




"Será que é a força poética da obra de um artista que suscita belos textos? Ou seria a afinidade entre autor e artista? Em todo caso, alguns dos mais belos textos sobre arte moderna foram escritos sobre a obra de Alberto Giacometti, entre os quais os dois ensaios de Jean-Paul Sartre aqui apresentados."

Célia Euvaldo

 **wmf martinsfontes**



Alberto Giacometti

textos de Jean-Paul Sartre

Alberto Giacometti, escultor, pintor, desenhista, nasceu no povoado de Borgonovo, Suíça, em 1901. Logo em seguida sua família transferiu-se para Stampa, próxima a Borgonovo. Em 1922, Giacometti mudou-se para Paris, e lá passou o resto da vida, com algumas idas e vindas à Suíça. Em 1962 recebeu o Grande Prêmio de Escultura na Bienal de Veneza. Faleceu em 1966, em Chur, Suíça.

Jean-Paul Sartre, filósofo, escritor, dramaturgo, nasceu em Paris, em 1905. No período de sua convivência com Giacometti publicou, entre muitos outros, o tratado filosófico *O ser e o nada* (1943), a peça de teatro *Entre quatro paredes* (1944), a trilogia *Os caminhos da liberdade*, compreendendo os romances *A idade da razão* (1945), *Sursis* (1947), *Com a morte na alma* (1949), e o tomo 1 de *Crítica da razão dialética*. Faleceu em Paris, em 1980.

CAPA

Projeto gráfico Fabio Miguez

Imagens Gordon Parks, Alberto Giacometti, 1951

Fondation Giacometti, Paris

© Succession Giacometti / AUTVIS, São Paulo, 2012

Foto © Gordon Parks / Life Magazine / Time & Life Pictures / Getty Images

Alberto Giacometti



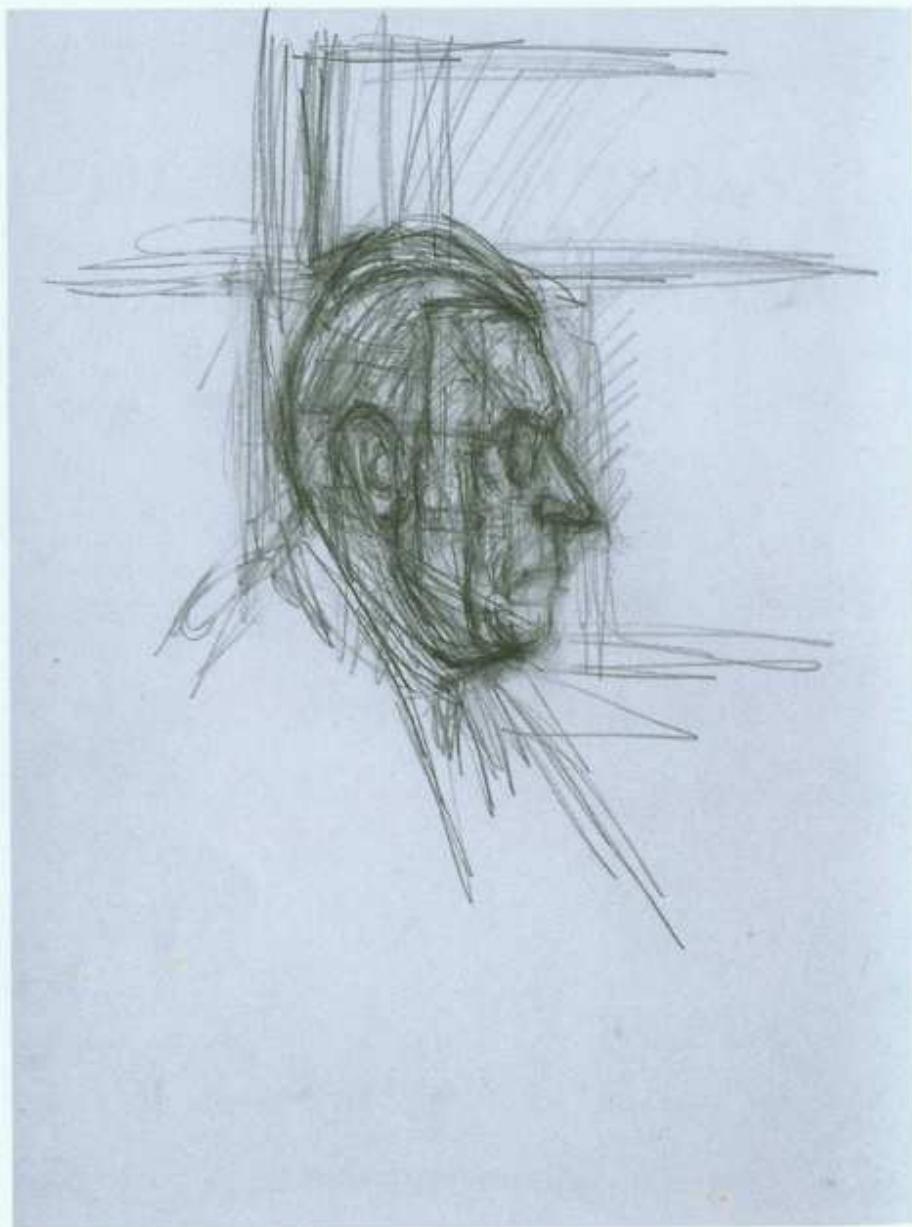
Alberto Giacometti

textos de **Jean-Paul Sartre**

Organização e tradução de Célia Euvaldo


wmf martinsfontes

SÃO PAULO 2012



Índice

- 7 Apresentação
- 11 A busca do absoluto
- 41 As pinturas de Giacometti
- 78 Créditos das imagens



“Só a realidade me interessa”

Será que é a força poética da obra de um artista que suscita belos textos? Ou seria a afinidade entre autor e artista? Em todo caso, alguns dos mais belos textos sobre arte moderna foram escritos sobre a obra de Alberto Giacometti (1901-1966), entre os quais os dois ensaios de Jean-Paul Sartre (1905-1980) aqui apresentados. Eles se conheceram num café em Paris, em 1939, na época da Ocupação. Giacometti havia rompido com os surrealistas alguns anos antes e seu trabalho tomava um novo rumo, divergindo das preocupações do grupo de André Breton. Desde então, passou a tentar obsessivamente transmitir sua visão das coisas, principalmente das pessoas, dar paupabilidade ao espaço entre seu olho e o que era visto. “Só a realidade me interessa.” Ele buscava uma espécie de visão primeira. Visão pura e primordial, destituída das convenções da representação. Meta que nunca

considerava atingida. E Sartre deve ter se identificado com esse modo de fazer arte, que ia ao encontro de seu pensamento filosófico. Simone de Beauvoir comenta em *A força da idade* (1960): "Entre Sartre e ele [Giacometti] havia uma afinidade mais profunda; tinham ambos jogado tudo, um na literatura, outro na arte; era impossível dizer qual o mais maníaco." A amizade durou até 1964, após a publicação por Sartre de *As palavras* (1963), pois o artista considerou-se retratado no personagem Marcel de forma distorcida.

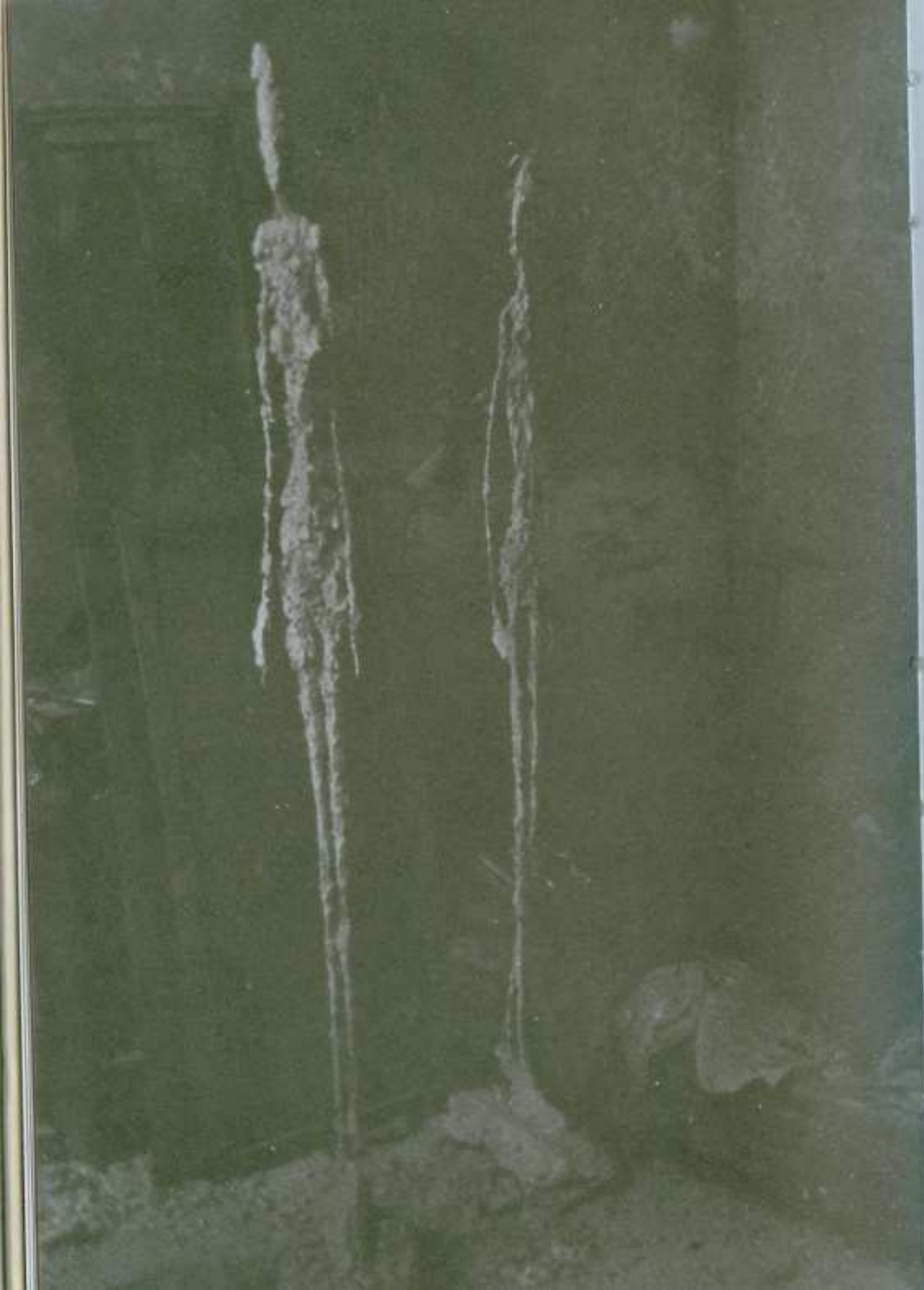
Os dois textos de Jean-Paul Sartre que estão neste livro foram publicados originalmente em periódicos, por ocasião de exposições de Giacometti em 1948 e 1950. Desde então esta é a primeira vez que são reunidos num único volume.

"A busca do absoluto" foi publicado com tradução em inglês ("The search for the absolute") para a apresentação do catálogo da exposição "Alberto Giacometti", em Nova York, na Pierre Matisse Gallery, em janeiro de 1948; e simultaneamente em francês ("La Recherche de

l'absolu"), em *Les Temps modernes* (n. 28, Paris, jan. 1948). Encontra-se também em *Situations III: Lendemain de guerre*, Paris, Gallimard [1949], 2003, pp. 215-26.

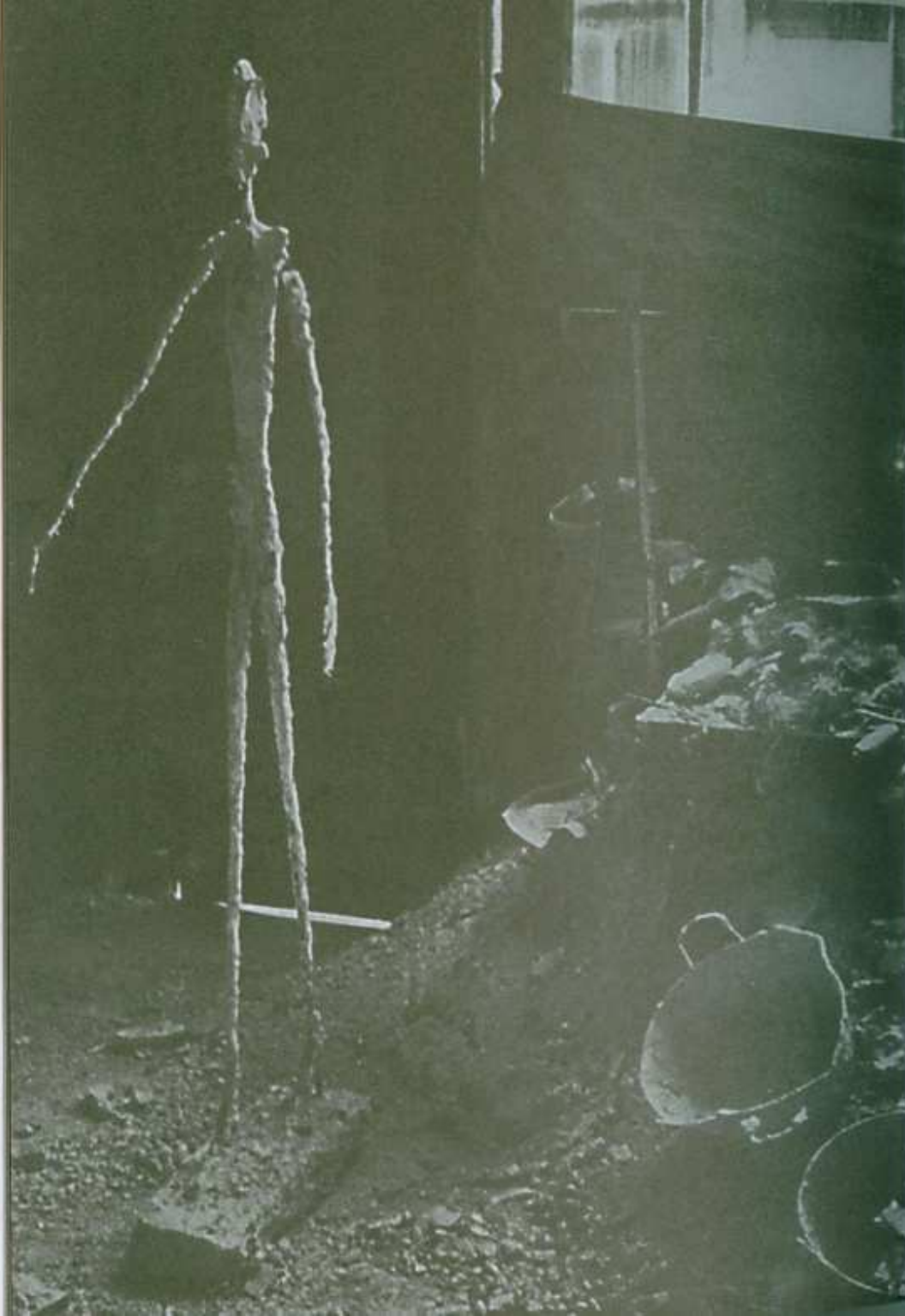
"As pinturas de Giacometti" ("Les Peintures de Giacometti") apareceu em *Derrière le miroir* (n. 65, Paris: Maeght/Pierre à feu, maio 1954), para acompanhar a exposição "Giacometti", na Galerie Maeght, em Paris, em 1954. Encontra-se também em *Situations IV: Portraits*, Paris, Gallimard [1964], 1993, pp. 345-63.

Célia Euvaldo



A busca do absoluto





Não é necessário olhar por muito tempo o rosto antediluviano de Giacometti para adivinhar seu orgulho e sua vontade de se situar no começo do mundo. Ele zomba da Cultura e não acredita no Progresso, pelo menos não no Progresso nas Belas-Artes, não se considera mais “avançado” que seus contemporâneos seletos, o homem de Eyries, o homem de Altamira. Nessa extrema juventude da natureza e dos homens ainda não existem nem o belo nem o feio, nem o gosto, nem as pessoas de bom gosto, nem a crítica; tudo está por fazer. Pela primeira vez ocorre a um homem a ideia de talhar um homem num bloco de pedra. Eis então o modelo: o homem. Nem ditador, nem general, nem atleta, ele ainda não possui as dignidades e os galões ridículos que seduzirão os escultores do futuro. É apenas uma longa silhueta indistinta caminhando no horizonte. Mas já podemos ver que seus movimentos não se parecem com os das coisas, emanam dele como começos primeiros, desenham no ar um futuro leve: é preciso

compreendê-los a partir de seus fins – uma baga a ser colhida, um espinheiro a ser afastado –, não a partir das causas. Nunca se deixam separar nem localizar: da árvore posso isolar um ramo que balança; do homem jamais um braço que se ergue, um punho que se fecha. O homem ergue o braço, o homem crispa o punho, o homem é a unidade indissolúvel e a fonte absoluta de seus movimentos. Ademais, é um encantador de signos. Os signos prendem-se em seus cabelos, brilham em seus olhos, dançam entre seus lábios, pendem na ponta de seus dedos; ele fala com todo seu corpo: se corre, fala; se para, fala; se adormece, seu sono é fala. Agora, eis a matéria: uma rocha, simples grumo de espaço. Com o espaço é preciso, portanto, que Giacometti faça um homem; é preciso que ele inscreva o movimento na total imobilidade, a unidade na multiplicidade infinita, o absoluto na relatividade pura, o futuro no presente eterno, a eloquência dos signos no silêncio obstinado das coisas. Entre a matéria e o modelo, a distância parece impossível de preencher; no

entanto essa distância só existe porque Giacometti fez dela sua medida. Não sei se devemos ver nele um homem que quer impor um selo de homem ao espaço ou uma rocha sonhando com o humano. Ou antes, ele é um e outro e a mediação entre um e outro. A paixão do escultor é fazer-se toda extensão para que, do fundo da extensão, uma estátua de homem possa brotar. Pensamentos de pedra o perseguem. Certa vez, ele sentiu o terror do vazio; durante



meses, ia e vinha acompanhado de um abismo; era o espaço que tomava consciência, nele, de sua esterilidade desolada. Uma outra vez, teve a impressão de que os objetos, pálidos e mortos, já não tocavam o chão, habitou um universo flutuante, deu-se conta em sua carne, e até ao martírio, de que não há nem topo nem base na extensão, nem contato real entre as coisas; mas, ao mesmo tempo, sabia que um escultor tem por missão talhar nesse arquipélago infinito a figura plena do único ser que pode tocar os outros seres. Não conheço ninguém que seja tanto quanto ele sensível à magia dos rostos e dos gestos; observa-os com uma avidez apaixonada, como se fosse de outro reino. Mas, às vezes, enfadado, tentou mineralizar seus semelhantes: via as multidões avançando sobre ele às cegas, rolando pelos bulevares como pedras de uma avalanche. Assim, de cada uma de suas obsessões ficava um trabalho, uma experiência, um modo de vivenciar o espaço. "Ele é mesmo louco", dirão. "Faz três mil anos que se esculpe – e muito bem – sem fazer tanta história. Por que

não se dedica a realizar obras perfeitas segundo técnicas comprovadas, em vez de fingir ignorar seus antecessores?" É porque, há três mil anos, só se esculpem cadáveres. Às vezes são denominados jacentes e deitados em túmulos; outras vezes são assentados em cadeiras curuis, ou montados a cavalo. Mas um morto sobre um cavalo morto não é nem a metade de um vivo. Ele mente, esse povo dos Museus, esse povo rígido, de olhos brancos. Os braços pretendem mover-se, mas flutuam, sustentados de cima a baixo por hastes de ferro; as formas imobilizadas têm dificuldade em conter em si uma dispersão infinita; é a imaginação do espectador, mistificado por uma semelhança grosseira, que empresta o movimento, o calor, a vida ao eterno desmoronamento da matéria. É preciso portanto recomeçar do zero. Depois de três mil anos, a missão de Giacometti e dos escultores contemporâneos não é enriquecer as galerias com obras novas, mas provar que a escultura é possível. Prová-lo esculpindo, assim como Diógenes, andando, provava o movimento, contra-

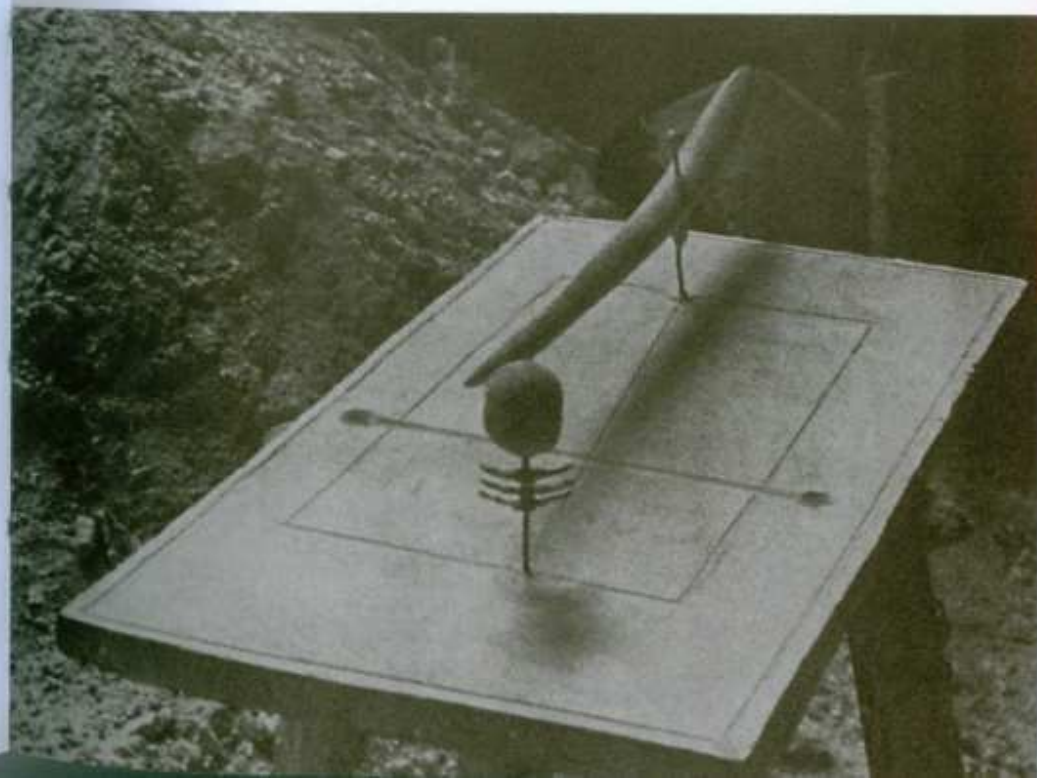
riando Parmênides e Zenão. É preciso ir até os limites e ver o que pode ser feito. Se a empreitada acabasse mal, seria impossível, no caso mais favorável, saber se isso significaria o fracasso do escultor ou da escultura: outros viriam e fariam de novo. O próprio Giacometti faz sempre de novo. Não se trata, porém, de uma progressão infinita; há um termo fixo a alcançar, um problema único a resolver: como fazer um homem com pedra sem petrificá-lo? É tudo ou nada: se o problema é resolvido, a quantidade de estátuas pouco importa. "Se eu pelo menos souber fazer uma", diz Giacometti, "poderei fazer milhares..." Enquanto isso não ocorre, não há estátua nenhuma, mas apenas esboços que só interessam a Giacometti na medida em que o aproximam de sua meta. Ele quebra tudo e refaz mais uma vez. De quando em quando, seus amigos conseguem salvar do massacre uma cabeça, uma jovem, um adolescente. Ele não liga e se põe de novo a trabalhar. Em quinze anos, não fez uma única exposição. Para esta, deixou-se seduzir, pois afinal é preciso viver, mas está in-



quieto; escreve para se desculpar: "É principalmente porque eu estava pressionado pelo terror da miséria que estas esculturas existem a esse ponto (que elas são de bronze e foram fotografadas), mas não estou muito seguro disso; mesmo assim, elas são um pouco o que eu queria. Quase." O que o incomoda é que esses esboços moventes, sempre a meio caminho entre o nada e o ser, sempre modificados, melhorados, destruídos e refeitos, passaram a existir por si mesmos e, de fato, empreenderam longe dele uma carreira social. Ele os esquecerá. A unidade maravilhosa dessa vida é sua intransigência na busca do absoluto.

Esse trabalhador vivaz e obstinado não gosta da resistência da pedra, que trava seus movimentos. Escolheu para si uma matéria sem peso, a mais dúctil, a mais perecível, a mais espiritual: o gesso. Mal o sente na ponta dos dedos, o gesso é a contrapartida impalpável de seus movimentos. O que se vê antes de tudo em seu ateliê são estranhos espantalhos feitos de crostas brancas que coagulam em torno de longos fios averme-

lhados. Suas aventuras, suas ideias, seus desejos e seus sonhos projetam-se por um momento nas figuras de gesso, dão-lhes uma forma e passam, e a forma passa com eles. Cada uma dessas nebulosas em perpétua metamorfose parece a própria vida de Giacometti transcrita em outra linguagem. As estátuas de Maillol lançam insolentemente aos olhos sua pesada eternidade. Mas a eternidade da pedra é sinônimo de inércia; é um presente imobilizado para sempre.

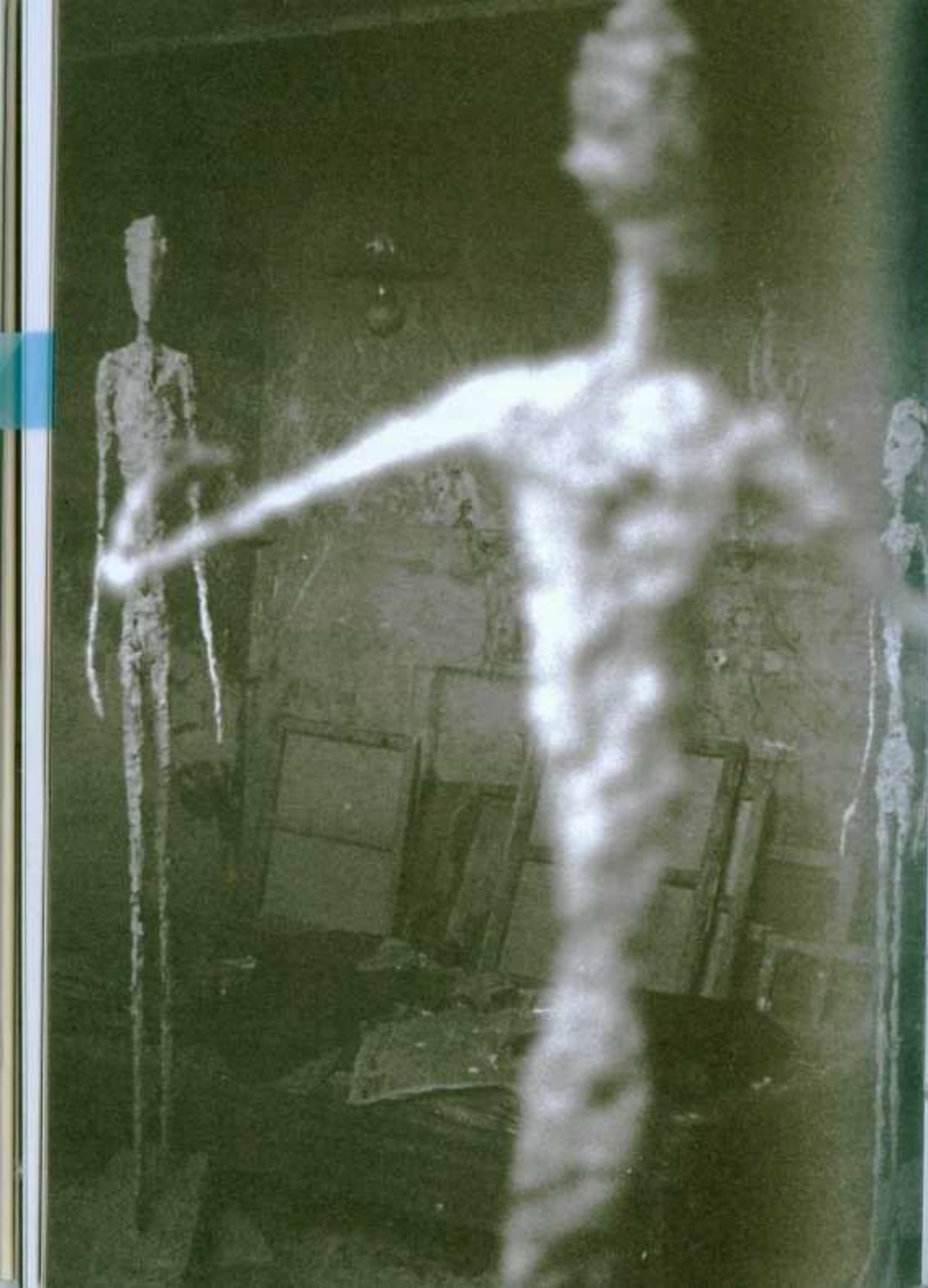


Giacometti nunca fala da eternidade, nunca pensa nela. Gostei do que ele me disse certo dia, a respeito das estátuas que acabara de destruir: "Eu estava satisfeito com elas mas eram feitas para durar só algumas horas." Algumas horas: como um alvorecer, como uma tristeza, como uma efemérida. E, de fato, seus personagens, por terem sido destinados a perecer na própria noite em que nasceram, são os únicos a conservar, entre todas as esculturas que conheço, a graça inaudita de parecerem perecíveis. Jamais a matéria foi menos eterna, mais frágil, mais próxima de ser humana. A matéria de Giacometti, estranha farinha que pulveriza, enterra lentamente seu ateliê, introduz-se por baixo de suas unhas e nas rugas profundas de seu rosto, é poeira de espaço.

Mas o espaço, mesmo que nu, ainda assim é superabundância. Giacometti tem horror ao infinito. Não o infinito pascaliano, o infinitamente grande: há outro infinito, mais sorrateiro, mais secreto, que corre sob os dedos: o infinito da divisibilidade. No espaço, diz Giacometti, há ex-

cesso. Esse excesso é a pura e simples coexistência de partes justapostas. A maioria dos escultores deixou-se pegar aí; confundiram a prolifidade da extensão com a generosidade, puseram excesso em suas obras, comprazeram-se com a curva gorda de um flanco de mármore, espalharam, empastaram, distenderam o gesto do homem. Giacometti sabe que não há nada em excesso no homem vivo, porque tudo nele é função; sabe que o espaço é um câncer do ser, que corrói tudo; esculpir, para ele, é desengordurar o espaço, é comprimi-lo para fazê-lo drenar toda a sua exterioridade. Essa tentativa pode parecer desesperada; e Giacometti, creio, em duas ou três ocasiões, beirou o desespero. Se, para esculpir, é preciso talhar e recoser nesse meio incompressível, então a escultura é impossível. "No entanto", dizia ele, "se eu começar minha estátua, como eles fazem, pela ponta do nariz, levará uma infinidade de tempo para eu chegar à narina." Foi então que fez sua descoberta.

Eis Ganimedes em seu pedestal. Se me perguntarem a que distância ele está de mim, res-



ponderei que não sei do que estão falando. Vocês entendem por “Ganimedes” o rapazinho que foi raptado pela águia de Júpiter? Nesse caso, direi que não há entre mim e ele nenhuma relação *real* de distância, porque ele não existe. Ou, ao contrário, estão aludindo ao bloco de mármore que o escultor modelou à imagem do menino? Nesse caso, trata-se de uma coisa real, de um mineral que existe, e podemos medir. Os pintores compreenderam tudo isso há muito tempo porque, nos quadros, a irreabilidade da terceira dimensão acarreta a irreabilidade das duas outras. Assim, a distância dos personagens em relação a meus olhos é *imaginária*. Se avanço, aproximo-me da tela, não deles. Mesmo que pusesse o nariz em cima deles, eu os veria sempre a vinte passos, pois é a vinte passos de mim que eles existem de uma vez por todas. Assim, a pintura escapa às aporias de Zenão: mesmo que eu dividisse em dois o espaço que separa o pé da Virgem do pé de São José e cada uma das metades novamente em duas e assim por diante ao infinito, é um certo comprimento da tela

que eu dividiria assim, não o lajeado que sustenta a Virgem e seu marido. Os escultores não reconheceram essas verdades elementares porque trabalhavam num espaço de três dimensões sobre um bloco de mármore verdadeiro e, ainda que o produto de sua arte fosse um homem imaginário, acreditavam produzi-lo numa extensão real. Essa confusão de dois espaços teve curiosos resultados: em primeiro lugar, quando esculpiam do natural, em vez de representar o que viam – isto é, um modelo a dez passos –, figuravam na argila o que era – isto é, o modelo em si. Como desejavam de fato que sua estátua desse ao espectador localizado a dez passos dela a impressão que eles tinham diante do modelo, parecia-lhes lógico fazer uma figura que fosse para o espectador o que o modelo era para eles; e isso só seria possível se o mármore estivesse aqui assim como o modelo estava lá. Mas o que significa então estar em si e lá? A dez passos, formo, de uma mulher nua, determinada imagem; se me aproximo e a olho de perto, já não a reconheço: crateras, galerias, fissuras, relva-

dos negros e ásperos, brilhos gordurosos, toda essa orografia lunar – não é possível que isso tudo seja a pele lisa e fresca que eu admirava de longe. É isso, então, que o escultor deve imitar? Mas ele nunca chegaria ao fim e, além disso, por mais perto que ele tenha estado desse rosto, sempre é possível se aproximar ainda mais. Assim a estátua não parecerá efetivamente nem com o que o modelo é, nem com o que o escultor vê; ela será construída segundo convenções um tanto contraditórias, figurando certos detalhes que não são visíveis de tão longe, sob o pretexto de que existem, e negligenciando alguns outros, que existem igualmente, sob o pretexto de que não os vemos. O que isso quer dizer, senão que nos remetemos ao olho do espectador para recompor uma figura aceitável? Mas, nesse caso, minha relação com Ganimedes varia conforme minha posição; se eu estiver próximo, descobrirei detalhes que, de longe, ignorava. E aqui nos vemos conduzidos ao paradoxo de que tenho relações reais com uma ilusão; ou, se preferirmos, que minha distância

real do bloco de mármore confundiu-se com minha distância imaginária de Ganimedes. Daí resulta que as propriedades do espaço real recobrem e mascaram as do espaço imaginário: em particular, a divisibilidade real do mármore destrói a indivisibilidade do personagem. É a pedra que triunfa, e Zenão. Assim, o escultor clássico cai no dogmatismo porque acredita poder eliminar seu próprio olhar e esculpir no homem a natureza humana sem os homens; mas na realidade ele não sabe o que faz pois não faz o que vê. Ao buscar o verdadeiro, encontrou a convenção. E, como, no final das contas, ele encarrega o visitante de animar esses simulacros inertes, esse buscador de absoluto acaba por fazer sua obra depender da relatividade dos pontos de vista que se adotam sobre ela. Quanto ao espectador, ele toma o imaginário pelo real e o real pelo imaginário; busca o indivisível e encontra por toda parte a divisibilidade.

Indo de encontro ao classicismo, Giacometti restituiu às estátuas um espaço imaginário e indiviso. Ao aceitar de saída a relatividade, en-

controu o absoluto. É porque ele foi o primeiro a ousar esculpir o homem tal como o vemos, isto é, a distância. A seus personagens de gesso, confere uma distância absoluta, como o pintor aos habitantes de sua tela. Cria sua figura "a dez passos", "a vinte passos", e o que quer que você faça, ela ali permanece. Assim, ei-la que salta para o irreal, pois a relação dela com você já não depende de sua relação com o bloco de gesso: a arte é libertada. É preciso conhecer uma estátua clássica, ou aproximar-se dela: a cada instante apreendem-se novos detalhes; as partes se isolam, em seguida as partes das partes, acabamos nos perdendo nelas. Não é possível aproximar-se de uma escultura de Giacometti. Não espere que um seio viceje à medida que você se aproxima dele: ele não mudará, e, ao caminhar, você terá a estranha impressão de não sair do lugar. Pressentimos, adivinhamos os bicos desses seios, estamos a ponto de vê-los. Mais um passo ou dois, e ainda os pressentimos; mais um passo, e tudo desvanece: restam as pregas do gesso; essas estátuas só se deixam

ver à distância respeitosa. No entanto tudo está lá, a brancura, as curvas, a curvatura elástica de um belo seio maduro. Tudo, exceto a matéria. A vinte passos acreditamos ver, não vemos o fastidioso deserto dos tecidos adiposos; ele é sugerido, esboçado, significado, mas não dado. Sabemos agora de que lagar Giacometti se serviu para comprimir o espaço: apenas de um, a distância; ele põe a distância ao alcance da mão, traz diante de nossos olhos uma mulher distante – e que permanece distante mesmo quando a tocamos com a ponta dos dedos. O seio entrevisto, esperado, nunca se mostrará: ele não passa de uma esperança; esses corpos só têm a matéria necessária para prometer. “No entanto”, se dirá, “isso não é possível. Não é possível que um mesmo objeto seja visto de perto e de longe a um só tempo.” Logo, não é o mesmo: é o bloco de gesso que está perto, é o personagem imaginário que está longe. “Pelo menos, então, seria preciso que a distância se contraísse nas três dimensões. Ora, a largura e a profundidade é que são alteradas, a altura permanece

intacta”. É verdade. Mas também é verdade que o homem possui, aos olhos dos outros homens, dimensões absolutas: se ele se afasta, não o vejo diminuir, mas suas qualidades se condensam, é sua “configuração” que permanece; se ele se aproxima, não aumenta: suas qualidades se distendem. É preciso admitir, no entanto, que os homens e as mulheres de Giacometti estão mais próximos de nós em altura do que em largura, como se sua estatura estivesse à frente de si mesmos. Mas foi propositalmente que Giacometti os estirou. É preciso compreender, com efeito, que esses personagens que são completamente e de golpe o que são não se deixam nem conhecer, nem observar. Assim que os vejo, tomo consciência deles, eles irrompem em meu campo visual como uma ideia em minha mente, apenas a ideia possui essa translucidez imediata, apenas a ideia é de golpe tudo o que ela é. Assim, Giacometti resolveu a seu modo o problema da unidade do múltiplo: simplesmente suprimiu a multiplicidade. O gesso ou o bronze é que são divisíveis: mas a mulher caminhando tem a in-



divisibilidade de uma ideia, de um sentimento; ela não tem partes porque se entrega inteira de uma só vez. É para dar expressão sensível a essa presença pura, a esse dom de si, a esse surgimento instantâneo que Giacometti recorre à elongação. O movimento original da criação, movimento sem duração, sem partes, tão bem figurado por longas pernas gráceis, atravessa esses corpos à maneira de El Greco, e os erige em direção ao céu. Reconheço neles, mais do que num atleta de Praxíteles, o homem, princípio primeiro, fonte absoluta do gesto. Giacometti soube dar à sua matéria a única unidade verdadeiramente humana: a unidade do ato.

Essa é, creio, a espécie de revolução copernicana que Giacometti tentou introduzir na escultura. Antes dele, acreditava-se esculpir o *ser*, e esse absoluto desmantelava-se em uma *infinidade* de aparências. Ele escolheu esculpir a *aparência* situada e revelou-se que por meio dela se atingia o absoluto. Oferece-nos homens e mulheres já vistos. Mas já vistos não só por ele. Essas figuras são já vistas assim como a língua estrangeira

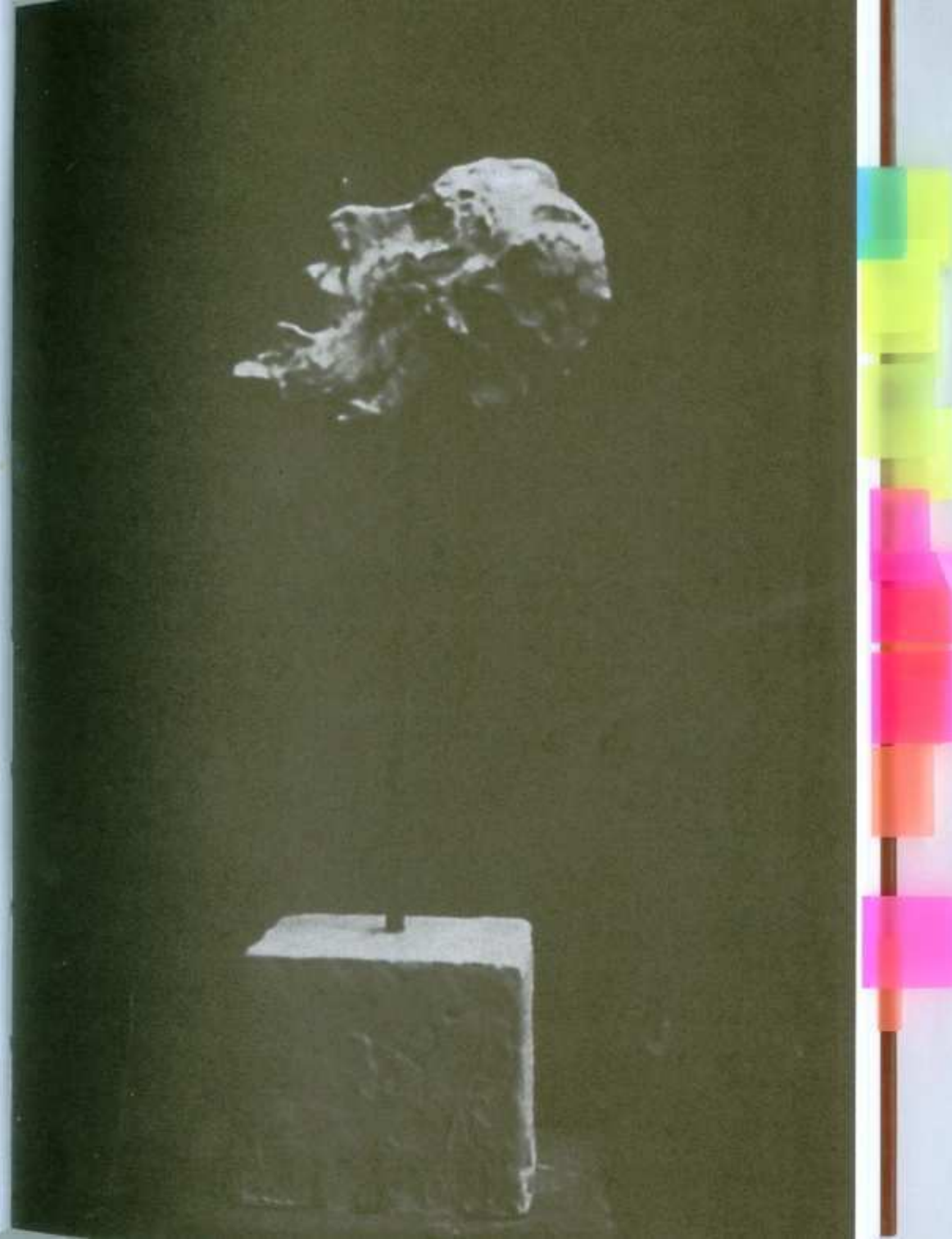
que tentamos aprender é já falada. Cada uma delas nos revela o homem tal qual nós o vemos, tal qual ele é para outros homens, tal qual ele surge em um meio inter-humano, não, como afirmei mais acima para simplificar, a dez passos, a vinte passos, mas à distância humana; cada uma nos confia esta verdade: o homem não é antes para ser visto depois, mas ele é o ser cuja essência é existir para o outro. Ao perceber a mulher de gesso, é meu olhar arrefecido que encontro nela. Daí esse mal-estar agradável em que me lança sua visão: sinto-me compelido, e não sei a quê nem por quem, até que descubro que sou compelido a ver e compelido por mim.

Além disso, para se divertir, Giacometti costuma aumentar nosso embaraço colocando, por exemplo, uma cabeça longínqua sobre um corpo próximo, de modo que já não saibamos onde nos situar nem, literalmente, como focalizar. Mas, mesmo sem isso, essas imagens ambíguas desconcertam, de tanto melindrarem os mais caros hábitos de nossos olhos: há tanto tempo estamos familiarizados com criaturas lisas e

mudas, feitas para nos curar do mal de ter um corpo; esses gênios domésticos acompanharam as brincadeiras de nossa infância, testemunham nos jardins que o mundo não tem riscos, que não acontece nada a ninguém e, por isso, a única coisa que lhes aconteceu foi morrer quando nasceram. Mas a estes corpos algo aconteceu: estariam saindo de um espelho côncavo, de uma fonte da Juventude ou de um campo de deportados? À primeira vista, acreditamos tratar-se dos mártires desencarnados de Buchenwald. Mas no instante seguinte mudamos de opinião: essas naturezas finas e esguias sobem ao céu, surpreendemos toda uma revoada de Ascensões, de Assunções; dançam, são danças, são feitas da mesma matéria rarefeita que os corpos gloriosos que nos são prometidos. E, quando ainda estamos contemplando esse arrebatamento místico, eis que esses corpos emaciados desabrocham, diante de nossos olhos restam-nos apenas flores terrestres. Essa mártir era apenas uma mulher. Mas uma mulher inteira, entrevista, furtivamente desejada e que se afasta

e passa, com a dignidade cômica dessas compridas moças estropiadas e quebradiças que chinelas de salto alto passeiam preguiçosamente da cama ao banheiro, com o horror trágico das vítimas brunidas de um incêndio, de uma fome, uma mulher inteira dada, recusada, próxima, distante, uma mulher inteira, cuja corpulência deliciosa é obcecada por uma magreza secreta e a atroz magreza por uma suave corpulência, uma mulher inteira, em perigo na terra e que já não está completamente na terra, e que vive e nos conta a surpreendente aventura da carne, a nossa aventura. Pois, como a nós, aconteceu-lhe de nascer

No entanto, Giacometti não está satisfeito. Ele poderia ganhar a partida no mesmo instante: bastaria decidir que ganhou. Mas não consegue decidir-se, adia a decisão hora após hora, dia após dia; às vezes, durante uma noite de trabalho, ele está prestes a reconhecer a vitória; de manhã tudo está rompido. Será que ele teme o tédio que o espera do outro lado do triunfo, o mesmo tédio que abateu Hegel quando imprudentemente concluiu seu sistema? Ou talvez seja



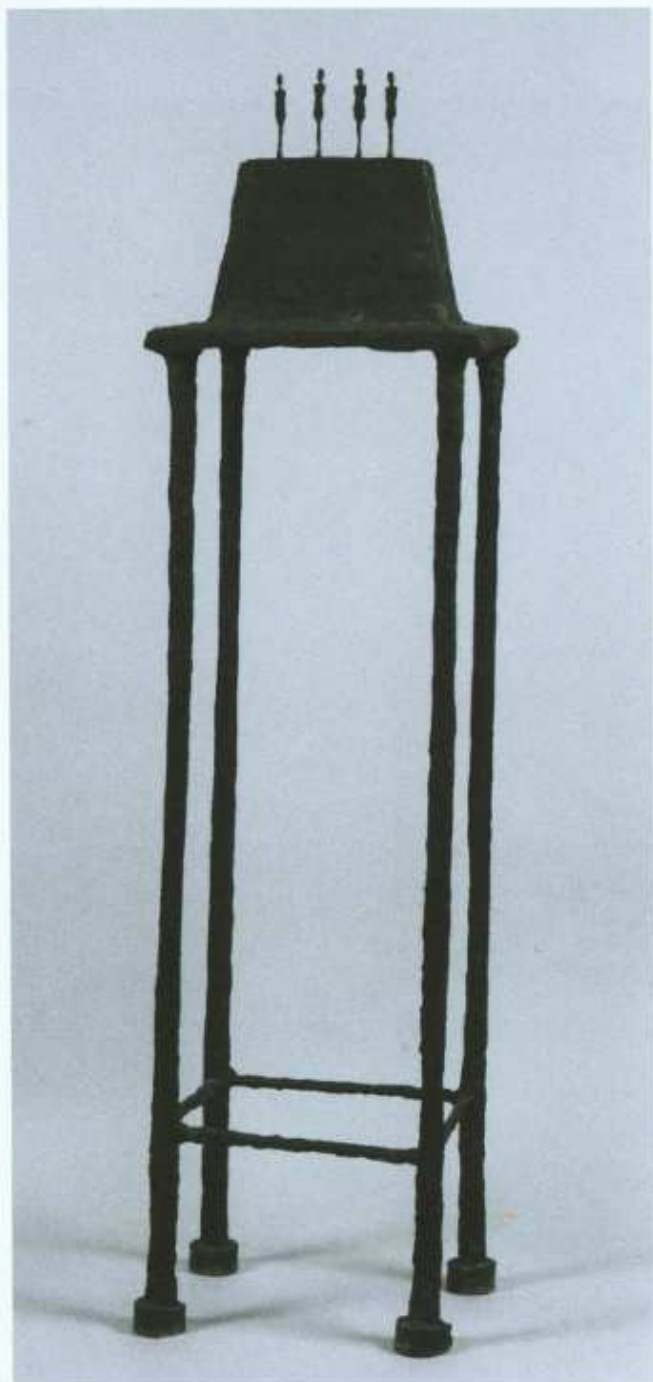
a matéria que se vinga. A divisibilidade infinita que ele expulsou de sua obra talvez renasça sem cessar entre ele e sua meta. O termo está aí, para alcançá-lo é preciso fazer melhor. Pronto: agora é preciso fazer um pouco melhor. E depois um pouquinho melhor: esse novo Aquiles jamais alcançará a tartaruga; um escultor, de uma ou outra maneira, deve ser o bode expiatório do espaço: se não for em sua obra, será em sua vida. Mas sobretudo, entre ele e nós, há uma diferença de posição. Ele sabe o que queria fazer, e nós não; mas sabemos o que ele fez, e ele o ignora: essas estátuas ainda estão profundamente entranhadas em sua carne, ele não pode vê-las: mal as terminou e já está longe sonhando com mulheres ainda mais delgadas, ainda mais compridas, ainda mais leves, e é graças à sua obra que concebe o ideal em nome do qual a julga imperfeita. Isso não terá fim: simplesmente porque um homem está sempre além do que faz. "Quando eu acabar", diz, "vou escrever ou pintar, vou me divertir." Mas morrerá antes de terminar. Quem tem razão, nós ou ele? Ele, primeiramente, porque, como disse Da Vinci,

não é bom que um artista fique satisfeito. Mas nós também – e em última instância. Kafka, no momento de sua morte, queria que queimassem seus livros, e Dostoiévski, nos últimos dias de sua vida, sonhava com a continuação dos *Karamázov*. Talvez ambos tenham morrido de mau humor, um pensando que ainda não fizera nada de bom, o outro, que sairia furtivamente do mundo sem sequer tê-lo arranhado. No entanto, aqueles dois ganharam, a despeito do que tenham pensado. Giacometti também, e ele sabe disso. É em vão que ele se agarra a suas estátuas como um avaro a seu pé-de-meia; é em vão que prorroga, temporiza, encontra mil ardis para roubar um pouco de tempo: homens entrarão em seu ateliê, vão afastá-lo, levar todas as suas obras e até o gesso que cobre o assoalho do ateliê. Ele sabe; seu ar acuado o trai: sabe que ganhou, a despeito de si mesmo, e que nos pertence.

Traduzido de "La Recherche de l'absolu", in *Situations* III: *Lendemain de guerre*, Paris, Gallimard, pp. 215-26



As pinturas de Giacometti



“Várias mulheres nuas que vi no Sphinx enquanto estava sentado no fundo da sala. A distância que nos separava (o assoalho brilhante e que me parecia intransponível apesar de meu desejo de atravessá-lo) impressionava-me tanto quanto as mulheres.”¹ Resultado: são quatro figurinhas, em equilíbrio sobre um vagalhão que não passa de um assoalho vertical. Ele as fez como as viu: distantes. Mas aí estão quatro moças longilíneas de uma presença incômoda, que surgem do chão e vão todas juntas se abater sobre ele, como a tampa de uma caixa. “Eu as vi tantas vezes, sobretudo certa noite, em um quartinho na rua de l’Échaudé, muito próximas e ameaçadoras.” A seus olhos, a distância, longe de ser um acidente, pertence à natureza íntima do objeto. Essas prostitutas a vinte metros – vinte metros intransponíveis –, imobilizou-as para sempre na iluminação de seu desejo sem esperança. Seu ateliê é uma aglomeração, uma

¹ Carta a Matisse, nov. 1950.

desordem de distâncias diversas. Encostada na parede, a Deusa-Mãe conserva a proximidade de uma obsessão; se recuo, ela avança, fica mais perto quando estou mais longe; a figurinha a meus pés é um passante avistado no retrovisor de um automóvel – em vias de desaparecimento: por mais que eu me aproxime, mantém-se a distância. Essas solidões repelem o visitante de toda a intransponível extensão de uma sala, de um gramado, de uma clareira que não se ousou atravessar; atestam a estranha paralisia que se abate sobre Giacometti ao ver seu semelhante. Não que ele seja misantropo; esse entorpecimento é o efeito de uma surpresa misturada com temor, frequentemente com admiração, às vezes com respeito. Ele está distante, é verdade, mas afinal foi o homem que criou a distância, e ela só tem sentido em um espaço humano; ela separa Hero de Leandro, e Maratona de Atenas, mas não um seixo de outro seixo. Entendi do que se tratava uma noite de abril de 1941. Eu passara dois meses num campo de prisioneiros, ou seja, numa lata de sardinhas, e lá tive a expe-

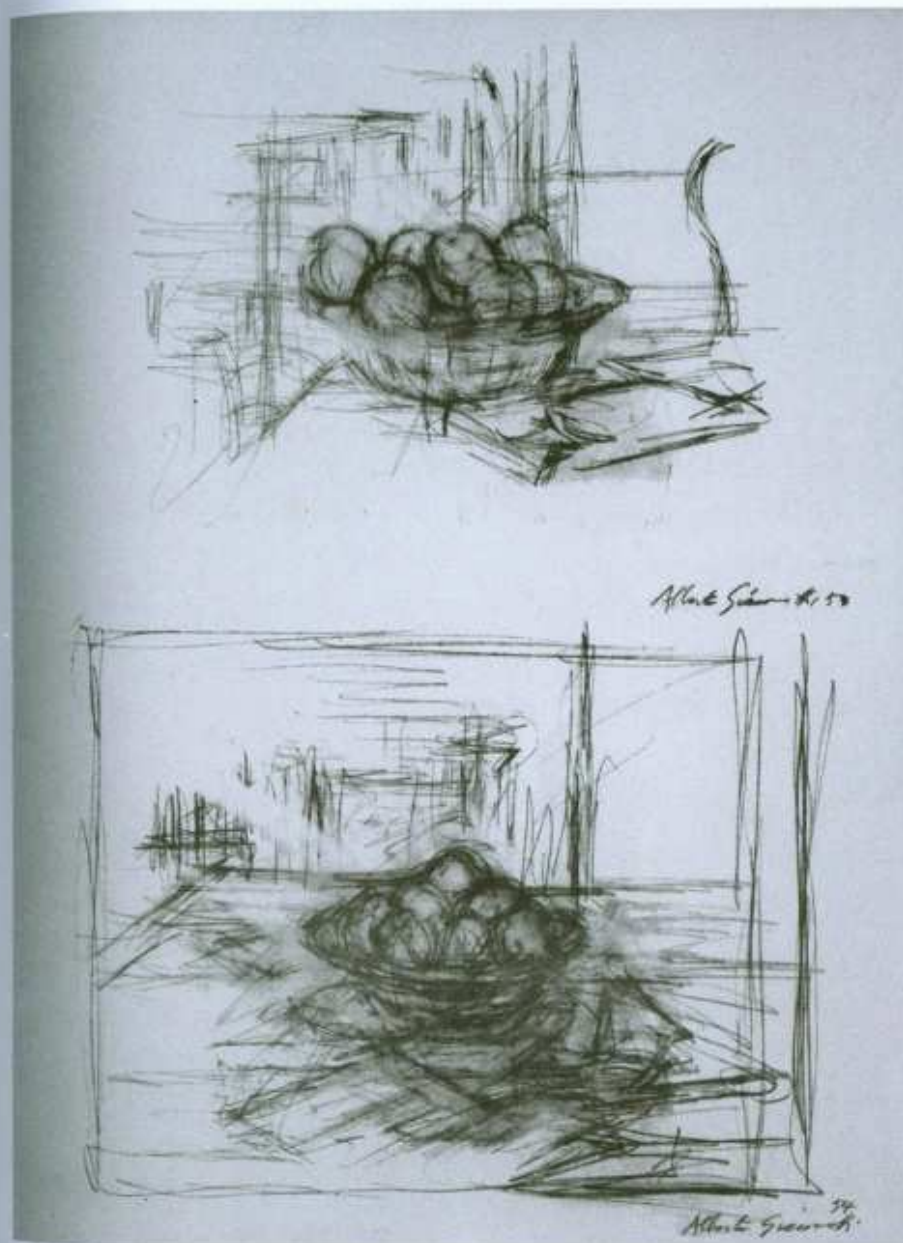
riência da proximidade absoluta; a fronteira de meu espaço vital era a minha pele; dia e noite eu sentira junto a mim o calor de algum ombro ou flanco. Isso não incomodava, os outros também eram eu. Aquela primeira noite de liberdade, estrangeiro em minha cidade natal, ainda não tendo encontrado meus amigos de outrora, abri a porta de um café. Imediatamente tive medo – ou quase –, não conseguia compreender como aquelas construções parrudas e bojudas podiam encobrir semelhantes desertos; eu estava perdido, os raros clientes pareciam-me mais distantes que as estrelas; cada um tinha direito a um grande pedaço de banco, a uma mesa de mármore inteira, e, para tocá-los, teria sido preciso atravessar o “assoalho brilhante” que me separava deles. Se me pareciam inacessíveis, aqueles homens que cintilavam comodamente em suas camisas de gás rarefeito, é porque eu já não podia encostar minha mão em seus ombros, na coxa, nem chamá-los de “cabeça-oca”; eu reencontrara a sociedade burguesa, precisava reaprender a vida “à distância

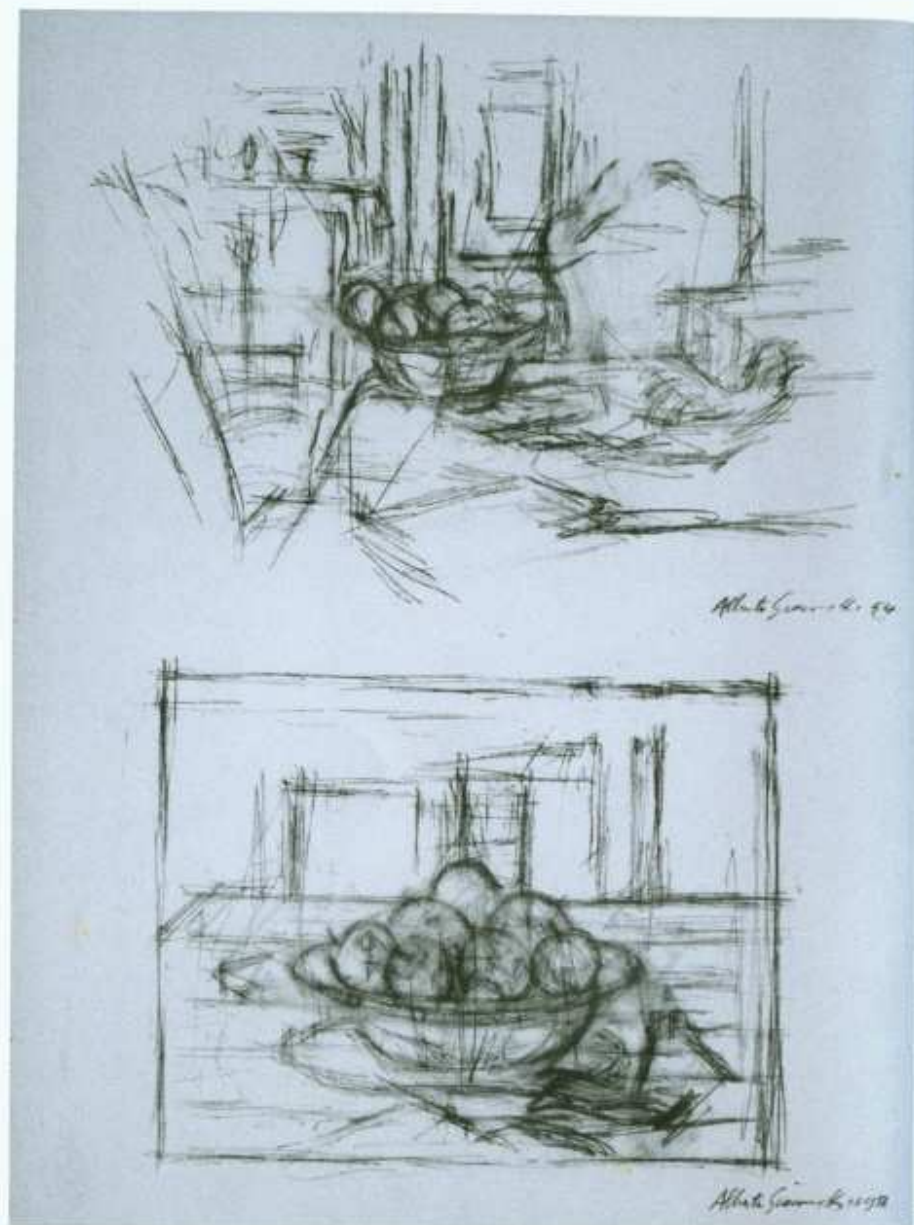
respeitosa” e minha súbita agorafobia traía uma vaga nostalgia da vida unânime da qual acabava de ser privado para sempre. O mesmo ocorre com Giacometti; nele, a distância não é um isolamento voluntário, nem mesmo um recuo, é exigência, cerimônia, percepção das dificuldades. É o produto – ele próprio o afirmou² – das forças de atração e de repulsão. Se ele não pode transpor esses poucos metros de assoalho brilhante que o separam das mulheres nuas, é porque a timidez ou a pobreza imobilizam-no em sua cadeira; mas, se sente que são tão intransponíveis assim, é porque deseja tocar aquelas carnes de luxo. Giacometti recusa a promiscuidade, as relações de boa vizinhança, mas é porque quer a amizade, o amor. Não ousa pegar, porque tem medo de ser pego. Suas figurinhas são solitárias, mas, se vocês as juntarem, de um jeito qualquer, a solidão que têm as une, elas formam subitamente uma pequena sociedade mágica: “Ao olhar as figuras que, para abrir es-

² Carta a Matisse, nov. 1950.

paço na mesa, foram colocadas ao acaso no chão, percebi que formavam dois grupos que pareciam corresponder ao que eu buscava. Montei os dois grupos sobre bases, sem nada alterar...” Uma exposição de Giacometti é uma multidão. Ele esculpiu homens que atravessam uma praça sem se ver; cruzam-se, irremediavelmente sós, e no entanto estão juntos: vão se perder para sempre, mas não se perderiam se não tivessem se procurado. Definiu seu universo melhor do que eu seria capaz de fazer quando escreveu, de um de seus grupos, que lhe lembrava “um pedaço de floresta que durante anos eu tinha visto, cujas árvores de troncos nus e esguios [...] me pareciam sempre como personagens imobilizados em sua marcha, conversando”. E o que é, então, essa distância circular – que só a palavra pode transpor – senão a noção negativa, o vazio? Irônico, desafiador, cerimonioso e terno, Giacometti enxerga o vazio por toda parte. Por toda parte, não, vocês dirão; há objetos que se tocam. Mas, justamente, Giacometti não tem certeza de nada, nem sequer disso. Durante

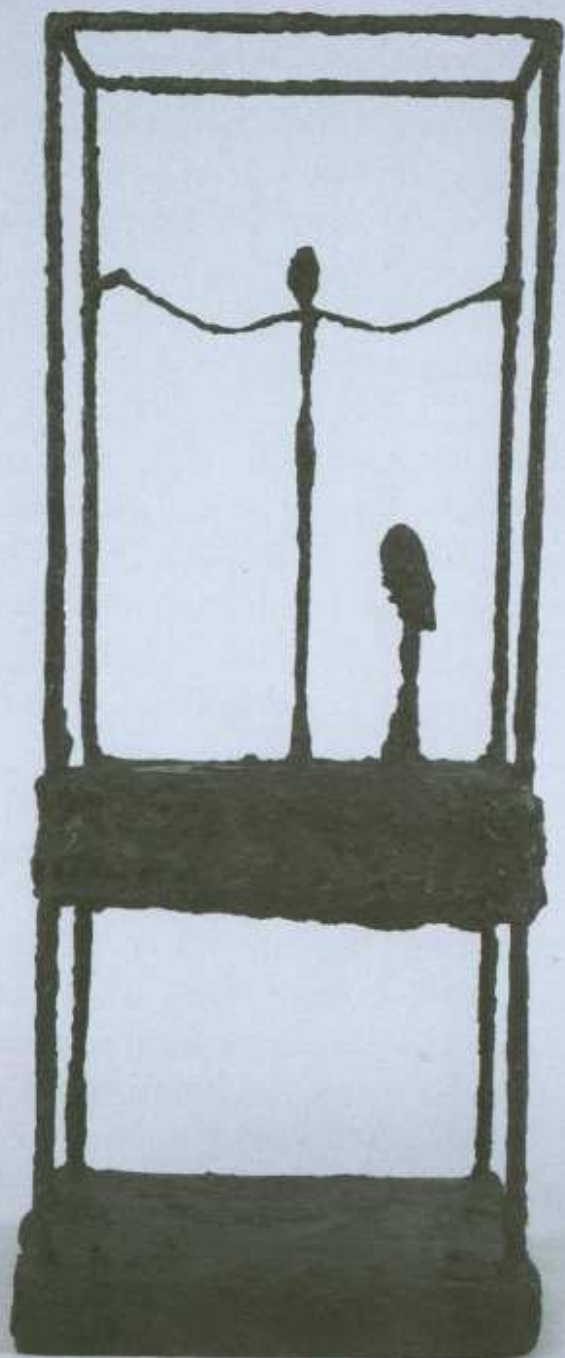
semanas inteiras ficou fascinado pelos pés de uma cadeira: não *tocavam* o chão. Entre as coisas, entre os homens, as pontes estão rompidas; o *vazio* *insinua-se* por toda parte, cada criatura *secreta* seu próprio vazio. Giacometti tornou-se escultor porque tem obsessão pelo vazio. A respeito de uma figurinha, escreveu: "Eu, apressado, numa rua, debaixo de chuva." Os escultores raramente fazem seus próprios bustos; se tentam fazer um "retrato do artista", olham-se de fora, num espelho. São profetas da objetividade. Mas imaginem um escultor lírico. O que ele quer transmitir é seu sentimento interior, o vazio a perder de vista que o envolve e o separa de um abrigo, seu desamparo sob a tempestade. Giacometti é escultor porque carrega seu vazio como um caracol a sua concha, porque quer apresentá-lo sob todos os aspectos e em todas as dimensões. E ora se dá bem com esse exílio minúsculo que carrega por toda parte, ora toma horror a ele. Um amigo vem instalar-se em sua casa; contente de início, Giacometti logo se inquieta: "De manhã, abro os olhos. Ele tinha





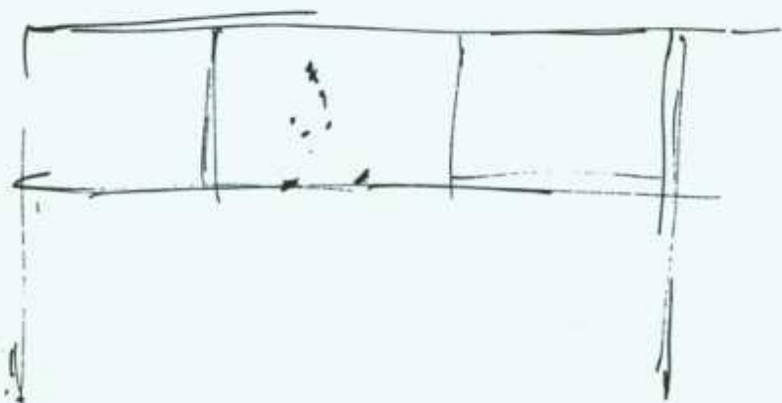
posto as calças e o paletó sobre o meu vazio.” Mas, outras vezes, caminha rente às paredes, roça os muros. O vazio, à sua volta, são promessas de queda, de escombros, de avalanches. De qualquer modo, é preciso manifestá-lo.

A escultura bastará para isso? Petrificando o gesso, ele cria o vazio a partir do cheio. A figura, ao sair de seus dedos, está “a dez passos”, “a vinte passos”, e o que quer que você faça, ali permanece. É a própria estátua que decide a que distância se deve vê-la, como a etiqueta da corte decide a que distância se deve falar ao rei. O real engendra o *no man's land* que o cerca. Uma figura de Giacometti é o próprio Giacometti produzindo seu pequeno nada local. Mas todas essas ausências leves, que nos pertencem como nossos nomes, como nossas sombras, não bastam para fazer um mundo. Há também o Vazio, essa distância universal de tudo a tudo. A rua é vazia, ao sol. E nesse vazio aparece subitamente um personagem. A escultura cria o vazio a partir do cheio. Poderia ela mostrar o cheio surgindo no meio de um vazio anterior? A essa



pergunta, Giacometti tentou responder centenas de vezes. Sua composição *A gaiola* [1950] corresponde “ao desejo de abolir o pedestal e de ter um espaço limitado para realizar uma cabeça e uma figura”. Este é o problema: o vazio será anterior aos seres que o povoam, imemorial, se for primeiramente encerrado entre paredes. Essa *Gaiola* é “um quarto que vi; vi até cortinas atrás da mulher [...]”. Uma outra vez, faz “uma figurinha numa caixa entre duas caixas que são casas”. Em suma, emoldura seus personagens. Eles conservam em relação a nós uma distância imaginária, mas vivem em um espaço fechado que lhes impõe suas próprias distâncias, em um vazio pré-fabricado que não conseguem preencher, submetendo-se a ele em vez de criá-lo. E o que é então esse vazio emoldurado e povoado senão um quadro? Lírico quando esculpe, Giacometti torna-se objetivo quando pinta. Tenta fixar os traços de Annette ou de Diego tal como aparecem num aposento vazio, em seu ateliê deserto. Tentei mostrar em outro texto que ele vinha à escultura como

pintor, pois trabalhava uma figurinha de gesso como se fosse um personagem em um quadro³: Giacometti confere a suas figurinhas uma distância imaginária e fixa. Inversamente, posso dizer que ele vem como escultor à pintura, pois desejaria que tomássemos por um vazio verdadeiro o espaço imaginário que a moldura limita. A respeito da mulher sentada, recentemente pintada, ele gostaria que a distinguíssemos através das espessuras de vazio; desejaria que



*Figurine dans une boîte entre deux
boîtes qui sont des maisons.*

a tela fosse como água parada e que víssemos seus personagens dentro do quadro, como Rimbaud via uma sala num lago: em transparência. Esculpindo como os outros pintam, pintando como os outros esculpem, é pintor? É escultor? Nenhum dos dois, ou ambos. Pintor e escultor porque a época não permite que seja escultor e arquiteto; escultor para restituir a cada um sua solidão circular, pintor para recolocar os homens e as coisas no mundo, isto é, no grande Vazio universal, acontece-lhe de modelar o que antes desejara pintar⁴. Mas, outras vezes, sabe que só a escultura (ou, em outros casos, a pintura) lhe possibilita "realizar suas impressões". De todo modo, essas duas atividades são inseparáveis e complementares, permitem-lhe

³ "Ele foi o primeiro a ousar esculpir o homem tal como o vemos, isto é, a distância. A seus personagens de gesso, confere uma distância absoluta como o pintor aos habitantes de sua tela" [ver "A busca do absoluto", neste volume, p. 11 (N. da T.)].

⁴ Por exemplo, as Nove figuras (1950): "Eu quis muito pintá-las, na primavera passada."



tratar sob todos os aspectos o problema de suas relações com os outros, conforme a distância venha deles, dele ou do universo.

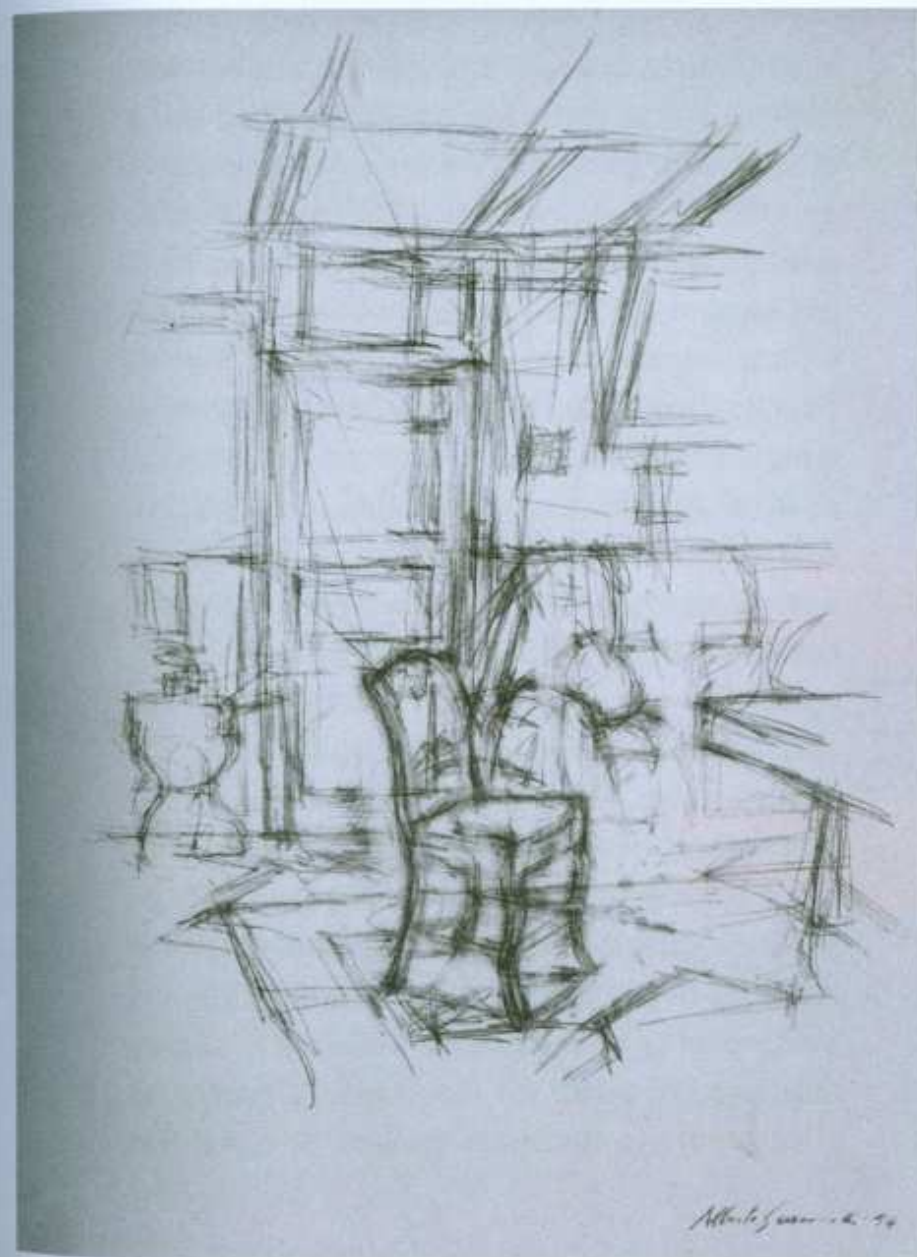
Como pintar o vazio? Parece que ninguém tentou isso antes de Giacometti. Há quinhentos anos os quadros são abarrotados. O universo é neles inserido à força. Giacometti começa por expulsar o mundo de suas telas: seu irmão Diego, sozinho, perdido num hangar; é suficiente. Ainda assim, é preciso distinguir esse personagem daquilo que o cerca. Em geral, isso se faz pelo realce dos contornos. Mas uma linha é produzida pela interseção de duas superfícies, e o vazio não pode ser tido como uma superfície. Menos ainda como um volume. Por meio de uma linha, podemos separar o continente do conteúdo, mas o vazio não é um continente. Poderíamos dizer que Diego se “destaca” sobre essa parede que está atrás dele? Não, a relação “forma-fundo” só existe para superfícies relativamente planas; a menos que ele encoste nela, essa parede longínqua não pode “servir de fundo” a Diego; em suma, ele não tem nada a ver

com ela. Ou melhor, tem: já que o homem e o objeto estão no mesmo quadro, é preciso que mantenham algumas relações de conveniência (tons, valores, proporções) que confirmem à tela sua unidade. Mas essas correspondências são ao mesmo tempo suprimidas pelo nada que se interpõe entre eles. Não, Diego não se destaca sobre o fundo cinza de uma parede; ele está lá e a parede está lá, apenas isso. Nada o envolve, nada o sustenta, nada o contém. Ele *aparece*, sozinho, na imensa moldura do vazio. Em cada um de seus quadros Giacometti nos leva de volta ao momento da criação *ex nihilo*; cada um deles *reaviva* a velha interrogação metafísica: por *que há* alguma coisa, e não nada? E no entanto há algo: há a aparição teimosa, injustificável e supérflua. O personagem pintado é alucinante porque se apresenta sob a forma de uma *aparição* interrogativa.

Mas como fixá-lo na tela sem circunscrevê-lo por algum contorno? Ele não vai explodir no vazio como um peixe das profundezas abissais trazido à superfície? Não, justamente: a linha

figura uma fuga interrompida, representa um equilíbrio entre o exterior e o interior, ela se enlaça em volta da forma que o objeto adota sob a pressão de forças externas; é um símbolo da inércia, da passividade. Mas Giacometti não considera a finitude uma limitação imposta. A coesão do real, sua plenitude e sua determinação são apenas um único e mesmo efeito de sua potência interna de afirmação. As "aparições" se afirmam e se limitam ao se definirem. Assim como as curvas estranhas que os matemáticos estudam e que são a um só tempo envolventes e envolvidas, o objeto é seu próprio envoltório. Um dia em que se propusera me desenhar, Giacometti exclamava surpreso: "Que densidade, que linhas de força!" E eu me surpreendia ainda mais do que ele, pois creio ter um rosto um tanto quanto flácido, como qualquer pessoa. Mas é porque ele enxergava cada traço como uma força centrípeta. O rosto se volta para si, é um círculo que se fecha. Circundem-no: vocês nunca encontrarão contorno, só o dentro. A linha é um começo de negação, a passagem do

ser ao não ser. Mas Giacometti considera o real positividade pura; há ser e, depois, de súbito, já não há. Mas, do ser ao nada, nenhuma transição é concebível. Observem como os múltiplos traços que ele faz são interiores à forma que descreve; vejam como representam relações íntimas do ser consigo mesmo, a prega de um paletó, a ruga de um rosto, a saliência de um músculo, a direção de um movimento. Todas essas linhas são centrípetas; visam estreitar, obrigam o olho a segui-las e o levam sempre ao centro da figura; como se o rosto se retraísse sob o efeito de uma substância adstringente. Em alguns minutos terá o tamanho de um punho, de uma cabeça de jivaro. No entanto, o limite do corpo não está marcado em nenhum lugar. Ora a pesada massa carnal termina obscuramente, sorratamente, num vago nimbo marrom, em algum lugar sob o entrelaçamento das linhas de força, ora, literalmente, não termina, o contorno do braço ou do quadril perde-se numa cintilação de luzes que o escamoteia. Somos forçados a assistir, sem sermos prevenidos,



a uma brusca desmaterialização. Eis um homem com as pernas cruzadas; enquanto eu só tinha olhos para seu rosto e busto, estava convencido de que tinha pés, pensava até que os via. Mas, se olho melhor, desfiam, desaparecem em bruma luminosa, já não sei onde começa o vazio e onde termina o corpo. E não pensem que se trata de uma dessas desintegrações que Masson tentou fazer para dar aos objetos uma espécie de ubiquidade difundindo-os por toda a tela. Se **Giacometti** não delimitou o sapato, não é porque **acredita** que ele não tenha limites, é porque **conta** conosco para darmos um limite. De fato, os sapatos estão lá, pesados e densos. Para vê-los, basta que eu não os olhe totalmente. Para compreender esse procedimento, examinemos os croquis que Giacometti às vezes faz de suas esculturas. Quatro mulheres sobre uma base: perfeito. Passemos para os desenhos: eis a cabeça e o pescoço, em linhas contínuas, depois nada, depois nada, depois uma curva aberta que gira em torno de um ponto: a barriga e o umbigo; eis ainda um pedaço de coxa, de-

pois nada, e depois dois traços verticais e, mais abaixo, dois outros. Nada mais. Uma **mulher** inteira. O que fizemos? Fizemos uso **de** **nosso** saber para restabelecer a continuidade, e de nossos olhos para unir esses *disjecta membra*: vimos no papel branco ombros e braços; nós os vimos porque tínhamos *reconhecido* a cabeça e a barriga. E esses membros lá estavam, de fato, ainda que não fossem dados por linhas. Assim, às vezes concebemos pensamentos lúcidos e inteiros que não nos são dados por palavras. Entre as duas extremidades, o corpo é uma corrente que passa. Estamos diante do real puro, tensão invisível do papel branco. Mas e o vazio? Não seria, ele também, figurado pela brancura da folha? Exatamente: Giacometti recusa a **inércia** da matéria tanto quanto a inércia do **puro nada**; o vazio é o cheio distendido, **desdobrado**; o cheio é o vazio orientado. O real fulgura.

Vocês notaram a superabundância de traços brancos que estriam os torsos e os rostos? Esse Diego não está solidamente costurado, está apenas alinhavado, como dizem as costureiras. Ou

será que Giacometti quer “escrever luminosa-mente sobre fundo escuro”? Quase isso. Já não se trata de separar o cheio do vazio, mas de pintar a própria plenitude. Ora, ela é a um só tempo una e diversa; como diferenciá-la sem dividi-la? Os traços escuros são perigosos, podem eliminar o ser, fissurá-lo. Se forem empregados para contornar um olho, orlar uma boca, acabaremos por acreditar que há fistulas de vazio no seio da realidade. As estrias brancas estão aí para indicar sem se mostrar, guiam o olho, impõem-lhe seus movimentos e fundem-se ante nossos olhos. Mas o verdadeiro perigo é outro. É conhecido o sucesso de Arcimboldo, de seus legumes amontoados, de seus peixes empilhados. O que, então, nos deleita nesses truques? Não seria o fato de que o procedimento nos é há tanto tempo familiar? E se nossos pintores, à sua maneira, fossem todos Arcimboldos? Certamente não ousariam compor uma cabeça humana juntando uma abóbora, tomates e rabanetes. Mas eles não compõem, todos os dias, cabeças com um par de olhos, um nariz, duas



orelhas, trinta e dois dentes? Qual é a diferença? Pegar uma esfera de carne rosada, nela fazer dois buracos, enfiar em cada um uma bola de gude, modelar um apêndice nasal e plantá-lo, como um falso nariz, sob os globos oculares, cavar um terceiro buraco e guarnece-lo com pedras brancas não seria substituir a indissolúvel unidade de uma figura por um sortimento de objetos heteróclitos? O vazio insinua-se por toda parte – entre os olhos e as pálpebras, entre os lábios, nos buracos do nariz. Uma cabeça torna-se por sua vez uma aglomeração. Vocês diriam que essa estranha mistura condiz com a realidade, que o oculista pode extirpar o olho da órbita e o dentista, arrancar os dentes? Talvez. Mas o que se deve pintar? O que existe? O que vemos? E o que é que vemos? Da castanheira embaixo de minha janela alguns fizeram uma enorme bola unânime e fremente; e outros pintaram as folhas uma a uma, com suas nervuras. Vejo uma massa coberta de folhas ou uma multidão? Folhas ou uma folhagem? Ora, são ambas as coisas; não é absolutamente uma nem abso-

lutamente a outra; e sou remetido sem cessar de uma a outra. As folhas, não, não as vejo até o fim; acredito que vou desvendá-las, mas acabo me perdendo nelas; a folhagem, quando consigo retê-la, decompõe-se. Em suma, **vejo uma coesão pululante, uma dispersão concentrada.** Tentem então pintar isso! Giacometti, porém, quer pintar aquilo que vê, exatamente como ele o vê; quer que suas figuras, no cerne de seu vazio original, sobre a tela imóvel, passem e repassem constantemente do contínuo ao descontínuo. Quer que a cabeça se isole, já que é soberana, e que ao mesmo tempo o corpo a recupere, que ela seja apenas um periscópio da barriga no sentido em que se diz que a Europa é uma península da Ásia. Os olhos, o nariz, a boca, quer fazer deles folhas numa folhagem, simultaneamente separados e fundidos. E consegue; esse é seu êxito maior. De que modo? Recusando ser mais preciso que a percepção. Não se trata de pintar de maneira *vaga*; pelo contrário, ele sugerirá uma perfeita **precisão do ser** sob a imprecisão do conhecer. **Esses rostos, em**

si mesmos ou para outros que têm vista melhor, para anjos, conformam-se rigorosamente ao princípio de individuação, são determinados até o mínimo detalhe. Isso, sabemos à primeira vista; além do mais, reconhecemos de imediato Diego, Annette. O que por si só já bastaria, se fosse preciso, para livrar Giacometti da acusação de subjetivismo. Mas, ao mesmo tempo, não podemos olhar a tela sem mal-estar; temos



vontade, involuntariamente, de pedir uma lanterna ou simplesmente uma vela. Seria uma neblina, a noite caindo ou nossos olhos cansados? Diego abaixa, levanta suas pálpebras? Está cochilando? Sonhando? Espiando? É natural que façamos essas perguntas, numa feira de rabis-cos, diante de algum retrato ruim, tão pouco nítido, que todas as respostas sejam igualmente possíveis sem que nenhuma se imponha. Mas



essa indeterminação da inépcia não tem nada em comum com a indeterminação calculada de Giacometti. A essa última, aliás, não seria melhor chamar supraindeterminação? Viro-me para Diego e, de um instante a outro, ele dorme, fica desperto, olha para cima, fixa os olhos em mim. Tudo é verdadeiro, tudo é evidente: mas, se inclino um pouco minha cabeça, se mudo a direção de meu olhar, a evidência se esvai, uma outra toma seu lugar. Se, por cansaço, eu quiser me deter em uma opinião, só me restará partir o mais rápido possível. Ainda assim, ela permanecerá frágil e provável: dessa maneira, quando descubro um rosto no fogo, em uma mancha de tinta, em um arabesco da tapeçaria, a forma bruscamente surgida se estreita e se impõe a mim, mas, embora eu não possa vê-la diversamente de como a vejo, sei que outros a verão de outra maneira. Porém o rosto na chama não tem verdade: nos quadros de Giacometti, o que a um só tempo nos perturba e seduz é que existe uma verdade e que temos certeza disso. Ela está lá, ao alcance da mão, por menos que eu

a procure. Mas meu olhar embota-se e meus olhos cansam-se: renuncio. Visto que começo a compreender: Giacometti nos possui porque inverteu os dados do problema. Diante de um quadro de Ingres, se olho a ponta do nariz da Odalisca, o resto do rosto torna-se indefinido, uma manteiga rosada, manchada de vermelho suave nos lábios; se eu agora dirigir meu olhar para os lábios, eles sairão da sombra, úmidos, entreabertos, e o nariz desaparecerá, devorado pela indiferenciação do fundo. Pouco importa, sei que posso convocá-lo como me aprouver, e isso me tranquiliza. Com Giacometti dá-se exatamente o contrário: para que um detalhe me pareça nítido e tranquilizador, é necessário e suficiente que eu não o torne o objeto explícito de minha atenção; o que inspira confiança é aquilo que observo pelo canto do olho. Quanto mais observo os olhos de Diego, menos os decifro; mas adivinho bochechas meio caídas, um sorriso estranho no canto dos lábios. Se meu gosto infeliz pela certeza fizer meu olhar descer até essa boca, tudo me escapará imediatamente.



O que é ela? Dura? Amarga? Irônica? Aberta? Contraída? Quanto aos olhos, por outro lado, quase fora de meu campo visual, sei agora que estão semicerrados. E nada me impede de continuar a girar, obcecado por esse rosto fantasma que se forma, deforma e reforma incessantemente atrás de mim. O admirável é que acreditamos nisso. Como nas alucinações: no começo, elas nos roçam de lado, se nos viramos, já não há nada. Mas do outro lado, justamente...

Essas figuras extraordinárias, tão perfeitamente imateriais que com frequência se tornam transparentes, tão totalmente, tão plenamente reais que se impõem como um muro e não conseguimos esquecer, seriam aparições ou desaparecimentos? Ambas. Às vezes parecem tão diáfanas que já nem pensamos em nos indagar sobre suas cabeças: beliscamo-nos para saber se existem realmente. Se nos obstinarmos em espiá-las, o quadro inteiro começará a viver: um mar sombrio rola sobre elas e as submerge; resta apenas uma superfície borrada de fuligem; depois a onda vai embora e as vemos de novo,

brancas e nuas, brilhando sob as águas. Mas, assim que reaparecem, é para se impor com violência, como gritos abafados que alcançam o alto de uma montanha e dos quais se sabe, ao ouvi-los, que foram, em algum lugar, fortes gritos de apelo ou de dor. Esse jogo do aparecer e do desaparecer, da fuga e da provocação confere-lhes certo ar de coquetismo. Elas me lembram a Galateia que fugia de seu amante sob os salgueiros e, ao mesmo tempo, desejava que ele a visse. Coquetes, sim, e graciosas, pois são completamente em ato, e sinistras por causa do vazio que as envolve, essas criaturas do **nada alcançam** a plenitude de existência **porque se furtam** e nos mistificam. Um ilusionista tem todas as noites trezentos cúmplices, os próprios espectadores e suas segundas naturezas. Ele prende em seu ombro um braço de madeira dentro de uma bela manga vermelha. Esse público exige dois braços, em mangas do mesmo tecido; enxergando dois braços, duas mangas, fica satisfeito. Nesse meio-tempo, um verdadeiro braço, enrolado em um tecido preto, invisível,



vai buscar um coelho, uma carta de baralho, um cigarro explosivo. A arte de Giacometti aparenta-se à do prestidigitador; somos suas vítimas e seus cúmplices. Sem nossa avidez, nossa precipitação desatinada, os erros tradicionais de nossos sentidos e as contradições de nossa percepção, ele não conseguiria dar vida a seus retratos. Trabalha por suposição, baseando-se no que vê, mas sobretudo no que pensa que veremos. Sua intenção não é apresentar-nos uma imagem, mas produzir simulacros que, ao mesmo tempo que se fazem passar pelo que são, suscitam em nós os sentimentos e as atitudes que o encontro com homens reais comumente provoca. No museu Grévin, podemos ficar irritados ou assustados com um manequim de cera como vigia. Sobre esse tema, não há nada mais fácil do que tecer farsas esplêndidas. Mas Giacometti não aprecia particularmente as farsas. Exceto uma. Uma única, à qual dedicou toda sua vida. Compreendeu há muito tempo que os artistas trabalham no imaginário e que nós só criamos ilusões, sabe que os “monstros

pela arte imitados” provocarão nos espectadores nada mais que terrores factícios. No entanto, não perde a esperança; um dia, ele nos mostrará um retrato de Diego idêntico aos outros em aparência. Estaremos prevenidos, sabemos que é apenas uma fantasia, uma vã ilusão, prisioneira de sua moldura. Entretanto, nesse dia, sentiremos, diante da tela muda, um choque, um minúsculo choque. O mesmo choque que sentimos quando voltamos para casa tarde da noite e um desconhecido avança em nossa direção. Nesse momento, Giacometti saberá que fez nascer por meio de suas pinturas uma emoção real e que seus simulacros, sem deixar de ser ilusórios, tiveram, por alguns instantes, verdadeiros poderes. Desejo que em breve tenha êxito nessa farsa memorável. Se não conseguir, é porque ninguém pode conseguir. Ninguém, em todo o caso, pode ir mais longe.

Traduzido de “Les Peintures de Giacometti”, in *Situations IV: Portraits*, Paris, Gallimard, pp. 345-63.

Créditos das imagens

Para todas as imagens:

© Succession Giacometti /
AUTVIS, São Paulo, 2012

Capa e p. 2

[Cabeça de Jean-Paul Sartre],
c. 1949, lápis grafite
retrabalhado com borracha
sobre papel, 29,3 x 22,5 cm,
Fondation Giacometti, Paris

p. 4

[Jean-Paul Sartre de perfil],
c. 1949, lápis grafite
retrabalhado com borracha
sobre papel, 29,3 x 22,5 cm,
Fondation Giacometti, Paris

p. 6

[Jean-Paul Sartre apoiado
no cotovelo], c. 1949, lápis
grafite retrabalhado com
borracha sobre papel,
29,3 x 22,5 cm, Fondation
Giacometti, Paris

pp. 10, 12, 15, 19, 21, 32
(com *Homem apontando*), 37
(com *Cabeça sobre uma haste*)
Vista do ateliê de

Giacometti. Fotos de Patricia
Matisse publicadas no
catálogo da exposição na
Pierre Matisse Gallery, Nova
York, 1948,

Biblioteca da Fondation

Giacometti, Paris

Foto © Patricia Kane Matisse

p. 40

Retrato de Annette, 1954,

óleo sobre tela, 38 x 30 cm,

col. particular,

documentação da Fondation
Giacometti, Paris

p. 42

Quatro figurinhas sobre um pedestal

[Figurinhas de Londres,

modelo B], 1950 e 1965,

bronze, 157,5 x 41,5 x 32 cm,

Fondation Giacometti, Paris,

Foto: Marc Domage

© Fondation Giacometti,

Paris, 2012

pp. 49, 50, 56, 61

Desenhos publicados em

"Giacometti", *Derrière le Miroir*,

Paris: Maeght/Pierre à feu,

n. 65, maio 1954; biblioteca
da Fondation Giacometti,
Paris

p. 52

A gaiola, c. 1949-50

(primeira versão), bronze,

90,5 x 36,5 x 34 cm,

Fondation Giacometti, Paris

Foto: Jean-Pierre Lagiewski

© Fondation Giacometti,

Paris, 2012

p. 54

"Carta a Pierre Matisse",

28 dez. 1950, publicada em

Alberto Giacometti, catálogo da

exposição na Pierre Matisse

Gallery, Nova York, 1950-51,

biblioteca da Fondation

Giacometti, Paris

p. 65

Diego (Homem sentado), 1954,

óleo sobre tela, 81 x 65 cm,

col. particular

Cliché documentação da

Fondation Giacometti, Paris

p. 68

A floresta, 1950, bronze,

57 x 61 x 47,3 cm,

Fondation Giacometti, Paris

Foto: Jean-Pierre Lagiewski

© Fondation Giacometti,

Paris, 2012

p. 69

A clareira, 1950, bronze,

58,7 x 65,3 x 52,5 cm,

Fondation Giacometti,

Paris, inv. 2007-0223

Foto: Jean-Pierre Lagiewski

© Fondation Giacometti,

Paris, 2012

p. 72

A gaiola, 1950, bronze,

175,6 x 37 x 39,6 cm,

Fondation Giacometti, Paris

Foto: Jean-Pierre Lagiewski

© Fondation Giacometti,

Paris, 2012

p. 75

[Nu em pé sobre base

cúbica], 1953, bronze,

43,1 x 11,8 x 10,5 cm,

Fondation Giacometti, Paris

Foto: Jean-Pierre Lagiewski

© Fondation Giacometti,

Paris, 2012

Os textos que compõem esta obra foram publicados originalmente em francês com os títulos "LES PEINTURES DE GIACOMETTI" e "LA RECHERCHE DE L'ABSOLU" por Éditions Gallimard:

"La recherche de l'absolu" – Situations III

© Éditions Gallimard, 1949

"Les peintures de Giacometti" – Situations IV: Portraits

© Éditions Gallimard, 1969

Copyright © 2012, Editora WMF Martins Fontes Ltda., São Paulo, para a presente edição.

1ª edição 2012

Organização e tradução Célia Euvaldo

Acompanhamento editorial Luzia Aparecida dos Santos

Revisões gráficas Helena Guimarães Bittencourt e Marisa Rosa Teixeira

Projeto gráfico Fabio Miguez

Produção gráfica Geraldo Alves

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Sartre, Jean-Paul, 1905-1980

Alberto Giacometti / Jean-Paul Sartre : organização e tradução de
Célia Euvaldo. – São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2012.

Título original: Les peintures de Giacometti (in situations, IV) e
La recherche de l'absolu (in situations, III)

ISBN 978-85-7827-538-9

1. Arte. 2. Crítica de arte. 3. Giacometti, Alberto, 1901-1966 –

Crítica e interpretação. I. Euvaldo, Célia. II. Título.

12-01410

CDD-730.92

Índices para catálogo sistemático:

1. Artistas plásticos : Apreciação crítica – 730.92

Todos os direitos desta edição reservados à

Editora WMF Martins Fontes Ltda.

Rua Prof. Laerte Ramos de Carvalho, 133

01325-030 São Paulo SP Brasil

Tel. (11) 3293 8150 Fax (11) 3101 1042

e-mail: info@wmfmartinsfontes.com.br

http://www.wmfmartinsfontes.com.br

Outros títulos de arte do nosso catálogo

Uma nova história da arte

Julian Bell

A pintura como modelo

Yve-Alain Bois

Iniciação à história da arte

H. W. Janson e Anthony F. Janson

Os movimentos artísticos a partir de 1945

Edward Lucie-Smith

Arte e ilusão

Ernst H. Gombrich

Novas mídias na arte contemporânea

Michael Rush

Arte contemporânea: uma história concisa

Michael Archer

O desafio do olhar

Annateresa Fabris

A fotografia como arte contemporânea

Charlotte Cotton

Fotografia e pintura

Laura González Flores