uma proximidade no jogo e na exaltação das diferenças pela emulação, a rivalidade amorosa, de um acordo das finitudes no desacordo, da justiça de uma distância numa igualdade valente, valorizante, que aproxima sem submeter a algum princípio de unidade transcendente.

As mais antigas representações de centauro, e de Quíron em particular, testemunham que *a partilha entre humanidade e animalidade não passa entre o alto e o baixo mas entre o dianteiro e o traseiro*⁵²: um corpo humano na frente de uma garupa de cavalo. É essa duplicidade não subsumidora, transversa, que o educador, o legislador ou o médico da Grécia transmuta e afirma no mesmo gesto pelo qual ele se desvia de sua subsunção ao divino, como se o remédio a toda violência tivesse qualquer coisa a ver com essa projeção da diferença hierárquica vertical sobre o horizonte terrestre, sobre a abertura da igualdade rival, do espaço dos pares.

Não é o sentido verdadeiramente terrestre dessa reviravolta (*Umkehr*), desse duplo desvio dos deuses e dos homens, o que significa essa espera final da volta de Hércules (*Herakles Rückkehr*)? O desvio categórico abre o espaço e o tempo terrestre do categórico como tal – a abertura da praça pública – dessa alteração alegórica na qual o trágico se afirma sem “relève” dialética ou especulativa e se instaura como infinito começo, cena hiante, espaço e tempo puros, deslocação de um mundo de tempo fora dos eixos.

A dupla forma do monstro pedagogo e médico é a fórmula iniciadora, educadora e curativa que ele exhibe, para afirmar esse valor justificante, essa justeza do *duelo* liberado de toda desmesura conquistadora ou dominadora.

O *agulhão do deus* é esse dilaceramento que perfura para curar sem denegar a ferida incurável da vida mortal, esse *pharmakon* duplo cuja revelação não pode senão *sacrificar* seu iniciador.

O monstro doente que, em suas últimas cartas de Turim, declara seu sofrimento de besta *perfurada por uma ferida indizível*⁵³ e *que então se enfurna*, esse *Filoctetes*⁵⁴ confesso, não é ele também o duplo desse habitante selvagem das cavernas do monte Pélion que educou e curou Aquiles?

O *Princeps Taurinorum*⁵⁵ – estranho *Minotauro*, hóspede da Augusta Taurinorum – Turim –, perdido em seu labirinto hiperbóreo excentrado, não poderia reconhecer-se no príncipe dos centauros?

Quíron compartilha com Filoctetes o destino trágico de ter sido ferido pelas armas envenenadas de Hércules. Essas armas mortais

⁵⁰ Foi Jacques Derrida que teve a bela ideia desta “tradução” elegante do “*Aufhebung*” hegeliano que exprime ao mesmo tempo a substituição e o ultrapassamento.

⁵¹ Em sinal de convivência com W.Benjamin e o novo sentido, muito aberto, que ele dá a essa palavra.

⁵² Alain Schnapp, *verbete Centaures*, p.146, 7 *Dictionnaire des Mythologies*, tome I.

⁵³ A E.Overbeck, 20 de Julho, 1888.

⁵⁴ Remetemos às análises que fazemos em outros textos.

⁵⁵ Rascunho de carta do Domingo, 30 de dezembro, 1888. Turim, em latim, se diz Augusta Taurinorum.

são segredo do combate da vida quando ela é verdadeiramente viva, quer dizer, vida mortal dos mortais votados ao encontro, ao *rendez-vous*, ao combate, à “guerra”, à vitalidade da agonia mesma. As armas que fazem sofrer o exilado de Lemnos e fizeram Quíron escolher a morte devem também dar seu sentido final ao combate de Tróia, à *Ilíada*, figura paradigmática do *conflito em igualdade*, do *combate que não poupa ninguém*⁵⁶.

Os centauros são os piores dos monstros: os mais incultos e os mais agressivos: não carregam a batalha, a divisão do combate em seu corpo duelo? Eles são a batalha monstruosa em pessoa, a carnificina encarnada, o encontro dilacerante, impossível, dos adversários, dos contrários irreduzíveis. Se o cavalo selvagem é por excelência o animal grego da loucura e da violência⁵⁷, que permite a Atena, domando-o, provar a força vitoriosa de sua sabedoria, os centauros não são, em contraste, o risco humano da divisão guerreira inexplorável?

A sorte e o lugar surpreendente de Quíron, que complica a oposição simples do Deus guerreiro e dos homens cavalos, revela a complexidade densa da experiência grega da civilização.

Em Boecklin, Chirico se iniciará no *combate dos centauros*: primeiros temas de sua pintura. Pinta, igualmente, em 1909, o *centauro morrente*, espantosa cena do sofrimento de um solitário que faz contraste com os campos de carnificinas e de certa maneira os interioriza: o assassinato brutal e multiplicado se condensa intimamente, intensamente, em morte lenta singular que preserva o enigma de uma separação, que une sem reconciliar: afastada, à parte, ao fundo da cena, a testemunha esboça uma cabeça pensativa.

Nesse quadro que precede de pouco os quadros nietzscheanos, o monstro moribundo, tombado em nossa direção, sobre o dorso, estranhamente guardado, no horizonte, por uma silhueta de costas, à contraluz – que reencontramos em numerosas outras pinturas – parece com efeito querer sublinhar, na exibição-oferecida de sua agonia, o enigma mesmo do *Pharmakon*, desse veneno ambíguo do conflito que ele encarna no seu desdobramento de homem-besta, da divisão que ele vive em pessoa mas para a qual ele conhece – ele é – tão paradoxalmente o remédio.

Quando do massacre dos centauros por Hércules, Quíron, o imortal que o acompanha e é seu amigo, é no entanto acidentalmente ferido de uma ferida incurável, estranhamente “digna” de simples mortal. Como se se tratasse, para ele, de pagar a passagem extraordinária que ele representa, que ele porta e transporta, que ele metaforiza ao pé da letra, essa passagem impossível entre a selvageria do combate e a paz civil, a animalidade e a humanidade: como se a chaga que o atinge fosse a marca dupla da selvageria da guerra e de sua resolução, como se o vencedor tivesse sempre qualquer coisa de comum a guardar com o vencido, na sua vitória mesma: a própria batalha, a partilha, o coração compartilhado do combate. Quíron é inimigo dos centauros ao lado de Hércules mas, ele também centauro, é vítima com eles das armas que domam a violência, de Hércules que porta a pele do leão de Neméia, monstro que doma os monstros.

⁵⁶ Como o demonstra rigorosamente Nicole Loraux, em *Le lien de la division* Cahier du collége International de philosophie, n° 4, 1987.

⁵⁷ M.Détienne et J.P.Vernant *La metis ou les ruses de l'intelligence chez les grecs*, p. 176 sq.

Quíron é o paradoxo mesmo se ele é *o mais justo dos centauros* (*dikaiotatos Kentaurôn*) segundo Homero⁵⁸, aquele que ensinou os *remédios apaziguantes* a Aquiles.

O mais justo dos centauros, isso não define talvez uma exceção pitoresca ou exótica, mas a essência excepcional da justiça, seu melhor, sua verdade inencontrável e impossível, aparentemente “monstruosa”, pois centauresca, pois sua civilidade não é de outra natureza que a da selvageria, não é sobrenatureza metafísica mas de ordem médica, laço apaziguante encontrado no conflito mesmo quando a tensão se faz equilíbrio, discórdia harmoniosa, jogo de Éris com Eros⁵⁹. Tal é, talvez, o segredo desse centauro divino, inspirado e repleto de amor pelos homens, que Píndaro chora⁶⁰ nas suas *Píticas*, onde exalta os combates e os heróis do estádio, onde Nietzsche colhe suas mais belas máximas – ... *Torna-te quem és...* – esse famoso e talentoso centauro Quíron: a sabedoria e o saber mesmo: não é do próprio Apolo que aprende a arte da medicina? A menos que seja Apolo que se instruiu junto a ele! De Artemis lhe veio a arte da caça. Ele formou Asclépios, o médico. Não era ele simplesmente o educador dos gregos, do encontro miraculoso dos incompatíveis? Grande Pedagogo selvagem, um monstro mestre de civilidade. Não foi esse cirurgião genial que fez de Aquiles o mais rápido dos gregos na corrida?

Foi ainda ele, Quíron, que educou Jasão, o caçador do velocino de ouro.

Ferido pelas armas de Hércules de uma chaga incurável, esse imortal trocou com Prometeu sua imortalidade para conhecer a paz da morte: o monstro divino acrescentou assim, às suas qualidades monstruosas, aquelas, perecíveis e frágeis, dos homens.

Herói humano sobre-humano, ele será, no céu, a constelação do Sagitário, do lançador de flecha: estilhaçador de estrelas em constelações, como Zaratustra?

O agulhão do deus é princípio do sublime dilaceramento es-telar.

A surpresa do sobre-humano que *faz ver estrelas novas*⁶¹, dessa destreza tão hábil em encontrar o destino por essa *loucura*, esse *grão de sabedoria dispersado de estrela em estrela*, abre o céu como *um parquete de dança para os acasos divinos, como uma divina mesa de jogo para os dados divinos e os divinos jogadores de dados*⁶²: essa potência de mão aberta, estendida em direção ao alhures do encontro, não é aquela de Quíron, (Cheir), esse monstro da mão, filho de Cronos, esse pedagogo entre a besta e o homem, se não entre a besta e o sobre-humano, esse ser de iniciação e passagem, esse médico, esse *cirurgião* capaz de cortar na carne viva mas também de fazer enxertos impossíveis, de inventar transições novas que abrem o tempo e o espaço?

Não seria essa *besta enraivecida e fogosa*⁶³ no entanto tão *controlada e contida*, o que abre o porvir, *o aberto, nele mesmo*, o infinito abissal, sem perder a serenidade e a distância? Não seria esse monstro de mão ao mesmo tempo tão hábil e tão imprevisível, tão arriscada e audaciosa, tão *surpreendente*, a surpresa mesma, o que sabe tão sabiamente agarrar o que se oferece a uma mão de louco?

⁵⁸ *Iliade* XI, 832.

⁵⁹ Nicole Loraux, texto citado, p.114, 5.

⁶⁰ *Pythiques* III, IV, IX.

⁶¹ APZ. Des tables anciennes et nouvelles 3.

⁶² APZ. III Avant l'aurore.

⁶³ *Gai savoir* § 375, cf. *Par de là bien et mal* § 224. Cf. também §284.

Ter a “mão” que responda ao acontecimento, que seja na medida sem medida do acaso, essa mão loucamente afortunada, loucamente feliz, digna do que acontece⁶⁴, é talvez um segredo que não se pode trair, que exige *conservar suas trezentas antecenas, conservar também seus olhos escuros, pois há casos em que ninguém nos deve olhar nos olhos, menos ainda em nosso “fundo”*⁶⁵. Um segredo que um cúmplice poderia adivinhar, um rival, um amigo, um digno adversário, “ao sabor de sua própria mão”, capaz de vir legitimamente, heroicamente às mãos.

Como a mão do pintor providencialmente chamado *Chirico*, nascido perto do *Péllion onde o jovem Aquiles foi educado pelo divino centauro*⁶⁶ – esse centauro que esconde suas mãos nas costas e assina, no fundo do quadro, o retrato do irmão Alberto Savinio⁶⁷ em traje de Hamlet –, como essa mão admiradora de Boecklin podia não aproveitar a ocasião desse acaso objetivo, dessa eleição do nome para tornar-se um centauro, o mais manual dos centauros, um centauro da pintura? Hamlet, homem dionisíaco que viu o tempo fora dos eixos⁶⁸, esse *único* cuja loucura é a máscara de um *saber doloroso e demasiado lícido*⁶⁹, na pessoa do duplo, do irmão, não é figura dupla desse duplo patronímico Quíron-Chirico, Quíron repetido, evocado, revindo, revivo (ricordare, ricorrere...)?

Como Chirico não teria começado por pintar o retorno dos combates de centauros?

E entrando na pintura por um combate como outros *entram na vida por um duelo*⁷⁰, como não iria defrontar-se com esse estranho cavaleiro de montaria tão ferosa e todavia tão serena, de cavalo ao mesmo tempo louco e sábio, monstruosamente besta e homem sem que se possa saber, da besta ou do homem, quem é sábio ou louco? Assim ele encontra aquele que em Turim, em janeiro de 1889, numa praça, ao pé de uma estátua equestre real, numa metamorfose última, um derradeiro *tour de force* monstro, ousa se mostrar num *drama* estupefaciente, uma transtornante e irônica cerimônia “sagrada”, além de toda religião, estranha transfiguração moderna, urbana e trivial; aquele que se arrisca a montar uma performance e compor uma figura inédita, versão decadente, dramática e exausta de *centauro morrente*, imagem mitológica irreconhecível, como jogada à rua sob a forma derrisória de uma “*moralité larmoyante*”, para falar como Diderot. Eis um *motivo de quadro*⁷¹: um velho professor apátrida, aposentado, se lança, chorando, ao pescoço de um velho cavalo de fiacre, batido por seu cocheiro.

Não repetia à sua maneira uma cena que o havia impressionado seis meses antes?

*Motivo para um quadro. Um carroceiro. Paisagem de inverno. O carroceiro com a expressão do mais vulgar cinismo, lança sua urina sobre seu próprio cavalo. A isso, a pobre criatura maltratada vira-se – reconhecida, muito reconhecida...*⁷²

Chirico, o *Chirico* da pintura, teve a revelação de seu destino decifrando no mistério silencioso de uma cidade louca (Torino), a assinatura selada de um adversário na sua medida, de um monstro (*taurus*) em cuja imagem ele podia descobrir sua contra-imagem, de

⁶⁴ *Gai savoir* § 277.

⁶⁵ *Par delà bien et mal* § 284.

⁶⁶ SAVINIO, Alberto. *La tragédie de l'enfance*, 1937.

⁶⁷ *Portrait du frère*, 1909.

⁶⁸ *Naissance de la tragédie* § 7.

⁶⁹ *PBM* § 270.

⁷⁰ Stendhal, que *Ecce homo* não se abstém de citar: *Pourquoi j'écris de si bons livres: Les Inactuelles* 2.

⁷¹ Carta a R. von Seydlitz, 13 de maio, 1888.

⁷² *Fragments posthumes XIV*, p.129, 130.

um inimigo digno dele, ao qual podia lançar um desafio, com o qual podia travar um combate, uma competição justa, aquela na qual os rivais se respeitam porque sabem resistir um ao outro, porque sabem que o que os aproxima também os mantém à distância, essa amorosa emulação, essa arte aristocrática da concorrência leal que é a arte e a vida mesma na tensão intensa da diferença que os vivifica.

O mais justo dos centauros, que ensinou Aquiles, o mais amoroso e o mais colérico dos heróis, se ele se metamorfoseasse em pintor, em inventor de sinais mudos e desafios misteriosos, não ia adivinhar como uma charada visual, os elementos discretos de uma assinatura, de sua assinatura em espelho, como aquela de um outro, como se a mão do acaso cúmplice do deus Silêncio tivesse jogado e dispersado, desmanchado e abafado as sílabas de seu nome, confundindo-o com as coisas? *Turim, Primavera*: a capa sem título, neutra e “branca”, de um livro amarelo, como que iluminado pelos raios do poente, de um livro de ouro fechado mas igualmente aberto, como um caderno virgem, se estende sobre uma cena que abre-se em praça de cidade com chão deslocado, orlada de arcadas; à esquerda, uma grande mão negra, índice de painel indicativo, designa o solo acima da cabeça e das patas anteriores de uma montaria de estátua equestre que se esquia atrás dessa fachada clara, ligeiramente inclinada; mais embaixo, sobre o chão, ao lado do livro amarelo e “branco”, um ovo branco que esconde sua gema amarela e no entanto a exhibe como um livro: essas estranhas coisas silenciosas, por sua aproximação insólita, parecem querer fazer sinal misteriosamente, balbuciar, tartamudear alguma coisa para o olhar, deixar entrever e dar a ver um sentido obscuro: essa “vida silenciosa” primaveril nos faz assistir a um nascimento, fruto de um encontro: eis, no silêncio das palavras, coisas para um “rébus”, uma adivinhação, um enigma para o qual é preciso encontrar a palavra-chave, como em *A bela Helena de Offenbach*, que o viajante de Turim tanto admira.

E se essas coisas estranhamente reunidas viessem de um livro?

Desse livro de ouro outonal e todavia primaveril, livro ao mesmo tempo do fim do mundo e do renascimento do mundo, dos prantos e do riso, da morte e da vinda à luz do dia?

Uma página, por exemplo, subiria da voz branca da escritura, para mostrar-se em charada visual, palavras sincopadas de uma *língua demasiado forte, de uma boca demasiado crua para os delicados, de palavras impossíveis para aqueles que são como peixes na tinta ou raposas de pena.*

Assim apareceria o rébus fabuloso de um estranho corpo em três órgãos:

Minha mão é mão de louco. Ai de todas as mesas e paredes, e tudo o mais que tenha lugar para enfeites de louco, garatujas de louco!

Meu pé – é um pé de cavalo: com ele galopo e trote, a trancos e barrancos, para lá e para cá, através dos campos, e endiabrado sou no prazer dessas loucas corridas.

Meu estômago – é estômago de águia? Pois ele prefere a carne dos cordeiros. Mas certamente é um estômago de pássaro.

Nutrido de coisas inocentes e de pouco, pronto e impaciente para voar,

para evadir-me daqui, a voar – pois esse é meu estilo: como eu não teria o estilo do pássaro?

E sobretudo, que eu seja inimigo do Espírito de Gravidade, isto é, estilo do pássaro: e verdadeiramente, inimigo mortal, inimigo originário, arquiinimigo. Oh para onde já não voou e evaporou-se minha inimizade!

Sobre isso, eu poderia cantar uma canção – e quero cantá-la: ainda que esteja só numa casa vazia e deva cantar apenas para meus ouvidos.

Outros cantores há, com efeito, para os quais só a casa cheia torna a garganta macia, as mãos eloquentes, os olhos expressivos, o coração desperto: – a esses não me assemelho⁷³.

Minha primeira é uma mão.

Minha segunda é um pé de cavalo.

Minha terceira é a leveza de meu *Witz*, de minha palavra de espírito, de minha charada.

E meu tudo é o monstro que sou, médico das almas e dos corpos, só e dirigindo-se a todos, no meio de todos, em silêncio.

Estranho monstro que contraria todas as nossas expectativas: se pensávamos em alguma enormidade massiva e espetacular. É que somos fascinados pelos monstros da Gravidade, do espírito de gravidade que jamais cessou de trair a leveza espiritual. Essa imperceptível charada de Chiron é feita para olhos, mãos, orelhas e asas de espíritos livres como o ar, asas de pássaros (*Vogelfrei*). Ter as cem mãos do gênio da fortuna não seria igualmente esconder suas mãos?

O centauro Quíron, aparentemente, jamais aparece com seu nome na obra de Nietzsche. Espantosa ausência, para um tal filólogo-médico helenista, leitor de Píndaro e de Homero, mas também de Diógenes Laércio e dos cínicos, que fazem do centauro, juntamente com Hércules, um de seus heróis.

Essa ausência poderia – bem entendido, sem nenhuma chance de ver essa hipótese verificada – aparecer como outra coisa que não uma simples carência. O que a loucura da mão do artista-intérprete, providencialmente chamado Chirico, pode impunemente e intempestivamente sugerir, em fidelidade secreta com a ideia de uma filologia do *Witz*⁷⁴, do espírito na língua e no pensamento, não seria que essa monstruosidade é demasiado forte para que sua impropriedade transgressiva possa ser nomeada e designada como tal, que ela excede todo poder de enunciação, que ela não pode senão ser mostrada silenciosamente entre as linhas de um texto, nesse fora do lugar, esse fora do texto da alusão invisível onde a mão e o olho do pintor irão despertar a vida silenciosa?

Que o enigma mitológico do cavalo, na sua abissal proximidade com o homem, tenha alguma relação com a história de um pensamento, para suspeitá-lo seria suficiente lembrar que o herói que se deixa arrastar e se perde no labirinto da Tragédia, para aí tentar descobrir a chance impossível de um Nascimento, é um *Cavaleiro escoltado pela Morte e pelo diabo*⁷⁵, vindo diretamente das gravuras sombrias de Dürer. Como admirar-se de que esse cavaleiro se encontre, um pouco mais tarde, montado sobre um cavalo louco que corre para o

⁷³ APZ III, De l'esprit de pesanteur.

⁷⁴ Cf. Carta a Rohde, 9 de dezembro, 1868.

⁷⁵ NT § 20.

interdito⁷⁶, que monte suas paixões como cavalos⁷⁷, sem contudo perder a lucidez na embriaguês aparentemente a mais louca, no coração do *problemático das coisas*?

*Pois isso é o que constitui nosso orgulho, esse leve puxar de rédeas quando avançamos impetuosos no impulso para a certeza, esse autodomínio do cavaleiro nas suas mais selvagens cavalgadas: visto que sempre montamos loucos animais fogosos e, quando hesitamos, não é por certo o perigo que nos faz hesitar*⁷⁸.

Acreditamos que esse cavaleiro, completamente arrebatado pela vontade de destruir a si mesmo, se contentará em conservar sua maestria de adestrador de *cavalo Acadêmico*⁷⁹? Georges Bataille que, em 1929, com uma grande perspicácia histórica, designa o cavalo adestrado como o emblema mesmo da sabedoria platônica, ateniense, a cidade da deusa que doma a loucura do cavalo e inventa a dominação, já retomara profundamente, como sua, a experiência nietzscheana⁸⁰: seu chamado de 1939 à celebração do quinquagésimo aniversário da loucura de Nietzsche, jogando-se aos soluços ao pescoço de um cavalo batido, não pode ser lido sem esse contexto de questionamento crítico da nobreza “hípica” e do símbolo filosófico da arte da equitação, para afirmar uma nobreza inteiramente outra, louca⁸¹, de um espírito livre que recusa a exceção, a dominação.

É ao pé da estátua equestre de um rei que tem lugar essa cena escandalosa que inverte os papéis: isso, o pintor Quíron-Chirico não podia perder.

Uma surpreendente fotografia feita em Lucerna, em maio de 1882⁸², atrela Nietzsche e Paul Rée para uma cena humorística na qual Lou Salomé, numa charrete infantil, segura as rédeas e chicoteia! Essa imagem não anuncia um irresistível *devenir animal*, um *tornar-se cavalo* que não se reduz a um sentimento de piedade “humana”, demasiado humana, mesmo se choramos e abraçamos um animal batido?

*...um cavalo tomba na rua! e não pode se reerguer sob a carga pesada demais e os golpes de chicote duros demais; um cavalo vai morrer! – espetáculo outrora ordinário (Nietzsche, Dostoiévski⁸³, Nijinsky choram-no...) não se trata de imitar o cavalo, de “fazer” o cavalo, de se identificar com ele, nem mesmo de experimentar sentimentos de piedade ou de simpatia. Não é tampouco questão de analogias objetivas entre os agenciamentos... é uma composição de velocidades e de afetos entre indivíduos inteiramente diferentes, simbiose... Participação contra natureza...*⁸⁴

Para o “louco”, o *Bottom* shakespeariano de Turim, tombar com um velho cavalo de fiacre não é simplesmente representar o animal, mesmo em meio a prantos. Não se trata do encontro de duas individualidades distintas. Trata-se antes, de um qualquer coisa, de uma *heceidade* que não remete a relações personificadas mas a *relações de movimentos e de repouso entre partículas*⁸⁵. O que acreditamos ser o cenário é um elemento desse *acontecimento* que reúne um homem, um cavalo e uma rua: o cavalo de fiacre é a rua: o homem ao pescoço do cavalo é lançado à rua, *no meio da rua*: ele torna-se homem da rua, aquele que passa, que vai para além, um ser de passagem (*Übergang*), a

⁷⁶ PBM § 227, cf. 224 et GS § 375.

⁷⁷ PBM § 284.

⁷⁸ GS § 375.

⁷⁹ É o primeiro artigo de Georges Bataille, em 1929, na *Revue Documents* n° 1.

⁸⁰ Bataille citará em 1935 *L'effondrement de Nietzsche*, de E.Podach, publicado em tradução francesa, em 1931.

⁸¹ *Gai Savoir* § 55 Das letzte Edelsinn.

⁸² *Lettres de Nietzsche a Peter Gast*, publicadas em 1961 por Pierre Schaeffer, Tome I, p.89.

⁸³ *Crime et Châtiment* I, 5: trata-se de um sonho de Raskólnikov : Pleiade, p.96 sq.

⁸⁴ Deleuze e Guattari *Mille plateaux* Devenir intense, devenir animal, devenir imperceptible, p.315.

⁸⁵ Idem, p.318 sq.

surpresa de um simples *passante*, entre a *besta* e o *sobre-humano*:

*Uma hecceidade não tem nem começo nem fim, nem origem nem destinação; ela está sempre no meio*⁸⁶.

*...a rua como meio*⁸⁷ *...um meio é feito de qualidades, substâncias, potências, acontecimentos: por exemplo a rua e suas matérias, como os pavimentos, seus barulhos, como o grito dos comerciantes, seus animais, como os cavalos atrelados, seus dramas (um cavalo escorrega, um cavalo cai, um cavalo é batido...).* O trajeto se confunde não somente com a subjetividade daqueles que percorrem um meio, mas com a subjetividade do meio, ele mesmo, na medida em que este se reflete naqueles que o percorrem.

O encontro do homem e do cavalo nas ruas de Turim, tal como o comemora a *Natureza morta 1888*, terá sido apreendido, surpreendido e retomado como uma monstruosidade providencial, para e pela mão de um pintor de nome predestinado e nascimento inesperado em 1888.

A força e a oportunidade afortunada dessa interpretação pessoal irresistivelmente louca, cuja complexidade misteriosa a repetição pictórica não cessará de aprofundar, sua força de convicção e de sugestão, sua provocação perturbadora, decididamente desvairante, é de conduzir a uma retomada da experiência do *Princeps Taurinorum*, desse *monstro*⁸⁸, príncipe estranho dos *monstros*⁸⁹, discípulo de Dionísio, mas também companheiro de Hércules; é de abrir a interrogação sobre o que conduz um destino de pensamento a esse êxtase nas praças e nas ruas de uma cidade.

*Conheceis essas coisas como pensamentos, mas vossos pensamentos não são vossas experiências, são antes o eco daquelas dos outros: assim como vosso quarto treme quando um carro passa. Mas eu, eu estou sentado no carro, eu sou com frequência o próprio carro.*⁹⁰

Nessa câmara de ressonância que lança para fora, à rua, Chirico terá feito ouvir o eco da carroça confundida com o cavalo: *A angústia da partida* mostra que o carro de *mudança* esconde o cavalo que o puxa, abrindo a rua como lugar do transporte *metafórico*⁹¹, lugar mesmo de deslocamento, de deslocação, quando o homem não fala mais que por *metáforas interditas e conjuntos de conceitos inauditos*⁹², quando a *pluralidade das normas* vem abrir o campo do *politeísmo*, essa escola de aprendizado da pluralidade do pensamento *sobre-humano*:

*A invenção de deuses, de heróis e sobre-humanos de toda sorte, assim como de seres à margem ou abaixo do humano, de anões, de fadas, de centauros, de sátiros, de demônios e diabos, foi o inestimável exercício preparatório à afirmação de si e à soberania do indivíduo...*⁹³

Não é talvez por uma simples coincidência insignificante que Husserl, preocupado em definir a atitude fenomenológica como busca do *fenômeno puro*, do *aparecer inaparente*, dessa *maravilha das maravilhas que o ente é*, interessando-se pela *modificação de neutralidade da consciência*⁹⁴ e aproximando-a, para melhor surpreendê-la, da atitude estética, reencontra, nesse caminho problemático exposto aos limites, onde a presença se expõe a perder de vista, o cavaleiro de Dürer e os centauros de Boecklin⁹⁵. Como essas ilustrações, essas *formas exemplares*, não estariam em afinidade profunda com o *conteúdo* dessa experiência da

⁸⁶ Idem, p.321.

⁸⁷ Deleuze *Critique et clinique* ch. IX *Ce que les enfants disent*, p.81.

⁸⁸ Cf. a assinatura da carta de 20 de novembro, 1888, a G.Brandès: *Vosso Nietzsche, atualmente monstro* (jetzt Untier).

⁸⁹ PBM § 146 Quem combate monstros deve cuidar para não se tornar monstro. E se olhas longamente um abismo, o abismo também olha em ti.

⁹⁰ *Aurore* Fgmts, p.591.

⁹¹ Como o grego moderno o diz: *metáfora é o transporte público*.

⁹² *De la vérité et du mensonge...*, p.199.

⁹³ *Gai savoir* § 143.

⁹⁴ Remetemos aqui ao artigo muito preciso de François Dastur *Husserl et la neutralité de l'art*, In: *La part de l'oeil* n° 7, 1991, Bruxelles.

⁹⁵ Cf. a nota 49 do artigo citado.

ficção, do imaginário, do quase-presente, precisamente, como “apresentação pura” de uma forma como conteúdo do aparecer? A consciência “puramente” estética supõe “modificação de neutralidade” que recusa toda referência empírica, toda posição de existência.

Se o centauro é a ocasião de uma visão estética, não é na medida em que ele é ficção afirmada como não existência ou quase-existência, mas irreabilidade que não precisa se definir como tal: aparência estética que transporta no seu movimento de deslocamento imaginário como que a diferença mesma e o afastamento do cogito no “como se”, o deslocamento da metáfora de uma aventura em que ele faz a prova da sua passividade: estranho desobramento, pois ele é a condição da celebração da *festa do aparecer*⁹⁶.

Que acontece quando Husserl – aparentemente sem o saber – retoma como Nietzsche a metáfora mesma dessa gravura de Dürer?

Não se trata do recurso a algum exemplo estético em geral.

Mais que a moda, é talvez a modalidade mesma de uma modificação decisiva do pensamento que incita os filósofos a seguirem irresistivelmente e a se lançarem atrás desse cavaleiro arrastado pela morte e pelo diabo para a floresta “selvagem”. A *vontade de destruir a si mesmo* na sua maestria de sábio cavaleiro guardião da autoridade da verdade, da *sua* verdade, não leva o homem a deixar-se transportar diabolicamente por sua montaria?

Tornar-se centauro parece com efeito o destino desse aventureiro, pois o monstro desenha e designa essa passagem transgressiva entre o homem e a besta, que contesta todo acavalamento hierárquico, toda domesticação controlada da montaria. Husserl escaparia a essa fascinação equívoca do animal da domesticação por excelência, o mais próximo da humanidade, a essa estranha conquista que fez seu conquistador e que de algum modo o instalou na sua dignidade equestre de maestria humana, demasiado humana?

Se interrogando sobre a experiência das bestas como tais, Husserl coloca estranhas questões, que ali também concernem os monstros do acavalamento e “neutralizam”, confundem e tendem a turvar a diferença humanos/animais:

*Mas aqui é preciso primeiramente perguntar-se: por que é que os nomeio bestas e por que é que os distingo dos homens? Talvez por causa de seu tipo de corporeidade carnal completamente diferente? Mas os seres-cavalos em Gulliver não são em verdade homens e nossos cavalos não são essencialmente diferentes desses “seres de razão” com corpo de cavalo*⁹⁷?

A mão do pintor ou do desenhista não cessa de desorientar a mão que segura as rédeas e comanda. A experiência incontrolável da escritura não terá deixado de colocar o cavaleiro aos pés de sua montaria:

*Não escrevo somente com a mão
O pé sempre quer ser escriba junto
Firme, livre e valente, ele corre comigo
Ora através dos campos, ora sobre o papel*⁹⁸.

Por que o oráculo perdeu seus braços e suas mãos?

⁹⁶ Como o enuncia F. Dastur na conclusão de seu artigo, p.29.

⁹⁷ HUSSERL, 1933, citado na Revue Alter n° 3, p.214.

⁹⁸ *Gai savoir* Prélude 52 *Ecrire avec le pied*.

A camisa do louco de estrela do caos na testa não se confunde com um peitoral de animal?

Quíron, o centauro cirurgião, terá sempre dissimulado suas manipulações cruéis, seus enxertos interditos, seu jogo perigoso nas fronteiras onde os venenos misturam-se aos remédios, a rivalidade guerreira e selvagem à justiça, o homem à besta.

O filósofo e o poeta, o Oráculo, os amigos que se encontram em *O Duo*, perderam suas mãos: talvez tenham perdido também a cabeça: uma estrela marca-os na fronte: estrela dançante sobre o caos de uma horda desordenada de loucos em casaca verde que vieram anunciar, designar e assinalar a abertura do porvir: esse espaço vazio, vacante, livre, de um novo mundo explodido, estrelado e multicolorido. Se aqui e ali subsistem alguns traços, alguns indícios em oco, luvas vazias, indicadores negros, as mãos escaparam, levadas numa manobra invisível que as prende nas coisas: tais são as mãos entregues loucamente à sorte para colocar a vida em jogo, colocá-la em obra, colocando-a no mundo: a virtude que dá se abre como uma mão que chama a surpresa, essa surpreendente maneira de dar sem jamais se deixar tomar: mão à la “sabedoria selvagem” da oferenda⁹⁹ que se retira ao se abandonar: *Isto precisamente... é o mais difícil: por amor, fechar a mão aberta e conservar o pudor, ao ofertar*¹⁰⁰.

Um estranho pescador *pródigo de mil mãos*¹⁰¹, sem braço, pois deu e multiplicou suas presas lançando inumeráveis linhas sob o mar do *abismo humano, do alto dos cimos*, provoca silenciosamente os homens peixes.

Eis que sobre novas tábuas em forma de quadros negros em cores, a mão invisível do pintor lança seus anzóis: desenha o destino, destina o desenho, esboça os sinais, faz escaparem as linhas de fuga, as perspectivas difratadas onde perder e prender aqueles que se aventuram nessas terras que tremem e jogam-se ao mar, essas águas tormentosas que invadem as ruas e as jogam à rua. No meio dos imóveis o espaço escapa e vai-se ao largo: e eis que no extremo da rua desliza o barco de Teseu ou a locomotiva que leva um louco.

Sombras infantis maliciosas e zombeteiras brincam de arco, nos arrastam no Colin Maillard¹⁰² da vaca cega (*blinde Kuh-bunte Kuh*) de uma cidade estranha¹⁰³, que ama o coração de Zaratustra, a nos mostrar de todas as cores nas vias misteriosas que *mudam-se* e desvairam.

O carro de mudança vira no ângulo da rua.

Pórticos ao sol. Estátuas adormecidas.

...

A criança, desperta na hora mais profunda da noite

Pelo barulho aterrador da tempestade, corre de pés descalços à janela

...

– E agora ele espera, ele procura a amizade

*– Uma guerra é finda, queremos aprender um novo jogo...*¹⁰⁴

*Vida, vida, grande sonho misterioso! Todos os enigmas que mostras: alegrias e brilhos... Visões que se presente*¹⁰⁵.

⁹⁹ APZ L'offrande de miel.

¹⁰⁰ APZ L'enfant au miroir.

¹⁰¹ APZ L'offrande de miel.

¹⁰² Denominação francesa do jogo da cabra cega. N.T.

¹⁰³ “Essa cidade da vaca multicolor não seria Paris, a cidade de Isis, a deusa vaca, segundo uma tradição fantástica e mitológica que os escritores do século XIX conhecem bem? Para Nietzsche, o espírito parisiense de Offenbach se confunde com a idade do multicolor, a idade do porvir.” Sobre isso, remetemos ao último capítulo de nossa obra inédita “*Rendez-vous avec Nietzsche: L'Appel de la Rue*”

¹⁰⁴ Poesia de Giorgio de Chirico de 1911-1913, publicada em *La révolution surréaliste*, 15 Outubro, 1925.

¹⁰⁵ APZ

Queria muito saber por que sou sempre
o cavalo que seguro pelas rédeas.

*Com a idade, diz Polágoras, tornei-me semelhante a um campo sobre o qual houve batalha, batalha há séculos, batalha ontem, um campo de muitas batalhas.*¹⁰⁶

Na ágora da multidão, uma grande besta de albarda, um cavalo sobrecarregado:

*Grande, muito grande, com formas poderosas que conviriam mais à lavoura que à viagem de escalas, alto e carregado como um dromedário, ele se afasta, único monumento de vida no deserto que o cerca, mas esse monumento dá confiança.*¹⁰⁷

No deserto, o camelo tornou-se um cavalo de carroceiro abatido na rua, coberto de lágrimas de uma piedade impossível, de uma compaixão contra compaixão que é mais elevada e olha mais longe que toda compaixão convencional, essa força que ousa afrontar a dor e cultiva aquela tensão da alma na infelicidade, que a revigora, seus calafrios à vista do grande naufrágio, sua inventividade e sua valentia de suportar a infelicidade, de perseverar, de interpretá-la, de explorá-la até o fim...¹⁰⁸

5 – Tours e retours: A Praça forte

Estado de profundo recolhimento. Tudo empreendido para me manter afastado: nem amor nem ódio me ligam. Como uma velha fortaleza. Traços de guerra; também de tremores de terra. Esquecimento.

Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, 1887, XIII, p.94

Ele apraz e no entanto...

Ele dorme a cavalo na sua pena imensa. Seu caminho é o horizonte circular e a Torre perfurada do céu astronômico.

Henri Michaux, *A vida nas dobras*

Numa carta a Köselitz de 30 de dezembro de 1888, que não foi enviada, Nietzsche escreve:

Agora mesmo passei pela mole Antonelliana¹⁰⁹, talvez o edifício mais genial que tenha sido construído – curiosamente ele ainda não tem nome – jorrado de um desejo absoluto de altura – ele não evoca nada fora do meu Zaratustra. Eu o batizei Ecce Homo e o cerquei na imaginação de um gigantesco espaço descoberto.

Uma semana mais tarde, em sua carta de 6 de janeiro, o estudante do *insensível* se identifica ao arquiteto Antonelli cujo funeral acaba de ser celebrado.

Ecce Homo é paradoxalmente o livro de um morto ou, antes, de um espectro (*Gespenst*) capaz de *passar por uma porta fechada*¹¹⁰.

Ecce Homo designa o Cristo de coroa de espinhos e, por metáfora, para os artistas, uma figura descarnada, como um esqueleto.

O livro que leva parodicamente esse título e é assinado explicitamente *Dionísio contra o Crucificado*, recapitula a obra de uma vida e

¹⁰⁶ Henri Michaux La vie dans les plis Vieillesse de Pollagoras

¹⁰⁷ Idem Apparitions *Le cheval surchargé*

¹⁰⁸ PBM § 225

¹⁰⁹ Torre de 167 metros concluída em 1888 e que, após ter sido prevista para uma sinagoga, permaneceu vazia e inutilizada: hoje abriga um museu do cinema!!!

¹¹⁰ *Gai savoir* § 365.

assim joga com retomar e repetir o destino do Cristo e seu sacrifício. Mas o Destino que o artista reivindica para si não é aquele de um Profeta mas antes aquele de um palhaço, de um “louco” medieval, de um *alegre mensageiro* zombeteiro, repleto de humor negro.

O grande Ecce Homo que se ergue no centro de uma praça vazia é a paródia de um edifício, de uma Babel metafísica, de uma Torre que quereria reunir-se a Deus, da qual o escritor se apropria e que ele batiza e falsifica artisticamente para dela fazer uma ficção.

Assim se eleva o contramonumento metafísico por excelência, a contraimagem da fascinação religiosa.

Seria demasiado fácil pegar o filósofo de 1888 em flagrante delito de fraqueza crítica, quando toda a sua obra não cessa de colocar em questão o edifício, o sistema dialético, negativo, do Pai, do filho e do Espírito Santo.

Chirico não deixa de pintar várias vezes essa torre que obstrui o espaço de suas praças onde se encontram seus ínfimos amigos. Ele revelará explicitamente o sentido crítico dessa altura, pintando o andaime arquitetural, derrisoriamente antropomorfo, do *Grande Metafísico*. Mas essa torre metafísica oca, imagem de todas as igrejas arruinadas e vazias que visita o insensato que proclama a morte de Deus na praça do mercado (aforismo 125 da *Gaia ciência*), é também, como em Bataille, em seu *O Obelisco*, o sinal, o ponteiro do relógio de sol, da hora do fim, do *começo da tragédia* (penúltimo aforismo da *Gaia ciência*), à maneira de Rossini em *La Cenerentola*.

O *desvairado* da praça podia prever que não deixariam de encerrá-lo naquilo que ele vê como uma saída, numa torre louca que é desvio excêntrico, centrífugo, fora de todos os retornos a si da interioridade metafísica.

Terrível ironia, prevista seguramente por aquele que sabe que seu tempo ainda não chegou e que decididamente é tido por louco.

Não lhe resta mais que encerrar-se em sua torre (*Tor*) na cidade louca (*Torino*), que esconde um portão (*Torweg*) em cuja abertura o piscar de olhos (*Augenblick*) deixa surgir o intempestivo do rir, da afirmação crítica para além de todo sério petrificante.

A torre prisão é uma porta. A cidade forte da Vontade (*Der festeste Turm und Wille*¹¹¹) é uma soleira, (*unstet bin ich in allen Städten und ein Aufbruch an allen Toren*)¹¹² fora de todas as pátrias.

Assim se encerra, se reserva e se retira o louco, num humor sobre-humano, fazendo da loucura e de Turim seu túmulo, onde ronda o espírito, o espectro infantil que brinca de arco na rua.

A Torre Rosa: Julien Gracq soube sugerir admiravelmente a estranha entreabertura dessa porta que bate sobre o enigma:

... toda a luz é para o rosa do poente que pousa sobre a torre, no meio exato da tela. A equivalência, instável, que se estabelece para o espírito entre o rosa do reboco e o rosa do poente: ela deixa pressentir que o monumento, produzido por uma qualidade da iluminação que o exige, não se manifesta verdadeiramente senão a uma certa hora eleita, sob forma exclusiva da aparição. A compressão, a redução emblemática da cidade, figurada

¹¹¹ *Ainsi parlait Zarathoustra* IV Du savoir.

¹¹² *idem*, II (Von Land der Bildung) Du pays de la culture.

até seus confins por atributos que são, eletivamente, aqueles de seu centro monumental (as arcadas e as estátuas equestres), enquanto o fundo da praça, com suas casinhas acoladas à torre, já é inteiramente rural; atravessando essa praça de dimensões imprecisas, que já é uma no man's land, ultrapassamos uma fronteira onírica que faz do quadro, na sua profundidade, um quadro semipartido, um batimento de porta entre dois mundos, apreendido na imobilidade irreal do sonho acordado.¹¹³

Estranha surpresa de uma passagem misteriosa entre a luz e a sombra, a cidade e seus foras, a civilização e a selvageria, a razão e a loucura.

Estranho batimento de coração entre a abertura de uma praça e o fechamento sobre si de uma fortaleza de desvairado.

À direita, as patas e a cabeça de um cavalo de estátua equestre marcam como que a fronteira entre a cidade e o deserto: a sombra projetada do monumento se estende até o que bem parece, apenas perceptível, um torso enfiado no solo, na terra da praça: a nuca reclinada de uma cabeça de fantasma, de costas, enterrada na sombra negra da esplanada, forma já amiúde entrevista: decapitada em *O enigma do oráculo*, mas com sua cabeça, no quadro negro do *Vidente*.

Perto dessa forma enterrada, talvez, um animal deitado deixa apenas adivinhar uma de suas patas dobrada¹¹⁴: um cavalo de torso ereto e boca aberta. No canto do quadro, embaixo, à direita, como se enfiado no solo, aparece o esboço do furgão de mudança.

Não acreditamos descobrir ali como que o surpreendente enigma do mistério selado de uma desapareição memorável, daquele que se perdeu e se salvou numa cidade cujo nome italiano, para um alemão, consona com aquele do portão fortificado: *Torino-Torweg*, mas também com aquele da loucura: *Torheit*...?

Os raios da tarde iluminam essa torre fechada em surda e cega fachada.

Mas essa iluminação crepuscular que alonga as sombras nessa zona fronteira, nos confins da cidade, não é também aquela da *Aurora dos dedos de rosa* de que fala Homero?

A mão do pintor nos faz essa promessa de um *rendez-vous* surpreendente de Meio-dia-Meia-noite sobre-humano e sobrenatural, do encontro por vir, da noite e do dia, da sombra e da luz, da sombra luminosa em pleno Meio-dia, no declínio do sol divino que se dispende, se dá e se abandona naquilo que ilumina.

Manter essa promessa não podia ser senão a chance de uma silenciosa mão de artista que vem da *Aurora*, de sua sombra multicolor silenciosa, mítica e misteriosa, e mostra todas as auroras que ainda não luziram:

*Quando se faz uma promessa, não é a palavra que promete, mas o inexprimido por trás da palavra. Sim, as palavras tornam menos vigorosa a promessa, ao descarregar e consumir uma força que é parte daquela força que promete. Portanto estendei a mão, colocando um dedo sobre a boca – assim fazeis os votos mais seguros.*¹¹⁵

¹¹³ *Les carnets du grand chemin*, Corti édit.

¹¹⁴ Seria preciso aqui mobilizar a loucura investigadora de Salvador Dalí, que, em *Le mythe tragique de l'Angelus de Millet* vai escavar e radiografar a terra do quadro para descobrir seu enigma, seu segredo.

¹¹⁵ *Aurore* § 350 Comment on promet le mieux. Platão – Estética – filosofia

Referências bibliográficas

Os textos de Nietzsche são citados, em sua maioria, a partir da tradução francesa das Obras da edição Colli e Montinari e dos volumes publicados da Correspondência, Gallimard éditeur.

A tradutora e o autor modificaram com frequência as traduções francesas do alemão.

- Obras de Chirico:

Catálogos e livros ilustrados:

Giorgio de Chirico - le métaphysicien. Edition Centre Georges Pompidou, 1982.

D'ARCOLE, Maurizio Fagiolo. *De Chirico*. Editions Du Chêne, 1981.

BALDACCI, Paolo. *De Chirico 1888 – 1919, La metaphysica*. Edition Leonardo Arte, 1997.

HOLZHEY, Magdalena. *De Chirico*. Edition Taschen, 2005.

- Livros de G. de Chirico:

Hebdomeros. Editions Flammarion, 1964.

Mémoires de Chirico. Edition La Table Ronde, 1965.

L'Art métaphysique. Textes réunis par Giovanni Lista Edition L'échoppe, 1994.

- Outras obras:

BATAILLE, Georges. *Œuvres Complètes*, tome I. Editions NRF, 1970-1988.

BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini: Le demain joueur*. Editions NRF, 1969.

BRETON, André. *Le surréalisme et la peinture*. Editions NRF, 1965.

_____. *Nadja*. Editions NRF.

DASTUR, Françoise: *Hölderlin, tragédie et modernité*. Edition Encre Marine, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix: *Mille Plateaux*. Editions de Minuit, 1980.

DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Editions de Minuit, 1993.

DÉTIENNE, Marcel; VERNANT, J.P. *Les ruses de l'intelligence – La métis chez les grecs*. Editions Flammarion, 1974.

Dictionnaire des Mythologies. Editions Flammarion, 1999.

HÖLDERLIN: *Poésies*. Editions NRF, 1996.

HOMÈRE: *Iliade*. Editions Belles Lettres.

GRACQ, Julien. *Les Carnets du grand chemin*. Editions José Corti, 1992.

MICHAUX, Henri. *La vie dans les plis*. Editions NRF, 1949.

PINDARE. *Pythiques*. Editions Belles Lettres.

PODACH, E. *L'effondrement de Nietzsche*. Editions NRF, 1931.