



James Lord, 1922-

*UM  
RETRATO DE  
GIACOMETTI*, 1901-1966

*Tradução, prefácio e cronologia*  
Célia Euvaldo

001163870

UNICAMP  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM  
BIBLIOTECA

ILUMI/URAS

*Título original:*  
A Giacometti Portrait

*Copyright © 1965 e 1980:*  
James Lord

*Copyright © 1998:*  
Farrar, Straus & Giroux, Inc., Nova York

*Copyright © desta edição, tradução, apresentação e cronologia:*  
Editora Iluminuras Ltda.

*Capa:*  
Elisa Bracher  
sobre *Retrato de James Lord* (1964), de Alberto Giacometti

*Revisão:*  
Rose Zuanetti

*Composição:*  
Iluminuras

ISBN: 85-7321-088-5

Unidade:	IGL	
Nº Chamada:	709.2	
	G346L	
Vol. _____	Ed. _____	
Tombo/BC	879575	
Tombo/IEL	115425	
Proc.:	23874-2011	
C <input type="checkbox"/>	D <input checked="" type="checkbox"/>	P <input type="checkbox"/>
Preço:	\$ 44.00	
Data:	05/10/11	
Cód. Tit.:	205775	

Giacometti: observando e sendo observado, 7

*Célia Eivaldo*

Um retrato de Giacometti, 13

Nota, 147

Cronologia, 151

1998  
EDITORA ILUMINURAS LTDA.  
Rua Oscar Freire, 1233  
01426-001 - São Paulo - SP  
Tel.: (011)3068-9433 / Fax: (011)282-5317  
e-mail: iluminur@dialdata.com.br  
internet: <http://www.iluminuras.com.br>

# GIACOMETTI OBSERVANDO E SENDO OBSERVADO

Célia Euvaldo

*Alberto Giacometti nasceu em 1901, em Borgonovo, no sudoeste da Suíça. Pouco depois a família mudou-se para o povoado vizinho de Stampa. Ali teve seus primeiros contatos com arte, observando e posando para o pai, o pintor Giovanni Giacometti. Em 1922, estimulado pelo pai a prosseguir seus estudos artísticos, transferiu-se para Paris, onde passou o resto da vida.*

*Seus primeiros trabalhos maduros tinham no cubismo a referência principal. Convidado por Breton,*

Giacometti ligou-se aos surrealistas em 1930. Nesse período, suas obras — sobretudo esculturas — aludiam às figuras, sem no entanto representá-las, sugerindo antes imagens simbólicas. A realização do trabalho era só uma questão de dar forma a um projeto mentalmente elaborado, o que muitas vezes ficava a cargo de Diego, seu irmão. Em 1934, rompeu com o grupo surrealista e passou a se dedicar solitariamente, nos trinta anos seguintes, a trabalhos de observação em pintura, escultura e desenho, os quais resultavam de incessantes tentativas de representar o que tinha diante de si. Giacometti lembra neste livro de James Lord: "Durante todo o período surrealista, fui perseguido pela convicção de que cedo ou tarde teria que retornar à natureza. E isso era terrível porque sentia ao mesmo tempo que era impossível (p. 136)." Sua luta passou a ser, como ele a compreendia, a procura de entender por que não era possível representar o que via.

Após um primeiro sucesso na época surrealista, foi só na década de 50 que a obra de Giacometti alcançou consagração, culminando com o Grande Prêmio de Escultura na Bienal de Veneza, em 1962. Multiplicaram-se nesse período as mostras retrospectivas de seu trabalho. Por ocasião da exposição no Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1965, foi lançada a edição original do presente volume, em publicação do próprio museu. Giacometti morreu em janeiro de 1966, em Chur, Suíça, onde estava hospitalizado desde dezembro do ano anterior.

Foi principalmente nas esculturas que ele tratou a figura com mais radicalidade. Numa época em que as vanguardas alardeavam o abstracionismo (anos 30, 40 e 50), Giacometti ousou focalizar sua pesquisa de

maneira obsessiva no trabalho figurativo, quase sempre com a presença de um modelo. Na busca de obter uma semelhança, realiza uma série de operações, que às vezes também são negativas — apagamentos ou, nas esculturas, desbastações — e o resultado é uma matéria ou marca mínima, mas de densidade extrema, como um buraco negro. Jean Genet escreveu em *O ateliê de Alberto Giacometti* (1958): "Trata-se antes de uma dureza inquebrável que a figura obteve. Ela teria um peso molecular extremamente grande. (...) Visto a vinte metros, cada retrato é uma pequena massa de vida, dura como um cascalho, repleta como um ovo, que poderia sem esforço alimentar cem outros retratos."

Neste livro fascinante, James Lord descreve, dia após dia, as tardes de setembro de 1964 em que posou para Giacometti. O que era para ser um rápido esboço, acaba se tornando uma luta desesperada do artista para conseguir alcançar uma "percepção da realidade". O escritor americano nos transpõe ao ateliê empoeirado recriando o clima das conversas que tinham, fazendo observações sobre a maneira como Giacometti pintava e descrevendo as transformações pelas quais o quadro ia passando.

Lord retrata Giacometti na tarefa de também retratar Lord. Acompanhamos então passo a passo a gênese e construção de uma pintura. Não se trata de um ensaio crítico, nem de uma biografia. O principal interesse está em ser uma espécie de junção dos dois,

\*) "(...) Il s'agit plutôt d'une dureté infracassable qu'a obtenue la figure. Elle aurait un poids moléculaire extrêmement grand. (...) Vu à vingt mètres, chaque portrait est une petite masse de vie, dure comme un galet, bourrée comme un oeuf, qui pourrait sans effort nourrir cent autres portraits." Genet, Jean. *L'atelier d'Alberto Giacometti*. Décines: Ed. Marc Barbezat l'Arbalète, 1967.

através da voz do próprio Giacometti e da presença muda de uma pintura em realização. Poder penetrar assim no processo de criação de um trabalho de arte é como conhecer as diferentes versões de um texto literário lendo seus manuscritos originais, com as correções, os desvios e as dúvidas do autor.

Esta forma de relato, acompanhando o artista no tempo real de execução de uma obra, é um documento precioso. Podemos ver como a pintura vai se construindo e destruindo alternadamente, de maneira dramática, e de que modo Giacometti recomeça sem cessar o retrato, atualizando permanentemente sua visão. Ele trabalha desfazendo, pois o presente está sempre ultrapassado ou sempre no próximo instante. O presente, para Giacometti, é o presente da visão. A visão é aparência. Não lhe interessa, por exemplo, como ele diz neste livro, o aspecto íntimo do modelo: "Já tenho muita dificuldade com o exterior para me preocupar com o interior (p. 55)". Persegue então, obsessivamente, a reprodução exata do que vê, referindo-se aí não a um realismo ou naturalismo, e sim à sua maneira de captar a cada relance um aspecto da realidade. E seu drama era justamente fixar adequadamente na obra a sucessão de visões instantâneas.

O livro nos mostra um modo de pintar que não poupa destruições e recomeços, a crença num fazer cujo objetivo parece estar sempre além de seu fim. É como se estivéssemos presentes vendo Giacometti trabalhar. E Lord não deixa de nos descrever, em detalhes, todo o contexto dessa atividade: os pincéis e as cores que o artista usa, em que momento, como segura o pincel, a posição do modelo em relação ao pintor, sua atitude

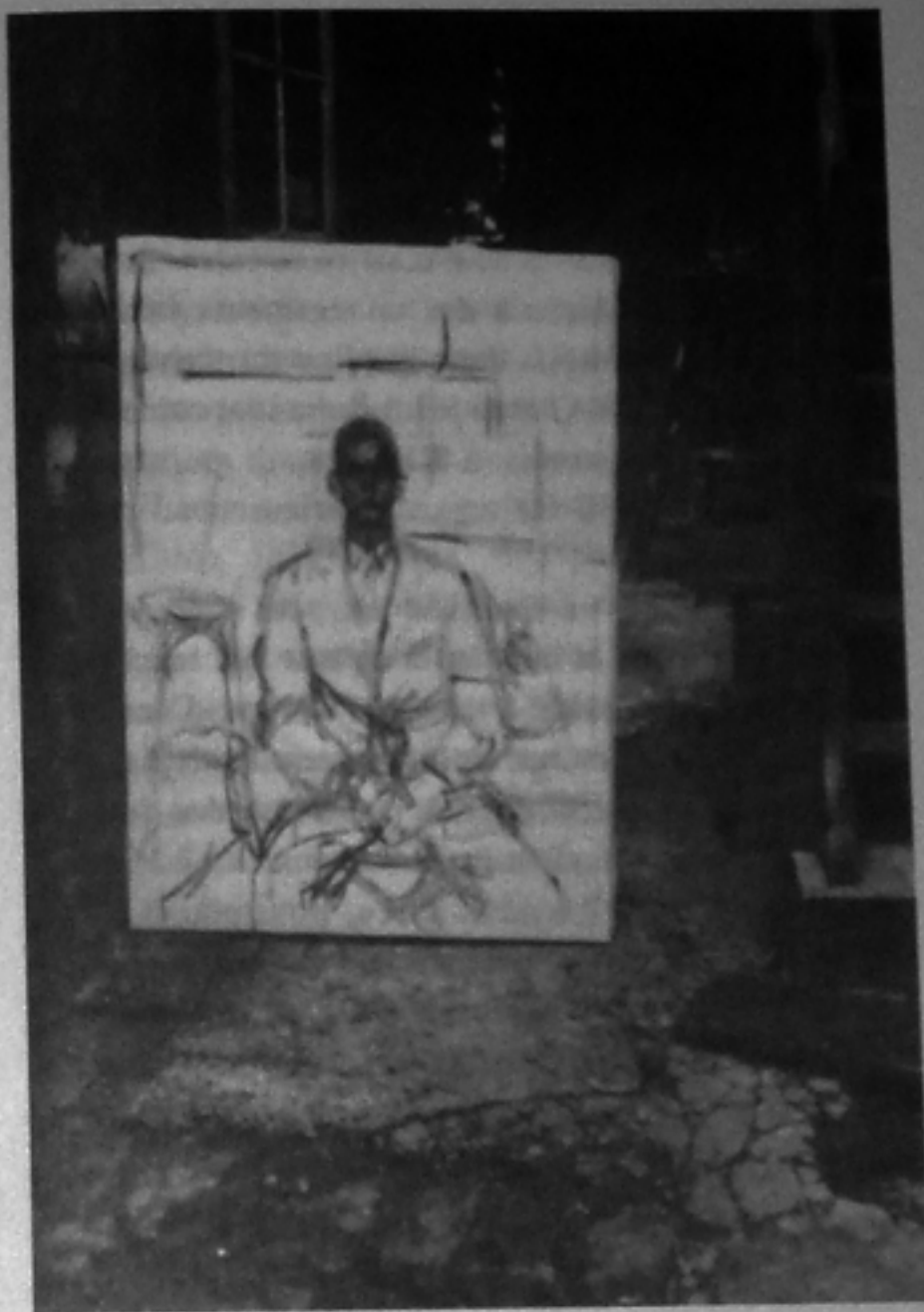
corporal e a que etapa da pintura cada item destes corresponde. Temos, então, diante de nossos olhos aquilo que de certa forma fica evidente nas pinturas prontas: o percurso do fazer artístico. Repetidas vezes Giacometti anuncia a Lord o inevitável momento de apagar. Explica: "O que estou fazendo é um trabalho negativo. (...) É preciso fazer desfazendo. Tudo está desaparecendo mais uma vez. É preciso ousar, dar a pincelada final que faz tudo desaparecer (p. 105)."

Além da obra, Lord nos mostra também o próprio Giacometti no seu dia-a-dia, nas conversas sobre assuntos diversos, o que, no caso dele, retorna sempre a seu trabalho, pois viveu num despojamento de tudo o que não dizia respeito à sua arte. Com leveza e muitas vezes humor, Lord nos dá todas essas informações a partir exclusivamente das dezoito tardes de 1964 em que conviveu com Giacometti posando para o retrato, cada um observando e sendo observado pelo outro.



*Para Alberto*

**UM  
RETRATO DE  
GIACOMETTI**



*G*iacometti foi a Londres na terça-feira. Estava ansioso para ver as salas da Tate Gallery onde será realizada no verão uma retrospectiva de sua obra. Embora goste de Londres e tenha amigos ali, sente sempre que não pode subtrair muito tempo a seu trabalho; assim, planejou ausentar-se apenas por alguns dias e voltar a Paris na sexta-feira. Tínhamos combinado que eu posaria para ele assim que ele chegasse. Sua idéia era fazer simplesmente um

esboço rápido sobre tela. Isso levaria apenas uma hora ou duas, na máximo uma tarde.

O sábado seguinte era 12 de setembro. Fui para o ateliê por volta das três horas. Não teria ficado surpreso se descobrisse que Giacometti não tinha voltado. Seus planos estão sempre sujeitos a mudanças inesperadas. Mas encontrei-o sentado na sala do telefone, os olhos fixos no chão. Quando lhe perguntei como tinha sido em Londres, respondeu: "Muito bem." Depois olhou-me curiosamente durante um minuto e disse:

— Vamos trabalhar um pouquinho?

Atravessamos o corredor aberto que leva a seu ateliê. Começou imediatamente a trabalhar o barro de uma figura feminina delgada de cerca de sessenta centímetros de altura que havia sido sua preocupação constante nas últimas semanas. Ocasionalmente murmurava: "Merda!" e de tempos em tempos estendia o braço para beliscar o barro de uma figura menor colocada sobre uma base de modelar ao lado dele.

— Vamos trabalhar um pouquinho, disse. Só um pouquinho, porque depois quero trabalhar no busto de Diego.

Diego Giacometti é o irmão de Alberto, bem como seu assistente, modelo e amigo mais próximo. O ateliê de Diego está a apenas sete ou oito metros, atravessando o corredor, do ateliê de Alberto, depois do quarto e da sala do telefone. Lá, não somente faz moldes em gesso das esculturas de seu irmão e patina os bronzes, como também desenha e executa em bronze alguns dos mais elegantes móveis contemporâneos. O busto a que

Alberto se referia, um entre os inúmeros que fez de seu irmão, tinha cerca de quarenta e cinco centímetros de altura, era modelado de observação e parecia muito pouco distorcido. Ficava sobre a mesa atulhada e empoeirada, bem embaixo da grande vidraça do ateliê.

Sentei-me numa cadeira de vime e esperei. Alberto parecia estar num de seus humores mais sombrios. Repetidas vezes exclamou que nada do que fazia prestava, que não sabia fazer coisa alguma e que não havia nenhuma esperança de que isso mudasse. Dez, quinze, vinte minutos se passaram. De vez em quando, olhava-me de relance. Sobre uma das bases de modelar se encontrava um grande busto envolto em plástico. Imediatamente começou a retirar esse plástico, descobrindo assim pedaços de panos que desenrolou cuidadosamente um após o outro e jogou no chão. Era como ver uma múmia sendo desenfaixada após milhares de anos. Alberto ficou surpreso e contente ao constatar que os trapos ainda estavam úmidos, pois fazia três meses que não trabalhava no busto, o retrato de observação de um amigo, o fotógrafo Elie Lotar. Começou então a cavar, apertar e beliscar o barro com tanta violência que várias parcelas caíram no chão. Depois de uns quinze minutos, saiu no corredor, voltou com um balde de água, molhou os panos e cuidadosamente enrolou-os de novo em volta do busto. Então, começou a trabalhar mais uma vez na figura alta. Passou algum tempo. Subitamente, virou-se, foi até um canto do ateliê e pôs-se a mexer nas figuras de bronze que lá se encontravam e que começaram a tilintar ao se chocarem. Quase uma



hora tinha corrido. Parecia evitar desesperadamente o momento de começar a trabalhar em algo novo. Sente de modo tão pungente a dificuldade de tornar visível aos outros sua própria visão da realidade que perde forçosamente a coragem pela necessidade de ter que tentá-lo mais uma vez. Assim, adiaria o máximo possível o ato decisivo de começar.

Por fim, contudo, instalou o cavalete na posição e pôs diante dele um banquinho cujos pés da frente ajustou cuidadosamente em duas marcas vermelhas pintadas no chão de concreto do ateliê. Havia marcas similares destinadas aos pés da frente da cadeira do modelo, que me instruiu a posicionar com igual precisão. Em seguida veio o momento de escolher uma tela. Havia quatro ou cinco telas virgens disponíveis, e Giacometti examinou com atenção cada uma delas. Depois, foi inspecionar cada uma das pinturas do ateliê, doze ou quinze talvez, resmungando com irritação, queixando-se de que ocupavam espaço demais e empurrando-as aqui e ali. Finalmente, escolheu uma tela virgem e colocou-a no cavalete. Ao lado de sua própria banquetta pôs uma outra, onde havia um maço de velhos pincéis e um pratinho. De uma garrafa de um quarto de litro, verteu tanta terebintina no pratinho que o líquido transbordou e um pouco escorreu no chão. Alberto pegou então sua paleta e um punhado de pincéis e sentou-se.

Estava sentado de tal modo que sua cabeça se encontrava a cerca de um metro e meio da minha e num ângulo de quarenta e cinco graus em relação a mim, com a tela colocada bem na frente dele. Não me indicou nenhuma pose, mas pediu-me para

olhá-lo de frente, com a cabeça reta, olhos nos olhos, e muitas vezes durante as sessões que se seguiram dizia: "Olhe para mim!" ou "Deixe-me ver!" ou simplesmente "Ei!", o que significava que eu devia olhá-lo direto nos olhos. Não cruzei as pernas como seus modelos muitas vezes fizeram porque temia que formigassem. Deixei-as afastadas, os pés sob a cadeira, e minhas mãos pareceram cair naturalmente entre elas.

Olhou para mim por um minuto antes de começar a pintar, depois disse:

— Você tem uma cabeça de animal.

Surpresa e achando graça, respondi:

— Você pensa isso mesmo?

— E como! exclamou. Você parece um verdadeiro bandido. Se pudesse pintá-lo como o vejo e um guarda visse o retrato, ele o prenderia imediatamente.

Ri; mas ele disse:

— Não ria, não estou aqui para fazer meus modelos rirem.

Em seguida, começou a pintar, com os braços quase esticados, segurando seu longo e fino pincel pela extremidade, mergulhando-o primeiro no prato de terebintina, aplicando-o a uma das cores de sua paleta e depois movendo-o sobre a tela. Pintou, de início, só com preto. Enquanto trabalhava, olhava constantemente para mim e também a tudo que me cercava. O que pintava incluía evidentemente todo seu campo de visão. Nunca dava mais do que quatro ou cinco pinceladas sem olhar para mim e, de vez em quando, inclinava-se para trás afastando-se da tela, que estudava por

um momento franzindo os olhos através dos óculos. Sem se interromper, acendia vários cigarros, segurando-os entre os dedos da mão esquerda, que segurava também a paleta e os pincéis, só ocasionalmente dava uma baforada, deixando finalmente as guimbas caírem no chão. Conversava enquanto pintava e seu humor sombrio pareceu se dissipar por algum tempo.

Falamos da viagem a Londres, para onde tinha ido com sua mulher, Annette. Contou-me quanto prazer tivera em ver seu amigo, o crítico David Sylvester, e também o pintor Francis Bacon, cuja inteligência e humor apreciava bastante.

— Mas eu só tinha meia hora para ficar na National Gallery, observou, e de propósito não fui ver os Rembrandts, porque se tivesse ido vê-los não teria conseguido ver mais nada depois. Mais vi aquele retrato da velha com o rosário de Cézanne. Ele é o maior. Também o retrato do homem com turbante vermelho de van Eyck. Quando pintou aquele quadro, van Eyck devia estar mais longe de seu modelo do que eu.

— Acharia exatamente o contrário, eu disse. É tão detalhado.

— Nada disso. Se você estivesse trinta centímetros mais longe de mim, sua cabeça pareceria quatro vezes menor do que parece agora.

Uma meia hora mais tarde, Diego veio dizer que Alberto estava sendo chamado ao telefone. Ele saiu e imediatamente corri para dar uma olhada no que havia feito. Utilizando o pincel fino e a tinta preta como teria utilizado um pastel oleoso, havia desenhado o rosto, a cabeça e os ombros, os braços,

o torso, as mãos e as pernas. Com exceção dos detalhes do fundo, o retrato estava completo. Não passava certamente de um esboço, mas Alberto não tivera a intenção de fazer mais. Como esboço, o retrato estava terminado e me perguntei se ele o deixaria daquele jeito.

Quando voltou, no entanto, sentou-se e recomeçou a trabalhar sem qualquer comentário. Meia hora correu, ou mais. Disse então:

— Agora está começando a parecer com alguma coisa. Só agora.

Num esforço para determinar o que ele estava fazendo e como a pintura podia estar tomando forma, observei com atenção os pincéis que utilizava, como os manjava na tela, e quais cores empregava: preto, branco e ocasionalmente um toque de ocre. Mas, ainda que no decorrer dos anos eu o tenha visto muitas vezes pintar, era impossível adivinhar exatamente o que ele estava fazendo.

Ele disse subitamente:

— Logo vamos ter de parar. Quero trabalhar naquele busto. Além disso, também tem as figuras. E à noite tenho de trabalhar no retrato de Caroline.

Caroline é uma moça que, há anos, posa fielmente para ele todas as noites.

Disse-lhe que pararia assim que ele quisesse, mas respondeu-me que queria trabalhar só mais um pouquinho porque a coisa estava começando a ir bem.

— Eu queria tanto ter alguma outra pessoa para pintar as roupas e o fundo, acrescentou. Como Rubens. Detesto ter que cobrir toda a tela. Aliás, é impossível terminar realmente alguma coisa.

Repetidas vezes observou que tinha fome pois,

desde que havia se levantado, várias horas antes, só tinha bebido café. Sugeriu novamente que parássemos, mas ele recusou.

— Agora a gente não pode parar. Pensei em parar quando as coisas iam bem. Mas agora vão muito mal. É tarde demais. A gente não pode parar agora.

Finalmente, apesar de tudo, reconheceu que estava cansado. Suas costas doíam-lhe. Tinha trabalhado pouco mais de duas horas.

— Basta, disse.

Retirando a tela do cavalete, instalou-a no fundo do ateliê e recuou para estudá-la. Tinha terminado o desenho da figura e esboçado, além disso, os elementos do fundo: um banco alto à esquerda, o forno bojudo à direita e, atrás de mim, os contornos de telas apoiadas à parede. Mas também tinha pintado inteiramente o rosto e o pescoço em preto e cinza. Depois de estudar o quadro por vários minutos, disse:

— A cabeça não está muito ruim. Tem volume. É um começo, ao menos.

— Um começo? perguntei. Mas eu achava que a gente ia trabalhar só uma vez.

— Agora é tarde demais para isso, disse. Já fomos longe demais e ao mesmo tempo não o bastante. A gente não pode parar aí agora.

Concordei em voltar para posar na segunda-feira. Fomos então ao café ao lado, onde comeu o que é seu almoço ritual: dois ovos cozidos, duas fatias de presunto frio com um pedaço de pão, dois copos de Beaujolais e duas grandes xícaras de café.

— Se ao menos eu pudesse realizar algo em desenho, em pintura ou em escultura, disse, não seria tão mau. Se eu pudesse fazer uma cabeça, uma

única cabeça, só uma vez, talvez então eu tivesse uma chance de fazer o resto, uma paisagem, uma natureza-morta. Mas é impossível.

Objetei que o que parecia a ele impossível podia parecer aos outros não somente possível — pois, afinal, tinha sido feito —, como também satisfatório e bom. Isso, no entanto, não era um consolo para ele. As opiniões que os outros têm de seu trabalho, apesar de lhe interessar, não têm naturalmente relação com o que sente.

— É impossível pintar um retrato, disse. Ingres conseguia. Ele podia terminar um retrato. Este era um substituto para a fotografia e tinha de ser feito a mão porque não havia outro meio, na época, de o fazer. Hoje, porém, isso não faz mais sentido. A fotografia existe, aí está toda questão. É a mesma coisa com os romances, por causa dos jornais. Um romance como os de Zola seria absurdo hoje em dia pois qualquer jornal diário é infinitamente mais vivo.

— E os retratos de Picasso? eu disse. Todos aqueles desenhos, você os conhece, Appolinaire, Max Jacob, Stravinski.

— Detesto-os, disse Alberto. São vulgares.

— Mas se tivesse que dizer qual período de Picasso prefere, qual escolheria?

— Nenhum.

— E os retratos que ele fez de Dora Maar?

— São caricaturas de Van Gogh, disse Alberto.

— Mesmo assim, houve retratos desde Ingres, insisti. Cézanne pintou alguns muito bons, os de Gustave Geffroy e de Joachim Gasquet, por exemplo.

— Nunca os terminou, observou. Depois de Vollard ter posado uma centena de vezes, o máximo que Cézanne pôde dizer foi que a frente da camisa não estava muito ruim. E tinha razão, é a melhor parte do quadro. Cézanne nunca terminava realmente nada. Ia o mais longe que podia, depois abandonava a partida. É isso o terrível: quanto mais se trabalha numa pintura, mais é impossível terminá-la.

Estas eram palavras proféticas. Mas eu ainda não o sabia. Tomei minha Coca-Cola, despedi-me e parti.



Na segunda-feira, cheguei ao ateliê por volta das duas e meia da tarde. Giacometti tinha acabado de se levantar. Estava indo tomar um café e o acompanhei. O café ao lado tinha se tornado algo como o prolongamento de seu ateliê e, enquanto lá estávamos, várias pessoas vieram encontrá-lo, notadamente um marchand da Basileia, Ernst Beyeler, e o fotógrafo milanês Franco Cianetti. Voltaram conosco ao ateliê. Beyeler viu o retrato

que estava sendo feito e declarou que o achava magnífico. Giacometti advertiu-o:

— Espere um pouco. Vou acabar com ele agora.

Quando nos deixaram, eram quatro horas. A tela foi instalada no cavalete, a banquetta de Alberto e minha cadeira cuidadosamente posicionadas, e o trabalho começou. Alberto não tardou a dizer:

— É impossível. Não sei fazer nada. Escute só, vou trabalhar nesta tela mais um ou dois dias, e então, se não ficar boa, desistirei da pintura para sempre.

Muitas vezes no passado eu o havia ouvido dizer coisas assim. Compreendi que, para ser capaz de ver intensamente e como que pela primeira vez o que estava diante dele, tinha de duvidar a todo momento de sua habilidade e pôr em questão não apenas o que estava fazendo, como também tudo que já tinha feito. Ainda que o conhecesse havia muito tempo e que ele já tivesse feito anteriormente um certo número de desenhos de mim, percebi que era essencial para Alberto, naquele momento, conseguir me ver como se eu fosse um perfeito estranho.

Algum tempo se passou. Chamaram-no ao telefone. Levantei-me durante sua ausência para ver o que havia feito. A definição e o volume da cabeça tinham desaparecido completamente; ela parecia perdida numa espécie de nimbo cinza. Ao voltar, declarou:

— A coisa vai mal, mas pouco importa, já que, de toda maneira, não se trata de terminar.

— Lamento fazer você trabalhar tão duro para nada, eu disse.

— Oh, é útil para mim, respondeu. Aliás, é o que mereço por trinta e cinco anos de desonestidade.

— O que você está querendo dizer? perguntei.

— Simplesmente que, durante todos esses anos, expus coisas que não estavam terminadas e que nunca deveriam ter sido começadas. Mas, por outro lado, se não tivesse exposto, teria parecido covardia, como se eu não ousasse mostrar o que tinha feito, o que não era verdade. De modo que eu estava entre dois fogos.

— Nada agradável, observei, acrescentando que a maior parte das pessoas, em circunstâncias análogas, teria preferido uma saída menos difícil.

Isso nos levou a falar de neuroses, o que me fez pensar em alguém que conhecia e que, pouco tempo antes, havia tentado se matar. Mencionei esse caso, depois perguntei a Alberto:

— Você já pensou em suicídio?

— Pendo nisso todos os dias, respondeu, acrescentando logo: mas não porque acho a vida intolerável, absolutamente, e sim porque imagino que a morte deva ser uma experiência fascinante e isso me deixa curioso.

— Não sou curioso a esse ponto, eu disse.

— Já eu, sim, replicou. O modo mais corajoso, mais definitivo de se matar seria cortar a garganta de lado a lado com um facão de cozinha. Isso é que seria realmente fazer as coisas com as próprias mãos. Mas eu nunca teria coragem. Cortar os pulsos não é nada. Quanto a tomar um sonífero, mal se pode chamar a isso se matar. É simplesmente adormecer. Mas o suicídio por excelência, aquele que me fascina realmente, é se queimar vivo. Isso, sim, é que seria algo. E pensei nisso muito tempo antes que aqueles monges indochineses começassem a praticar. Na

verdade, durante meses, falei constantemente da possibilidade de me queimar vivo às quatro horas da manhã, na calçada em frente ao ateliê. Por fim, Annette ficou tão exasperada que me disse: "Faça-o ou cale-se!" Tive portanto que parar de falar nesse assunto, comentou com uma certa tristeza. O que há de terrível no fato de morrer é que só pode acontecer uma vez. Fiquei atraído também pela idéia de ser enforcado. Uma bela corda sólida em volta do pescoço é atraente. Ou, melhor ainda, ser pendurado por uma corda amarrada em volta do pulso até morrer. Isso não seria nada mau também. Muito doloroso, acrescentou, com algo que era quase júbilo. Quanto tempo você acha que se levaria para morrer desse jeito?

— Quatro ou cinco dias, eu disse, porque se morreria, na verdade, de fome e de sede.

Isso o deixou pensativo.

— Mas eu não tenho nenhum medo da dor, disse pouco depois. No entanto, ter as unhas arrancadas uma a uma seria extremamente desagradável. É verdade que a gente certamente desmaiaria depois das duas ou três primeiras, ou mesmo desde a primeira.

— Só quando a pessoa voltasse a si é que a operação continuaria, até que todas as unhas tivessem sido extraídas.

Essa idéia não lhe agradou, o que é compreensível, já que as unhas lhe servem muito no trabalho, arranhando e extirpando partículas de barro.

Para alguém que não conhecesse Giacometti, essa conversa poderia parecer mórbida ou afetada, ou ambas. Não era nem uma nem outra, mas simplesmente a expressão de sua curiosidade

perpetuamente inquieta e como que sem limites. Nesse caso particular, ele estava profundamente interessado pelas potencialidades e significações dos fatos físicos de morrer e de sofrer. Mais do que com a maioria das pessoas, é necessário estar face a face com Giacometti para apreciar plenamente o teor de sua conversa. Seus traços extraordinariamente dinâmicos e expressivos acrescentam a suas palavras uma sutileza que por vezes diz mais do que elas próprias. Por exemplo, enquanto falávamos das diversas maneiras de se matar, ele dava de tempos em tempos um sorriso zombeteiro significando, parecia-me, que, ainda que falasse seriamente, a conversa não tinha outro fim senão ela própria e que era conseqüentemente um divertimento.

Da morte à guerra, a passagem era óbvia e fácil, e foi por onde a conversa prosseguiu. Alberto começou a me contar sobre suas experiências do início da Segunda Guerra Mundial, quando os alemães haviam atravessado as linhas francesas e se aproximavam de Paris:

— Parece incompreensível agora, disse, mas, à medida que os alemães se aproximavam, muita gente decidiu fugir para o sul. Foi o êxodo. As estradas estavam congestionadas com pessoas que utilizavam todo tipo de veículo imaginável. Diego, uma amiga dele e eu partimos de bicicleta. Mas havia aviões alemães bombardeando e metralhando as estradas. Eu sempre fui considerado como uma pessoa medrosa e eu próprio sempre me considerei assim também. Da primeira vez que os aviões vieram, bombardeando e metralhando, e todo mundo pulou na trincheira, tive verdadeiramente medo. Mas da segunda vez não tive medo nenhum. Isso é bem estranho. Era uma tarde

magnífica. Tinha havido uma tempestade. O sol tinha voltado, mas o céu continuava cheio de nuvens enormes e ouvia-se de tempos em tempos o ribombar de trovões à distância. E enquanto eu lá estava deitado, olhando para o céu, com outras pessoas em volta de mim na trincheira e uma metralhadora, sob uma árvore vizinha, atirando nos aviões, percebi que não tinha o menor medo do mundo. Eram em parte a presença dos outros e em parte a beleza da tarde que me davam coragem. Mas lembro-me de ter pensado que, se alguém tivesse que morrer, não me faria diferença se fosse eu ou um dos outros.

— Se você pudesse realmente escolher, disse, teria provavelmente escolhido um dos outros.

— Absolutamente, respondeu. Não me fazia a menor diferença. De toda maneira, não tive de escolher. O exército alemão nos alcançou em Moulins. Sentamo-nos num café e olhamos os soldados passarem. Era como uma grande festa, e todos achavam que os alemães eram muito simpáticos. Mas eu, com minha inteligência excepcional (deu aqui um sorriso irônico), compreendi que era essencial voltar a Paris o mais rápido possível. Pusmo-nos a pedalar furiosamente e fizemos o trajeto em quatro dias. Durante todo o caminho cruzávamos com colunas de alemães que avançavam e lembro-me de ter me dado conta então de que eles haviam perdido a guerra. Pareciam estar ganhando naquele momento, mas que pudessem ganhar a longo prazo não me teria parecido mais extraordinário do que ver uma árvore crescer com os galhos na terra e as raízes no ar.

Por volta das seis horas, Alberto perguntou-me se não poderíamos parar por alguns minutos. Às sete horas, explicou, esperava um marchand que havia comprado

desenhos e aquarelas antigos e queria trocá-los por desenhos mais recentes, mais vendáveis. Para se livrar dessa preocupação, Alberto queria escolher imediatamente os trabalhos que poderiam servir para a troca. Então, passamos em revista todas as pastas e selecionamos por nossa conta doze ou quinze desenhos. Queixou-se do aborrecimento de ter de lidar com essas coisas. Ao mesmo tempo, todavia, senti que a perspectiva de um encontro que se transformaria inevitavelmente num regateio mundano lhe agradava.

Assim que os desenhos foram escolhidos, voltamos ao trabalho. Alberto anunciou quase imediatamente que as coisas iam mal:

— Está indo tão mal que não vai nem mal o suficiente para que haja esperança.

Mas, continuou, trabalhando obstinadamente até que o ateliê estivesse quase totalmente escuro, concentrando toda sua atenção na cabeça. Quando enfim parou e acendemos as luzes, vi que a cabeça estava agora mais comprida e mais vaga do que na véspera, coberta com um emaranhamento de linhas pretas e cinzentas e envolta numa espécie de halo de espaço indefinido. Depois da primeira sessão de pose, tinha havido uma suspeita de semelhança. Agora, não havia nem suspeita. Não que isso fosse um critério, mas não pude deixar de sentir que a mudança não tinha sido para melhor, supondo porém que era apenas temporário.

— Houve progresso, ele disse, mas precisamos ir mais longe. Vamos trabalhar amanhã, não?

— Claro.

O marchand chegou. Giacometti teve que ir lavar as mãos no quarto e fui com ele. Tinha um

sorriso cúmplice e parecia se divertir bastante com o encontro que se seguiria. Enquanto este se desenrolava, fiquei conversando com Diego. Depois de cerca de meia hora, Alberto apareceu, muito contente, anunciando que tinha obtido duas aquarelas e dois desenhos antigos em troca de quatro desenhos recentes. Fomos vê-los no ateliê. Um dos desenhos e as duas aquarelas eram paisagens, o segundo desenho um magnífico estudo de nu feminino.

— É o único que fiz de observação em 1955, disse-nos Alberto, ao passo que os desenhos que dei em troca são exatamente iguais a centenas de outros que fiz.

Divertia-o a idéia de que a maior parte dos marchands só procura adquirir aquilo que se vende.

Voltamos ao ateliê de Diego para ver o que ele tinha feito, duas esbeltas mãos de gesso que se juntavam para formar um pratinho bastante simples e gracioso. Alberto admirou o objeto, cochichando para mim: “Oh! Diego tem talento que não acaba mais.”

Em seguida, fomos juntos ao café, parando no caminho para que Alberto comprasse o jornal da tarde. Deixei-o sentado sozinho numa mesa do terraço do café, encurvado, sem ler o jornal, mas fitando a perspectiva da rua, solitária figura cinza às primeiras horas da noite. Pensei que nenhum dos pedestres suspeitava quem ele era, e Giacometti preferia certamente que assim fosse.



Na tarde seguinte, encontrei várias pessoas no ateliê. Agora que Giacometti ficou célebre, recebe muitas visitas, muito mais do que antes. Dez anos atrás, era raro encontrá-lo às voltas com jornalistas, marchands estrangeiros, curadores de museus, críticos, colecionadores e curiosos. Agora, é comum. Recebeu a mudança com calma, embora as contínuas solicitações de seu tempo o exasperem.



Eram quatro e meia quando pudemos começar a trabalhar. Logo no início, disse-me:

— Reparei não somente que de frente você parece um animal, como também que seu perfil é um pouco degenerado.

Riu francamente e acrescentou:

— De frente, você vai para a prisão; de perfil vai acabar no hospício.

Rimos os dois. Embora fosse capaz de brincar, ele parecia abatido pela enormidade da missão nem um pouco divertida de que havia se incumbido. Não parava de murmurar, em parte para si mesmo e em parte para mim, o quanto isso era impossível.

— Faz trinta anos que perco meu tempo, disse. A raiz do nariz é mais do que posso ter esperança de conseguir fazer.

Não obstante, continuou a trabalhar. A tarde passou lentamente. Ele fumava e contava histórias de pessoas que havia conhecido e de incidentes que o tinham divertido ou interessado. Mas voltava sempre à intolerável dificuldade da missão que tinha em mãos. Tentei deduzir dos movimentos de seus pincéis a aparência que o quadro podia estar tomando, mas era impossível. Às vezes permanecia curvado sobre si mesmo por um minuto ou mais, a cabeça e as mãos pendentes, numa atitude de abatimento absoluto, como se não lhe restasse nenhuma esperança, nem de viver.

— É impossível, murmurava sem parar. Nunca me sairei desta.

Por vezes seu desânimo se tornava contagioso. De tanto posar ali, hora após hora, naquele ateliê

cinzento, atravancado, empoeirado, a gente começava a sentir que, realmente, todo o futuro dependia da possibilidade de se reproduzir exatamente por meio de pincéis e de pigmentos a sensação visual produzida por um determinado aspecto da realidade. Isto, naturalmente, é por definição impossível e, no entanto, por essa mesma razão, infinitamente instigante e válido. A imobilidade relativa exigida do modelo era sem dúvida de uma importância essencial para o trabalho, mas aumentava ainda mais seu sentimento de impotência. Às vezes, Giacometti observava: "Você se mexeu. Levante um pouco a cabeça." E, depois, quando eu havia levantado a cabeça, acontecia-lhe de dizer: "Não, não. Você estava bem antes. Baixe-a."

Depois de duas horas de trabalho, tivemos de parar porque um editor acabara de chegar. A tela foi retirada do cavalete. Toda a indefinição da véspera tinha desaparecido. A cabeça estava precisa e modelada com vigor, mas um tanto quanto negra. O corpo tinha ganhado em volume e um pouco do fundo tinha sido pintado.

— Será que vale a pena continuar? perguntou Giacometti.

— Claro, eu disse.

— É por caridade que você diz isso? ele perguntou, meio em tom de brincadeira. Se for, é uma trapaça nojenta. Um amigo verdadeiro me aconselharia a desistir da pintura para sempre.

O editor, que havia estudado a tela, disse:

— É magnífico. O modo como a imagem parece surgir e desaparecer é realmente vertiginoso.



— O vertiginoso é que não é nem um começo e nunca será.

— Para você, talvez, eu disse, mas não para nós.

— Veremos amanhã, respondeu.



Quando cheguei no dia seguinte, Alberto estava trabalhando num novo busto de Diego, de memória dessa vez. Cumprimentou-me, mas continuou a trabalhar, lançando apenas uma olhada rápida em minha direção. Sentei-me na cadeira. Depois de um instante, perguntou:

— Que horas são?

— Quatro horas.

— Diabo! Já? Preciso ir ao café tomar alguma coisa antes de começarmos a trabalhar.

— Está certo.

Saiu do ateliê e foi falar com Diego por um momento, depois voltou e recomeçou a trabalhar no busto. Eu disse:

— Vamos ao café?

— Sim, vamos. De toda maneira, não poderemos trabalhar por muito tempo hoje porque tem uma pessoa que virá às seis.

Continuou a trabalhar no busto.

— Neste caso, vamos logo, eu disse.

— Muito bem. Muito bem. Sim, vamos.

Pegou um pedaço de pano e apressadamente limpou a argila das mãos, depois virou-se e começou a atacar uma das figuras altas. Eu não disse nada. Depois de alguns minutos, observou:

— Não consigo me desgrudar delas.

— É o que estou vendo!

Mas finalmente parou, limpou as mãos de novo, e fomos para o café.

— Hoje não estou tão cansado, disse-me na rua, mas estou com um humor abominável. Acho que vou abandonar a pintura definitivamente.

No café, porém, a máquina de discos e uma conversa sobre política animaram-no um pouco.

Voltamos ao ateliê. Ele recomeçou imediatamente a trabalhar no busto. Instalei o cavalete, os bancos, a cadeira, pus a tela no cavalete e me sentei para esperar. Ele rosnava consigo mesmo com irritação. Dez minutos se passaram. Finalmente, com visível relutância, largou o busto e se sentou no banquinho.

— É impossível, declarou, sobretudo a esta distância. É impossível.

Não obstante, começou a pintar.

— O engraçado, observou depois de algum tempo, é que simplesmente não consigo reproduzir o que vejo. Seria preciso morrer disso para conseguir.

Para ele, a situação não era nem um pouco divertida. Quando falava em morrer, parecia acreditar realmente naquilo. No entanto continuava a trabalhar. Essa é a essencial, a intolerável dualidade de sua vida.

— Pronto, murmurou subitamente. Agora o nariz está no lugar. É algum progresso.

Pouco depois, queixou-se de cansaço e de dores nas costas. Tinha dormido mal na noite anterior, disse-me. Mas não queria parar. Não podia.

— Sei aonde estou indo agora, afirmou. Vejo como fazer as coisas avançarem um pouco.

Quando finalmente decidiu parar, a pintura tinha feito um progresso real, bastante perceptível, ainda que só a cabeça tivesse mudado. Ela estava agora mais reta e mais delineada, com uma sensação de perspectiva e de volume mais marcada. Ele próprio estava pronto para admitir que tinha havido progresso.

— Mas amanhã estará melhor, insistiu. Amanhã começaremos para valer.

— Muito bem, eu disse. Mas teremos que falar também de minha partida. Eu não esperava ficar em Paris tanto tempo assim, você sabe, e já mudei duas vezes minha reserva.

— Então, quando é que você vai embora? perguntou.

— No final da semana, suponho. Mas eu poderia adiar de novo minha ida. Só queria saber para quando.

— Eu gostaria de trabalhar mais uma semana.

— Então eu poderia ir na próxima quarta-feira, digamos, daqui a uma semana, não?

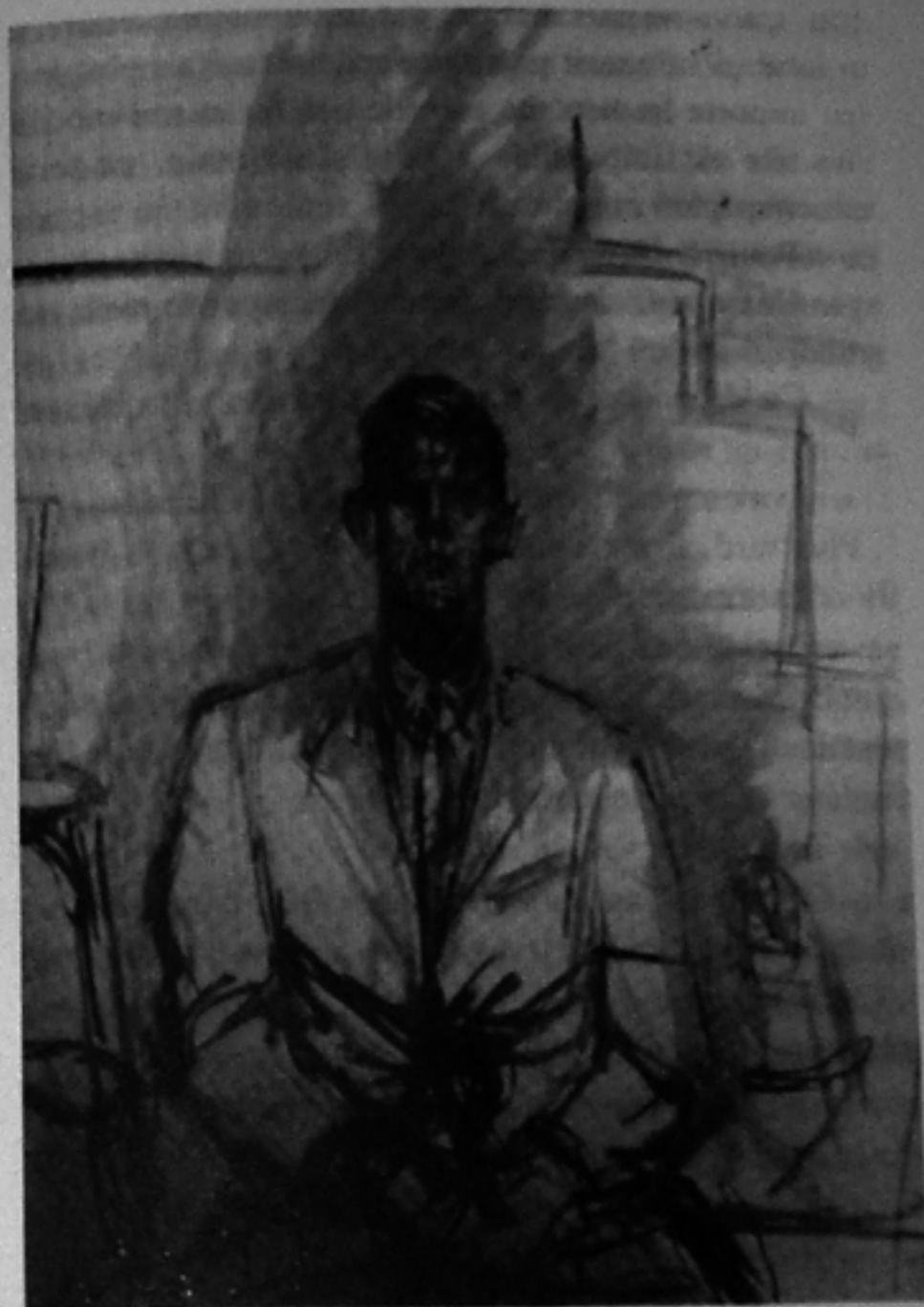
— Sim. Mas na realidade isso não tem importância, pois, de qualquer modo, não é questão de terminar o quadro. Eu o darei a você, apesar de tudo. Não imediatamente, mas um dia. Gostaria de tê-lo à minha volta por algum tempo, para ver que aspecto ele tem comparado com o resto. Mas você ficará com ele quando eu não precisar mais.

— Obrigado, eu disse.

Meneou a cabeça:

— Talvez não valha a pena ficar com ele.

Agora, estava claro que toda sua atenção e todos seus esforços se concentravam na cabeça. Se ele chegava a trabalhar no resto, era somente para situar a cabeça em relação ao conjunto da tela, não porque se propusesse a completar posteriormente toda a figura. Pintava e repintava incessantemente a cabeça. Diante de seus olhos, a imagem deve ter aparecido e desaparecido, como a imagem que vemos através das lentes de uma máquina fotográfica entrando e saindo de foco.



O dia seguinte era a quinta sessão. Só então eu começava a sentir que estávamos ambos realmente engajados nesse retrato. Ele tinha se tornado pouco a pouco a preocupação maior de Giacometti, superando as esculturas começadas e mesmo o retrato de Caroline no qual trabalhava quase todas as noites.

Depois de pintar por algum tempo, disse-me:

— A coisa não podia estar indo pior. Parece

impossível de fazer. E, no fundo, não seria mais fácil se você estivesse mais longe. Pouco importa a distância entre o pintor e seu modelo. Uma cabeça é simplesmente impossível de pintar. Uma mão seria muito mais fácil.

— Por quê? perguntei.

— Uma mão é simplesmente uma espátula com cinco cilindros ligados a ela.

— Depende de como é feita, observei.

— Evidentemente. Rodin fez mãos fantásticas. Mais tarde, perguntou-me:

— Você se incomoda em fazer isso?

— Nem um pouco, eu disse. Na verdade, adoro.

— Eu também. Quando era menino, eu costumava posar para meu pai e gostava muito. Aliás, você é livre para parar quando quiser.

— Você também.

— Sim. Nós dois somos livres. Mas seria melhor se eu soubesse fazer alguma coisa.

Essa insistência repetitiva de duvidar de si mesmo não é nele nem uma afetação nem um apelo tranquilizador, mas simplesmente o transbordamento espontâneo de seu profundo sentimento de incerteza quanto à qualidade última do que realiza. Para continuar, para ter esperança, para acreditar que tem alguma chance de criar realmente o que visualiza idealmente, ele precisa sentir que deve recomeçar de algum modo toda sua carreira, começar do zero todos os dias. Recusa apoiar-se em suas obras passadas ou mesmo olhar o mundo nos termos em que ele próprio o interpretou antes. É por isso que considera muitas vezes a pintura ou a escultura em que está trabalhando como expressão

primeiríssima da maneira pela qual reage subjetivamente a uma realidade objetiva.

Depois de pintar por uma hora ou mais, descansamos um momento. Isto é, estendi minhas pernas enquanto ele se lançava imediatamente de novo a uma das esculturas.

— Meu gosto piora todos os dias, disse. Estive olhando um livro em que estão reproduzidas lado a lado pinturas e fotografias. Havia um retrato de Fouquet ao lado da fotografia de um personagem real, e preferi de longe a foto. No entanto, gosto muito de Fouquet.

Mencionei um quadro de Matisse, a cabeça e os ombros de uma moça, pintado por volta de 1942, que eu havia visto na casa de Diego.

— Foi presente meu, disse Alberto. Vi essa tela na galeria Beyeler na Basileia. Matisse inteiro me parecia estar nessa única pintura, e fazia muito tempo que eu não via um quadro que quisesse realmente ter. Beyeler ofereceu-a em troca de alguma coisa minha. Mas, depois de quatro dias, não suportava mais olhar para ela, então dei a Diego.

Falamos de Velázquez e Alberto disse que preferia as *Tecelãs às Meninas*. Nunca foi à Espanha, mas viu os quadros do Prado quando foram expostos em Genebra, logo antes da guerra.

— Tenho a impressão de que Balthus\* olhou Velázquez por muito tempo e com intensidade, observei.

— Isso não se vê em suas pinturas, disse Alberto.

\* O pintor contemporâneo, nascido em 1908.

Gosto muito de Balthus e de seu trabalho, mas não vejo nenhuma relação com Velázquez.

— Há uma grande sensação de espaço em algumas de suas telas, eu disse, como nas *Meninas*; e tem-se a impressão também do espaço sendo fechado naquela vasta sala.

— O que gosto em Balthus é de seu lado *naïf*, observou Alberto.

— Eu não diria que ele é *naïf*. Diria, ao contrário, que é bastante sofisticado.

— É a mesma coisa, declarou categoricamente Alberto.

Quando recomeçou a pintar, falou por algum tempo de Cézanne.

— É o maior do século dezanove. Um dos maiores de todos os tempos.

— Sim, concordei. Mas eu me pergunto — não que isso tenha importância — se era alguém que nós teríamos gostado de conhecer. Acho que não.

— Não, disse. Ele era intolerante, mal-humorado, burguês. Como Rodin. Ainda que o fato de não terminar nunca suas telas, ou as considerar como inacabadas, seja bem atraente. Ele as abandonava. Simplesmente as abandonava. E há outra coisa nele de que gosto. Na época de Cézanne, o diretor do museu de Berlim, um tal de von Tschudi, creio, tinha de submeter todas suas aquisições à aprovação do Kaiser. Aparentemente, o Kaiser aprovava tudo — com exceção das telas impressionistas. Cézanne soube disso e declarou: “O Kaiser tem razão”.

Giacometti riu. Um pouco mais tarde, disse-me:

— A coisa vai muito mal, meu amigo. Mas o

que importa? Não há esperança de terminar, de todo modo.

Diego entrou e chamou-o ao telefone. Era Annette ligando de Londres, onde tinha ficado alguns dias a mais, para dizer que estaria de volta no dia seguinte.

Enquanto a luz baixava no ateliê, Alberto trabalhava, trabalhava sem parar. Estava cada vez mais escuro. Eu não distinguia mais claramente os detalhes da cabeça dele, que a fumaça dos cigarros envolvia em espirais. Com tão pouca luz, dificilmente ele podia esperar ver muito bem.

— Para o que estou fazendo, respondeu, há mais luz do que o necessário.

No entanto, acabou parando. Quando acendemos as luzes e olhamos o quadro, pareceu estar satisfeito.

— Nunca fiz tanto progresso numa única sessão.

Se era verdade ou não, não sei, mas ele havia certamente feito mais progresso naquele dia do que nos outros. O rosto estava menos negro agora, os traços desenhados mais claramente e com mais vivacidade. O espaço que envolvia a cabeça e os ombros tinha começado a adquirir profundidade e a se tornar expressivo.



*A*lberto não estava no ateliê quando cheguei no dia seguinte. Diego disse-me que ele tinha ido à oficina de Murlot examinar as provas das litografias destinadas ao grande álbum que Tériade deve publicar no ano que vem. Demorou cerca de meia hora para chegar. Foi diretamente para o ateliê sem falar nem com Diego nem comigo. Segui-o e encontrei-o num canto revendo as quatro ou cinco pastas de desenhos que ficam guardadas lá. Não

prestou atenção em mim, pareceu não se dar conta, na verdade, de que não estava só. Impacientemente, tirou das pastas uma grande quantidade de desenhos feitos sobre papel para transferência litográfica, além de papel virgem para transferência e um certo número de desenhos sobre papel comum. Jogou tudo aquilo no chão.

— Que diabo você está fazendo? perguntei finalmente.

— Vou jogar fora estes trastes.

— Não! protestei.

— Sim! exclamou. Você verá.

Apanhando a pilha de papéis, levou-a para o corredor, onde há uma lixeira perto da porta do ateliê de Diego. Jogou todos os desenhos no chão, pegou um punhado deles e começou a rasgá-los. Agarrei o braço dele e tentei detê-lo.

— Espere um minuto, supliquei. Vamos examiná-los primeiro.

— Não, não, gritou, pegando um outro punhado e rasgando-o.

Evidentemente, eu não podia fazer nada. Afinal de contas, os desenhos eram dele, podia destruí-los, se quisesse. No entanto, conheço-o bem e já tinha tido pelo menos uma experiência similar com ele no passado. Então, apoderei-me de dois desenhos do alto da pilha e voltei para o ateliê. Ele não retornou imediatamente. Ficou conversando com Diego. Armei o cavalete, instalei a tela nele, pus os bancos e a cadeira em seus lugares respectivos e fiquei esperando. Logo, ele voltou, parecendo bastante calmo. Perguntei por que havia destruído todos aqueles desenhos, vinte e cinco ou trinta pelo

menos. Explicou-me que descobrira na oficina de Mourlot que o papel para transferência que ele tinha usado era demasiado velho e não serviria mais para transferir o desenho às pedras. Assim, quisera se desvencilhar de todos os desenhos que não podiam mais ser transformados nas litografias que tinha pretendido fazer. Estava evidentemente bastante aborrecido por esse contratempo técnico. Protestei que não precisava ter destruído os desenhos, que eles eram válidos como desenhos, fossem transformados em litografias ou não. Mas recusava-se a ouvir falar do assunto. Quisera se desvencilhar deles, e nada mais. Parecia sentir uma espécie de rancor, como se os próprios desenhos o tivessem ofendido e ele pretendido se vingar deles. Lembrei-lhe que havia destruído igualmente um certo número de desenhos realizados sobre papel comum.

— Não tem importância, disse-me. Não valiam nada, de todo modo. Estou contente por ter me livrado deles.

Evidentemente, era irrelevante se ele tinha chegado a dar uma olhada nos desenhos ao tirá-los das pastas. Não insisti, mas esse fato me fez pensar no hábito de Cézanne de cortar suas telas com golpes furiosos e indiscriminados, quando ficava descontente com alguma coisa que havia feito. O gesto era geral, e não específico.

Alberto começou a pintar. Como de costume, só a cabeça reteve sua atenção. Imaginei que devia tê-la feito, agora, vinte e cinco ou trinta vezes. Mas, depois de algum tempo, ele disse:

— É preciso destruir tudo. Tenho de recomeçar tudo do zero.

Mais tarde, referiu-se novamente ao livro que



tinha mencionado na véspera, onde havia comparações entre fotografias e pinturas. Numa página, disse-me, havia um Dürer, o retrato de um cardeal feito por Rafael e um retrato bastante acadêmico do marechal Foch. Declarou que preferia o retrato de Foch.

— Em todo caso, acrescentou, é impossível reproduzir o que se vê.

— Mas mesmo uma fotografia seria realmente uma reprodução do que se vê? perguntei.

— Não. E se uma foto não é, uma pintura é menos ainda. O melhor é simplesmente olhar as pessoas. Aliás, é impossível conseguir uma semelhança. Por exemplo, quando fiz aquela escultura do gato, não a fiz com semelhança porque sou incapaz.

— Como é que aconteceu de você fazer o gato? perguntei.

— Eu tinha visto tantas vezes esse gato de Diego atravessando o quarto para vir até a minha cama de manhã antes de me levantar, que tinha na mente exatamente como ele é. Tudo que eu tive de fazer foi executá-lo. Mas só a cabeça pode pretender uma semelhança. Porque eu o via sempre com a cabeça de frente, quando ele vinha em direção a minha cama.

— O cachorro tem muito mais semelhança que o gato.

— O focinho, sim, mas as patas traseiras nem um pouco. As patas de trás são completamente falsas.

— Como é que aconteceu de você fazer o cachorro?

— Eu tinha há muito tempo na mente a lembrança de um cachorro chinês que havia visto em algum lugar. Aí, certo dia, quando eu andava pela rue de Vanves, sob a chuva, rente às paredes dos edifícios, a cabeça baixa, um pouco triste talvez, senti-me naquele momento como um cão. Então fiz aquela escultura. Mas ela não é absolutamente algo com semelhança, exceto pelo focinho triste. De todo o modo, só as pessoas é que têm realmente semelhanças. Nunca me canso de olhar para elas. Quando vou ao Louvre, se olho as pessoas em vez de olhar as pinturas e as esculturas, não posso mais olhar para as obras de arte, e só me resta ir embora.

A propósito do retorno iminente de Annette de Londres, acabamos falando de geografia, da Europa, dos seis continentes e finalmente do Japão. Observei que nunca tinha conhecido nenhum chinês nem um japonês, ao passo que ele tinha sido muito amigo durante vários anos de Isaku Yanaihara, o professor japonês que havia posado naquele período para algumas pinturas e esculturas. Perguntei-lhe se jamais tinha tido consciência de alguma diferença entre ele e Yanaihara, de alguma disparidade fundamental nas atitudes ou reações instintivas deles, disparidade que seria devida à diversidade de meio, de nacionalidade e de raça.

— Absolutamente nenhuma, disse. Ele parecia ser exatamente como eu. Na verdade, acabei por considerá-lo como a norma, tamanha a frequência com que o via. Estávamos sempre juntos: no ateliê, no café, no Dôme, na Coupole e nos cabarés. Ficávamos tanto juntos que um dia tive uma experiência curiosa por causa disso. Yanaihara estava

posando para mim e subitamente Genet entrou no ateliê. Achei que ele parecia tão estranho com aquele rosto tão redondo, tão rosado e aqueles lábios inchados. Mas não disse nada. Então entrou Diego, e tive a mesma impressão. Nele, também, o rosto parecia rosado e todo redondo, e os lábios bastante inchados. Eu não compreendia por quê. Aí, de repente, percebi que estava vendo Diego e Genet tais como eles devem ter aparecido para Yanaihara. Tinha me concentrado por tanto tempo e tão intensamente no rosto de Yanaihara, que este tinha se tornado a norma para mim, e durante um breve instante — foi uma impressão bastante fugidia — enxerguei os brancos da maneira como as pessoas que não são brancas devem vê-los.

Quando Giacometti contava histórias desse gênero, e outras que eram às vezes mais longas e muito mais pessoais, parecia completamente absorto no que estava dizendo, falava rapidamente e parecia esquecer a pintura, embora continuasse trabalhando. Ele gosta, evidentemente, de conversar com seu modelo. Certa vez, como ele falava tanto, a ponto de eu achar que isso poderia prejudicar o progresso da pintura, sugeri-lhe que ficasse algum tempo em silêncio. Respondeu-me: "Para mim, é muito difícil ficar calado. É o delírio que vem da impossibilidade de realizar de fato alguma coisa." No entanto, quando não está pintando e, por exemplo, quando está com alguém no café, ocorre-lhe freqüentemente de ficar calado por longos momentos, com o olhar perdido no vazio. Mas conversar com seu modelo enquanto está trabalhando o distrai, creio, da ansiedade constante

que resulta de sua convicção de que não pode alimentar nenhuma esperança de representar na tela o que vê diante de si. Essa ansiedade explode muitas vezes sob a forma de suspiros melancólicos, injúrias furiosas, às vezes até gritos de raiva ou de aflição. Está sofrendo; não há nenhuma dúvida quanto a isso.

Jean Genet escreveu que Giacometti tende a desenvolver relacionamentos afetivos com seus modelos, quase sentimentos românticos por eles. Isso talvez seja em parte uma projeção do subjetivismo singular de Genet, mas creio que há algo de verdadeiro em sua observação. E, no meu caso pelo menos, os sentimentos eram recíprocos. Não é surpreendente que sentimentos como esse existam. Giacometti se entrega a seu trabalho de uma maneira excepcionalmente intensa e total. O impulso criador nunca está inteiramente ausente nele, não lhe deixa sequer um momento de paz completa. Lembro-me de tê-lo ouvido dizer repetidas vezes que, quando acorda pela manhã, o primeiro pensamento que lhe vem é o do trabalho que o espera, as pinturas e esculturas que tem "a caminho" — segundo sua própria expressão — no momento. Com esse pensamento, diz ele, vem sempre uma sensação apavorante de desesperança, como se tivesse o rosto prensado contra uma parede e não pudesse respirar. No mesmo espírito, fala às vezes com melancolia do dia em que poderá parar definitivamente de trabalhar porque terá conseguido uma única vez representar o que vê, transmitir de maneira tangível sua visão intangível da realidade. Isso é naturalmente impossível e ele

com certeza deve saber. A medida mesma de seu impulso criador é dada pelo anseio que tem de um dia se ver livre dele. Essa intensidade se comunica naturalmente aos que estão mais próximos de seu universo e que podem se tornar a qualquer momento seus modelos. Se esse papel foi quase sempre desempenhado por pessoas próximas a ele — sua mulher, seu irmão, seus amigos pessoais de longa data —, não é por acaso, creio. Posar para Giacometti é uma experiência profundamente pessoal. Em primeiro lugar, ele fala tanto, não somente de seu trabalho, como também dele mesmo e de suas relações pessoais, que o modelo é naturalmente levado a fazer o mesmo. Uma conversa assim pode facilmente fazer nascer um sentimento de intimidade excepcional na atmosfera quase sobrenatural de dom mútuo que é inerente ao ato de posar e ao ato de pintar. A reciprocidade, por vezes, parece quase insuportável. Opera-se uma identificação entre o modelo e o artista, via pintura, que parece se tornar aos poucos uma entidade independente, autônoma, servida por um e outro, cada um a seu modo e, muito estranhamente, de maneira igual.

Esse sentimento de identidade pode ser ilustrado por dois incidentes que ocorreram enquanto eu posava. Um dia, Giacometti esbarrou acidentalmente na trava que mantém a prateleira do cavalete no nível desejado, fazendo a tela cair bruscamente alguns centímetros. “Oh, desculpe-me!”, disse ele. Ri, observando que tinha se desculpado como se eu próprio tivesse sido derrubado em vez do retrato. “Foi exatamente o que senti”, respondeu-me.

Uma outra vez, o lado esquerdo de meu rosto começou a coçar violentamente. Como Alberto exigia de minha parte uma imobilidade absoluta, tentei aliviar o comichão franzindo minha face e meu nariz em vez de levantar uma mão para me coçar.

— O que é que você tem? perguntou.

— Meu rosto está coçando, expliquei.

— Por quê?

— Por causa de todas as pinceladinhos que você está dando nele.

— Engraçadinho, disse rindo.

Ri igualmente e cocei o rosto. Mas o que eu tinha dito era espontâneo e não premeditado, não tinha tentado fazer uma piada. Expliquei isso a ele e respondeu-me que compreendia perfeitamente o sentimento de transmutação que minha observação implicava.

Diz-se comumente que os artistas de grande talento tentam, e conseguem, transmitir não somente a aparência exterior, mas também a natureza interior de seus modelos. Não sei se é assim que se dá, mas não seria surpreendente que um retrato refletisse a intimidade excepcional que pode se desenvolver entre um artista e seu modelo. O instinto criador, afinal, age sob as ordens do inconsciente, que decide também numa medida considerável a natureza exata das relações humanas. Giacometti todavia não sentia que houvesse qualquer relação entre um retrato e a natureza íntima do modelo. Não no trabalho dele, em todo caso. “Já tenho muita dificuldade com o exterior para me preocupar com o interior”, dizia.

De tempos em tempos ele se preocupava em saber se eu estava cansado de posar. "Você está ficando irritado?", perguntava. Não acho que fizesse alusão ao ato físico da pose, mas sim à experiência global, e em particular à minha participação inevitável, ainda que indireta, em seus momentos de dúvida e de desespero. A perguntas desse tipo, eu respondia sempre não, o que era verdade em essência, pois a experiência era no conjunto estimulante. Não obstante, havia momentos em que eu achava psiquicamente exaustivo ser o pretexto, de algum modo, para um esforço que reconhecia de antemão sua própria inutilidade, mas que afirmava ao mesmo tempo sua validade intrínseca. Essa contradição fundamental, que vem de uma discrepância irremediável entre a concepção e a realização, está na raiz de toda criação artística e ajuda a explicar a angústia que parece ser um componente inevitável dessa experiência. Mesmo um artista tão "feliz" quanto Renoir não estava a salvo disso. Mas raramente foi expresso com uma coerência de propósitos tão lúcida e tão implacável — simultaneamente em sua vida e sua obra — quanto por Giacometti. Foi em parte o que incitou certos críticos a descrevê-lo como um artista "existencial".

Há certas imagens que reaparecem regularmente em tudo que Giacometti faz. Destas, a que chama mais atenção é certamente a cabeça de Diego, que acabou se tornando, por assim dizer, o arquétipo de uma cabeça masculina. Quando fiz essa observação, Alberto respondeu:

— É normal. A cabeça de Diego é a que melhor

conheço. Ele posou para mim por um período maior e mais vezes do que qualquer outra pessoa. De 1935 a 1940, ele posou para mim todos os dias, e novamente depois da guerra durante anos. De modo que, quando desenho, esculpo ou pinto uma cabeça de memória, ela acaba virando sempre mais ou menos a cabeça de Diego porque é a que mais fiz de observação. E as cabeças femininas tendem a se tornar a cabeça de Annette pela mesma razão.

Lembrou de novo como o fato de ter tido constantemente Yanaihara como modelo tinha feito ele ver Diego e Genet de um modo tão inusitado, e disse que, em seguida, durante um certo tempo, tinha tido dificuldade em reconhecer as pessoas, chegando às vezes até a confundi-las.

— Além disso, acrescentou, acontece-me ter a sensação de que um rosto humano quase não chega a ser diferente de todos os outros. Uma loura, por exemplo, é a mesma coisa que outra. Eu disse isso certa vez a uma loura que conheço, e ela não ficou nada satisfeita. Mas há bem poucas diferenças entre as pessoas. Por exemplo, o que faz com que eu o reconheça na rua?

— O conjunto?

— Sim, mas não algum detalhe em particular. Os detalhes não têm importância por eles próprios. O que faz com que uma pessoa seja atraente para outra?

— Não sei, respondi. Mas tenho certeza de que não tem nada a ver com a beleza no sentido convencional do termo.

— Naturalmente não.

A pintura estava confusa e vaga quando paramos

finalmente de trabalhar aquela noite. A boca agora estava caída, a passagem da mandíbula ao pescoço, informe. Giacometti não parecia nem um pouco satisfeito.

— É que nós falamos demais, disse. Amanhã trabalharemos seriamente.

Antes de partir, eu lhe disse:

— Tenho um presente para você.

E estendi-lhe os dois desenhos que tinha salvado da destruição no começo da tarde.

Olhou para eles com curiosidade. Depois de um momento sorriu e disse:

— Fez bem. Eles não são ruins. Ponha-os naquela pasta.



Quando cheguei no dia seguinte, anunciei:  
— Hoje então vamos trabalhar seriamente em vez de falar demais.

— Não falaremos nada, ele disse.

E durante algum tempo trabalhou num silêncio relativo, interrompido somente de vez em quando por seus suspiros e imprecações habituais. Finalmente, porém, perguntou:

— Você não vai embora para os Estados Unidos, vai?

— Não, respondi.

— A partir de agora vou fazer a pintura progredir seriamente, e preciso de você. Mas vou lhe pagar pelas sessões de pose.

— Você está louco? exclamei. De jeito nenhum.

— É claro que lhe pagarei. É preciso, afinal, que eu lhe pague, que lhe dê alguma coisa, pois o retrato nunca ficará bom o suficiente para ser dado a você.

Não respondi nada.

Deu um sorriso malicioso e acrescentou logo depois:

— Você deve estar pensando: “Que canalha!”

— Não, nada disso. Eu lhe direi mais tarde o que estou pensando.

O que eu estava pensando era que, depois de todos aqueles anos que conhecia Giacometti, tinha pela primeira vez a impressão de poder realmente fazer alguma coisa por ele, de poder demonstrar de maneira tangível meu afeto e estima. Ele tinha sido excessivamente generoso comigo, mas eu nunca tinha estado à altura de lhe dar algo que expressasse minha amizade de modo adequado. Agora era capaz de fazê-lo. Além disso, milagrosamente, eu parecia até lhe ser útil em seu trabalho, o que era para mim uma satisfação inesperada. Quando tentei lhe dizer tudo isso, no entanto, recusou escutar. Ele é uma pessoa que tem horror a tudo que beira a efusão. Expressa o que sente por atos, não por palavras.

Depois de trabalhar durante uma hora e meia, decidimos fazer uma pausa. Ele me disse:

— Parei cinco minutos tarde demais. Um pouquinho antes, estava bom.

Estava melhor, em todo caso, do que no final

da sessão anterior. O rosto estava coberto com um emaranhado de linhas pretas, mas tinha uma precisão e uma solidez novas.

Quando recomeçou a trabalhar, Alberto ficou insistindo que minha cabeça estava muito caída para a direita ou para a esquerda, alta demais ou baixa demais. Por mais que eu a movesse de todos os modos possíveis, parecia estar sempre errada. Resolvemos finalmente olhar os pés da cadeira e descobrimos que se afastavam cerca de um centímetro e meio das marcas vermelhas pintadas no chão.

— Mas isso fazia toda a diferença, ele disse.

A partir daquele momento, Alberto passou a verificar sempre cuidadosamente a posição da cadeira antes de começar a trabalhar.

Logo, começou a suspirar bem forte deixando a boca aberta e batendo os pés.

— Sua cabeça está sumindo! exclamou. Está sumindo totalmente.

— Ela vai voltar, eu disse.

Meneou a cabeça:

— Não necessariamente. Talvez a tela se esvazie completamente, e então o que será de mim? Isso me mata!

Eu não sabia o que dizer nem o que fazer. Estar presente mas impotente, envolvido porém à distância, deixava-me pouco à vontade.

Vasculhou o bolso, tirou seu lenço, olhou por um momento como se não soubesse o que era, depois atirou-o ao chão com um gemido. Subitamente, vociferou:

— Eu grito! Eu berro!

Espantado, embaraçado, dei uma risada desajeitada.

— Não é certo rir da desgraça dos outros, ele disse com um ar carrancudo.

— É verdade. Desculpe-me.

Trabalhou por algum tempo em silêncio. Depois, perguntou bruscamente:

— Você já matou alguém?

— Não, respondi. Por que me pergunta isso?

— Porque acho você capaz de qualquer coisa, respondeu sorrindo. Isto é um elogio.

— Obrigado. E você? Já matou alguém?

— Nunca.

Nesse momento, Annette, que tinha voltado de Londres na noite anterior, entrou. Estava muito bonita num casaco cor de mostarda.

— É muito bom que você pose em meu lugar, disse-me ela.

— O trabalho está indo cada vez pior, anunciou Alberto. É impossível de fazer. Talvez fosse melhor abandonar a pintura para sempre. O problema é que, se não posso fazer uma pintura, também não posso fazer uma escultura. É a mesma coisa. Enfim, não é exatamente a mesma coisa, mas é quase a mesma coisa.

— Por que você não trabalha no corpo ou no fundo, perguntei, já que está tendo problemas com a cabeça?

— Não, não, ele disse. Tudo deve vir a seu tempo. Se eu pintasse o corpo ou o fundo só para fazer alguma coisa, para preencher um espaço, isso ficaria evidente, ficaria falso e eu teria de abandonar completamente o quadro. Não. Amanhã a coisa

virá. Cheguei no pior agora. Amanhã é domingo. Muito bem. O pior ficará para amanhã.

Chegando ao fim da sessão, como começava a ficar escuro, ele tirou várias vezes os óculos e olhou longe, para o outro lado do ateliê, como que para o vazio. Propus-lhe pararmos por aquele dia.

— Não, ele disse. Só estou descansando os olhos.

Por fim, ficou tão escuro que tivemos de parar e acender as luzes. O retrato tinha progredido notavelmente. Ao menos, era o que parecia. Estar certo dia após dia do que havia se passado exatamente e saber se aquilo representava de fato um progresso era às vezes muito difícil para mim. Giacometti, em todo caso, parecia satisfeito. Disse-me:

— A coisa progrediu, apesar de tudo, não?

— Sim, eu disse, progrediu.

Annette também sentia que o trabalho estava no bom caminho.

Giacometti teve de ir ao café para encontrar um jornalista. Fiquei conversando por um momento com Annette.

— Você gosta de posar? ela perguntou.

— Muito, respondi. Só que algumas vezes Alberto quase me dá medo com seu modo de gritar quando as coisas não estão indo bem.

Annette riu.

— Mas, acrescentei, o que me desconcerta realmente é o ir e vir da pintura, como se o próprio Alberto não tivesse nenhum controle sobre ela. E, algumas vezes, ela desaparece inteiramente.

Annette riu de novo.

— Oh, ela disse, acostumei-me tanto com isso que simplesmente não reparo mais.

— Mas isso poderia durar meses.  
— É o que acontece de vez em quando.  
— E ninguém pode fazer nada?  
— Não.  
— Nem mesmo o próprio Alberto, suponho.  
— Não, disse, nem mesmo Alberto.  
— Naturalmente. É estranho esse sentimento de fatalidade.

Annette encolheu os ombros:

— Você vai se acostumar.

— Sim, suponho que me acostumarei.



Giacometti esperava ansioso pelo trabalho de domingo porque, naquele dia, havia menos chances do que durante a semana de ser incomodado por visitantes. Assim que cheguei no ateliê, anunciou-me que não tinha conseguido pegar no sono antes das cinco e que tinha dormido muito mal. Mas garantiu-me que não estava nem um pouco cansado e começamos imediatamente a trabalhar.



— Hoje a coisa vai andar, ele disse. Há uma abertura. É preciso acertar a cabeça.

Não respondi e alguns minutos depois ele retomou:

— Hoje de manhã, quando Diego entrou no quarto, fiquei maravilhado com a construção da cabeça dele. Era como se eu nunca tivesse visto uma cabeça antes.

Continuou a trabalhar durante algum tempo. Deduzi que pelo menos dessa vez a pintura parecia estar indo bem. Mas ele disse:

— Tenho que desfazer tudo, agora. Seria preciso conseguir desfazer tudo e refazer tudo bem rapidamente, várias vezes na mesma sessão. Eu gostaria de conseguir pintar como uma máquina.

Começamos a falar de pintura em geral e mais uma vez fiquei surpreso pela intimidade minuciosa e a grande extensão de seu saber. Os quadros do Louvre são para ele tão familiares quanto os de seu quarto, e ele guarda uma lembrança precisa de pinturas que não vê há trinta ou quarenta anos. Naquele dia mencionou especialmente Le Nain, dizendo que as telas dele no Louvre estão, na sua opinião, entre as mais belas obras do museu.

— Suas figuras expressam sentimentos humanos, disse, e isso se torna cada vez mais raro na pintura, à medida que nos aproximamos do presente.

Observei que Cézanne expressava muito sentimento humano em alguns de seus quadros.

— Talvez, respondeu, mas é involuntário, ao passo que Le Nain o faz deliberadamente. A diferença toda está aí. Quanto a mim, sou incapaz

de expressar qualquer sentimento humano em meu trabalho. Só tento construir uma cabeça, nada mais.

— Não é essa a opinião de todo mundo, eu disse. Em algumas de suas esculturas e pinturas encontro muito sentimento.

— Você pode encontrá-lo, mas eu não o pus lá. É completamente involuntário.

— O que você pode pensar de seu trabalho, eu disse, mesmo sendo importante para você, não é necessariamente importante para os outros, nem mesmo forçosamente a verdade.

Encolheu os ombros. Estava pintando. A especulação nada significava no momento, ainda que em outras vezes tenha se entregado a ela com prazer.

Por volta das seis horas paramos para descansar. O retrato parecia bom, pensei, e o disse a ele.

— Ficaré ainda melhor mais tarde, replicou.

Ele trabalhava em sua figura fina enquanto eu andava de um lado ao outro esfregando meu traseiro. Apontando com o queixo à escultura, disse-me:

— Estou fazendo aí algo que nunca fiz antes. Pode não ser visível para você, mas é verdade.

Não era visível para mim. A figura se parecia muito com outras que Giacometti tinha feito no passado. Mas o importante era, pensei, que ele tivesse em relação a ela sentimentos diferentes, nunca antes experimentados. Para Giacometti o problema plástico, a reação visual à realidade era coisa totalmente nova, pois ele tem a faculdade rara de ver um objeto familiar com a intensa vivacidade

T.  
P. 167  
Gp. III

de um espetáculo inteiramente novo. E é essa faculdade extraordinária, ainda que dolorosa, que o torna capaz de dotar com uma vitalidade nova temas já tratados inúmeras vezes, e que lhe permitia pintar e repintar minha cabeça infinitamente, na esperança fervorosa de conseguir por fim reproduzi-la exatamente como a via.

Algun tempo depois, transferiu sua atenção para o busto de Diego. Contou-me que recentemente, em algum lugar, tinha encontrado Malraux, que lhe havia perguntado o que estava fazendo. Alberto respondeu:

— Estou fazendo uma cabeça.

— Você é de um orgulho monstruoso!, disse Malraux, que encadeou observando que existiam certamente cabeças egípcias, cabeças sumérias, cabeças chinesas, cabeças românicas. E cabeças góticas?, pensou Malraux em voz alta, existiam realmente cabeças góticas? Mas, bem naquele momento, apareceu alguém e o levou para outro lado.

— De modo que não saberemos jamais se existem realmente cabeças góticas, observou Giacometti. Mas, para mim, de toda maneira, as melhores cabeças contemporâneas são pintadas pelas pessoas que fazem essas enormes cabeças para os cartazes de cinema. Elas devem trabalhar, porém, a partir de fotografias. Senão nunca poderiam fazer o que fazem.

Quando recomeçamos a trabalhar, ele anunciou imediatamente que a pintura estava indo de novo muito mal. Declarou que naquela manhã tinha tido, como de costume, um despertar terrível acompanhado pela certeza de que não tinha

absolutamente nenhuma esperança de realizar sua ambição: pintar o que vê.

— Se pelo menos alguém pudesse pintar o que *eu* vejo, disse, seria maravilhoso, porque então eu poderia parar de pintar para sempre.

— Dada a opinião negativa que você sempre manifesta a respeito do seu próprio trabalho, declarei, a mim interessaria saber o que pensa de todos aqueles que o admiram. Como eu, por exemplo.

— Quando vejo uma exposição dos meus trabalhos, como na Fundação Maeght, por exemplo, sou o primeiro a achá-los melhores do que os de qualquer outro. Mas então percebo que isso não tem relação nenhuma com o que eu espero poder fazer, então concluo que os meus não valem nada.

— Pois é, eu disse, ainda bem que os outros não olham suas obras como você.

— Isso me deixa completamente indiferente, ele respondeu.

O trabalho continuava indo mal. Ele suspirava e resmungava para si mesmo. Finalmente, eu disse:

— Por que não paramos por hoje? Posso me levantar?

— Sim, ele respondeu, assim acaba o meu tormento.

Mas acrescentou rapidamente:

— Não se mexa! Eu só estava brincando.

Fiquei então onde estava.

— Você não vai partir amanhã, vai? ele perguntou logo depois.

— Não.

Em seguida, disse mais uma vez que me pagaria para continuar a posar. E quando lhe respondi que todo acerto dessa natureza estava fora de questão, retomou:

— Em todo caso, o quadro é seu.

Tentei agradecer-lhe, mas ele se opôs com impaciência.

Começou a escurecer. Propus várias vezes que parássemos. Mas ele sempre insistia que precisava trabalhar mais alguns minutos. Annette, que tinha entrado no ateliê logo antes, me disse:

— Ele sempre gosta de trabalhar um pouco no escuro.

Em seguida, entrou Diego, que disse a Alberto:

— O que é que você está fazendo?

— Trabalhando, Alberto respondeu.

Diego começou a rir:

— Está escuro. Não se vê mais nada.

Com isso, levantei-me. As luzes foram acesas. A metade do trabalho daquele dia havia desaparecido numa mancha acinzentada. Era um tanto quanto desencorajador. Eu estava tão implicado agora nas metamorfoses da pintura e tão identificado com ela, não somente porque se tratava de meu próprio retrato, mas também porque era o centro de minha vida cotidiana e minha única razão para permanecer em Paris, que fiquei completamente deprimido ao ver que tudo parecia regredir. Mas Giacometti insistiu que não deixara de haver um progresso real e que, sem dúvida nenhuma, o quadro progrediria ainda mais no dia seguinte. Assim, eu pensei que, afinal de contas, ele o via de uma maneira mais verdadeira que eu, pois enxergava não apenas em que ponto o quadro estava, mas ainda para onde estava indo.



O dia seguinte era meu nono dia de pose. Eu começava a poder determinar o que Giacometti estava fazendo enquanto trabalhava, observando o modo como ele se servia de seus diferentes pincéis e acompanhando as cores que usava e quando as usava. Ainda que segurasse sempre um punhado de oito ou nove pincéis, nunca utilizava mais do que três: dois finos, com longas pontas macias e afiladas de pêlo de marta, e um outro maior, com

uma ponta muito mais espessa, mais curta e mais dura. Um dos pincéis finos era usado, com preto, para "construir" a cabeça, edificando-a gradualmente por meio de numerosas pequenas pinceladas superpostas. Depois de trabalhar assim durante algum tempo, Giacometti mergulhava o pincel no prato de terebintina e apertava a ponta entre os dedos. Em seguida, sempre com o mesmo pincel, começava a trabalhar com branco ou cinza. Disso eu deduzia que ele começava a traçar os contornos e a desenvolver o volume da cabeça e a acrescentar os pontos de luz. Pouco depois, pegava o outro pincel fino e começava a trabalhar por cima do que já tinha pintado, utilizando apenas branco. Quando isso acontecia, eu sabia que a cabeça logo ia entrar na fase de "desintegração". Então, depois de um certo tempo, o pincel grande entrava em ação, manejado de maneira muito mais livre e impetuosa que os pincéis finos. Servia para definir o espaço situado atrás e em volta da cabeça, para desenvolver os contornos dos ombros e dos braços e, finalmente, para completar o processo gradual de "desintegração" apagando os detalhes. Em seguida, com o primeiro pincel fino, Alberto recomeçava mais uma vez, com preto, a tentar tirar do nada, por assim dizer, algo parecido com o que via diante dele. E assim por diante, incansavelmente.

Naquele dia, depois de trabalhar por algum tempo, disse:

— É preciso transformar tudo num quadrado. Tudo é uma esfera, um cone ou um cilindro, é verdade. Pena eu não ter sido o primeiro a observar isto. Cézanne tinha razão. Mas os cubistas foram

muito imbecis tomando-o ao pé da letra. Para mim, o cubismo foi um empreendimento completamente estúpido.

— No entanto eles produziram coisas muito bonitinhas, eu disse.

— Sim, concordou, "bonitinhas" é a palavra certa. Aliás, eles compreenderam rapidamente que aquilo não levava a lugar nenhum e desistiram. Para mim, os verdadeiros culpados foram Picasso e Braque, não os pequenos cubistas que se seguiram. Depois disso, Picasso quis fazer Ingres.

— Suas coisas ingrescas não têm comparação com os originais, observei.

— Não, disse Alberto. E depois disso ele fez Van Gogh.

— Ele fez de tudo, eu disse. Isso me faz lembrar de uma história que Dora Maar me contou certa vez. Picasso havia dito a ela: "Como eu não podia chegar ao topo da escala de valores, destruí a escala."

Alberto riu com desdém:

— Isso não quer dizer nada. É como todas as frases de Picasso. À primeira vista, parecem cheias de espírito, mas na realidade são vazias de sentido.

Continuei contando-lhe que Dora tinha me falado também de um grande busto que Picasso tinha feito dela\*, dizendo que este pedira a Alberto para criticar o busto enquanto trabalhava nele, e que depois disso Picasso então o havia modificado consideravelmente em consequência da crítica. Alberto se lembrou da escultura e do fato de ter

\*) Uma das cópias desse busto encontra-se atualmente no pequeno jardim ao lado da igreja de Saint-Germain-des-Prés.

sido solicitado para criticá-la, mas declarou que, em vez de seguir seu conselho, Picasso tinha feito o oposto.

Mais tarde, ele me disse:

— Se pelo menos eu pudesse encontrar alguém para fazer isso no meu lugar!

E, como eu não respondi, ele acrescentou:

— Do modo como eu quero.

— Você não é nem um pouco exigente, eu disse rindo.

Ele se juntou à minha risada.

— Se eu encontrasse alguma outra pessoa, repetiu, para fazer isso exatamente como eu quero, então eu poderia parar para sempre.

— Mas você ficaria realmente satisfeito se um outro o fizesse, supondo, obviamente, que você encontrasse alguém para fazer exatamente como quer?

— Ficaria encantado.

Depois de trabalhar algum tempo em silêncio, ele disse subitamente:

— A cabeça não vai nada bem. Agora ela está caída. Merda! Acho que não vou conseguir endireitá-la de novo. Além disso, a superfície da tela está tão brilhante de terebintina que não vejo nada.

— Então por que é que você não trabalha um pouco no resto do quadro? sugeri.

Por mais que eu me desse perfeitamente conta de que era contrário ao espírito de seu empreendimento, esperar que ele "terminasse" a pintura no sentido convencional do termo, eu não deixava de ter a impressão de que, se o resto do

quadro estivesse mais avançado, a cabeça, em relação a esse resto, poderia parecer para ele menos difícil de representar.

Mas ele não sentia as coisas nem um pouco desse modo:

— Isso seria preencher por preencher, disse. Não se pode falsificar uma tela assim. Tudo deve vir por si próprio e a seu tempo. Senão, fica superficial. Na verdade, logo vamos ter que parar, porque a cabeça esta começando a ficar um pouco superficial. Também estou cansado. Já não tenho mais reflexos. Mas há uma abertura em vista. Há esperança. É por isso que estou tão cansado.

— Eu pensaria o inverso, eu disse. Que você estaria cansado, se não houvesse esperança.

— Nada disso. É como alguém que corre um grande perigo e deve exercer uma força física excepcional para se salvar. É o que se passa quando a pintura vai mal. Mas assim que está salvo, ou mesmo, assim que vê uma saída, fica completamente exausto. Lembro-me de um homem de Stampa que escalava no alto de uma montanha nas redondezas e caiu numa saliência bastante estreita. Conseguiu se segurar até o momento em que a equipe de socorro chegou literalmente ao alcance da sua mão. Aí, então, ele caiu e morreu. Não que seja exatamente a mesma coisa no meu caso. Afinal de contas, eu não estou em perigo de vida.

Parou para descansar. Eu também estava bastante cansado, mais do que de costume após apenas uma hora e quarenta e cinco minutos de pose. Ao cansaço habitual que vinha do fato de ficar tanto

tempo imóvel, somava-se ainda a tensão do próprio trabalho, do qual eu parecia participar cada dia mais ativamente.

Alberto foi ver Diego e voltou alguns minutos depois com várias cartas e um pequeno pacote embrulhado com papel de seda, como um sanduíche. Sentou-se na cama e deu uma olhada nas cartas.

— O que é que há no pacote? perguntei.

Ele o abriu lentamente. O pacote estava cheio de dinheiro, que ele contemplou com espanto e divertimento, contando-o curiosamente com os dedos.

— Pois é, disse, são apenas cinco milhões.

— Apenas! exclamei. Cinco milhões, afinal, é alguma coisa.

— Oh! não é nada, ele disse. Vou dar um milhão a Diego.

Pegou cem mil francos para si mesmo, e foi dar o milhão a Diego. Voltou, reembrulhou o dinheiro no papel de seda, abaixou-se e, com um grande gesto indolente, atirou o pacote embaixo da cama.

Ri bem alto.

— Que canastrão que você é! eu disse.

Alberto também riu, manifestamente divertido.

— Sim, admitiu, isso foi um pouco afetado. Mas foi engraçado e não fez mal a ninguém.

Discutimos bastante tempo para resolver se era preferível esconder o dinheiro embaixo da cama ou sob uma pilha de panos amontoados do outro lado do ateliê.

— Tenho sete milhões escondidos no meu quarto, acrescentou Alberto.

— Então por que você precisa de mais cinco milhões? perguntei.

— Esses sete milhões estão tão bem escondidos que não consigo mais encontrá-los, explicou.

Tirando o dinheiro debaixo da cama, tentamos escondê-lo em diversos lugares diferentes, até o momento em que a brincadeira foi interrompida porque bateram à porta.

Era uma poetisa que perseguia Alberto na esperança de obter dele uma gravura para acompanhar um de seus poemas num livro a ser publicado. Ela soltava frases bastante pretensiosas e referiu-se ao retrato como "inspirado", adjetivo que Giacometti considerou visivelmente impróprio, embora fosse educado demais para dizê-lo. Sai rapidamente.



*E*ra a terceira semana de setembro, mas fazia um tempo de pleno verão. Às vezes eu ia nadar pela manhã, depois almoçava fora e em seguida ia para o ateliê. As tardes eram claras, o céu azul pálido, tardes perfeitas da Île-de-France. Mas a alegria que o tempo me proporcionava extinguiu-se freqüentemente no ateliê cinzento, que sempre pareceu indiferente a contingências tão menores.

Quando Giacometti não está no ateliê, costuma

deixar um bilhete na porta dizendo onde se encontra. Lê-se usualmente: "Suis au café-tabac rue Didot". E foi lá que o encontrei na tarde de 22 de setembro. Ele estava sentado no fundo, à mesa que habitualmente ocupa, com a cabeça entre as mãos, o ar abatido.

— Você não está com ar de muito animado, disse sentando-me.

Ele não respondeu. Contei-lhe então que eu tinha ido a Opéra de Paris na véspera para ver o novo teto de Chagall. Esse assunto lhe interessou. Ele próprio estava muito curioso para vê-lo e tinha um convite para a cerimônia de inauguração do dia seguinte.

— Vamos trabalhar, propus.

Ele concordou, então levantei-me e saí. Mas ele não me seguiu. Olhando para trás, eu o vi ainda sentado dentro do café, com a cabeça entre as mãos, olhando fixamente para o vazio.

Por fim, todavia, depois de cinco ou seis minutos, acabou saindo. Varreu com o olhar a rue d'Alésia, onde as folhas das acácias palpitavam ao sol.

—É bonito, disse sacudindo a cabeça.

Depois murmurou:

— A gente deveria ser uma árvore.

Durante outros cinco minutos pelo menos, ficamos parados ali, enquanto ele contemplava a longa perspectiva de árvores, oscilando ligeiramente a cabeça, parecendo absorver fisicamente a cena. Então, atravessamos a rua.

— Eu gostaria de fazer paisagens, ele disse. Mas não posso fazer tudo. Aliás, é impossível fazer paisagens em Paris porque as pessoas se aglomeram

em volta da gente para observar, e acho isso intolerável. Naturalmente eu poderia pintar às cinco da manhã, mas estou sempre cansado demais a essa hora.

No ateliê, tudo estava exatamente como havíamos deixado na tarde anterior, pois ele não tinha trabalhado com Caroline à noite, fora jantar com seu marchand, Pierre Matisse.

Logo que começamos a trabalhar, ele comentou:

— Parece impossível. Como fazer um nariz em relevo sobre uma tela plana? É um empreendimento abominável.

Eu não disse nada. Simplesmente fiquei ali sentado no que eu tinha chegado a considerar como um estado de passividade ativa. Através da grande vidraça do ateliê, eu via o sol iluminar o alto das árvores por cima da linha baixa dos telhados, do outro lado do corredor. Dentro do ateliê, exatamente na minha frente, estava Giacometti, com a tela bem à esquerda dele, entre mim e a porta. Atrás dele e embaixo da janela se encontrava uma grande mesa coberta com garrafas vazias de terebintina, pilhas de papéis, tubos de tinta ressecada, pincéis abandonados e modelos de gesso de pequenas esculturas. À direita havia vários trabalhos em andamento sobre bases de modelar. No canto havia um certo número de figuras altas de gesso e, na parede atrás delas, uma grande cabeça preta pintada muito tempo antes.

— Não é necessário pintar um teto na Opéra para se dar conta de como a pintura é difícil. Aliás, aquilo é pintura de parede, comparado com o que eu estou tentando fazer. Não é desejável



criar grandes formatos, seja em pintura, seja em escultura.

— Mas você mesmo fez coisas grandes numa outra época, observei. O que diz das peças destinadas ao Chase Bank?

Eram três grandes mulheres em pé, cada uma com mais de um metro e oitenta de altura, um homem andando, igualmente de tamanho grande, e uma cabeça monumental de Diego, tudo isso executado em 1960 em vista de um projeto para a esplanada do Chase Manhattan Bank em Nova York. Esse projeto foi posteriormente abandonado por Giacometti.

— Oh! Aquelas eram simplesmente peças decorativas, ele disse. Não significavam grande coisa. Eu as fiz muito depressa.

— Na verdade, objetei, você trabalhou nelas todo um inverno. Lembro-me muito bem disso. A crosta de gesso no chão do ateliê era tão espessa que levamos uma tarde inteira, Annette e eu, para retirá-la. Você se lembra?

— Sim, Alberto disse. Mas, se trabalhei nessas peças tanto tempo assim, foi simplesmente porque eu as modificava continuamente, por curiosidade, para ver que aspecto elas teriam, não porque eu tivesse reais problemas com elas.

— Tem o *Homem apontando*. É uma peça grande.

— Sim, é do tamanho máximo. Eu a fiz numa noite, entre meia-noite e nove da manhã do dia seguinte. Isto é, eu já a tinha feito, mas a destruí e refiz completamente porque o pessoal da fundição viria buscá-la. Quando chegaram, o gesso ainda estava úmido.

Trabalhou algum tempo, e depois disse:

— Tudo deve vir através do desenho. Depois disso, as cores serão inevitáveis. Daqui a dois dias saberei se há alguma possibilidade de continuar.

Annette entrou. Começamos a conversar e a brincar, mas Alberto continuou trabalhando.

— Sinto-me bem disposto, ele disse, sinto-me tão bem disposto assim porque não trabalhei ontem à noite.

A sessão durou quase duas horas sem qualquer pausa. Quando paramos, a pintura tinha um aspecto bastante vigoroso, parecia resolutamente estruturada, ainda que naturalmente só a cabeça tivesse mudado. Mas eu não seguia mais as variações de cada dia tão de perto quanto havia feito no início. Sentia-me agora quase fisicamente impotente, enredado por assim dizer na engrenagem das intermináveis transformações da pintura.

Quando recomeçamos a trabalhar, ele declarou:

— Preciso destruir tudo de novo. Não há mais nada a ser feito.

O humor se tornando sombrio, acrescentou:

— De toda maneira, é impossível realizar realmente o que quer que seja. Só preciso reconhecer que não sou um pintor, mais nada.

Suspirou e ficou com a cabeça pendente.

— Oh, Alberto! Annette protestou carinhosamente, não fique assim.

— O desenho é a base de tudo, ele disse. Mas só os bizantinos é que souberam desenhar. E Cézanne. Ninguém mais.

Aparentemente, o trabalho estava indo de mal a pior.

— É abominável, gemeu. É insuportável, vou me acabar!

— Ele se levantou e tomou distância para observar o quadro, coisa que ainda não tinha feito durante uma sessão.

— Merda! exclamou. A cabeça continua de lado. O que é que eu vou fazer?

Deu um grande grito rouco.

— Oh, Alberto! Annette protestou de novo.

— Talvez fosse melhor pararmos por hoje, sugeri, já que o trabalho não vai indo muito bem.

— Não, não, insistiu.

E continuou a trabalhar por algum tempo. Mas finalmente declarou com um tom de desespero completo:

— A gente deve mesmo parar. Levante-se. É inútil. Eu farei mais amanhã em cinco minutos do que hoje em meia hora.

Levantei-me enquanto ele tirava a tela do cavalete e a colocava no chão sob a luz. A cabeça certamente estava torta.

— Não há esperança, murmurou. A esta distância, não há esperança. Como é que posso fazer um nariz realmente perpendicular em relação ao corpo? O fato é que simplesmente não sei fazer nada. Quando digo isso, as pessoas pensam que é afetação, mas é simplesmente a verdade.

Tentei animá-lo dizendo-lhe que, no conjunto, o quadro havia progredido, apesar de tudo. Mas foi em vão.

— Será que devo desistir? ele suspirou. Talvez eu devesse desistir.

— Não, não, eu disse.

— Bem, talvez não. Vamos ver o que vai acontecer amanhã.

Atravessei o corredor para entrar no ateliê de Diego.

— O trabalho não vai nada bem, disse a ele.

— Amanhã irá melhor, respondeu com tranquilidade.

Falamos de outras coisas. De repente, ouvi Alberto gritar:

— Lord! Lord!

Cruzei novamente o corredor de volta ao ateliê dele.

— Vamos trabalhar mais um pouco, ele disse. Não posso deixar a tela assim.

— Muito bem, eu disse sentando-me. Mas logo vai ficar escuro.

— Você está começando a se irritar?

— Não.

— Você deve me odiar.

— Claro que não, é absurdo isso. Por que eu o odiaria?

— Porque estou fazendo você passar por tudo isso.

— Não seja idiota, eu disse.

No entanto, visto que se tratava então particularmente dos atos de pintar e de posar, havia elementos sadomasoquistas em nossa relação. Por momentos, parecia difícil determinar qual de nós dois era responsável pela aura de ansiedade que envolvia o trabalho conjunto que estávamos realizando. Por mais que eu fosse, como modelo, apenas um elemento fortuito, não deixava de ser alguém sem o qual o trabalho não poderia prosseguir. Logo, era fácil às vezes confundir minha

aparência com minha pessoa como fonte de seu desalento. Por outro lado, se ele não podia trabalhar sem mim, a pintura não podia existir sem ele. Alberto exercia um controle absoluto sobre ela e por extensão — dados sua natureza, minha admiração por ele, meu desejo de possuir o produto acabado e o fato de que eu só continuava em Paris para posar — um controle sobre mim também. A pintura parecia às vezes existir entre nós, física e imaginariamente, como um vínculo e uma barreira ao mesmo tempo. No entanto, numa situação cujas ramificações eram inevitavelmente complexas, para não dizer ambíguas, teria sido difícil determinar exatamente quais atos eram sádicos e quais eram masoquistas, de que lado e por quê.

Trabalhou durante alguns minutos servindo-se do pincel grande.

— Tenho que apagar tudo, disse. Assim, amanhã poderei recomeçar na direção certa. Pode não parecer progresso, mas é.

— Aliás, eu disse, é preferível trabalhar um pouquinho mais, mesmo que seja apenas para não parar com uma impressão tão terrível.

— É verdade, ele disse. Agora, tudo está desaparecendo. Eu devo ser louco para tentar fazer o que estou tentando. Ninguém mais pinta retratos de frente como este.

— Você nunca fez perfis? perguntei.

— Sim. Um ou dois. Mas um perfil não é menos difícil. O centro nele é a orelha, e as orelhas não me interessam. Quando você olha para alguém ou pensa na aparência que essa pessoa tem, é sempre de frente.

Logo chegaram algumas pessoas para falar com ele, e tivemos de parar. Acendi as luzes. O retrato parecia melhor. A cabeça tinha voltado mais ou menos ao prumo em relação ao corpo, mas estava acinzentada e indistinta, parecia muito longínqua e não tinha nenhuma semelhança comigo, se isso pode contar como um critério.

— Amanhã irá melhor, ele disse. Fizemos bem em trabalhar um pouco mais.

Enquanto ele recebia suas visitas, fui ao cômodo vizinho conversar com Annette. Eu me sentia completamente exausto. O bem-estar físico, que a magnífica tarde tinha me feito sentir, agora parecia não só remoto, como quase inconcebível.

— Quanto tempo você acha que isso pode durar assim? perguntei.

— É impossível dizer, respondeu. Isso poderia continuar indefinidamente. Alberto parece ter cada vez mais dificuldade em terminar as coisas.

— Mas não posso ficar aqui para sempre, eu disse. Preciso voltar para Nova York. Já adiei várias vezes a minha partida. O que devo fazer?

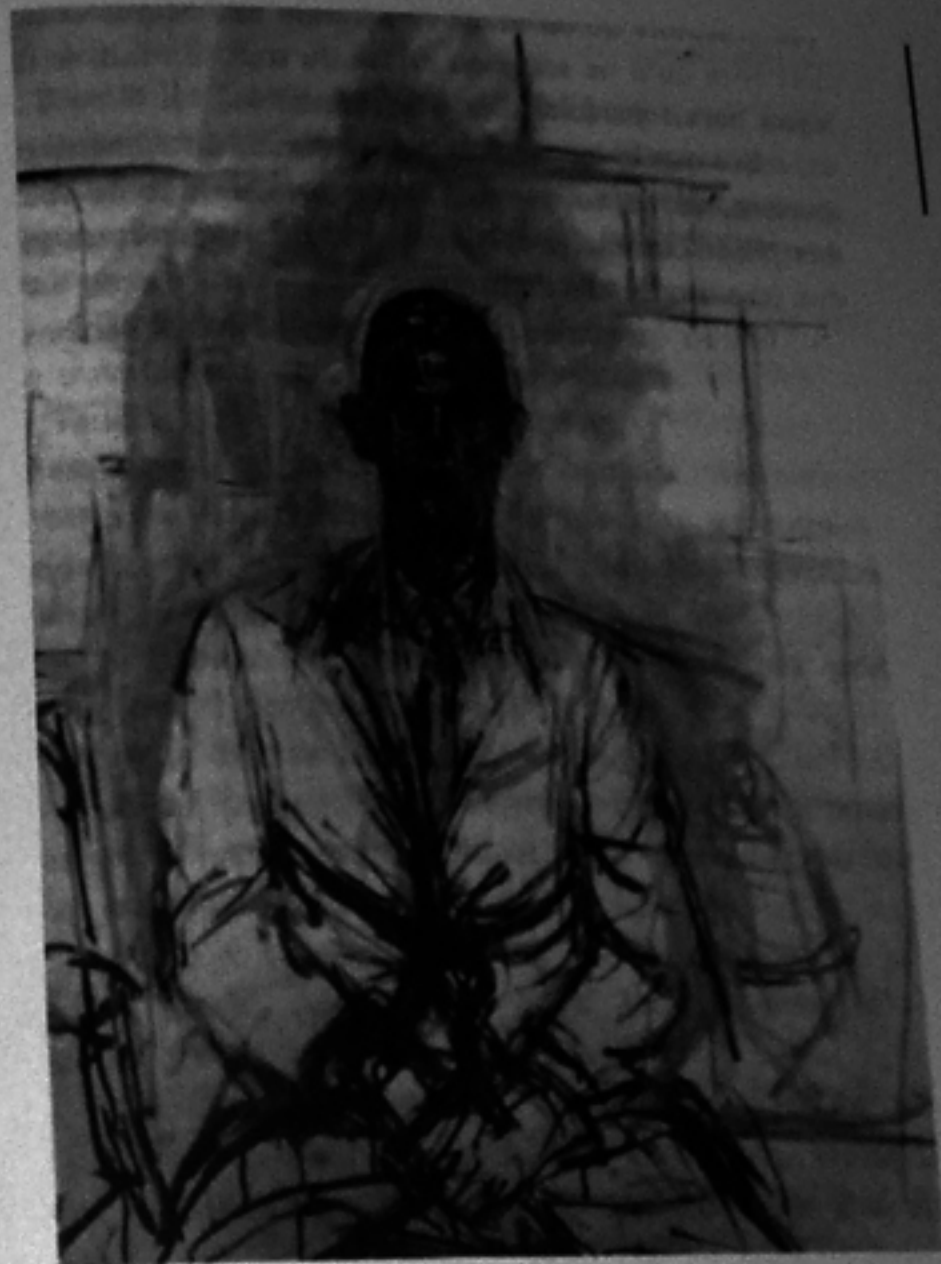
— Não posso lhe responder. Mas acho que você deveria conversar sobre o assunto com Alberto e fixar um prazo. Ele gosta de vez em quando de trabalhar com um prazo em mente. E depois, talvez no último minuto, você poderia recuar um ou dois dias. Esse modo de agir teve bons resultados certa vez com Yanaihara, quando ele devia voltar para o Japão, embora não o tenha feito deliberadamente. O retrato ficou muito bom.

— Não sei o que fazer, eu disse, mas logo vou ter que tomar uma decisão. Em todo caso, não posso

continuar assim. Se ao menos o retrato parecesse progredir a cada dia, seria diferente. Sei que Alberto deve trabalhar à sua maneira, mas às vezes parece que a gente posou horas a fio e não aconteceu absolutamente nada. Na verdade, o quadro parece às vezes andar para trás.

— Se você tivesse posado tanto quanto eu, Annette disse sorrindo, isso não o atormentaria. Mas não quero mais posar como fazia, pois toda sua vida pode simplesmente consumir-se assim.

— Vou falar com ele sobre a partida, eu disse. Vamos ver.



Quando cheguei no ateliê no dia seguinte, encontrei a porta aberta, mas Alberto não estava lá e Diego não tinha nenhuma idéia de onde ele podia estar. Dirigi-me ao café. Era mais um dia de beleza excepcional. Eu me sentia todo exaltado e me dizia que, se encontrasse Alberto deprimido, seria certamente capaz de lhe levantar o moral.

Ele estava sentado em seu lugar habitual ao fundo do café, caído de desânimo. Assim que me

sentei à sua mesa, meu entusiasmo começou a decrescer. Dei-me conta de que sua personalidade era forte demais para ser afetada pelo bem-estar que uma deliciosa tarde pode provocar em alguém.

— Estou tão nervoso que poderia explodir! ele me disse.

Esfregava constantemente as mãos.

— Você não está com frio? perguntou.

— Não, nem um pouco, respondi. Está um dia magnífico.

Mas ele insistiu que fazia muito frio e que seria preciso ligar o aquecedor elétrico no ateliê. Subitamente, fez várias caretas horríveis e apoiou o rosto nas mãos. Em seguida, disse tranqüilamente:

— Está vendo como eu sou miserável?

— Sim, estou vendo.

E, de fato, miserável era exatamente o que ele parecia ser. Ali estava, pensei, o verdadeiro Giacometti, sentado sozinho no fundo de um café, cego à admiração e reconhecimento do mundo inteiro, o olhar perdido num vazio de onde não podia vir nenhum conforto, atormentado pela dicotomia irremediável de seu ideal, mas condenado por essa irremediabilidade mesma a lutar enquanto vivesse, para superá-la. É que consolo era para Giacometti que os jornais de numerosos países falassem dele, que os museus mostrassem por toda parte obras suas, que pessoas que ele nunca conheceria o conhecessem e o admirassem? Nenhum. Absolutamente nenhum.

Voltamos ao ateliê. Ele ligou o aquecedor elétrico. Considerando que, para mim, já estava bastante quente, decidi tirar minha camiseta de baixo.

— O que é que você está fazendo? perguntou.

— Pensei que seria mais divertido se eu posasse nu, para variar.

Ele não achou nada divertido.

— Já tenho muito o que fazer com sua cabeça para me preocupar com seu corpo, rosnou.

E, sentando-se para começar a trabalhar, murmurou:

— Nunca me sairei desta.

Um pouco mais tarde, com um sinal de cabeça na direção da tela, acrescentou:

— O inferno está bem aí.

— Onde? perguntei. Na ponta do meu nariz?

— Não, é o seu rosto inteiro.

Ri, mas ele não.

— Isso devia ser proibido, retomou depois de um momento, como entre os judeus.

Ele se referia, me dei conta, à proibição de representar a figura humana, e eu lhe disse:

— Seria uma maneira de tornar a pintura ainda mais difícil.

— Não, respondeu. O mais difícil de fazer bem é o que é o mais familiar.

Num dado momento, enquanto trabalhava, seu cigarro escorregou dos dedos. Ele gemeu, choramingou, soluçou quase. Depois o apanhou.

— Estou ficando senil, disse com um suspiro.

— De maneira nenhuma, protestei.

Eu sabia que ele percebia perfeitamente que eu não o levava a sério, mas por vezes eu me interrogava em que medida ele próprio levava a sério observações que, no momento mesmo em que as fazia, pretendiam sugerir um estado de espírito bastante diferente e muito mais complexo.

— Não diga não por caridade, respondeu. No entanto, é gentil de sua parte, de você e de todos. Aliás, você deve estar pensando: "Pouco importa, pois, de toda maneira, ele logo vai esticar as canelas."

— Não diga tolices, protestei de novo.

— Não estou dizendo. Eu não poderei continuar por muito tempo assim.

— Não quero escutar esse tipo de conversa, eu disse.

Ficamos então algum tempo calados. Ele trabalhava firme enquanto eu observava seus movimentos e me concentrava para tentar ficar imóvel.

— É impossível fazer o que estou tentando fazer, exclamou depois de um momento. Ninguém mais poderia fazê-lo. Além do mais, ninguém nem mesmo tenta.

Logo, declarou que precisava descansar alguns minutos. Tirou a tela do cavalete para estudá-la.

— A coisa está vindo, ele disse. Chegou agora num ponto em que, em cinco minutos, poderia ir bem longe.

A cabeça estava mais estreita e mais comprida do que no dia anterior, com traços mais precisos, mais bem definidos. Mas continuava um pouco inclinada.

Ele se queixava de cansaço e de frio. Como tinha tido um acesso de gripe logo antes de ir a Londres, sugeri-lhe ir se deitar e repousar um momento. Uma hora mais tarde, entrei em seu quarto. Ele estava na cama vestido, lendo *O espião que veio do frio*. Na cama sentia-se bem, disse, mas não tinha certeza

se seria capaz de trabalhar naquele dia. Esperei ainda meia hora conversando com Diego, em seguida voltei ao seu quarto. Alberto estava se distraíndo com *O espião*, mas achava que estava com febre. Não obstante, não queria tirar a temperatura porque tinha prometido a Annette ir naquela noite à cerimônia de gala da Opéra para a inauguração do novo teto de Chagall. Se estivesse com febre, não poderia ir e ela ficaria decepcionada. Insisti para que, apesar de tudo, ele tirasse a temperatura. Estava exatamente com trinta e nove.

— Nada de Opéra, eu disse.

— Annette vai ficar desapontada, lamentou. Preciso telefonar para ela.

Depois do telefonema, despiu-se e entrou na cama.

— O retrato está vindo. Não me dou por vencido.

— Claro que não, eu disse.

Ele declarou que seu marchand estava para vir ao ateliê e que era preciso fazer uma seleção de bronzes, pinturas e desenhos para ele levar. Giacometti estava particularmente preocupado com o que Pierre Matisse pensaria dos bronzes que tinham sido recentemente fundidos. Disse-me:

— Mandei fundi-los só para ver como eles ficariam. Em bronze, uma coisa fica tão diferente. Isso me auxilia em meu trabalho, ver as coisas de outro modo.

— Claro, eu disse.

— Você fala comigo como se eu estivesse gagá, ele protestou com irritação.

— Absolutamente. Você não pode querer que

eu o contradiga simplesmente para lhe provar que estou prestando atenção em você, pode?

— Não, não, murmurou. Mas estou furioso por estar doente. É tão estúpido.

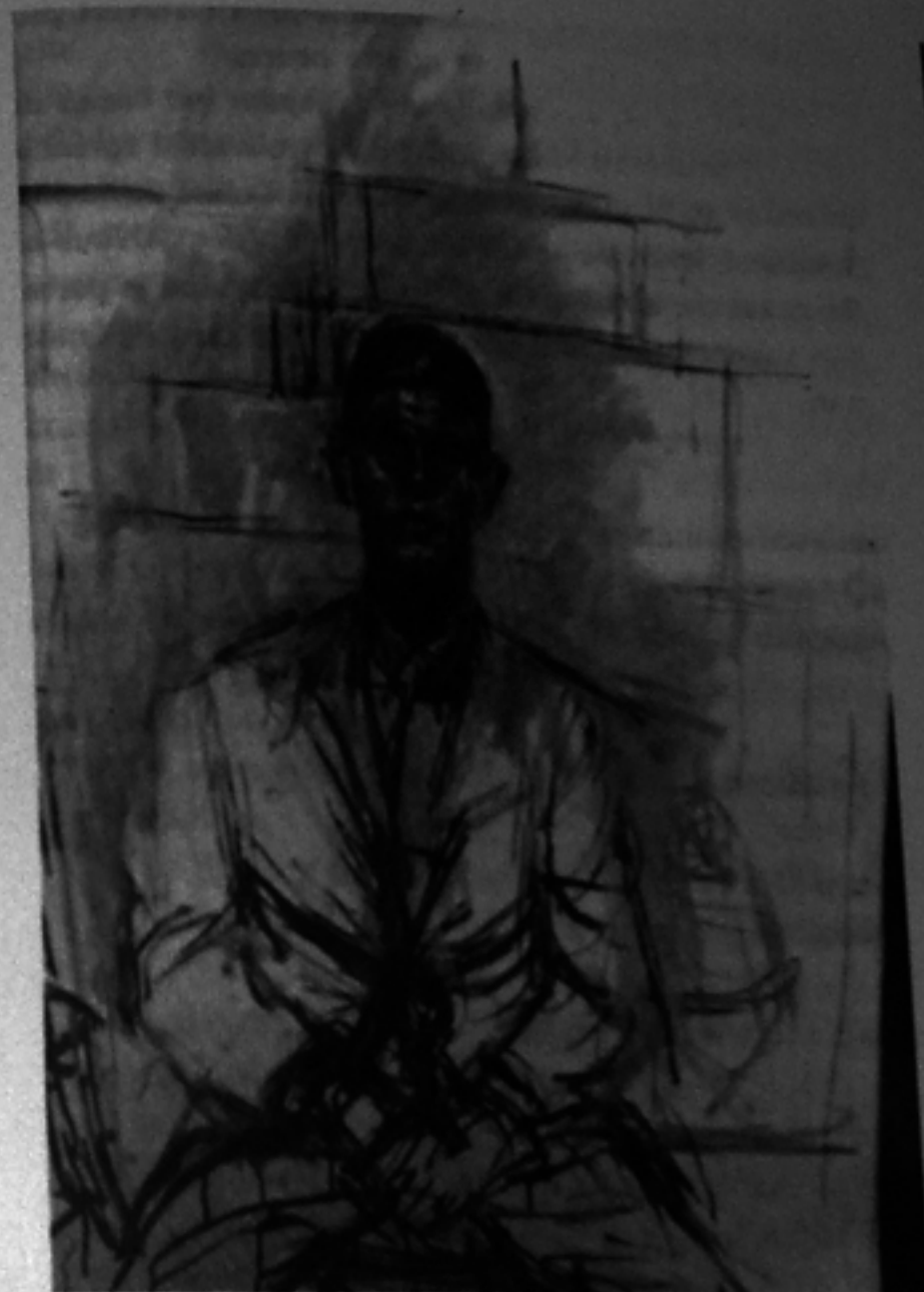
Com o tempo, ficou mais animado, riu e recitou alguns poemas lascivos que conhece de cor. Telefonei ao médico, que prometeu vir ao ateliê mais tarde. Annette logo chegou. Ela estava menos decepcionada por não ir a Opéra do que inquieta em relação a Alberto. Como eu me preparava para sair, ele me disse:

— Não deixe de vir amanhã, em todo caso. Talvez a gente possa trabalhar. Esse retrato é trabalho forçado.

— Vamos ver, eu disse.

De manhã, soube por Pierre Matisse que Giacometti estava melhor, que a febre tinha caído, mas provavelmente ele não estaria em forma para trabalhar naquela tarde. Apesar disso, como eu havia prometido, fui ao ateliê por volta das quatro horas.

Ele estava na cama, lendo ainda *O espião que veio do frio*. Sentia-se bem, disse-me, e achava tão agradável ficar na cama sem trabalhar, que estava tentado a nunca mais se levantar. Fiquei ali uma hora ou duas. Não fizemos nenhuma alusão ao retrato. Mas, quando estava indo embora, ele me anunciou que com certeza trabalharíamos no dia seguinte.



Quando cheguei por volta das três da tarde, Alberto dormia. Só acordou porque bati na porta de seu quarto. Ele tinha o aspecto bastante descansado, extraordinariamente jovial, menino mesmo. Fiz essa observação a ele. Riu e respondeu que se sentia muito bem.

Fomos ao ateliê onde, por alguns instantes, trabalhou no busto de Diego que estava fazendo de memória. Esse busto tinha substituído aos

poucos a figura alta para se tornar sua principal preocupação escultórica.

Giacometti tem o hábito não somente de desenhar nos jornais e revistas que sempre carrega com ele, como também de rabiscar neles notas para seu próprio uso, lembretes do que o ocupa mais no momento e do que ele não deve, e mesmo, na verdade, do que não consegue esquecer. Por exemplo, na primeira página do *France-Soir* de quinta-feira, 24 de setembro, escreveu em italiano: "Tudo bem se..." Segue, num quadrado, uma lista de nomes: Lord, Caroline, Diego, Annette. Eram seus modelos daquele momento, embora ele não trabalhasse no retrato de Annette havia várias semanas.

— Acabei aquele livro, disse, sentando-se para começar a pintar.

Falou algum tempo do *Espião*, analisando a intriga e apontando detalhes que lhe haviam parecido contraditórios e ilógicos. Estes se referiam sempre à natureza e ao caráter dos personagens, não à situação. As anedotas lhe interessam muito menos que a natureza humana, da qual é um juiz lúcido e imparcial.

Logo, anunciou que a pintura estava indo muito mal.

— As coisas estão com um ar sombrio, meu pobre amigo, murmurou.

E continuou protestando, como muitas vezes antes, que o empreendimento todo era abominável, impossível, absurdo, fadado ao fracasso. Queria pintar naturezas-mortas, dizia, só naturezas-mortas. Mas para acrescentar logo depois:

— Elas seriam tão difíceis quanto os retratos.

Trabalhava na cabeça, fazendo e refazendo-a infinitamente, dando algumas pinceladas, olhando para mim, dando mais pinceladas, olhando novamente para mim, tragando de vez em quando o cigarro, resmungando exclamações de desespero e desgosto. Eu estava lá, imóvel, silencioso, transpirando, olhando-o nos olhos, quando acontecia de ele dizer: "Ei, olhe aqui!", ou: "Não se mexa!", ou: "Deixe-me ver!" E por momentos a situação parecia ter se tornado completamente irreal. O retrato enquanto retrato não tinha mais nenhuma significação. Mesmo enquanto pintura, não parecia significar grande coisa. O que significava algo, a única coisa que tinha vida própria, era a incansável, a interminável luta de Alberto para expressar em termos visuais, através do ato de pintar, uma percepção da realidade que acontecia de coincidir momentaneamente com a minha cabeça. Conseguir isso era evidentemente impossível, uma vez que o que é abstrato por natureza nunca pode se tornar concreto sem ser alterado em sua essência. Mas ele estava sujeito, estava de fato condenado a essa tentativa que, em certos momentos, parecia ser uma tarefa de Sísifo. E eu me encontrava temporariamente envolvido nela. Mas me esquecia por vezes do caráter temporário desse envolvimento. Então, o que acontecia a nós dois, por intermédio e por causa da pintura, tornava-se irreal, não deixando de ser num certo sentido mais do que real, pois a natureza mesma da realidade estava na raiz da situação. Portanto, nossa presença e nossa relação pareciam às vezes



proceder, e participar, do absurdo, serem a um só tempo ridículas e sublimes.

Um jovem apareceu na porta e pediu a Giacometti para lhe autografar um livro, o que ele fez muito amavelmente.

Em seguida, depois de trabalhar por algum tempo, disse:

— Falta ainda fazer o corpo inteiro. Mas, assim que o pescoço estiver no lugar, o resto virá por si próprio. Daqui até amanhã à noite, eu conseguirei. É preciso resolver isto com coragem.

Mais tarde, o trabalho pareceu de novo estar indo menos bem.

— Não sei fazer nada, ele disse. Se Cézanne estivesse aqui, com duas pinceladas ele poria tudo em ordem.

— Não estou tão certo disso, eu disse. Afinal, ele também tinha uma enorme dificuldade para pintar. Estava sempre se queixando disso com amargura.

— É verdade, murmurou. Até ele tinha dificuldade.

A luz começou gradualmente a baixar. Mas Alberto continuava trabalhando. Parecia-me que nós estávamos lá, a sós, desde sempre, como insetos pré-históricos presos no âmbar de alguma conífera extinta.

— Peguei-o, disse ele. Você não me escapará mais agora.

Eu não sabia o que ele queria dizer ao certo, mas pouco importava; o que quer que fosse, era verdade.

Por fim, ficou tão escuro que tivemos de parar.

Quando ele tirou a tela do cavalete e a expôs à luz no fundo do ateliê, pareceu quase surpreso.

— Agora estamos chegando em algum lugar, ele disse, evidentemente bastante satisfeito. Está vendo? O espaço em volta da cabeça ficou muito mais preciso. E a relação do corpo com a cabeça está mais forte porque a própria cabeça está mais forte. Ela não está mais inclinada.

Tocou a pintura em vários lugares com a ponta do dedo, modificando um traço aqui, uma sombra ali. Dizem que Ticiano terminava suas pinturas com os dedos mais do que com os pincéis. Dessa vez, pelo menos, Giacometti parecia quase satisfeito. Mas não completamente.

— Amanhã, ele disse, ficará ainda melhor.

— Sim, eu disse, e isso me lembra que temos de falar de algo.

— De quê?

— Quando é que eu vou embora?

— Quando você quiser.

— Sim, mas é preciso pensar na pintura.

— Isso não deve interferir em sua vida, ele disse.

— Não, mas agora que fomos tão longe, parece realmente uma pena não irmos ainda mais longe. Não quero dizer que você deva terminar o retrato, sei que não se trata disso, mas estou certo de que você poderia ir mais longe e não quero impedi-lo disso indo embora.

— A gente sempre pode ir mais longe. Você partirá quando tiver de ir, é só.

— Digamos, então, a semana que vem? Hoje é sexta-feira. Digamos, quarta-feira que vem? Isso nos dá mais quatro sessões de três ou quatro horas cada.

Em quatro sessões deveríamos ser capazes de percorrer bastante caminho.

Ele meneou a cabeça:

— A gente deveria ser capaz de percorrer bastante caminho numa única sessão. Combinado, então, para quarta-feira que vem.



Annette e Alberto estavam no quarto, onde tinham acabado de almoçar — circunstância totalmente inusitada e devida somente à febre recente de Alberto —, quando cheguei no dia seguinte. Ele estava sentado na cama, estudando as reproduções a cores de dois grandes livros de arte, um de pinturas de Jan van Eyck, o outro de mosaicos bizantinos. Na página branca oposta ao *Homem com turbante vermelho* de van Eyck, ele

havia feito uma cópia detalhada desse quadro com caneta esferográfica azul. Depois de alguns minutos, fechou os livros com um golpe seco e propôs irmos os três tomar um café antes de começarmos, ele e eu, a trabalhar.

Enquanto íamos pela rua, começou subitamente a cantar com uma voz forte e rouca. Vinham na direção oposta duas senhoras burguesas empinadas, usando chapéus com flores. Elas encararam Alberto com espanto e, depois que passamos, viraram-se para nos olhar com incredulidade e indignação. Eu as via como caricaturas tão óbvias do que elas próprias eram que ri às gargalhadas. Annette e Alberto também se divertiam extremamente. E na rue d'Alésia, quando viramos a esquina, Alberto recomeçou a cantar. E eu, a rir.

— Entre o seu riso e o meu canto, ele disse, a gente corre o risco de ser preso por desordem na via pública.

Continuamos o caminho e ele disse:

— Tudo parece diferente hoje. Tudo está mais bonito.

Na frente do café, parou para olhar as árvores:

— Nunca as vi assim antes, murmurou.

E no café, uma vez à mesa, repetiu:

— Nunca vi as árvores assim antes.

Annette só ficou um pouquinho conosco; tomou seu café e foi fazer compras. Quando ela saiu, Alberto começou a desenhar na página de guarda de um livro que havia tirado do bolso. Uma vista do café tomou forma rapidamente com os traços nervosos, incisivos de sua caneta esferográfica, que ele quase não tirava do papel enquanto

desenhava, levantando constantemente os olhos para a cena diante dele. Quando terminou, eu disse:

— É difícil para mim imaginar como as coisas aparecem para você.

— É exatamente o que tento fazer, respondeu, mostrar como as coisas aparecem para mim.

— Mas qual é a relação entre sua visão, o modo como as coisas aparecem para você e a técnica de que dispõe para traduzir essa visão em algo que seja visível para os outros?

— O drama todo está aí, disse. Não tenho essa técnica.

— Compreendo o que você quer dizer, respondi. Isso é relativo quanto ao que você considera como o absoluto. Mas, apesar de tudo, você tem uma técnica.

— Tão pouco. Quando era menino, eu achava que podia fazer qualquer coisa. E esse sentimento durou até os dezessete, dezoito anos. Então subitamente me dei conta de que não podia fazer nada e me perguntei por que. Quis trabalhar para descobrir. E é isto que me faz trabalhar desde então, esse desejo de descobrir por que não posso simplesmente reproduzir o que vejo. Comecei com a técnica que eu tinha em mãos, que era mais ou menos a técnica impressionista, e trabalhei com ela até cerca de 1925. Aí, de repente, enquanto estava pintando de observação minha mãe, constatei que era impossível. De modo que tive de recomeçar tudo do zero, e sair procurando. Depois disso, acreditei, com o tempo, ter feito progresso, um pequeno progresso, até o momento em que comecei a

trabalhar com Yanaihara. Foi por volta de 1956. Desde então, as coisas têm ido de mal a pior.

Suspirou, lançou um olhar para o desenho que acabara de fazer e fechou o livro.

Voltamos ao ateliê e ele começou imediatamente a trabalhar.

— Restam-nos ainda quatro sessões. É mais que o necessário para abrir a porta ou fechá-la para sempre. De qualquer modo, o retrato será seu. Se ficar ruim, eu o darei com indiferença, se ficar bom, darei com prazer.

— Obrigado, eu disse. Isto é, não sei como lhe agradecer.

— Não precisa. A gente trabalhou junto nisso, e prefiro que você fique com ele e não um estranho.

— É verdade que tenho a sensação de ter participado ativamente dele. Não senti que eu era simplesmente uma maçã, como a madame Cézanne.

— Claro que não. O modelo é muito importante. Yanaihara e Caroline sentem o mesmo que você, que posar é participar ativamente do trabalho. Isso também não é fácil, eu sei. Em contrapartida, Genet sentia que posar era completamente passivo. E ele parou de posar porque tinha a impressão de que estava sendo transformado num objeto. Essa me pareceu uma atitude muito literária.

À medida que o trabalho progredia, ele perdia coragem. Não consigo me lembrar agora, e não observei na época, se seus momentos de satisfação relativa e de desânimo obedeciam a um ritmo cíclico.

Talvez sim. Em todo caso, acabei me perguntando com o tempo se a pintura não estaria em seu melhor estado — de um ponto de vista objetivo, naturalmente, não do dele — exatamente quando ele tinha a impressão de que as coisas iam pior.

Começou a sacudir a cabeça, a suspirar, a praguejar.

— Perdoe-me pelos palavrões, ele disse, querendo provavelmente sugerir que, apesar de todas as dificuldades, seu senso de humor permanecia intacto.

— Impossível! É simplesmente impossível a esta distância. Mas é uma ilusão acreditar que seria mais fácil de mais longe. Quando van Eyck pintou o *Homem com turbante vermelho*, ele estava certamente mais longe.

— Você acha realmente? perguntei. Aquela pintura é tão detalhada, que se diria que o pintor ficou forçosamente muito perto do modelo.

— Não. A gente vê melhor os detalhes à distância. A cor também. É uma ilusão acreditar que se deve estar perto. Em todo caso van Eyck não é tão bom quanto eu pensava. Os bizantinos são infinitamente superiores.

Continuou a trabalhar servindo-se do pincel grande.

— O que estou fazendo é um trabalho negativo, disse. É preciso fazer desfazendo. Tudo está desaparecendo mais uma vez. É preciso ousar, dar a pincelada final que faz tudo desaparecer.

— É uma ousadia que não lhe falta, observei.

— Isso não é tão fácil quanto pode lhe parecer, respondeu. Algumas vezes, é muito tentador

satisfazer-se com o que é fácil, particularmente se as pessoas lhe dizem que é bom.

Mais tarde ele disse:

— O essencial é trabalhar sem nenhuma idéia preconcebida, sem saber de antemão como o quadro vai ficar. Van Gogh, por exemplo, trabalhava com uma idéia preconcebida. Ele escrevia a Théo descrevendo telas que ainda não tinha pintado. Picasso tem sempre uma idéia preconcebida. Mas Corot não. Suas figuras são absolutamente magníficas. E *O campanário de Douai*, no Louvre, é como um sonho. É muito importante evitar toda idéia preconcebida, tentar ver somente o que existe. Cézanne descobriu que é impossível copiar a natureza. Isso não pode ser feito. Mas é preciso, apesar de tudo, tentar, tentar — como Cézanne — traduzir suas próprias sensações.

Depois de trabalhar por algum tempo em silêncio, recomeçou a gemer e a blasfemar.

— É abominável, disse. Não há esperança.

Eu acabara me acostumando com reclamações daquele tipo, embora, certamente, não considerasse a angústia de Alberto menos intensa apenas pelo fato de ter me habituado a ela. Mas podia, ao mesmo tempo, pensar em outras coisas. E exatamente naquele momento veio-me a lembrança das duas senhoras que tinham ficado tão espantadas ao ouvi-lo cantar. Comecei a rir.

— Você acha isso engraçado? perguntou.

Ao explicar-lhe por que eu ria, ele disse:

— Eu devia ter me tornado um palhaço. Teria sido mais fácil e mais engraçado que ser pintor.

Logo, paramos para descansar. Fui tomar notas

na sala do telefone. Quando voltei dessa atividade clandestina, Alberto parou imediatamente de trabalhar no busto de Diego para continuar nosso retrato.

— Merda! exclamou. Você está completamente diferente de antes.

— No entanto continuo o mesmo, eu disse.

— Não parece, insistiu. O que é que vou fazer agora?

Apesar disso, continuou a trabalhar resolutamente. Um pouco depois, disse:

— Estou destruindo tudo com uma bela coragem.

E, pela maneira como ele parecia estar pintando, concluí que de fato era o que fazia.

Considerando que as coisas estavam indo aparentemente tão mal, pensei que eu poderia tentar, ao menos, aproveitar para obter alguma satisfação, ainda que menor. Desde o início, eu tinha ficado incomodado pela presença no quadro do banco alto que Alberto havia esboçado à esquerda na primeira sessão. Eu tinha feito alusão a isso uma ou duas vezes. Vendo que ele se servia mais uma vez do pincel grande, voltei ao assunto. “Está bem, tirarei o banco para agradá-lo”, disse. E deu algumas pinceladas naquela região da tela. O banco não desapareceu completamente, mas ficou menos importante. E assim permaneceria.

A obscuridade invadiu pouco a pouco o ateliê. Finalmente, eu mal distinguia os traços do rosto dele.

— Gosto de trabalhar no escuro, afirmou. Por fim, todavia, teve de parar.

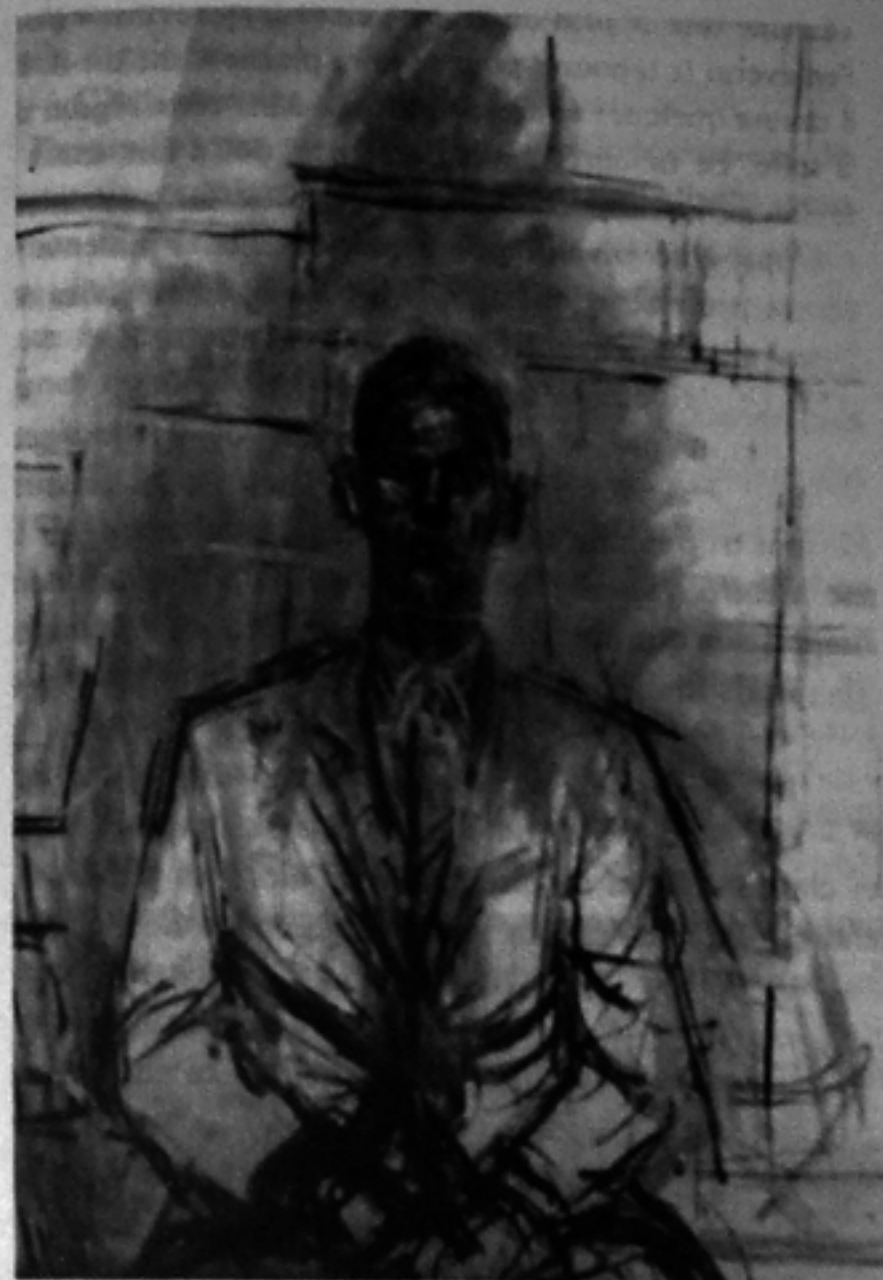
T.  
P. 170  
cap III

Ele não estava satisfeito com o trabalho daquele dia. A sombra sob o queixo estava escura demais, as saliências na tela, luminosas demais, e no espaço em volta da cabeça entrecruzavam-se linhas cinzentas que davam a impressão de que minha cabeça estava presa numa pequena jaula.

— Mas tudo isso é necessário para amanhã, insistiu.

— Houve progresso, apesar de tudo, eu disse, não?

— Oh! sim. Sempre há progresso, mesmo quando as coisas estão piores, porque, então, não precisamos mais refazer as coisas negativas que já fizemos.



Quando cheguei, no dia seguinte, Giacometti estava discutindo negócios com Pierre Matisse, que não foi embora antes das cinco horas. No entanto, mesmo assim, Alberto não pareceu ter pressa de pintar. Em vez disso, começou a modelar o busto de Diego. Para levá-lo diante do cavalete, depois de ter posto tudo no lugar, tive de puxá-lo pela manga do paletó.

— Estou bastante cansado hoje, declarou. Fiquei

de pé até as cinco horas e, depois disso, não dormi muito bem.

Uma vez começado o trabalho, não tardou a dizer:

— Preciso destruir tudo de novo.

— Isso já era previsto, retruquei.

— Não a esse ponto. Olhe para mim! Merda!

Estou exatamente onde me encontrava em 1925. É absolutamente impossível reproduzir sobre uma tela o que vejo.

— Claro, eu disse. O que simplesmente nos leva ao fato de que não se pode esperar copiar a natureza.

— No entanto, é a única coisa que vale a pena, ele disse. É a única coisa que me interessa.

Contou-me um pouco mais tarde que havia passado em revista todos os desenhos de suas pastas e que Pierre ia levar cinquenta e oito deles. Mas não tinha dado a ele, acrescentou, um desenho que havia feito de mim logo antes de ir a Londres, porque pensava que eu talvez quisesse ficar com ele.

— Bem, eu disse, é claro que gostaria de ficar com ele, mas não posso pegar tudo. Talvez você também queira guardá-lo com você.

— Não faço nenhuma questão, ele disse.

Em seguida, acrescentou:

— Daqui até quarta-feira, nós veremos. Se a pintura ficar boa, você levará a pintura e o desenho. Se não, você não ficará com nada. Pois é quinta-feira que você parte, não é?

Não respondi, percebendo perfeitamente que ele sabia que era quarta-feira.

— É quinta-feira que você parte, não é? repetiu com um sorriso perverso.

— Você não devia fazer o modelo rir, respondi.

Com isso, ambos rimos.

Naquele momento bateram à porta e Alberto foi abrir. Era uma mulher perguntando com um sotaque americano bastante acentuado se um pintor chamado Haydon morava perto dali. Ele respondeu que não sabia. Então, a mulher, tendo reparado no nome escrito à porta do ateliê, perguntou se ele era o Giacometti. Ele respondeu que sim e ela começou a dizer o quanto admirava suas obras, que as tinha visto em diversos museus americanos. Ele lhe agradeceu. Quando voltou ao cavalete e recomeçou a trabalhar, eu disse:

— O Giacometti! Assim, você sabe quem é! Você fica sabendo que é famoso e que as pessoas admiram seu trabalho.

— Fico sempre surpreso, respondeu com um sorriso, quando me dou conta de que desconhecidos ouviram falar de mim.

— Isso não é nem um pouco surpreendente. Afinal, seu nome está com frequência nos jornais.

— Oh! nem tanto assim.

— Está, sim.

— Nem tanto quanto o do general de Gaulle! disse sorrindo de novo.

— Mas como você se sente tendo se tornado tão famoso e tendo realizado tantas coisas? perguntei.

— Sinto coisas diferentes conforme os momentos. Resisti à intrusão do sucesso e do reconhecimento o máximo que pude. Mas talvez a melhor maneira de ter sucesso seja fugir dele. Em todo caso, depois da Biennale\*, ficou muito mais difícil resistir. Recusei

\*) Giacometti recebeu o prêmio de escultura na Bienal de Veneza, em 1962.

uma grande quantidade de exposições, mas não se pode recusar eternamente. Não faz sentido.

— Será que tudo isso não o obriga a se dar conta de que você realizou realmente alguma coisa, apesar do que possa pensar quando o trabalho vai mal? perguntei.

Ele acenou a cabeça:

— Quando eu era menino, sentia-me capaz de devorar o mundo e de realizar qualquer coisa. Era aos quatorze anos que eu pensava assim. Mas aos poucos me dei conta de que isso era absurdo. Quando fiz vinte e cinco anos, não esperei realizar mais nada de formidável. E como eu tinha razão! Apesar de tudo, no grupo surrealista, tive uma certa reputação como escultor de vanguarda. Do trabalho de todos aqueles anos só posso dizer que o fiz porque era muito fácil. As esculturas me vinham prontas na cabeça. Em seguida, o único problema era executá-las, e isso era um problema mecânico, não mais que isso, e afinal Diego me ajudava. Mas fui excluído do grupo surrealista porque quis trabalhar de observação. Foi um alívio. Eu detestava o sentimento de competição, de um artista trabalhando contra o outro e explorando idéias que nem sempre lhe pertenciam originalmente. Fiquei feliz, quando comecei a trabalhar num isolamento completo. Até sinto saudades daqueles anos agora, porque, então, podia trabalhar numa mesma coisa por meses a fio sem interrupção. Agora, não é mais possível. Há muitas solicitações de fora. Durante aqueles anos, eu ganhava a vida fazendo objetos, luminárias, vasos e outras coisas do gênero para o decorador Jean-Michel Frank. Outros artistas faziam a mesma coisa, e a maioria deles parecia achar que havia nisso uma espécie de vergonha. Nunca senti

nada disso. Eu tinha tanto cuidado em fazer uma luminária quanto em fazer uma escultura. Sentia que, se podia fazer uma luminária que fosse realmente uma boa luminária, isso me ajudaria para tudo o mais. E me ajudou. Ao fazer esses objetos, compreendi os limites de algumas das coisas que fazia antes.

— Talvez, eu disse, seja por isso que suas luminárias são verdadeiros objetos de arte, mais do que simples luminárias.

— Talvez.

— Você já fez alguma escultura realmente abstrata?

— Nunca, com exceção do grande cubo que fiz em 1934, e ainda assim eu o considerava, na realidade, como uma cabeça. De modo que nunca fiz nada verdadeiramente abstrato.

Perguntei-lhe mais tarde:

— Você nunca pensa em sua juventude com nostalgia?

— Não, respondeu, é impossível, porque minha juventude é agora. Ocorria-me antigamente pensar assim, mas agora nunca mais, a não ser quando falo dela. Eu deveria dizer que é agora a minha infância, porque só agora estou aprendendo a fazer o que quero.

O trabalho aparentemente não estava indo bem. Mais uma vez, ele apagava a cabeça com o pincel ou pintava por cima. Observei que eu teria curiosidade de ver terça-feira se ele pararia de trabalhar num determinado ponto, quando o retrato lhe parecesse ter atingido seu "melhor" estado, ou se trabalharia até o último minuto de claridade.

— Trabalharei até o último minuto, ele disse. Ou não. Talvez não. Veremos.



A luz já tinha começado a declinar no ateliê. Alberto observou que, nas últimas duas semanas, escurecia sensivelmente mais cedo. Respondi-lhe que eu gostava das noites longas.

— Eu também, ele disse, mas prefiro as curtas. Adoro ir me deitar quando já está claro, e é o que quase sempre faço, exceto no auge do inverno. Gosto de ouvir os pássaros acordarem de manhã. Há melros nas árvores aqui perto do ateliê. Eles devem ter sempre estado aí, mas só de dois anos para cá é que comecei a ouvi-los. Estranho, não? E foi também só de dois anos para cá que comecei a gostar do ruído dos automóveis.

— Você gosta até do barulho dos carros e caminhões que passam bem embaixo da janela do seu quarto em Stampa?

— Adoro.

Logo, ficou quase totalmente escuro. Eu disse:

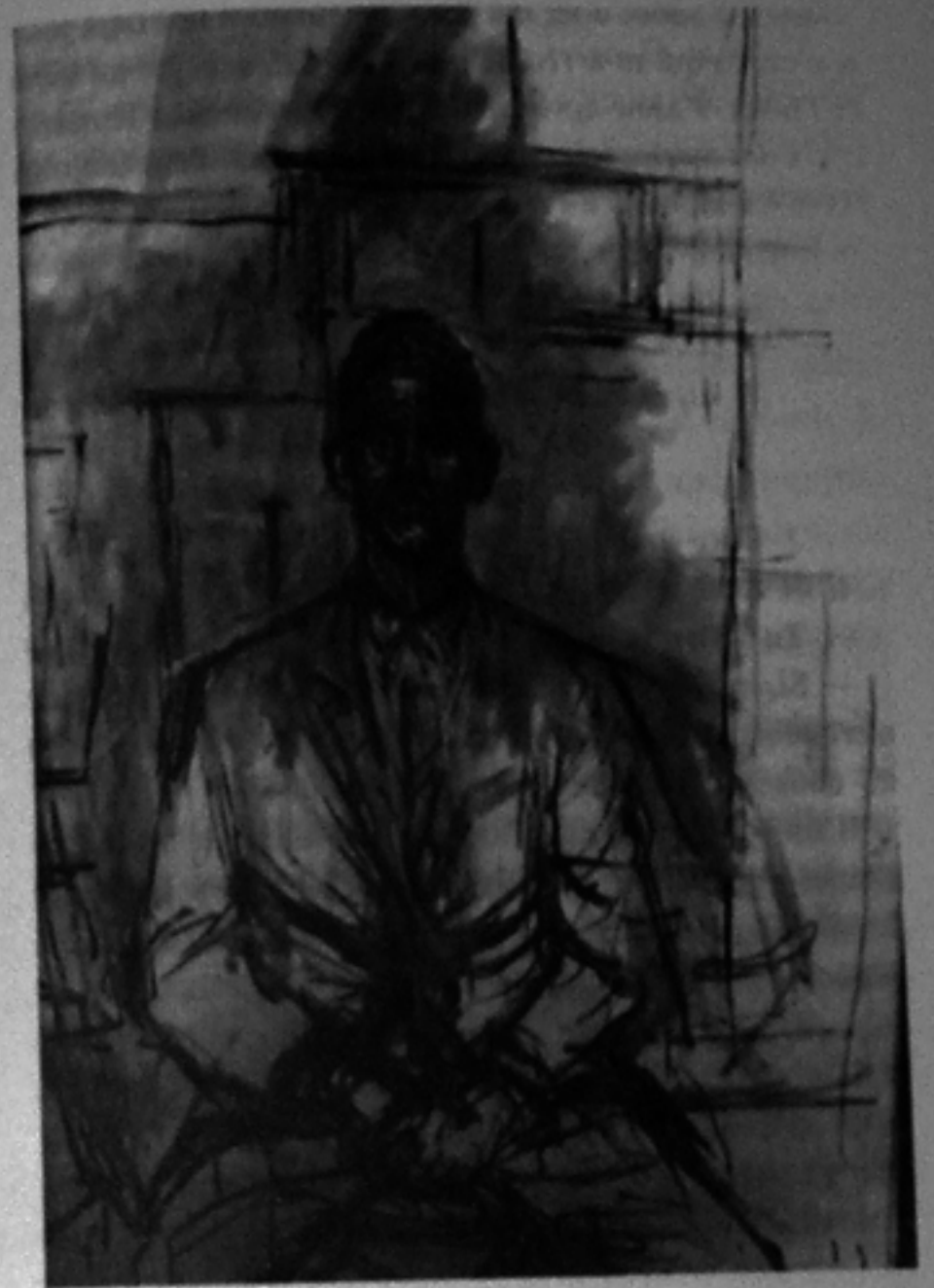
— Com certeza você não pode ver mais nada agora.

— Posso, insistiu. É excelente trabalhar com os últimos clarões do dia, porque se vê então nitidamente as coisas que pegam mais luz.

No entanto, acabou parando. Acendi as luzes e estudamos o quadro, examinando-o quase como se fosse um objeto que acabávamos de descobrir e que precisávamos identificar. O efeito de jaula em volta da cabeça havia desaparecido, mas o rosto em si me pareceu mais vago e indefinido que no dia anterior. No conjunto, porém, tinha-se a impressão de uma mudança positiva. Alberto estava satisfeito.

— Há uma abertura para amanhã, ele disse.

Nesse momento, chegou uma visita, e eu saí.



O trabalho foi mal quase desde o começo da tarde seguinte. Alberto anunciou que estava fazendo tudo desaparecer.

— Tenho que fazer um buraco na natureza, ele disse.

— E passar através dele, respondi.

— Sim, fiz um buraco, mas pequeno demais para atravessar.

Em seguida, depois de trabalhar algum tempo em silêncio, declarou:

— É curioso. Tudo está encolhendo. Parece bem grande, mas não há mais lugar para nada.

E um pouco mais tarde:

— Se alguma outra pessoa tentasse fazer o que estou fazendo, teria as mesmas dificuldades.

— Mas, perguntei, será que mais alguém está tentando fazer o que você tenta?

— Ninguém, que eu saiba. E no entanto parece simples. O que estou tentando fazer é apenas reproduzir numa tela, ou na argila, o que vejo.

— Certo. Mas a questão é que você vê as coisas de um modo diferente dos outros, porque vê exatamente como elas chegam a você e não como os outros as viram antes.

— É verdade que as pessoas vêem muitas vezes as coisas do modo como foram vistas pelos outros, ele disse. É simplesmente uma questão de originalidade da visão, isto é, ver, por exemplo, e ver *realmente* uma paisagem, em vez de ver um Pissaro. Não é tão fácil quanto parece.

O trabalho continuava indo mal. Ele me disse:

— Está mais difícil do que no primeiro dia. Vamos descansar um pouco.

Tirou a tela do cavalete e a instalou no fundo do ateliê.

O retrato nunca tinha tido uma aparência tão boa. A cabeça não estava mais nem um pouco inclinada, e os traços estavam vigorosamente delineados e interligados. Além disso, estava bastante parecido comigo. Fiquei encantado e o disse a ele.

— Há uma abertura, respondeu.

Depois, saiu para dar alguns telefonemas.

Assim que voltou, dez minutos mais tarde, recomeçamos a trabalhar. Anunciou:

— Estou demolindo tudo.

— Que trapaça sórdida! exclamei.

— Pode falar! ele replicou rindo. Justo quando tudo está começando a ir bem, você vai embora. E por quê? Por nenhuma boa razão.

— A razão é suficientemente boa para mim, eu disse, tenho minha vida em Nova York.

Alberto deu um sorriso quase embaraçado:

— Eu só estava brincando. Você não deve me levar a sério.

Logo, declarou que estava cansado, que tinha fome e queria ir comer alguma coisa no café. Levantei-me e fui me postar atrás dele para olhar o quadro.

— Está decepcionado? ele perguntou.

— Nem um pouco, eu disse.

Com efeito, eu não estava decepcionado. Embora não estivesse talvez tão intenso e avançado quanto uma meia hora atrás, o quadro, enquanto pintura e enquanto retrato, oferecia-se ainda a meus olhos sob um excelente aspecto. Fiquei animado. O dia seguinte seria a última sessão e, ainda que eu soubesse que o quadro podia mudar radicalmente para melhor ou para pior em poucos instantes, parecia-me promissor. Nunca esperara que Alberto "terminasse", no sentido convencional do termo, o retrato. Minha única preocupação era que, de seu próprio ponto de vista, ele o deixasse, ou o "abandonasse", como teria dito Cézanne, num

estado que resumisse com o máximo de plenitude possível suas inúmeras metamorfoses. Não havia mais sinal em mim da depressão que tinha algumas vezes sentido, do sentimento de que eu era tão desprovido de esperança a meu modo quanto ele ao dele. O retrato, de alguma maneira, tinha se tornado a pedra de Sísifo para nós dois.

No caminho para o café, declarou:

— A pintura parece plana. Deveria ter profundidade.

— Mas tem profundidade, protestei.

— Não o bastante! exclamou.

Depois, quando seguíamos pela rue d'Alésia, olhou para o céu, que estava resplandecente, e disse:

— Nunca vi o céu assim antes. Está tão alto!

Foi comprar os jornais enquanto eu o esperava no café e, quando voltou, disse-me:

— A pintura está plana. É preciso fazer alguma coisa que seja como um relevo na tela, atrás da tela mesmo. Parecer estar em relevo não é suficiente.

— Mas não pode estar realmente em relevo, objetei.

— Não. E no entanto deve estar.

Mais uma vez, estávamos confrontados com a impossibilidade total do que Giacometti tenta fazer. Uma semelhança, uma ilusão é evidentemente tudo o que pode ser alcançado, e ele sabe disso. Mas uma ilusão não basta. E essa insuficiência se torna para ele cada dia menos aceitável, menos tolerável — quase fisicamente —, mesmo quando se esforça por continuar, por ir mais longe. Talvez haja sempre uma possibilidade de ir um pouco mais longe, não muito, mas um pouco mais, e no reino do absoluto

“um pouco” é sem limites. É essa possibilidade, creio, que dá à obra de Giacometti uma intensidade tão impressionante, uma intensidade que aumentou com o tempo. Mas pode ser também que seja justamente essa possibilidade que o impeça cada vez mais de produzir uma obra convencionalmente “acabada”. Isto é mais aparente nas pinturas do que nas esculturas, pois uma escultura, por sua existência tridimensional, impõe-se inevitavelmente de modo mais imediato que uma pintura bidimensional, está obrigada a fazer muito mais concessões às convenções da ilusão. E uma das convenções mais rigidamente estabelecidas é que uma imagem figurativa, por mais longe que esteja da realidade fatural, não deve por isso deixar de parecer completa e homogênea, segundo seus próprios termos. Como tantos outros hábitos visuais, todavia, e como tantas convenções, essa atitude constitui um limite. O que importa é a acuidade da visão do artista e o grau de realização dessa visão, nada mais. Ora, a acuidade visual de Giacometti não foi igualada, acredito, desde Cézanne. Sua habilidade para realizar essa visão é, por definição, única, mas ela é também exclusivamente dele e atingiu um grau de realização objetiva que sustenta a comparação com Cézanne. Além disso, essa realização às vezes depende inquestionavelmente, para obter seu pleno efeito, do aspecto inacabado de uma obra individual. Já era manifesto no tempo de Michelângelo que o caráter *non finito* de certas obras de arte pode fazer parte integrante do efeito

imaginário deliberadamente concebido e realizado pelo artista.

Voltando ao ateliê, Giacometti queixou-se de cansaço:

— É exaustiva, disse, essa necessidade de concentração total. Tudo parece se manter por um fio. A gente está sempre em perigo.

Como o momento parecia oportuno, tentei lhe dizer que maravilhosa experiência tinha sido para mim posar para ele e o quanto eu a tinha apreciado.

— Você está maluco?

Foi um capítulo fechado. Percebi que ele logicamente não conseguia aceitar a idéia de que pudesse ser inspirador a uma outra pessoa, participar de sua luta e seus esforços — condenados de saída, a seu ver — para atingir o inacessível.

Quando entramos no ateliê, Alberto pediu a Diego para olhar o quadro. A opinião de seu irmão tem muita importância para ele, e isso é compreensível, pois Diego é um crítico lúcido, severo, que não suporta os efeitos superficiais e nunca hesita em dizer o que pensa.

— Está chegando, ele disse. Justamente agora o quadro começa a ter possibilidades reais.

— Sim, disse Alberto. Este é o momento em que tudo poderia começar. A cabeça se apóia muito bem sobre o corpo agora, e o corpo conseqüentemente tem mais volume.

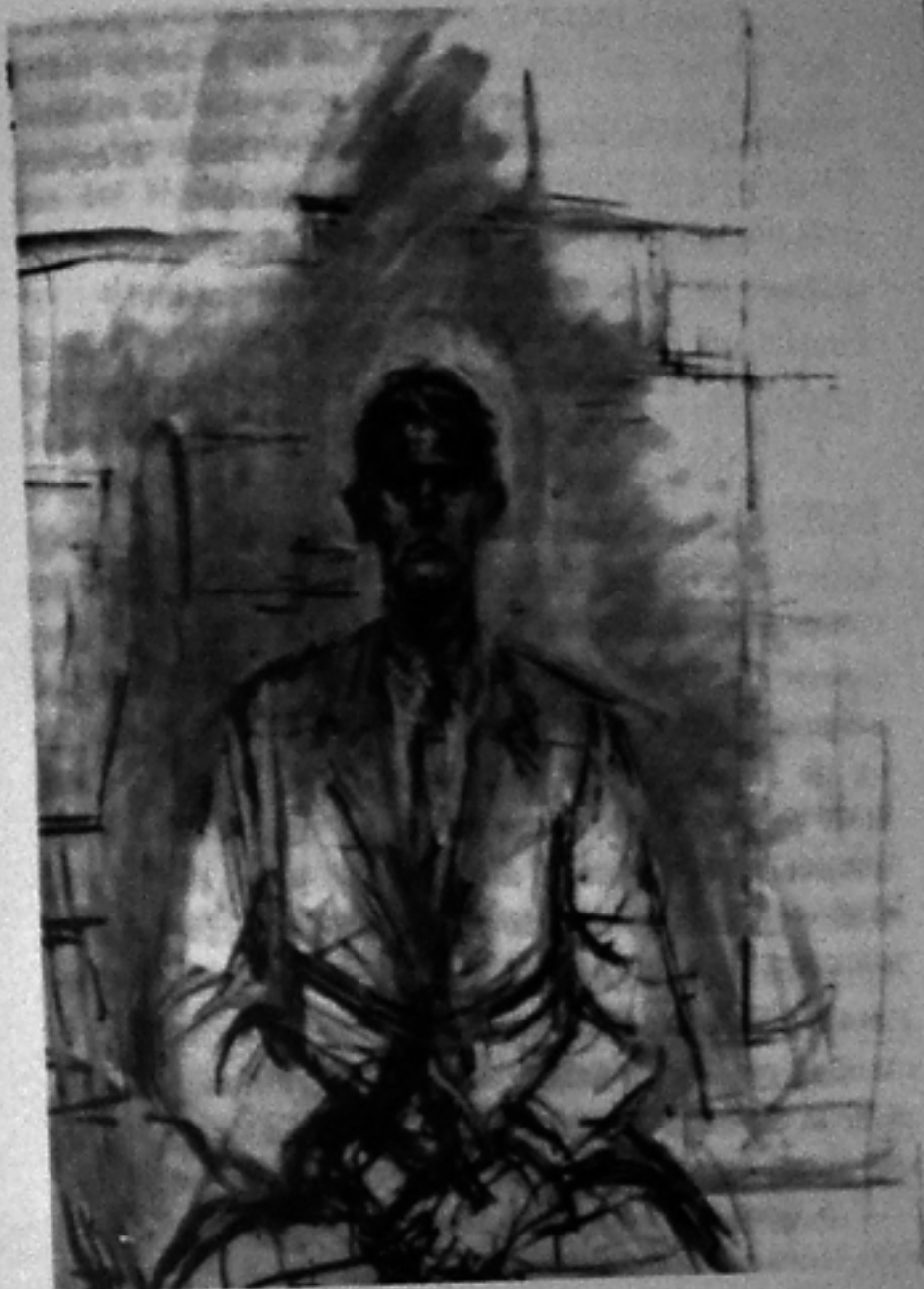
— É que o desenho é bom, disse Diego. O espaço em volta do corpo está mais sólido agora.

— Está apenas começando, disse Alberto virando-se para mim, e você vai embora. É aborrecedor.

— Sim, eu disse, e sinto-me cheio de remorsos, para ser sincero.

— Não se sinta assim, disse Alberto.

No entanto, era o que eu sentia. E mais tarde naquela noite, decidi que afinal eu deveria ficar mais tempo, se ele quisesse. Dada minha afeição por ele e minha admiração por sua obra, era o mínimo que eu podia fazer. O que eram alguns dias ou mesmo algumas semanas considerados do ponto de vista do intemporal? Telefonei-lhe e disse que tinha resolvido ficar. Ele me agradeceu, mas respondeu que havia mais ou menos decidido enviar a tela à Exposição Internacional de Pittsburgh, nos Estados Unidos. Desde que ganhara o prêmio de escultura em 1961, em Pittsburgh, era esperado que ele enviasse para lá algum trabalho. Giacometti pensou então que seria interessante mandar sua obra mais recente. A data limite para entregar o quadro era a sexta-feira seguinte, 2 de outubro. Quinta-feira era, portanto, o último dia que seria possível trabalhar nele. Eu disse a ele que teria prazer em permanecer mais dois dias se ele o desejasse. Respondeu-me que veríamos isso no dia seguinte.



— *A*gora você vai destruir tudo, suponho, eu disse quando começamos a trabalhar.

— Exatamente, respondeu.

E foi isso, obviamente, que começou a fazer. Parecia a princípio estar num excelente humor, rindo e brincando a respeito da mudança contínua dos meus traços. Mas aos poucos, inevitavelmente, tornou-se mais sombrio, à medida que o trabalho progredia.

— É uma merda o que estou fazendo, ele disse, mas talvez não devesse dizer isso, acrescentou, sorrindo para mim. Talvez não seja cortês com você. Eu deveria simplesmente dizer que está muito ruim, mas não se trata de abandonar a pintura agora, não quando as coisas vão tão mal, nem a escultura. Enquanto houver uma mínima chance deverei continuar.

Contou-me que a poetisa, que continuava a persegui-lo, havia observado que devia ser estranho fazer o retrato de um americano, pois o temperamento americano é fundamentalmente diferente do temperamento europeu. Alberto respondera que não achava nem um pouco estranho e que não via nenhuma diferença. Mas ela insistira, observando que ele retratava a natureza íntima do modelo tanto quanto sua aparência exterior. Alberto retorquira: "Já tenho muito que fazer com o exterior para me ocupar com o interior."

Trabalhou algum tempo em silêncio, suspirando de vez em quando e sacudindo a cabeça, fumando, pintando e repintando a mesma parte da tela sem deixar de me olhar constantemente.

— Estou demolindo-o alegremente, observou algum tempo depois.

Uma hora e meia passou, ou mais. Ele disse então:

— Vamos ter que descansar um pouco.

Levantou-se e começou imediatamente a trabalhar no busto de Diego. Olhei o retrato. A cabeça estava em plena transformação e meus traços desconectados pareciam flutuar vagamente numa nuvem cinzenta.

— O momento da verdade chegou, eu disse.

— Por quê? perguntou.

— Temos de decidir se parto amanhã ou não.

— Depende de você.

— Não, de você. Afinal, você é o pintor.

— Mas é você quem parte, disse, não quero influenciá-lo.

— Eu disse que, se você quiser, ficarei com prazer mais dois dias.

— Bem, se você põe as coisas assim, é claro que quero que você fique. Dois dias a mais poderiam fazer toda a diferença.

Telefonei então para mudar minha reserva de avião. Isto feito, senti-me aliviado e satisfeito. Apesar dos momentos de fadiga, a experiência tinha se tornado, com o tempo, cada vez mais vital para mim. O fato de ter adiado o fim para mais tarde tinha certamente me deixado tão contente por mim mesmo quanto Alberto poderia estar de seu lado. Disse isso quando retomamos o trabalho e ele me respondeu:

— Eu também estou muito contente.

Trabalhou um pouco, depois declarou:

— Eu daria qualquer coisa para quem o pintasse. Daria tudo o que tenho e guardaria só o que preciso para terminar meus dias num asilo. De toda maneira, não ligo para dinheiro.

— Nunca conheci alguém tão indiferente às coisas materiais e dinheiro, eu disse.

— No entanto, gasto uma quantia enorme, observou.

— Mas não para você mesmo.

— É verdade que eu daria com prazer tudo o que tenho para alguém que pintasse sua cabeça.

— Você não terá nenhuma dificuldade em encontrar quem aceite essa oferta, eu disse.

— Quem pintasse sua cabeça exatamente como eu quero, especificou.

— Neste caso, não haverá ninguém.

— É verdade.

Annette entrou e pôs-se a conversar conosco. O trabalho tinha começado a ir muito mal. Pelo menos, era o que Alberto dizia. Ele gemia, batia com os pés, exclamava: “É abominável!”, ou “Estou com os nervos prestes a explodir!”, ou “Não sei fazer nada”. Tentamos persuadi-lo, Annette e eu, a relaxar ou a descansar um pouco, mas sem sucesso. No entanto, acabou por dizer:

— Não sei mais nem como segurar meu pincel. Vamos parar.

Levantei-me. Ele tirou a tela do cavalete e a postou, como de costume, sob a luz, onde pudemos estudá-la à distância. Estava magnífica. Nunca tinha estado tão boa, pensei. A cabeça estava exatamente no eixo do corpo que, ainda que continuasse essencialmente um esboço, havia adquirido uma tensão e uma solidez novas. Os traços estavam plenos de vivacidade e de domínio, e a semelhança me pareceu notável, embora idealizada. Assim, portanto, como havia suspeitado, era quando a obra parecia para Giacometti estar no seu pior que, para o observador objetivo, parecia em seu apogeu. Disse-lhe que a meu ver a pintura nunca tinha estado melhor. Ele concordou.

Fiquei subitamente atormentado de arrependimento por ter mudado a data de minha partida, porque percebia perfeitamente, depois de dezessete

sessões de pose, que sem dúvida nenhuma ele repintaria a cabeça, se voltasse a trabalhar na tela. E talvez ela não ficasse nunca mais tão boa como estava naquele momento. Na realidade, havia pouca chance de ficar melhor, parecia-me, pois Alberto não se preocupava com o quadro como uma obra isolada, objetiva, a ser apreciada como tal. Isso só interessava a mim. Ele só olhava o quadro como um subproduto, por assim dizer, de sua luta sem fim para retratar não simplesmente um indivíduo, mas a realidade.

— Vou-me embora amanhã, eu disse.

— Você pensa que vai!

— Se você estragar o quadro agora, eu o mato, avisei.

Ele riu.

— Vou certamente recomeçar tudo do zero. Isso é só o começo. Mas ter feito um começo já não é mal.

Annette e Diego também concordaram que o quadro nunca tinha estado melhor.

— Veremos amanhã, disse Alberto.

Em seguida, foi se deitar no quarto pois sentia uma dor no peito. Quando anunciei que ficaria mais dois dias, ele exclamou que tínhamos de celebrar aquilo. Segui-o então até o quarto e preparei para mim um scotch com água. Conversamos durante um certo tempo. De repente, Alberto sentou-se na cama e começou a cantar bem forte: “Estou curado!” Annette abraçou e beijou-o. Ele anunciou que queria ir ao café comer alguma coisa. Fomos os três. Sentei-me algum tempo com eles.

— Amanhã, eu disse, você vai andar na corda bamba.

Mas pensei que, na realidade, eu é que, num certo sentido, estaria na corda bamba, pois, depois de ver como o retrato podia ser belo, estava desesperadamente ansioso com a idéia de que ele poderia ficar menos belo no final. No entanto, eu era impotente para influenciar o resultado daquele trabalho. Mas será que era tão impotente assim? comecei subitamente a me interrogar.

— Oh! as cordas bambas, ele disse alçando os ombros, minha vida está repleta delas.

Quando parti, Alberto gritou-me:

— Obrigado, obrigado por tudo.



— Suponho que não adianta nada eu dizer uma coisa, eu disse quando começamos a trabalhar na tarde seguinte.

— A respeito de quê? perguntou. Oh, deixar a pintura do jeito que está? acrescentou de imediato. Isto está fora de questão!

— Bom, eu disse. Vá em frente. Destrua-a.

Começou a pintar. No início, pareceu bastante otimista. Declarou:



— Hoje a coisa está andando por si própria.

E um pouco mais tarde:

— Agora, estou fazendo algo que nunca fiz antes. Tenho uma abertura bem grande. É a primeira vez na minha vida que tenho uma abertura assim.

Qualquer pessoa que conheça Giacometti um pouquinho já o ouviu certamente dizer que acaba de sentir pela primeira vez na vida que está a um passo de concluir realmente algo. E sem dúvida essa é sua convicção sincera do momento. Para um observador menos envolvido pode parecer que a obra particular que suscita essa reação não seja radicalmente diferente das que a precederam. Além disso, é muito provável, também não parecerá radicalmente diferente das que a seguirão, e algumas delas provocarão com certeza a mesma reação. Em suma, esta é muito mais a expressão de sua atitude criadora global do que a de sua relação momentânea com qualquer obra em realização. Talvez Giacometti negue isso, mas creio que seja a verdade. Na realidade, seria provavelmente vital para ele negá-lo, pois na ardente sinceridade dessa reação específica reside a força decisiva de todas as outras, passadas e futuras. Se não puder sentir que uma coisa existe verdadeiramente pela primeira vez, ela não existirá para ele. É dessa reação quase infantil e obsessiva à natureza e à realidade aparente que vem a originalidade autêntica de sua visão.

— Tenho agora a possibilidade de desfazer tudo rapidamente, ele disse. Isto é bom.

— Por quê? perguntei.

— Porque estou começando a saber do que se trata.

— E do que se trata?

— De uma cabeça, respondeu simplesmente.

Logo, naturalmente, o trabalho começou a ir pior. Alberto gemeu, suspirou e finalmente deu um berro de exasperação.

— Não tenho medo, eu disse.

— De quê? ele perguntou.

— De você. Porque está rugindo como um animal selvagem.

— Sim! exclamou. E sou um animal que domina a sua presa!

Algum tempo se passou. Subitamente, bateram à porta. Alberto foi abrir e se encontrou na presença de um homenzinho que se apresentou rapidamente como representante da embaixada da Indonésia em Paris. Disse que a obra de Giacometti era bastante conhecida e admirada na Indonésia e o ministro dos Assuntos Exteriores daquele país, que deveria vir a Paris três semanas mais tarde, solicitava o privilégio de fazer uma visita a Giacometti em seu ateliê. Alberto respondeu que teria muito prazer em receber o diplomata.

Quando voltou ao banquinho e recomeçou a pintar, disse-me:

— Diego pareceu bastante impressionado pelo fato de o ministro ter desejado vir me visitar.

— E você? perguntei.

— Oh, também fiquei impressionado, reconheceu com um grande sorriso.

Logo, anunciou:

— Estou fazendo tudo desaparecer de novo.

— Não me surpreende, eu disse, suspirando, talvez involuntariamente.

— Você está bravo?

— Claro que não, exclamei. Por que deveria estar?

— Porque estou estragando tudo.

— Não seja ridículo.

— Mas não queria perder a sua amizade.

— Agora, sim, você está dizendo tolices.

Ergueu os ombros.

— Bom, ele disse, ao menos tive a coragem de não ser prudente. Ouso dar aquela pincelada final que abole tudo.

— Mas por que tem de fazer isso?

— Porque não há outra saída.

— Sei. Minha pergunta foi estúpida, não?

Não respondeu. Continuou a trabalhar por algum tempo, depois disse:

— É uma boa coisa para mim trabalhar assim contra um prazo. Dá mais tensão. Mas agora precisamos descansar um pouquinho. A tinta não está penetrando bem na tela. O caldo está excessivamente espesso, há terebintina demais. Eu não deveria deixar tanta tinta acumular-se assim sobre a tela. Isso torna o trabalho mais difícil. De agora em diante, vou raspá-la com a espátula. Mas não dá para fazer isso para o seu retrato, é tarde demais. Desse jeito, a superfície brilha tanto que não consigo ver mais nada. Vamos até o café por uma meia hora. A pintura não vai nada bem. É a vingança do pincel sobre o pintor que não sabe usá-lo.

— Bem, eu disse levantando-me, o pincel precisa igualmente do pintor.

— O pintor precisa mais ainda do pincel, observou.

O quadro estava bastante cinzento, incerto,

deslocado, profundamente decepcionante comparado com seu estado de uma hora e meia atrás. Não obstante, eu sabia que era provisório e que, mais uma vez, da superfície contínua de camadas sucessivas de tinta, ele poderia emergir admirável e decisivo. Mas isso aconteceria?

Quando nos dirigíamos ao café, Alberto me disse:

— Há uma abertura, é certo. É a primeira vez na minha vida que tenho uma abertura assim. A primeira vez mesmo. Você me prestou um serviço formidável, está vendo? Nunca tive uma abertura igual.

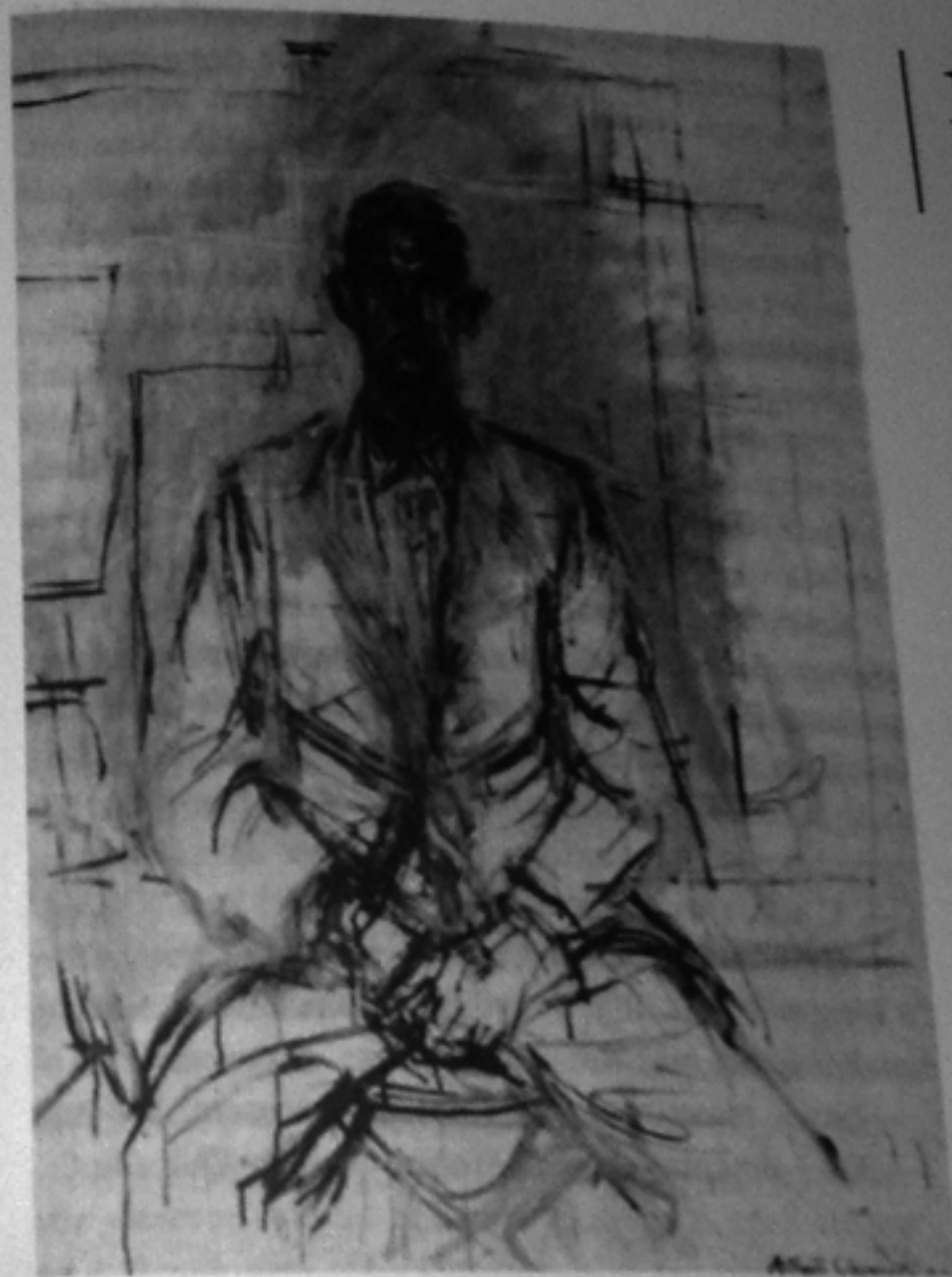
Lá, conversamos pouco, lemos os jornais e tomamos café. Meia hora depois, estávamos de volta ao ateliê para trabalhar. As coisas pareciam ir muito mal. Ele começou a suspirar e a murmurar insultos contra si mesmo: "Você não sabe fazer nada. É um perfeito idiota! Isso é abominável!"... Eu não dizia nada. A partir do momento em que o trabalho estava manifestamente tão difícil e tão penoso, o mínimo que eu podia fazer — e o máximo — era ficar imóvel e manter-me calado. Apesar de sua angústia bastante visível, Alberto continuou a trabalhar até que a luz começou a declinar. Então declarou que era preciso parar.

Examinamos os resultados do trabalho daquele dia. Eu havia deduzido de seus gemidos constantes que a tela podia estar com um aspecto muito bom. E tinha razão. Ainda que não estivesse certamente tão clara e tão intensa quanto na véspera, não era mais a coisa amorfa que tínhamos deixado antes de ir ao café.

— Voltou a melhorar faz uma hora, eu disse.  
— Está começando, admitiu. Há uma abertura.  
Não está mal. Há algo a fazer. Mas está torto. Está desigual.

— Amanhã deixaremos isso reto, eu disse.

— Oh! amanhã, amanhã, murmurou. Quem sabe?



18

1<sup>o</sup> de Outubro foi o décimo oitavo dia de pose, e o último. Dessa vez, eu acreditava realmente que seria o último. Sentia-me a um só tempo exaltado e alarmado. Se o trabalho corresse mal naquela tarde, não haveria mais nenhuma mudança depois. O quadro ficaria para sempre como estava. Eu não podia deixar de temer que minha imagem permanente, por assim dizer, acabasse se tornando uma forma cinzenta e incerta. Tinha, porém,



135

imaginado um meio que me permitiria talvez influenciar seu estado final.

Antes de começar a trabalhar naquele dia, olhou fixamente o quadro e disse:

— É assustador. Tudo está mais uma vez torto.

Deu um suspiro e começou, todavia, a trabalhar, fazendo caretas, olhando constantemente da tela para mim e de mim para a tela.

— Prefiro dizer-lhe que estou demolindo tudo, logo declarou.

— Naturalmente, respondi.

Depois de trabalhar por algum tempo, e quando tudo pareceu estar pior, soltou subitamente um grande grito, deixou os braços caírem e disse:

— Vou abandonar definitivamente a pintura. É horrível. Encontro-me exatamente no ponto em que estava em 1925.

Fiquei calado. Um minuto, dois minutos se passaram. Em seguida, voltou a pintar. Declarou:

— Quando fui forçado a renunciar ao trabalho de observação em 1925, comecei a fazer objetos — como o *Palácio* que está em Nova York — que tinham antes de tudo uma realidade emocional. Não passavam, porém, de tapa-buracos. Durante todo o período surrealista, fui perseguido pela convicção de que cedo ou tarde teria que retornar à natureza. E isso era terrível porque sentia ao mesmo tempo que era impossível.

O trabalho continuava e parecia não andar melhor, o que, todavia, eu tomava por um bom sinal.

— As pessoas poderiam pensar, continuou, que fazer uma pintura é simplesmente uma questão de colocar um detalhe ao lado de outro. Mas não é

isso. Absolutamente. Trata-se de criar de uma só vez uma entidade completa.

— Seria por isso, perguntei, que Cézanne dizia que era impossível acrescentar uma única pincelada a um quadro sem mudar tudo?

— Exatamente.

Como muitas vezes, disse então:

— Deixe-me ver, jovem.

— Não sou verdadeiramente um jovem, eu disse, mas sou um homem ainda jovem.

Ergueu os ombros:

— A juventude, disse, não significa forçosamente grande coisa. Sou muito jovem enquanto todos meus contemporâneos em Stampa são idosos, porque aceitaram a velhice. Suas vidas já estão no passado. Mas a minha ainda está no futuro. Só agora é que estou encarando a possibilidade de começar a obra de minha vida. Mas se pudéssemos realmente começar, se pudéssemos ter feito um começo, seria inútil ir mais longe, porque o fim já está implícito na realização do começo.

Depois de um momento, prosseguiu:

— Não é nada mau essa obrigação de ter de entregar a tela amanhã para a exposição Carnegie. Isso me torna muito mais audacioso. Estou disposto a arriscar tudo. E estou contente por enviar exatamente o último quadro em que trabalhei. Assim, as pessoas verão o ponto exato em que cheguei. Não haverá mais trapaça. Se a tela não ficar boa, não importa. Pelo menos, estou sendo honesto. E, como escultura, enviarei um modelo em gesso daquele busto de Diego em que trabalhei de memória. Trabalhei nele a noite passada e Diego fez a moldagem hoje pela manhã.

Alguns minutos mais tarde, Diego levou ao ateliê o modelo branco, recém-terminado, do busto e o colocou sobre a mesa atrás de Alberto, que se virou para olhar murmurando: "Que coisa esquisita!" Depois, sugeriu a Diego que ficaria melhor se a base fosse retangular em vez de irregular e levemente oval como estava.

Diego levou o busto de volta. Alberto recomeçou a pintar. Alguns minutos depois, porém, virou-se para o lugar onde o busto tinha estado, como que para examiná-lo e exclamou:

— Oh! Ele foi embora! Eu pensava que ele ainda estivesse aí, mas foi embora!

Lembrei-lhe que Diego havia levado o busto, mas respondeu:

— Sim, mas eu pensava que ele estivesse aí. Olhei e de repente vi o vazio. Vi o vazio. É a primeira vez em minha vida que isto me acontece.

Mais tarde, declarou:

— Você parece uma escultura egípcia, mas mais bonito.

— Por que mais bonito? perguntei. Porque estou vivo?

— Não, simplesmente porque você não é uma escultura egípcia, só por isso.

Depois, disse:

— Você está inclinado para a esquerda.

Apoiando-me ligeiramente para a direita, ele exclamou:

— Não, não! Estava certo. Acho que estava certo, não? Mas olhe para mim. Aqui!

E olhei-o nos olhos.

Depois de trabalharmos cerca de uma hora e meia, ele me disse:

— Agora, vamos ter que parar um pouco.

Levantei-me. O retrato, pensei, poderia estar melhor. A cabeça parecia um pouco de lado e a parte inferior do rosto estava indefinida. Mas nenhum de nós falou disso. Saímos no corredor e fomos ao ateliê de Diego para ver como estava ficando a nova base do busto. Tinha um aspecto bem melhor do que antes. Conversamos com Diego durante alguns minutos, depois retornamos ao ateliê de Alberto. Ele retirou a tela do cavalete e a estudou.

— Talvez eu a deixe assim, disse.

Essa perspectiva estava longe de me agradar. Não somente por mim, mas também, e muito mais ainda, por ele, eu desejava que o quadro ficasse, no final, o mais próximo possível de seu melhor estado. E tinha descoberto um meio que me permitiria talvez contribuir ativamente para esse fim.

— Parece-me, eu disse, que poderíamos ir ainda mais longe no tempo que nos resta.

— Há uma abertura, disse. Isso é certo.

Peguei a tela e a recoloquei no cavalete.

— Vamos tentar? sugeri.

Ele se sentou na banquetta, pegou a paleta e os pincéis e estudou a pintura. Sentei-me em minha cadeira e assumi a pose na qual me parecera por vezes que eu corria o risco de ficar paralisado para sempre. Ele me olhou.

— Oh lá, lá! murmurou, é realmente aterrador. Porém, pôs-se a pintar.

Desde os primeiros instantes, o trabalho seguiu evidentemente mal. Interpretei isso como um signo promissor. No entanto, como aquela era

indubitavelmente a última sessão, sentia que não podia, e mesmo que não devia, se dependesse de mim, deixar o resultado inteiramente ao acaso. Alberto, certamente, seria inclinado por natureza a prosseguir o ciclo da transformação até que a luz do dia tivesse desaparecido, até mesmo alguns minutos depois, deixando o quadro no estado em que, então, estaria. Se se encontrasse num estado de decomposição cinzenta e vaga, Alberto o aceitaria, pois a pintura era por definição um reflexo inadequado do que ele visualizara como uma representação da realidade em última análise tolerável. Eu, por outro lado, motivado como estava em minha atitude em relação à arte em geral, e em relação a esse retrato em particular, por outros critérios e outros objetivos, sentia-me consideravelmente menos fatalista. Tinha resolvido fazer o que fosse possível para deter seu trabalho quando o elemento positivo, por assim dizer, do impulso criador estivesse em seu auge e logo antes que o elemento negativo começasse a entrar em ação. No entanto, como eu não via o quadro, teria de adivinhar quando esse momento crucial tivesse chegado. Observei, então, com um cuidado minucioso, quais pincéis e quais cores ele estava usando.

Ele gemeu, suspirou, fez todas as observações autodestrutivas e exasperadas a que eu estava tão bem habituado. Por fim, perguntou:

— Você está bravo?

— Não, respondi. Claro que não. Por que estaria?

— Porque estou estragando tudo.

— Não seja absurdo.

— Mas é a verdade.

— Essa é só a sua opinião, eu disse. O artista não deve ser capaz de julgar sua própria obra. Em todo caso, você não pode certamente vê-la com os mesmos olhos que eu, e é possível que ela esteja ao mesmo tempo magnífica para mim e perdida para você.

— Veremos, ele disse.

Tinha começado a trabalhar com um dos pincéis finos, utilizando tinta cinza e branca e dedicando-se apenas à cabeça; então, depois de algum tempo, começou a utilizar o pincel grande com branco, pintando a superfície em volta da cabeça e dos ombros, e, finalmente, uma parte do rosto também. Isso me fez concluir que aos poucos ele estava apagando o que tinha feito anteriormente, que estava “desfazendo”, para empregar seu próprio termo. Logo, pegou de novo um dos pincéis finos e começou a pintar com preto concentrando-se na cabeça. Reconstruía-a novamente partindo do nada, pela centésima vez pelo menos. Eu sabia que, quando ele tivesse trabalhado toda a cabeça, a “terminaria” acrescentando os pontos de luz e definindo os contornos com branco. Naquele ponto, começaria normalmente a utilizar o outro pincel fino com a mistura de cores cinzentas e brancas, o que indicaria que estava recomeçando a desfazer o que havia feito. Era nesse momento preciso que eu queria tentar detê-lo.

Ainda que ele acreditasse na participação ativa do modelo em seu trabalho, não estou certo de que a idéia de um plano tão arbitrário e tão calculado lhe agradaria. Por isso, tive o cuidado de não deixá-lo ver o quanto seguia de perto cada um de seus movimentos. Mas o observei com uma atenção escrupulosa e, quando o momento que eu havia previsto chegou, disse-lhe:

— Estou muito cansado. Você se incomodaria se eu descansasse um pouco?

Era a primeira vez em todas as sessões que eu lhe pedia uma coisa dessas, e achava que ele não recusaria.

— Espere um minuto, disse.

Deu ainda algumas pinceladas só com branco, depois me disse:

— Tudo bem. Pode se levantar. Faltava apenas fazer os olhos.

Levantei-me e fui para trás dele olhar o quadro. Estava magnífico. A indefinição desajeitada de quarenta e cinco minutos antes tinha desaparecido completamente. Ele nunca ainda tinha estado daquele jeito e nem tido melhor aspecto. Eu disse a Alberto:

— Está excelente. Por que não deixa assim?

Suspirou:

— É uma pena, disse. Poderíamos ter ido tão mais longe. Há uma abertura. Há uma abertura real. É a primeira vez em minha vida que tenho uma abertura assim.

Retirou a tela do cavalete e a colocou ao fundo do ateliê, saiu então no corredor para olhar de longe.

— Pois é, disse, fomos bem longe. Poderíamos ter ido ainda mais longe. Isso é só o começo do que poderia ser, mas, em todo caso, é alguma coisa.

— Acho que está admirável, eu disse.

— Isso é uma outra coisa, respondeu.

Diego trouxe o busto com sua nova base que Alberto aprovou, achando-a apenas um pouco larga demais. Pegou a espátula e pôs-se a talhar o gesso úmido até ficar satisfeito. O busto era uma das mais exageradas e das mais distorcidas das inumeráveis versões da cabeça de Diego que Alberto já fez.

Trouxe para comparar com ele dois outros bustos que havia esculpido pouco antes, de observação.

— Qual você prefere? me perguntou.

— O último, respondi sem hesitação. O que você fez de memória.

— Por quê? perguntou.

— Porque ao lado dele os dois outros parecem mortos, ainda que tenham sido feitos a partir de um modelo vivo.

— Exatamente. Estranho, não? É porque nos bustos de observação tudo é falso.

— Mas como isso acontece?

— É que o elemento de ilusão nos bustos de observação não é suficientemente grande. É a mesma coisa que faz com que uma cabeça das Cíclades seja tão mais viva e convincente do que um busto romano que se pretende um retrato. Fazer uma cabeça realmente natural é impossível, e, quanto mais você luta para torná-la natural, menos viva ela fica. Mas, como uma obra de arte é de toda maneira uma ilusão, se você aumentar a qualidade ilusória, você se aproxima do efeito de vida.

— Como é que isso se obtém? perguntei.

— Aí é que está todo o drama, respondeu.

Fomos ao café. Na rua, disse-me:

— Houve, afinal, um leve progresso. Há uma abertura bem pequenina. Daqui a duas ou três semanas terei idéia se há alguma esperança, alguma chance de continuar. Duas ou três semanas, talvez menos. Tenho o retrato de Caroline para fazer, e depois o de Annette. Quero também fazer alguns desenhos. Nunca mais tenho tempo para desenhar. O desenho é, no entanto, a base de tudo. Gostaria

de fazer algumas naturezas-mortas. Mas fizemos um pequeno progresso, não?

— Sim, eu disse. Fomos bem longe.

No café, todavia, ele pareceu esquecer rapidamente que tinha havido algum progresso. Suspirou e socou a mesa, o que chamou a atenção das pessoas a nossa volta, sem que ele tivesse consciência. Sacudiu a cabeça e exclamou:

— Nada é como eu gostaria que fosse, absolutamente nada.

— Mas houve progresso, insisti.

— Não, não, ele disse. Talvez daqui a duas ou três semanas. Trabalharei ainda durante duas ou três semanas e, então, se não houver abertura nenhuma, talvez deva abandonar para sempre.

Fez vários desenhos na capa de uma revista que tinha trazido consigo e comeu os ovos cozidos e o presunto habituais, acompanhados por dois copos de Beaujolais e por duas grandes xícaras de café. Depois, retornamos ao ateliê. Disse que queria me acompanhar no dia seguinte ao aeroporto, e combinados a hora. Era estranho e triste pensar que aquele era o último dia.

No dia seguinte, por volta das duas e meia da tarde, cheguei de táxi ao ateliê. Alberto estava lá, mas já tinham levado a pintura, ainda úmida, para embalar e embarcar junto com o busto.

— Já foi embora, ele disse.

— Eu fui embora, eu disse, e estou indo embora. Estranho, não?

— É uma pena. A gente só tinha começado. A gente poderia ter continuado por muito tempo.

— Sei, eu disse. É muito estranho estar aqui, neste lugar onde vivi muito mais, na realidade, que em qualquer outro lugar nestas últimas semanas, e de saber que é pela última vez.

— Você não irá por tanto tempo assim, ele disse. E quando voltar, a gente recomeçará. A gente irá mais longe.

— Sim, eu disse.

Sáímos e subimos no táxi. Era um dia frio e cinzento.

No aeroporto, uma vez despachadas as malas, ele propôs irmos tomar um café no bar. Ainda não havia visto o novo terminal e estava muito interessado nele. Distraiu-se observando os viajantes de nacionalidades diversas. Mas não conseguia esquecer por muito tempo, se é que chegava a esquecer, as coisas urgentes que tinha para fazer. Durante os próximos dez dias, anunciou-me, trabalharia num outro busto de Diego, de memória, e no retrato de Caroline. Quem sabe teria tempo para fazer também alguns desenhos, acrescentou. Queria desenhar.

— No fim do mês, continuou, irei a Stampa. E lá poderei desenhar. Poderei fazer naturezas-mortas e algumas figuras. A mulher que cuida da casa para mim posará. Ela já posou outras vezes. Quero fazer alguns desenhos.

Enquanto falava, varria com o olhar a sala de espera cheia de gente do aeroporto. Seu dedo indicador ia e vinha, como se fosse um lápis, sobre a fórmica brilhante da mesa, fazendo o gesto insistente de desenhar. Seus olhos não pareciam mais focalizar um objeto particular, mas ver para



além do lugar e do tempo presentes. Através de seu dedo em movimento, todo seu ser parecia se derramar no vazio ideal onde a realidade, intacta e desconhecida, está sempre à espera de ser descoberta.

Então, foi o momento de nos despedirmos. Tentei novamente agradecer-lhe por tudo. Mas recusou escutar. Subimos juntos até o alto da escada rolante e apertamos as mãos duas vezes.

— Você voltará no ano que vem, ele disse.

— Sim.

— Fizemos progresso juntos. Vamos fazer de novo, não vamos?

— Sim, espero.

— Você voltará e a gente recomeçará tudo. E você escreverá sempre.

Olhamo-nos nos olhos — como havíamos feito tantas vezes ao longo das semanas passadas — mas de modo diferente. Então, ele se virou e começou a descer a escada. Tomei a direção oposta, para as portas de embarque. Mas ambos nos voltamos e acenamos com a mão, duas vezes.

Escrevi-lhe. Quando me respondeu, me disse: "Estou em Stampa há uma semana e trabalhando bastante. Durmo muito também. Continuo as mesmas coisas. Sempre essas cabeças! Espero muito recomeçar também a sua algum dia. Gostei muito de todo o período em que você posou para mim."

Eu também.

*E*mbora eu conheça Giacometti há muito tempo e tenha escrito vários artigos sobre ele, nunca tinha me ocorrido antes tomar notas detalhadas a respeito de nossos encontros. E isso nunca teria me vindo à idéia, não fosse o fato de que durante todo o verão eu estivera escrevendo a um amigo em Nova York longas cartas detalhadas sobre o que eu estava fazendo. E como Giacometti nos interessa bastante a ambos, tinha relatado meus encontros com ele

particularmente em detalhe. De Stampa, eu tinha enviado em agosto uma carta de quarenta páginas e, de Paris, três outras cartas igualmente longas antes de começar a posar. Entretanto, quando as sessões começaram, tornou-se evidente que as cartas não podiam seguir no mesmo ritmo do que se passava e que eu teria de me restringir ao expediente de tomar notas. Menciono o fato simplesmente para sublinhar bem que, mesmo antes da primeira sessão, eu tinha adquirido o hábito de prestar uma atenção escrupulosa ao que dizia Giacometti, com o fim de me lembrar e de anotá-lo mais tarde. E, desde o começo, senti que notas relativas às circunstâncias particulares envolvendo a criação de uma determinada obra de arte poderiam ser utilizadas depois para escrever um texto como este.

A maior parte dessas notas foi redigida durante as noites seguidas às tardes durante as quais eu havia posado. Mas muitas delas foram feitas no próprio local, numa caderneta, cada vez que eu tinha a ocasião de escrever sem ser observado por Giacometti. Só uma vez ele me surpreendeu, porque voltara do telefone mais cedo do que eu esperava. Quando me viu escrevendo, perguntou:

— O que é que você está fazendo aí?

— Estou apenas anotando uma coisa, respondi, e isso pareceu satisfazê-lo.

O caráter um tanto quanto sub-reptício de minhas anotações não se devia ao receio de que ele desaprovasse o que eu fazia. Na realidade, creio que ele ficará bastante curioso, e talvez surpreso, ao saber como pode ser a experiência de posar para ele. Mas eu sentia que poderia inibir a espontaneidade de

seu trabalho e de nossas conversas, se ele soubesse que eu me propunha a deitar tudo aquilo por escrito. Além disso, não queria de maneira alguma que ele pudesse ter a impressão que eu o considerava como um espécime em observação. Não era o caso. No entanto sim, num certo sentido. Naturalmente, Alberto é antes de tudo, para mim, um amigo por quem tenho grande afeição e estima. Mas é também um grande artista. Às vezes é difícil levar em conta ao mesmo tempo os dois homens. No entanto, ambos existem simultaneamente, e tentei aqui render justiça tanto quanto possível a ambos.

Desnecessário dizer que tive de suprimir, por discricção, várias observações e referências. Se este relato parece por vezes descosido, é em parte por esta razão.

Depois da primeira sessão, quando compreendi que o retrato passaria por mais de um estado, tive a idéia de que um registro fotográfico de suas metamorfoses poderia, conjuntamente às minhas anotações, oferecer interesse. Deixei então minha velha câmara no ateliê e, cada tarde, antes de começar o trabalho, levava a tela ao corredor e a fotografava. Giacometti considerava essa atividade com uma indiferença aparente. Um dia, porém, disse-me:

— Não vale a pena fotografar essa tela todos os dias.

— Agora que comecei, respondi, vou continuar.

Não protestou mais. Infelizmente sou, quando muito, um pobre fotógrafo amador, e as fotografias não saíram muito boas.

Quanto ao retrato escrito, não é nada em comparação com o personagem real. Mas

Giacometti, afinal, é o primeiro a compreender que um retrato só pode mostrar uma aparência da realidade. Por isso, espero que ele considere este com indulgência. E espero também que os outros vejam aqui uma pequena parte daquilo que faz dele um homem notável e um artista supremo. Ver esta pequena parte, por mínima que seja, já será ver muito.

1965

## CRONOLOGIA

1901 - Nascimento de Alberto Giacometti, filho de Annetta Stampa e do pintor suíço Giovanni Giacometti, em Borgonovo, povoado do sudoeste da Suíça, a 10 de outubro.

1906 - A família Giacometti instala-se em Stampa, vilarejo vizinho de Borgonovo. Desde criança Alberto já manifesta interesse por desenho, fazendo ilustrações dos livros que lê e observando o pai pintar.