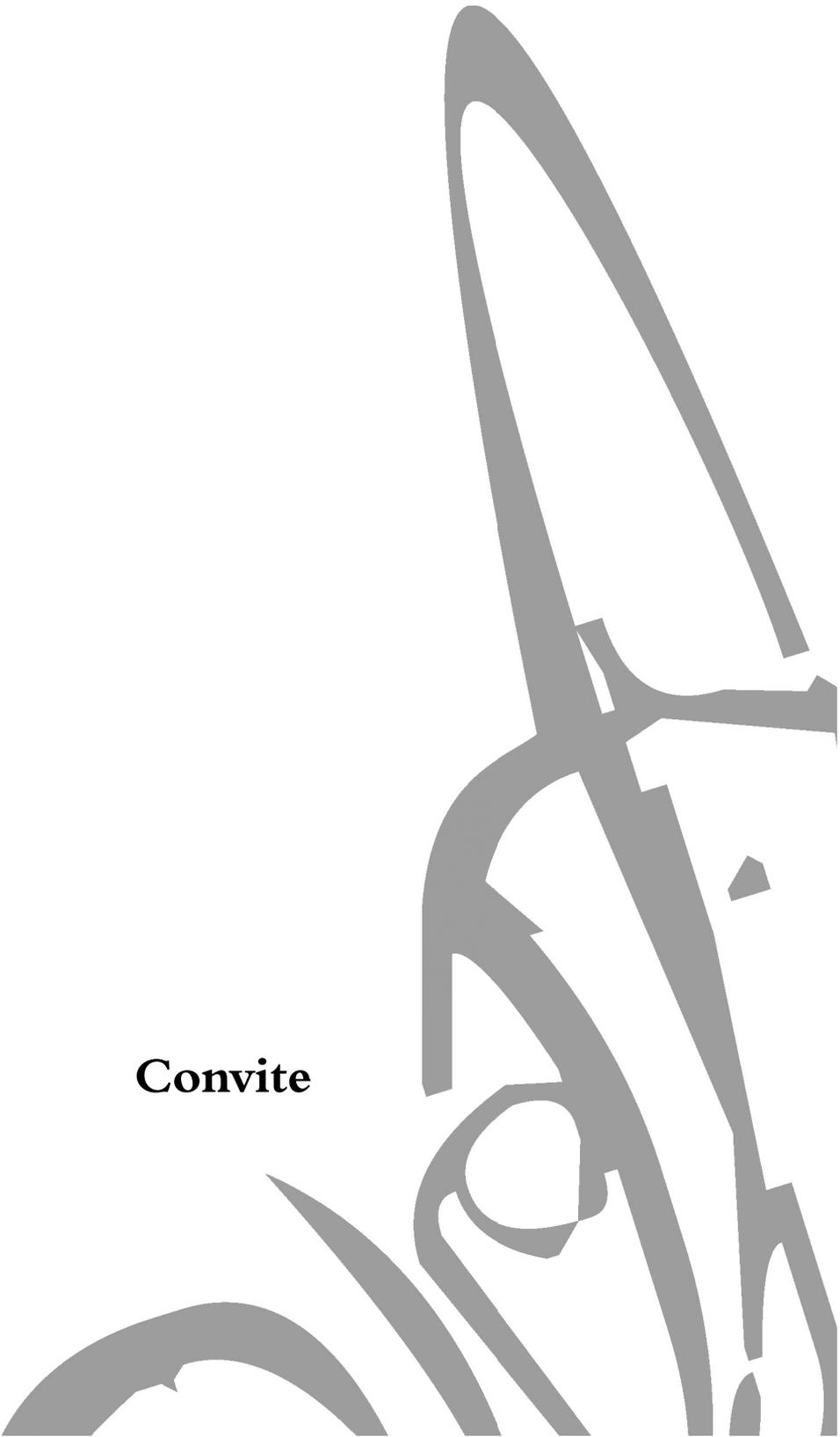


Convite



Nas Mãos do Monstro

O Rendez-vous de Nietzsche com Chirico

11

Jean Maurel*

Nós, os hiperbóreos.

Se somos diversamente filósofos, nós, os Hiperbóreos, parece em todo caso que o somos diversamente do que outrora era-se filósofo.... Temos pelo labirinto uma curiosidade própria...¹

Queria dizer-te uma coisa ao ouvido: Sou o único homem que compreendeu Nietzsche. Todas as minhas obras mostram-no.²

Giorgio de Chirico

...Minha mão - é a mão de um louco...

...Meu pé é um pé de cavalo...

...Meu estômago...é um estômago de pássaro

Nietzsche *Assim falava Zaratustra,*
Do espírito de gravidade

Sinal verde³ para o labirinto

Eu poderia imaginar que um homem que tivesse algo de precioso e vulnerável a esconder rolasse pela vida, grosseiro e redondo, como um verde e velho tonel de vinho pesadamente guarnecido: a fineza de seu pudor assim o quer.⁴

Fora do âmbito do trabalho específico dos críticos de arte, acontece com frequência que um escritor tenha uma proximidade «artista» com obras pictóricas como ocorre com Baudelaire e Constantin Guys, Proust e Vermeer, Giotto, Monet, ou Victor Hugo, Sartre romancista e Dürer, ou ainda Aragon e Matisse...etc.

Os filósofos, por seu turno, e particularmente nos tempos modernos, não cessam de interrogar os pintores: além de Hegel e Schopenhauer, pensaremos em Sartre e Tintoretto ou Giacometti, Foucault e Velasquez, Manet, Magritte, Heidegger, Derrida e Van Gogh, Deleuze e Bacon. Quanto a Nietzsche, ele inaugura esta fascinação contemporânea pela pintura: Rafael, mas ainda mais Dürer, Poussin e Claude Lorrain iluminam suas obras.

* Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne

¹ F. Nietzsche O.C. XIV *Fragments posthumes*, p.343, oct 1888.

² G. De Chirico a Peter Gartz, 29 de junho de 1910 (in Paolo Baldacci *De Chirico, La période métaphysique*, 1888, 1919, p.67).

³ O verde é a cor da loucura, segundo os etnólogos,... mas também a da esperança!!

⁴ *Par delà bien et mal* §40: «Ich könnte mir denken, dass ein Mensch, der etwas Kostbares und Verletzliches zu bergen hätte, grob und rund wie ein grünes altes schwerbeschlagenes Weinfass durch's Leben rollte: die Feinheit seiner Scham will es so.»

Acontece ainda com mais frequência que um pintor, mesmo se não encontra aí sua inspiração, tenha uma relação secreta e profunda com um escritor, um filósofo, um pensador. Tal é o caso de Dali com a Gradiva de Jansen e a obra de Freud que a acompanha.

Nietzsche interessou e influenciou, como se diz, de mais ou menos perto e mais ou menos profundamente, muitos pintores: entre outros, Otto Dix, Munch, Max Ernst, Paul Klee... talvez Pollock... etc ...

Mas a relação que mantém Giorgio de Chirico com Nietzsche é bastante singular, insólita, surpreendente e enigmática. Ela é confessada e declarada longamente por numerosos textos do pintor. Estes, todavia, permanecem mais sugestivos que explícitos, como se o artista quisesse preservar o enigma, o segredo desse contacto, dessa proximidade excepcional que parece ultrapassar o domínio mesmo da arte como a entendemos habitualmente e tocar, profundamente, a vida.

É que ele quer, imperiosamente, reservar o testemunho, a demonstração, a «monstração» dessa **paixão súbita**, amorosa e perturbadora, a seus quadros.

Em 1910, ele confia a um de seus amigos: Queria dizer-te uma coisa ao ouvido: sou o único homem que compreendeu Nietzsche. Todas as minhas obras mostram-no.

O que poderia passar por vaidade derrisória de artista esconde qualquer coisa de verdadeiramente excepcional.

É preciso ousar dizê-lo sem mais: o que tem a nos revelar e não simplesmente a nos dizer o mostrador de monstros Chirico, este prestidigitador do pincel, é verdadeiramente o que ninguém, penso, soube apreender, entrever, sentir, **adivinhar**, (erraten, deviner), muito simplesmente porque não se trata de um comentário filosófico ou crítico ordinário, nem de uma simples ilustração de idéia ou de uma transposição em imagens, tampouco de uma emoção mística ou subjetiva inefável, mas de um contato-distância «artista» (Tanz, Distanz), de uma experiência de despedaçar o coração e deixar sem voz, entre a vida e a morte, e que só o silêncio sem fundo da pintura, a epiderme vibrante e eriçada da tela multicolor (bunt) de seus sinais difratados, flagrantes mas irresistivelmente mudos, pode esperar comunicar.

Digamos que esta evidência visual dos quadros manifesta uma reserva particular de **piscar dos olhos**, de subentendidos e de meios-vistos, de dizer pela metade aos olhos, mi-dire, se me permitem a fórmula. Sem dúvida, como toda pintura: aqui, no entanto, é em afinidade e em cumplicidade profunda com o Augenblick, tal como o entende Nietzsche, que se produz esta revelação pictórica, no sentido ao mesmo tempo do revelar de um segredo e da revelação de um negativo fotográfico na câmara escura.

O que descobrimos, inesperadamente, é bem qualquer coisa de monstruoso e ao mesmo tempo, no entanto, de extremamente infantil, doce, terno e simples, como esse famoso e incrível monstro, esta besta tímida de Paul Klee que jogaria com um poema de Hölderlin, Timidez (Schüchternheit), analisado por Benjamin.

Não há qualquer dúvida sobre o adjetivo metafísico que Chirico utiliza para designar esse período, esta série pictórica assaz breve do início de sua obra, de 1909 a 1919, aproximadamente (Chirico nasceu em 1888 e morreu em 1978). Ele não concerne uma experiência com o 'Au-delà', a transcendência, as filosofias do *arrière-monde* (*Hinterwelt*) mas, bem ao contrário, o seu questionamento, sua transgressão pela arte, a metafísica de artista, somente para artistas, como o sugere o prefácio da *Gaia Ciência*.

Se há enigma a colocar, a propor e a mostrar, pelo qual é preciso dar provas de amor e que é preciso amar, é aquele da vida aqui embaixo, da terra e de suas surpresas inauditas. Sob seu auto-retrato de 1911, numa atitude melancólica que é exatamente a imagem invertida em espelho, como um contra-perfil, de uma foto de Nietzsche, ostenta-se a confissão-programa: *Et quid amabo nisi quod aenigma est?*

É muito simplesmente o enigma do amor, do qual o encontro de Nietzsche é ao mesmo tempo o revelador incomparável e o objeto, a prova, a provação em toda probidade (*Redlichkeit*), segundo uma forma de atestação silenciosa que passa pelos sinais (*Zeichen*) visuais e não pelos discursos, que é passagem de sinais de vida silenciosa (*Stilleben*). Em alemão, a palavra remete ao que chamamos, precisamente, «naturezas mortas» que, entretanto, para o pintor, retêm a vitalidade, a vivacidade a mais viva da vida, não a vida eterna mas a eterna vitalidade (*ewige Lebendigkeit*) da vida, aquela de quem sabe que não permanecemos filósofos senão se nos calamos (*nur dadurch Philosoph bleibt, dass man – schweigt –* Prefácio de *Humano*, demasiado humano, 8).

E esta estranha e surpreendente paixão de amor não deve absolutamente ser pensada como uma simples loucura projetiva de Chirico, algum capricho, mas sim como um curto-circuito eletro-artístico bem mais desorientador e despedaçador, dilacerante, qualquer coisa de decididamente monstruoso, pois se ele passa e fulgura entre dois polos de mesma intensidade, no meio deles, se ele é como que **partilhado**, para além da distância, do tempo e da morte, entre dois seres de igual paixão, élan, loucura, pulsão, aspiração (*Streben*), inspiração, impulso animal; se ele surge como terceiro-incluso para fabricar, articular e compor o que poderíamos ver justamente como um «quadro vivo», impossível, fora da natureza, surreal, sobre-humano e, sem embargo, extraordinariamente, divinamente, ingenuamente, monstruosamente humano, mais humano que humano, mais vivente que o vivido, mais vivo que o vivente, para além da vida e da morte, bem e mal!!!

Temos pelo labirinto uma curiosidade particular, nos esforçamos por conhecer o Senhor Minotauro, sobre o qual contam-se coisas perigosas; que nos importa vosso caminho que conduz ao alto e vossa corda que leva para fora?⁵

É num labirinto que somos arrastados, não aquele que conduz a um minotauro devorador, nem aquele do qual saímos por cima ou mesmo por fora, mas o labirinto sem fim das idas e vindas, nele mes-

⁵ *Fgmts XIV*, p.343.

mo, dos encontros e rendez-vous de nossa condição de seres finitos expostos a seres finitos, de vivos que vivem a vida dos vivos.

E esse labirinto vivo talvez não esconda absolutamente um minotauro, o monstro do poder, do Um devorante, mas se perca com o monstro inencontrável do Dois:

Uma vez um. – Um sempre está errado: mas a dois começa a verdade. – Um não pode provar a si mesmo: mas dois já não se pode refutá-los.⁶

Como estranhar que se trate aqui de uma questão de amigos, de lugares de encontros, de ruas e de cidades, mas também de distâncias e de proximidades, de espera e de surpresa, de contatos e de jogo de mãos, de solidões e festas, de melancolia e alegria, de silêncio e música, como de violência, de guerra e de harmonia e, efetivamente, de um monstro e, através dele, por mais surpreendente que pareça, obscuramente, profundamente, por uma formidável conflagração dos tempos, uma intempestividade fora de toda sabedoria do curso ordinário da história, que se trate de política para além de tudo que sabemos, fazemos ou queremos dela?

Nessa aventura que parece exigir tanto uma busca amorosa como uma investigação policial, que desordena e embaralha estranhamente as épocas, não redescobrimos que o enigma, na sua aparente profundidade mítica, tem qualquer coisa a ver com a coisa política do destino dos homens, com sua vida no labirinto da cidade (polis), como o indica Édipo, o claudicante, em seu passo de exilado, de criança abandonada que no entanto acaba por tornar-se um estranho sinal para os cidadãos, nos arrabaldes de Atenas?

É sob os raios divergentes de Apolo, o oblíquo, Apolo Loxias, que o pintor se entrega à sua arte visionária, ao passo que o músico e o poeta trágico estão sob a proteção de Dionísio.

Mas como separar verdadeiramente Apolo de Dionísio, se a sua diferença é uma desavença, um combate amoroso, o jogo mesmo da harmonia, o que está em jogo nessa luta de Ares, o deus da guerra, e de Afrodite, a deusa da beleza?

Apolo é o Hiperbóreo que esclarece – obliquamente – o sentido do labirinto, e Píndaro, como Nietzsche não cessa de recordá-lo, particularmente no prefácio do Anticristo, onde é dado o segredo desorientador do acesso à sua estância:

Olhemos à frente. Somos os Hiperbóreos, sabemos muito bem a que ponto vivemos à parte. «Nem por mar, nem por terra, encontrarás a rota que conduz aos Hiperbóreos»: eis o que Píndaro já sabia de nós. Além do norte, do gelo, da morte – nossa vida, nossa ventura... Nós descobrimos a felicidade, nós conhecemos o caminho, nós encontramos a saída desses milhares de anos de labirinto.⁷

Estranha revelação do segredo se, no momento de traduzir Píndaro, Nietzsche escamoteia o essencial do grego, o caminho maravilhoso para os torneios, as festas (Agôna) dos Hiperbóreos.⁸

Evidentemente, não é por ignorância mas para preservar o enigma, que sua palavra permaneceu em silêncio.

Ora, é a este silêncio que o pintor quer ser amorosamente fiel, com pincéis que são como patas de pombas, entregando por inteiro,

⁶ *Gai Savoir* § 260: *Ein Mal eins. – Einer hat immer Unrecht: aber mit Zweien beginnt die Wahrheit. – Einer kann sich nicht beweisen: aber Zweie kann man bereits nicht widerlegen.*

⁷ *Antéchrist* §1: – Sehen wir uns ins Gesicht. Wir sind Hyperboreer, – wir wissen gut genug, wie abseits wir leben. «Weder zu Lande, noch zu Wasser wirst du den Weg zu den Hyperboreern finden»: das hat schon Pindar von uns gewusst. Jenseits des Nordens, des Eises, des Todes – unser Leben, unser Glück ... Wir haben das Glück entdeckt, wir wissen den Weg, wir fanden den Ausgang aus ganzen Jahrtausenden des Labyrinths.

⁸ Píndaro *Pythiques* X, vers 46,47 *nausi d'oute pezos iôn(ken) eurois*

dando generosamente, mostrando e expondo a superfície, a epiderme toda nua, sem fundo, sem Hinterwelt (arrière-monde), de seus quadros.

(Dies nämlich ist das Schwerste: aus Liebe die offene Hand schliessen und als Schenkender die Scham bewahren⁹).

Isto precisamente é o mais difícil: por amor, fechar a mão aberta e conservar o pudor, ao ofertar.

Seguir o labirinto do enigma, multiplicado e difratado pela diversidade de vistas de seu percurso que o prestidigitador-mostrador lança como cartas de jogo, é seguir Ariadne ou Jasão assumindo riscos assaz incríveis, «monstruosos», decididamente loucos, que não podem senão romper o fio ou fazer ir a pique o navio, se para Chirico, como anunciamos, se trata de mobilizar toda a violência de um encontro amoroso extraordinário, de reunir-se a um amigo, justo no momento trágico último de sua vida lúcida, nas errâncias de alguns dias em Turim, fim extremo do ano 1888, primeira semana de 1889, daquilo que se diagnosticou como a deflagração, a declaração da loucura do viajante, do professor apátrida e «à disposição», que irão conduzir de trem à Basiléia para interná-lo até sua morte, em agosto de 1900, o que Erich Podach, em 1930, denominará o desmoronamento de Nietzsche (Nietzsches Zusammenbruch).

Esta escolha surpreendente e muito problemática não tem nada a ver com alguma curiosidade mórbida ou, ainda, com um transbordamento irresistível de piedade mas pressupõe decididamente uma proximidade muito precisa, voluntária e aguda com o artista trágico, dionisíaco, que diz sim a tudo que é terrível, digno de interrogação, sim à vida mesma, nos seus mais estranhos e mais terríveis problemas.¹⁰

É por uma incomparável penetração do pensamento-vida de Nietzsche que o pintor italiano, nascido na Grécia, estudante em Munique, descobrindo a obra em alemão na primeira grande edição, descobre ao mesmo tempo essa divina coincidência, essa sorte, esse golpe miraculoso do querido acaso (der liebe Zufall) que faz do encontro a ocasião de um sentido, de uma verdade, de um feliz achado que faz viver, que restitui a vida.

Nascido em julho de 1888, o artista Chirico vem ao mundo no ano de escritura das últimas obras, O crepúsculo dos ídolos, O Anticristo, O caso Wagner, Ecce Homo e do derradeiro momento da «loucura» de Turim. Como Wieland Schmidt escreve em 1980, é assim que se pode nascer, como artista, da morte vivente. Como não pensar aqui em uma versão singular, solitária, do Eterno Retorno, do Renascimento da tragédia da vida?

Amigos

Isto não é dizer que foi de Nietzsche que Chirico ouviu o chamado ao Rendez-vous, que foi por ele que se sentiu interpelado? Assim, devemos falar de Rendez-vous de Nietzsche com Chirico e não de Chirico com Nietzsche. É no protocolo de um convite louco do louco, particularmente de sua última carta à Jacob Burckhardt, de 6

⁸ Yperboreôn agôna thaumatân odon

⁹ Ainsi parlait Zarathoustra II, Das Kind mit dem Spiegel

¹⁰ *Crépuscule des idoles* Ce que je dois aux anciens: *Das Jasagen zum Leben selbst noch in seinen fremdesten und härtesten Problemen.*

de janeiro de 1889, dia da festa de reis mas também, espantosamente, da festa dos loucos, que o pintor se sentiu convocado à amizade, compreendendo que essa remessa abandonada em suspenso na posta restante da história, incompreendida pelo Professor da Basileia, era-lhe destinada, estava destinada ao primeiro – mas também a todos que o repetirão «eternamente» – que ousasse compreender que os sinais silenciosos da loucura, as gesticulações aparentemente delirantes, as errâncias sem propósito pelas artérias de uma cidade, as cartas pretensamente aberrantes, os gestos surpreendentes e inconvenientes, como jogar-se ao pescoço de um cavalo batido em plena rua, chorando, deviam ser decifrados como sinais de vida, de cumplicidade de uma amizade virtual, de porvir completamente extraordinário, pois se nela se concentrava e se diferenciava em «diagonal do louco», a transversal de todas as relações, de todos os encontros destinados a refazer o mundo, a abrir o espaço e o tempo, a fazer bulir, mudar os valores, as coisas e os seres, no momento em que a vertical que fixa o eixo dominador e avassalador do absoluto e do uno, de deus, se dissipou sobre a praça vazia onde os homens podem enfim se encontrar, se achar sem se confundir ou se superpor.

Praças

Como melhor mostrar silenciosamente que o espaço, o lugar eleito, a «Terra Prometida» na qual o viajante quer se perder, o cenário da cidade em cujo coração ele parece desaparecer e com a qual ele parece identificar-se, com suas praças, seus pórticos, suas estátuas e sua torre, esse entrelaçamento e esse nó de linhas sem centro, decididamente em rede, inscreve e descreve o que surge deste princípio gerador do dois, do duelo, do encontro mesmo de um e do outro que refaz o mundo retirando-o do Deus criador?

Outrora, na falta de verdadeiros reis, de verdadeiros pais, de verdadeiros juízes, nós procurávamos um rei, um Pai, um juiz para todas as coisas. Mais tarde, procuraremos o amigo – os homens terão se tornado então esplendores soberanos, sistemas solares – mas isolados.¹¹

Procurar o amigo do homem substitui a busca de Deus.

A pintura deve mostrar esse encontro que faz e gera espaço, abre-o e aera, faz respirar e cria a distância entre os seres para os fazer dançar uns com os outros, fazendo dançar o espaço fora de seu círculo e o tempo fora de seus eixos.

O que é uma praça, uma ágora, cercada de pórticos, senão um centro de encontros onde se multiplicam os sinais de interrogação, de formas abertas¹²?

Como podem desdobrar-se as linhas de fuga ao mesmo tempo divergentes e cruzadas, atadas apenas pela destreza (Fingerfertigkeit) de uma mão louca (törrichte Hand), aberta, oferecida mas retida, que é capaz de fazer face ao que acontece, de encontrar o acaso sem medo, de prodigalizar esta habilidade (Geschicklichkeit) digna do destino, de aproveitar a chance, o Kairós, a ocasião, no dia a dia, de homem a homem?

¹¹ Frgts, Gai savoir, p.499.

¹² Gai savoir §280 Architektur der Erkennenden.

Charada de Quíron

O enigma se aprofunda e se complica verdadeiramente quando a multiplicação virtuosística das mãos nos quadros revela o segredo do monstro que terá tornado possível, neles, a arte de aproximar os incompatíveis e misturar as coisas, de transmutar e transfigurar sem ultrapassar ou fazer a invocação deplorável da transcendência, sem elevação hierárquica ou edificação religiosa, apenas pelo simples jogo da composição transversa, da passagem, (Übergang), do puro impuro encontro desordenado, desorganizado, em pé de igualdade, entre os valores, os seres e os elementos aparentemente incongruentes como a violência e a justiça. Assim surge, do fundo da antiguidade «decadente» e renascente, o mestre da pedagogia, da medicina e da justiça, o «melhor dos centauros, o centauro mão: em grego Cheir, a mão, Cheiron: Quíron.

Assim surge o centauro, intempestivamente de retorno, ao fundo do labirinto da história, mas também o centauro de nome silenciosamente inscrito, escondido na assinatura do pintor, nesta mão que se perde e perde a cabeça em sua obra, para melhor se dar loucamente a cada um e se distribuir discretamente a todos estas assinaturas sobre cartas de jogo em vez de cartões postais, quadros assinados:

Quíron de volta, *Chirone ricordato* Chirico.

Este melhor, o mais justo dos centauros, segundo Homero, Chirico não terá sabido adivinhar que assinava como ele, numa charada leve e ingênua, alada, escrita para o amigo Zaratustra, em Do espírito de gravidade?

Como se duas crianças sem pátria, vindas do País das crianças, gravando um coração no tronco de uma árvore, misturassem seu sangue de tinta e de pintura, jurando um amor eterno, decididamente louco, para sempre de volta, para além da morte e do desespero da solidão mortal.

1. *Rendez-vous dos amigos*¹³

Há palavras em mim que ainda rasgam o coração a um deus, sou um rendez-vous de experiências que apenas a 6000 pés acima de toda atmosfera humana se pode fazer...

Nietzsche Fgmts posthumes XIV, p.288, 290 , cf 264.

Sobre as vastas praças desertas, como que esvaziadas, limpas e alongadas ao infinito pelos raios muito oblíquos, em luz quase rasteira, de um sol de fim de tarde de outono ou de fim de mundo, de cidade em cidade, de quadro a quadro, reaparecem dois pequenos personagens à contraluz: duas frágeis silhuetas, minúsculos insetos, estreitos e curtos fantasmas negros, paralelos, lado a lado: figuras gêmeas duplicadas em intermináveis sombras projetadas – setas sombrias que parecem designá-los misteriosamente à nossa atenção.

¹³ Sabemos ser o título de um quadro de Max Ernst de 1922.

Para qual Rendez-vous enigmático esses estranhos passantes – tão insistentes em seu retorno de espectros ressurgentes quanto longínquos e inacessíveis, extraviados e perdidos nesses espaços a perder de vista – se acham convocados a se encontrar sobre essas esplanadas imensas e vacantes, que eles bem parecem ser os únicos a frequentar?¹⁴

Qualquer coisa parece aproximá-los, atraí-los irresistivelmente um para o outro a tal ponto que podemos nos perguntar se esses lugares, largamente abertos, não são o cenário expressamente querido para esse encontro, como a condição indispensável, o meio mesmo onde ele pode ter lugar.

Mas a insistência repetitiva desses rendez-vous não poderia sugerir uma inversão das coisas? Essa abertura do espaço, essa vastidão extática, longe de ser o simples lugar que favorece e torna possíveis esses encontros, não seria, mais singularmente, o efeito, a consequência deles?

Essas praças não existiriam por esses encontros e não para eles?

Como se a aproximação desses dois elementos microscópicos, desses dois átomos humanos, fosse a conjunção de dois eletrodos ou de dois polos imantados e tivesse provocado a abertura de um campo elétrico, de um campo magnético cujo espaço pictórico constituiria o registro sismográfico, inteiramente em cores.

Essa cumplicidade enigmática, à distância de um murmúrio, não fez se abrir paradoxalmente esse infinito espaço de encontro?

Pequena causa, grandes efeitos: esse acontecimento imperceptível, furtivo, essa contiguidade errática de duas pequenas formas negras parece fonte discreta, obscura e cega, jogo de contato explosivo de onde flui, se propaga e se estende o brilho luxuriante e exuberante da pintura, de onde vem ao dia, surge, se expõe e se desenrola a mise en scène expansiva desses quadros, dessas vistas panorâmicas de cidades abertas, oferecidas amplamente à contemplação e à visita.

Esses dois pontos escuros, ao mesmo tempo muito próximos, à distância de confidências murmuradas e todavia afastados e não coincidentes, não têm a estranha função de jogar com o ponto de origem e o ponto de fuga para provocar um disparate trânsfuga originário, uma fonte sempre recomeçada, como que tremida, desdobrada, fissurada – punctum dilacerado e dilacerante – perturbação de uma divergência, de uma diferencial elementar, o raio-clinamen fosfórico, o Augenblick, o piscar de olhos e de tempo que ilumina a cena pictórica, obscurecendo-a no mistério?

Estas cenas vazias e todos os seus cenários expostos viriam da ocasião, da chance miraculosa desses encontros improváveis: elas seriam a projeção, a conversão silenciosa no espaço visual, a visão apolínea da pequena música dionisíaca inaudível desses conciliábulos inapreensíveis, invejosamente preservados por uma distância premeditada.

Nos pomos então a imaginar que se trata talvez dos reencontros inesperados de dois amigos que haviam se perdido de vista. Mas não é demasiado surpreendente e fabuloso, demasiado eufórico e espalhafatoso para explicar essa atmosfera estranha, melancólica, e misteriosa,

¹⁴ *La lassitude de l'infini* 19, *Solitude*, 21, *La nostalgie de l'infini*, 23, 30, 35, *La surprise* 41-*L'angoisse du départ*, 45, *La gare Montparnasse* 49, *L'énigme d'une journée*, 50, 51-*L'angoisse du poète* 53, *Nature morte Torino* 1888, 62, *Le duo*, 83, *Les deux soeurs* 86, *Le double rêve de printemps*, 88, etc (Os números remetem à edição Baldacci).

que faz deslizar as luzes, as linhas e as perspectivas no esquivo do esboço, no alusivo, na sugestão crepuscular?

Não seriam antes dois amigos que se separam ao cair do dia?

A menos que sejam dois desconhecidos que ali irrompem por acaso e trocam rapidamente algumas palavras antes de se afastarem.

Com certeza, tão próximas uma da outra, essas duas sombras trocam palavras ou sinais ao menos.

De tão longe, nada disso vem até nós. Esses conspiradores não se fizeram tão imperceptíveis para melhor escapar à nossa atenção?

Mal os vemos: como poderíamos esperar surpreender qualquer coisa de sua conversação?

Estranha e provocante presença dupla, como uma duplicidade ao mesmo tempo misteriosamente ostentada e dissimulada numa paradoxal parada equívoca.

Todo o mistério suspenso do cenário parece ao mesmo tempo surgir e escapar silenciosamente no intervalo como que murmurado dessas duas sombras apenas esboçadas, como saídas, jogadas por um lance de sorte do copo de dados da fatalidade.

.....

Com frequência reaparecem nas pinturas de Giorgio de Chirico quadros negros sobre seus cavaletes, oferecendo ao olhar fugas perspectivas e esboços de desenhos de arquitetos: como para nos colocar na escola, procurar maliciosamente nos iniciar, tentar nos orientar no labirinto do espetáculo pictórico dessas praças paradoxais que retêm, reservam, escamoteiam e fazem fugir seu sentido na sua abertura hiante.

A menos que se trate de nos convidar a ver todo quadro pintado como um espaço de exposição e demonstração, para uma pedagogia fantástica; todo quadro é quadro negro: provocante e irônica lição de espaço, se esses traçados, longe de nos esclarecer, nos desorientam e tornam ainda mais misteriosas essas cenas ao mesmo tempo expostas sem profundidade, inteiramente à superfície e no entanto fugidias e desconcertantes, quando descobrimos que as linhas que parecem se submeter fielmente ao rigor geométrico da visão perspectiva e do ponto de fuga revelam-se excêntricas e desviantes; que o espaço, longe de concentrar, na sua unidade, a diversidade das direções, de reunir sobre um único ponto de fuga as linhas da paisagem, as multiplica para assim se deslocar, dobrar-se, complicar-se, entortar-se, perder-se e desencaminhar-se numa deformação topológica imprevisível, como sob o efeito de um tremor de superfície, de um tremor de terra: tremor de quadros desordenados e quebrados como «tábuas».

As linhas que estruturam e instalam o espaço tomam o jogo, põem-se a jogar e a burlar do espectador para fazer bulir e desdobrar, difratar o ponto de vista com o ponto de fuga.

Deveríamos ver estes desvios como o efeito mesmo desse encontro que aproxima duas sombras, porém mantendo-as à distância, instaurando assim um princípio de deslocação, de alteração que perturba a acomodação, impede toda coincidência das imagens e embaralha a vista?

O que é um encontro? Como exprimir ou assinalar o encontro do encontro?

Maurice Blanchot sugere que o encontro designa uma relação nova pela qual a junção é disjunção: no ponto de coincidência – que não é um ponto mas um intervalo – é a não-coincidência que inter-vém (se afirma na intervinda)¹⁵. O que se afirma assim é a interrupção, a distância ao ponto de cruzamento: tal é a surpresa como desarranjo, desordem, deslocação, desobramento.

Talvez alguém queira aproximar de nós, expor, mostrar e explicar o que nos escapa dessas confidências inaudíveis que trocam esses dois personagens perdidos ao longe, mas em pleno meio de praças vazias que abrem-se sobre eles como telas-cofes.

Nós mesmos, os próprios espectadores, não somos convocados a essas praças? Cada um de nós parece, com efeito, tocado por esses rendez-vous singulares e chamado a conhecer-lhes as condições ocultas, os secretos subentendidos ou, pelo menos, a presumir seus enigmas com a ajuda de mapas, de linhas perspectivas ou de plantas de urbanistas.

Uma impaciência acorda em nós, de tentar dirigir alguma lente de aumento para esses microscópicos personagens em conciliábulo, alguma teleobjetiva acrescida de um microfone para tentar surpreender alguma coisa de suas conversas, daquilo que os aproxima.

Algumas telas parecem complacentemente ir ao encontro desse desejo.

Um casal aparece, de súbito, vindo do fundo do cenário em direção a nós, como para responder à nossa curiosidade; ele nos oferece então como que duas projeções topológicas sobre volumes antropomorfos de superfícies riscadas, marcadas, manchadas de linhas geométricas emaranhadas. Isso quereria sugerir que esses passantes, esquemáticos e pouco loquazes, não são senão croquis de espaços e direções, que são como indícios das linhas de fuga, índices visíveis de seus encontros: em suma, rendez-vous, em pessoa, de fugas e de perspectivas divergentes que se cruzam?

Uma outra cena, em outro quadro, dispõe lado a lado duas estranhas personagens, como para um grande plano explicativo, pedagógico, sublinhado: em frente a um quadro negro, precisamente, eis, estudiosamente instalados, dois improváveis alunos, estranhos espectadores-modelo que oferecem à nossa contemplação suas nucas de assíduos da primeira fila, numa curiosa sala de aula de janelas bem abertas sobre uma cidade de perspectivas desordenadas.

Um **poeta** encontra-se ao lado de um **filósofo**¹⁶: dois bustos de costas, dois rostos que nos escapam, se perdem e se ausentam, concentrando-se no fundo do quadro, sobre o quadro negro, azul noite, que brinca verdadeiramente de fazer-lhes face, parece, como se se tratasse de um espelho pronto a refletir sua imagem, mas habitado somente por manchas douradas erráticas: estrelas sobre fundo de trevas, como a imagem de uma difração celeste, da multiplicidade estrelada, sublime, de centro perdido.

O busto mais afastado, em gesso, parece aquele de um sábio ou poeta grego; mais perto de nós, a parte superior de um torso sem

¹⁵ M. Blanchot. *L'entretien infini*, Le demain joueur, p.609.

¹⁶ *Le poète et le philosophe*.

braço, de cara partida e perfurada, uma face em clarabóia, rasgada sobre o céu, como um velho manequim de vime que perdeu sua guarnição repousa sobre um pedestal, deixando ostensivamente adivinhar o esboço de um estranho trem posterior, de uma garupa animal monstruosa. Por qual mistério o filósofo estaria reduzido a não ser mais que os despojos mutilados e deslocados de algum monstro mitológico e qual emulação estudiosa e amorosa aproxima esses dois bons e renovados alunos da antiguidade, mas cuja sabedoria arcaica e amizade ontológica parecem efetivamente expostas a uma perturbação inquietante e desordenada?

Que escola tão pouco acadêmica é essa? Quem é o seu mestre, o professor, o animador? Onde está a mão misteriosa, furtiva e diabólica que organiza, dirige e sustém esta cena pedagógica estranha, essa demonstração no quadro negro da noite, decididamente perversa, pois estende suas fantasmagorias diante de monstruosos alunos manetas?

Teria esse impossível **Duo** qualquer coisa em comum com esse casal modelo¹⁷, aparentemente amigável, senão amoroso, cuja descoberta um outro grande plano parece ter querido nos reservar e em que um dos personagens-manequins, de rosto apagado e sem braço, exibe a marca de um coração como um alvo provocante sobre o peito?

O quadro constelado no qual esses dois acólitos disparatados abismam suas faces e sua atenção não é a imagem mesma do que Nietzsche chama amizade estelar?¹⁸

A última carta enviada por Nietzsche de Turim – essa famosa carta datada de domingo, 6 de janeiro de 1889, era um convite destinado ao grande professor Burckhardt, antigo colega dos anos de Basileia e amigo querido, um simples e surpreendente convite a vir beber uma taça de vinho branco num café, numa das praças de uma cidade que o velho filólogo, afastado da universidade, não cessara de celebrar em sua correspondência dos últimos meses de 1888, como uma inesperada Terra prometida, ele que, entretanto, não tinha cessado de afirmar sua recusa de todo retorno ao país natal e fizera Zaratustra dizer que às portas de todas as cidades, ele estava de partida¹⁹.

Como não ler essa mensagem como a expedição mesma de uma obra, o protocolo de seu endereço como um chamado ao encontro, a todo encontro singular de um homem com um homem, a cena elementar de toda promessa de porvir?

Essa marcação de rendez-vous última, esse apelo ao encontro que, no mesmo gesto misterioso, fecha e abre enigmaticamente um destino, se anuncia como a invocação da vinda de um amigo, condição mesma de um novo mundo, de um além como surpresa da chegada imprevista.

Outrora, na falta de verdadeiros reis, de verdadeiros pais, de verdadeiros juizes, nós procurávamos um rei, um Pai, um juiz para todas as coisas. Mais tarde, procuraremos o amigo – os homens terão se tornado então esplendores soberanos, sistemas solares – mas isolados....²⁰

¹⁷ *Le duo*, 1915.

¹⁸ G.S. § 279.

¹⁹ *APZ Du pays de la culture*.

²⁰ *Frgmts Du Gai savoir*, p.499.

O homem, doravante, esse solitário dos solitários, não mais procura Deus, mas um companheiro. Isto será o impulso criador dos mitos do porvir. Ele procura o amigo do homem²¹.

Esse amigo surpreendente não é proposto e prometido por alguma Amizade cósmica, uma *Philia* que remete ao acordo harmonioso dos sábios entre si e em acordo com uma Natureza divina, uma Sabedoria originária. Não se trata, antes, do chamado insólito a uma amizade louca de acaso, mesmo se ela parece se apoiar sobre uma profunda e rara afinidade com um colega professor respeitado e amigo de longa data, Jacob Burckhardt, que ele conheceu na Basiléia? Todavia, não é como professor que escreve o Nietzsche de 1889, ele o precisa, mas sim como um estudante miserável que frequenta mais a rua e os cafés que as universidades.

Se o amigo é verdadeiramente fortuito, ele não pode surgir senão como um estranho rival, um igual no jogo mesmo do encontro, e o chamado se apresenta como uma provocação paradoxal e estranhamente plena de calor e de violência ao mesmo tempo, uma interpelação, um desafio heróico e guerreiro que chama justamente e solicita em contrapartida a réplica de um desafio concorrente.

O que é um artista para um outro artista com quem ele marca um rendez-vous além mesmo da vida, senão aquele a quem atirar a luva e enviar uma **canção de amor** que ao mesmo tempo seja um desafio à luta, ao combate, a um amigo apolíneo, um Hiperbóreo experimentado em festas, em concursos, em competição (*Wettkampf*, *Agon*, em grego), para travar uma luta amorosa, um jogo heróico de emulação aristocrática dos pares, fora de toda instituição ou verdade social, histórica ou política? **A mão da fatalidade** é uma manopla da armadura que lança o desafio heróico do bom combate, lançando os dados.

Chirico não quis responder ao desafio que o louco de Turim lançava loucamente ao porvir provocando todo longe, todo estrangeiro próximo por uma estranha familiaridade ou uma familiar estranheza (*Unheimlichkeit*), que dele quisesse mostrar-se digno a todo leitor, visitante, hóspede artista, que aceitasse o combate amoroso?

O que nos oferece Chirico, talvez, é um dos mais espantosos exemplos de resposta a esse chamado louco, à beira do silêncio, mantido aparentemente sem eco, como se não tivesse jamais chegado a seu destinatário, deixado em suspenso na posta restante da história, do pensamento e da arte.

Aquele que faz de seus livros *Rendez-vous* não se define ele próprio como um rendez-vous em pessoa, o encontro de uma multitudine de singularidades?

Quanto mais indivíduos alguém contém em si, mais chances terá de encontrar uma verdade – é nele então que se trava o combate.²²

O paradoxo dessa amizade oferecida e hiante, da parte daquele que assina teatralmente Dionísio mas que assim se identifica para melhor se perder em todos os papéis e em todos os nomes da história, que se abre a todos os encontros do porvir, do País dos filhos,

²¹ *Ibidem*, p.447.

²² *Fgmts Gai savoir*, p.353.

para melhor sair do país dos Pais, é que ela recusa a complacência dos próximos, dos amigos ordinários, pela intempestividade dos amigos distantes, dos inimigos amigos, dos solitários capazes de rivalizar na emulação com aquele que é escolhido ao mesmo tempo como adversário e companheiro, na competição amorosa, artista, heróica:

Uma falsa noção de concórdia e de paz obseda os espíritos como o mais útil estado. Em verdade, é preciso que por toda parte atue um poderoso antagonismo na vida conjugal, na amizade, como na vida dos Estados, nas corporações, nas sociedades cultivadas, na religião, a fim de que se desenvolva alguma coisa de autêntico, de justo.²³

Antagonismo não quer absolutamente dizer contradição dialética, política ou militar, guerra como vontade de destruição, de extermínio ou de submissão do inimigo, mas combate que não busca de modo algum a vitória mas jogo e competição, que procura e exalta a força do adversário para fortalecer, à porfia, sem inveja, sua própria força, para elevar-se pela rivalidade, pela confrontação com o igual, pelo amor da alteração como crescimento, conforme o jogo de composição das forças, o princípio da boa Éris, o bom ciúme, da Éris irmã de Eros, segundo Hesíodo e Homero.

O antagonismo remete a esse Agon dos heróis gregos, dos guerreiros da *Ilíada*, que exprime o encontro, a festa, a justa rivalidade, a divina emulação, na arena mesma do combate, do debate e do jogo: coisa espantosa e notável, Agon designa tanto o encontro dos deuses como o espaço, a praça mesma de seus encontros.

O que é a ágora, senão esta transposição humana, cidadã, esse lugar, esse centro de rendez-vous no coração, no Meio-dia da vida e da cidade²⁴, mas fora de toda cidade ou realidade política já existente ou instalada, numa cidade aberta, sem fronteira ou cerca?

Na praça de Turim, que espera o solitário que se joga na rua escura do acaso?

Os amigos fortuitos, os convidados reais e divinos do meio do ano, do Meio da vida²⁵, em seu coração partido e aberto, como o sugere um *Ditirambo Dionisíaco*?

Sim, esses novos amigos é o que espera, ao meio-dia da vida, o eremita transmutado em fantasma, em *Ecce Homo*, esse caçador selvagem que tem sua morada tão perto das estrelas, tão perto dos mais sombrios abismos²⁶- e quer celebrar com eles a festa das festas.

Giorgio de Chirico não se pretendeu secretamente um desses raros amigos que não fala por palavras mas em sinais silenciosos, que mostra para dizer o que não saberíamos mais que murmurar num piscar de olhos?

Querida dizer-te uma coisa ao ouvido: sou o único homem que compreendeu Nietzsche. Todas as minhas obras mostram-no²⁷.

A profundidade, como Nietzsche e eu mesmo a entendemos, não se pode encontrar onde até aqui a procuraram. Meus quadros são pequenos mas cada um é um enigma.

Um artista não podia encontrar um amigo, um outro artista, senão ao preço de um misterioso combate, bastante oculto e enigmático-

²³ *Ibidem*, p.424.

²⁴ *Gai savoir* § 324.

²⁵ *Gai savoir* § 324.

²⁶ *Par delà Bien et Mal*: Du haut des monts.

²⁷ Carta de 26 de junho de 1910, à Peter Gartz.

co, ao crepúsculo do Ocidente, quando as sombras do sol da verdade divina declinante se alongam sobre uma praça, sobre praças abertas ao desconhecido que virá ao porvir sempre outro.

E como podia se orientar esse artista para assegurar-se de encontrar aquele cuja amizade lhe parecia destinada, senão fiando-se em sua finura, no piscar de olhos, no relance de olhos, na mão, no tato, na destreza do artista?

Distanciar-se das coisas, até que não mais se veja muito delas e muito do olhar deva lhes ser acrescentado, para vê-las ainda – ou olhar as coisas pelo viés de um ângulo e como se num recorte – ou colocá-las de tal modo que não permitam senão vislumbres perspectivas e dissimulem-se parcialmente – ou ainda observá-las através de um vidro colorido ou à luz dos poentes, ou dar-lhes uma superfície e epiderme que não tenha completa transparência: tudo isso devemos aprender dos artistas...²⁸

Assimera, por exemplo, tentar reencontrar o que se esconde no ângulo morto da loucura de Turim, desse declínio crepuscular, o que se pode entrever por um furtivo momento no fundo do cenário, o que se dissimula nas coisas silenciosas da paisagem urbana, atrás do personagem desconcertante que concentra a atenção porque nele a figura humana parece se perder, se abismar, «desvairar-se», confundindo-se com o que parece ser seu suporte, seu espaço de recepção.

Um artista, só um artista, teria essa distração sobre-humana, essa «grande saúde» que diríamos inumana, de descobrir uma sedução, um mais de vida, qualquer coisa que exprima a estimulação da vida, uma potência criadora, numa experiência tão terrível, trágica e destrutiva como a loucura, a perda do espírito e da cabeça, aparentemente tão negativa que ela não deveria despertar mais que uma insondável e dolorosa piedade.

Só um artista terá a força desse pessimismo dionisíaco que o fará adivinhar, por afinidade, o sentido infinito da emulação paradoxal, de uma amizade artista, apesar de tudo, uma chance inesperada de contágio artístico num tal naufrágio, desdenhando os protestos bem pensantes e o falso respeito humano, demasiado humano.

Desafio mesmo da arte trágica que afirma a vida, mesmo nos seus problemas mais estranhos e mais árduos.²⁹

Um pintor, por exemplo, que soubesse dançar, se não com a pena, ao menos com o pincel, não poderia procurar ver além da simples vista, ver ainda, ver mais, alargando a perspectiva, numa visão decididamente apolínea, mas também – e fazendo irradiar o arco íris das cores – não teria ele essa idéia louca de interrogar as «coisas» mudas, esquecidas no silêncio da natureza morta (Stilleben) dessa estranha cidade eleita justamente por sua beleza pictural mas que aparentemente, pateticamente, terá sido o lugar de naufrágio intelectual e humano do Louco da filosofia?

Era preciso estar certo de ser eleito, de beneficiar de uma chance excepcional, para ousar com tanta desenvoltura divina e, ao mesmo tempo, com tanta infinita atenção e incomparável tato, prestar homenagem³⁰ àquele de quem se queria pensar que oferecia sua últi-

²⁸ *Gai savoir* § 299 Ce que nous devons apprendre des artistes.

²⁹ *Crépuscule des idoles* Ce que je dois aux anciens.

³⁰ *Gai savoir* § 100.

ma experiência vivida, sua «loucura» de Turim, como uma prova, um teste de amizade a seus «filhos» do país do porvir.

Surpreendente Giorgio de Chirico!

Surpresa viva, vivente, em pessoa, Chirico, cujo extraordinário papel de iniciador no nascimento, na eclosão em profundidade e na revelação do surrealismo³¹, André Breton reconhecerá, o que lhe permitirá, na mesma ocasião, sugerir sutilmente o mais justo e o mais raro sentido desse título, desse sinal manifesto de cumplicidade que, apesar de tudo e contra tudo, não cessou de ocultar, de esconder seu jogo. Surpreendente gênio revelador, se ele nos oferece essa sobre-humana surpresa de reconhecer, em Nietzsche mesmo, o segredo dessa mesma enigmática revelação:

Quando Nietzsche fala da concepção de seu Zaratustra e diz: «Fui surpreendido por Zaratustra» (er überfiel mich...), no particípio surpreendido se encontra o enigma da revelação que vem bruscamente.³²

Não deveríamos nos indagar se, para o pintor, Nietzsche não somente é o iniciador dessa surpresa e o cúmplice que sabe fazer partilhar um segredo raro, mas «a coisa mesma», a surpresa, nela mesma, em pessoa?

Não é o próprio Nietzsche que desempenha o papel de Zaratustra no seu encontro com Chirico?

Da, plötzlich, Freundin, wurde Eins zu Zwei -

- Und Zarathoustra ging an mir vorbei³³

Aqui, subitamente, amiga, Um tornou-se Dois -

- E Zaratustra passou por mim

Não foi Nietzsche, «o louco» de Turim – aquele que incita a surpreender (überraschen) ou deixar³⁴, que faz do sobre-humano (Übermensch) finalmente, talvez, aquilo a ser surpreendido, aquilo que sobrevém da surpresa – não foi ele que surpreendeu Chirico, que foi para o artista o iniciador do encontro fundador da sua arte como arte da surpresa?

E esta surpresa não é apenas aquela que nasce de um encontro humano mas, igualmente, de um encontro verbal ou da linguagem e das coisas: o encontro acidental de duas palavras ou de uma palavra e de um espetáculo engendra uma nova idéia.³⁵

A surpresa busca sua fonte e sua inspiração na possibilidade impossível, na chance inesperada de ver um filósofo tornar-se o revelador de uma vocação, aquele que libera a visão pictórica da câmara escura³⁶ do artista, onde ele esconde sua inspiração e a expõe, entrega-a ao dia, ao espaço apolíneo do quadro.

A arte metafísica, tal como a entende Chirico, essa arte nova pela qual importa entrar num mundo novo³⁷, como Cristóvão Colombo ou como Jasão entre os Argonautas, não arrasta além do mundo aqui embaixo, mas quer revelar o desconhecido no objeto, ele mesmo, quando o sentido, o sentido humano, demasiado humano, retirou-se dele, quando essa ausência do homem faz redescobrir as coisas, elas mesmas, tais como o pintor as faz ver.

É em Böcklin, Claude Lorrain e Poussin que Chirico pensa já descobrir essa atenção estranha e paradoxal à ausência humana no homem.

³¹ *Nadja*, p.14 Folio NRF.

³² *Méditations d'un peintre in L'art métaphysique XIV* Cf *Ecce Homo*.

³³ *Gai savoir: Chanson du Prince hors la loi* ; Sils-Maria.

³⁴ *Gai savoir* § 381.

³⁵ *Aurore*, p.301.

³⁶ *Crépuscule des idoles* Divagations d'un inactuel § 8.

³⁷ *Nous les métaphysiciens* (1919), *Sur l'art métaphysique* (abril, maio 1919).

Mas a pintura não está encerrada na história técnica e exclusiva da arte: os bons novos artistas são filósofos que ultrapassaram a filosofia. Os novos filósofos que o autor de *Além do bem e do mal* acredita ver despontar, não poderiam ser pintores? Não foi o próprio Nietzsche que chamou o pintor Chirico a encontrá-lo, tanto quanto Chirico veio a ele?

O silêncio vivo da natureza morta, conforme o alemão – *Stilleben* –, o silêncio luminoso que invade os últimos dias de Turim com sua doçura à Claude Lorrain e encanta com a sua euforia pictórica o viajante que reuniu-se à sua sombra, em Turim, parece efetivamente acordar-se com esse destino para além do ruído da palavra vivida, como seu porvir mesmo, sua posteridade mais que humana e mais humana, segundo a lógica hiperbórea do gênio do coração, para além do tumulto louco do dionísio, mas como a versão, a transposição visionária e sonhadora deste último. Não que se passe do noturno infernal ao dia absoluto. Pois é o paradoxo da sombra em plena luz, o brilho do desvio luminoso na difração colorida dos raios do sol, sua festa de Meio-dia, de um meio do dia que nada tem a ver com a ofuscação pontual e cegante do astro platônico, posto que este nada faz ver e tudo concentra na sua unidade originária. A abertura da visão apolínea do pintor é aquela para a qual a luz não se vê senão nos objetos que ilumina, aquela que é feita das aparências variadas e irreduzíveis do meio excêntrico, extático, explosivo e batalhador da vida na sua multiplicidade irradiante³⁸. O mundo hiperbóreo é aquele das festas, do agôn que se abre sobre a decomposição espectral das cores e as expõe em campo de batalha, fazendo-as rivalizar em arco-íris umas com as outras, sem que nenhuma jamais possa vencer e dominar.

O momento do maior silêncio é tanto aquele de Meio-dia como aquele da Meia-noite, é aquele da sombra em pleno meio-dia do piscar de olhos, do intempestivo, do *Augenblick*, desse intervalo ou desse batimento, desse escapamento que faz vibrar a frágil mas flagrante intensidade vital.

O gênio do coração dionísio não aprende com Apolo a doçura silenciosa da apreensão das coisas?

Chirico não duvida: Amigos de um novo saber, novos filósofos, podemos enfim sorrir com doçura às graças de nossa arte³⁹.

Desde o início de sua obra, o autor de *O Nascimento* não ilustrou a serenidade trágica apolínea, conquistada ao caos dionísio, com a Transfiguração de Rafael?

A ebriedade apolínea dá ao olho o poder de visão. A visão pictórica não é um ver passivo do real. A câmera escura do artista transfigura justamente aquilo que poderíamos pensar ver simplesmente⁴⁰. Não é toda a força contemplativa oracular que é preciso reencontrar na força pictórica? Não é essa arte dos sinais silenciosos que se inscrevem ao acaso sobre a superfície aérea do céu, esse *templum*, esse espaço celeste recortado pelo divino, que alimenta a arte da interpretação dos encontros não apenas de formas e perspectivas mas de cores e nuances, como esses efeitos de meteoros que o pintor reinventa?

O herói trágico já fora entrevistado como uma imagem luminosa projetada sobre uma parede escura⁴¹, numa analogia com um choque

³⁸ *Gai savoir* § 324 *In media vita*.

³⁹ Artigo publicado em 1919 em *Valori plastici*. Cf *Par delà...* § 2 e 42: Pour Stendhal, ce peut être un banquier, cf § 39.

⁴⁰ *Crépuscule des idoles*, Flaneries 7.

⁴¹ *Naissance* 9.

ótico cegante, o que excluía toda sabedoria visual. A intempestividade histórica será igualmente ilustrada pelo exemplo da pintura de uma paisagem sublime, conforme a definição kantiana, uma paisagem tempestuosa, de perturbação e cataclismo⁴², artisticamente e não historicamente verdadeira.

Como não poderia suscitar uma leitura, uma interpretação, uma visão pictórica de sua obra aquele que verá sua última morada, a cidade de Turim, como um Claude Lorrain?

Poussin e Claude Lorrain são, para ele, os iniciadores do idílio heróico⁴³. É num porto de Claude Lorrain que o Dionísio de Turim nos pede para zarpar com ele, ganhar o alto mar para o novo mundo, onde o sol se põe para novas auroras que jamais luziram.

A mão que parte a história em duas parece verdadeiramente levada por um gesto de transgressão da escritura na direção da inscrição bruta sobre os muros (Anticristo). Não nos admiraremos da posteridade pictural, apolínea, do discípulo de Dionísio: Otto Dix, Munch, mas também Max Ernst não pintaram Nietzsche, não pintaram na sombra de Nietzsche, não pintaram com Nietzsche?

Mas é Chirico que se mostra talvez o mais próximo amigo, que saberá ter as mãos feitas para as verdades⁴⁴ do autor de *Ecce homo* como se, excepcionalmente, ele se sentisse antecipadamente escolhido, provocado como amigo providencial, eleito do coração, como se pressentisse na sua vocação a exigência mesma, o chamado de um outro.

Chirico não é simplesmente um pintor inspirado pela leitura de um poeta filósofo, como dizem-no. Não se trata, para ele, de uma relação exterior, mesmo afetiva, com um texto ou um pensamento, mas sim de uma possessão-despossessão sem identificação que faz Nietzsche agir em Chirico e Chirico, reciprocamente, em Nietzsche, por mais inverossímil que isso pareça, tanto a experiência nietzscheana de Chirico transfigura aquele com o qual ele se mede sem medida, se bate e se confronta, exaltando-o, tanto ela o fortalece e leva-o além dele mesmo, surpreendendo-o no élan mesmo do seu ultrapassamento de si (*Selbstüberwindung*) longe de si, fora de si.

Schopenhauer e, sobretudo, Nietzsche são invocados precisamente como os iniciadores de um sentido da vida como puro não sentido, como perda de memória do uso humano dos objetos, como loucura que abisma o homem nas coisas. (Cézanne não dizia, ele também: O autor ausente, inteiro na paisagem?)

...suprimir o homem como ponto de referência, como meio para exprimir um símbolo, uma sensação ou um pensamento: liberar-se de uma vez por todas daquilo que sempre entrava a escultura: o antropomorfismo. Ver tudo, mesmo o homem, como coisa. É o método nietzscheano. Aplicado em pintura, ele poderia dar resultados extraordinários. É o que trato de provar com meus quadros⁴⁵.

Chirico vê as paisagens de Böcklin ou de Poussin habitadas pela ausência humana no homem. A nova pintura metafísica italiana deve mostrar melhor ainda a solidão dos sinais e a profundidade habitada⁴⁶.

⁴² C I II 6.

⁴³ HTH II, p.425 cf VO § 295.

⁴⁴ *Ecce Homo* Pourquoi j'écris de si bons livres..Il en est qui naissent posthumes...Je serais totalement en contradiction avec moi-même si j'attendais dès aujourd'hui des oreilles et des mains pour mes vérités.

⁴⁵ *Méditations d'un peintre*.

⁴⁶ *Valeurs plastiques* I, IV et V, 1919.

Nietzsche designou muito explicitamente esse movimento necessário de ultrapassamento do humano em direção às coisas:

Atenuar nossas inclinações pessoais! Habituar nosso olhar à realidade das coisas! Desviar-nos provisoriamente tanto quanto possível de toda pessoa! ... NOS DEIXARMOS POSSUIR PELAS COISAS (não pelas pessoas) e isto por um conjunto bastante vasto de coisas verdadeiras! Resta a esperar o que a partir daí pode crescer: somos uma terra arável para as coisas. A partir daí devem crescer imagens da existência⁴⁷.

Mas então isso não contradiz esta possessão-despossessão de um pintor por um filósofo?

Não, se compreendemos que a força do ultrapassamento de si não se abre sobre uma alienação que submete um homem a um homem, uma subjetividade a uma outra, mas aparece como qualquer coisa de trânsfuga, um transporte, uma mudança, uma transumância humana, sobre-humana, que passa entre seres singulares, uma intensidade que eles se passam um ao outro reciprocamente e que não segue o movimento orientado, final, de um progresso cronológico, mas abre o grande hiato expansivo, genial, inventivo de um efeito de sentido, de um achado, de um encontro, de uma chance vivificante.

Esse qualquer coisa surge para todos e para ninguém como aquilo que «excede» os seres vivos finitos sem superá-los, aquilo que reacende, segundo o aparte da arte e sua intensidade vivificante, as singularidades humanas, não para fundi-las ou confundi-las numa beleza ou numa verdade transcendente mas exaltando suas diferenças, suas igualdades concorrentes de vida, como se levando-as num ar, numa atmosfera, num vento regenerante.⁴⁸

Deixar surgir as coisas é deixar passar o que liga e separa no mesmo raio, essa verdade verossímil do lugar comum paradoxalmente insólito, daquilo que escapa à objetividade para fazer irradiar os sinais de fogo (Feuerzeichen) desconhecidos que dão vida, abrindo o meio, o espaço de jogo diferencial das vidas que se fazem sinais de vida, tanto para se reconhecer como para se reanimar.

Compreendemos a insistência de Nietzsche em precisar que o impulso poético não deve imaginar mas adivinhar, adivinhar qualquer coisa de desconhecido a partir de elementos reais... Esse processo já está na visão. É uma livre produção em todos os sentidos, a maior parte da percepção sensível é adivinhar.⁴⁹

Adivinhar é se fazer sensível aos sinais e, além dos signos escritos do estilo, aos sinais de vida pelos quais os homens podem se esquecer e se perder nas coisas. Toda pintura é «natureza morta» ou, mais ainda, «vida silenciosa» (Stilleben) que se transmite de homem a homem.

O pintor deve ser sensível à solidão dos sinais, quando o homem parece ter desaparecido da terra⁵⁰. É então que a intensidade de passagem do testemunho, do fogo da vida é a maior, pois ela é inseparável do intervalo diferencial o mais forte, do desafio sem complacência das solidões umas pelas outras.

Giorgio de Chirico terá sido um dos primeiros, sem dúvida, a ser sensível ao chamado último do viajante de Turim, ao seu correio,

⁴⁷ *Fragments posthumes* du Gai savoir, p.322 Cf *Aurore* § 167.

⁴⁸ Como tão pouco se presumiu, Nietzsche, aqui como de resto em toda sua obra, não pode senão jogar com a língua alemã e se deixar levar pelo «vento» que sopra em silêncio no «Überwinden» do ultrapassamento, da transgressão, do «ventilar» da vida e do pensamento. Com demasiada frequência, o «ultrapassar» nietzschiano é reduzido obscuramente ao «Aufhebung» hegeliano. O vento, o mistral, por excelência, é para Nietzsche a imagem, a metáfora que transporta a língua como o espírito no seu movimento de diferença de si, de deslocamento e de abertura, de expansão, de aeração vital.

⁴⁹ *Fragments posthumes* (Gai savoir), p.320.

⁵⁰ In: *Valori plastici* I abril, maio 1919.

a saber surpreender e adivinhar seu rendez-vous louco e a ele comparecer, a descobrir a maneira sobre-humana de responder a esses sinais misteriosos. Era preciso uma mão⁵¹ apolínea, capaz de retomar esses sinais e revelá-los, de substituir os gestos dessa mão dionisiaca⁵² que não cessou de se mostrar atrás, à frente das palavras, de inventar essa revelação de uma vida para além do humano, mas não além do humano, no silêncio das coisas.

Pois não eram somente ouvidos mas também mãos que o autor de Zaratustra queria dignas de sua mão de louco que não se contentava em escrever sabiamente livros mas procurava cobrir os muros de graffiti⁵³: ...Eu estaria totalmente em contradição comigo mesmo, se já esperasse encontrar hoje ouvidos e mãos para minhas verdades⁵⁴.

Por que em contradição? Porque isso significaria que a abertura ao desconhecido seria sacrificada ao reconhecimento, ao passo que o movimento «louco» do pensamento e da vida rompe essa comunicação circular, excede essa familiaridade pública, quando o público é algo a se fazer, a se criar.

Essa mão de louco⁵⁵, esse coração de louco (Narrenherz und Narrenhand) que se deixam surpreender aqui e ali nos brancos do texto e que são capazes de lançar o raio partindo a história ao meio e deslocando o mundo, designando a terra como lugar irredutível dos homens, essa mão de um louco ao desespero que sabe sujar as mesas e as paredes mas, também, passar a esponja e a vassoura, apagar o quadro com tanta destreza quanto cobri-lo, é dela que a mão onipresente mas estranhamente dissimulada do pintor, como inapreensível fantasma, não cessa de deixar, aqui e ali, os despojos, a luva e o véu, é ela que essa mão pictural escondida soube tomar, surpreender, retomar, compreender, substituir, repetir.

Essa mão de prestidigitador que parece escamotear o homem nas coisas não está, ela também, perdida nas coisas que faz surgir? O artista não é essa mão louca⁵⁶ que se transporta nas coisas, se transfere às coisas, diria Francis Ponge, para apreender esse acontecimento mesmo do encontro que é todo momento, todo instante de existência, de exposição ao mundo?

Essa mão do sinal silencioso era aquela que podia tornar sensível esse mundo assombrado por um homem desaparecido, perdido, e revelá-lo: mão da fatalidade, mão da revelação:

Uma revelação pode nascer bruscamente, quando nós menos a esperamos e pode também ser provocada pela visão de qualquer coisa como um edifício, uma rua, um jardim, uma praça pública etc.⁵⁷

Chirico parece distinguir duas ocasiões de revelação e não atribuir a Nietzsche senão a primeira, citando *Ecce Homo*, aquela que vem da passagem de um outro, como Zaratustra, ou aquela que vem de uma coisa. Mas a revelação não supõe que ele fique a adivinhar o outro perdido na coisa, na paisagem, numa rua, numa praça?

Não se trata de revelar essa furtiva presença que assombra esses Pórticos, essas praças, essa cidade multicor sob os raios declinantes de um Apolo de outono dionisiaco, quando as uvas estão maduras e a vindima certa?

⁵¹ Cf *Ecce homo*, Pourquoi je suis si sage 1.

⁵² Penúltimo aforismo de *Par delà bien et mal*, Le génie du coeur.

⁵³ *L'Antéchrist*, Última página.

⁵⁴ *Ecce Homo*, Pourquoi j'écris de si bons livres.

⁵⁵ Cf APZ *L'esprit de pesanteur*, *Gai savoir* § 277, e *Un fou au désespoir*.

⁵⁶ *Gai savoir* § 277 *törichte Hand*.

⁵⁷ *L'art métaphysique*, textos reunidos por G.Lista, texto II, p.60, sem dúvida de 1911 (*L'échoppe* 1994).

E esse estar preso nas coisas não vem perturbar e penetrar a linguagem, ao ponto de provocar uma surpreendente e imperceptível contaminação decididamente «louca»?

O nome de Turim, – essa cidade providencial e entretanto totalmente imprevisível, inesperada, de puro acaso – em italiano, Torino, não é para aquele que fala alemão, como uma cidade porta, Tor, que abre e se abre sobre a loucura, Torheit?

Como Wieland Schmied começou a suspeitar⁵⁸, toda a pintura metafísica de Chirico é um extraordinário rendez-vous com o louco de Turim.

Para o jovem artista que muito cedo falará e lerá correntemente o alemão e descobre Nietzsche com paixão, em Munique, entre 1906 e 1908, na grande edição recém publicada, nascer em 1888 é um sinal de sorte que ele vai transfigurar num belo mito genealógico do gênio.

O pintor Chirico nasce como artista em 1888, de Nietzsche, na cidade de Nietzsche, na cidade de sua loucura, na loucura turinense de Nietzsche: é o que sua pintura não cessará de proclamar silenciosamente como um ato de nascimento apócrifo e portanto, artista, filho de suas obras como aquele de quem ele reivindica uma estranha e impossível paternidade, se esse «pai» se disse sempre, ele mesmo, filho de seus filhos.

Passando em 1911 por Turim, a caminho de Paris, onde começará sua carreira, Giorgio, esse homem da terra como seu nome o indica, o filho espiritual e manual, o artista, o espírito livre da pintura, novo europeu vagabundo, desce em terra e busca sua fonte nas ruas, sob os pórticos, ao longo dos monumentos, sobre as vastas praças dessa Terra Prometida, desse país natal (Heimat) para um heimatlos, um sem pátria, essa cidade, segundo meu coração, o único lugar onde eu seja possível, como o confessava em suas cartas o autor de *Ecce Homo*. Espantosa «tomada» de terra que permanece de superfície, de epiderme, de dança do pincel sobre a tela, a pele, o parquete do quadro.

Se em janeiro de 1889, Dionísio desce aos infernos e entra na noite, Giorgio de Chirico será sua subida de volta ao dia, seu renascimento, sua ressurreição, sua transfiguração apolínea: o pintor é um desses novos filósofos ou um dos filhos que o último discípulo de Dionísio via chegar do país do porvir. É um profundo Mistério do destino vivido pessoalmente, singularmente, originariamente e originalmente, que a pintura metafísica terá a comunicar, a variar, multiplicar e repetir em inúmeras visões, perspectivas, vistas, cenas, «dramas», quadros e tábuas novas da revelação.

Nascido na Grécia, em Vólos, na Tessália, na região do Monte Eta, da fogueira de Hércules, mas também do Ossa e do Pélion, assim como de Jasão, o pintor apolíneo vai encontrar em Turim seu segundo nascimento dionísíaco. Não que Turim constitua sua «verdadeira» pátria: as praças desertas, as ruas vazias abrem-se como hiantes perspectivas nas quais foge, se abisma e se perde todo desejo de pátria e toda cidade capital, pois é preciso perder a cabeça para nela habitar.

⁵⁸ Artigo de 1/2 de Novembro, 1980, do *Neue zürcher Zeitung*: *Turin als Metapher für Tod und Geburt*.

Em Turim, Chirico, o transeuropeu, o nômade, o viajante, o homem de todas as cores, de todas as auriflamas flutuando aos quatro ventos e de todas as culturas descobre o coração excêntrico de seu destino: as sombras das arcadas, os meandros das ruas que se esquivam, as linhas deslocadas e telescopadas de uma perspectiva irradiada e divergente revelam o enigma flagrante de uma exposição, de uma explosão espacial e temporal, de um desvario cósmico, desorientação radical no sopro do vazio. Há ainda um em cima e um embaixo?

O insensato, o tolle Mensch que proclama a morte de Deus na praça da cidade, no aforismo 125 da Gaia Ciência, passa agora totalmente inaudível, no espaço silencioso do quadro, desaparece no cenário, se confunde com os pórticos para desenhar e deixar entrever os sinais oraculares de um porvir multicolor, as premissas de novos jogos, da chance de novas festas.

Como não notar que, no primeiro quadro que coloca em cena a silhueta, de costas, de um oráculo, inspirado num quadro de Böcklin – Ulisses e Calipso, ele aparece «decapitado», como se tivesse perdido a cabeça, enquanto sua cabeça surge, só, ao fundo, atrás de uma cortina de prestidigitador, de mágico de rua (**O enigma do oráculo**)?

O insensato se faz praça, a altivez dominante e capital de sua cabeça tomba e se perde, se dispersa sob o efeito de qualquer coisa como uma loucura, uma exuberância, «uma alegre ciência» (... als etwas Thorheit, Ausgelassenheit, «fröhliche Wissenschaft» Prefácio da Gaia Ciência, I).

Sobre as diagonais extáticas e excêntricas de um espaço, de um parquete, de uma ária, de uma cena, de uma mesa de jogo, de um quadro deslocado, onde jogamos nossa sorte, Dionísio, o bufão do Rei, da festa dos reis, lançou seus brinquedos multicoloridos⁵⁹; a mão de ferro da necessidade (**A angustiante viagem** ou **o enigma da fatalidade**) que sacode o copo de dados do acaso, nos arrasta aos infernos para jogar com Perséfone e «colocar em abismo» toda idéia de fins ou de vontade⁶⁰.

Tudo se passa como se um incompreensível tremor de terra, verdadeiramente inaudito e silencioso, pela força flagrante de difração e de dispersão inconveniente, de desarranjo dos lugares, de deslocação e de perturbação do horizonte, tivesse miraculosamente instalado o cenário móvel, instável, insituável e insustentável, absolutamente paradoxal na sua relatividade não localizável, do imprevisto extraordinário de todo encontro, dessa conjunção disjuntiva, dessa proximidade dos longes, dessa possibilidade impossível.

2. Praças

Nos encontramos com bastante frequência nessa praça onde tudo parece tão perto de ser e é tão pouco o 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... homens como Chirico pareciam sentinelas na estrada a perder de vista dos Qui-vive⁶¹.

⁵⁹ APZ De la grande nostalgie. O mito de Dionísio Zagreus não deixa de falar desses brinquedos que servem aos Titãs para seduzir o pequeno Zagreus. Cf Graves, oc, p.100.

⁶⁰ *Aurore* § 130.

⁶¹ 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.

É o Convite à Espera essa cidade toda como um forte, essa cidade iluminada de dentro em pleno dia.

André Breton O surrealismo e a pintura

A vós, ébrios de enigmas, amigos do claro-escuro, cuja alma deixa-se atrair a todos os dédalos do abismo pelas flautas: – pois não quereis com a mão covarde tatear seguindo um fio; e onde podeis adivinhar, detestais ter que deduzi-lo⁶²

Apolo Loxias, o Oblíquo, o deus da adivinhação que fala por enigmas, tomou do pincel para fornecer os sinais que abrem o espaço, a praça onde sobrem a surpresa do porvir.

Se não é preciso fio para se reencontrar no labirinto louco é que a loucura é louca por espaço, por vastidão, por liberdade aberta.

É esta surpreendente revelação que Giorgio de Chirico terá feito longo tempo antes de Georges Bataille.

O insensato é louco por espaço: prova-o sua denúncia final das igrejas como túmulos de Deus. Só a igreja em ruína se abre ao céu⁶³; o ar da igreja é confinado⁶⁴.

O eterno retorno e a intempestividade – esquecemo-lo por privilégio ainda metafísico da ordem do tempo – se eles querem dizer emancipação do tempo da vingança e do espírito de vingança, não abrem essa imensidão de espaço, do livre em si⁶⁵ (im «Freien an sich»), lugar mesmo de uma repetição sem ordem orgânica, finalizada, sem essa ordem moralizada do Tempo justiceiro, do castigo e da redenção, da progressão valorizada e orientada para seu fim, seu sentido e sua razão calculante, econômica, preocupada em prestar conta e em compensar, em ir ao fim da conta fazendo a soma, totalizando e integrando os instantes na assunção redentora?

Contra essa lógica da ordem que hierarquiza segundo o curso orientado do tempo justiceiro, construtor e edificante, a abertura do espaço é, com certeza, no relâmpago do instante que a descobre e expõe, nessa fulguração dilacerante, grande hiato e caos, dispersão flagrante e explosiva.

O fulgor, o desvio, o declínio, o piscar, o clinamen do instante (Augenblick) é, num relance do olhar, deslocação da unidade construída e econômica: o fulgor é lance de dados e repetição de lances de dados, pontuação repetitiva intensa de lances que por eles mesmos estendem a mesa, a tela, a abertura tabular das perspectivas que ela é, segundo essa extensão da projeção extática. Esse caos desloca a terra e a faz tremer e dançar, multiplica suas faces, os lugares, os deuses. Enquanto um só deus ordena o mundo, lhe dá seu sentido e sua luz sem verdadeiramente dá-la, sem entregá-la, retendo-a e guardando-a avaramente, economizando-a e emprestando-a com usura, sem realmente distribuí-la, dando com juro e em seu próprio interesse, fazendo subir até ele todo o espaço das coisas e dos seres, levantando-o, concentrando-o e recolhendo-o em si. Dar o espaço a perder de vista e de sentido, dar ar, dar espaço, é fraturar o segredo, a avara retenção divina, a conta do tempo divino sobre o gasto sem reserva; é distribuir o divino, desdobrá-lo e multiplicá-lo em deuses múltiplos, en-

⁶² APZ, De la vision et de l'énigme.

⁶³ APZ III, Les sept sceaux.

⁶⁴ Par de là bien et mal § 30.

⁶⁵ Gai savoir § 375.

gendar deuses, engendar o porvir aberto do divino e nele encontrar a infância⁶⁶. Só um louco pode proclamar, declarar, exaltar e gritar essa louca despesa em todas as direções, em todos os sentidos.

A loucura não é não-sentido mas abertura infinita do sentido quando a ordem do sentido torna-se desordem que se dá seu sentido, seus sentidos, sua forma, desordem que se forma dançando, se deformando, se reformando e transformando-se. A transmutação quebra a ordem ascensional da promoção, transpõe, dispõe, transfigura embaralhando a sequência moralizada das figuras, desfigura multiplicando as figuras. A estrela dançante que engendra o caos não é o sinal móvel e artista, o desenho no qual se concentra, se estrelando, essa abertura hiante, louca, essa explosão em todos os sentidos – *Ausgelassenheit* – que no entanto faz sinal, faz sentido, configuração, constelação de sinais e de sentidos?

O êxtase espacial é dança, dança do espaço, espaço dançante: jogo do próximo e do distante, respiração, pulsação, riso e prantos, condensação e expansão, desvio de sentido e de movimento, diversão, complicação, jogo de dobras, jogo de ondas, ritmo, variações, nuances. Nesse tremor de terra marítimo que provoca efeito à superfície, que é emergência e expansão da terra como epiderme, a terra se une ao mar na sua deriva «incontinente». O mar começou por desaparecer sob a terra firme, na sua profundidade recalçada, depois ei-lo a voltar, ei-lo a voltar.

... um desaparecimento da terra firme. Para um homem que meu modo de pensar fez pleno e inteiro, «tudo está no mar», o mar está por toda parte; mas o próprio mar perdeu em profundidade. Ora, eu estava a caminho de uma metáfora completamente outra e só me perdi! Eu queria dizer: nasci, como todo o mundo, animal terrestre – e agora, não obstante, devo ser animal marinho!⁶⁷

Todas as metáforas de aparelhagem como partida do novo mundo dos espíritos livres exprimem a aparelhagem da terra ela mesma e sua cumplicidade marinha: o segredo das ondas⁶⁸ é serem uma epiderme, uma superfície topológica de transformação que se dobra sobre si mesma e se revira, uma travessia transmutante que não se contenta em deslocar um móvel no espaço mas o próprio espaço, e afasta-o de si mesmo numa mobilização extática subvertida e subversiva⁶⁹.

Eis, ao fundo das praças, navios e trens que passam. Nietzsche, louco, parte de trem de Turim, em direção à Basileia, acompanhado por seu amigo Overbeck e, a caminho, canta uma magnífica barcarola dançante sobre as águas de Veneza: O gondoleiro.⁷⁰

É o fundo sem fundo, o infinito sempre aberto⁷¹ de um colocar em relação jamais findo, completado ou totalizado, que declara esse êxtase louco, essa desorientação originária. Bataille⁷² não deixa de delinear, de projetar este jogo de espaço, esse espaçamento do sentido como o espaço da festa: a praça do louco é praça das festas, não das festas já instituídas mas das festas a inventar⁷³.

Nos sonhos, vôo, sei que isso é meu privilégio, neles não me lembro de uma situação em que eu não fosse capaz de voar. Executar com um fácil impulso toda sorte de curvas e ângulos, uma matemáti-

⁶⁶ *Gai savoir* § 143.

⁶⁷ *Fragments posthumes XI*, p.281, 282, cf. p.343, 4.

⁶⁸ *Gai savoir* § 310, cf 45, 256.

⁶⁹ *Ibidem* § 289, 124.

⁷⁰ *Nietzsche contre Wagner Intermezzo*:

*Me in Seele, ein Saitenspiel,
Sang sich, unsichtbar berührt
Heimlich ein Gondellied dazu
Zittern vor bunten Seligkeit.
-Hört Jemand zu?*

⁷¹ *Ibidem* § 124, 375.

⁷² Georges Bataille O.C. tome I, p.301: L'obélisque.

⁷³ *Ibidem*, p.374.

ca volante – isso é uma felicidade tão particular, que em mim, com o tempo, embebeu a sensação fundamental da felicidade...⁷⁴

Estado dionisiaco é o nome dessa loucura sonhadora inseparável da metamorfose «histérica» e do histrionismo⁷⁵ que a serenidade apolínea transcreve sobre a visão do quadro.

Se aparentemente e mitologicamente Apolo e Dionísio são distintos como o olho e a orelha; se o pintor, o escultor, o poeta épico, o sonho e a visão se distinguem da música, do mimetismo, do jogo de papéis, acreditamos poder separar o jogo das metamorfoses e a dança, do jogo do espaço e dessa dança do olhar que induz o ritmo?

Pode-se viver um ritmo sem nele investir o olhar e a cena colorida sobre a qual, na qual, ele age?

Se os pintores modernos traem sua arte imitando os antigos ou querendo exprimir por excesso de saber e de reflexao⁷⁶, se os velhos mestres não liam e não sonhavam mais que se oferecer uma festa para os olhos, a «reconciliação», ou antes, a tensão artista de uma competição trágica entre Dionísio e Apolo não pode encontrar na pintura, por exemplo, uma transposição poderosa?

A fascinação de Nietzsche por Turim, em 1888, se manifesta tanto pela exaltação musical que lhe provocam as apresentações do Teatro Carignano como pela festa visual do espetáculo da cidade, cujo fulgor outonal não cessa de colocar diante de seus olhos as paisagens de Claude Lorrain.

A loucura de Turim é tanto dionisiaca como apolínea. As cores e as formas jogam com os sons para celebrar a festa de uma ópera inédita que transmuta e transgride todos os gêneros porque transgride, antes de tudo, os limites de uma obra de arte, porque é operação vital, arte viva, vivida diretamente num engajamento da existência que força o artifício teatral sem, no entanto, esquecer o jogo artista do «poeta de sua vida» que escolhe, esfuma os detalhes, muda o ângulo de visão, prepara perspectivas, reflexos, iluminações que transfiguram, como em Rafael, sem contudo abandonar a terra. Não poderia a «loucura» de Turim decifrar-se, «também», como uma Transfiguração crística invertida, virada do avesso?

Dionísio contra o Crucificado: depois da morte de Deus, seus fragmentos erráticos vêm se organizar em quadros vivos, em «delírios de contemplação»:

...o homem superior torna-se sempre mais feliz e mais infeliz, ao mesmo tempo. Mas nisso, um delírio é seu permanente acompanhante: ele acredita estar colocado, como espectador e ouvinte, ante o grande espetáculo sonoro e visual que é a vida; ele denomina sua natureza contemplativa e nisso não vê que ele mesmo é igualmente o verdadeiro poeta e redobrado poeta da vida, que ele, com efeito, distingue-se muito do ator desse drama, o assim chamado homem de ação mas, mais ainda, de um mero observador e convidado à festa, diante do palco. A ele, como o poeta, decerto a vis contemplativa, o olhar retrospectivo sobre sua obra, lhe são próprios mas, ao mesmo tempo e antes de tudo, a vis criativa que falta ao homem de ação, não obstante o que digam as aparências e a crença corrente.⁷⁷

⁷⁴ Ibidem, p. 530. Cf *Par de là bien et mal* § 193.

⁷⁵ *Crépuscule des idoles*. Divagations d'un inactuel 10.

⁷⁶ *Fragments posthumes XII*, p.279.

⁷⁷ *Gai savoir* § 301.

Depois de *Ecce homo*, eis o delírio criador que mostra o porvir como uma festa contemplativa viva, a abertura de um porto sobre o largo do alto-mar:

...eu chegava na tarde de 21 de setembro a Turim, minha morada de comprovada predileção, minha residência desde aquele momento Em 30 de setembro, grande vitória: concluída a Inversão dos valores; sétimo dia de um deus desocupado, ao longo do Pó.... Jamais tinha vivido outono parecido, nem acreditado que coisa semelhante fosse possível sobre a terra - um Claude Lorrain prolongado ao infinito, a cada dia da mesma irreprimível perfeição.⁷⁸

Espantosamente, Chirico vê nessa fascinação outonal um dos momentos da loucura de Nietzsche:

Foi Turim que me inspirou toda a série de quadros que pintei de 1912 a 1915. A bem da verdade, confessarei que devem muito igualmente a Friedrich Nietzsche de quem eu era então um leitor apaixonado. Seu *Ecce Homo*, escrito em Turim pouco antes que ele sossobrasse na loucura, me ajudou muito a compreender a beleza tão particular dessa cidade... O outono que me revelou Turim e que Turim me revelou... é a estação dos filósofos, dos poetas e dos artistas inclinados a filosofar. À tarde, as sombras são longas, por toda parte reina uma doce imobilidade... No que me toca, acreditaria que essa harmonia, tão delicada que torna-se quase insuportável, não foi estranha à loucura de Nietzsche...⁷⁹

É justamente no desobramento além da obra, no repouso do sétimo dia, o dia de Apolo, o dia de Hebdomeros, que será o herói de Chirico, que o deus desce novamente sobre a terra numa visão, um delírio criador contemplativo, ao mesmo tempo sonhado e dado a ver. Não seria preciso supor que a agitação, o histrionismo dionisíaco se transfigura na serenidade de um espetáculo apolíneo, de uma série de quadros vivos que, mais que o leitor, é o «amigo» que transcreve, é «a criança», «o mendigo», «o louco», aquele que terá aprendido a sentir a arte de outro modo⁸⁰? Não como um momento excepcional e raro, mas como uma experiência inventiva de encontro, um rendez-vous, uma festividade numa praça, além da obra, diante dela e adiante dela, nos seus confins silenciosos, nas suas margens vazias, ali onde se expõe aquele que não é mais que seu transcritor tânsfuga, sua testemunha exemplar e fugitiva, nessa zona verdadeiramente profana para a qual dá e em que desemboca e transborda esse templo abandonado da escritura: espectro, *Ecce Homo*, como precipitando-se para fora dele mesmo, verdadeiro e fabuloso ao mesmo tempo, insensato, louco extralúcido, lançado fora de si, sem no entanto perder-se nas festas, nos encontros, nos concursos (*Agones, Wettkampf*)⁸¹ que ele chama, para os quais acena na sua busca louca, templo apolíneo e dionisíaco, «em pessoa», Pythie, oráculo que apresenta e representa «a questão » nela mesma⁸², sinal de interrogação vivo, em marcha, errando perdido numa cidade...?...

O que o «louco» dá a ver, a contemplar, não é esse *templum* que ele recorta no espaço como uma cena aberta ao porvir, à vinda de todo encontro, de todo rendez-vous? Não é esse *templum* que ele

⁷⁸ *Ecce Homo*, Crépuscule des idoles 3.

⁷⁹ *Quelques perspectives sur mon art 1935*: citado, p.282, no Catálogo da exposição *De Chirico*, Centre Beaubourg, Paris, 1982.

⁸⁰ *Aurore* § 531.

⁸¹ *Le service divin des grecs*, p.91 et seq. Nietzsche traduz assim o termo grego; cf o precece *Homer's Wettkampf*, texto decisivo de 29 de dezembro, 1872.

⁸² *Ibidem*, p.153.

chama e provoca, que ele evoca ao mesmo tempo como o que vem dele mas vai além dele e além de todo querer, de toda subjetividade que pretendesse possuir ou ganhar?

Nessa abertura louca ao que vem, é o ser mesmo que se expõe e se abandona ao que ele afirma, àquilo a que ele diz sim: o que se abre a ele no instante em que avança à frente de si, se arrisca e arrisca sua existência. O porvir é devir: ele vem para aquele que se expõe a se desfazer de si, deixando vir o que vem. O devir é o que passa entre o adivinho e o que vem. Adivinhar é se expor, se dar ao devir.

Ele deve ser um templo da glória, deve andar por aí mostrando-se num traje completamente coberto de pinturas de experiências e acontecimentos maravilhosos.⁸³

Desde a última página de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche não cessou de nos conduzir para a ágora aberta no meio dos Pórticos para nos fazer sair dos edifícios teatrais da Arte que se quer total e absoluta, a arte edificante e religiosa, a serviço da verdade metafísica especulativa.

Deixar Bayreuth é precipitar-se loucamente para a praça do insensato que proclama a morte de Deus.

Surpreendente praça que abre no meio da Gaia ciência um espaço livre desenhado por umas três dezenas de pontos, de sinais de interrogação. Estes, em alemão, Fragezeichen, não se confundem com os filósofos do porvir, esses Freizeichenmenschen, como o precisa Além do bem e do mal? Nietzsche não cessa de desenhá-los, esses sinais abertos como portas, como pórticos.

Chirico, este, não deixa de citar Otto Weininger:

O arco de círculo como ornamento pode ser belo: ele não significa o total acabamento que não mais dá flanco à crítica, como a serpente de Midgard que se enrola em torno do mundo. No arco, há ainda qualquer coisa de incompleto, que tem necessidade e é capaz de realização: ele deixa pressentir. Por esta razão, o anel é sempre símbolo de qualquer coisa de amoral ou imoral.

E é Chirico que acrescenta: Este pensamento esclarece para mim a impressão eminentemente metafísica que sempre me produziram os pórticos e, regra geral, as aberturas em arcadas.⁸⁴

A gaia ciência revela o princípio de uma arquitetura dos conhecedores⁸⁵ que é precisamente aquela das praças com arcadas: lugares de amplidão que se estendem, silenciosos e vastos, para a reflexão, lugares com altas e longas galerias para o mau tempo ou o sol demasiado ... Esses lugares abertos entre a sombra e a luz, o dentro e o fora, devem substituir os espaços fechados das igrejas, túmulos de Deus. Só essas vastidões são aptas a nos permitir passearmos em nós mesmos, sairmos da interioridade do pensamento, em nossos pensamentos mesmos.

Os pórticos não são como arco-íris que desenharam o jogo dançante das interrogações e dos debates agonísticos de uma verdade exposta sobre a ágora?

Como aqui divinamente rompem-se abóbadas e arcos em luta: como com luz e sombra apõem-se, uns contra os outros, os aspirantes ao divino.⁸⁶

⁸³ *Fgmnts posthumes (Gai Savoir, p.550).*

⁸⁴ *Valori plastici* avril, mai 1919.

⁸⁵ Aforismo 280.

⁸⁶ *Ainsi parlait Zarathoustra, Des tarentules.*

Mistério e melancolia de uma rua: No meio dos pórticos em tela que acabam de instalar nessa rua de teatro fora do teatro, nesse teatro de rua que atua de dentro e de fora e onde com frequência jogam os móveis no meio da calçada, nesta cena que muda, eis o furgão vazio, de onde acabam de tirar os cenários instalados ainda há pouco. A porta aberta do veículo se confunde com o interior abobadado, o címbrio de um arco do pórtico que ela parece querer levar consigo, a menos que ele não seja mais que uma extensão sua.

As duas portas abertas desse furgão desenhavam com a linha perspectiva interior de seu piso um **N** maiúsculo: o segundo ramo desse **N**, dessa abertura hiante, louca e nômade, se prolonga diretamente na abóbada do pórtico em grande **f** curvo. O furgão leva o pórtico e a rua inteira na sua partida.

O carro de mudança, do transporte, do arrebatamento da loucura (verrückt, verrücken) está à espera, pronto para novamente partir alhures: todo um pequeno teatro ambulante deixa adivinhar sua instância de partida, sua fugacidade alegórica.

Mistério e melancolia de uma rua: é a própria rua, ali e alhures, na sua impossibilidade de estar ali, no rastro evanescente de seu traçado, na mobilidade que ela «é» sem ser, no seu devir, sua presença feita ausente, que se mostra e se esconde nesse furgão à espera. É ela que se muda no que a atravessa: «O cão magro corre na rua, esse cão magro é a rua», grita Virginia Woolf. É preciso sentir assim. As relações espaçotemporais não são predicados da coisa, mas dimensões de multiplicidades...⁸⁷ Dionísio é o deus que vem, o deus das ruas e das passagens, acrescenta ainda Deleuze.

Nas sombras melancólicas que se alongam e traem o fim do dia, ao por do sol ocidental, a forma espectral da sombra projetada de uma estátua ou de um homem se estende e foge, se esquiva no canto da rua, sobre a calçada.

Mas eis que se levanta a aurora inesperada de uma menina que brinca com o arco: ela também é uma sombra, mas a sombra projetada de uma criança real que falta, uma criança ausente ou, antes, ainda na infância apenas esboçada da infância: como a promessa em negativo do que deve acontecer, passar: o acontecimento previsto e iminente da passagem mesma? a sombra do sobre-humano? ... uma Sombra veio a mim, o mais silencioso e o mais leve de todas as coisas, um dia, veio a mim.

A beleza do Sobre-humano veio a mim como Sombra...⁸⁸

Esse arco não é o círculo infantil, divinamente jogador do eterno retorno nas trevas falsamente instaladas do teatro do mundo e da história?

Tradução de Laura Barreto

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.

⁸⁷ Deleuze e Guattari *Mille plateaux*, p.321, et Deleuze *Littérature et critique*.

⁸⁸ APZ Aux îles fortunées.

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

Obras de Chirico:

Catálogo de livros ilustrados:

Giorgio de Chirico – le métaphysicien. 1982 Edition Centre Georges Pompidou.

Maurizio Fagiolo d'Arcole: De Chirico Editions Du Chêne 1981.

Paolo Baldacci: De Chirico 1888 - 1919 La metaphysica Edition Leonardo Arte 1997

Magdalena Holzhey: De Chirico Edition Taschen 2005

Textes 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 et Guattari Félix: Mille Plateaux Editions de Minuit 1980

Deleuze Gilles: Critique et clinique Editions de Minuit 1993

Détienne Marcel et 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