

Pintar o vazio — Sartre e o rosto de Giacometti

Luís F. S. Nascimento

Professor do Departamento de Filosofia e Metodologia das Ciências da Universidade Federal de São Carlos.

Nas primeiras linhas de *A busca do absoluto*, texto incorporado às *Situações III* depois de ter aparecido em um catálogo para uma exposição de Giacometti realizada em Nova York e em *Les temps modernes*¹, Sartre afirma o seguinte acerca do artista suíço:

Não é necessário olhar por muito tempo o rosto antediluviano de Giacometti para adivinhar o seu orgulho e sua vontade de se situar no começo do mundo. (...) Nessa extrema juventude da natureza e dos homens ainda não existem nem o belo nem o feio, nem o gosto, nem as pessoas de 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.²

¹ É o que nos lembra Célia Euvaldo na introdução que escreve para *Alberto Giacometti, textos de Jean-Paul Sartre*: " '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 ".

² SARTRE, J.-P. *A busca do absoluto*, p.13, grifo nosso.

Eis então o que sugere o "rosto antidiluviano" (*levisageantédiluvien*) de Giacometti: esse momento primevo, perdido em algum instante imemorial no qual o homem teria posto para si mesmo a tarefa de esculpir-se, quando se vê como tema de seu olhar ou — para frisarmos o caráter reflexivo dessas imagens — na ocasião em que o próprio olhar que se vê se apresenta e procura se corporificar ou se esculpir. A expressão empregada por Sartre, o "rosto antidiluviano", porta certa dubiedade que parece ser a representação mesma do problema que se apresenta nessas primeiras linhas: ao falar do rosto de Giacometti, o filósofo francês já nos coloca em uma difícil posição e nos faz perguntar pelo tipo de relação ou proximidade que poderia haver entre a visão da cara do artista e a visão ou o efeito que suas obras nos provocam. De fato, muitas de suas esculturas são bustos, grande parte de suas pinturas e desenhos são retratos de pessoas próximas a Giacometti, a exemplo dos que fez de Sartre e que ilustram a edição brasileira que reúne dois ensaios que o francês dedicou ao suíço³. Mas a questão agora já não é mais apenas a de saber de quem são essas caras, se são conhecidas do artista ou se, de algum modo, todas as faces por ele pintadas e esculpidas espelhariam os seus próprios traços. O ponto que o "rosto antidiluviano de Giacometti" propõe vai além das meras semelhanças que o associariam a um modelo que lhe servira de base e nos coloca diante do que ali se representa como se fosse, ele mesmo, o original. O que significa *ver* um rosto ou um corpo? Questão essa que nos obriga a nos colocar nesse instante ou situação em que mal se começou a ver, momento originário em que "tudo está por fazer", como nos dizia Sartre no trecho supracitado. Assim como este último, David Sylvester também inicia o livro que consagra à análise da obra de Giacometti por destacar esse elemento primitivo e originário por ela despertado nos olhos de quem a contempla:

*As figuras em pé de Giacometti sugerem objetos há muito enterrados que vieram à flor da terra para serem observados à luz. Fósseis talvez, mas também colunas ou cariátides — mais precisamente, cariátides em sua postura compacta e formal, com a diferença de que, em Giacometti, as figuras são tênues demais para guardar essa semelhança.*⁴

³ Trata-se do já referido *Alberto Giacometti, textos de Jean-Paul Sartre*, composto de *A busca do absoluto* e *As pinturas de Giacometti* (este último publicado em 1954 por ocasião de uma exposição de Giacometti na Galeria Maeght e que também está presente em *Situações IV*).

⁴ SYVESTER, D. *Um olhar sobre Giacometti*, p.18.

Fósseis trazidos de um tempo antidiluviano e que revelariam, segundo Sartre, o problema a partir do qual foram produzidos, a saber: a dificuldade mesma de confeccioná-los, a necessidade de inventar a escultura. Trata-se, afirma o filósofo francês, de "provar que a escultura é possível" e, para tanto, acrescenta, não há outro meio senão esculpir, "assim como Diógenes, andando, provava o movimento, contrariando Parmênides e Zenão"⁵. Fazendo da questão que o move a própria maneira de enfrentar o que nela é problemático, o escultor chegaria a seguinte formulação de seu dilema: "Como fazer um homem com pedra sem petrificá-lo?"⁶. Pedra, gesso, bronze, madeira, argila ou qualquer outro material que possa ser usado, a questão persiste e se coloca como uma espécie de princípio para o escultor: como conferir forma e vida para aquilo que é desanimado. O quanto não se perde, por exemplo, quando se busca dar ao frio mármore a figura de um homem que caminha? "É tudo ou nada", continua Sartre, "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"⁷.

Giacometti era conhecido, como se sabe, por ser bastante rigoroso e obsessivo em relação à sua arte. Trancado em seu ateliê, ele trabalhava por horas construindo e destruindo peças que comumente não o agradavam. "Em quinze anos", lembra-nos Sartre, "não fez uma única exposição"⁸ e trabalhou sem parar em prol de uma meta, um *absoluto* jamais inteiramente conquistado, mas que paradoxalmente se deixava ver na própria busca que o alimentava e na maneira peculiar com que o artista o expressava⁹. Mas que

⁵ SARTRE, J.-P. *A busca do absoluto*, pp.17-18.

⁶ *Ibidem*, p.18.

⁷ *Ibid.*, p.18.

⁸ *Ibid.*, p.18.

⁹ É curioso notar que esse *absoluto* que em Giacometti apresenta-se na forma de uma busca, torna-se um elemento expresso ou manifesto quando Sartre põe-se a analisar a obra de outro artista contemporâneo: A. Calder. Em um ensaio que, na ordem em se colocam os textos de *Situações III*, sucede aquele que aqui se dedica a Giacometti (*La recherche de l'absolu*), Sartre diz o seguinte acerca de Calder: "La sculpture suggère le mouvement, la peinture suggère la profondeur ou la lumière. Calder ne suggère rien: il attrape de vrais mouvements vivants et les façonne. Ses mobiles ne signifient rien, ne renvoient à rien qu'à eux-mêmes: ils sont, viola tout; ce sont des absolus" (*Les mobiles de Calder*, p.308).

maneira é essa que em Giacometti ganharia traços próprios, o que há de tão interessante em suas feições antidiluvianas, o que o distingue dos outros artistas, que peculiaridade de sua obra chama a atenção de alguém como Sartre? O próprio filósofo nos esclarece a esse respeito:

No espaço, diz Giacometti, há excesso. Esse excesso é a pura e simples coexistência de partes justapostas. A maioria dos escultores deixou-se pegar aí; confundiram a profundidade 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 a sua exterioridade.¹⁰

Desengordurar o espaço, "esse câncer do ser", eis como Giacometti responde à questão da escultura, o modo como busca não petrificar ao esculpir. Não é então de estranhar que as figuras que ele nos apresenta ganhem formas delgadas e que sua obra se mostre mais como uma tentativa de retirar o excesso do que adicionar matéria às figuras que molda, como também notou David Sylvester: "A pouca espessura [das esculturas]", afirma o crítico, "não é como se uma pequena quantidade de matéria houvesse, por tentativas, sido adicionada ali, mas como se um excesso de matéria houvesse sido fastidiosamente debastado"¹¹. Há em Giacometti uma tensão que se manifesta na busca por um equilíbrio entre a massa ou matéria da qual a escultura é feita e o espaço que ela requer¹². O artista almeja o mínimo possível de massa para a apresentação de uma figura. Ou antes: procura a quantidade adequada entre matéria e forma, sempre buscando não se deixar cair naquele que, para Sartre, é o equívoco da maioria de seus companheiros de atividade, a

¹⁰ SARTRE, J.-P. *A busca do absoluto*, p.23.

¹¹ SYVESTER, D. *Um olhar sobre Giacometti*, pp.190-191.

¹² A esse respeito, ver, por exemplo: SYVESTER, D. *Um olhar sobre Giacometti*, p.54 e p.162.

saber: a gordura, o excesso de massa que corrompe o *ser* do que quer que se pretenda expor. Por esse motivo, o espaço e o vazio tornam-se tão importantes para a obra de Giacometti, lembra-nos Sartre:

*Petriificando o gesso, ele [Giacometti] cria o vazio a partir do cheio. (...) 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.*¹³

Entre o cheio e o vazio, o ponto de equilíbrio é vislumbrado tendo em vista a quantidade exata de massa que certa figura demanda quando se pretende esculpi-la, desenhá-la ou pintá-la. Para Giacometti, importaria nos chamar a atenção para a ideia segundo a qual toda imagem, toda figura, todo corpo ou cabeça que se pode desenhar, pintar ou esculpir exige e tem direito a uma relação cheio/vazio que lhe é própria, isto é: a um espaço que é o *seu espaço*, como o próprio artista explica em uma entrevista citada por Sylvester: "Se eu olho uma mulher na calçada oposta e a vejo muito pequena, fico maravilhado com a figurinha que caminha no espaço, e, depois, vendo-a ainda menor, meu campo visual torna-se muito vasto. Vejo, então, um espaço enorme e ao redor da figura, quase ilimitado"¹⁴. Muitas das figuras de Giacometti são postas em grandes pedestais dos quais é difícil separá-las e compõem com elas – as figuras propriamente ditas – a obra como um todo. Outras apresentam-se sobre imensas bases horizontais, como uma rua grande e vazia. Outras ainda são colocadas no interior de um cubo ou retângulo, *gaiolas*, como por vezes os denomina o artista, recurso que também pode ser encontrado em alguns desenhos e pinturas de Giacometti, nos quais riscos na forma de quadrado ou retângulo delimitam o campo no qual surge as figuras. As imagens acompanham e são feitas juntamente com este entorno ou contorno que é o vazio que as rodeia e sem o qual elas – que aqui seriam o que há de *cheio* na obra – não poderiam ser exibidas. Esse vazio pode ser mais ou menos explícito em cada uma das peças, mas sempre se apresentaria como um tema em Giacometti e é a da relação que se estabelece entre ele e o seu oposto (o *cheio*) que se chega a outro aspecto característico de sua obra, a distância própria que

¹³ SARTRE, J.-P. *As pinturas de Giacometti*, p.51.

¹⁴ Entrevista a David Sylvester *apud* SYLVESTER, D. *Um olhar sobre Giacometti*, p.57.

ela parece tomar e exigir daquele que a contempla. Diferentemente do que poderíamos esperar que acontecesse, a presença do espaço vazio numa determinada peça de Giacometti não faz com que aquilo que nela chamamos de figura (o que nela é *cheio*) se disperse ou se perca, é pelo e com o vazio que ela se intensifica e ganha forma, como nos explica Sylvester:

Ao contrário, ela [a maneira de ver de Giacometti] permite destacar coisas com grande ênfase; além do mais, essa maneira de ver, que nos torna plenamente conscientes da presença do espaço que circunda qualquer corpo sólido, não reduz a intensidade do nosso foco no corpo em torno do qual o espaço circula. Esse foco estreitado sobre uma forma compacta no espaço para o tamanho aparente das coisas a um determinado ponto no espaço produzem a percepção alucinatória de proximidade e distância que, possivelmente, é o traço característico da obra de Giacometti.¹⁵

Sartre também destacará essa característica do artista suíço ao observar que 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"¹⁶ e, em seguida, em uma passagem que compara a escultura à pintura de Giacometti, afirma que sua obra estabelece uma "distância imaginária e fixa"¹⁷. Seu modo de "pintar o vazio"¹⁸ cria em seu público o efeito de um espaço próprio, que parece independe da posição que tomamos frente à peça, causando a sensação de que é antes a obra quem nos põe diante dela e não o contrário, como observou Jean Genet¹⁹. Giacometti não respeita outro espaço senão o dele mesmo e contemplá-lo exige que nos submetamos a essa nova ordem espacial que se apresenta.

¹⁵ SYVESTER, D. *Um olhar sobre Giacometti*, p.58.

¹⁶ SARTRE, J.-P. *As pinturas de Giacometti*, p.51.

¹⁷ *Ibid.*, p.51.

¹⁸ A expressão é de Sartre: "Como pintar o vazio? Parece que ninguém tentou isso antes de Giacometti" (*Ibid.*, p.57).

¹⁹ "Severa, ela [a obra de Giacometti] ordena que eu vá ao ponto solitário de onde deve ser observada" (GENET, J. *O ateliê de Giacometti*, p.63).

A percepção que tal situação pode despertar em seu público não é exatamente prazerosa e traz consigo algo de inquietante e perturbador a que Sartre denomina "mal-estar agradável"²⁰. O próprio artista não estava imune a esse desconforto causado pela constatação dessa nova espacialidade, como mostra um texto de 1946 em que Giacometti relata as experiências que teve no período em que começa a "ver as cabeças no vazio, no espaço em torno delas"²¹ e do temor que isto lhe causava, como quem acaba de entrar em um universo estranho e desconhecido²².

Momento fundamental para Giacometti, as experiências dessa época o fazem considerar um mundo em que cada objeto se mostra imóvel, fixado ao espaço que lhe é próprio, ao vazio e ao cheio que é só dele. Desse ponto de vista, todas as coisas se apresentam envolvidas no que Giacometti chama de um "pavoroso silêncio"²³, elemento que as prende a imobilidade que lhes confere certo caráter atemporal, *antidiluviano*, nas palavras de Sartre. Em 1961, em uma entrevista a Pierre Schneider citada por Sylvester, Giacometti relata uma dessas vivências que o levaram a perceber essa nova maneira de olhar os objetos, passagem que, só pela beleza dos detalhes que nos fornece, já mereceria ser citada:

Antes, havia uma realidade conhecida, banal ou, digamos, estável. Isso cessou completamente em 1945. Por exemplo, percebi não haver interrupção entre o momento em que eu entrava no cinema e o momento em que eu saía: costumava ir ao cinema, via o que acontecia na tela, saía e nada me espantava na rua ou num café... [...] minha visão de mundo era fotográfica, como acho que é a de quase todos. [...] E então, de repente, houve um corte. Foi no noticiário antes do filme num cinema em Montparnasse. Para

²⁰ SARTRE, J.-P. *A busca do absoluto*, p.34. Ver também: SARTRE, J.-P. *As pinturas de Giacometti*, p.68.

²¹ GIACOMETTI, A. *O sonho, o Sphinx e a morte de T. apud SYLVESTER, D. Um olhar sobre Giacometti*, p.123.

²² Nas palavras de Giacometti: "A primeira vez que me conscientizei de que, olhando uma cabeça, ela ficava fixada, imobilizada para sempre naquele único instante, tremi de medo como nunca antes em toda a minha vida, um suor frio correu-me pelas costas. (...) Dei um grito de pavor como se acabasse de atravessar uma fronteira, como se estivesse entrando num mundo desconhecido" (Ibid., p.123).

²³ Ibid., p.124.

começar, eu já não sabia mais o que estava vendo na tela: em vez de figuras, apareciam manchas brancas e pretas, ou seja, as figuras estavam perdendo todo o sentido, e eu, em vez de olhar para a tela, olhava para os meus vizinhos que estavam se tornando um espetáculo totalmente desconhecido. A realidade em torno de mim é que era o desconhecido, não o que estava acontecendo na tela. Ao sair, no bulevar, tive a sensação de estar me deparando com alguma coisa que nunca tinha visto, uma mudança completa da realidade... Sim, com algo nunca visto, o desconhecido total, o maravilhoso. O bulevar Montparnasse assumia a beleza das *Mil e uma noites*, fantástico, totalmente desconhecido... e, ao mesmo tempo, o silêncio, uma espécie de silêncio inacreditável. E, então, a coisa cresceu. Todas as manhãs, quando acordava no meu quarto, havia a cadeira com uma toalha em cima dela, e isso me impressionava, fazendo-me sentir um frio na espinha, pois tudo tinha um ar de absoluta imobilidade.²⁴

A mesma história, sobretudo a parte final relativa à visão da toalha, também é contada a Jean Genet que a transcreve em uma parte de seu *O ateliê de Giacometti*, em que se destaca a "solidão dos objetos"²⁵. Ao ver a toalha que estende sobre a cadeira, Giacometti já não percebe qualquer relação direta entre ela e o móvel que a sustentaria. Bem ao contrário, tudo o que leva a constatar que a toalha está suspensa, como se flutuasse em um espaço que é totalmente seu e que independe da cadeira que, por sua vez, teria o seu espaço, independe do chão sobre o qual se apoiaria. Tudo aqui está como que congelado e mesmo o movimento não pode ser compreendido senão como a mera sucessão de "pontos de imobilidades"²⁶. Um novo universo é vislumbrado e com ele outra realidade se mostra. Um mundo, afirma Giacometti, que não pode ser considerado como sendo menos real do que aquele com que estamos acostumados, aquele da visão fotográfica, como nos dizia o artista no trecho acima citado. É nesse e para esse universo que questões

²⁴ Entrevista de Giacometti a Pierre Schneider *apud* SYVESTER, D. *Um olhar sobre Giacometti*, pp. 165-166.

²⁵ GENET, J. *O ateliê de Giacometti*, p.45.

²⁶ Entrevista de Giacometti a Pierre Schneider *apud* SYVESTER, D. *Um olhar sobre Giacometti*, p.166.

aparentemente tão simples como *o que é uma cabeça?* ou *é possível pintar ou esculpir uma cabeça?* fazem sentido, pois agora é preciso que o próprio olhar seja revisto. É a partir dessa nova realidade que Giacometti poderá dizer que não considera que a representação clássica de uma cabeça, como se vê em uma escultura grega ou romana, seja mais realista do que aquelas que ele esculpiu ou desenhou. Afinal, o que significa e como podemos apreender a realidade? "Pode-se dizer que o realismo consiste em copiar", responde-nos Giacometti. O que é então copiar um copo, por exemplo? "Na verdade", continua o artista suíço, "a única coisa que se copia é a visão que resta dele a cada instante, a imagem que se torna consciente... Você não copia nunca o copo, você copia o resíduo de uma visão [...] cada vez que olho o copo, ele parece se refazer, isto é, sua realidade se torna duvidosa porque sua projeção em minha mente é duvidosa, ou parcial. A gente o vê como se ele desaparecesse... ressurgisse... desaparecesse... ressurgisse, isto é, ele se encontra realmente entre o ser e não ser. E é isso que se quer copiar."²⁷

O que se quer copiar é então algo peculiar à visão ou à percepção que temos dos objetos: o que o artista acaba por nos mostrar é o próprio problema que significa ver algo. É nesse sentido que é possível dizer que Giacometti professa um realismo radical, na medida em que leva às últimas consequências as questões que a visão de uma cabeça ou de um copo pode sugerir para aquele que, para além do modo habitual, clássico ou "fotográfico" de considerá-la, assume a tarefa de revê-la. Ainda nesse sentido, copiar não é senão uma manifestação ou apresentação dessa atividade que é a revisão, exercício que já não pode se furtar à constatação do movimento entre cheio e vazio, entre ser e nada, que se mostra em cada caso ou em cada objeto visto ou vislumbrado. Movimento estranho ou conflituoso, pois ele sugere, como nos dizia Sartre a propósito de Giacometti, certa imobilidade que nos remete à ideia de algo imemorial, antediluviano, situado em algum ponto ou lugar que parece ser aquele da origem mesma de nossa visão ou percepção das coisas. É então que o mais corriqueiro e banal dos exercícios praticados pelos aspirantes a artistas, como tentar copiar a forma de um objeto que se apresenta aos seus olhos, torna-se uma busca tão difícil quanto inevitável, fazendo com que o artista que assume tal tarefa já não possa mais desconsiderar a posição estranha e paradoxal em que ela o coloca. Com a palavra Giacometti:

²⁷ Entrevista de Giacometti a Parinaud *apud* SYVESTER, D. *Um olhar sobre Giacometti*, p.135, grifo nosso.

"Tentar simplesmente desenhar um copo como você o vê parece ainda uma tarefa bem modesta. Mas, então, constatando que isso é praticamente impossível, já não se sabe mais se se trata de modéstia ou orgulho."²⁸

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GENET, J. *O ateliê de Giacometti*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SARTRE, J.-P. "A busca do absoluto". In: *Alberto Giacometti, textos de Jean-Paul Sartre*. Organização e tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. "As pinturas de Giacometti". Organização e tradução de Célia Euvaldo. In: *Alberto Giacometti, textos de Jean-Paul Sartre*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. "La recherche de l'absolu". In: *Situations III*. Paris: Gallimard, 1969.

_____. "Les mobiles de Calder". In: *Situations III*. Paris: Gallimard, 1969.

_____. "Les peintures de Giacometti". In: *Situations IV*. Paris: Gallimard, 1993.

PRADO JR., B. "Prefácio". In: *Situações I*. Tradução de Cristina Prado. São Paulo Cosac & Naify, 2008.

SYVESTER, D. *Um olhar sobre Giacometti*. Tradução de Maria Thereza Rezende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

²⁸ Entrevista de Giacometti a D. Sylvester *apud* SYVESTER, D. *Um olhar sobre Giacometti*, p 134