

EM TORNO DE DE CHIRICO: 'DIAGRAMAS' POSSÍVEIS



2010000415



MARISE DE CHIRICO

Acompanha
CD 2769

A COR ENTRE OS DEDOS TRANSBORDAM
OSTOS E CHEIROS. E INTENSIDADES. FICAM
ESÍDUOS DESSES PRAZERES: MUTABILIDADES
S MANCHAS AMALGAMAM-SE. CONTORNOS
LHUETAS DA ESTÁTUA QUE GOVERNA SOBERANA
ONHECEDORA DAS PASSAGENS, TESTEMUNHA
A EXISTÊNCIA [DO TEMPO QUE MUDA DEUSES
GOVERNANANTES, MAS QUE INALTERA SUA
LHUETA NO MEIO DA PRAÇA]. SOB A ÉGIDE DO
ER SEM PASSADO [O CONTEMPLADOR] REINA
ELA HISTÓRIA POR SOBRE A CULTURA OCIDENTAL, A
AMINHO DA MORTALIDADE: CONTEMPLAR
OM PRECISÃO AGUDA E URGENTE. A ESTÁTUA
OVERNA E A SOMBRA CONSOLA. A SOMBRA
STÁ ONDE A ESTÁTUA FINDA. ENTRE LUZ E
REVA. A SOMBRA ACONTECE PARA GUARDAR O
ISTÉRIO DA FORMA, EM SUA PROFUNDIDADE
ISTÉRIO CAPAZ DE RASCUNHAR A RIGIDEZ
OPERATIVA DA ESTÁTUA, AO MESMO TEMPO EM
UE FLUI DA INATINGÍVEL SOMBRA. DESSA
OMUNHÃO, NASCE A OBRA: INEXPLICÁVEL
OBERANA E SOLITÁRIA. SOMENTE SOLITÁRIA..



HE HAS HAD THE EXPERIENCE OF THE MYSTIC, OF THE
POET, HIS INNOCENT INTUITION HAS GUIDED HIM NOT
TO ACCEPT ANY OTHER PRINCIPLE BUT HIS OWN
INTELLIGENCE. ALBERT C. BARNES

LA STATUA

Si potrebbe

GOVERNA

definire una

OVUNQUE.

scrittura dei

OVUNQUE

sogni.

L'OMBRA

MFd'A

CONSOLA.



S CONTORNOS VÃO SE HUMANIZANDO.
OMANDO VIDA. UM CERNE: UMA TÁBUA FINA
UMINADA. MAIS CONCÊNTRICA E CONVIN
ENTE. DAS MADEIRAS QUE FORMAM TAL SER
NUNCIADOR, UMA CULTURA APONTA, QUIÇÁ
UMINADA PELA VELA DE UMA NAVEGAÇÃO
M TEMPO. SÃO AS ESTRUTURAS, OS ESQUADROS
S QUADROS DO TEMPO. AS MOLDURAS, AS
AIXAS DE MUSEUS, PERTENCENTES A UMA
ULTURA TRIUNFANTE. UMA CULTURA QUE
ONSTRÓI E JUBILA SUA TERRITORIALIDADE.
PELHA O ETERNO: DO TEMPLO DO FRONTÃO
CIDENTAL, DA COLUNA CORÍNTIA, DO MANTO
OMANO, DA GEOMETRIA EUCLIDIANA, DE
POLO, DO CENTURIÃO, DE DÜHRER, DOS POETAS
TORIANOS QUE CANTAVAM NO TABLADO..
UDO, REFLETIDO NA CABEÇA LISA E VAZIA DA
TÁTUA, RECORTADA NA CANTO DA PÁGINA.
ÃO HÁ ENIGMA, HÁ CLARIVIDÊNCIAS. HÁ
PECTROS. SOMBRAS RECHEADAS DE ESTÁTUAS
ACABADAS, PENDENTES. FALTANTES. IGNÓBEIS
E SUA ANTAGONIA: TEMPOS E ESPACOS..





TUTTO CIÒ
DESCRIVE MA NON

SPIEGA NULLA
PER L'ETERNA

RAGIONE CHE
NON C'È NULLA
DA SPIEGARE.

CHE L'ENIGMA
RIMANERE SEMPRE.

Al di là delle cose fisiche.

MFD'A

SE DEVE ATRIBUIRE IL
MISTERO DELLE OPERE
D'ARTE A UNA SPECIE DI
COMUNIONE ERMETICA TRA
IL DIVINO E L'UMANO. TRA
LA REALTÀ LOGICA E LA
APPARENZE METAFISICHE
INESPLICABILI. FABIO BENZI

ANCHAS GRAFAM IMPRESSÕES. SUBLIMINARES, INTERIORES E QUE CUMPREM SELEÇÕES DE CORES, DE LUZES E DE SOMBRA? A BASE DO MISTÉRIO DA OBRA. NESSA MANCHA ABSTRATA E COMPOSTA, SÓ A ESTÁTUA É REAL. NEM SEU FANTO ESCURO, NEM SEU ESPECTRO AZUL-AMARELO, NEM SUA ÁURA LARANJA-OURO, NEM SUA SOMBRA LHE DESVELA OS CONTORNOS, VAGABUNDOS, DE BRILHO PRÓPRIO. A MUSA, A MÚSICA, A RAZÃO, INERENTES E PERTENCENTES AO POETA SOLITÁRIO, QUE BUSCA REBATER EM SUA CABEÇA VAZIA TODA A EXISTÊNCIA DA ESTÁTUA, E, POR fim, DA CIVILIZAÇÃO OCIDENTAL. MAS O VERDADEIRO É O DESTINO DA ESTÁTUA: ASSISTIR ÀS REVOLUÇÕES PASSAREM, OS HOMENS MORREREM, OS DEUSES SEREM ESQUECIDOS. ASSIM, TESTE A SUA FORÇA E SEUS ATRIBUTOS: UM EXÉRCITO DE SERES ANÔNIMOS E AUTÔMANOS CONTINUAM A GUARDAR A ESTÁTUA COM PÉS FINCADOS NO SOLO, SEM FIM, APÓS O FIM... ISSO É TRANSCENDENTE. A ESTÁTUA ESCORREGA PARA ALÉM DA VIDA E DA PRÓPRIA MORTALIDADE, SEMPRE.



VI SONO
MOLTI PIÙ
ENIGMI
NELL'OMBRA
DI UN UOMO
CHE CAMMINA
NEL SOLE CHE
IN TUTTE LE
LA MEMORIA COME AUTORITRATO. MFD'A
RELIGIONE
DEL PASSATO,
DEL PRESENTE,
DEL FUTURO...



ET. QUID. AMABO. NISI.

QUOD. ÆNIGMA. EST?

NIETZSCHE

Victor optimus

LUTA NÃO É SÃ, AS MANCHAS REVELAM O
LADIADOR, QUE IMPREGNA A ARMADURA,
OM SUA ALMA. CONSPIRA EM SUAS RAZÕES E
VA NO PEITO A POESIA DE SEUS ANTEPAS
DOS. ACREDITA-SE APTO PARA A LUTA FERROZ
A CONQUISTA. DESCONHECE OUTRA RAZÃO EM
VER: SOBREVIVIER. E ESPERA O DESTINO TRIUN
NTE BRILHAR COMO MONUMENTO EM PRAÇA
BLICA. OS PONTILHADOS DE SEU ROSTO CAR
EGAM TODA A SUA HISTÓRIA, DE LUTAS, DE
TÓRIAS E DE MORTES. O ÚNICO SENTIMENTO
UE CONCERNE É O DA MELANCOLIA, DOS DIAS
ALMOS E FELIZES. QUIÇÁ SUA TERRA NATAL, SUA
INFÂNCIA DISTANTE... MAS HÁ AINDA UM
ORMENTO QUE NÃO SE ESVAI. ATRÁS DE CADA
ORTICO, EM CADA JANELA, A SOMBRA PROJETADA
OR UMA LUZ CRESCENTE. UM FANTASMA A GRI
AR SUA CULPA, SEU REMORSO, SUA DOR. E O
LADIADOR NÃO SE MOVE, APAVORADO NÃO SE
OVE. ASSOMBRADO COM TANTO TERROR,
APÕE-SE À SUA CONDIÇÃO DE ALMA PLANGENTE,
EVIVENDO, REVIVENDO,... E É MORTO..



BISOGNA SOPRATUTTO

AVERE UNA PROFUNDA

FIDUCIA IN SE STESSI.

LA RIVELAZIONE CHE NOI

ABBIAMO DI UN'OPERA

Orfeo non è morto.

DI ARTE, L'INTUIZIONE DI

Gli Orfei sono tanti

UN'IMAGINE, DEVE

e si rinnovano.

RAPPRESENTARE QUALCOSA

SAVINIO

CHE HA UN SENSO DI PER SE

STESSA, PRIVA DI SOGGETTO,

SENZA ALCUN SIGNIFICATO

SECONDO LA LOGICA UMANA.

A son image Dieu a fait l'homme a fait la statue et le ma
La nécessité de consolider celle-l
tronc d'arbre), l'adaptation à sa
ne celui-ci (pièces de bois verni
çant la tête, les bras), sont l'objet
les préoccupations de ce peintre
peut douter que le « style » de no
tions l'intéresse sous le même
ainsi que les outils construits
nous en vue de nouvelles constr
équerre, rapporteur, carte de géo

La nature de cet esprit le disp
excellence à reviser les données
du temps et de l'espace. Les ran
l'arbre généalogique fleurissent
partout. Simultanément une
lumière orangée apparaît com
flamme de bougie et comme u
de mer. Angles dièdres. Toutefoi
ne suppose pas qu'un revenan
s'introduire autrement que par

Il paraît que tout ça n'a rien à
la peinture. Mais le colosse de F
le Temple d'Ephèse nous les cor
grâce à Philon de Byzance, ing
tacticien grec, auteur de traités
des sièges et la fabrication des
de guerre (fin du III^e siècle ava

André BR

HE LATER DE CHIRICO IS A TRAGEDY THAT TURNED INTO A FARCE.
ILLIAM RUBIN

TEMPO DA MORTE: TEMPLO. ENTRE O ESPAÇO
O ÁTIMO: CORPOS. SOBRE TUDO, UM PAI
AMPLACÁVEL, QUE SUBJUGA SEUS PARES. À LUTA
M VENCEDOR. NEM GLÓRIA, NEM VITÓRIA, SÓ
MPO PERDIDO, A ALMA PERDIDA, VAGUEANDO
OM MEDO DE SEUS PRÓPRIOS FEITOS. UM DEUS
GRATO, E INSANO, CONCEBERA ISSO. PORTA
OR DE UM DESTINO QUE NUNCA SE CUMPRE,
JE SEMPRE SE REPETE, REPETE, REPETE. A GUERRA
ÍNTIMA E SEM FIM, NO PEQUENO ESPAÇO, NO
TIMO QUE RESTA, É A CALMARIA QUE ANTECEDE
GOLPE FATÍDICO E DETERMINANTE. MAS É A
TA QUE NUNCA ACABA. O ÚLTIMO GOLPE
QUER TODA CONDIÇÃO SUPERHUMANA. MAS
ADA ENCERRA. NEM A VIDA DO DERROTADO.
ELE SÓ SE DESFAZ A MÁSCARA, A ILUSÃO, A
LSA IDÉIA DA CULTURA OCIDENTAL, ONIPO
NTE SOBRE A CIDADE VENCIDA. QUEM É
ORTO É ORFEU. COM SUA LIRA EM ESTILHAÇOS,
US ENCANTOS GEOMÉTRICOS, SEUS CANTOS
OFÉTICOS, MÉTRICOS, SEM CAIXA, SEM FORMA,
M NADA. JÁ NÃO ANUNCIA NADA. NADA.



...EIS A ARTE NA SUA QUALIDADE INTENSA, A DE ESGARÇAR OS VÉUS
QUE TENTAM OCULTAR AS COISAS. APOLLINAIRE

A part of
emotion at time
when nearly
everyone else
had bowed to
insistent
authority of
abstract reason.

James Thrall

turno; / non conosco fotogra
IO, PERO, CON QUELLO
fatti di notte al tagliare del
CORAGGIO

ben definita superficie
INDOMABILE
una. QUELLA VOLONTÀ DI
murata e l'impalcatura
FERRO E QUEL

imento di una stanza (s.
DISPREZZO ASOLUTO
raccontato di lunga nar.
DELL'OPINIONE ALTRI,
CHE HANNO ORMAI

frutta del po, nessuno l'a
FATTO DI ME IL
nessuno in l'immagine per
MONOMAGO PER

allucinazioni diurna della mia tenebros
ECCELENZA DELLA
la tragedia del Golgota sopra un vi
PITTURA, MI MESI
reggiati da due filari di alberi di pepe.
ALL'OPERA.
anche un'enorme tuccio fatto di linee

meriggio

QUE HÁ ENTRE UM ÂNGULO PERFEITO DE
M INTERIOR METAFÍSICO, SENÃO O MEIO. A
ETADE DA COR, DA SOMBRA, A QUEBRA DA
UZ QUE INSISTE EM SOMBREAR. EM CRIAR UM
AMINHO NO MEIO, UMA FENDA, UMA QUINA.
JASE TRIMEGISTRIANA, COMO SE O QUE HÁ DE
M LADO, HOUVESSE NO OUTRO. EM CIMA,
OMO EMBAIXO. GÊMEO INVERSO: SAVÍNIO
ORTO. ENTRE FIBRAS DE EXISTÊNCIAS DO
RIADOR E DE SUA ALMA: FANTASMAS QUE,
OMBREANDO, MISTIFICAM E VELAM SUA
RIGEM CELESTIAL, ANCESTRAL. CONFUNDEM
S DESAVISADOS COM SEUS ENCANTOS DE
PELOS TOLOS E FÁCEIS. NESSAS NATUREZAS,
E ALMAS SAGRADAS E DE ASSOMBROSA
RESENÇA? AINDA SÃO ANTAGÔNICAS E CON
ITANTES. APAIXONADAS E DESENFREADAS.
VEM UMA UTOPIA NO DIA, OUTRA NA
OITE. NUNCA SE ENCONTRAM, MAS SE FUNDEM,
ONVERGEM. UM CASTOR, OUTRO PÓLUX. UM
O CÉU, OUTRO DA TERRA. É COMO MORRER
LA METADE, OU UM POUCO. COM O OUTRO.



d i o s c u r o s

LA NAVE

DEGLI

ARGONAUTI

È SCOMPARSA

TRA I

GHIACCI

E LE NEBBIE.

Si può anche scoprire che il vero mito di De Chirico si sdoppia:

la partenza degli Argonauti da una parte, el Ritorno del Figiol Prodigio dall'altra.

MFD'A

CHIRICO'S HORSES ARE DRAWN IN THE BEST SENSE... NEVER A LITERAL REPRESENTATION. DR. BARNES

HORA EM QUE MORRE O DIA, A MELANCOLIA
A DERROTA, DO DESTINO, DA SÁIDA. HOMENS
M VIDAS, GUERREIROS SEM LARES. A PAISAGEM,
MONÓTONA E ETERNA, SE REPETE, SE REPETE. E
OS GÊMEOS, [CASTOR, MORTAL, POSTO QUE É
FILHO DE TÍNDARO, E PÓLUX, DIVINO, FILHO DE
JÚPITER] PREPARARAM-SE PARA MAIS UMA BATALHA:
AMBOS LUTARÃO PELA VITÓRIA DE UMA CAUSA
QUALQUER, CÔNSCIOS DE QUE TAL BATALHA É
PERDIDA. É SANGRENTA, É INÚTIL. A VERDADEIRA
GUERRA É DOMAR O DESTINO QUE OS
CONTRÓLÁ: CASTOR MORRERÁ E, COM ELE, SUA
GENÉRIOSIDADE, SUA HÁBIL COMUNICAÇÃO
COM O MUNDO. PÓLUX FALA POR CASTOR.
ENQUANTO UM GUERREIRO SE PREPARA, OUTRO
RETORNA, DERROTADO E SEM LAR. ENQUANTO
UM GUERREIRO SE PREPARA, OUTRO RETORNA
VENCEDOR, ALHEIO AO SEU DESTINO IMPLACÁVEL.
A TENTATIVA DE IGNORÁ-LO, CRENDOS-SE SUPER
HOMENS. MAIOR QUE SEU DESTINO. CASTOR E PÓLUX
LUTARÃO, PELA ÚLTIMA VEZ, POR UMA GUERRA
SEM FIM: TORNAREM-SE IMORTAIS E ETERNOS.



Il più calmo
dei tragici.

ANDRÈ
SALMON

IL SPARIO SI
CHIUDE E UN
QUADRO
D'UNA

TENEREZZA

MERAVIGLIOSA

SI FORMA IN

SILENZIO DA SÈ,

MA LA VOLONTÀ DI DE CHIRICO È PROPRIO QUELLA DI SOMMARE
L'IDEA DELLA SOGOMA E L'IDEA DELL'OMBRA, CON DIVERSI
SOTTOFONDI: IL GIOCO INFANTILE. MFD'A

BRAVO VAI NÚ. SEGUE PURO E ABENÇOADO. E
AMARGO EM EXISTIR INSISTE EM
CONTRÁ-LO. TOCÁ-LO EM TAL IMAGEM. SÓ
ORMENTA. VAGUEIA POR UM MUNDO DE EXATI
DES QUE NÃO SE IGUALAM, NÃO SE PROJETAM,
AO SE LIMITAM. IMAGINA QUE A GUERRA ESTÁ
ANHA, MAS SEU CAVALO O CONDUZ SEMPRE
RA ELA. UMA GUERRA SEM INIMIGO. NUM
NIVERSO MÁSCULO E VIRIL. NÚ. ESTÁTICO. NÃO
I A LUGAR ALGUM. O QUE O BRAVO NÃO SABE,
QUE SÓ HÁ UM LUGAR, UM DESTINO: O DESTINO
UE LHE FORA ATRIBUÍDO: SER GUERREIRO. NÃO
A ARTICULAÇÕES LÓGICAS, MATERIAIS ORGÂNI
DS, RETIDÃO DE RESPOSTAS. TODA A CULTURA
ROPÉIA ENCLAUSURADA EM UM QUARTO
JENTE, ÚMIDO E FEBRIL. DA LUZ DA JANELA,
MESMO VERMELHO. E, NO MAIS, OUTONO.
JASE TRISTE, O GUERREIRO SOLITÁRIO ACREDITA
ONDUZIR SEU CAVALO, ACREDITA EM SUA
ÓRIA, NA SUA HISTÓRIA. SÓ ACÚMULOS. SÓ
EMÓRIAS REGISTRADAS, EM CADA ÂNGULO.
CULTO, SOB TODA A CIDADE EM RUÍNAS.



ICRI DIEN LABIRINTU DIONISIO ZARANDIUS

PENSO ALLA MALINCOLIA GRAVE

esploratore addormentato

DEL CENTURIONE ROMANO,

INTENTO A VALICARE I PONTI DI

BARCHE GITTATI LUNGO LE

TERRE CONQUISTATE.

O PRIMEIRO LABIRINTO DE DE CHIRICO:
O CONHECIMENTO DO ENIGMA E DA MELANCOLIA. MFD'A



CORCÉIS LIVRES PELA PRAIA. QUANDO A ALMA
LIBERTA DA FORMA, O DESTINO SE CUMPRE.
CAVALOS CORREM LIVRES À BEIRA-MAR E O
PÍRITO ESTÁ LIBERTO. NÃO HÁ SOMBRAS NEM
A GUERRA. A LUTA: UM QUADRO VENCIDO.
A BATALHA EM TORNO DO QUE RESTOU:
CULTURA. NÃO HÁ VENCEDORES. HÁ CAVALOS.
VERDADE. ORFEU ESTÁ LIVRE. OS CORCÉIS SÃO
PRESENTE? NÃO HÁ BATALHAS VINDOURAS.
O PRESENTE É PRESENTE, EMBORA NÃO ESTÁTICO, E
DOMINA O OCIDENTE. ESTAMOS MUITO AQUÊM
DE SUA ONIPOTÊNCIA. EM ALGUM CANTO, TÃO
CANTADOR QUANTO A LIRA DE APOLO, TALVEZ
O GUERREIRO AINDA SEJA DESPERTO POR
REMINISCÊNCIAS... TALVEZ SE LEMBRE COM
MELANCOLIA PROFUNDA O DESTINO DE
VENCEDOR. OU VENCIDO? PARA ONDE IRIA?
O TRIUNFO É ESSE QUE RESISTE ÀS LEMBRANÇAS,
COMBADO SOB O CÉU ARDENTE. O DESTINO
DECECE TER VENCIDO. FINDA A GUERRA, NO
TANTO, A GUERRA JAMAIS SE FINDA. FINDA O
GUERREIRO, FINDA A CAUSA, RESTA O CAVALO.



NOI DIMENSO IL
rfeu **AUR [luz] + rophae [guardião]**

ANZITUTTO,
ASSOLUTAMENTE
MODERNO, E SE LA
GEOMETRIA E
LI EFFETTI DELLA
PROSPETTIVA SONO
LI ELEMENTI
PRINCIPALI DELLA
SUA ARTE, I SUOI
EZZI ORDINARI
ESPRESSIONE E
EMOZIONE,
ANCHE VEDI CHE
SUA OPERA
ON SOMIGLIA A
NESSUN'ALTRA.

DEGO SOFFICI

MOMENTO È ULI

EL UGMA. PER ME,

IL QUALITO ESSE È

INESPLICABILE, MI

PIACE ANCHE

CHIAMARE EL UGMA

L'OPERA CHE NE

È DERIVATA.

Tutte le cose sono vere



ÚNICA DIREÇÃO E O DESTINO SE CONDENSAM.
A TÊNUE VULTO MOSTRA A REALIDADE. REAL E
ESENTE: FANTASMAGORIA PASSADA. UM
ÚNICO SENTIDO, UMA ÚNICA COR, EM UM
MOVIMENTO CONVERGENTE E A REVELAÇÃO:
IMAGEM OCULTA, CRENÇAS, SOMENTE CRENÇAS.
CAMINHOS, FALSAS IMPRESSÕES, ARTIFÍCIOS DE UM
MOMENTO FUGAZ, QUE CRIA CAMINHOS, LABIRIN-
TOS. ENLOUQUECEDORES. POUCO RESTA DO
CAVALHEIRO ERRANTE. DO GUERREIRO, NEM
ESTANDARTE, NEM ESPADA. NADA. A ARMADURA,
MANTO DE LAMENTAÇÕES, SÓ RESISTE PELO
FATO DE O CAVALHEIRO TÊ-LA TRANSFORMADO
EM LÍRICA. O MANTO, ATRIBUÍDO FACILMENTE A
UM POVO. É A FORMA BELA DA EXISTÊNCIA. NADA
DE MAIS. A ORIGEM, O OLIMPO, NEM FIM. TÁRTARO.
A CRISTALIZAÇÃO DO DESTINO, INEFÁVEL E
INENGÍVEL. TÃO REAL QUANTO VIL METAL. TÃO
HUMANO COMO HERÓICO. CUMPRE-SE UMA
ARMADURA, AINDA A SER ACABADA, EM LEM-
BRANÇA DE REPRESENTAÇÕES, UM AUTO-RETRATO
REVELADO, NÚ COMO UMA DEUSA EM MÁRMORE.



n
o
n
o
n
a
e
o

HOMERIC HORSES,
PALE GLADIATORS
SEEM TO EMERGE
RELUCTANTLY
FROM DREAMS OF
THE ANCIENT
WORLD; BUT THESE
ARE THE MORE
COMMONPLACE OF
DE CHIRICO'S
INVENTIONS.
ALFRED H. BARR JR

LA SCENA MI
INCANTA,
IMPROVVISAMENTE
MI RITORNONO
ALLA MENTE
IL CAVALIERE,
Mi fa abbastanza
IL CAVALLO,
piacere immaginare
IL PAESAGGIO;
De Chirico come uomo
È QUASE LA
privo di memoria
RIVELAZIONE
R. CRUEL
MA NON SONO
ANCORA
SODISFATTO.



SIM, OS SIGNOS ETERNOS DA ALMA, O FIO
ARIADNE REDIMIU-NOS DE NOSSO DESTINO
SACRIFÍCIO. HÁ VERDADE EM SEGUIR
O CAMINHO PRÉ-MARCADO, MAS, DEPOIS,
A TOMADA DA CONSCIÊNCIA SE FAZ URGENTE.
QUE A REDENÇÃO SEJA PELA EMBRIAGUÊS
DE DIONISÍO. O UNIVERSO APOLÍNEO DEVE
DAR LUGAR AO AMARELO PERPENDICULAR,
CONVERGENTE, INTEGRANTE, CATALIZADOR
DE TODOS OS ODORES, CALORES E TONS
QUE MOSTRARAM O SONHO PROFÉTICO. O
AMARELO DO MEIO-DIA, BANHANDO OS ROSTOS
E OS CORPOS, ECOA E RESSOA NO UNIVERSO
FORMADO. SEM CONTEÚDO, SEM FUN
DO, SEM LÍNGUA, SEM MATEMÁTICA, SEM
SÍMBOLO, SEM OLHAR FORMALIZADO, SEM CORTES
DIFERENCIADOS, PARA O DOMÍNIO DA ALMA,
MENTE IMPRESSÕES, PERCEPÇÕES, QUASE ALQUÍ
MICAS, DE TÃO IRREAIS. AS MARCAS DA EXIS
TÊNCIA. SÃO IMPREGNAÇÕES FÓSSEIS, QUE SUS
TENTAM SEMPRE TODA A LINHA VITAL. MARCAS,
PONTOS, GISTROS, SÓ ISSO, SEM DEMARCAÇÕES RÉGIAS.



gentilezze di dei

P E L O
ITZSCHIANO
O "GRANDE
EIO-DIA"
M A I S
XATAMENTE
STAR À
OMBRA DO
EIO-DIA].
D'A

AVERE CORAGGIO DI

LASCIAR PERDERE TUTTO

IL RESTO. QUESTO È

L'ARTISTA DEL FUTURO:

COLEI CHE OGNI

GIORNO RINUNCIA

A QUALCOSA, LA CUI

PERSONALTÀ DIVENTA

OGNI GIORNO PIÙ

PIÙ PURA E PIÙ INNOCENTE



MURO, EMBEVECIDO PELA LUZ DOURADA, PARECE
AIS SINGULAR EM ROMA. COMO HÁLITO
VINO. ANIMA UM DESERTO, CONFERINDO-
E BELEZA E PERENIDADE ATEMPORAL, E VIÇO,
JAL JÓIA RARA A SER RECOLHIDA. ASSIM, A
MBRA PROJETADA É SEU INVERSO. NELA,
AL E TANGÍVEL, ENCONTRA-SE O EIXO
IGMÁTICO. QUEM CHEGA A ESTA HORA? O QUE
DARÁ EM NOSSAS POBRES ALMAS? NA SOMBRA
TÁ PROPOSTO O ENIGMA, O MISTÉRIO E TODA
LANCOLIA, QUE SE APROXIMA POR SOBRE
PÓRTICO, QUE ATEMORIZA NOSSO
STINO HÁ TEMPOS. TÃO CERTO? TÃO TRIUN
NTE? QUE MANCHAS ESPECTRAIS E FANTASMA
ORICAS PAIRAM SOBRE NOSSOS DESTINOS?
JANTA JUVENTUDE NOS INVADE E SE ESVAI,
CORRE DE NOSSA PRÓPRIA EXPERIÊNCIA?
ISTÊNCIA SINGULAR E AVASSALADORA.
M DESTINO, NEM TRAJETO. QUEM NOS GUIA
NÃO A INSISTÊNCIA EM EXISTIRMOS AQUÊM DE
OSSA PRÓPRIA PROJEÇÃO ESPECTRAL. A SOMBRA,
JE NÃO NOS ABANDONA....



I LUOGHI DECHIRICHIANI SONO DIVENUTI
ORMAI LUOGHI DELLO STILE, DELLA PITTURA
E DELLA SUA GLORIOSA NATURA ATEMPORALE.
FABIO BENZI

Un pittore che il destino porrà tra i maggiori dell'epoca nostra. Valga a secondar la mia profezia, l'etimologia che scopro nel suo nome: Chirico, cittadino di Firenze, ma anticamente oriundo della Sicilia, deriva indubbiamente dal **κηρυξ** greco, che è quanto dire araldo, annunziatore.

ALBERTO SAVINIO HERMAPRODITO



IL SOLE SEMBRA DIVERSO QUANDO COMMERGE DI LUCE UN MURO ROMANO.

SÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍ
NIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNI
DESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSD
GNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍG
OSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOS
SÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOS**DESÍGNIOS**DESÍ
NIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNI
DESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSD
GNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍG
OSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOS
SÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍ
NIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNI
SDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSD
GNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍG
OSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOS
SÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍ
NIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNI
DESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSD
GNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍG
OSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOS
SÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍ
NIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNIOSDESÍGNI



Mon Automme éternelle, o ma
saison mental. **APOLLINAIRE**

COME IL NOME INSEGNA | SALON D'AUTOMME |

QUESTA MOSTA APRE LE PROPRIE SALE TUTTI GLI

J'AI ME LES FRUITS JE DÈTESTE LE FLEURS.

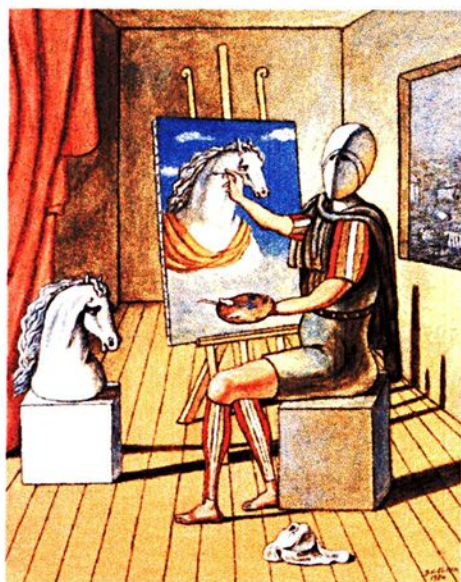
ANNI NELLA CARICA DI MELAGRONE FESSE E DI BEI

FRUTTI POLPUTI PER I COMPRI DORATI DA UN

SOLE OBLIQUO E COSÌ DISCRETO, DA NON TURBARE

NEPPURE LE FACOLTÀ VISIVE DI UN ALBINO.





O pintor de cavalo, 1974



projeto gráfico MARISE DE CHIRICO
diagramação e impressão do miolo ESTAÇÃO
impressão da capa IMAGEPRESS
papel do miolo ACÁCIA TEXT MARTELADO 90 GRS
[gentilmente cedido pela RIPASA]
cinegrafista TECO FRANCO

EM TORNO DE DE CHIRICO: DIAGRAMAS POSSÍVEIS

MARISE DE CHIRICO
SOB ORIENTAÇÃO DA
PROF.^a DR.^a DIRCE TEREZA CERIBELLI
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
SÃO PAULO. 2000

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS



EM TORNO DE DE CHIRICO: *DIAGRAMAS POSSÍVEIS*

MARISE DE CHIRICO

ORIENTAÇÃO: PROF^a DR^a DIRCE TEREZA CERIBELLI

DISSERTAÇÃO APRESENTADA

AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

DA UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

COMO REQUISITO PARCIAL PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE

MESTRE EM ARTES VISUAIS



SÃO PAULO

2000



PARA D.C.



MUITO OBRIGADA AOS CARÍSSIMOS

DIRCE TEREZA CERIBELLI

ADRIANA CAMPOS

GILBERTO DUARTE BARBOSA

HELOISA CASSONE

IVAN ANTÔNIO DE ALMEIDA

MARISE SOARES HANSEN

SILVIA PREVIDELI

TUCA VIEIRA

VALDO RESENDE



1. *Todas as coisas são vazias.*

Giorgio De Chirico

FAGIOLLO, Maurizio. Giorgio De Chirico Il Tempo di Apollinaire

Paris 1911 / 1915. Roma: De Luca Editore, 1981.



Tutte le case sono vuote

Giorgio de Chirico



RESUMO

Pesquisa Giorgio De Chirico há muitos anos. O presente trabalho foi legitimado pela exposição *Giorgio De Chirico*, no MUBE-SP, em 1998, uma vez que esta apresentou todos os tipos de procedimentos e materiais que foram utilizados pelo artista.

Percebendo, logo de início, a possibilidade de sobreposições das diversas linguagens plásticas e ainda de poesias e de dissertações verbais, contidas no universo do autor, optei por montagens em imagens gráficas digitalizadas capazes de permitirem aos leitores a percepção sensorial imediata dessas sobreposições. Em um segundo momento, experimentei também a possibilidade de conferi-las de modo mais sistemático.

Percebi e demonstrei que, apesar de a obra de De Chirico reproduzir mitologias, este retira delas personagens e imagens, quebrando-lhes as seqüências narrativas e cosmogônicas. Tais imagens, dentro de sua obra, passam a ter valor de símbolos. Para interpretá-los, tomei como teoria principal os conceitos de símbolo, sonho e mito em Jung. Apesar de valer-me da bibliografia a respeito, preferi basear-me na síntese realizada por um profissional da Psicologia Analítica em exercício.

Identifiquei, nas obras da exposição, a trajetória: autômatos / guerreiros / cavaleiros / cavalos.

Na valorização dos cavalos revelou-se-me a presença indicial do universo celta.

A *Pintura Metafísica*, postulada pelo autor, foi apreendida como sendo os vazios e os silêncios através dos quais capta as formas dos elementos condensados.

Ao final, retomei todos os assuntos, inserindo-os dentro do “processo de comunicação”. Para tanto baseei-me nas *Funções da Linguagem* de Roman Jakobson, associando-o à noção do símbolo junguiano e ao modo como esses aparecem no modelo de significação da *Semiótica* de Charles Sanders Peirce.

ABSTRACT

I have been studying Giorgio De Chirico for several years. The exhibition *Giorgio De Chirico*, which took place at Mube - SP, in 1998, was chosen as the object of study of this paper, once it was possible to find there all the procedures and material used by the artist.

Soon I understood the languages (both visual and verbal) developed by De Chirico could be overlapped. That explains the setting of digitalized graphic images, which are able to let readers' sensorial perception of the overlappings happen immediately. Then, I analysed them systematically.

I could see that, although De Chirico reproduces mythologies, he makes use of mythological characters and images, and not of the mythic plots themselves. Such images become symbols in his work. To interpret them, I have used Jung's concepts of symbol, dream and myth. Although I have studied much of the bibliography on this subject, I chose to be guided by a synthesis made by a professional on Analytical Psychology.

It was possible to identify, in the works exhibited, the pathway: automatons / warriors / horsemen / horses. The recurrence of the horses came to reveal some aspects of the celtic mythology.

The author's concept of *Metaphysical Painting* has been approached as the *empty spaces* and the *silence* through which he gets to the form of the elements.

Finally, I went back to all subjects, inserting them into the communication process. With this purpose, I chose *Roman Jakobson's language functions*, associating them to Jung's concept of symbol, and to the way it applies to the signification patterns of C. S. Peirce.



DE CHIRICO SOGNA SE STESSO	19
"VORREI AD OGNI COSTO ESSERE SOLA"	
DISSE LA STATUA CON LO SGUARDO CALMO DI ETERNITÀ	21
GIORGIO DE CHIRICO, MUBE, SP	25
EM BUSCA DO ESPECTADOR CO-AUTOR	29
ELENCO DAS PERSONAGENS "PILHADAS" DAS COSMOGONIAS	33
EM TEMPO: DOS MODOS DE MONTAGEM DOS DIAGRAMAS INICIAIS	37
 MAS, O QUE NOS FICA DO OLHAR AS OBRAS [DA EXPOSIÇÃO] É A REDUNDÂNCIA DA FIGURA DOS CAVALOS...	 67
DIOSCUROS - FILHOS DE ZEUS	69
UMA PAUSA PARA A PASSAGEM DOS CELTAS	79
VESTÍGIOS CELTAS EM DE CHIRICO	83
 AUTÔMATO / GUERREIRO / CAVALEIRO / CAVALO	 87
 E O VAZIO?	
DO SIGNIFICADO DA PINTURA METAFÍSICA DE DE CHIRICO	89
 DE CHIRICO: UM TEXTO PLURAL	 107



BIBLIOGRAFIA	119
--------------	-----

ANEXO I

UMA BIOGRAFIA POSSÍVEL [AUTOCENTRADA] DE GIORGIO DE CHIRICO SEGUIDA DA BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA CONSULTADA	129
--	-----

ANEXO II

ASSUNTO CENTRAL: OS CONCEITOS DE SÍMBOLO, SONHO E MITO EM JUNG ENTREVISTA COM DR. BORIS FRENK CHUSTERMAN CONDENSADA PELA AUTORA	185
---	-----

ANEXO III

CD-ROM <i>GIORGIO DE CHIRICO</i> , MUBE-SP, 1998	
--	--



2. De Chirico sonha consigo mesmo.

BARILLI, Renato. "De Chirico sogna se stesso" in Il ciclo del Postmoderno. La ricerca artistica negli anni 80. Milano:

Gianngiacomo Feltrinelli, 1987.

3. Conforme identificadas por Maurizio Faggiolo d'Arco, podemos considerar as seguintes fases pictóricas:

1910 / 15 Florença e Paris, *os princípios da estética metafísica*;

1915 / 18 Ferrara, *afirmação da Metafísica*;

1918 / 22 período clássico, de *Valori Platici*; retorno à pintura;

1923 / 24 período romântico;

1925 crise depois do surrealismo;

1926 / 30 novas mitologias;

1930 / 35 período renouiriano, clássico e monumentalista;

novas visões;

1936 / 38 América;

1937 / 48 barroco, romântico;

1948 / 78 período neometafísico.

FAGIOLLO, Maurizio. L'opera completa di Giorgio de Chirico 1908-1924. Milano: Rizzoli Editore, 1984.

4. OLIVA, Bonito Achile. Giorgio De Chirico pinturas e esculturas. Museu Brasileiro da Escultura Marilisa Rathsam.

Milano: Torcular, 1988.



"DE CHIRICO SOGNA SE STESSO"²

Giorgio De Chirico produziu intensamente por 70 anos. Estudou, refletiu, apreendeu, pintou, desenhou, esculpiu, projetou, cenografou, escreveu, até o ano de sua morte, 1979.

Mesmo tendo passado por vários períodos e utilizado diferentes suportes,³ De Chirico tem uma constante inquietação proposta nos enigmas de toda sua obra e em sua trajetória de vida, e uma dedicação: representar a grande pintura clássica, ao lado de Michelangelo, Rafael, Ticiano, ou, ainda, Rubens, Rembrandt, Delacroix e Renoir. Mestre da citação e da ironia, atribui à própria imagem, como nos diz Achile Bonito Oliva,⁴ a força de um duplo mito: o interno, descrito na obra e o externo, ligado à perícia de sua capacidade técnica.



5. "Quero a todo custo estar sozinha." disse a estátua com o olhar calmo de eternidade.

DE CHIRICO, Giorgio. "Il Desiderio della Statua" in FAGIOLLO, Maurizio. Giorgio De Chirico Il tempo di Apollinaire Paris 1911 / 1915. Roma: De Luca Editore, 1981.

6. L'opera antica di De Chirico non tollera dal sinistro giocoliere attuale i colori fangosi dei suoi nuovi quadri e, con essa, ricacceremo nella spazzatura del dimenticatoio questo pittore che per primo scoprì un ambiguo e nuovo aspetto del mistero. E adesso, i roccetti di filo, le ciminiere delle fabbriche e i dolci secchi non fanno altro che disgustarci di colui che ce li presentò: la pittura odierna non permette più di cercare il meraviglioso là dove si trovò per così, l'unto tempo e da dove s'è definitivamente dileguato. È inutile indugiare sul gran pittore Giorgio De Chirico. Una barba gli è cresciuta sulla fronte; una vecchia barba da copista; una sporca, vecchia barba da rinnegato, una sporca, vecchia, livida barba da vecchio."

A obra antiga de De Chirico não tolera dessa atual brincadeira funesta as cores lamacentas de seus novos quadros e, com isso, vamos jogar na varredura do esquecimento esse pintor, que primeiro descobre um ambiguo e novo aspecto do mistério. E agora, os roquetes de fio, as chaminés das fábricas e os doces secos não fazem outra coisa, sem ser lamentarem-se daquele que os apresentou: a pintura contemporânea não permite mais procurar o 'maravilhoso' onde se encontrava há muito tempo e de onde foi definitivamente dissipado. É inútil perder tempo com o grande pintor Giorgio De Chirico. Uma barba cresceu-lhe na cara, uma velha barba de copiador, uma imunda, velha barba de renegado, uma imunda, velha, lívida barba de velho.

QUENEAU, R. La Révolution Surréaliste, nº 11, 1928 in CALVEZI, Maurizio, MORI, GIOIA. in De Chirico. Firenze: Giunti, 1988.

7. LISTA, Giovanni. De Chirico. Paris: Fernand Hazan, 1987.



"VORREI AD OGNI COSTO ESSERE SOLA" DISSE LA STATUA CON LO SGUARDO CALMO DI ETERNITÀ⁵

Giorgio De Chirico produziu romances, poesias, ensaios críticos, livros de memórias, colaborou com revistas atuantes, como *Valori Plastici*, *La Ronda* e *Convengo* e publicou, em 1929, *Ebdomeros*, romance autobiográfico, considerado uma obra prima da literatura surrealista. Realizou cenários e figurinos para a comédia coreografada *La Giara*, de Alfredo Casella, atividade que retomaria nos anos 60. Em 1930, ilustrou *Calligrammes*, de Apollinaire; entre 1936 e 1938, capas de *Vogue* e *Haper's Bazaar*. Desenhou móveis para a mostra *Four Rooms Designed for Paintings*, em sua estada em New York. A partir de 1936, começou a interessar-se pela escultura em terracota, recriando, em volume, algumas de suas personagens preferidas: *Heitor e Andrômeda*, *Hipólito e seu cavalo*, *Os Arqueólogos*. Posteriormente, retomaria a escultura em bronze com seus temas recorrentes, acrescidos dos cavalos clássicos. Em seguida, De Chirico se dedicaria à criação dos múltiplos em bronze e prata e esculturas / jóias em prata.

Em julho de 1946, declarou falsa toda a sua produção datada entre 1910 e 1920, exposta na Galerie Allard, em Paris. Começou a polêmica a respeito da falsificação de sua obra, que perdurou até mesmo depois de sua morte, posto que Isabella Far, sua segunda esposa, reafirmara as mesmas irredutíveis posturas de seu marido. Um breve histórico das abordagens a respeito da obra de Giorgio de Chirico, nos mostra que as críticas feitas pelos surrealistas⁶, cujo ápice se dera em 1926, resultaram na divisão da sua produção em primeiros trabalhos, referindo-se à fase de Pintura Metafísica, e em períodos posteriores. Essa classificação perdurou até a retomada da pintura nos anos 80 com o novo paradigma formalista do neo-figurativismo.

A partir da segunda metade dos anos sessenta, todo o estudo de sua obra é feito de forma integral, no sentido de fazer valer toda a sua produção.

Dentre as abordagens que apreendem a obra de De Chirico integralmente, Giovane Lista⁷ defende não somente sua contemporaneidade, como também a natureza profética de sua arte. Todos os pintores

21 citacionistas, os transvanguardistas, os neo-expressionistas, os anacronistas, os simulacionistas,

8. BARILLI, Renato. "De Chirico sogna se stesso" in
Il ciclo del Postmoderno. La ricerca artistica negli anni 80.

Milano: Gianngiacomo Feltrinelli, 1987.

9. BARILLI, Renato. "De Chirico sogna se stesso". op. cit.



os pós-conceituais da revisitação maneirista do museu e, praticamente, todos os representantes do retorno à pintura, se proclamam aprendizes de Giorgio De Chirico. Após o surgimento de novos valores criadores e comportamentais do artista pós-moderno, que opera após o fim da história e troca o valor de uma obra única pelo objeto de consumo, atribui-se a ele o destino da obra como réplica infinita.

Renato Barilli⁸ afirma que toda a produção de Giorgio De Chirico recicla, no sentido de revisitação, de seleção e de processamento, o legado cultural. A reciclagem histórica efetuada por ele organiza imagens canônicas, selecionadas através de séculos de história da arte, assumindo, assim, os seus maiores estereótipos: as estátuas e os templos gregos, a perspectiva quatrocentista, as opulentas formas do Renascimento, a exaltação barroca. A sua fase metafísica recicla o legado histórico cultural grego, enquanto a neo-clássica apresenta uma retomada dos grandes mestres do *Trecento* e *Quattrocento*, tanto pela temática [retratos e auto-retratos, paisagens, naturezas mortas], quanto pela técnica que, posteriormente, será denominada de “*retomada da pintura de cavalete*”⁹. Além disso, na sua produção dos últimos tempos, Giorgio De Chirico descobriu a possibilidade de visitar a si mesmo, reciclando sua própria obra da época precedente, com absurda e profunda ironia.

As cópias realizadas pelo próprio De Chirico, a partir de 1940, foram um dos maiores obstáculos para a valorização das obras dos períodos posteriores. A contribuição do artista para o mercado dos falsos é ainda discutida: simplesmente pretendia fazer circular os quadros com datas alteradas, para fins comerciais ou isso fazia parte de seu espírito lúdico e paródico de brilhante estrategista?

10. Encontra-se como **Anexo 3** dessa dissertação o CD-Room da exposição, para verificação das obras.

11. Esta trajetória pode ser facilmente ilustrada por obras como: *Trovatore*, 1968; *Trovatore nostalgico*, 1935; *Gladiatori*, 1935; *Cavallo e cavaliere [Dioscuro]*, 1938; *Cavalli antichi*, s\data; *Bucefalo*, s\data; *Cavalli in riva al mare*, 1932; *Cavalli nel tramonto*, 1944; *Cavallo bianco riva al mare*, 1952; *Guerreri antichi in riva al mare*, 1955; *Ippolito e compagni*, 1963.



GIORGIO DE CHIRICO, MUBE – SP

Fazer um corte na obra de Giorgio De Chirico seria confiná-la em uma de suas fases, ou facetas. O escopo da presente pesquisa está delimitado pelo repertório das obras presentes na exposição *Giorgio De Chirico*, do MUBE, Museu Brasileiro da Escultura Marilisa Rathsam, que ocorreu entre os dias 16 de março e 26 de abril de 1998, em São Paulo.¹⁰ Com curadoria de Achile Bonito Oliva, a exposição integrou o projeto *Pintores-Escultores* elaborado por Fábio Magalhães. Tratou-se de uma oportunidade única para contemplar uma extensa exposição de aproximadamente 150 obras, entre pinturas, esculturas, múltiplos e jóias que abrangeu obras realizadas, desde a juventude do artista, em 1914, até a sua maturidade, como *Il Contemplatore*, de 1976. A exposição está documentada em vídeo, para garantir a validade de suas percepções visuais e das interpolações, realizadas dentro e frente às articulações da exposição.

A análise que se apresenta parte da premissa de que as obras da exposição *Giorgio De Chirico* podem determinar uma trajetória. De Chirico parte do referente, do mundo real, visto a partir da tônica antropocêntrica da cultura clássica ocidental. Há um profundo respeito aos dados visíveis da realidade, facilmente perceptíveis a partir da linguagem indicial que, associada à manutenção do código da pintura, resulta no uso do objeto figurado como representação dessa mesma realidade. As sistemáticas incidências de algumas personagens apresentadas, muitas vezes identificadas pelo título das obras, indicam que tal trajetória parte da figura dos autômatos, passa pela dos guerreiros e cavaleiros e, finalmente, fixa-se na dos cavalos. Isso pode ser observado em um discurso exaustivo, que transmigra da pintura para a escultura, da poesia para as reflexões filosóficas e, finalmente, para o referente."

Isolando-se tais personagens, duas abordagens podem ser delineadas:

a identificação dessas personagens com grandes temas mitológicos, apropriados das cosmogonias, integrantes de uma complexa composição mítica, que retornam à realidade com elementos carregados de conteúdos simbólicos; e

a identificação de tais temas com acontecimentos pessoais da vida de De Chirico, tornando a

25 dimensão biográfica fundamental para a apreensão de sua obra.

"INTERPRETAÇÕES" DE IMEDIATO: PENSAMENTO EM 'BLOCO', FRENTE À EXPOSIÇÃO

De Chirico estrutura toda a sua narrativa no discurso verbal ou pictórico, aponta para o mundo referencial, e ainda postula uma poética própria. Logo, ele nos permite buscá-lo como referente de suas obras, não no sentido psicológico, mas no sentido de uma mente criadora que nos mostra seus relevos.

As análises imanentes mostraram-se redundantes, pois os recursos plásticos e formais exigem uma complexidade poética que a obra referencial não comporta. A partir da análise temática surge a composição mítica, tomando-se como textos / objetos a mitologia helênica e latina e, como pano de fundo, a mitologia celta.

12. CERIBELI, Dirce. Dentro da asa de uma borboleta, meninos e meninas explodem poesia...Diálogos poéticos: Brasil, Portugal e Goa. Vol. I. Tese de Livre Docência. IA/UNESP. 1995.



EM BUSCA DO ESPECTADOR CO-AUTOR

Tendo em vista a intensa e complexa obra de De Chirico, o presente trabalho pretende apresentar ao leitor uma trajetória para sua obra, através dos diagramas iniciais, elaborados especialmente para esse fim. Trata-se do “diagrama” segundo Peirce,¹² que se realiza como secundidade: o ato experiencial do homem no processo de defrontamento e aprendizagem da alteridade. Lê-se um diagrama percebendo os índices que apontam para a realidade lá figurada. Os diagramas propostos são compostos de imagens coletadas do universo pictórico ou escultórico, dentre as obras presentes na exposição *Giorgio De Chirico*, complementadas por escritos ou impressões do próprio artista e de seus críticos. São imagens de seu repertório, como nos permitiu os meios tecnológicos disponíveis. E, pratica-se, desse modo, o próprio método chirichiano, paródico e lúdico que para falar sua obra cita-a novamente.

Foram necessários 13 diagramas para que a trajetória autômatos / guerreiros / cavaleiros / cavalos pudesse ser apresentada. Os primeiros três diagramas dizem respeito aos autômatos [1, 2 e 3], seguidos de três para o tema dos guerreiros [4, 5 e 7], três para os cavaleiros [7, 8 e 9] e mais quatro, dedicados às figuras dos cavalos [10, 11, 12 e 13].

Os diagramas são permeados por uma escrita sensorial, resultado da leitura feita pela própria autora, após algum tempo de distanciamento das obras, como leitora / co-autora.

Pretende-se provocar nos possíveis leitores fruições sensoriais. Em um primeiro momento, deseja-se que sejam levados a reconhecer em elementos do universo do artista ou das personagens em questão e, em seguida, que sejam atingidos por uma espécie de *estranhamento* ao notar que as figuras recortadas, resultam em algo desconhecido. Ao experienciar tais processos, elementos potencialmente simbólicos suscitarão leituras em infinitas proposições. Não se trata da interpretação desses elementos, mas de sua tradução sensorial, a partir de proposições possíveis. Essa dissertação é um resultados desse processo.

A opção em manter os textos em seu idioma original visa destacar a universalidade de Giorgio De Chirico, bem como o convívio cosmopolita, tão característico da primeira metade do século XX, na Europa ocidental.

13. O Dr. Bóris Frenk Chusterman é analista junguiano, membro da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica e concedeu-me entrevista em seu consultório em São Paulo, que pode ser lida reconstituída no **Anexo 2** dessa dissertação.

14. Os conceitos junguianos aqui utilizados estão apresentados pelo Dr. Bóris no **Anexo 2**



Segundo o Dr. Bóris Frenk Chusterman,¹³ uma imagem pode ser considerada simbólica quando carrega em si atributos, que foram colecionados a partir de experiências adquiridas, independente de suas qualidades intrínsecas. O símbolo junguiano¹⁴ tem significados ilimitados mas, ao mesmo tempo, constantes e universais, encontrados em culturas distintas, em épocas e regiões diferentes. Toda imagem possui em si um potencial simbólico que lhe pode ser conferido de acordo com seu caráter numinoso: os conteúdos dessa imagem podem aflorar, no caso de uma vivência adequada com o símbolo. Não se trata de uma interpretação simbólica – procedimento que reduziria todo seu potencial – mas de fazer uso dessa imagem, ampliá-la através de recursos de expressão sensorial, corporal, de jogo dramático, de desenho, cujos resultados atinjam transformações psíquicas, e mudanças no campo da consciência. Trata-se de fazer uso da imagem simbólica, buscando as suscitações e as associações, trazendo à tona vivências e sentimentos relacionados. Um símbolo intenso proporciona esse processo e desencadeia *insights*, a caminho da transformação psíquica. Permitir que o símbolo ilumine, posto que o símbolo é a melhor expressão dele mesmo, representa a ciência dele próprio. Quando tais imagens compreendem um âmbito universal, como nas mitologias, carregam, ao longo de centenas de anos, as sínteses de questões psicológicas inconscientes e coletivas e, se tornam resultados, depurados e condensados, e que podem ser identificadas como grandes padrões de funcionamento psíquico. São, então, denominadas de arquétipos. Como em torno de um mesmo tema, aglomeram-se várias expressões, somente nesse sentido um arquétipo pode ser encontrado e considerado. Os símbolos são, portanto, imagens arquetípicas, de cuja forma os arquétipos se apropriam para se manifestar.



15. "Pilhadas", expressão utilizada por Roland Barthes, em seus últimos seminários, principalmente quando se referia aos modos da "escritura".

16. Personagens retratadas em obras como: *Cavallo e cavaliere [Dioscuro]*, 1938 / 1940; *Arianna dormiente*, 1940; *Ettore e Andromaca*, 1986 - gesso original; *Ippolito [Efebo a cavallo]*, 1969; *Gli archeologi [Oreste e Pilade]*, 1940 - gesso original; *Il Minotauro pentito*, 1969 - gesso original; *Penelope e Telemaco*, 1970 - gesso original; *Orfeo*, 1970 - gesso original; *Le Sibille*, 1970 - gesso original; *Ganimede e il suo cavallo*, 1970 - gesso original; *Il sogno di Achille*, 1927; *Trofei con la testa di Giove*, 1928; *Paride con cavallo*; 1952; *Eltra consolatrice*, 1957; *Cavalli con Aigrettes e il dio Mercurio*, 1965; *Edipo e la sfinxe*, 1968; *Orfeo trovatore stanco*, 1970; *Conversazione delle muse*, 1973; *Antigone consolatrice*, 1973; *Cavalli antichi di Apollo*, 1974; *Leda*.



ELENCO DAS PERSONAGENS "PILHADAS" DAS COSMOGONIAS

Ao observar-se os diagramas, para além da escritura sensorial, percebe-se a presença de figuras constantes, recorrentes no universo do autor. Ao acioná-las, verificamos que não nos levam a recompor as narrativas, as cosmogonias, ou as hierofanias de que vieram. As personagens pertencem a essas categorias. No entanto, Giorgio De Chirico realiza um recorte, apropriando-se de um momento, cujo ponto de foco realiza a sua temática.

Embora essas personagens levem o fruidor a uma recomposição metafórica, estão separadas das suas narrativas originais e passam a valer isoladamente. Desta maneira, conferindo significados a cada obra encaixada em uma moldura própria, as personagens se remetem ao autor, compõem sua trajetória pessoal. É nesse sentido que se evidencia o trabalho de Giorgio de Chirico como auto-centrado, metalinguístico.

Experimentando a força dessas personagens, em si mesmos – imagens referenciais, com alto potencial simbólico, sensorial e, ainda, associados à sua biografia – vê-se que o artista cria uma dimensão nova para tais narrativas. E, já podemos concluir que essas figuras, quando enfatizadas passam a ter o valor de símbolos, se vistas dentro dessa trajetória auto-centrada e se ampliadas, possibilitam outros resultados como os diagramas e os escritos, apresentados nessa dissertação.

Nesse sentido, basta um levantamento das obras apresentadas na exposição *Giorgio De Chirico* para apresentarmos uma listagem das tais personagens "pilhadas"¹⁵ das cosmogonias e, segundo o andamento da pesquisa, podem ser divididas em três categorias distintas:

Personagens identificáveis – remetem a uma mitologia específica:

Dióscuros: Castor e Pólux, Ariadne, Heitor e Andrômaca, Hipólito, Orestes e Píades, Minotauro, Penélope e Telêmaco, Orfeo, as Sibilas, Ganimedes, Aquiles, Júpiter, Páris, Electra, Cavalos com Aigrettes e Mercúrio,

33 Édipo e a esfinge, Orfeu, as Musas, Antígona, Cavalos antigos de Apolo, Leda.¹⁶

17. Cavalli antichi [Gruppo di cavalli], 1969 - gesso original;
Gladiatori, 1918; *La vergine del tempo*, 1919; *Muse della
lirica*, 1973; *La musa della musica*, 1970; *La musa
dell' antichità*, 1970; *La musa dell' archeologia*, 1974;
La musa del teatro, 1974; *La musa della letteratura*, 1985.

18. Gli archeologi, 1940; *Trovatore*, 1968;
Il consolatore, 1970; *Il pittore*, 1968 - gesso original;
Le muse inquietanti, 1968 - gesso original;
Manichini coloniali, 1968 - gesso original; *Il poeta solitario*,
1970 - gesso original; *Il contemplatore*, 1976;
Il grande metafisico, 1970 - gesso original.



Recomposição das personagens das mitologias – reconstrução de imagens genéricas: Cavalos antigos, gladiadores, a Virgem do Tempo, Musa da Lírica, Musa da Música, Musa da Antigüidade, Musa da Arqueologia, Musa do Teatro, Musa da Literatura.¹⁷

Criações de Giorgio De Chirico – tendências que apontam para a arte e literatura italianas: Os Arqueólogos, o Trovador, o Consolador, o Pintor, as Musas Inquietantes, Manequins Coloniais, o Poeta Solitário, o Contemplador, o Grande Metafísico.¹⁸



EM TEMPO: DOS MODOS DE MONTAGEM DOS DIAGRAMAS INICIAIS

Todos os 13 diagramas foram compostos obedecendo ao mesmo processo de diagramação. Assim, para esclarecer seus modos de montagem, segue-se o processo de feitura dos diagramas nº 12 e 13, como exemplos.

ORIGINAIS

Todas as imagens originais utilizadas nos diagramas foram captadas digitalmente e separadas por assuntos específicos:

- a. manequins / estátuas / autômatos
- b. gladiadores / guerreiros / cavaleiros
- c. cavalos
- d. imagens complementares: desenhos, interiores metafísicos, molduras, praças, pórticos, nuvens, sombras, janelas.
- e. textos

PALETA DE CORES

Uma gama restrita de cores foi utilizada, buscando-se reproduzir as cores mais recorrentes nas obras capturadas. Destacam-se as cores laranja, ocre, amarelo, marrom, verde e azul.

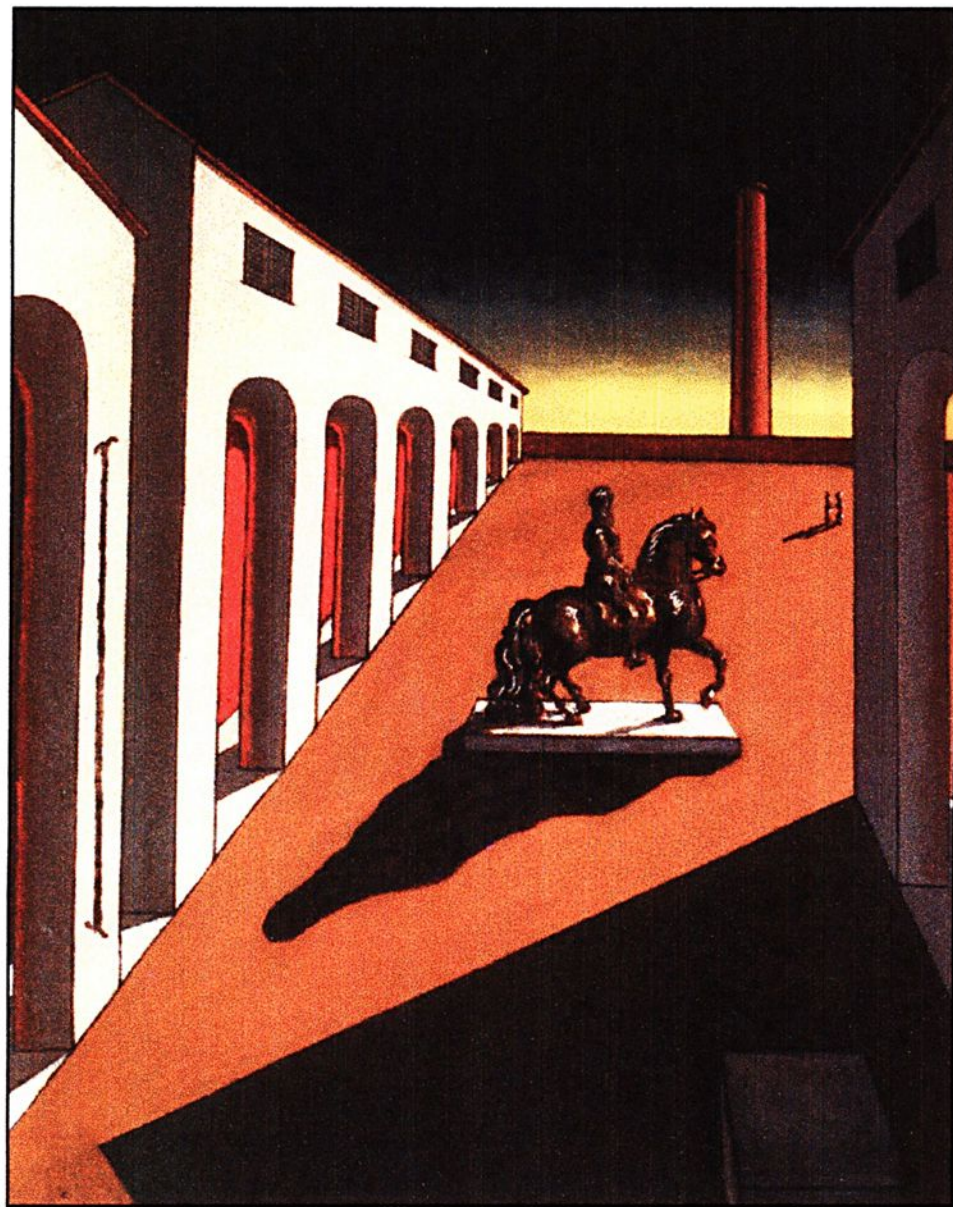
OBRAS ORIGINAIS UTILIZADAS NAS PRANCHAS Nº 12 E 13



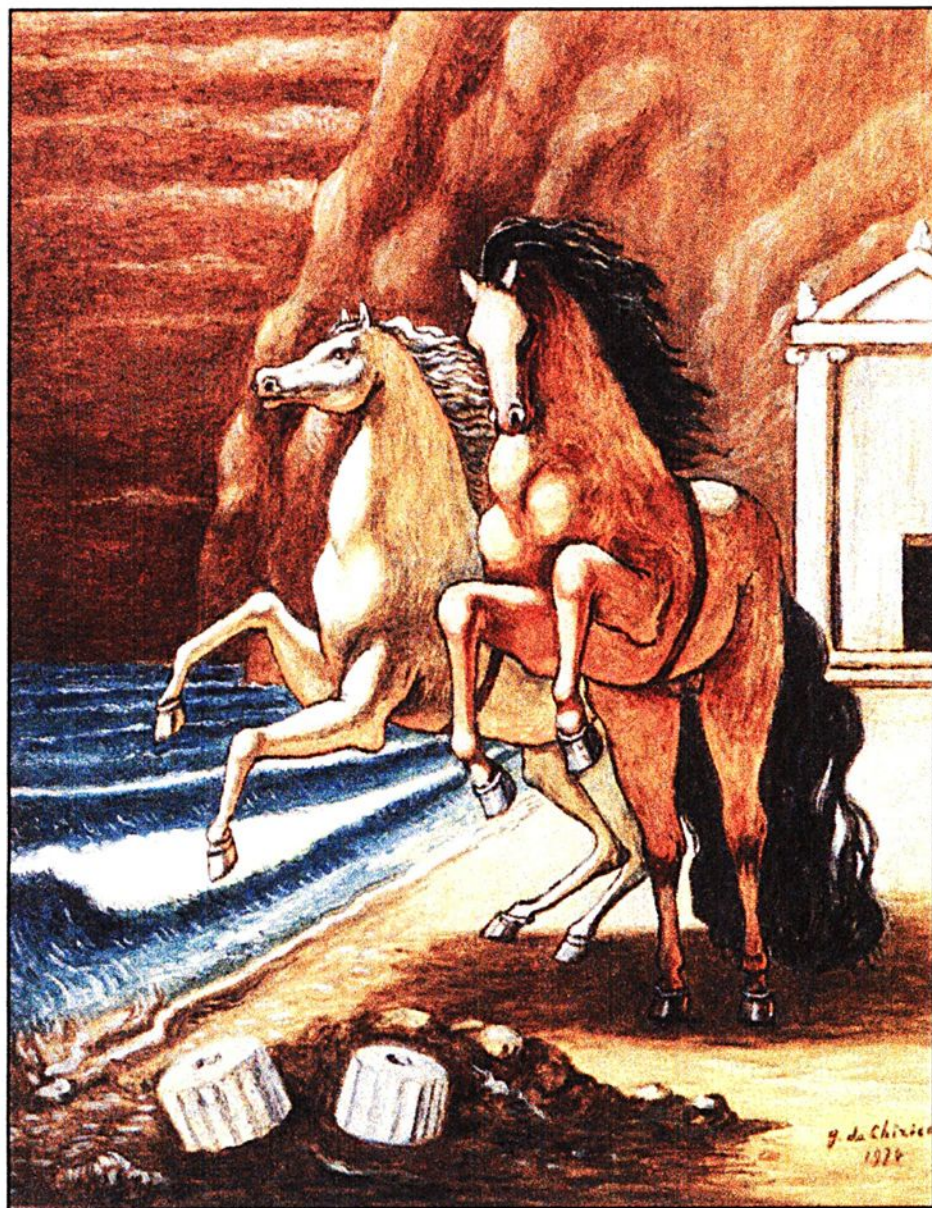
PERFIL DE CAVALO
jóia em prata década de 70



GRANDE CAVALO [CAVALO ANTIGO]
bronze patinado 1971



PRAÇA DA ITÁLIA COM ESTATUA EQUESTRE
óleo s/ tela, 1936



CAVALOS ANTIGOS DE APOLO
óleo s/ tela, 1974

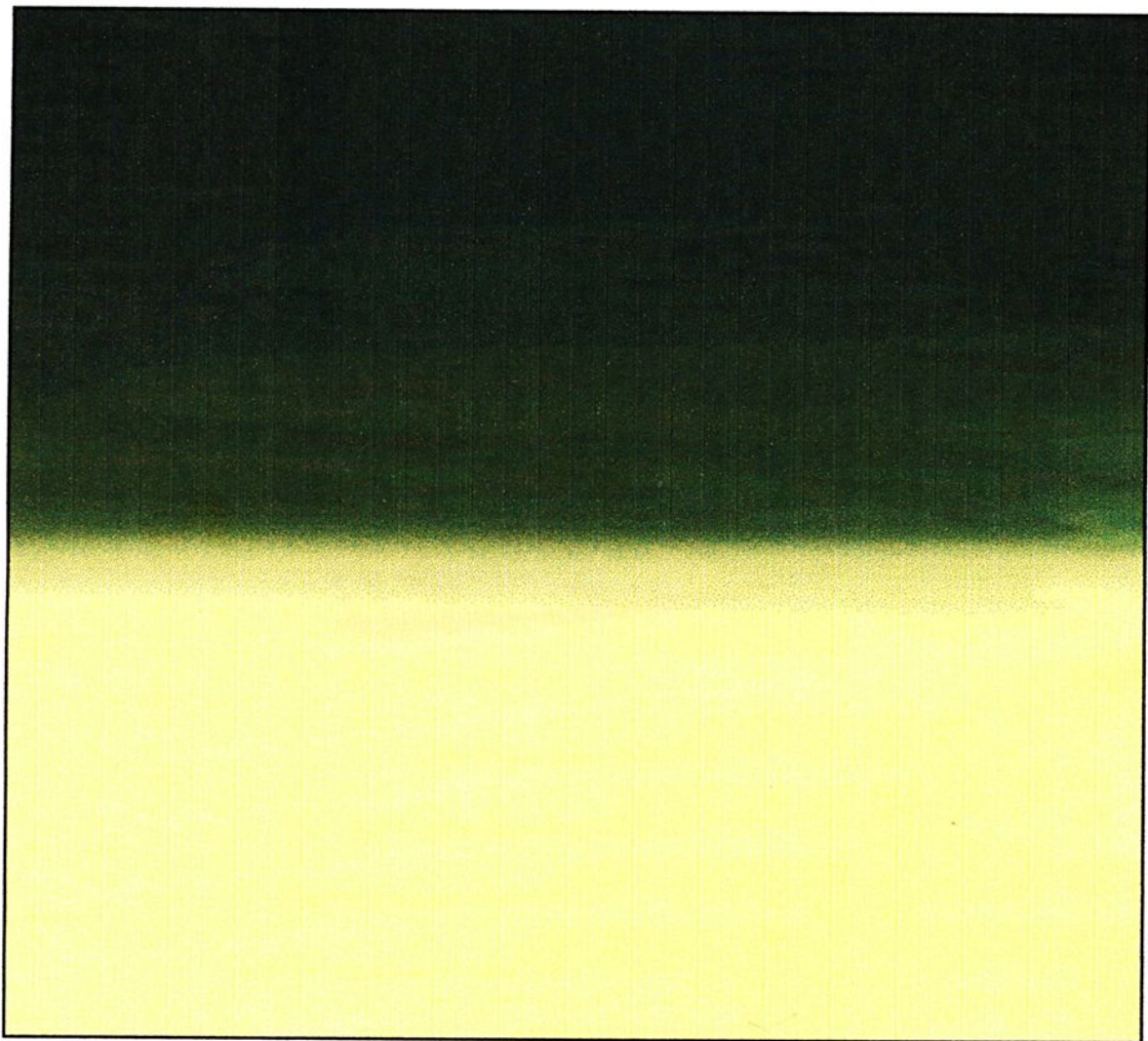


IL CONDUTTIERO
desenho, 1917

ETAPA 1

Bases

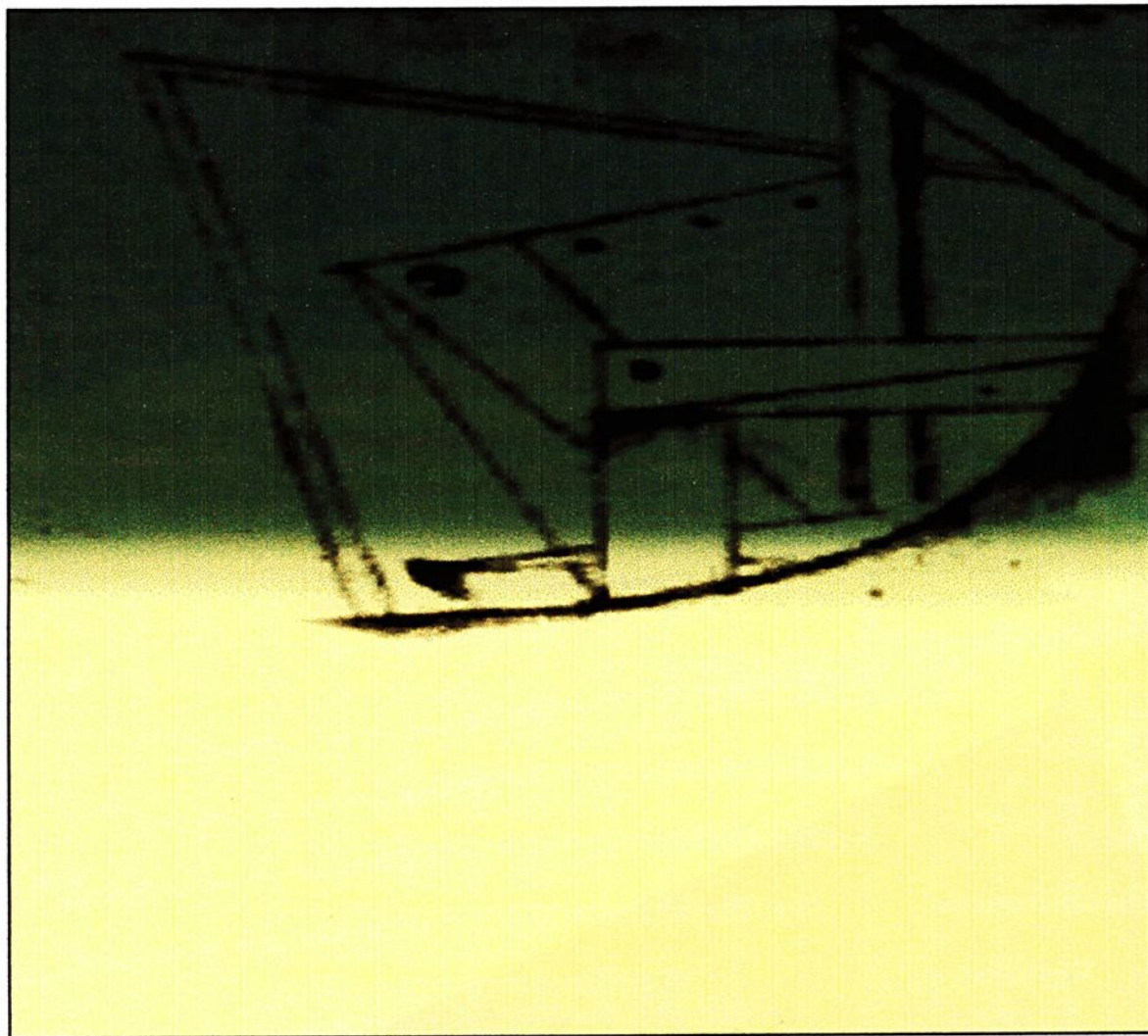
As bases foram compostas a partir de fragmento de uma obra pictórica do original, nesse caso, da *Praça da Itália com estátua equestre*. A imagem foi condensada em uma síntese gráfica, buscando-se torná-la mais coesa, limpa e forte. O objetivo foi o de criar uma base referencial do assunto, a ser reproduzido em cada diagrama.



ETAPA 2

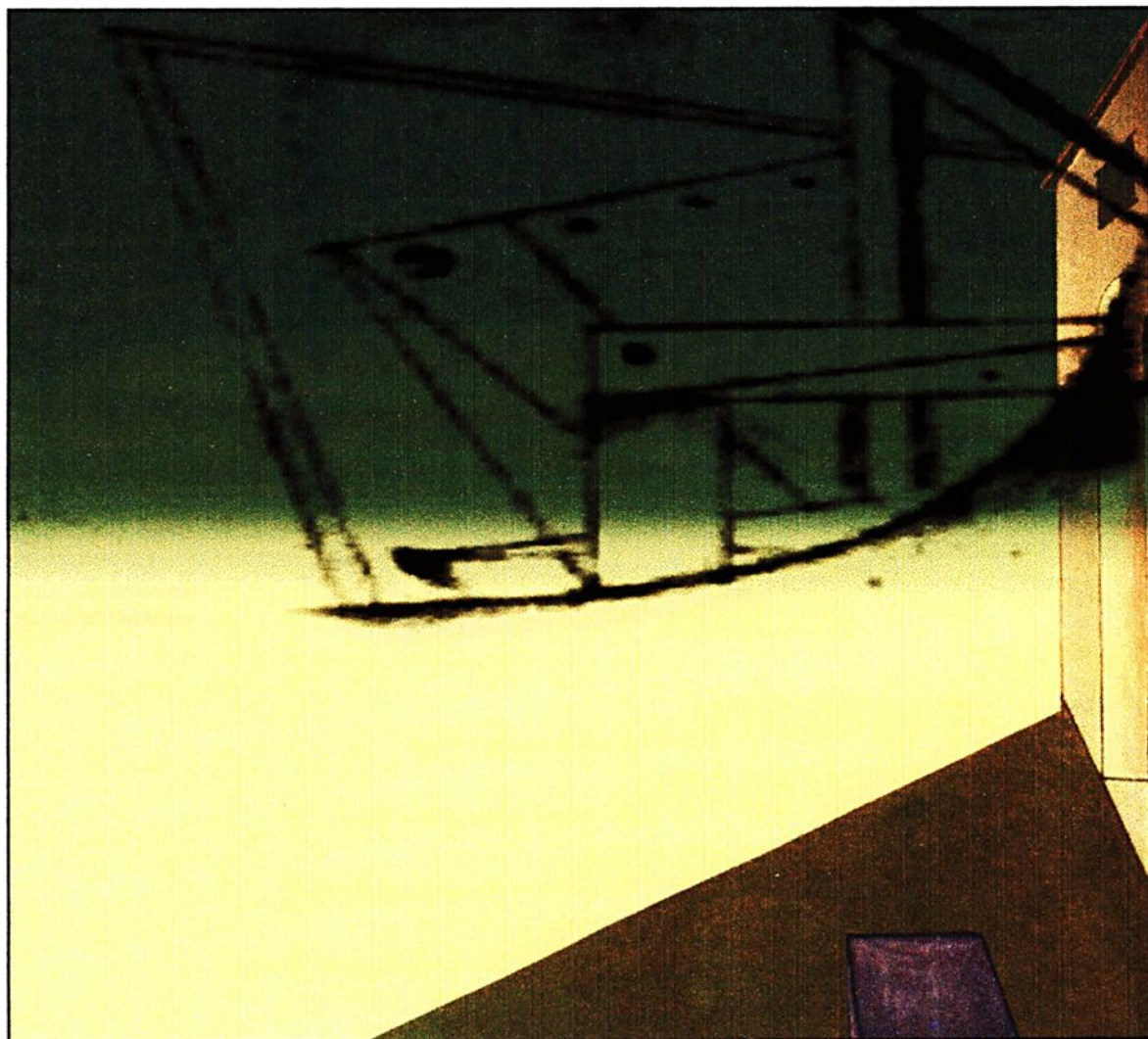
Sobreposição

As imagens foram sobrepostas, de modo que a cor de base fosse incorporada à nova imagem. Brilhos e contrastes foram adequados para enfatizarem, em detalhes, as sombras e valorizarem os volumes, principalmente em se tratando de peças escultóricas.



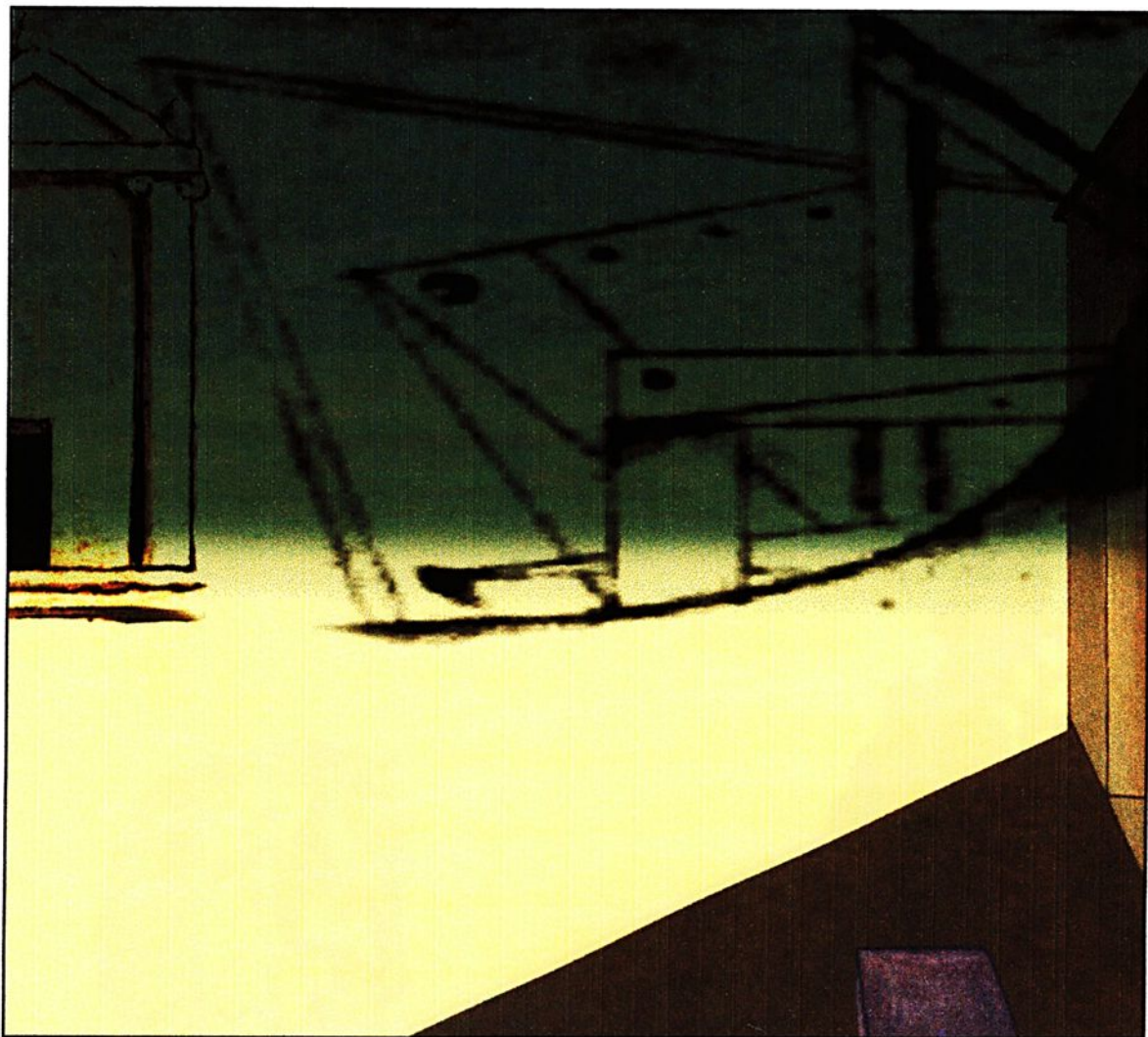
ETAPA 2

Sobreposição



ETAPA 2

Sobreposição



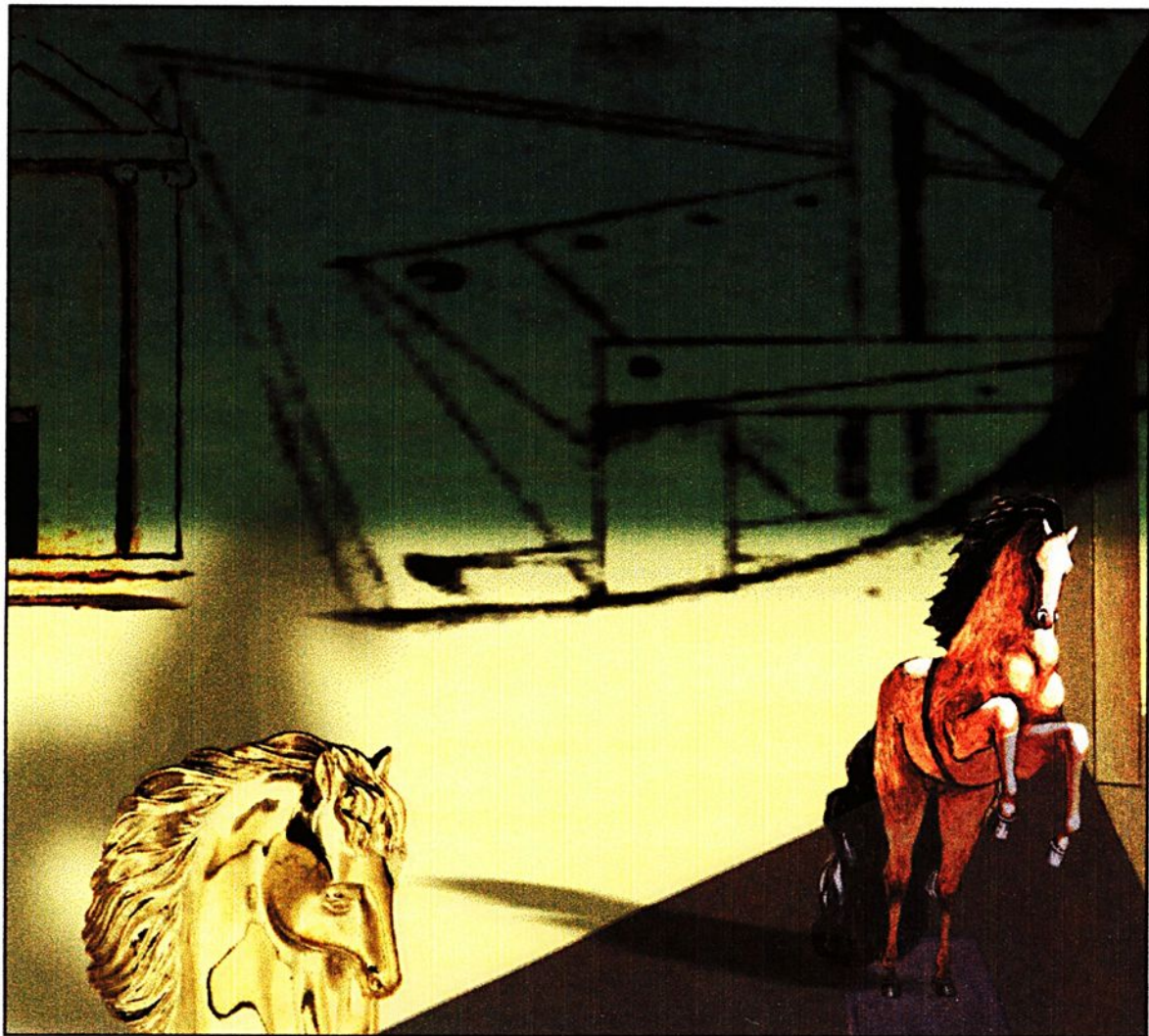
ETAPA 2

Sobreposição



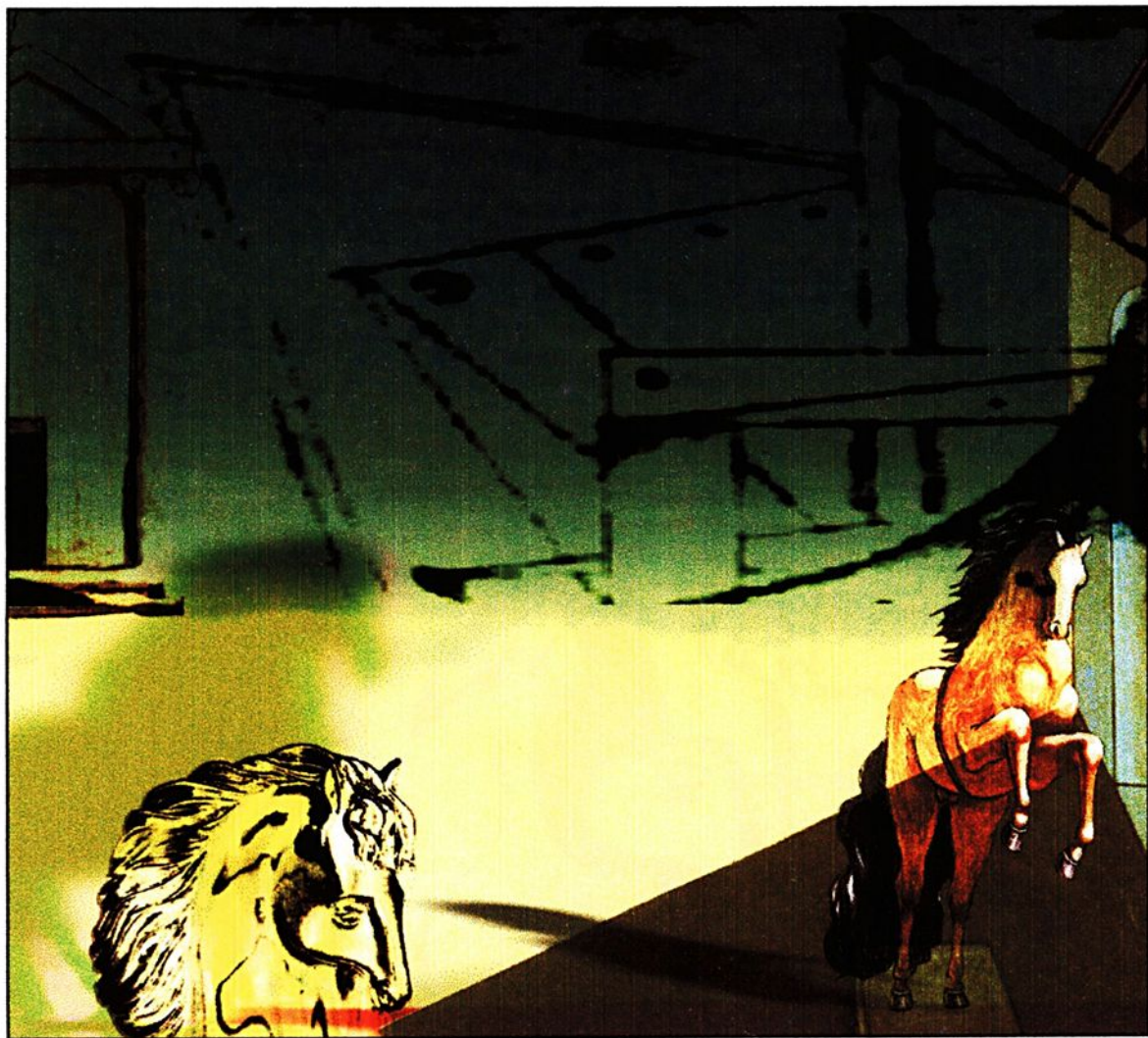
ETAPA 2

Sobreposição



ETAPA 2

Sobreposição



ETAPA 3

Aplicação dos textos

Foram adotados 4 tipos de tipologia para a aplicação de textos, para diferenciar sua fontes:

1. frases soltas [síntese do assunto da prancha apresentada]
2. críticas contemporâneas ao artista
3. críticos contemporâneos, em geral
4. textos do próprio artista



destino triunfante

1

2

Un pittore che il destino porrà tra i maggiori dell'epoca nostra. Valga a secondar la mia profezia, l'etimologia che scopro nel suo nome: Chirico, cittadino di Firenze, ma anticamente oriundo della Sicilia, deriva indubbiamente dal **κηρυξ** greco, que è quanto dire araldo, annunziatore.

ALBERTO SAVINIO HERMAPRODITO

3

I LUOGHI DECHIRIACHIANI SONO DIVENUTI ORMAI LUOGHI DELLO STILE, DELLA PITTURA E DELLA SUA GLORIOSA NATURA ATEMPORALE.
FABIO BENZI

4

IL SOLE SEMBRA DIVERSO QUANDO COMMERGE DI IL CE UN MURO ROMANO.

MAS, O QUE NOS FICA DO OLHAR AS OBRAS [DA EXPOSIÇÃO] É A REDUNDÂNCIA DA FIGURA DOS CAVALOS...

Da recorrência de temas e personagens das obras da exposição *Giorgio de Chirico*, selecionamos uma, a dos cavalos, que se destacou primeiro pela grande ocorrência dessa imagem, retratada nas obras expostas e, principalmente, porque se nos configurou reveladora, simbolicamente.

Muitos outros elementos recorrentes já foram exaustivamente analisados em toda a bibliografia consultada, comparados com a vida do artista e associados aos seus próprios depoimentos e escritos: a figura dos trens, relacionada com a profissão de engenheiro de seu pai; os biscoitos e interiores de lojas, com sua primeira estadia em Turim; o mito da volta do filho pródigo, com sua ida à Itália de seus antepassados, só para citar alguns exemplos. Dentre os elementos que ainda não foram desvelados, está o cavalo. Trata-se de uma abordagem simbólica dessa figura que, ampliada e também relacionada com a biografia do artista, apresenta-nos um guerreiro - Pólux, dos Dioscuros, de espírito visionário. De Chirico acreditava-se predestinado e imortal. No entanto, no transcorrer de sua vida e obra, ironicamente, deparou-se com seu destino triunfante: tornou-se emblema da própria obra, inscrevendo-se no mesmo contexto contra o qual tanto lutou.

Julgava-se herdeiro dos ideais da cavalaria, aprendidos diretamente com seu pai, respeitando profundamente os valores de lealdade absoluta, as crenças e compromissos aos quais estava submetido.

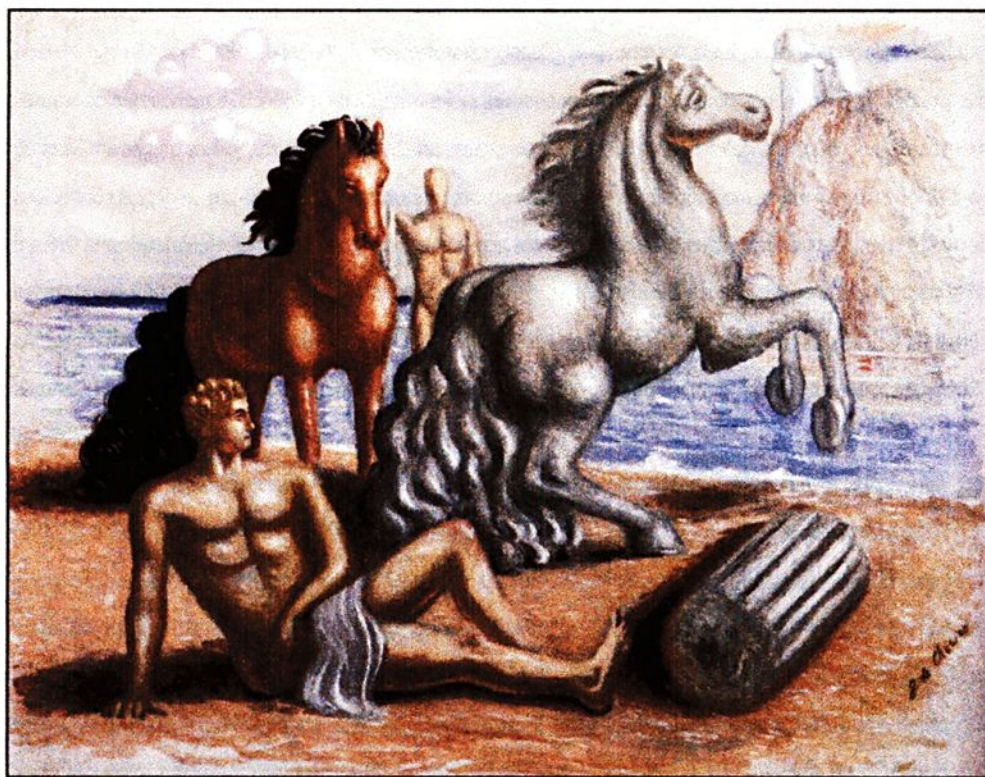
A figura do cavaleiro, que subsiste não só na literatura da Idade Média, mas em toda literatura moderna, é um elemento da cultura universal e um tipo superior de humanidade. Trata-se especificamente da figura do *senhor de sua montaria*, seja senhor de seu próprio eu, serviçal do rei, devoto à dama eleita, ou líder de uma guerra. Essa autoridade de senhor que consiste precisamente na posse dos meios necessários para a obtenção dos objetivos desejados, acompanha-se de uma espécie de doação mística a um ser superior: Deus, rei, pátria, dama, tarefa... ou, no caso de Giorgio De Chirico, à grande pintura, à obra como

O termo cavaleiros [*equites*] foi escolhido segundo César para designar o conjunto da classe guerreira entre os celtas, por oposição à classe sacerdotal, os druidas.¹⁹ O sonho do cavaleiro e, em nosso caso, o ideal de figurar na história como um mestre da grande pintura, só pode ser alcançado através da crença de pertencer a uma rara humanidade de caráter moral muito elevado e de, certo modo, sagrado.

DIOSCUROS – OS FILHOS DE ZEUS

Podemos iniciar a análise por uma das representações mais diretas e literais, os cavalos dos Dióculos.

Exemplo: a obra *Cavalli con Dioscuri in riva al mare*, de 1932.



20. BULFINCH, Thomas. Livro de ouro da mitologia – História de deuses e heróis. 5ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

21. Segundo Junito Souza Brandão, os gêmeos de mesmo sexo simbolizam a luta, o litígio, o conflito, o espelho, a morte de Narciso.

BRANDÃO, Junito Souza. Mitologia grega. Vol. I. 2ª Edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1989.

22. Quanto ao nascimento dos gêmeos, existe uma versão que diz que Leda, casada com Tindaro, para escapar das investidas de Zeus, teria se transformado em gansa, mas o Senhor do Olimpo, sob a forma de cisne, a ela se uniu. Como Leda já estava grávida do marido, pôs dois ovos: do formado pela semente de Zeus nasceram Helena e Pólux, imortais, e, do outro, Castor e Clitemnestra, mortais. Assim, os quatro, teriam por pai a Tindaro e por *godfather* a Zeus.

Diócuros [Dióskuroi] "Filhos de Zeus"

BULFINCH, Thomas. Livro de ouro da mitologia – História de deuses e heróis. 5ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

23. *Reúnem-se os heróis vindos de todo*

O litoral do Egeu: Castor e Polux,

Os ilustres irmãos, e Orfeu, o bardo

De lira pura e maviosa, e Zetas

E Calais, tão velozes quanto o vento,

Hércules e outros chefes renomados.

Na branca praia de locles eles apinham,

Com as claras armaduras reluzindo.

A corda de loureiro e a enorme pedra

Ao convés são alçadas. Zarpa a nave

Cuja quilha perfeita mão de Argos

Para a ousada aventura construída.

Dyer, "O velocino"

BULFINCH, Thomas. Livro de ouro da mitologia – História de deuses e heróis. op. cit.

Jasão era um príncipe grego cujo trono havia sido usurpado por Pélias que, para afastar o jovem da Tessália, incumbira-o de procurar o "Velocino de Ouro", que pertencera a família e que sabia estar no reino da Cólquida. Numa missão considerada impossível, Jasão aceita a incumbência, e manda que os arautos convocassem príncipes e guerreiros, jovens gregos amantes de aventuras, muitos dos quais tornaram-se depois conhecidos entre heróis e semi-deuses. Entre eles, Hércules, Teseu, Orfeu e Nestor. Naquele tempo, a única navegação conhecida pelos gregos era feita em pequenos botes ou canoas, feitos de tronco de árvores, de modo que, quando Jasão solicitou a Argos a construção de uma embarcação capaz de transportar cinquenta homens, o empreendimento foi considerado gigantesco. No entanto, foi realizado com êxito e a embarcação foi chamada de "Argo", em homenagem a seu construtor, e seus expedicionários, Argonautas. O "Argo", com sua tripulação de heróis deixou a costa da Tessália, fez a travessia para Mísia e dali passou a Trácia, onde os argonautas encontraram o sábio Frineu e dele receberam instruções sobre o curso, e

*Tão semelhante eram, que os mortais
Um do outro jamais distinguiram,
Tinham armaduras brancas como a neve
E brancos como a neve seus corcéis.
Jamais forjas terrenas fabricaram
Tão brilhante armadura, ou em terrena
Fonte a sede matou corcel tão belo.
Volta em triunfo o chefe, que nas provas
Incertas do combate sempre vira
O calor dos irmãos inseparáveis.
Volta o navio ao porto, em segurança,
Desafiando o mar e as tempestades
Que a bordo estavam os poderosos gêmeos.*

Macaulay, "Cantos da Roma Antiga" ²⁰

Os irmãos gêmeos²¹ Castor, o domador de cavalos e Pólux, o lutador, nascidos do amor de Zeus e Leda²² são heróis dórios por excelência. Castor foi morto em batalha e seu pai vingou sua morte, fulminando Idas, o assassino, com um raio e ofereceu a Pólux a imortalidade. No entanto, Pólux não a aceitou, enquanto Castor permanecesse nos Infernos. Assim, Zeus lhe permitiu ficar um dia entre os deuses e um dia nos Infernos, para sempre. Uma outra versão afirma que os dois irmãos ficaram nos céus, formando a constelação de Gêmeos. Dentre as muitas batalhas, feitos heróicos e lutas atléticas - onde Castor tinha por especialidade agonística a corrida e Pólux, a luta - os dois gêmeos foram integrantes da expedição dos Argonautas,²³ a tripulação da nau que partiu sob comando de Jasão para recuperar o velocino de ouro. Conta-se que durante a expedição, Zeus manifestou sua predileção pelos irmãos pois, durante uma tempestade no mar da Cólquida, uma chama desceu do céu e ficou por cima da cabeça dos Dioscuros. Essa seria a origem do fogo de Santelmo, que anuncia aos marinheiros o fim das tempestades.

71 Os Dioscuros são venerados em toda a Grécia como divindades dos navegantes e da hospitalidade.

desembarcaram em segurança no reino da Cólquida. Etes, o rei, admitiu entregar o Velocino [Tosão do carneiro que Hérmes presenteou a Néfele, que além de ser de ouro, tinha a faculdade de falar e voar pelo espaço] se Jasão cumprisse a tarefa de arar a terra com dois touros de patas de bronze que soltavam fogo pela boca e pelas narinas, e semeasse os dentes do dragão que Cadmo matara e dos quais sairia, uma safra de guerreiros, que voltariam suas armas contra o semeador. Jasão aceitou as condições, uma vez que já havia conseguido pleitear sua causa junto a Medéia, filha do rei, uma poderosa feiticeira e que se apaixonara perdidamente por ele. E Jasão ofereceu-lhe em troca, casamento. Cumprida a tarefa com sucesso, restava ainda adormecer o dragão que guardava o velocino. Com a ajuda de um encantamento de Medéia, o dragão que nunca dormira, fechou os olhos e e Jasão pode matá-lo e apoderar-se do velocino. Acompanhado dos argonautas e de Medéia, Jasão retorna a Tessália e consagra "Argo" a Netuno.

24. Para leitura simbólica do verbete **cavalo**, foi utilizado o Dicionário de Símbolos, Mitos, Sonhos, Costumes, Formas, Figuras, Cores, Números, uma vez que a obra verifica o valor dos símbolos em diversas culturas, apresentando inclusive significações contraditórias.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos, Mitos, Sonhos, Costumes, Formas, Figuras, Cores, Números. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1994.



OS CORCÉIS DOS DIOSCUROS

Flógeo e Hárpago são os ardentes corcéis de Castor e Pólux, gerados da união das Harpias com o Vento Zéfiro.

O arquétipo do cavalo e do cavaleiro percorre toda a obra de Giorgio De Chirico. E obedece a uma trajetória que se inicia em seus primeiros trabalhos nas praças italianas e nas figuras equestres das estátuas, passa pelos cavaleiros, incluindo a representação dos Dioscuros e atinge total emancipação, nos cavalos à beira-mar, correndo libertos, ou simplesmente, retratados nas frentes, com crinas ao vento e olhares ctonianos.

Uma crença, que figura na memória de todos os povos, associa originalmente o cavalo²⁴ às trevas do mundo ctoniano: galopante, como o sangue nas veias, das entranhas da terra ou das abissais profundezas do mar. Filho da noite e do mistério, esse cavalo arquetípico é portador de morte e de vida ao mesmo tempo. Nesse sentido, está ligado ao fogo, destruidor e triunfante, mas também à água, nutriente e asfixiante. É um elemento simbólico, ligado ao fenômeno da passagem da noite para o dia, das trevas para a luz. A figura do cavalo realiza a transformação de ser lunar e ctoniano para elevar-se em uraniano e solar, na esfera dos deuses bons e dos heróis. Vestido de um branco manto de majestade, esse cavalo branco celeste representa o instinto controlado, dominado, sublimado. No entanto, em seu movimento contrário e cíclico e, a despeito dessa imagem luminosa, o cavalo tenebroso prossegue sempre sua corrida infernal: sendo por vezes benéfico, por vezes, maléfico.

O cavalo é montaria, veículo, nave e seu destino é, portanto, inseparável do destino do homem. Entre os dois intervém uma dialética particular, fonte de paz e conflito. Durante o meio-dia, levado pelo poderoso ímpeto de sua corrida, o cavalo galopa às cegas e o cavaleiro, de olhos bem abertos, procura controlar os pânicos do animal, conduzindo-o em direção à meta que se propôs alcançar. À noite, porém, quando o cavaleiro se torna cego, o cavalo pode então se tornar vidente e guia. A partir daí, é o cavalo que está no comando, pois só ele é capaz de transpor impunemente as portas do mistério inacessível à razão.

Se entre ambos não houver total entendimento e harmonia, a corrida empreendida pode ocasionar a morte.

73 No entanto, se houver concordância, serão triunfantes.



25. Muitos cordeiros fortes, bois de pernas tortas e cornos torcidos, foram esfolados e preparados diante da pilha de lenha. Retirando a gordura de todos, o magnânimo Aquiles cobriu com ela o morto da cabeça aos pés; em torno, acumulou as vítimas esfoladas. Colocou também na pilha, emboCADAS, ânforas de mel e de óleo. Gemendo profundamente, atirou à lenha, com violência, quatro cavalos de altivo porte.

HOMERO. Iliada. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1961.



Nas tradições que mantêm a imagem do cavalo ctoniano – cujos misteriosos poderes suprem os do homem e lhes transpõem o limite, o umbral da morte – o cavalo é portador de clarividência, pois, acostumado às trevas, exerce funções de guia e de intercessor, de psicopompo. Em muitos rituais fúnebres, o cavalo do defunto é sacrificado a fim de guiar a alma de seu amo. Na *Ilíada*, Aquiles sacrifica quatro cavalos de altivo porte sobre a pira funerária de Pátroclo para que assim pudessem conduzi-lo ao reino do Hades.²⁵

Nas práticas dionisíacas abundam figuras hipomorfas como, por exemplo, os Sibilos e os Sátiros e os Centauros, onde a inversão dos papéis entre cavalo e cavaleiro é observada claramente, pois o homem possuído transforma-se em cavalo para ser montado por um espírito. Assim, o cavalo atinge sua maior valorização: sua capacidade de intermediar dois planos, o superior e o inferior. Pégaso, então, representa a fusão do plano superior com o inferior e aquele que carrega o raio de Zeus, mas que, apesar disso, é filho de Poseidon e Górgona, logo, de origem ctoniana. Pégaso representa a sublimação do instinto, já não é mais mágico nem possuído, é o Sábio iniciado.

A valorização negativa do símbolo ctoniano faz do cavalo uma manifestação da morte, análoga à da ceifeira do folclore mundial. São cavalos da morte, ou pressagiadores da morte. Abundam desde a Antiguidade grega até a idade Média, estendendo-se ao folclore europeu. As Hárpias, na mitologia grega, são demônios da tempestade, da devastação e da morte. São figuras ambíguas, ao mesmo tempo mulheres-pássaros e éguas; uma delas é a mãe dos cavalos de Aquiles, outra é mãe dos corcéis dos Dioscurus.

Os cavalos da morte são, em sua maioria, negros. Carregam em si a luta, o triunfo e a morte. Mas há também os cavalos pálidos, alvacentos, muitas vezes confundidos com o cavalo branco. No entanto, têm como características a brancura lunar, fria, feita de vazio, da ausência das cores. Os cavalos alvacentos têm a brancura de um sudário, de um fantasma. É o cavalo pálido do Apocalipse, presságio da morte, nefasto, sinistro.

Os cavalos brancos, diurnos, de brancura solar, cálida e pura, resultam da somatória das cores, são uma representação das divindades da água e De Chirico retrata-os muitas vezes. São cavalos que participam do

75 segredo das águas fertilizantes, são conhecedores do caminho subterrâneo por elas percorrido.



Acredita-se que tais cavalos têm o dom de fazer brotar fontes de água com uma pancada de seu casco. O próprio Pégaso inaugura essa tradição quando faz brotar a fonte *Hippocrène*, Fonte do Cavalo,²⁶ perto do bosque sagrado das Musas. Nesse caso, a função do cavalo é a de despertar o imaginário. Assim, pode-se considerar a figura do cavalo como avatar, um auxiliar dos deuses das chuvas. Associado à simbologia do Fogo Sagrado, simboliza a força, a juventude, a potência criativa, adquirindo o caráter sexual e até erótico. Muitas crenças e tradições baseiam-se na cópula entre o homem e a égua, para sintetizarem a união urano-ctoniana.

Tanto nos textos budistas, como nos hindus e mesmo nos textos gregos influenciados por Platão, os cavalos são, sobretudo, símbolos dos sentidos atrelados ao carro do espírito, que os arrastam ao sabor de seus desejos, a menos que sejam guiados pelo senhor do carro. Os cavalos puxam o carro do Sol e são a ele consagrados. O cavalo é atributo de Apolo em sua qualidade de condutor do carro solar.

Nesse sentido, o cavalo participa do duplo simbolismo solar: força fecunda quando brilha, força mortífera quando penetra noite adentro.



27. KRUTA, Venceslas. Os Celtas. São Paulo:
Martins Fontes, 1989.

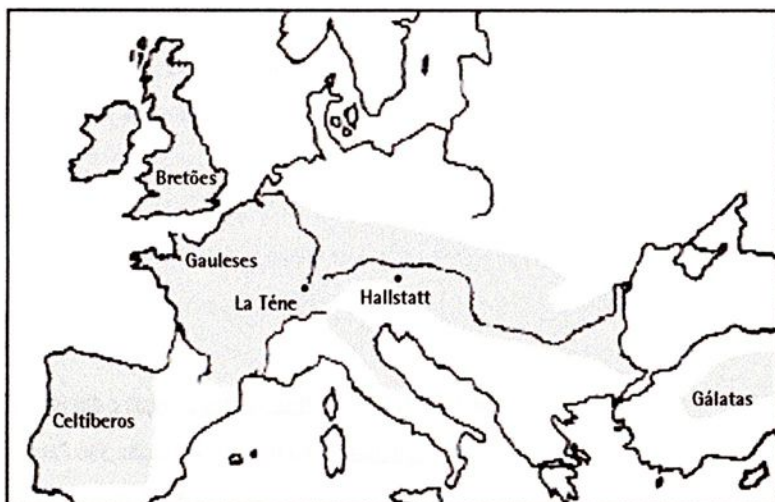
28. WALTER, Henriette . A Aventura das Línguas no ocidente.
Origem, História e Geografia. São Paulo: Editora Madarim, 1997.



UMA PAUSA PARA A PASSAGEM DOS CELTAS

Segundo Venceslas Kruta,²⁷ os celtas aparecem no palco da história do século V até o século I a.C., quando perdem sua autonomia para os romanos, pelo menos no âmbito continental e sofrem as investidas dos germanos e dácios. Em ambos os casos, as características originais da cultura celta mesclaram-se com a dos invasores e perpetuaram-se em civilizações mistas, como a dos galo-romanos, na Gália, os celtas-romanos, na Panônia e os celta-dácios, nos Cárpatos.

Henriette Walter²⁸ afirma que em meados do século III a.C., os celtas ocupavam dois terços do continente europeu e, que durante séculos, foram o maior povo da Europa. Só ficavam fora de seu domínio o extremo norte e o extremo sul. Atravessaram os Balcãs e chegaram até a Ásia Menor. O berço dessa civilização situava-se na Europa central, em uma região que corresponde à Boêmia e à Baviera atuais, onde se constatou que estavam presentes há mais de três mil anos. Por volta do século V a.C., se deslocaram para oeste e para o norte. No início do século IV a.C., entraram na Itália e, após terem avançado para o Leste, acompanhando o Danúbio, atingiram sua maior expansão por volta de 300 a.C.. Continuando até a Ásia Menor, os gálatas, celtas aparentados com os da Gália Narbonense, ocuparam uma parte da Turquia.



A Europa Celta por volta de 300 a.C.



29. ELIADE, Mircea. História das Crenças e das Idéias

Religiosas. Tomo II, Vol. I. 2ª Edição. São Paulo:

Zahar Editores, 1983.



O nome “celta” surge pela primeira vez nos autores gregos do século V a.C. para designar algumas populações bárbaras da Europa temperada, englobadas até então pela dominação genérica de hiperbóreos. Dois séculos após esse primeiro aparecimento nas fontes gregas, os celtas, que ameaçaram em 279 o santuário de Delfos, são chamados de gálatas e estão relacionados com o território da Gália cisalpina e transalpina. O aparecimento dos celtas, nos autores antigos do século V a.C., coincide, no domínio arqueológico, com as primeiras manifestações de uma nova civilização da Idade do Ferro, na Europa temperada, cuja extensão corresponde aos territórios que as fontes históricas atribuem às populações celtas.

O termo “protoceltas” vem sendo abolido, embora para Mircea Eliade,²⁹ os “pro-celtas” são, muito provavelmente, os autores da cultura dita dos “Campos de Urnas” [*Urnfield*], elaborada na Europa Central entre 1300 e 700 a.C.. Habitavam aldeias, praticavam agricultura, utilizavam o bronze e incineravam os mortos. As suas primeiras migrações levam-nos à França, Espanha e Grã-Bretanha. Entre 700 e 600 a.C., o uso do ferro difundiu-se na Europa Central; trata-se da cultura chamada *Hallstatt*. Podemos encontrar, ainda, a expressão “celtas históricos”, para designar as populações que desenvolveram e propagaram a civilização latêniana – de *La Tène*, localidade da região da desembocadura do rio Thièle, no lago de Neuchâtel, onde foram encontrados, a partir de 1853, quantidade valiosa de objetos pertencentes ao período.

O uso do termo “celtas históricos” pretende distinguir a civilização latêniana dos antigos grupos celtofônicos, anteriores ou contemporâneos, que pertenciam a outras áreas culturais, como os celtíberos, grupo céltico integrado no meio itálico da Itália setentrional, desde antes do século V a.C..



VESTÍGIOS CELTAS EM DE CHIRICO

Após identificar os vestígios da cultura celta em território europeu, anteriores à ocupação romana, seguem-se alguns levantamentos e possíveis associações dessa cultura com a obra de De Chirico.

Através dos séculos, a arte celta evocou um mundo denso e mutável, no qual nada é o que parece ser, à primeira vista, muito distinto da arte mimética grega, por exemplo. Trata-se de uma cultura que valorizava a natureza e criava espaços sagrados. Através das escavações arqueológicas é permitido saber que os celtas atribuíam grande importância ao espaço sagrado, locais consagrados, onde, segundo regras precisas, cumpriam-se rituais. Alguns templos foram herdados dos monstruosos monumentos megalíticos – como o círculo de pedras de Castlerigg, próximo a Keswick, Cumbria, Inglaterra – ou eram simplesmente árvores, colinas e pedras, consideradas especiais por conterem o espírito de algum deus ou herói.

Como era comum em várias culturas pré-cristãs, consideravam os poços sagrados e constituíam seus templos em mananciais de água. Essa é uma das heranças observadas em muitos templos cristãos da Europa, principalmente na construção das catedrais católicas como, por exemplo, a Catedral de Chartres. Toda a zona onde se encontra a cidade de Chartres, antiga Beócia, foi sede de um complexo pré-histórico, que reunia aldeias celtas e templos druidas. Sabe-se que a catedral foi edificada exatamente sobre os restos desses arcaicos templos pagãos e existem também vestígios arqueológicos de cultos pré-cristãos na fonte sagrada que existe nesse local. No interior da cripta, um santuário dedicado a *Notre Dame de Sous-Terre* [Nossa Senhora dos Subterrâneos], existe um antiquíssimo e profundo poço, tido como sagrado, alimentado diretamente pelos depósitos freáticos do subsolo da igreja. Toda essa herança cultural de caráter mágico e religioso foi incorporada, de certo modo, à catedral. No subsolo, sob o grande edifício, correm vários veios de água que, segundo a radiestesia, formam na superfície do terreno, e, em certos pontos do interior da catedral, campos de energia telúrica, excepcionalmente poderosos, incluindo um dos mais intensos teores de energia radiestésica, encontrados em catedrais cristãs.

30. SHARKEY, John. Mistérios celtas. Antiga Religião.

Lisboa: Edições Prado, 1997.

31. SHARKEY, John. Mistérios celtas. Antiga Religião. op. cit.

32. SHARKEY, John. Mistérios celtas. Antiga Religião. op. cit.

33. SHARKEY, John. Mistérios celtas. Antiga Religião. op. cit.



A capacidade do cavalo em descobrir mananciais e fontes de água é, sem dúvida, um dos principais atributos pelo qual os celtas reverenciavam a figura desse animal. Creditavam clarividência a esse fenômeno e cultivavam as fontes como locais sagrados. Ainda a esse respeito, o monumento *O Cavalo Branco de Uffington*, em Oxfordshire, Inglaterra, é dedicado a um deus equino e foi provável local de cerimoniais e rituais. Seu desenho estilizado e seu tamanho [111m. de extensão] demonstram a dedicação de seus criadores. O cavalo estilizado também aparece no desenho de moedas e adornos de prata para cavalos. Tratavam-se de amuletos protetores, uma vez que os celtas dependiam dos carros puxados pelos cavalos para sua sobrevivência e para suas conquistas. Os antigos indo-europeus consideravam o Sol um guerreiro celestial que passeava pelo universo com um carro de guerra. Essa idéia provém do reconhecimento do ciclo evolutivo dos poderes que movem o céu e a terra e da dependência do cavalo em tempos de paz e de guerra para as culturas nômades.

Outro exemplo da importância atribuída à figura do cavalo, na cultura celta, está em um poema épico *Táin Bó Cúalgne*³⁰ [A Batalha das Reses de Cooley] que nos mostra a vitória do guerreiro Cú-Chulainn que, sozinho, defende a província do Norte contra os homens da Irlanda e parte ao encontro de seu destino, levado em sua carruagem por seus cavalos:

*Dois célebres cavalos, selvagens e ferozes, de cabeça baixa e dorso estreito, traseiro estreito e peito malhado, firmes nas patas e nas rédeas, puxavam a carruagem - uma visão extraordinária! Um dos cavalos era ágil e saltador, alto e forte, longelíneo, com grandes patas. O outro tinha crina longa e reluzente, e passada leve e suave. Em grande estilo, pois, ele partia em busca do inimigo.*³¹

A mística que envolve os guerreiros celtas³² – narradas basicamente pelos inimigos, como Alexandre, o Grande – era favorecida pela habilidade de ferreiros e demais artesãos, que proporcionavam aos heróis símbolos pessoais de poder e valor. A verdadeira coqueteria e o prazer dos soldados celtas em vestir-se para as cerimônias e para a guerra, denotavam a jactância ritualística e sua indiferença perante a morte. O mais notório é que os melhores guerreiros lutavam nus³³, imagem muito recorrente em



34. A associação entre os irmãos De Chirico e os irmãos mitológicos, os dióscuros existiu desde de que surgiram em Paris. E essa associação foi adotada por muitos autores, dos quais podemos citar Maurizio Fagiolo:

Nel circolo di Apollinaire, e nella sede della rivista in Bouvevard Raspail i Dioscuri possono incontrare pittori, scoltori, poeti.

No circulo de apollinaire, e na sede da revista no Bouvevard Raspail os Dióscuros podiam encontrar pintores, escultores e poetas.

FAGIOLO, Maurizio. Giorgio De Chirico Il Tempo di Apollinaire Paris 1911 / 1915. Roma: De Luca Editore, 1981.

35. "anjo dos tempos novos"

FAGIOLO, Maurizio. Giorgio De Chirico Il Tempo di Apollinaire Paris 1911 / 1915. op. cit.

36. No mito, a contribuição de Orfeu foi decisiva na empreitada dos Argonautas, pois sem evocar com sua lira aos deuses, a Argo não teria ultrapassado uma terrível tempestade.

37. O nome Orfeu, de origem egípcia e fenícia, é composto de aur [luz] e rophae [cura, salvação].

Orfeu é aquele que traz aos homens luz e verdade.

Orfeu não está morto. Os Orfeus são muitos e renovam-se.

SAVINIO, Alberto. in FAGIOLO, Maurizio. Giorgio De Chirico Il Tempo di Apollinaire Paris 1911 / 1915. op. cit.



Depois de se considerar as potencialidades simbólicas dos elementos cavaleiro / guerreiro / cavalo e associá-las à biografia do artista, pode-se apresentar a empreitada mitológica de De Chirico, que se inicia quando o artista, ainda jovem, deixa a Tessália a bordo da Argo na companhia de seu irmão Andrea, rumo a uma Paris efervescente. Os irmãos aportam munidos de toda a educação Oitocentista [cuidadosamente transmitida pelo engenheiro Evaristo De Chirico], enriquecidos ainda pela recente experiência da morte do pai e pelo intenso aprendizado em Munique [a descoberta de Nietzsche, Schopenhauer, Weininger, Bröcklin e Klinger]. São rapidamente aceitos no ambiente cultural de Paris, introduzidos por Apollinaire, e reconhecidos pela vanguarda parisiense como os Dioscuros, Pólux e Castor, mito que os irmãos De Chirico revivem.³⁴ Andrea De Chirico considera Apollinaire *"angelo dei tempi nuovi"*³⁵ e, em sua homenagem, adota o pseudônimo de Alberto Savinio, personagem de suas crônicas. Os Dioscuros haviam encontrado Orfeu,³⁶ seu protetor. *"Il nome di Orfeo, di origine egizia e fenicia, è composto di aur [luce] e rophae [guarigione, salute]. Orfeo è colui che porta agli uomini luce e verità. Orfeo non è morto. Gli Orfei sono tanti e si rinnovano."*³⁷ Assim como Orfeu, que toca sua lira e os peixes colocam a cabeça fora da água para ouvi-lo, Apollinaire, arauto da nova arte, é acolhido como profeta pela vanguarda parisiense. Mas os Dioscuros ainda tinham muitas batalhas a vencer. Afastam-se dos Cubistas, dos Futuristas e principalmente dos Surrealistas. De Chirico mergulha em uma profunda pesquisa pictórica, em busca do que acreditava ser seu destino: um representante da Pintura dos Grandes Mestres. Esse período é ricamente ilustrado pela fase dos gladiadores, dos cavaleiros nus, com seus cavalos à beira-mar. Ele acredita ser Pólux, de natureza divina, por ser filho de Zeus. E, como guerreiro e cavaleiro, busca junto das fontes, a força e a inspiração para domar seu corcel. No entanto, sofre uma grande derrota: a morte de Cástor. De Chirico lamenta que o trabalho do irmão não tenha sido reconhecido, como julgava adequado. Assiste, ainda em vida, ao início de uma nova abordagem de sua própria obra: consegue libertar-se da consagração da fase metafísica, um de seus propósitos mais exaustivos. Mas não é o suficiente; em uma de suas últimas entrevistas, tratado por mestre, parece estar enfadado do mundo. Os cavalos triunfam sobre seus cavaleiros.



38. Apesar de considerar esse domínio dos gênios, o filósofo acredita que esteja ao alcance de qualquer um, no entanto, não é algo sobre o qual temos controle.

CALVEZI, Maurizio, MORI, GIOIA. in De Chirico.

Firenze: Giunti, 1988.

39. Segundo Giovanni Lista, De Chirico desenvolverá uma *Poética da Stimmung*, base da estranha e profunda poesia, infinitamente misteriosa e solitária, que descobrira em Nietzsche. A palavra *stimmung*, na sua significação específica alemã, designa a integração momentânea e recíproca da alma do sujeito e da atmosfera do mundo ao redor.

LISTA, Giovanni. De Chirico. Paris: Fernand Hazan, 1987.



E O VAZIO?

DO SIGNIFICADO DA PINTURA METAFÍSICA DE DE CHIRICO

Em um movimento, contraposto às análises dos elementos simbólicos apresentados, propõe-se encontrar a metafísica das formas de De Chirico, a partir do espaço e do silêncio existentes entre os elementos narrativos. Afiançados hoje pela Física, acreditamos que a matéria não é formada de blocos básicos de construção, mas que o universo é um conjunto inseparável, uma extensa tela de probabilidades que interagem entre si e se entrelaçam. Assim, ao depararmos com os intervalos criados pelo artista, essas imagens de suspensão de tempo, podemos perceber a grande novidade de sua obra na vangurada histórica. De Chirico valoriza as formas que se encontram entre as coisas condensadas, de cujo espaço criado, cheio de potencialidades, vazam imobilidade, mistérios e enigmas.

Se considerarmos as postulações do artista, principalmente aquelas que dizem respeito restritamente ao surgimento da Pintura Metafísica, encontraremos seus alicerces na filosofia de Schopenhauer e na de Nietzsche. Podemos destacar em Schopenhauer seu método de atingir o momento da revelação. Ele nos diz que para termos pensamentos originais, extraordinários, talvez imortais, devemos estranharmos-nos frente ao mundo e às coisas por alguns momentos, de um modo tão intenso e total, que as coisas e os processos mais ordinários pareçam absolutamente desconhecidos. É dessa forma, que podemos desconsiderar essência verdadeira das coisas.³⁸ De Nietzsche, podemos considerar sua *poética da stimmung*.³⁹ Partindo da redução do objeto [do homem, do tema, da rotina aceita] para sua qualidade de coisa liberta do antropomorfismo e considerando uma consonância, uma integração momentânea desse sujeito com a atmosfera do mundo ao redor, estamos diante da possibilidade de criar sensações que ainda eram desconhecidas. Assim, ao isolarmos esses momentos de acuidade visionária destacados por de Chirico: o momento da revelação e o da comunhão com a atmosfera, não estaríamos no hiato entre os objetos, no intervalo entre os ruídos, no vazio e no silêncio?



40. Também em Giotto, o senso arquitetônico atinge outros espaços metafísicos. Todas as aberturas [portas, arcadas, janelas] que acompanham suas figuras permitem pressentir o mistério cósmico. [...] E as perspectivas das construções surgem repletas de mistério e de pressentimentos, os ângulos guardam segredos, e a obra de arte não é mais um episódio duro, a cena limitada nos atos das personagens figuradas, mas tudo é drama cósmico e vital que envolve os homens dentro de suas espirais, onde passado e futuro se confundem, onde os enigmas da existência, santificados pelo sopro da arte, perdem o aspecto disforme e medonho que imaginam-se os homens sem a arte, para revestirem a aparência eterna, tranqüila e consoladora, da construção genial.

DE CHIRICO, Giorgio in

CALVEZI, Maurizio, MORI, GIOIA. in De Chirico.

Firenze: Giunti, 1988.

41. Então a luz e a sombra, as linhas e os ângulos e todo o mistério do volume começam a falar.

FAGIOLLO, Maurizio. L'opera completa di De Chirico 1908 -

1924. Classici dell'Arte. Milano: Rizzoli Editore, 1984.



Pure in Giotto il senso architettonico raggiunge altri spazi metafisici. Tutte le aperture [porte, arcate, finestre] che accompagnano le sue figure lasciano presentire il mistero cosmico. [...] E le prospettive delle costruzioni s'innalzano piene di mistero e di presentimenti, gli angoli celano dei segreti, e l'opera d'arte non è più l'episodio asciutto, la scena limitata negli atti delle persone figurate, ma è tutto il dramma cosmico e vitale che avviluppa gli uomini e li costringe entro le sue spirali, ove passato e futuro si confondono, ove gli enigmi dell'esistenza, santificati dal soffio dell'arte, svestono l'aspetto ingrovigliato e pauroso che fuori dell'arte l'uomo s'immagina, per rivestire l'apparenza eterna, tranquilla e consolante, della costruzione geniale.⁴⁰

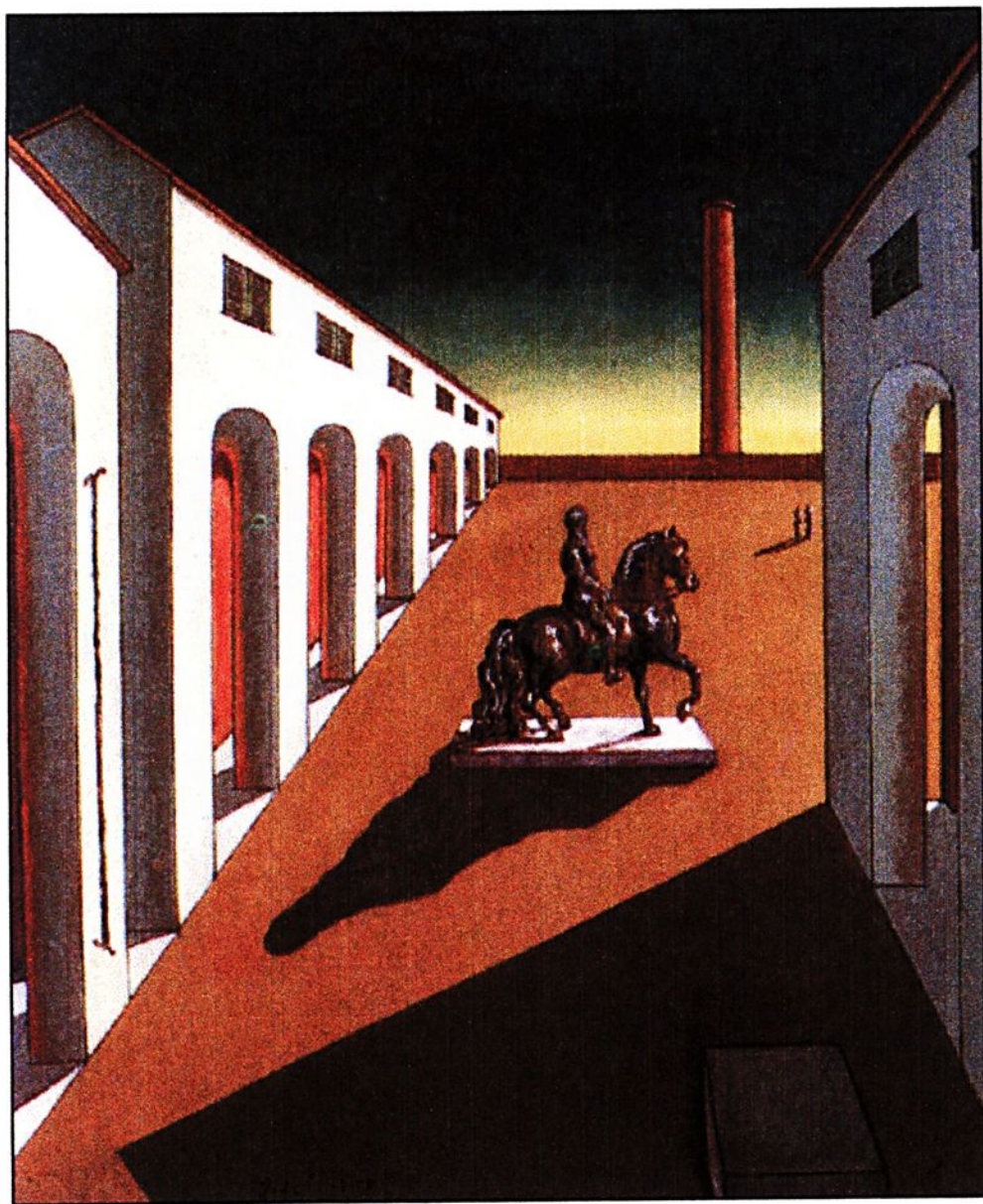
Se considerarmos essa leitura feita por De Chirico dos espaços metafísicos, na obra de Giotto, podemos entender as aberturas como o vazio. E dessa forma, estendê-las por toda sua obra.

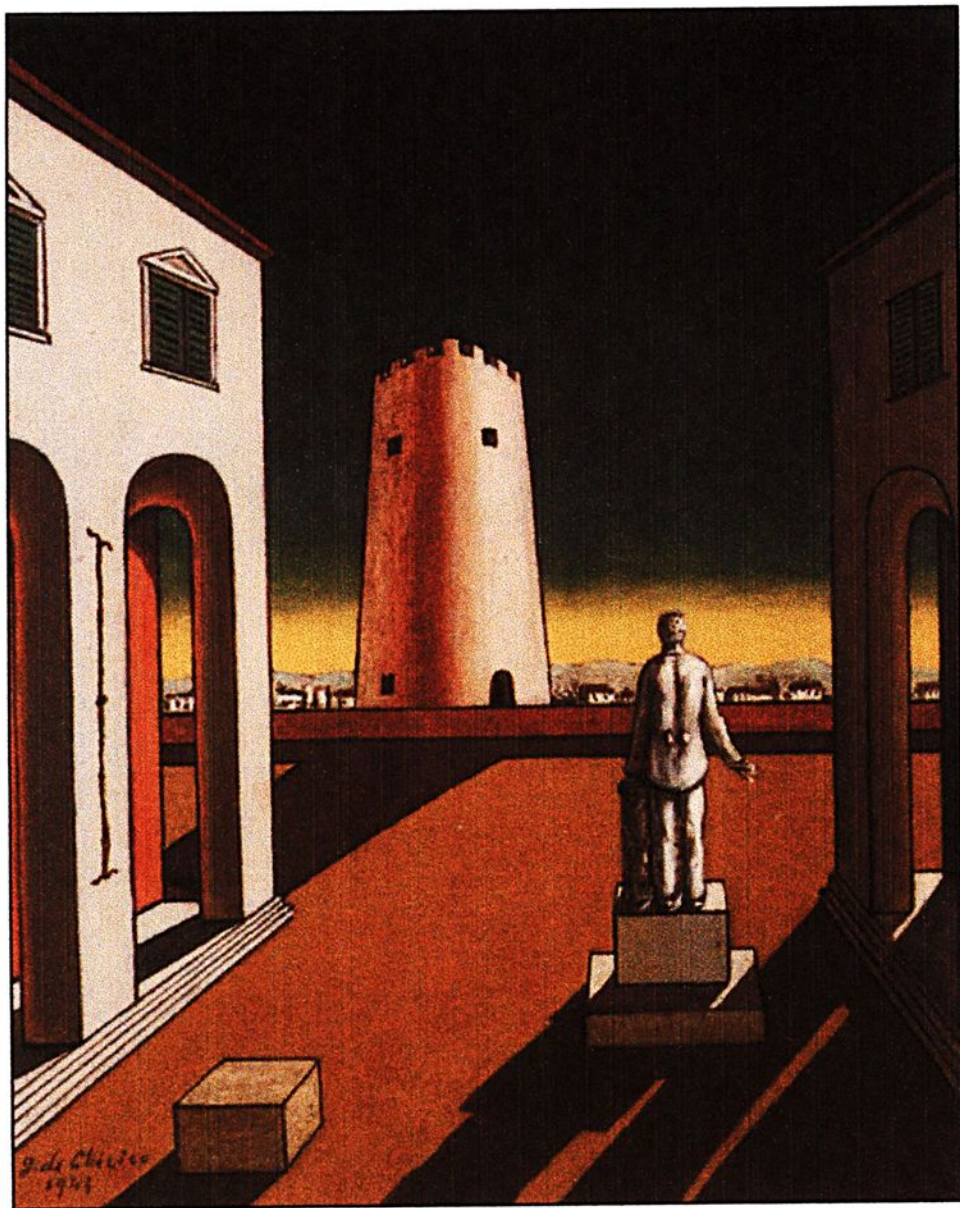
Podemos considerar também os títulos dado pelo artista a alguns de seus trabalhos como, por exemplo, *La statua silenziosa*, de 1913 e *La musa del silenzio*, de 1973.

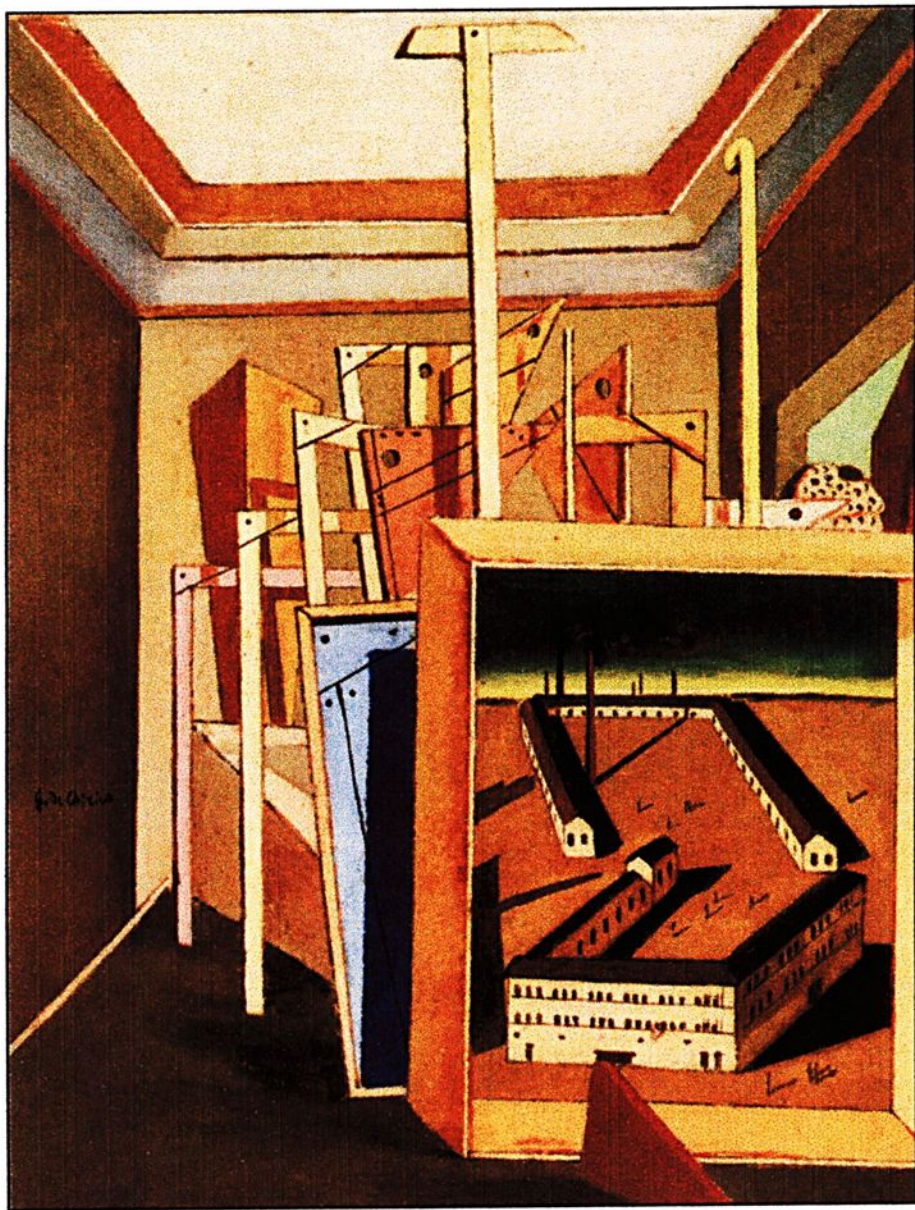
E para concluir, se levarmos em conta que *Alors la lumière et les ombres, les lignes, les angles, tous les mystères du volume commencent à parler.*⁴¹ E considerarmos que o mistério do volume também diz respeito aos espaços criados entre as obras, teremos novamente o vazio, o silêncio.

Isso pode ser facilmente ilustrado com algumas de suas obras:

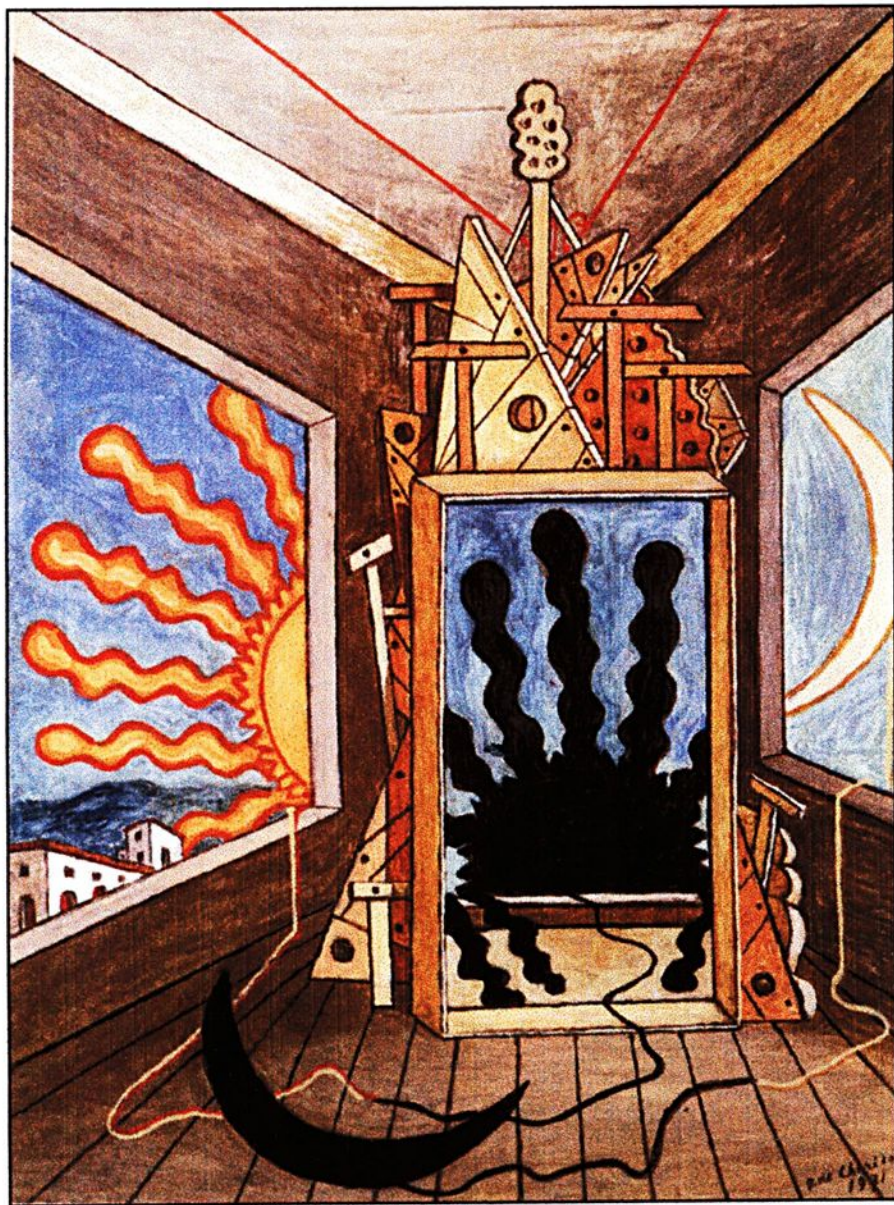


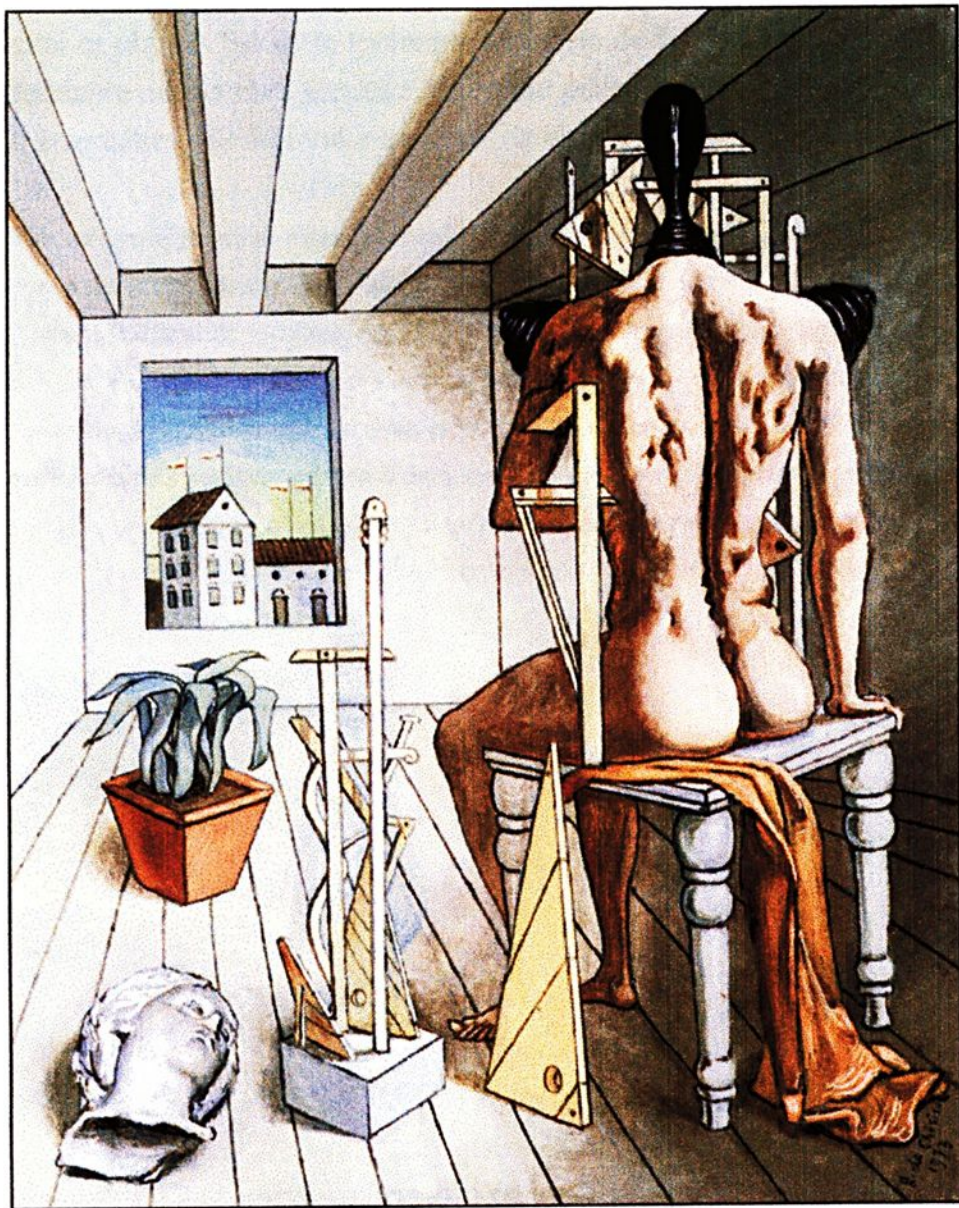














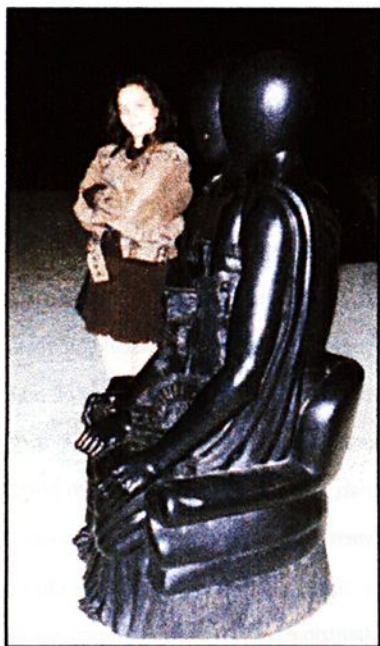
42. DE CHIRICO, Giorgio. "Meditações de um Pintor" in

CHIPP, H.B. Teorias da Arte Moderna do Século XX.

São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Assim podemos conferir a essa característica – a valoração do vazio e do silêncio, a partir do qual os objetos físicos se levantam para além da fixação de seus suportes – valor fundante de sua obra pictórica, por onde podem surgir o maravilhoso, o melancólico, o enigmático, tão notório e saudado na obra de Giorgio De Chirico.

E dessa forma, podemos estender também essa abordagem à sua produção escultórica, e ainda, corroborar com a montagem da exposição *Giorgio De Chirico*, que muito afortunadamente, foi acolhida pelo MUBE – Museu Brasileiro de Escultura, cuja arquitetura ampla e repleta de espaços vazios possibilitou os intervalos de vazio e silêncio, consagrando a obra de Giorgio De Chirico. A escultura da abertura da exposição *I grandi archeologi*, colocada no chão, na entrada do museu, atendia a um conselho de Schopenhauer aos seus contemporâneos quando dizia que as estátuas deveriam ficar em pedestais baixos, *tal como se faz na Itália, onde alguns homens de mármore parecem estar ao nível dos pedestres e caminhar junto deles*.⁴²



43. JAKOBSON, Roman. Linguística e comunicação.

20ª Edição. São Paulo: Cultrix, s/d.

44. *Os meus quadros talvez falassem de uma visão de mundo, de uma concepção que se encontra além do sujeito e do olho. Agora, pensar assim, naquela época "técnica" da arte, nos valeu a acusação de sermos literários.*

Giorgio De Chirico

CALVEZI, Maurizio, MORI, GIOIA. De Chirico.

Firenze: Giunti, 1988.

45. *A idéia de Bagni Misteriosi surgiu-me certa vez que me encontrava em uma casa onde o piso tinha sido encerado. Observei um senhor que caminhava na minha frente e cujas pernas refletiam no piso. Tive a impressão que ele poderia afundar naquele piso, como numa piscina, podendo mover-se e até nadar. Assim, imaginei estranhas piscinas com homens imersos naquela espécie de acqua-parquet, parados, e se movendo, e as vezes conversando com outros homens que estavam fora da piscina-piso.*

Giorgio De Chirico

CALVESI, Maurizio e MORI, Goia. De Chirico. op. cit



DE CHIRICO: UM TEXTO PLURAL

Podemos confirmar o sentido amplo e simbólico da obra de de Chirico, a partir dos símbolos vistos em funcionamento, dentro do “processo de comunicação”, ou seja, como linguagem em ato, como linguagem em funcionamento e presentificada, portanto. Para isso, utilizamos o conhecimento do modelo das funções da linguagem, postulado por Roman Jakobson,⁴³ através do qual a ênfase dada a cada um dos seis fatores deste processo resulta num funcionamento diferente para cada fragmento de um texto e, ao final, a verificação da predominância de uma função, que pode causar surpresas e, até mesmo inverter a função inicial aparente desse mesmo texto.

No caso de de Chirico, trata-se de uma obra voltada, aparentemente, para o mundo referencial, que descreve as personagens e os cenários, como foi verificado nos capítulos anteriores dessa dissertação. Identificamos a hora do dia em que a cena foi retratada na obra pictórica e as qualidades físicas dos elementos que a compõem: a textura da madeira, do tecido, da pedra. Identificamos ainda as personagens como integrantes das mitologias, através de seus componentes iconográficos: indumentária, adereços, ou ainda pelos títulos das obras. Confirma-se, a cada texto que escreve, o apontamento de referenciais e de seus métodos de pesquisa e investigação.

*I miei quadri parlavano forse di una visione del mondo, d'una concezione che si trovava fuori del soggetto e dell'occhio. Ora, pensare così, in quell'epoca “tecnica” dell'arte, vi valeva l'accusa di cadere nella letteratura.*⁴⁴

*L'idea dei Bagni Misteriosi mi venne una volta che mi trovavo in una casa ove il pavimento era stato molto lucidato con la cera. Guardai un signore che camminava davanti a me e le di cui gambe si riflettevano nel pavimento. Ebbi l'impressione che egli potesse affondare in quel pavimento, come in una piscina, che vi potesse muoversi e anche nuotare. Così immaginai delle strane piscine con uomini immersi in quelle specie di acqua-parquet, che stavano fermi, e si muovevano, ed a volte si fermavano per conversare con altri uomini che stavano fuori della piscina pavimento.*⁴⁵

46. *Pintava de vez em quando, quadros pequenos, o período
böckliniano tinha passado e tinha começado a pintar objetos
para exprimir aquele forte e misterioso sentimento que
havia descoberto em Nietzsche: a melancolia dos belos dias
de outono, das tardes, nas cidades italianas.*

Giorgio De Chirico

FAGIOLLO, Maurizio. Giorgio De Chirico "Le Rêve de Tobie"

1917 Un Interno Ferrarese e Le Origine del Surrealismo.

Roma: De Luca Editore, 1981.

47. *...assim hoje, desse promontório de meu 29º aniversário,
vejo a extensão de minha obra alongar-se por quilômetros
e quilômetros de norte a sul...*

Giorgio De Chirico

FAGIOLLO, Maurizio. Giorgio De Chirico "Le Rêve de Tobie"

1917 Un Interno Ferrarese e Le Origine del Surrealismo.

Roma: De Luca Editore, 1981.

48. *Uma das sensações mais estranhas e profundas que a
pré-história nos legou é o sentido de prudência.
Isso existirá sempre. É como uma prova eterna da falta de
senso do universo.*

Giorgio De Chirico

FAGIOLLO, Maurizio. Giorgio De Chirico Il Tempo di Apollinaire

Paris 1911 / 1915. Roma: De Luca Editore, 1981.



De Chirico transcreve impressões de sua vida, reminiscências, suas experiências pictóricas e influências, marcadas, principalmente, por Böcklin e Klinger [pintores descobertos em sua primeira estadia em Munique] e por toda a sua proposta de retorno à pintura dos grandes mestres [desde a sua primeira estadia em Roma]. Assim, impregna sua obra com referências de sua vida pessoal, carregando-a de reflexões filosóficas, como as já citadas descobertas de Nietzsche e de Schopenhauer. Tal característica acentua profundamente o caráter autocentrado de seu discurso, por onde transbordam as relações entre a referência e os traços do emissor, caracterizando, nesse momento, uma predominância da função emotiva.

Dipingevo qualche volte quadri di piccole dimensione; il periodo böckliniano era passato ed avevo cominciato a dipingere soggetti ove cercavo di esprimere quel forte e misterioso sentimento che avevo scoperto nei libri di Nietzsche: la malinconia delle belle giornate d'autunno, di pomeriggio, nelle città italiane.⁴⁶

Outra marca visível é o caráter enigmático de sua obra, percebido facilmente na inusitada composição de seus elementos e personagens, ou pelos próprios títulos propostos. O fruidor da obra fica persuadido a desvelar tais enigmas, a tomar conhecimento de sua biografia, a desvendar seus postulados e a refazer o percurso de sua criação pictórica. Assim, a presença da função conativa convida o leitor a buscar a solução de mistérios...

...Così oggi, da questo promotorio del mio 29° anno vedo la latitudine dell'opera mia allungarsi per chilometri e chilometri a ostro e a settentrione...⁴⁷

Una delle sensazioni più strane e più profonde che la preistoria ci ha lasciato è il senso della preveggenza. Esso esisterà sempre. È come una prova eterna della mancanza di senso dell'universo.⁴⁸



49. ofício

CALVESI, Maurizio e MORI, Goia. De Chirico. op. cit.

50. *...usada junto com as tintas, permite obter uma bela substância, preciosa e transparente, que facilita muito o trabalho e dá uma delicadeza de modelagem e uma profundidade de execução que, há um século, foram completamente esquecidas. Era o primeiro passo a caminho da grande pintura, era a libertação das correntes da feia e enfadonha e crostosa pintura moderna.*

Giorgio De Chirico

CALVEZI, Maurizio, MORI, GIOIA. De Chirico.

Firenze: Giunti, 1988.

51. *Voltem os nossos pintores a ler os grandes poemas da humanidade. Com os fantasmas protetores de Rafael, de Poussin, de Rembrandt, voltem a ler a Bíblia e os poemas homéricos.*

Giorgio De Chirico

FAGIOLO, Maurizio. Giorgio De Chirico Il Tempo di "Valori Plastici" 1918 / 1922. Roma: De Luca Editore, 1981.



Outra função, facilmente identificável é a denominada *fática* [função centrada no próprio “canal” de comunicação], de grande relevância, uma vez que repetições ritualizadas, utilizadas de forma exaustiva, com exageros que atingem a ironia, são um dos traços mais fortes em De Chirico. A recorrência de personagens e temas e a experimentação em vários suportes podem ser considerados atributos do uso de um canal específico, de acordo com o meio que o artista escolhe, seja pictórico, escultural ou de escrita verbal e, nesse último caso, a escrita monográfica e crítica, ou a escrita poética, para transmitir o mesmo referente. Ainda podemos destacar toda a pesquisa por ele realizada, a fim de atingir a mesma fórmula para as tintas e vernizes, utilizadas pelos mestres da pintura. Sua busca pelo “*mestiere*”⁴⁹ está fortemente voltada aos meios de produção. Denominando a si mesmo de “*pictor classicus*”, De Chirico busca violentamente um “retorno ao museu” e rompe radicalmente com toda sua contemporaneidade.

*...usata insieme ai colori, permette di ottenere una bella materia, preziosa e trasparente, facilita molto il lavoro e dà quella finezza di modellato e quella profondità di esecuzione che ormai, da circa un secolo, sono completamente dimenticate. Era il primo passo verso la conquista della grande pittura, era la liberazione dalle catene della brutta e noiosa e rostosa pittura moderna.*⁵⁰

Deparamo-nos ainda com a função metalingüística, um dos recursos muito utilizados pelo autor, e que aparece na forma da citação. Nesse sentido, no caso de De Chirico, estamos diante de um mestre. Faz uso de toda a história da arte e, particularmente, dos templos e esculturas greco-romanos, da pintura barroca e neoclássica, seja através dos temas ou do resgate pictórico. Podemos, aqui, incluir a possibilidade que o autor descobriu de citar sua própria obra precedente, numa reapresentação dos temas equivalentes, cujo ápice acontece nos ditos plágios e nas obras falsificadas por ele mesmo.

*Torneranno i nostri pittori a leggere i grandi poemi dell'umanità. Con i fantasmi protettori di Raffaello, di Poussin, di Rembrandt, torneranno a leggere la Bibbia e i poemi omerici.*⁵¹

52. CERIBELI, Dirce. Dentro da asa de uma borboleta, meninos e meninas explodem poesia...Diálogos poéticos: Brasil, Portugal e Goa. Vol. I. Tese de Livre Docência. IA/UNESP. 1995.

53.acredito que não se deva esquecer que um quadro deve sempre ser a imagem refletida de uma sensação profunda, e que profundo significa estranho e estranho significa desconhecido.

Giorgio De Chirico

CALVEZI, Maurizio, MORI, GIOIA. De Chirico.

Firenze: Giunti, 1988.



Finalmente, quanto à função poética, os contornos que a delimitariam na obra de De Chirico são tênues, escamoteados e subjacentes. Podemos identificar fortes indícios de todas as funções acima analisadas, que elaboram muito bem o discurso apresentado por ele. São características intrínsecas e extremanente formadoras de sua obra. Através delas aparece, bem marcado, um apelo: De Chirico escreve e descreve seu discurso, de forma “autoritária”. Exige um entendimento de seu leitor e o leva a cumprir o percurso por ele estabelecido. No entanto, mesmo completamente envolvido nesse discurso persuasivo [conativo], chegamos a sentir um estranhamento, “ostranemie”, segundo a expressão dos formalistas. E isto porque, apesar de as funções referencial, metalingüística e, principalmente, da função conativa [a do “apelo”] tenderem a definir o modo de operação do universo de De Chirico [seja imagético, escultural ou verbal], percebendo-o em conjunto, desponta-nos, finalmente, a “função poética”, ou seja, o funcionamento da linguagem, cujo significado nasce mais do “como” que do “porque”. Para Jakobson, a função poética é a linguagem centrada em si mesma, na sua própria organização e, assim, construindo uma nova forma, uma nova imagem de mundo que projeta situações inusitadas e significados novos. Vê-se, portanto, que a demonstração da função poética, segundo o modelo de Roman Jakobson coincide com a noção do símbolo junguiano, conforme a explanação que nos foi dada pelo Dr. Boris Frenk Chusterman, já citada. No entanto se pensarmos no modelo de significação proposto por Charles Sanders Peirce,⁵² na sua Semiótica, vemos que situação se inverte. Nela, o símbolo corresponde à percepção em “terceiridade”, ao mundo das “normas e das leis”. Já a função poética, e com ela o símbolo junguiano, corresponde à percepção em “primeiridade”, que tem como referência o “ícone” [o mundo das relações formais ou sintáticas possíveis], que exige do intérprete traduções emocionais e “remáticas” [sensoriais], capazes de refazerem as muitas possibilidades desses jogos de formas, em diversos códigos, projetando proposições inusitadas, bem distantes das premissas propostas pela lógica tradicional. Simplificando, aquilo que é conhecido e passível de se transformar em contigüidades, criadas pelo homem, é *signo semiótico*; aquilo que é desconhecido e que labora no simultâneo, no sincrônico, na similaridade e nas superposições, é o *símbolo para Jung* e o *Poético para Jakobson*.



54. *Um quadro revela-se para nós, enquanto que a visão de
alguma coisa não revela um quadro; mas nesse caso,
a pintura não será uma cópia fiel daquilo que provocou a reve-
lação, mas se assemelhará a essa vagamente, como o vulto de
alguém visto em sonho se assemelha à
pessoa na realidade.*

Giorgio De Chirico

FAGIOLIO, Maurizio. Giorgio De Chirico Il Tempo di Apollinaire

Paris 1911 / 1915. Roma: De Luca Edotore, 1981.



...credo che non si debba mai dimenticare che un quadro deve sempre essere l'immagine riflessa di una sensazione profonda, e che profondo significa strano e strano significa sconosciuto.⁵³

Un quadro si rivela a noi mentre la vista di qualcosa non rivela un quadro; ma in questo caso il dipinto non sarà una copia fedele di ciò che ha provocato la sua rivelazione, ma assomiglierà ad essa vagamente, come il volto di qualcuno visto in sogno assomiglia a quella persona nella realtà.⁵⁴

E, agora, parodiando Ezra Pound, em o ABC da Literatura: *Literatura é novidade, que permanece sempre novidade*, pode-se dizer que De Chirico, tomado no seu conjunto de vida e criação, que também pode ser observado em pequenos conjuntos, como no ponto de enfoque neste trabalho: é novidade que permanecerá sempre novidade. Dissimulador e camaleônico, foi vítima de seu próprio engodo, ao acreditar estar direcionando as leituras de seu espectador. E eu, durante a elaboração deste trabalho, enganei-me ao acreditar na força de sua obra referencial e auto-centrada. Agora, encontrando a pluralidade dos planos de significação dos *diagramas* iniciais, devo confirmar que Giorgio De Chirico é, na verdade, um Poeta.

Um Poeta para Jung, um Poeta para Jakobson. E, se pensarmos nas tricotomias semióticas e nas dez classes de signos, resultantes de suas permutações, vemos que essa Poética opera, através delas, como um "sin-signo remático icônico"

M. De Chirico



Cabeça de cavalo branco com crina ao vento, 1959

BIBLIOGRAFIA

LIVROS PUBLICADOS POR GIORGIO DE CHIRICO

DE CHIRICO, G. Ebdomeros, Roma: Bompiani, 1942.

DE CHIRICO, G. Il meccanismo del pensiero. Roma: G. Einaudi, 1985.

DE CHIRICO, G. Memorie della mia vitta, Milano: Rizolli, 1962.

DE CHIRICO, G. Penso alla pittura, sol scopo della mia vitta. Milano: Scheiwiller, 1987.

DE CHIRICO, G. Piccolo trattato di tecnica pittorica / All'insegna del Pesce d'Oro. s.i., 1983

DE CHIRICO, G. Ricordi di Roma 1918 - 1925, Edizioni della Cometa, Roma, 1988

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES DE GIORGIO DE CHIRICO

12 Opere di Giorgio De Chirico. Milano: Millione, 1946.

Art in Itália da Valori Plastici a Corrente, Opere della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.
Peruggia, 1999

Cento opere d'arte italiana dal Futurismo ad oggi. Galeria Nazionale d'Arte Moderna. Roma, 1968.

Giorgio De Chirico: disegni 1919-1923. Galleria Odyssia. Roma, 1972.

Chagal e De Chirico. Museum of Fine Arts, 1955.

Giorgio De Chirico. Museu Brasileiro da Escultura Marilisa Rathsam, Milão: Torcular, 1998.

Giorgio De Chirico, Pictor Optimus. Palazzo delle Esposizioni. Roma: Carte Segrete, 1992.

Giorgio De Chirico and America. Hunter College of the City University of new York, Fondazione Giorgio e Isa De Chirico. Umberto Allemandi & C., 1996.

Pintores da Escola de Paris. Galeria de Arte Ipanema. São paulo, 1977.



BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

- BARILLI, R. "De Chirico sogna se stesso", "I Nuovi, Nuovi" in: Il ciclo del Postmoderno. La ricerca artistica negli anni 80, Milano: Giangiacomo Feltrinelli, 1987.
- CALVESI, M. e MORI, G. De Chirico. Firenze: Giunti, 1996
- CAREIERI, R. Giorgio De Chirico, Milano: Garzanti, 1942.
- CAVALLARO, A. Pittura Visionaria e Metafisica, Fabri Editori, s.i., s.d.
- COCTEAU, J. Le Mystère Laïc. Essai d'Étude Indirecte, Paris, 1928.
- FAGIOLO, M. Giorgio De Chirico "Le Rêve de Tobie" 1917 Un interno ferrarese e le origini del Surrealismo, De Luca Editore, Roma, 1981
- FAGIOLO, M. Giorgio De Chirico Il tempo di Apollinaire Paris 1911 / 1915, Roma: De Luca Editore, 1981.
- FAGIOLO, M. Giorgio De Chirico Il tempo di Valori Plastici 1918/ 1922, Roma: De Luca Editore, 1981.
- FAR, I. Giorgio De Chirico, Milano: Fabri, 1953.
- FAR, I. Giorgio De Chirico, Milano: Fratelli Editori, 1989.
- GEORGE, W. Chirico: avec des fragments littéraires de l'artista. Paris: Chroniques du Jour, 1928.
- GIMFERRER, P. Giorgio De Chirico. London: Academy Editions, s.d.
- GRIBAUDO, E. Giorgio De Chirico, Le Grande Monografie, Pittori d'Oggi, s.i, s.d.
- JAFFÉ, R. Giorgio De Chirico. Bruxelles, 1945.
- LISTA, Gi. Giorgio De Chirico, Paris: Ferdinand Harzan, 1991.
- MAZZOTA. Giorgio De Chirico, Gli Anni Venti. Verona, 1986.
- MONDADORI, A. Giorgio De Chirico nel centenario della nascita, Editori De Luca Edizione d'Arte, d.i., 1988.
- RAGGHIANI, C. L. Il caso De Chirico, Firenze, 1979.
- SOBY, J. T. The Early De Chirico. New York, 1941.
- SOBY, J. T. Giorgio De Chirico, The Museum of Modern Art, New York, s.d.
- VITRAC, G. Giorgio De Chirico. Paris, 1927



OBRAS DE REFÊNCIA

- Circa 1492 Art The Age of Exploration. National Gallery of Art, Washington, Yale University Press, New Haven and London, Editado por A. Lenevson, 1991 dicionário de pintura moderna, Edimax, s.i., 1967
- Dicionário de pintura moderna. Edimax, s.i., 1967
- Dizionario di scienze filosofiche di ranzoli. 3ª Ed.. Milano: Ulrico Hoepli, 1926.
- História do Século XX - 1900 a 1914. São Paulo: Abril Cultural, s.d.

BIBLIOGRAFIA GERAL

- ALMEIDA, L. F. Tempo e Osterdad nos ensaios de Ocatvio Paz. São Paulo: Anna Blume, 1997
- ALMEIDA, M. L. F. Uma leitura da "Odterdad", nos ensaios de Octavio Paz. Dissertação de Mestrado. PUC/SP, 1996.
- ALEXANDRIAN, S. O Surrealismo. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1976.
- ARHEIN, R. Arte e percepção visual, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980.
- BARTHES, R. O parzer do texto. Lisboa: Edições 70, 1980.
- BELLINGHAM, D. An Introduction to Celtic Mytholigy, New York: Shooting Stars Press, 1996.
- BENSE, M. Pequena Estética. Trad. Haroldo de Campos e outros. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.
- BRANDÃO, J. S. Mitologia Grega. Vol. I, II e III. Petrópolis: Editora Vozes, 1989.
- BULFINCH, T. Livro de ouro da mitologia - História de deuses e heróis. 5ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- CAHILL, T. Como os irlandeses salvaram a civilização, A heróica contribuição da Irlanda entre a queda de Roma e o surgimento da Europa Medieval, A história não-Contada. Vol 1. - Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.
- CALABRESE, O. A linguagem da arte. Ed. Globo, Rio de Janeiro, 1987.
- CALABRESE, O. A Idade Neobarroca, São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- CALABRESE, O. Uno sguardo sul ponte, Rev. Casabella, 469. 1981.
- CAMPOS, H. Arte no horizonte do provável. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- CERIBELI, D. T. Dentro da asa de uma borboleta, meninos e meninas explodem poesia...Diálogos poéticos: Brasil, Portugal e Goa. Vol. I. Tese de Livre Docência. IA/UNESP. 1995.



- CHALHUB, S. As funções da linguagem. São Paulo: Ed. Ática, 1990.
- CHEVALIER, J.e GHEERBRANT, A. Dicionário dos Símbolos, Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números, Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1994.
- CHIPP, H. H. Teorias da Arte Moderna do Século XX. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- ELIADE, M. História das Crenças e das Idéias Religiosas. Tomo II, Vol. 1. 2ª Edição. São Paulo: Zahar Editores, 1983.
- FABRIS, A. Futurismo: uma poética da Modernidade. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.
- FRANCASTEL, P. A imagem, visão e imaginação. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- GOMBRICH, E. H. A história da arte, 4ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1988.
- GOMBRICH, E. Arte e ilusão. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- GOMBRICH, E. La imagen y el ojo. Madrid: Alianza, 1991.
- GOTLIB, N. B. Clarice uma vida que se conta, 4ª Ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- GRIMAL, P. A mitologia grega. São Paulo: Brasiliense, 1985
- GUÉRIN, M. O que é uma obra?. São PAulo: Paz e Terra, 1995.
- GUIMARÃES, R. Dicionário da Mitologia Grega, São Paulo: Cultrix, 1995.
- HARKEY, J. Mistérios Celtas, Mitos, Desuses, Mistérios. – Trad. Cari Baena. Rio de Janeiro: Edições del Prado, 1996
- HOMERO. Ilíada. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1961.
- IKHLYABICH. Argumentos de história da filosofia e dicionário dos principais termos filosóficos. Coleção Estudos Contemporâneos, s.i., s.d.
- JAKOBSON, R. Lingüística e comunicação. São Paulo: Cultrix, s.d.
- KRUTA, V.. Os Celtas. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- MARCONDES, N. [Des] Velar a arte. São Paulo: Editora Arte e Cultura, 1996.
- MORA, M. Dicionário de filosofia, Tomo II. Buenos Aires: Editorial Dudamericana, 1971.
- NADEU, M. História do Surrealismo. Ed. Perspectiva, 1987
- PIERCE, C. S. Collected papers. Havard University Press. Cambridge.
- PIERCE, C. S. Semiótica e filosofia. São Paulo: Cultrix, s.d.
- PIERCE, C. S. Semiótica. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- PIGNATARI, D. Semiótica e literatura. São Paulo: Cultrix, 1987.
- 125 SHARKEY, J. Mistérios celtas. Antiga Religião. Lisboa: Edições Prado, 1997.



TIRAPELI, P. Representação dos Tupinambá na gráfica germânica renascentista. Tese de Livre-Docência. UNESP/SP, 1999.

WALTER, H. A Aventura das Línguas no Ocidente/ Origem, História e Geografia. – Trad. Sérgio Cunha dos Santos. São Paulo: Editora Mandarim, 1997.

WÖLFFLIN, H. Conceitos fundamentais da história da arte. São Paulo: Martins Fontes, 1989.



1. Durante uma tórrida manhã de Julho, entre as velas que
derretiam nos candelabros e que aumentavam o calor,
soprava pela cidade um vento quente, abafado que vem da África e
que os gregos chamam de *livas*.

DE CHIRICO, Giorgio. Memorie della mia vitta, Milano: Rizolli, 1962.

2. o nome **Chirico** remonta a 1450, mas a particula **De**
foi anexada quando a imperatriz Maria Teresa concede o titulo de
baronia a um capitão de sua guarda por conduta heróica.
SINISCALCO, Carmine in Giorgio De Chirico. Pictor Optimus. Palazzo
delle Esposizione, Roma: Carte Segrete, 1992.

3. ser um italiano nascido fora da Itália por um nascimento indireto.
DE CHIRICO, Giorgio. Memorie della mia vitta, op. cit.

4. Transferiu-se para perto do mar que viu zarpar a nave dos
Argonautas, ao pé do monte que conheceu a infância de Aquiles.



ALBERTO SAVINIO, PORTO DE VOLOS, 1929

ANEXO I

UMA BIOGRAFIA POSSÍVEL [AUTOCENTRADA] DE DE GIORGIO SEGUIDA DA BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA CONSULTADA



GIORGIO, GEMMA E ANDREA

Giorgio De Chirico ou, mais precisamente Joseph Maria Albertus Georgius De Chirico, nasce em Volos, na Grécia, na tórrida manhã de 10 de julho de 1888.

*Durante una torrida giornata di luglio, mentre le candele si scioglievano nei
candelieri, chá ad aumentare la calura estiva soffiava sulla città un vento infocato,
che viene dall'Africa e che i greci chiamano **livas**.¹*

Filho de Evaristo De Chirico, italiano de família aristocrática da Toscana,² mas de origem siciliana, engenheiro na construção da linha ferroviária Atenas-Sal nica, e de Gemma Cervetto, nobre genovesa.

Foram comuns as mudanças de endereço devido à profissão do pai engenheiro. Mudanças essas que marcaram certamente a vida do artista, além do fato de Giorgio De Chirico ser um italiano *nato fuori d'Italia per una nascita indiretta*³, defini o dada por seu irmão Andrea De Chirico, nascido em 1891 e que adotará o pseudônimo de Alberto Savinio em 1914.

*Si tratull  presso il mare che vide salpare la nave degli Argonauti,
ai piedi del monte che conobbe l'infanzia di Achile.*⁴



GIORGIO COM ROUPAS DE ÉPOCA

5. Meu pai era um dos homens dos Oitocentos, era engenheiro e também um fidalgo como antigamente: corajoso, leal, trabalhador, inteligente e bom. Havia estudado em Florença e em Turim e foi o único de uma numerosa família de fidalgos que tinha querido trabalhar. Como muitos homens dos Oitocentos tinha diversas capacidades e virtudes: era brilhante como engenheiro, tinha uma bela escritura, desenhava, tinha muito para a música, era observador e tinha senso de humor, odiava a injustiça, amava os animais, tratava à altura os ricos e poderosos e estava sempre disposto a defender e ajudar os mais carentes e mais pobres. Era um ótimo cavaleiro e teve alguns duelos com pistola... meu pai, como muitos homens daquele tempo, era exatamente o contrário da maior parte dos homens de hoje, que não têm senso positivo e personalidade própria, são inábeis e incapazes e acima de tudo pouco cavalheiros, muito oportunistas, e com a cabeça cheia de bobagens.

DE CHIRICO, Giorgio. Memorie della mia vita, Milano: Rizzoli, 1962.



ENGENHEIRO EVARISTO, GEMMA E SEUS FILHOS GIORGIO E ANDREA

Mio padre era un uomo dell'Ottocento, era ingegnere ed era anche un gentiluomo d'altri tempi; coraggioso, leale, lavoratore, intelligente e buono. Aveva studiato a Firenze ed a Torino e di tutta una numerosa famiglia di gentiluomini era il solo che avesse voluto lavorare. Come molti uomini dell'Ottocento aveva diverse capacità e virtù: era bravissimo come ingegnere, aveva una bellissima scrittura, disegnavo, aveva molto orecchio per la musica, era osservatore ed ironista, odiava l'ingiustizia, amava gli animali, trattava altezzosamente i ricchi ed i potenti, ed era sempre pronto a difendere e ad aiutare i più deboli ed il più poveri. Era anche un ottimo cavallerizzo e aveva avuto alcuni duelli alla pistola...mio padre, come molti uomini di quel tempo, era proprio il contrario della maggior parte degli uomini di oggi, che mancano di senso positivo e di ogni temperamento, sono inabili e incapaci e, soprammercato, per nulla cavallereschi, molto opportunisti, ed hanno il cervello pieno di asinerie.⁵

6. Me lembro de minha mãe sentada em uma poltrona e, em outra estava sentada minha irmãzinha, que morreu pouco tempo depois, que era uma garotinha de seis ou sete anos, cerca de quatro anos mais velha que eu. Eu tinha nas mãos duas pequenas lantejoulas, de metal dourado, com um furo no centro e que tinham caído de uma espécie de lenço oriental que minha mãe usava na cabeça e que era ornamentado por essas lantejoulas brilhantes. Olhando os dois minúsculos disquinhos creio que pensava em tímpanos, em pratos, em objetos que produzem som, em alguma coisa com que se joga soando ou que se soa jogando, mas a alegria de ter os disquinhos entre meus dedos inábeis, como dedos de um pintor primitivo, ou esses pintores modernos, estava certamente ligada a um profundo sentimento de perfeição, que sempre me guiou em meu trabalho de artista. Aqueles disquinhos perfeitamente iguais, perfeitamente combinados e brilhantes, com aquele furo perfeito no centro, pareciam algo milagroso, como mais tarde pareceu-me prodigioso **Ernes de Prassitele** no museu de Olímpia e ainda **O Rapto das Filhas de Lisippo**, de Rubens, na pinacoteca de Mônaco ou ainda, a alguns anos o famoso quadro de Vermeer di Delft, **A Patroa e a Doméstica**, no Metropolitan Museum de Nova York.

DE CHIRICO, Giorgio. Memorie della mia vita,

Milano: Rizolli, 1962.





GEMMA E SEUS FILHOS ADELE E GIORGIO

Uma das primeiras lembranças de De Chirico, duas pequenas lantejoulas caídas de um lenço de sua mãe, tornou-se um ícone de perfeição.

*Ricordo mia madre seduta in una poltrona; in un'altra parte stava seduta una mia sorellina, che morì poco tempo dopo; era una ragazzina di sei o sette anni; di quattro anni circa maggiore di me. Io stavo tenendo in mano due piccolissimi dischetti di metallo dorato, forati nel centro e che erano caduti da una specie di fazzoletto orientale che mia madre portava in testa e che era ornato tutt'intorno con quei dischetti lucenti. Guardando i due minuscoli dischi credo che pensassi, ai timpani, ai piatti, a qualcosa che avrebbe dovuto dare un suono, a qualcosa con cui si gioca suonando o si suona giocando; ma la gioia che provano a tenerli tra le mie piccole dita inesperte, come le dita dei pittori primitivi, e quelle dei pittori moderni, era legata certamente a quel profondo sentimento di perfezione che mi ha sempre guidato nel mio lavoro di artista. Quei dischetti perfettamente uguali, perfettamente combacianti e lucenti, con quel foro perfetto nel centro, mi apparivano allora come qualcosa di miracoloso, come più tardi miracoloso mi apparve l'**Erme di Prassitele** nel museo di Olimpia e più tardi ancora il **Rato delle figlie di Lisippo**, di Rubens, alla pinacoteca di Monaco ed alcuni anni or sono il famoso quadro di Vermeer di Delft, **La padrona e la domestica**, al Metropolitan Museum di Nuova York.⁶*

7. no bairro mais elegante da cidade.

DE CHIRICO, Giorgio. Memorie della mia vitta.

Milano: Rizzoli, 1962.

8. Toda a casa movia-se lentamente como um enorme navio no mar em tormenta. Os moradores do bairro, inclusive nós, colocavam os colchões para fora, em uma praça, para dormir a céu aberto.

DE CHIRICO, Giorgio. Memorie della mia vitta, op. cit.

9. Quando estava com o desenhista Mavrudis observava-o e observando-o vagava por um mundo quimérico, de coisas fantásticas; [imaginava que aquele homem poderia desenhar tudo], inclusive de memória, inclusive no escuro, inclusive sem olhar, que podia desenhar as nuvens fugidias do céu e as plantas da terra, as folhas das árvores balançando ao vento e as flores de formas mais complicadas; os homens e os animais, as frutas e as hortaliças, os répteis e os insetos, os peixes que saltam na água e os pássaros que voam alto, pensava que tudo, tudo pudesse ser retratado com a ponta do lápis mágico daquele homem extraordinário.

Observando-o, imaginava ser ele, sim, desejava então ser aquele homem, queria ser o desenhista Mavrudis.

DE CHIRICO, Giorgio. Memorie della mia vitta, op. cit.



A Família De Chirico muda-se para Atenas, em 1899 *nel quartiere più elegante della città.*⁷

Entre as lembranças um terremoto, a ocupação de Volos pelos turcos, a doença dos pais, os primeiros jogos olímpicos da Era Contemporânea, em Atenas, em 1896.

Tutta la casa si muoveva lentamente, come una grossa nave sul mare in burrasca.

*Gli abiatanti del quartiere, compressi noi, portavano i materassi fuori, in una piazza, per dormire all'aperto.*⁸

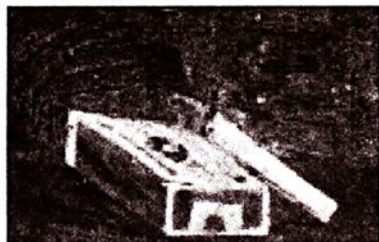
O primeiro professor de desenho de De Chirico foi Mestre Mavrudis, um funcionário da ferrovia, um desenhista muito respeitado.

*Quando mi trovavo al cospetto del disegnatore Mavrudis lo guardavo e guardandolo vagavo in un mondo chimerico di fantasticherie; pensavo che quell'uomo potesse disegnare tutto, anche a memoria, anche nel buio, anche senza guardare; che potesse disegnare le nubi fuggenti nel cielo e le piante della terra le fronde degli alberi mosse dal vento ed i fiori dalle forme più complicate; gli uomini e gli animali, i frutti e gli ortaggi, i rettili e gli insetti, i pesci che guizzano nell'acqua e gli uccelli che volano in alto, pensavano che tutto, tutto, avrebbe potuto ritrarre con la punta della sua matita magica quell'uomo straordinario Guardandolo immaginavo di essere lui; si avrei voluto allora essere quell'uomo, avrei voluto di essere il disegnatore Mavrudis.*⁹

Também teve aulas com Mestre Barbieri e Mestre Gilleron até ingressar no Instituto Politecnico di Atene, onde estuda quatro anos de desenho e inicia na pintura com o retratista Jacobidis, da Academia de Munique.

Andrea forma-se com distinção em piano e composição no conservatório de Atenas aos 12 anos de idade.

PRIMEIRA PINTURA ATRIBUÍDA A GIORGIO DE CHIRICO,
ÓLEO SOBRE TELA, PERTENCENTE AO ARQUIVO SAVINIO



10. Repensando hoje esta sensação, através daquilo que via e pensava naquela época, torna-se clara para mim a compreensão do mistério e da beleza da matéria da grande pintura, é algo infinitamente mais oculto e mais difícil de entender do que o lado poético e metafísico de uma obra de arte. Na ocasião tinha dezessete anos, e já havia compreendido, não menos do que compreendo agora, a profundidade e a metafísica de obras de Bröcklin, Klinger, Segantini, Previati, de todos aqueles que pintavam, independentemente da qualidade de sua pintura, narraram algo de poético, de curioso, de estranho, de surpreendente.

DE CHIRICO, Giorgio. Memorie della mia vita,

Milano: Rizolli, 1962.

A morte do engenheiro Evaristo em 1904, depois de uma prolongada doença que lhe havia roubado a vitalidade, e havia privado o jovem artista da presença do pai, provoca-lhe um novo trauma. A mãe decide transferir-se para Munique, um pólo cultural efervescente, mais propício para a formação de seus filhos, mas estabelecem-se primeiro em Florença, onde permanecem até 1906. É uma temporada de visitas a museus e galerias de arte que enriquecem as sensações e, a metafísica das obras dos grandes artista italianos, como Tintoretto, Tiziano, Veronese, e sobretudo, Segantini e Previati comovem e impressionam o jovem De Chirico.

Ripensando oggi questa sensazioni, a quello che vedevo e capivo allora, divenne chiaro per me la comprensione del mistero e della bellezza della materia della grande pittura è una cosa infinitamente più occulta e più difficile a capire che non il lato poetico e metafisico d'un'opera d'arte. Allora avevo appena diciassette anni, eppure avevo già capito, non meno di quanto lo capisca ora, la profondità e la metafisica delle opere di Boecklin, di Klinger, di Segantini, di Previati, di tutti quelli i quali, dipingendo, indipendente dalla qualità della loro pittura, hanno narrato qualcosa di poetico, di curioso, di strano, di sorprendente.¹⁰



11. *É o paraíso, o paraíso sobre a terra. Era então,
o que hoje é um pouco de Paris.*

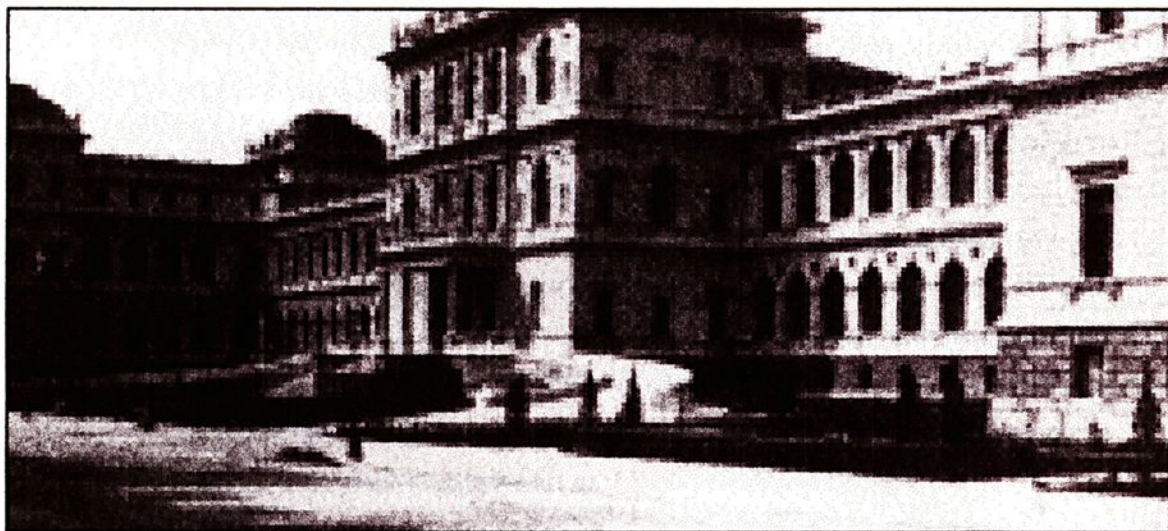
DE CHIRICO, Giorgio. Memorie della mia vita.

Milano: Rizzoli, 1962.



Chegam a Munique, capital da Baviera, no outono de 1906, a tempo de De Chirico ingressar na Academia.

*È il paraíso, il paraíso sul terra. Era allora un può quello che ora è Parigi.*¹¹



ACADEMIA DE BELAS ARTES DE MUNIQUE

Durante três anos trabalhará incessantemente, entre as aulas sistemáticas da Academia e o estudo de pintura antiga na pinacoteca. A cidade neoclássica, de espaços alargados e pequenos acostamentos, influenciam em seu estado de ânimo. Palácio Pitti, Panteron, o barroco. Das visitas na cidade, cita muitas vezes a influência de artistas como Böcklin, Lenbach, Dürer, Rubens, Nazareni e von Marées, Thoma, Menzel. Ouvia Wagner, andava pelos cafés, e passeava por Munique. Andrea estudava com Max Reger, *Il Bach moderno*, e começa a compôr, sua primeira opereta **Carmela**, que é apreciada por Piero Mascagnni. De chirico sobretudo, descobriu Schopenhauer, Nietzsche e Weininger.

Os conceitos de Nietzsche como o senso do superhomem, o valor da surpresa transmitida pela obra de arte, a angústia do labirinto, o significado da *stimmung*, o nascimento da tragédia, e sobretudo, o enigma, formavam um universo a ser explorado por De Chirico. No pensamento de Schopenhauer descobriu o valor da originalidade, a revalorização da aparição e a meditação sobre a existência. De Weinieger, o valor psicológico, o senti-

139 do transcendental da forma geométrica, o simbolismo sensual.

12. ...observei que ele, como todo o resto que leu Nietzsche, não compreendeu em que consistia a verdadeira novidade descoberta por aquele filósofo. Tal novidade é uma estranha e profunda poesia, infinitamente misteriosa e solitária, baseada na *stimmung* [uso esta palavra alemã muito eficaz e que em italiano poderia ser traduzida como: atmosfera no sentido moral] baseada na *stimmung* de uma tarde de outono, quando o céu está claro e as sombras são mais longas que no verão, pois o sol está mais baixo.

Esta sensação extraordinária pode ser experimentada [mas é necessário, naturalmente, ter a sorte de possuir faculdades como as que possui], nas cidades italianas e em qualquer cidade mediterrânea, como Gênova e Nice, mas a cidade italiana por excelência para observar este fenômeno extraordinário é Turim.

DE CHIRICO, Giorgio. Memorie della mia vita,

Milano: Rizzoli, 1962.



...osservai che lui, come tutto il resto che hanno letto Nietzsche, non aveva affatto capito in che cosa consiste la vera novità scoperta da quel filosofo. Tale novità è una strana e profonda poesia, infinitamente misteriosa e solitaria, che si basa sulla *stimmung* [uso questa parola tedesca molto efficace che si potrebbe in italiano tradurre con la parola: atmosfera nel senso orale] si basa, dico, sulla *stimmung* del pomeriggio d'autunno, quando il cielo è chiaro e le ombre sono più lunghe che d'estate, poiché il sole comincia a essere più basso. Questa sensazione straordinaria si può provare [ma bisogna naturalmente aver la fortuna di possedere le eccezionali facoltà che possiedo io] si può provare, dico, nelle città italiane ed in qualche città mediterranea, come Genova o Nizza; ma la città italiana per eccellenza ove appare questo straordinario fenomeno è Torino.¹²



141



ARNOLD BRÖCKLIN, ODISEU, 1869

MAX KLINGER, SOMBRA



13. Segundo Maurizio Fagiolo dell'Arco, este é o primeiro auto-retrato do artista, no qual já aparecem temas que serão desenvolvidos por toda sua obra: a melancolia, retratada na maneira em que a cabeça posa sobre o braço, numa referência a um retrato de Nietzsche; o enigma, proposto no título da obra, e que se remete ao templo de Delfos, e ao mito de Apolo.

FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio. L'Opera Completa di De Chirico/

1908-1924, Clacissi dell'Arte. Milano: Rizzoli, 1984

Em 1909, De Chirico vai encontrar-se com a mãe e o irmão em Milão, onde já estavam instalados.

Começa uma temporada de muita produção, De Chirico pinta seus primeiros quadros, de temas brocklinianos: cidades ao mar, centauros, sereias, todos repletos de atmosfera romântica.

São deste período **Ritrato di Andrea De Chirico** e **Autoritrato**.¹³



AUTORITRATO [ET QUID AMABO NISI QUOD AENIGMA EST?]

RETRATO DE ANDREA DE CHIRICO

Andrea desponta em Paris, onde estabelece-se em fevereiro de 1910.

De Chirico e a mãe retornam a Florença. As crises de melancolia, depressão, e cólicas intestinais, que o acompanharão durante toda vida começam a acentuar-se e, sua produção, intensificar-se.



14. *O destino, este destino que até hoje me obriga a andar
sempre de pessoa a pessoa.*

DE CHIRICO, Giorgio. Memorie della mia vitta.

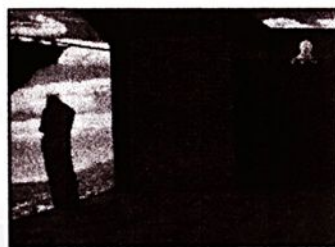
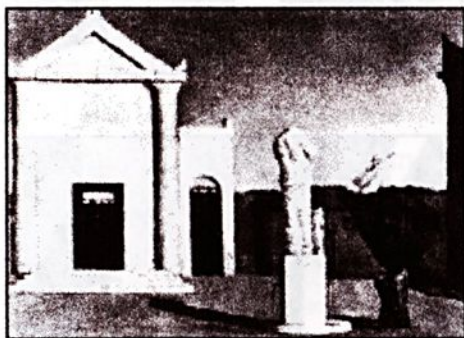
Milano: Rizzoli, 1962.



De Chirico busca atingir o forte e misterioso sentimento que havia descoberto em Nietzsche. Era o fim do período brockliano, e o início da melancolia das belas tardes de outono. São os quadros das *Piazze d'Italia*. De Chirico e a mãe vão a Turim, a cidade dos tais espaços metafísicos, num verão muito quente e a lembrança dessa Turim deserta e dessolada impressionará De Chirico definitivamente. A arquitetura e a atmosfera da cidade serão a principal influência para a produção em Paris.

Na noite de 14 de Julho de 1910, chegam de trem na Gare di Lyon, e Paris está em festa. Mas De Chirico está doente e depressivo, o trauma de mais uma mudança, reafirma um de seus mitos de infância: a instabilidade de cidades e lares.

*Il destino, quel destino che finora mi ha costretto de andare sempre di gente in gente.*¹⁴



L'ENIGMA DELL'ORACULO

ENIGMA DI UN POMERIGGIO D'AUTUNNO

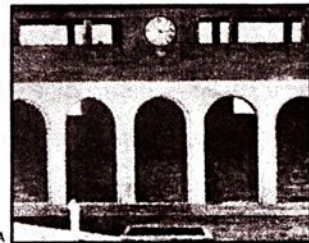
Em sua iconografia registra-se temas de partidas e chegadas: o filho pródigo, Heitor e Andrômaca, os

145 argonautas, cavaleiros errantes, partida do poeta, etc...

15. me dava conta naquele momento que a pintura que eu
fazia era absolutamente diferente daquela que estava sendo
feita em Paris, e que isso era mais um motivo para que meus
quadros fossem recusados.

DE CHIRICO, Giorgio. Memorie della mia vita,

Milano: Rizzoli, 1962.



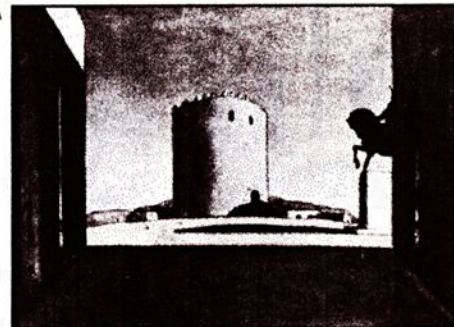
ENIGMA DA HORA

ETUDE



RETRATO DE MADAME. L. GARIZEN

A TORRE VERMELHA



A MELANCOLIA DE UMA BELA TARDE



De Chirico toma conhecimento do X Salon d'Automne, dos pintores revolucionários, de Picasso, do cubismo, das escolas modernas, e foi aconselhado por Calcovorelli, um crítico musical amigo de Savinio, a inscrever-se. Apresentou os quadros pintados em Florença: *Enigma di um pomeriggio d'autunno*, *L'enigma dell'oraculo* e um autorretrato, aquele com a dedicatória nietzschiana.

...mi ero subito reso conto che quello che facevo era assolutamente diverso da quello che si faceva in quel momento a Parigi e che anche questo era un buon motivo perchè i miei quadri fossero rifiutati.¹⁵



O fato de ter sido selecionado e com a repercursão favorável da mostra, animam De Chirico, que volta a pintar depois de um ano.

Encontra-se com Guillaume Apollinaire que o aconselha a expôr no ano seguinte, no Salon de Indépendants, *La Mélancolie du départ*, *L'Énigme de l'heure*, *L'Énigme de l'arrivée et de l'après-midi*. Apollinaire começa a acompanhar a carreira de De Chirico, apresentando-o ao ambiente cultural de Paris, de Picasso, Braque, Mancusi, Derain, Max Jacob. Em novembro de 1913, apresenta no Salon d'Automne, *Portrait de Mme. L. Gartzén*, *La Mélancolie d'une belle journée*, *La Tour Rouge*, *Etude*. Vende seu primeiro quadro,



16. Via que o interesse pela minha pintura aumentava, via as revistas e jornais publicarem minha obra, ganhava um pouco de dinheiro e reconhecimento; era feliz. Mas chega o fatal 1914; era verão e fazia um calor abafado. Um belo dia tudo começou a ficar confuso as pessoas se reuniam nas ruas; os jornais foram saqueados; o crime de logoslávia; a guerra.

DE CHIRICO, Giorgio. Memorie della mia vita.

Milano: Rizzoli, 1962.



ALBERTO SAVINIO E GIORGIO DE CHIRICO, OS DIOSCUROS EM PARIS

Em 1914, Andrea De Chirico adota o nome de Alberto Savinio, para diferenciar-se de De Chirico e em homenagem a Apollinare, pois o polígrafo Albert Savine aparece retratado na sua crônica literária. Os irmãos freqüentam o ambiente artístico literário de Paris, que reconhece a absoluta originalidade de seus trabalhos - ambos artistas compartilhavam das mesmas experiências estéticas posto que a pesquisa de Savinio na música em muito se assemelhava a de De Chirico na pintura: um reordenação da memória e dos sonhos, sem ligar-se a nenhuma corrente artística ou filosófica.

Paul Guillaume adquiri uns quadros metafísicos de De Chirico e manifesta seu interesse em ser seu mercante. Neste período de produção abundante De Chirico inventa e elabora com extraordinária fantasia temas de misteriosa magia poética: visões arquitetônicas, praças da Itália, estátuas solitárias, objetos próximos a manequins inquietantes e realiza suas primerias naturezas-mortas.

Vedevo che l'interesse per la mia pittura aumentava; vedevo che le riviste ed i giornali riproducevano e mie opere; riscuotevo un può di soldi e di complimenti; ero felice. Ma venne il fatale 1914; era state, faceva un caldo afoso. Un bel giorno tutto cominciò a confondir-se ed a vacillare; la gente se radunava per le strade; i giornali andavano a ruba; il delitto de Serajevo: la guerra¹⁶

17. Muitos provavam uma espécie de pudor e vergonha de nascer em um país, e ter nacionalidade de outro, por exemplo de não ser um italiano, nascido na Itália, de pais italianos ou francês, nascido na França, de pais franceses. Muitos tinham este tipo de pudor, inclusive eu e meu irmão que ingenuamente acreditamos naquele tempo que se nos apresentássemos ao alistamento militar teríamos cumprido com o nosso dever e de alguma forma mudaríamos algo.

DE CHIRICO, Giorgio. Memorie della mia vita.

Milano: Rizzoli, 1962.

18. Homem-alvo



ALBERTO SAVINIO, GUILAUME APOLLINAIRE, 1941



GUILAUME APOLLINAIRE, FERIDO NA CABEÇA,
FOTOGRAFADO EM 1916, NA GALERIA PAUL GUILAUME

Em 1914, em Paris, trabalhava-se pouco, amigos e conhecidos iam desaparecendo, respondendo à convocação militar. Muitos voltavam ao seu país, imaginando que cumpriam um dever.

Molto provano questa specie de pudore e di vergogna di esseri nati in un Paese, mentre hanno a nazionalità dei un altro Paese, insomma di non essere per esempio italiano nati in Italia da genitori italiani, o francesi nati in Francia da genitori francesi. Molto hanno questo pudore ed anch'io e mio fratello l'abbiamo avuto ed ingenuamente allora abbiamo pensato che presentandoci alla chiamata alle armi per fare, come si suol dire, il nostro dovere, avremmo cambiato qualche cosa¹⁷

De Chirico pinta o retrato de Apollinaire como *L'homme-cible*,¹⁸ quadro que tornar-se-á profético, pois Apollinaire é ferido justamente onde De Chirico marca uma circunferência, como um alvo, em sua cabeça.



RETRATO DE APOLLINAIRE

No verão regressa à Itália, passando Florença e, em revista, é destinado ao 27º regimento de infantaria de Ferrara. Tendo sido reconhecido seu frágil estado de saúde, presta serviço como auxiliar, podendo continuar pintando. Conhece Filippo de Pisis, Carlo Carrá e junto com Alberto Savinio, que prestava serviço em Ferrara,

151 tentam a Pintura Metafísica.

19. *O aspecto de Ferrara, uma das cidades mais belas da Itália, me atingiu e sobretudo, o que mais me impressionava e me inspirou na metafísica do trabalho que estava desenvolvendo, eram certos aspectos dos interiores ferrarenses, certas vitrines, certas lojas, certas casas, certos bairros, como o antigo bairro judeu, onde encontramos doces e biscoitos de formas de outro mundo, metafísicas e estranhas.*

DE CHIRICO, Giorgio. Memorie della mia vitta.

Milano: Rizzoli, 1962.

20. *Uma tarde, no quarto da hospedaria, quando pintava um quadro de interior metafísico, com a tela apoiada em uma cadeira, escutei um barulho vindo da rua, um barulho insólito como de multidão agitada, e repentinamente meu irmão entra gritando no quarto que a guerra tinha acabado, a Alemanha tinha pedido o armistício.*

DE CHIRICO, Giorgio. Memorie della mia vitta, op. cit.





FELIPPO DE PSISIS E GIORGIO DE CHIRICO EM FERRARA

CARLO CARRÀ EM FERRARA

A mãe aluga um pequeno apartamento em Ferrara.

L'aspetto di Ferrara, una delle città più belle delle d'Italia, mi aveva colpito; ma quello che mi colpì soprattutto e m'ispirò nel lato metafisico nel quale lavoravo allora, erano certi aspetti d'interni ferraresi, certe vetrine, certo bottehe, certe abitazioni, certi quartieri, come l'antico gheto, dove trovavano dei dolci e dei biscotti dalle forme oltremondo metafisiche e strane.¹⁹

De Chirico transfere-se para um convento, espécie de hospital militar para convalescentes, nos arredores de Ferrara, podendo assim, pintar com mais intensidade. Carlo Carrà pinta os mesmos temas de De Chirico e, certa vez, levou telas de ambos para serem expostas em Milão. De Chirico sustenta que ele teria assumido toda a autoria da Pintura Metafísica, ignorando que seus quadros pintados antes da guerra já haviam sido consagrados como metafísicos.

Até o verão de 1918 são produzidos muitos quadros que, posteriormente, foram denominados de ferrarenses: manequins, interiores metafísicos, praças italianas.

No outono, depois de recuperar-se da febre espanhola, De Chirico instala-se com a mãe num hotel, quando Alberto Savinio junta-se a eles vindo da Macedônia.

Una sera, mentre nella camera dell'albergo stavo dipingendo un interno metafisico, con la tela poggiata sopra una sedia, udii venire di sotto, dalla strada, un rumore insolito come di folla che si agitatesse; ad un tratto la porta si aprì di colpo e mio fratello entrò gridando che la guerra era finita; la Germania aveva chiesto l'armistizio.²⁰



21. É o período de expansão das páginas literárias:

o editorial de **La Ronda** [1919] fala sobre o 'retorno ao trabalho'; e **Primato e Convegno** e **Noi** que se alinham para dar a nova palavra de ordem.

DE CHIRICO, Giorgio. Memorie della mia vita.

Milano: Rizzoli, 1962.



GIORGIO DE CHIRICO, CÓPIA DO *IL GENTILUOMO IN NERI*, DE LORENZO LOTTO

De Chirico transfere-se para Roma, no inverno de 1918, e vai morar com a mãe no Park Hotel. Frequenta os museus de arte antiga, especialmente da Villa Borghese, onde copia *Il Gentiluomo in Neri*, de Lorenzo Lotto, e revela-se-lhe a grande pintura diante de um quadro de Tiziano.

Colabora com artigos para revista de Mario Broglio, *Valori Plastici*, frequenta o ambiente cultural dos artistas do grupo da revista *La Ronda*, de Vincenzo Cardarelli. Depois de ter participado com Carrà de uma exposição nas salas do jornal *L'Epoca* organiza uma exposição individual, com os quadros do período ferrarense, na *Galleria de via Condotti*, dos irmãos Bragaglia. Expõe: heitores e andrômacas, trovadores, e interiores metafísicos. Escreve especialmente para ocasião *Noi Metafisici*, enquanto *Valori Plastici* publica um volume reproduzindo doze trabalhos acompanhados de comentários críticos de escritores e artistas, entre os quais, Apollinaire, Blanche, Carrà, Papini, Raynal e Soffici. André Breton comenta com entusiasmo na *Littérature*.

„È il periodo della espansione dei fogli letterari: l'editoriale de "La Ronda" [1919] parla di 'ritorno al mestieri', e anche "Primato" e "Convegno", e perfino la futurista "Noi" si allineano sul nuove parole d'ordine.²¹





22. ...uma vez, enquanto copiava a **Sagrada Família** de Michelangelo, no Palazzio degli Uffizi, conheci o pintor russo Nicola Locoff, que me explicou como muitas pinturas antigas, que parecem pintura a óleo, são na verdade, *têmpera graxa*. A *têmpera* me inquietava, comecei a procurar receitas dessa técnica e por alguns anos pinte com *têmpera*.

DE CHIRICO, Giorgio. Memorie della mia vita,

Milano: Rizzoli, 1962.





As revistas são o principal pólo catalizador da cultura, De Chirico escreve seus principais artigos:

Sul'arte metafisica, Impressionismo, Il Ritorno al Mestieri.

Em sua pintura faz-se notar cada vez mais uma interpretação original e romântica do clacissismo e um grande interesse pela técnica dos antigos mestres renascentistas. Aprendeu os segredos da têmpera com o pintor russo Nicolau Locoff, com o pintor fiorentino Enrico Bettarini e também num manual alemão, de autoria de Berger, que tratava da pintura em têmpera de Bröcklin.

...una volta, mentre copiavo allo museo degli Uffizi la Sacra Famiglia di Michelangelo, conobbi il pittore russo Nicola Locoff che mi spiegò come molte pitture antiche, che sembrano pittura a olio, sono invece tempera grasse verniciate. La tempera mi tentò; cominciai a cercare ricette di questa tecnica e per alcuni anni dipinsi a tempera.²²

Em Paris, os surrealistas começam a valorizar a produção metafísica em detrimento dessa produção mais recente.

23. *A minha mostra pessoal, que ocupava três paredes, apresentava-se muito bem, por sua qualidade de pintura, novidade de experiências e riqueza dos meios.*

DE CHIRICO, Giorgio. Memorie della mia vitta,

Milano: Rizolli, 1962.

24. *Os surrealistas esperavam, com isso, [Breton e Eluard haviam adquirido muitos quadros metafísicos do primeiro período parisiense, na ausência de De Chirico, durante os anos em que esteve a serviço militar na Itália] monopolizar a minha pintura metafísica, que naturalmente denominavam surrealista para depois, com muita propaganda, artigos e uma estratégia habilmente desenvolvida, fazer aquilo que os outros mercantes já haviam feito antes, com Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Rosseau e Mondigliani, ou seja, vender os quadros que compraram por tão pouco, a um preço altíssimo e ter um grande lucro.*

DE CHIRICO, Giorgio. Memorie della mia vitta, op. cit



GIORGIO DE CHIRICO, O SONHO DE TOBIAS



MAN RAY, O GRUPO SURREALISTA, PARIS, 1924



Pinta a série das *Ville Romane*, do *Figliol Prodigio*, dos *Argonauti* e realiza novas naturezas-mortas. Reelabora os motivos precendentes, com novo espírito e nava técnica. Expõe em Berlim, numa mostra da **Valori Plastici**, uma individual em Milão, na *Fiorentina Primaveraile*, na galeria de Paul Guillaume, em Paris, e em 1923 participa da bienal de Roma.

*La mia mostra personale, che occupava tre parete, si presentava molto bene per la qualità di pittura, novità di esperienze e ricchezza di mezzi.*²³

Participa em 1926, pela primeira vez da bienal de Veneza e vai a Paris assistir o balé **La Giara**, com texto de Pirandello e música de Alfredo Casella, e que havia realizado os cenários e figurinos. Conhece Raïssa Gurievitch Krol, uma atriz russa do *Teatro degli Undici*, e casam-se naquele mesmo ano.

A nova produção começa, lentamente, a ser considerada e suas obras circulam na Itália, nos Estados Unidos, na França, na Inglaterra, no Japão e na Escandinávia.

Volta a Paris, com Raïssa. Estava instalada a pintura moderna e os mercantes de arte tinham estabelecido uma ditadura, na qual somente os artista por eles eleitos poderiam ter sucesso. Tratava-se dos Surrealistas, do movimento de André Breton.

*I surrealisti speravano così di monopolizzare la mia pittura metafisica, che essi naturalmente chiamavano surrealista e poi, a forza di pubblicità, di articoli e di tutto un bluff abilmente rganizzato, fare quello che prima altri mercanti avevano fatto con Cézanne, con Van Gogh, con Gauguin, con il dogniere Rosseau e con Modigliani, detto Modi, cioè vendere quadri a rezzi altissimi ed incassare fior di quattrini.*²⁴

Na mesma época em que De Chirico expunha seus novos trabalhos na **Galleria Rosenberg**, os surrealista expunham em sua galeria, os quadros de De Chirico que possuíam.

A exposição na Galleria Rosenberg agradou a Jean Couteau, e De Chirico veio posteriormente a ilustrar seu livro **Le Mystère Laïc**.

25....me detive no estúdio pintando uma série de nus e naturezas mortas. Algumas dessas pinturas estão, devido sua potência plástica, entre os melhores de toda minha produção.

DE CHIRICO, Giorgio. Memorie della mia vitta.

Milano: Rizolli, 1962.



GIORGIO DE CHIRICO, LITOGRAFIAS PARA ILUSTRAR *HEBDOMEROS*, 1973

26. Naquele período de marasmo e abatimento generalizado, aconteceu-me algo de grande sorte e felicidade, a de conhecer Isabella Far, a pessoa de inteligência mais profunda que eu já encontrei.

DE CHIRICO, Giorgio. Memorie della mia vitta, op. cit

Na mostra individual com trinta pinturas na galeria de Paul Guillaume, Giorgio De Chirico conhece Albert C. Barnes, colecionador americano que será responsável pela venda de muitos de seus quadros e por sua estadia em Nova York, em 1934.

A ruptura com os surrealistas é inevitável, no nº7 da *Révolution Surréaliste* Breton define-o como gênio desperdiçado.

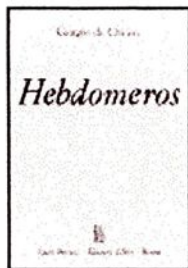
Começa a expôr pelo mundo junto com o grupo do *Novecento Italiano*, tendo em comum a tendência ao 'desejo clássico' pela pintura.

Outras mostras em Paris, novos temas ampliam seu repertório poético: cavalos, arqueólogos, gladiadores, móveis na paisagem, banhos misteriosos.

...mi rimisi allo studio del vero e dipinsi in quel periodo tutta una serie de nudi e di vite silenti.

*Algune di questi quadri sono, per potenza plastica, tra i migliori di tutta la mia produzione.*²⁵

Roger Votrac publica a primeira monografia sobre sua obra, editada em Paris por Gallimard.



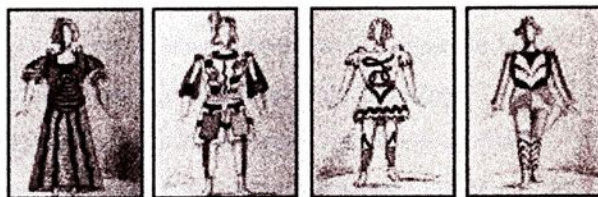
Em 1929, Publica em francês seu romance *Hebdomeros, le Peintre et son génie chez l'écrivain*.

Com a crise de 29, o mercado das artes também foi atingido e De Chirico resolve voltar para a Itália. Fixa-se em Roma, acompanhado de Isabella Paksver Far, que conhecera em Paris e torna-se sua segunda mulher.

*In quel periodo di marasma e di costernazione generale mi capitò però una grande fortuna e una grande felicità: quella di conoscere Isabella Far. La persona più profondamente intelligente che io abbia incontrato nell mia vita.*²⁶



Participa de inúmeras exposições e ilustra com litografias **Calligrammes**, de Apollinaire.



Realiza cenários e figurinos para *I Puritani*, de Belinni e executa um grande mural em têmpera para trienal de Milão, que virá a ser destruído.

Em uma exposição individual em Milão apresenta uma série de nus e natureza-morta, que será definida como maneirista, ligada a Renoir.

Em 1934, Volta a Paris e executa litografias para **Mythologie** de Jean Cocteau.



Tristan Tzara e os surrealistas tentam uma leitura psicanalítica do quadro **L'enigma di una gionata** que é publicada na revista **Le Surréalism au service de la Révolution** nº 6.

163 A Quadrienal de Roma de 1935 dedica-lhe uma sala.



27. Depois de toda miséria, avareza e sovínice daquela Paris em crise, era bom ganhar dinheiro, embora nunca tivesse submetido minha arte a isso, confesso que, no fundo, um certo prazer e um certo senso de segurança me rondavam.

DE CHIRICO, Giorgio. Memorie della mia vitta,

Milano: Rizolli, 1962.

28. Vi minha mãe passar como uma sombra pela abside da igrejinha e depois se aproximar da portinha lateral e desaparecer. Acordei angustiado e chorando e com o pensamento terrível de que minha mãe tinha morrido naquele exato momento: de fato, quando recebi a carta de meu irmão cerca de dez dias depois, comunicando seu falecimento, comparei a data da carta com a do sonho, e considerando a diferença de horário entre a América e a Europa, compreendi que tinha sido exatamente assim.

DE CHIRICO, Giorgio. Memorie della mia vitta, op. cit



GIORGIO DE CHIRICO, DR. BARNES, 1926

Em 1936 viaja para Nova York a convite de Dr. Barnes, americano que conhecera em Paris e que havia adquirido 25 de seus quadros. Expõe em algumas galerias, entre as quais **Julien Levy Gallery** e **Pierre Matisse Gallery**, e no **Museum of Modern Art**, em uma mostra dedicada à Arte Fantástica, Dadá e Surrealismo. Consegue um bom sucesso de público e crítica. Desenhou móveis para a mostra **Four Rooms Designed for Paintings**.

Dopo le miserie, le avarezie e le tirchierie della Parigi in crisi, tastare quella bella moneta, benché io non sia mai stato venale, confesso che in fondo, mi procurava un certo piacere ed un certo senso di sicurezza. ²⁷

Ilustrou algumas capas para **Vogue** e **Harper's Bazar**.



Em junho morre sua mãe.

Vidi mia madre che passò come un'ombra presso l'abside della mia chiesetta e poi si proximò alla porticina laterale e sparì. Mi sveglai angostiato e piangente e col terribile ensiero che mia madre era morta proprio in quel momento: infatti quando, circa dieci giorni opo, lessi la lettera di mio fratello in cui mi annunciava che nostra madre non c'era più, confrontando la data della lettera con quella del sogno e tenendo anche conto della differenza dell'ora tra l'America e l'Europa, capii che era stato proprio così. ²⁸



29. *Tudo foi feito no melhor estilo da máfia francesa, especialmente a dos surrealistas. Dei-me conta de que precisava agir energeticamente e sem perda de tempo.*

DE CHIRICO, Giorgio. Memorie della mia vitta,

Milano: Rizzoli, 1962.

30. *Era o primeiro passo na direção da conquista da grande pintura, era a alforria das correntes da feia, enfadonha e encrostada pintura moderna.*

DE CHIRICO, Giorgio. Memorie della mia vitta, op. cit

Nos primeiros dias de 1937, Giorgio De Chirico e Isabella Far embarcaram no famoso transatlântico **Rex**, de volta para Itália.

Na sua ausência, tinha adquirido fama de ante-italiano. Não estava incluído no programa fascista que privilegiava a produção artística, e houve boicote de sua produção dita não metafísica, por parte de uma galeria em Milão, **Il Milione**, dos irmãos Ghiringhelli. A galeria expunha os trabalhos do início de sua carreira, acentuando a diferença estabelecida pelos surrealistas.

*Tutto questo era fatto sullo stile della camorra parigina e, particolarmente della camorra surrealisti. Mi resi subito conto che bisognava agire energicamente e senza perdere tempo.*²⁹

De Chirico organiza na **Galeria Barbaroux**, em Milão, uma mostra com mais de trinta trabalhos selecionados e na sua maioria pertenciam ao período recente, resultado de sua intensa pesquisa pictórica. Foi um sucesso de venda, que se repetiu em Paris e em Londres.

Faz cenários e figurinos para o **Convent Garden**, em Londres.

Pinta telas naturalistas e muitos retratos. Interessa-se pela escultura em terracota e traduz para a terceira dimensão seus personagens favoritos: Heitor e Andrômaca, arqueólogos, trovadores, filho pródigo...

Sufocado pelo fascismo, fixa-se novamente em Paris, onde começa a preparar emulsões e a realizar experiências com pigmentos. Buscava melhorar a qualidade da tinta e sua aplicação.

*Era il primo passo verso la conquista della grande pittura, era la liberazione dalle catene della brutta e noiosa e crostosa pittura moderna.*³⁰



31. *A Itália adere à guerra. Assistimos nauseados às vis e falsas manifestações dos jovens que gritavam e pichavam os muros: França porca e Churchill porco.*

DE CHIRICO, Giorgio. Memorie della mia vitta,

Milano: Rizolli, 1962.

32. *Se entende que uma pintura como a que faço, que atinge um alto nível de potência plástica e maestria, e os textos de Isabella Far, de perspicácia filosófica, força descritiva, lógica, clareza, eficácia, em suma, talento, são tamanhos que para encontrarmos um equivalente, seria necessário retornarmos aos tempos de Arthur Schopenhauer, ou seja, uma pintura e uma escritura, de tal forma que cada vez que surgem têm efeito de uma descarga de metralhadora num jardim zoológico. ...chegamos a Julho de 1945; tórrido Julho, desanimadora estação, mas nem tanto pelo excepcional calor, mas pelo espetáculo confuso, imoral, mau e imbecil, que a humanidade insiste em oferecer. Eu me consolo pintando o mais e melhor que posso e lendo os textos de Isabella Far. São as duas coisas que sobretudo e acima de tudo, me interessam hoje em minha vida.*

DE CHIRICO, Giorgio. Memorie della mia vitta, op. cit



A Alemanha invade a Polônia, e De Chirico e Isabella Far decidem deixar Paris. Chegam em Milão, após algumas tentativas de se refugiarem em outros países.

Os irmãos Ghiringhelli continuavam a campanha contra os trabalhos mais recentes de De Chirico, que novamente com ajuda de Barbaroux, vendia os trabalhos da nova produção. Foram três anos de intenso trabalho, com aprimoramento da técnica e que renderam muitos retratos, dentre os quais os de mulheres com roupas de época, uma grande novidade. Não agradou a classe intelectual e dos pintores.

*Venne la dichiarazione di guerra dell'Italia. Assitemmo, nauseati, quelli ignobili e insinceri imostrazione durante la quali dei ragazzini gridavano e scrivevano sui muri: Francia troia e Churchill porco.*³¹

Isabella far escreve seu primeiro artigo **Considerationi sulla pittura moderna**, em 1942, que é publicado na revista milanese **Stile**, mas assinado por Girogio De Chirico.

Passa os anos da guerra entre Milão, Florença e Roma, onde se estabelecerá definitivamente. Isabella Far produz intensamente textos reflexivos sobre seu tempo, De Chirico pinta quando a guerra permite.

Si capice che una pittura come quella faccio, giunta ad un tal punto di potenza plastica e di maestria, e degli scritti come quelli di Isabella Far ove acume filosofico, forza descrittiva, logica, chiarezza, efficacia, insomma talento sono tali che per trovarne di equivalenti bisognerebbe tornare ai tempi di Arturo Schopenhauer, si capisce, dico, come una tale pittura e tali scritti, ogni volta che appaiano, facciano l'effetto di una scarica di mitragliatrici nella voliera di giardino zoologico.

*...sono giunto al luglio del 1945; torrido luglio, scoraggiante satagione, ma non tanto per l'eccezionale calura, quanto per lo spettacolo confuso, immorale, malvagio e imbecille che continua ad offrire l'umanità. Io mi consolo dipingendo più che posso e meglio che posso, e leggendo gli scritti di Isabella Far. Sono le due cose che, soprattutto ed anzitutto, m'interessano oggi nella vita.*³²





33. O final da guerra acontece de modo imprevisto, era maio de 1945 e Clarice Lispector estava em Roma, posando para um retrato para Giorgio De Chirico:

Eu estava posando para De Chirico quando o jornalista gritou: "È finita la guerra!" Eu também dei um grito, o pintor parou, comentou-se a falta estranha de alegria da gente e continuou-se.

Daqui a pouco perguntei se ele gostava de ter discípulos.

Ele me disse que sim e que pretendia ter quando a guerra acabasse... eu disse: mas a guerra acabou!

Em parte a frase dele vinha do hábito de repeti-la, e em parte do fato de não se ter mesmo a impressão exata de um alívio.

GOTLIB, Nádya Batella. Clarice uma vida que se conta,

4ª Edição. São Paulo: Editora Ática, 1995.

34. um clássico caso de esnobe modernista
DE CHIRICO, Giorgio. Memorie della mia vitta, Milano: Rizolli, 1962.

35 *E respondi que nunca repudiei minha obra e que, pelo contrário, pintava quadros metafísicos e que recentemente havia vendido um **Trovatore** para um colecionador suíço e ainda desafiei-a para que me provasse definitivamente que havia repudiado minha pintura, pagando-lhe dez milhões de liras para que desse esta prova indiscutível. A esnobe senhora modernista olhou-me perplexa, não compreendia se falava sério ou brincava, depois, disse agitada: "Mas todos dizem que o senhor repudiou sua primeira produção!" Respondi: "Não sei quem são todos a que a senhora se refere, não passam de quatro gatos pingados, que procuram confundir as pessoas, ingênuas como a senhora, para poderem pescar nas águas turvas da considerada 'arte moderna' e da considerada 'nova cultura.' Nunca tive primeira, nem segunda, nem terceira, nem quarta produção; sempre fiz aquilo que tive vontade de fazer, sem me preocupar com falatórios e rótulos criados por pessoas invejosas e interesseiras.*

E depois, cara senhora, por que não pergunta a Picasso se ele repudiou ou renegou os alerquins, os acrobatas, e os mendigos que pintava há mais de meio século?

DE CHIRICO, Giorgio. Memorie della mia vitta,

Milano: Rizolli, 1962.

De Chirico publica suas memórias e **Commedia dell'Arte Moderna**, em parceria com Isabella Far.

Isabella Far muda os títulos das obras de De Chirico de naturezas-mortas para *vite silenti*.

Tornam-se frequentes os convites para projetos cênicos do *Teatro Comunale di Firenze*, *Opera di Roma*, e o *Teatro Scalla di Milano*. Também dedica-se a ilustração.

Quando chega a Roma, em 1945, De Chirico encontrou um ambiente ligeiramente hostil com relação a sua nova produção, como em Milão antes da guerra. É um fato curioso marcou esta questão.³³ Estava em um jantar na embaixada brasileira, pois havia um interesse crescente dos diplomatas sulamericanos por sua obra, quando uma senhora, "tipo classico della snobbona modernista."³⁴ perguntou por que havia repudiado a sua pintura metafísica.

Io gli rispossi che non l'avevo affatto ripudiata e che anzi, ogni tanto, dipingevo un quadro metafisico e che proprio in quei giorni avevo venduto un Trovatore ad un collezionista svizzero e inoltre le dissi che si voleva io potevo scommettere con lei dieci milioni di lire contro dieci lire, se lei avesse potuto darmi le prove indiscutibili che io avevo ripudiato la pittura metafisica.

*La snobbona modernista mi guardò interdetta e perplessa; non capiva se dicessi sul serio o se scherzassi; poi, indispettita ed agitata, aggiunse: "Ma tutti dicono che lei ha ripudiato la sua prima maniera!" Le respondi: "Io non so chi sono questi tutti; ma saranno quei solo quattro gatti che in ogni luogo cercano di confondere alla gente, ingenua come Lei, per poter pescare nelle torbide acque della cosiddetta 'arte moderna' e della cosiddetta 'nuova cultura'. Io non ho mai havuto fatto né prima né seconda né terza o quarta maniera; ho sempre fatto quello che ho voluto fare, infischandomi altamente delle dicerie e delle leggende create sul mio conto da persone invidiose e interessate. E poi, perché Lei, cara signora, non domanda a Picasso se egli ha ripudiato o rinnegato gli arlecchini, gli acrobati ed i mendicanti che dipingevo or è più di mezzo secolo?"*³⁵

Publica um pequeno livro, **Ricordi di Roma**, que descreve o desinteresse dos críticos e marchands por seu

171 trabalho, em particular, Roberto Longhi.

36. *Bienal de Veneza de 1948. Tratava-se de mostrar ao mundo o que os artistas italianos tinham feito durante os anos de silêncio e semi-silêncio.*

DE CHIRICO, Giorgio. Memorie della mia vita.

Milano: Rizzoli, 1962.



O escândalo sobre um quadro metafísico, que De Chirico declara falso, vendido pela **Il Milione**, só foi resolvida nos tribunais, e mesmo De Chirico tendo ganho a causa, a polêmica contribuiu para questão da negação dos quadros metafísicos.

De Chirico declara falsos todos os quadros datados entre 1919 e 1920, expostos na Galerie Allard, em julho de 1946.

No mesmo período, De Chirico estuda com o escultor Alfredo Biagini, tratados sobre os desenhos de anatomia de Michelangelo e Dürer.

*Biennale di Venezia de 1948. Si trattava quindo di mostrare al mondo che gli artisiti italiani avevano fatto durante questo silenzio e di semi-silenzio.*³⁶

Tratava-se também de eliminar os resquícios do fascismo, que até então tinha mantido a produção artística sob um padrão convencional e acadêmico.

A bienal propunha a liberdade na arte. A curadoria restringiu os trabalhos de De Chirico a sua chamada Pintura Metafísica. E a sala da bienal incluía entre os metafísicos, Carrà e Morandi. Profundamente indignado, De Chirico intenta uma ação judicial contra a bienal, pois havia detectado entre as tais obras escolhidas, um quadro falso.

Mas, seu principal objetivo era atingir a cultura internacional que insistia na consagração do período metafísico, em prejuízo das obras sucessivas, perpetuando uma postura inaugurada pelos surrealistas e pela galeria

Il Milione.





37. Tu partindo para o outro lado, perdeu-se de mim na
fronteira do tempo e eu não sei como as estradas, do outro
lado do muro, formam labirinto. Nessa aventura da vida,
até quando eu ainda viver, continuarei a trabalhar o melhor
que posso e cumprir aquilo que devo realizar, e quando a hora
do meu destino for anunciada, é lá longe, ou talvez lá perto,
perto, é lá no Ideal, que irei ao seu encontro e direi:
Irmão, eis-me aqui!

DE CHIRICO, Giorgio. Memorie della mia vita.

Milano: Rizzoli, 1962.

38. Como pintor, menos potente e profundo que escritor,
deixou obras extraordinárias, sobretudo uma série de retratos,
impressionantes por sua semelhança tanto por dentro como
por fora... Como musicista, estava muito além do nível da
música moderna, mesmo que superior ao que se faz hoje.

DE CHIRICO, Giorgio. Memorie della mia vita, op. cit

A **Royal Society of british Artists** torna De Chirico sócio honorário em 1949 e realiza uma mostra com cem trabalhos, que obteve muito sucesso.

A polêmica e o número dos quadros falsificados de De Chirico aumentam.

Italo Faldi publica **Il Primo de Chirico**.

De Chirico organiza, em 1950, com a **Società Canottieri Bucintoro di Roma** uma exposição de pintores realistas, numa mostra anti-bienal.

Morre o irmão Alberto Savinio, em 1952. Um fato triste e traumático na vida do pintor.

Tu partendo per altra sponda, perdesti me vivo alle frontieri del tempo ed io non so come le strade, di là dal tuo muro, fan labirinto. In questa avventura della vita, finché vivrò ancora, continuerò ad operare meglio che potrò ed a fare quello che so di dover fare, e quando l'ora del mio destino sarà suonata, è là, lontano lontano, o forse anche vicino vicino, è là, oltre ogni tempo ed ogni spazio, è là che, rotto ormai ormeggio, è là in pieno Ideale, che ti verrò incontro e ti dirò: "Fratello, eccomi!".³⁷

De Chirico sempre ficará resentido com a falta de reconhecimento por parte da crítica e das pessoas, pela obra de Savinio.

Come pittore, benché meno potente e profondo che come scrittore, ha pure lasciato opere straordinarie, soprattutto una serie di retratti, tanto impressionanti per assomiglianza di dentro e di fuori...Come musicista stava maggiormente al livello della musica moderna, benché anche il superiore a quello che si fa oggi.³⁸

Isabela Far publica três monografias sobre Giorgio de Chirico, em 1953, 1966 e 1968.



No final dos anos 60, De Chirico dedica-se a escultura em bronze e aos múltiplos em prata e ouro, reproduzindo seus personagens da pintura metafísica e os clássicos cavalos.

Em 1970, duas grandes mostras ilustram as questões polêmicas que ainda envolvem De Chirico, chamado de Mestre desde os anos 50. A primeira, uma mostra antológica realizada no Palazzo Reale, em Milão, e outra, *I De Chirico di De Chirico*, no *Palazzo dei Diamanti di Ferrara*, apresentava obras de sua coleção particular. Recebe em 1972 o **Premio Ibico Riggio**, por sua pintura.

Muito procurado pelos colecionadores, valorizado no mercado, **amado pelo público**, ainda ignorado pela instituições oficiais, e por uma parte da crítica, recebe importantes reconhecimentos internacionais, entre eles, da Academia Francesa, em 1974 e da República Federal Alemã, em 1976. Uma grande exposição itinerane, teve início no *New York Cultural Center*, em 1972 e seguiu para várias cidades japonesas e, uma mostra antológica no *Museu Marmottan* em Paris, em 1976.

Em 20 de novembro De Chirico morre em Roma.



Foram realizadas postumamente muitas exposições retrospectivas, de maior ou menor abrangência: Gallerie Nazionalle di Arte Moserna [Roma, 1981]; Museum of Modern Art of New York [1982]; Tatte Gallery [Londres, 1982]; Kunsthaus [Munique, 1983]; Centre Georges Pompidou [Paris, 1983]; uma mostra completa dos quadros pertencentes a Isabella Far, no Palazzo dei Diamanti [Ferrara, 1985].

Várias outras exposições, de diferentes abordagens e curadorias, demonstravam a versatilidade e dimensão da obra do Mestre: Studi S - Arte Contemporânea [Roma, 1983]; Biennale di Venezia [1984]; Palazzo Conti Passi di Villongo [Bergamo, 1984]; Palazzo Reale di Casserta [1985]; Galeria Arnolfini [Bristol, 1985]; exposição **De Chirico neo-barroco**, no L'Artcurial [Paris, 1985].

Em 1986 é fundada a Fondazione Giorgio e Isa De Chirico, com intuito de salvaguardar a personalidade intelectual e artística de Giorgio De Chirico.

A exposição **De Chirico Gli Anni Venti**, realizada em Verona, em 1985 é organizada por uma parceira da Fondazione e a prefeitura. Em 1987, a Sra. De Chirico faz uma doação de vinte e quatro obras do Mestre ao estado italiano, obras que pertencem ao acervo da Galleria Nazionale dell'Arte Moderna di Roma.

Em dezembro de 1988, a grande mostra homenagem: **Giorgio de Chirico nel centenario della Nascita**, Museo Correr, Veneza. Organizada pelo governo italiano, Fondazione Giorgio e Isa De Chirico e Galleria Nazionale dell'Arte Moderna di Roma.

Isabella Far morre em Roma, em 1990.

A diretoria da Fondazione, representada pelo Advogado Paolo Pecoza, ainda luta pelo reconhecimento da Fondazione. Também tenta implantar uma fundação idêntica em Paris, que será detentora de 1/5 das obras da Fondazione, como era de vontade de Isabella Far.

Em Julho de 1991 a Fondazione doou vinte e cinco obras para Galleria Nazionale dell'Arte Moderna di Roma,

179 para a sala especial do Mestre.



A mostra Giorgio De Chirico, **Un Pittore e l'Europa, Palazzo delle Esposizioni**, Roma, 1992, inclui o quadro **Enigma de um dia**, de 1914, do MAC - Museu de Arte Contemporânea de São Paulo.

A mostra **Giorgio De Chirico and America**, no Hunter College of the City University of New York, 1996, nasceu como parte de um curso de graduação e mapeia a primeira visita de De Chirico em Nova York.

A mostra **Giorgio De Chirico**, do Museu Brasileiro da Escultura Marilisa Rathsam, em São Paulo, 1998, reuniu de várias coleções particulares e instituições, pinturas, esculturas, múltiplos e jóias.

O Moselêu de Giorgio e Isa De Chirico encontra-se na capela *Pietá* da Igreja de *S. Francesco a Ripa*, em Roma.



DE CHIRICO, Giorgio. Ebdomeros. Roma: Bompiani, 1942.

DE CHIRICO, Giorgio. "Meditações de um Pintor", "Mistério da Criação", "Zeus, o Explorador", "Sobre a Arte Metafísica" in: CHIPP, H. H.. Teorias da Arte Moderna do Século XX. São Paulo: Martins Fontes, 1989

DE CHIRICO, Giorgio. Memorie della mia Vita. Milão: Rizolli, 1962.

DE CHIRICO, Giorgio. "Noi Metafisici" in CAVALLARO, Ana. Pittura Visionaria e Metafisica. Fabri Editori, s.i., s.d.

DE CHIRICO, Giorgio. Ricordi di Roma 1918 - 1925. Roma: Edizioni della Cometa, 1988.



ANEXO II

ASSUNTO CENTRAL: OS CONCEITOS DE SÍMBOLO, SONHO E MITO EM JUNG

ENTREVISTA COM DR. BORIS FRENK CHUSTERMAN

[CONDENSADA PELA AUTORA]

Embora os conceitos de símbolo, sonho e mito, a serem aplicados na análise, tenham sido consultados na bibliografia disponível, optou-se por defini-los a partir de uma entrevista, que me foi concedida por um analista junguiano em exercício, o Dr. Boris Frenk Chusterman, em Junho de 1998.

A entrevista realizada em seu consultório em São Paulo, segue transcrita abaixo:

Se perguntamos como reconhecer um elemento simbólico, imaginamos que existam alguns elementos que são simbólicos e outros não. E isso é verdade. Mas a diferença não está na qualidade intrínseca do elemento. Qualquer elemento pode ser ou não simbólico. Ou seja, existe a questão da diferença entre o que é símbolo, sinal e signo. Quando o elemento apresenta um significado limitado e restrito é um sinal. Então, uma placa na rua com um sinal P e uma linha vermelha em cima é uma sigla. Significa: é proibido estacionar. Quando avistada por alguém que conhece e reconhece os sinais de trânsito, é logo entendida como **proibido estacionar**. Mas se alguém apanhou, tomou uma surra com a tal placa, quando encontrar-se com uma terá lembranças, uma reação de medo, vai sentir coisas, pois esta placa pode ter se transformado em símbolo de algo. Uma suástica podia ser inicialmente um signo, um sinal, hoje ela tem um significado simbólico, é um símbolo.

Quando Freud começou a desenvolver a psicanálise, ele trabalhava com símbolos. Ele fazia interpretações, por exemplo com os sonhos: se num sonho aparecesse um cavalo, isso teria uma significação específica, pois cavalos representam em sonhos, por exemplo, os instintos, a agressividade, a sexualidade mais primitiva.... era uma maneira de abordar a questão. Depois, Freud foi ampliando esse conceito e se deu conta de que um cavalo tem um significado simbólico para uma pessoa e que pode não ter o mesmo para outra. Então, o mesmo cavalo suscita coisas diferentes em pessoas diferentes. A questão é que Freud, quando tratava de símbolos, interpretava-os. Jung começou sua abordagem sobre o assunto através de Freud e, também devia fazer interpretações simbólicas, mas queria descobrir uma maneira, ou acreditava que havia uma forma de abordagem do símbolo que não a da interpretação.

Pois quando determinamos que tal coisa significa aquilo, ao invés de ampliar, reduzimos, ou seja transformamos o símbolo em sinal. Então, Jung buscava, imaginava que podia usar os símbolos para que eles iluminassem a consciência, suscitando associações, trazendo à tona vivências, sentimentos, etc... **Esse é o sentido de ampliação através do símbolo.** Jung acreditava no símbolo como um farol, portador da luz, que ajuda a ampliar a consciência e, portanto, não deveria ter um único significado.

No entanto, é bem verdade que ele não cumpria o que dizia nesse sentido, ele interpretava, mas achava que a busca, em última instância, não era a de interpretar e sim permitir que o símbolo iluminasse. Esse era o objetivo de Jung com o símbolo, ele dizia que **o símbolo é a melhor expressão de si mesmo.** Pois representa a ciência dele próprio. E dentro desse símbolo cabe todo o seu potencial.

Na Semiótica a questão é colocada exatamente ao contrário. O símbolo é algo que tem um significado limitado.

O símbolo para Jung, tem significados ilimitados. E, ao mesmo tempo, tais significados - e isso é importante - são constantes [e quando Freud atribuía significados constantes para algumas imagens não estava errado]. Difícilmente, alguém que sonhe com um jacaré, pode associar esse fato a uma questão de carinho. Um jacaré está mais associado com à agressividade, primitividade, etc.. Mas para uma determinada pessoa - vamos imaginar o absurdo de uma criança ter sido criada por uma "mamãe jacaré", ou que mais simplesmente, tivesse tido um bichinho de pelúcia: nesse caso, o jacaré estaria associado a esta pessoa em particular ao afeto, e não à agressão. Mas o caso é que **existem significados mais ou menos universais.** E a pesquisa de Jung também incluía esses significados universais de certos símbolos, os arquétipos. No nível coletivo, os símbolos tem significados mais ou menos padronizados. No nível individual não. Num sonho, uma determinada imagem pode ter um significado no nível coletivo e outro totalmente destoante no âmbito individual. Algumas dessas imagens são mais intensas que outras, apresentam um **caráter numinoso** e, nesse sentido, algumas imagens "são mais simbólicas" que outras. Essa expressão é um tanto inadequada, mas, na verdade, sentimos que algumas são mais carregadas de sentido simbólico que outras, mais intensas. Ou porque elas tem um significado coletivo intenso, ou porque, particularmente para uma pessoa, por um experiência individual, adquiriram um significado maior.

187 Por exemplo, uma cruz está no inconsciente coletivo e está na consciência coletiva como algo cujo significado



todos conhecem. Então poderíamos dizer que esse elemento tem uma numinosidade maior. Num sonho aparece uma série de imagens e uma delas se destaca, é mais intensa afetiva e emocionalmente, possui um caráter numinoso maior. Daí, entramos na questão junguiana da função transcendente, em que um símbolo promove uma transformação psíquica, psicológica, promove uma mudança no campo da consciência. E é essa a capacidade de um símbolo intenso. Vamos imaginar uma situação típica: um sujeito tem um sonho, no qual se destaca uma imagem, interpretar esse símbolo seria dizer: você sonhou com isso porque isto quer dizer tal coisa. O analisado conclui: meu analista falou que eu sou assim por causa disso... E daí? Jung dizia que quando o símbolo aparece em sonho não devemos interpretá-lo, devemos utilizá-lo, amplificá-lo. Isso é feito através, por exemplo, do desenho, da interpretação dramática dessa imagem, circular pelo símbolo para entrar em contato com ele, possibilitar, dar meios para que esse símbolo trabalhe na sua psique, na sua consciência. Essa é a função do símbolo: desencadear alguns *insights*, a caminho de uma transformação psíquica.

As mitologias são a expressão da psique coletiva e correspondem aos elementos simbólicos coletivos. E se conservam ao longo de centenas de anos, pois são a síntese de questões psicológicas inconscientes e coletivas, vão sendo depuradas ao longo de centenas de anos através da sua capacidade de captar situações coletivas, e assim se condensam em mitos. As histórias contadas ao longo de muitos e muitos anos, adquirem um formato, e esse resultado atinge mais gente, significa para mais gente. Os arquétipos, grandes padrões universais de funcionamento psíquico, são expressos de formas diversas e mutáveis, variando de acordo com seu tempo e espaço. Sabemos que os mesmos temas podem ser vistos através de mitos de povos diferentes, em localizações diferentes e que nunca tiveram contato. Sobre um mesmo tema aglomeram-se várias expressões, e somente nesse sentido, um arquétipo pode ser visto. Os símbolos são imagens arquetípicas. Os arquétipos não têm como se expressar senão através das imagens simbólicas.







INSTITUTO DE ARTES UNESP

