

GIORGIO DE CHIRICO E O ENIGMA DE UM DIA ENTRE TEXTO E IMAGEM

Mariana Karina Ribeiro

Mestranda em História da Arte - IFCH/UNICAMP



Giorgio de Chirico – O Enigma de um dia
Óleo sobre tela, 83 x 130 cm.

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Proponho apresentar neste Encontro um exercício de análise combinada entre a tela *O Enigma de um dia* do pintor Giorgio de Chirico (Volos, Grécia, 1888 - Roma, Itália, 1978), obra pertencente ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e três de seus escritos. São eles: *O que poderia ser a pintura do futuro?*, *O canto da estação* e *A vontade da estátua*. Este escopo faz parte de um panorama maior de pesquisa de mestrado em curso, apoiada pela FAPESP, sobre as cinco pinturas de Giorgio de Chirico da coleção MAC-USP e os escritos do artista.

Giorgio de Chirico é um pintor pouco estudado no Brasil, sobretudo no que diz respeito ao confronto com seus escritos, não obstante a pequena, mas significativa coleção do MAC-USP contém uma das telas mais representativas de seu primeiro e aclamado período metafísico, *O Enigma de um dia*, obra datada de 1914 e conhecida internacionalmente

1 Uma dissertação de mestrado foi apresentada sobre este tema por Paulo Roberto Amaral Barbosa, em dezembro de 2006, pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, da Universidade de São Paulo. Apesar de trabalhar com alguns deles, não é objetivo principal dessa pesquisa a análise das obras de De Chirico junto aos escritos do artista. Cf. BARBOSA, Paulo Roberto Amaral. *Giorgio de Chirico no acervo MAC USP*. São Paulo: 2006.

por Enigma de um dia (II) (óleo sobre tela, 83 x 130 cm), posto que existe O Enigma de um dia (I) (óleo sobre tela, 185.5 x 139.7 cm), também datado de 1914 e pertencente ao Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York.

A arte metafísica desenvolvida pelo artista - em comunhão com seu irmão Alberto Savinio (Andrea de Chirico, pintor, literato e musicista) – dotou-se de uma linguagem própria, tentando revelar um mundo novo, o das coisas não vistas, cabendo ao pesquisador, portanto, aprender essa nova gramática e essa nova semântica, com as pistas deixadas por quem as engendrou, não apenas para a fruição como para tecer a história de sua produção artística. E como o processo de criação ou revelação simbólica de De Chirico decorria freqüentemente de livres associações mentais, nada melhor que o testemunho escrito pelo próprio pintor para nos ajudar a perscrutar a essência metafísica da matéria já desvendada por ele.

Antes de desenvolver meu argumento central, gostaria de apresentar uma breve genealogia dos textos de De Chirico, bem como da tela em questão.

Fagiolo dell'Arco, na coletânea organizada por ele dos manuscritos de De Chirico: *Il Meccanismo Del Pensiero*. Crítica, polemica, autobiografia 1911-1943, apresenta uma idéia muito clara sobre os textos escritos pelo pintor no período em que trato (primeira metade da década de 1910). Cito-o e traduzo:

“Nos primeiros manuscritos, a palavra se revela um equivalente da imagem: De Chirico alterna a visão à imagem alusiva à pintura (sem por isso explicar suas sobreposições), vigiado constantemente pelas sombras solenes de Nietzsche, Rimbaud, Schopenhauer e Savinio.”²

Sabe-se que o pintor especialmente entre os anos de 1909 e 1911, debruçou-se sobre as obras de Nietzsche e Schopenhauer, experiência que está na base da constituição de sua arte metafísica. Pode-se dizer que em Nietzsche obteve o conhecimento da revelação metafísica e em Schopenhauer o estudo de seu mecanismo³. De Chirico afirmou em carta de janeiro de 1911 a seu amigo Fritz Gartz, o que cito:

² “Nei primi manoscritti, la parola si rivela un equivalente dell'immagine: De Chirico alterna la visione alla immagine allusiva alla pittura (senza per questo ma spiegare i suoi accavallamenti), vigilato costantemente dalle ombre solenni di Nietzsche, Rimbaud, Schopenhauer, Savinio”. FAGIOLO dell'Arco. *Il Meccanismo Del Pensiero*. Crítica, polemica, autobiografia 1911-1943. Torino: Giulio Einaudi editore, 1985, p.486.

³ Especialmente através do estudo dessas obras: *Ecce Homo*, Gaia Ciência, Assim falou Zaratustra, O mundo como vontade e representação e *Parerga e Paralipomena*.

“(…) um novo tipo de ar inundou minha alma; eu ouvi uma nova música; e todo o mundo parece completamente transformado para mim. A tarde de outono chegou, com suas sombras longas, ar claro, e céu limpo. Em uma palavra, Zarathustra chegou, você entende?”

Para concluir, sentenciando: “Somente com Nietzsche pode-se dizer que uma vida verdadeira começou.”⁴

Importa saber aqui que para além da relevância patente do estudo de Nietzsche para o pensamento e a expressão plástica de De Chirico, há também uma forte ligação entre os textos do filósofo alemão com sua atividade literária, posto que, o artista o via sobretudo como poeta, “*o mais profundo poeta*”⁵, conforme atestou em carta de janeiro de 1910 para o mesmo amigo, Fritz Gartz.

A potencialidade da linguagem metafórica de Nietzsche foi incorporada pelo pintor, na medida em que se coadunava à sua intenção expressiva intuitiva e se podemos dizer, moderna.⁶ Por outro lado, devemos lembrar que De Chirico leu os poetas do final do século XIX: Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, Hugo e aqueles poetas e literatos que foram seus contemporâneos: Valery, Apollinaire, Cendrars, Cocteau, Pierre Mac Orlan, Max Jacob, que lhe inspiraram, em sua maioria, com os poemas em prosa, as palavras imagens/imagens símbolos e a tendência onírica estimulada, a grosso modo, desde o romantismo alemão (Novalis, Hoffmann, Arnim) e inglês (Blake, Coleridge, Shelley).

Em linhas gerais, pode se dizer, que De Chirico, baseado nessa tradição lírica e ocultista, que via no poeta o ser capaz, o predestinado a desvendar a verdadeira realidade, a realidade metafísica, buscou ser o pintor profeta (e também o viajante, o explorador), aquele que viria revelar na visualidade a “solidão dos signos”, ou seja, novas e imprevisíveis composições pela disjunção do signo de seu significado imediato, gerando a sensação de estranhamento e verdadeiros enigmas para o observador, assim

⁴ “(…) a new sort of air has flooded into my soul; I have heard a new song; and all the world seems completely transformed to me. The autumn afternoon has arrived, with its long shadows, clear air, and cloudless sky. In a word, Zarathustra has arrived, do you understand?” (...) “Only with Nietzsche can a true life be said to have begun.” BALDACCI, Paolo. The function of Nietzsche’s thought in de Chirico’s art, in: Nietzsche and an architecture of our minds. Editado por Alexandre Kotska e Irving Wohlfarth Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999, p. 93.

⁵ “(…) the most profound poet is Friedrich Nietzsche.” Idem, p. 92.

⁶ Baldacci nos traz mais indícios dessa relação em The function of Nietzsche’s thought in de Chirico’s art, op.cit., p. 95 e 96.

como procurou desenvolver também através da escrita o mecanismo (não lógico) da própria revelação.

Ressalta-se o paralelismo dos escritos teóricos iniciais de De Chirico e o artigo escrito por Alberto Savinio, publicado em abril de 1914, na revista *Les Soirées de Paris*⁷. Este artigo, intitulado *O drama e a música*⁸ versava sobre música, porém, em uma ampla perspectiva, tratou-se do que Baldacci considera o primeiro manifesto metafísico⁹, pois sintetizou assuntos já tratados por seu irmão, e buscou o delineamento de um espírito de época, e de uma metafísica moderna a que Savinio denominou de fatalidade, inspirado pela noção de vontade, de Schopenhauer. Entre eles havia, no entanto, uma diferença na busca da realidade metafísica, em Schopenhauer e na tradição romântica essa realidade seria transcendente e para os irmãos De Chirico imanente. Ou seja, se o mundo é representação e a verdadeira realidade é desconhecida, para os últimos ela não estaria fora, mas dentro das coisas, como uma alma a ser revelada.

Quanto ao contexto em que *O Enigma de um dia* foi elaborado, cabe lembrar que 1914 foi um ano central na produção artística de De Chirico. Antes do início da Primeira Guerra Mundial, em agosto, o pintor executou algumas de suas obras mais famosas e participou do *Salon des Indépendants* com três telas. É deste ano também o primeiro artigo de relevância crítica sobre De Chirico publicado na Itália, produzido pelo poeta, escritor e pintor italiano Ardengo Soffici, o que ajudou a impulsionar o conhecimento da arte metafísica fora de Paris.

O Enigma de um dia da coleção MAC-USP pode ser posicionado em uma série de oito enigmas pintados por De Chirico, cujo primeiro exemplar data de 1909 e se intitula *Enigma do oráculo* (coleção privada), considerado o elo de ligação entre a fase simbolista bockliniana do pintor e a de dedicação às revelações¹⁰. Essa obra é sucedida pelo *Enigma de uma tarde de outono* (coleção privada), também de 1909, *O Enigma da hora*, de 1911, *O Enigma da chegada e da tarde*, de 1912, *As alegrias e enigmas de uma hora estranha* datada de 1913, *O Enigma da Fatalidade*, de 1914 e *O Enigma de um dia (I)* (Museu de Arte Moderna de Nova York), também de 1914.

⁷ Importante revista de arte e literatura de Paris, criada em fevereiro de 1912, sob a direção de Guillaume Apollinaire.

⁸ Le drame et la musique.

⁹ Cf. BALDACCI, Paolo. De Chirico: The Metaphysical Period, op. cit., p. 221.

¹⁰ Cf. BALDACCI, Paolo e ROOS, Gerd (orgs.). De Chirico. Catálogo de exposição. Veneza: Marsilio, 2007, p. 72.

Chego ao *O Enigma de um dia (II)*, para confrontá-lo aos três textos de De Chirico já mencionados e consultados na obra organizada por Fagiolo dell'Arco¹¹. Do diálogo entre essa tela e o texto *O que poderia ser a pintura do futuro?*¹², podemos compreender que nos auspícios do que viria a ser sua concepção da solidão dos signos, De Chirico já pensava na solidão dos elementos pictóricos, concebendo as linhas, os ângulos, os volumes, a luz e a sombra, como mistérios revelados pelo pintor e que, portanto, adquirem voz e, também, por isso, um aspecto enigmático. Cito o artista:

“Depois de ter ouvido não importa qual música cada homem tem o direito de dizer, é capaz de dizer: o que isso significa? Para um quadro profundo, ao contrário, isso seria impossível: devemos nos calar quando penetramos em sua profundidade. Então a luz e as sombras, as linhas, os ângulos todos os mistérios do volume começam a falar.”¹³

Nenhum desses elementos é trabalhado ao acaso no quadro, ainda que as relações estabelecidas entre eles pelo observador, possam ser diversas¹⁴. Por exemplo, a linha curvada do horizonte nesta obra acentua a sensação de vastidão da praça vazia, o plano geometricamente recortado e construído por um jogo de luz e sombra bem definido, gera ao mesmo tempo indefinição por sua espectralidade e incoerência na perspectiva, a

¹¹ Há uma tradução disponível em português desses textos em: CHIPP, H.B. Teorias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Utilizo aqui uma tradução minha dos textos consultados na edição organizada por Fagiolo dell'Arco (*Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*), escolhida não apenas porque nela são apresentados os manuscritos originais, em francês, como porque os textos em português presentes em *Teorias da Arte Moderna* não são traduções dos originais, mas de uma versão em inglês, publicada por James Thrall Soby, em sua monografia sobre De Chirico, ampliada e revisada em edição de 1966 (SOBY, J. Thrall. *Giorgio de Chirico*. Nova York: Arno Press, 1966).

¹² Este texto é datado em muitas obras de 1912, porém, sigo a data dada por Maurizio Fagiolo dell'Arco. Sobre essa datação ver: DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, op.cit., notas do organizador, p. 434.

¹³ “Après avoir entendu n'importe quelle musique chaque homme a le droit de dire, est capable de dire: qu'est-ce que cela signifie? Pour un tableau profond, au contraire, cela serait impossible: on doit se taire quando n penetre dans toute as profondeur. Alors la lumière est les ombres, les lignes, les angles, tous les mystères du volume commencent à parler.” DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*. Organizado por Maurizio Fagiolo dell'Arco. Turim: Giulio Einaudi Editore, 1985, p. 32.

¹⁴ Como Baudelaire e Mallarmé, De Chirico não se deixava conduzir apenas pelo instinto, ainda que seu espírito estivesse voltado para o irracional. Havia que se ter um método e esse método ele o encontrou no mecanismo do pensamento, ou seja no trabalho de revelação metafísica no sentido de dar a quem observasse sua pintura a impressão de estar perscrutando o seu pensamento e como a própria obra foi concebida. Sobre o “domínio sobre o acaso” em Baudelaire e Mallarmé ver: RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 23.

palheta reduzida atrai o olhar de forma inexorável, contrabalançando o desconforto à estranheza causada pela desproporção dos motivos (duas pessoas minúsculas ao fundo, sobrepujadas em meio ao homem de pedra e as potências urbanas representadas pela chaminé industrial e a torre arcaica).

Neste texto De Chirico também comenta:

“Quando a revelação resulta da visão de uma disposição de coisas, então a obra que resulta no nosso pensamento está ligada por um vínculo estreito à disposição que provocou seu nascimento; ela se lhe assemelha, mas de uma maneira estranha: como a semelhança que existe entre dois irmãos, ou melhor, entre a imagem de uma pessoa que vemos em sonho e a imagem dessa pessoa na realidade; é ao mesmo tempo em que não é a mesma pessoa: há como uma leve transfiguração nos traços.”¹⁵

O Enigma de um dia, como os outros enigmas e praças, é resultado da revelação da visão de objetos, tanto a estátua sobre pedestal baixo, quanto a grande praça foram motivos vistos por De Chirico em sua estada de alguns dias em julho de 1911 e março de 1912, em Turim. A forte ligação com essa cidade se deu não só pelos aspectos arquitetônicos - que depois viria a incorporar em sua obra, como por ter sido em Turim que Nietzsche, na Praça Carlo Alberto, teve iniciado seu processo de loucura.¹⁶ De Chirico já se identificava totalmente com o filósofo alemão, em um processo de desdobramento do próprio eu em outros, que o próprio Nietzsche havia provado em sua doença mental. Pela alusão ao sonho, no trecho lido, é comum, como nos lembra Faggiolo dell’Arco, pensar em Freud, mas este é também um tema de Schopenhauer, onde o sonho é tratado em relação com a loucura e a clarividência¹⁷, não sendo mais visto como fonte de inspiração ou imagens, mas como prova metafísica de uma outra existência.¹⁸

¹⁵ “Lorsque la révélation résulte de la vue d’une disposition de choses, alors l’oeuvre qui en résulte dans notre pensée est liée d’un lien étroit avec la disposition qu’a provoquée sa naissance; elle lui ressemble, mais d’une façon étrange: comme la ressemblance qu’il y a entre deux frères, ou plutôt entre l’image d’une personne que nous voyons en rêve et la figure de cette personne dans la réalité; c’est ET en même temps ce n’est pas la même personne: il y a comme une légère transfiguration dans les traits.” DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero*. Crítica, polemica, autobiografia 1911-1943, op.cit., p. 32 e 33.

¹⁶ Sobre este episódio ler: TAYLOR, Michael R. *Giorgio the Chirico and the myth of Ariadne*. Catálogo da exposição. Londres: Merrell e Philadelphia Museum of Art, 2002, p. 84.

¹⁷ Cf. DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero*. Crítica, polemica, autobiografia 1911-1943, op.cit., notas do organizador, p. 435.

¹⁸ Cf. BALDACCI, Paolo. *The function of Nietzsche’s thought in de Chirico’s art*, op. cit., p. 97.

O que este texto traz de mais significativo, sem dúvida, é a definição do programa artístico de De Chirico e do que ele entendia por arte metafísica. Cito:

“Qual será o objetivo da pintura do futuro? O mesmo que aquele da poesia, da música e da filosofia. Oferecer sensações que não se conhecia antes. Despojar a arte de tudo o que poderia ainda conter de rotina, de regra, de tendência a um tema, a uma síntese estética; suprimir completamente o homem como ponto de referência, como meio para exprimir um símbolo, uma sensação ou um pensamento; se liberar de uma vez por todas desse que entrava sempre a escultura: o antropomorfismo. Ver tudo, mesmo o homem, enquanto coisa. É o método nietzscheano. Aplicado em pintura, ele poderia dar resultados extraordinários. É isso que eu tento provar com meus quadros.”¹⁹

Nota-se que De Chirico buscou filiar-se a uma tradição artística e filosófica que procurava se desvencilhar do controle do positivismo. Nietzsche diz em *Assim Falou Zaratustra*, eu o cito: “E o vosso mais alto pensamento deveis ouvi-lo de mim, e é este: o homem deve ser superado.”²⁰ E mais à frente, pode-se ler: “Mais elevado que o amor ao próximo e o amor ao longínquo, ao que está por vir, mais alto ainda que o amor ao homem coloco o amor às coisas e aos fantasmas.”²¹ É este amor às coisas que levará de Chirico a colocá-las fora do contexto comum em suas obras e a elevá-las à categoria de seres viventes. Tanto nos poemas *O canto da estação*, quanto em *A vontade da estátua*, os motivos presentes em *O Enigma de um dia* estão vivos, seja a estação de trem, os pórticos ou a estátua, porque são elementos que criam e revelam a realidade metafísica da matéria, assim como De Chirico a vislumbrou. Daí, o pintor afirmar em *O que poderia ser a arte do futuro?* sobre a obra *O Enigma de uma tarde de outono*, de 1909: “(...) cada vez que olho esta pintura revejo aquele momento”²². É fascinante notar que ao mesmo tempo em que De Chirico é capaz de pintar a vida fora do homem, nos signos,

¹⁹ “Quel sera le but de la peinture de l’avenir? La même que celui de la poésie, de la musique et de la philosophie. Donner des sensations qu’on ne connaissait pas avant. Dépouiller l’arte de tout ce qu’il pourrait encore contenir de routine, de règle, de tendance à un sujet, à une synthèse esthétique; supprimer complètement l’homme comme point de repère, comme moyen pour exprimer un symbole, une sensation ou une pensée: se libérer une bonne fois de ce qui entrave toujours la sculpture: l’anthropomorfisme. Voir tout, même l’homme, en tant que chose. C’est la méthode nietzschéenne. Appliquée en peinture, elle pourrait donner des résultats extraordinaires. C’est ce que je tâche de prouver avec mes tableaux.” DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero*. Crítica, polemica, autobiografia 1911-1943, op.cit., p. 31.

²⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2004. p.51.

²¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*, op. cit, p. 59.

²² “(...) chaque fois que je regarde cette peinture j’ai revis ce moment (...)” DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero*. Crítica, polemica, autobiografia 1911-1943, op.cit., p. 32.

consegue conservar a aparência de mistério e profundidade do que não foi revelado, do que permanece escondido e morto, como podemos ver em *O Enigma de um dia*, talvez pela própria indissolubilidade total do enigma. O pintor conclui assim a frase supracitada: “(...) *o momento portanto é um enigma para mim, porque é inexplicável.*”²³

Em *O canto da estação* lê-se:

“Pequena estação, pequena estação, que alegria te devo. Olhas todos os lados, à direita, à esquerda e por trás também. Tuas bandeiras tremulam desvairadamente, porque sofrer? Deixemos passar, não somos já muito numerosos? Tracemos com o giz branco ou o carvão preto a alegria e seu enigma; o enigma e sua afirmação. Sob os pórticos há janelas; a cada janela um olho nos olha e atrás as vozes nos chamam. É a nós que vem, a alegria da estação, é de nós que sai transfigurada.”²⁴

De Chirico nunca trata em seus poemas em prosa de um quadro específico, mas trabalha seu repertório figurativo recorrente, como no caso, a estação de trem e os pórticos. A estação de trem é ligada à memória afetiva do pintor, cujo pai era engenheiro, proprietário e presidente de uma empresa construtora de ferrovias na Tessália (Grécia). Além disso, evoca a figura do viajante. Nos primeiros enigmas o barco a vela, a figura dos argonautas, agora o trem, o pintor-poeta viajante na Paris industrial. De Chirico fala “*É a nós que vem, a alegria da estação, é de nós que sai transfigurada*”, é a alegria do pintor-poeta destinado à missão da criação.

“*Sob os pórticos há janelas; a cada janela um olho nos olha e atrás as vozes nos chamam.*” A arquitetura, em especial o pórtico, foi a primeira e mais intensa metáfora plástica do artista para veicular a idéia da essência metafísica. Suas características espaciais do interno, externo e do jogo de luz e sombra, com suas janelas que parecem olhos (em outras telas vêem-se pórticos com janelas, possivelmente em referência à arquitetura neoclássica germânica, especialmente os pórticos de Munique, como os do jardim de Hofgarten²⁵) e portas que parecem bocas, remetem a uma vida latente e transforma a arquitetura em uma espécie de brinquedo misterioso, assim

²³ “(...) le moment pourtant est une énigme pour moi, car Il est inexplicable.” Idem ibidem.

²⁴ “Petite gare, petite gare, quel bonheur je te dois. Tu regardes de tous côtés, à droite, à gauche et par derrière aussi. Tes étendards claquent éperdurement, pourquoi souffrir? Laissons passer, ne sommes-nous pas déjà nombreux? Traçons avec la blanche craie ou le noir charbon le bonheur et son énigme; l’énigme et son affirmation. Sous les portiques il y a des fenêtres; à chaque fenêtre un oeil nous regarde et derrière des voix nous appellent. C’est à nous qu’il vient, le bonheur de la gare, c’est de nous qu’il sort transfigure.” Idem, p. 33.

²⁵ Sobre a dificuldade de se precisar as referências arquitetônicas de De Chirico ler: BALDACCI, Paolo. De Chirico: The Metaphysical Period, op.cit., p. 39.

como a estação de trem, cito *A canção da estação*: “*Pequena estação, pequena estação, tu és um brinquedo divino.*” Em manuscrito de 1912 De Chirico já afirmava, eu o cito:

“Viver no mundo como em um imenso museu de estranhezas, cheio de brinquedos curiosos, multicolores, que mudam de aspecto, que às vezes como crianças quebramos para ver como são feitos por dentro (...).”²⁶

A imagem da criança com seu brinquedo remete a Nietzsche e à capacidade de criação. Em Assim falou Zaratustra, o filósofo alemão traça a evolução do espírito cujo estágio final seria a criança, porque ela representaria um novo começo, com seu espírito curioso e desprendido de verdades absolutas, possibilitando de fato criação e revelação de significados antes desconhecidos. Cito Nietzsche: “A criança é a inocência, e o esquecimento, um novo começar, um brinquedo, uma roda que gira sobre si, um movimento, uma santa afirmação.”²⁷

Passo ao poema em prosa *A vontade da estátua*. Sua protagonista, como no quadro *O Enigma de um dia* é a estátua, que diz “Eu quero a todo custo ser sozinha.” A contemplação da estátua, em quadros mais antigos do pintor, já havia sido explorada pela figura de Ulisses, do filósofo-profeta e a partir de 1912 pelo monumento público do político, do cientista ou do engenheiro. Todos são criadores ou exploradores e todos representam o próprio pintor ou de forma correlata seu pai.²⁸

A estátua do *Enigma de um dia* pertencente ao MAC-USP, com atributos como bolas de canhão e um sabre, é a única da obra de De Chirico que representa um militar.²⁹ O que torna mais interessante a interpretação do poema *A vontade da estátua*. Cito um trecho:

“Ela quer.
Silêncio.
Ela ama sua alma estranha. Ela venceu.

²⁶ “Vivre dans Le monde comme dans un immense musée de étrangeté, plein de jouets curieux, bariolés, qui changent d’aspect, que quelquefois comme des petits enfants nous cassons pour voir comment ils étaient faits dedans (...)” DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero*. Crítica, polemica, autobiografia 1911-1943, op.cit., p. 18.

²⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*, op. cit., p. 36.

²⁸ Cf. BALDACCI, Paolo. *De Chirico: The Metaphysical Period*, op.cit., p. 215.

²⁹ Há um desenho, no entanto, com o esboço desta estátua. Cf. BALDACCI, Paolo e ROOS, Gerd (orgs.). *De Chirico*, op. cit., p. 84.

E agora o sol parou no alto, no centro do céu; e a estátua em uma alegria de eternidade mergulha sua alma na contemplação de sua sombra.”

E mais à frente, nos apontamentos:

“A estátua do conquistador no palácio. A cabeça descoberta e calva. Por toda a parte a vontade do sol. Por toda a parte a consolação da sombra.

(...) E agora sobre sua base proclamas tua vitória em uma pose de rei vencedor.”³⁰

A conquista da estátua é o silêncio. De Chirico procura retratar pela palavra a ambiência de suas telas, bem como o mecanismo da revelação plástica, que se dá de forma muda. Por isso, nos adverte que diante de um quadro profundo devemos nos calar, para que a emergência de novos sentidos possa se dar livremente.

Dentre os manuscritos de *De Chirico* existem quatro poesias atribuídas a Schopenhauer, dentre elas uma que se chama *À Madona da Capela Sistina*. De fato não existe uma Madona da Capela Sistina, mas uma Madona Sistina, de Rafael³¹. De qualquer forma, possivelmente o artista tenha ficado impressionado com a capacidade de tradução de Schopenhauer da visualidade do quadro para a poesia. Sem dúvida, como procurei mostrar aqui foi este o procedimento adotado por De Chirico em seus escritos da década de 1910, sobretudo, não simplesmente a descrição de seus quadros, mas revelação de seus mecanismos internos. O que é a revelação para De Chirico se não o resultado do deslocamento de linguagens e sentidos? O pintor-literato torna-se literato-pintor. Ainda assim, a palavra não é meio completo para traduzir o elemento pictórico, restando-nos sempre o exercício de comparação das telas entre si.

³⁰ “Elle veut. Silence. Elle aime son âme étrange. Elle a vaincu. Et maintenant le soleil s’est arrêté tout en haut au centre du ciel; et la statue dans un bonheur d’éternité noie son âme dans la contemplation de son ombre. (...)” “La statue du conquérant dans le palais. La tête découverte et chance. Partout la volonté du soleil. Partout la consolation de l’ombre.” DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero*. Crítica, polemica, autobiografia 1911-1943, op.cit., p. 37.

³¹ Cf. DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero*. Crítica, polemica, autobiografia 1911-1943, op.cit., pp. 38 e 39.

Bibliografia

BALDACCI, Paolo. *The Function of Nietzsche's thought in de Chirico's art*, in: *Nietzsche and an architecture of our minds*. Editado por Alexandre Kotska e Irving Wohlfarth. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999.

BALDACCI, Paolo. *De Chirico: The Metaphysical Period*. Boston: Bulfinch Press, 1997.

BALDACCI, Paolo e ROOS, Gerd (orgs.). *De Chirico*. Catálogo de exposição. Veneza: Marsilio, 2007.

BARBOSA, Paulo Roberto Amaral. *Giorgio de Chirico no acervo MAC USP*. São Paulo: Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, da Universidade de São Paulo, 2006.

FAGIOLO dell'Arco. *Il Meccanismo Del Pensiero. Crítica, polemica, autobiografia 1911-1943*. Toríno: Giulio Einaudi editore, 1985.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2004.

RAYMOND, Marcel. *De Bandelaire ao Surrealismo*. São Paulo: EDUSP, 1997.

TAYLOR, Michael R. *Giorgio the Chirico and the myth of Ariadne*. Catálogo da exposição. Londres: Merrel e Philadelphia Museum of Art, 2002.