

O POETA, O ESCULTOR E A CRÍTICA: MURILO MENDES E GIACOMETTI

BETINA BISCHOF

Universidade de São Paulo

Resumo

No seu estudo sobre “Alberto Giacometti”, publicado em *Retratos-Relâmpago*, Murilo Mendes ilumina a obra do escultor suíço por meio de um texto que, afastando-se dos parâmetros da crítica de arte tradicional, volta-se à forma tateante e fragmentária do ensaio. Baseando-se no sentido extraído do encontro de realidades díspares e não afeitas ao mundo da arte, Murilo entrelaça seu pensamento aos procedimentos da imagem – tornando a reflexão crítica dependente do uso e expansão da metáfora. Por essa via, o sentido que o crítico-poeta extrai da obra do escultor suíço tem raiz na configuração em negativo das esculturas (elas seriam *negação do espaço antes que espaço*), com implicações tanto formais quanto histórico-sociais (a exiguidade da matéria e sua relação com uma dada violência, o risco de anonimato, os limites da “têssera de identidade humana” na década de 1950).

Abstract

In his work on “Alberto Giacometti”, published in *Retratos-Relâmpago*, the Brazilian poet Murilo Mendes searches a comprehension of Giacometti’s work through a text that, moving away from the usual procedures of traditional art critic, directs itself to the fragmentary and groping form that characterizes the essay. For his intuition of Giacometti’s art, Murilo Mendes turns to the meaning derived from the collision of distant aspects of reality with no relation to the usual universe of art, mingling his text to the procedures of image – and therefore creating a critical thought which is dependent of the use and expansion of metaphor. The meaning that the critic/poet extracts from Giacometti’s work has its roots in the negative configuration of the sculptures (they are, according to Murilo Mendes, rather denial of space, than space itself), which in turn implies formal and social-historical consequences (the reduction of matter and its relation with violence, the risk of anonymity, the limits of human identity in the 1950s).

Palavras-chave

Murilo Mendes;
Giacometti;
crítica de arte;
ensaio;
imagem/
metáfora;
negatividade;
escultura.

Keywords

Murilo Mendes;
Giacometti;
art critic;
essay; image/
metaphor;
negativity;
sculpture.

Murilo Mendes visitou Giacometti em seu famoso ateliê parisiense¹ em 1955, por ocasião de uma longa viagem à Europa.² Entre as variadas impressões que guardou do encontro – a conversa, a poeira, as magras esculturas, a perplexidade frente à obra –, há um curioso registro da reação de Giacometti a um ensaio crítico sobre suas esculturas (cuja autoria, por discrição de Murilo, desconhecemos): “Não me reconheço nele, talvez queiram referir-se a outra pessoa, um meu homônimo, um outro Giacometti”.³

O relato, que poderia figurar como mera notação das variadas circunstâncias do encontro, leva, no entanto (assim nos parece), para o centro do texto de Murilo Mendes, inserindo ali, ainda que de modo latente, a pergunta pela natureza e pelos caminhos (ou descaminhos) da crítica. Essa indagação se desdobra então nos próprios procedimentos escolhidos por Murilo para se acercar do sentido das esculturas. O texto de *Retratos-Relâmpago*, longe de buscar juízos assertivos e definitivos, move-se em torno à imensa dificuldade imposta pela obra de Giacometti, circundando-a a partir dos impasses à compreensão que ela suscita, desde o início, e pondo em relevo a natureza da relação entre a crítica e o seu objeto.

Se essa é a questão, o terreno (já palmilhado por diferentes perspectivas) é vasto: o texto de Murilo Mendes, fruto de percepções amadurecidas durante anos (a redação de *Retratos-Relâmpago* é de 1965-1966; o livro seria publicado apenas em 1973), vem juntar-se a um grupo famoso: escreveram sobre Giacometti, para

¹ Quando da visita de Murilo Mendes, Giacometti já usava o endereço da Rue Hippolyte Maindron, em Montparnasse, havia quase trinta anos, com uma pequena pausa apenas durante a guerra, quando se refugiou na Suíça. Ele continuou a trabalhar no local até sua morte, em 1966.

² Dessa visita originou-se o texto “Alberto Giacometti”, de *Retratos-Relâmpago*, que ora comentamos.

³ Murilo Mendes, “Alberto Giacometti”, in *Poesia completa e prosa*, org., prep. do texto e notas de Luciana Stegagno Picchio, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, p. 1245.

citar apenas alguns, Jean Genet, Michel Leiris,⁴ Jean-Paul Sartre e André Breton (que narra a gênese de “O objeto invisível” em *Lamour fou*⁵), além do próprio escultor, que discorria admiravelmente acerca da sua própria obra, discutindo os problemas e a busca obsessiva que a caracterizam.⁶

Assim como esses autores (e mais marcadamente Genet ou Breton), também Murilo Mendes foge aos parâmetros da crítica de arte tradicional (pautada comumente por linguagem digressiva, pontos de avaliação bem estabelecidos, juízos assertivos, embasamento das afirmações etc.). O seu foco recai menos sobre o que fala de Giacometti; o que chama a atenção é o aspecto tateante do seu ensaio, a estrutura lacunar e fragmentária, tendendo antes ao uso de imagens que à apresentação de conceitos, e fazendo da descrição atenta de alguns detalhes um meio de se abrir a uma realidade mais ampla: aquela que se deixa acolher na própria forma das esculturas magras e longilíneas.

Seu estúdio parisiense da Rue Hippolyte Maindron é o território da desordem e da poeira, o antípoda do de Max Bill. Além das esculturas, a única decoração consiste numa enorme lâmpada elétrica que incide violentamente sobre as magras figurinhas quase anulando-as. Giacometti parece-lhes alheio, alude a outras coisas, a outros artistas. As esculturas esperam na paciência; adivinha-se o rumor algodoado dos carros rolando no bulevar. Quem faz a história: as figurinhas ou o bulevar?⁷

Já se pode ver nesse trecho um embate (ainda que matizado) entre as esculturas e o mundo à sua volta. O olhar de Murilo identifica algo de opressivo a atingir as obras: a luz elétrica,⁸ que “incide violentamente” sobre as esculturas, prestes a se *anular*, em contraste – lemos mais à frente – com as pessoas, *robustas e voluntariosas, andando contra Giacometti*, na noite parisiense de *estrelas expostas que nem vitrinas*. Como se as esculturas sofressem algo que já não se deixa ver em sua ação sobre o mundo (do bulevar, vem apenas um *rumor algodoado*) e que o ensaio, em seu movimento tateante, busca salientar.

⁴ Michel Leiris escreveu a primeira monografia consagrada à obra de Giacometti, em 1929 (publicada na revista *Documents*).

⁵ Giacometti foi próximo ao surrealismo. Em 1929, entra em contato com Jean Cocteau e André Masson. Em 1931, torna-se membro do grupo, participando de suas atividades, publicações e exposições até 1935, ano em que é excluído do grupo, por desavenças com Breton.

⁶ Giacometti publicou textos em *Le surréalisme au service de la Révolution, Minotaure, Labyrinth, L'Éphemère, Derrière le miroir, Verve*. Cf. Donat Rütimann, “Voir avec des mots. Giacometti écrivain”, in *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, Paris, Centre Pompidou, Fondation Alberto et Annette Giacometti, 2007.

⁷ Murilo Mendes, “Alberto Giacometti”, *op. cit.*, p. 1244.

⁸ A luz elétrica é vista também negativamente em outros textos de Murilo Mendes. Veja-se, por exemplo, a “Nota liminar” ao livro de fotomontagens de Jorge de Lima: “Esta é a época visual. A luz elétrica obscureceu parcialmente o mundo, deixando muitos objetos e seres na penumbra. A fotomontagem de novo os ilumina” (grifo meu), *apud* Julio Castañon Guimarães, *Territórios/Conjunções. Poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*, Rio de Janeiro, Imago, 1993, p. 87.

A contraposição entre arte e mundo (apenas latente nesse texto sobre Giacometti) pode ser um dos fios de leitura para *Retratos-Relâmpago*. Em muitos textos desse livro aponta-se para uma espécie de enfrentamento entre essas duas instâncias, que se deixa desdobrar em variadas direções. Veja-se, por exemplo, o que Murilo Mendes escreve sobre Maurice Blanchard: “Sua poesia propõe-nos, naturalmente, a ruptura com a mediocridade do mundo, define a revolta diante da lentidão de suas metamorfoses, a exigência de recomeçar a vida, todas as vidas”.⁹

Ou sobre André Breton: “A revolta permanente de Breton, recusando cumprimento com o sistema corrente do mundo, é modelar; revolta de um asceta pelo avesso, formado na doutrina de Freud que recriara e adaptara desde muito cedo, para seu uso pessoal”.¹⁰

Ou, ainda, sobre De Chirico:

Alguns poemas da minha fase inicial descendem – direta ou colateralmente – do primeiro De Chirico, aquele dos manequins, dos interiores “metafísicos”, do deserto melancólico das praças, italianas ou não, transpostas a uma situação particular de sonho [...] Pintura, certo, de evasão, de recriação da memória, mas com implicações revolucionárias; contra o predomínio da mecânica, contra a prepotência da razão, contra certos postulados da civilização burguesa.¹¹

Se a arte de Giacometti não tem, sob o olhar de Murilo, o claro enfrentamento desses outros escritores, poetas e pintores, pode-se dizer, no entanto, que também o texto sobre o escultor suíço se deixa estruturar em torno da oposição entre a arte (as esculturas) e o seu contexto (a matizada violência, as pessoas voluntariosas, o risco de anulação, a retração do espaço). Convém desdobrar o aspecto antagônico dessa estrutura.

Se o bulevar é mencionado a partir do ruído embotado (*algodoado*) que dele provém, as obras de Giacometti reúnem em si uma disposição contrária: um mundo de arestas a inquirir o espaço em que se inserem. Veja-se, por exemplo (variando o ponto de vista, e incorporando outros textos sobre Giacometti também lidos por Murilo Mendes), o que diz Genet sobre as esculturas:

Retorno uma vez mais às mulheres, agora em bronze [...]: o espaço vibra em torno delas. Nada mais está em repouso. Talvez porque cada ângulo (feito com o polegar de Giacometti quando trabalhava a argila), curva, saliência, crista ou ponta arranhada do metal não estejam eles próprios em repouso. Cada um deles continua a emitir a sensibilidade que os criou. Nenhuma ponta ou aresta que recorta e rasga o espaço está morta.¹²

As arestas existiriam apenas no âmbito da arte, que se propõe, justamente, criá-las contra o embotamento do mundo? Talvez se possa entender nesse sentido

⁹ Murilo Mendes, *Poesia completa e prosa*, op. cit., p. 1237.

¹⁰ *Idem*, *ibidem*, p. 1238.

¹¹ *Idem*, *ibidem*, p. 1270.

¹² Jean Genet, *O ateliê de Giacometti*, trad. de Célia Euvaldo, fotografias de Ernst Scheidegger, São Paulo, Cosac & Naify, 2000, p. 69.

a pergunta de Murilo Mendes, ao final do segundo parágrafo de seu texto sobre Giacometti: “Quem faz a história: as figurinhas ou o bulevar?”.

Mas, se as esculturas podem ainda, a seu modo, estabelecer uma relação com o devir (com a história), essa sua caracterização se constitui (no texto de Murilo) por um viés negativo, que as observa a partir do que nelas se perde ou anula:

Aqui estão alinhadas muitas esculturas, inicialmente sua mulher, Anette, Diego seu irmão, reminiscências de sardos ou etruscos, pão-nosso de cada dia do artista; quatro figuras vistas no cabaré “Les Sphinx”. As quatro figuras tocam o ar a oito mãos. Figuras-varetas. Corpos-linhas. Corpos-ponto de interrogação, sentindo-se superados pelo tempo. Podemos considerá-los serialmente.¹³

Essas esculturas tão magras, que tendem ao enxugamento da matéria até que reste apenas a linha, dão ensejo ao pensamento que as vê relacionadas a um espaço que se define como negativo:

[...] a arte de Giacometti, baseada num misto de consciência e colaboração do acaso, significa o tempo mínimo da pessoa humana; o limite do ser; uma espectrografia iluminada. Trata-se de “naturezas mortas” em escultura, de restrição do espaço antes que espaço; de levantar, a medo, homens das fronteiras fluidas; trata-se de tirar antes que pôr.¹⁴

Essa rarefação da matéria, tal como a viu Murilo, aproxima as esculturas, paradoxalmente, do universo da arte abstrata: *figuras-varetas*, *corpos-linhas*. Relação com um mundo do avesso, que se constitui como espaço negativo. Se as pessoas nas ruas de Paris são *robustas e voluntariosas*, as “figurinhas” de Giacometti se furtam ao seu entorno, pela própria lógica nelas impressa: “tempo mínimo”, “restrição do espaço”. É por essa escassez que as esculturas parecem interpelar o contexto (a história) que as constrange a ser *pó de espaço*, e a utilizar o *mínimo de matéria que lhes coube na partilha da forma*. A sua retração tem uma função crítica, apontando para o estado de coisas que, justamente, força as esculturas a negar o espaço, assim subtraindo-se à realidade degradada.

O tipo de escultura que Murilo Mendes pôde observar no ateliê, quando de sua visita em 1955, começou a se configurar a partir de 1946, aproximadamente. Em 1937, Giacometti esculpia bustos que apresentavam um jogo – digamos assim – mais equilibrado das dimensões (por exemplo, em *Tête de femme* [Rita], nº 119). Por volta de 1939, as medidas diminuem (as esculturas ficam pequenínimas, perdendo-se na mão que as segura), mas o jogo relativo dos volumes não se altera substancialmente (ver *Silvio debout les mains dans les poches*, nº 123, de 1943, com medidas de 11,2 x 4,6 x 4,4 cm). É apenas por volta de 1946 que as esculturas, aumentando de tamanho, também se alongam e afinam radicalmente, parecendo (como viu Murilo Mendes) recuar da dimensão espacial, na redução

¹³ Murilo Mendes, *Poesia completa e prosa*, op. cit., p. 1244-1245.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 1245.

drástica de matéria a que estão submetidas (por exemplo, *La nuit*, na qual uma figura terrivelmente magra e alongada arrasta a sua quase inexistência sobre uma caixa enorme, que lhe serve de suporte – e contraste – ao passo).¹⁵ A deformação das esculturas parece acompanhar um desejo de subtração. As “figurinhas”, na exposição de sua máxima fragilidade, criam um mundo do avesso em que a escultura, arte do espaço, nega-se ao espaço, questionando e inquirindo por esse modo o seu próprio tempo de violência. Ao leitor não escapará o contexto em que foram elaboradas essas esculturas, colado ao final da Segunda Guerra Mundial, quando Giacometti retoma seus trabalhos em Paris.

Murilo escreve, a partir das lembranças de sua visita ao ateliê, em 1955 (época em que Giacometti experimentava ainda com a mesma forma descarnada, iniciada em torno de 1945-1946):

Deixo o estúdio do artista. O ar de Paris: alguém familiar que se toca e respira. Estrelas expostas que nem vitrinas [...] Consulto numa livraria o Larousse, procuro uma palavra que me possa dar a chave da obra giacomettiana. *Angoisse*, não é isto; *Dépouillement*,¹⁶ também não; o nome Kafka... mas quantos abusos se cometem à sua sombra.

Aqui se vê uma vontade que anima o texto como um todo: a tentativa de chegar ao cerne do sentido, impedindo a escrita de cair no anedótico ou na crônica (a mera história de um encontro, num ateliê famoso). O texto quer entender a que respondem as esculturas, qual o peso que lhes tira espaço. Para tanto, Murilo tenta primeiramente o conceito, a palavra que pudesse resumir a obra de Giacometti, procurando no dicionário a chave que pudesse aclará-la. Como as palavras, no entanto, não conseguem abarcar a obra (“*Angoisse*, não é isto; *Dépouillement*, também não”), Murilo muda de atitude, abrindo-se não ao conceitual, mas a uma outra modalidade de conhecimento:

Até que na primeira estação de metrô descubro a fórmula exemplar: *Au-delà de cette limite les billets ne sont plus valables*.¹⁷ Sim, além do limite espaço-tempo atribuído por Giacometti às suas criações, a tábua de identidade humana se invalida; as figurinhas de bronze, inicialmente Diego, Anette, sardos, etruscos, caem no anonimato, isto é, na faixa da universalidade, e passam a existir pela sua própria restrição, pelo mínimo de matéria inteligente que lhes coube na partilha da forma.¹⁸

Vê-se que a intuição da obra de Giacometti se dá pelo encontro não com o conceito, não com o juízo crítico, ou mesmo com uma obra literária (a de Kafka, recusada pelo risco de repetir interpretações engessadas), mas com algo aparente-

¹⁵ Cf. o catálogo da exposição “Alberto Giacometti”, realizada na Orangerie des Tuileries de 15 outubro de 1969 a 12 de janeiro de 1970.

¹⁶ “Angústia” e “despojamento”.

¹⁷ “Para além desse limite os bilhetes não são mais válidos.”

¹⁸ Murilo Mendes, *Poesia completa e prosa*, op. cit., p. 1246.

mente tão banal quanto um aviso no metrô. A banalidade do texto informativo, lido ao acaso, entra em choque com as esculturas, formando um estranho terceiro termo. Assim, o sentido intuído da obra de Giacometti permanece ambíguo, já que ele se cifra novamente na espécie de enigma que caracteriza o encontro entre instâncias e realidades inacopláveis, provenientes de contextos que se excluem.

O texto de Murilo Mendes é posto em movimento pelo confronto entre um aviso no metrô e esculturas que são quase *pó de espaço*. O sentido que se extrai da placa que orienta o usuário do transporte não é – está claro – o de um juízo crítico fundamentado. A menção ao texto informativo do metrô, antes de explicar ou aclarar as esculturas, choca-se com elas, produzindo um sentido ainda envolto em enigma. Murilo Mendes pensa a obra de Giacometti por meio do resultado do encontro e choque de realidades díspares, que por sua vez criam uma instância que passa a expandir o sentido da obra – e não, meramente, a descrevê-lo. Desse modo, a obra de Giacometti é convidada a agir (na acoplagem com o elemento banal) com a cidade e seu trânsito, compondo, com uma de suas instâncias (aliás, uma das mais corriqueiras e desprovidas de importância) uma imagem.¹⁹

E, se é “da aproximação, de certo modo *fortuita*, dos dois termos que jorra uma luz particular, a *luz da imagem*”,²⁰ vemos que também aqui esse aspecto da imagem (a arbitrariedade), caro ao surrealismo, está presente.²¹ Foi ao perambular pelas ruas de Paris, à procura de uma chave para a obra de Giacometti, que Murilo *acha* (fortuitamente, portanto) o texto que lhe oferece uma súbita e diversa compreensão das esculturas.

Deixar que a imagem insólita (encontro entre texto informativo e esculturas) possa iluminar a obra de Giacometti tem respaldo, igualmente, no aspecto lacunar do texto de Murilo Mendes, que cerca o seu objeto a partir de diferentes ângulos, narrando o percurso tateante de sua própria busca. Várias das características do que escreveu sobre Giacometti o afastam desse modo de um texto de crítica tradicional,

¹⁹ É curioso também que a ideia de que as esculturas devem interagir com o seu entorno (como elas de fato fazem, no texto de Murilo Mendes) está já nas preocupações do próprio Giacometti quanto ao registro de sua obra. Veronique Wiesinger fala sobre a reação do escultor aos diferentes fotógrafos que frequentavam o ateliê (por exemplo, Brassai, que fotografou as esculturas em 1947 e depois em 1949): “Brassai se ocupa demais com os efeitos de luz, um pouco como Man Ray fazia tempos atrás”. Wiesinger observa também que Giacometti “deseja as fotografias o mais neutras e menos teatrais possível, como aquelas que Ernst Scheidegger começa a fazer. Para o artista, a obra não deve ser ‘posta em cena’, ela cria e põe em cena o espaço que a cerca” (Veronique Wiesinger, “Sculpter sans relâche”, in *L’Atelier d’Alberto Giacometti*, Paris, Centre Pompidou, Fondation Alberto et Annette Giacometti, 2007, p. 111).

²⁰ “O valor da imagem depende da beleza da centelha obtida; ela é, por conseguinte, função da diferença de potencial dos dois condutores”. A. Breton, “Manifesto do Surrealismo”, in *Manifestos do Surrealismo*, trad. e notas Sergio Pachá, Rio de Janeiro, Nau Editora, s. d., p. 53.

²¹ Para a importância da arbitrariedade e do fortuito, na imagem surrealista, ver “Os procedimentos combinatórios”, in Murilo Marcondes de Moura, *Murilo Mendes. A poesia como totalidade*, São Paulo, Adusp, 1995, p. 18-40.

para aproximá-lo da forma do ensaio.²² Giulio Carlo Argan foi um dos que primeiro apontaram a natureza da crítica de arte muriliana, que se deixa pensar como um diafragma de linguagem crítica a se interpor *entre* dois tipos de imagem (a poética e a pictórica).²³ Uma crítica dependente dos procedimentos da imagem e que existe no espaço aberto entre uma e outra modalidade (a poesia e a pintura).

O texto sobre Giacometti, inserido no âmbito maior da crítica de arte de Murilo Mendes, tem ainda uma especificidade: o sentido que o crítico-poeta busca incorpora *a imagem à disposição crítica*, ou, por outro lado, faz todo o esforço de reflexão encontrar uma solução na imagem. Essa imagem, por sua vez, não funciona como lugar do choque de duas *coisas* distintas (guarda-chuva e máquina de costura, por exemplo, sobre uma mesa de dissecação – para lembrar a formulação clássica da colagem surrealista, tomada a Lautréamont²⁴), mas como encontro entre obras de arte e um *texto* de origem banal. O resultado se resolve numa compreensão da obra de Giacometti ainda envolta pelo aspecto enigmático da formulação – tal qual na definição de Breton. A imagem é também linguagem crítica e aqui, proveniente, de modo fortuito, das ruas (ou, mais especificamente, dos corredores do metrô), guarda, por essa singularidade, alguma relação com a cidade mais viva dos textos e das experiências surrealistas. Como se a imagem encontrada por Murilo Mendes ecoasse, ainda que em surdina, procedimentos do surrealismo, problematizando-os, de certo modo, pelo confronto com uma época (a década de 1950) em que as vanguardas não têm mais vez.

O aspecto surrealista é comentado por Murilo Mendes, diretamente, no texto sobre Giacometti, quando são mencionados os objetos e esculturas do ateliê:

Outras coisas, um homem de bronze caindo, certas mulheres “encontradas na Rue de l’Échaudé, próximas e ameaçadoras”. Recordo então retalhos de livros antigos de Aragon, Breton e Léon-Paul Fargue, criando novos mitos, o de determinadas ruas, passagens, impasses, becos de Paris, mesmo do centro, onde ainda podem acontecer encontros, situações de surpresa e magia.²⁵

Murilo já havia apontado a arte de Giacometti como “um misto de consciência e colaboração do acaso”; o mesmo procedimento volta no modo arbitrário e fortuito pelo qual se deu a *sua* compreensão da arte de Giacometti. Nesse sentido, o aspecto fragmentário do texto de *Retratos-Relâmpago* e a não disponibilidade à

²² A tese de que a crítica de arte muriliana se aproxima do ensaio está no livro de Marta Nehring, *Murilo Mendes crítico de arte. A invenção do finito*, São Paulo, Nankin, 2002. Também sobre a crítica muriliana, ver, Júlio Castañón Guimarães, *Territórios/Conjunções*, Poesia e prosa críticas de Murilo Mendes, Rio de Janeiro, Imago, 1993.

²³ Cf. “O olho do poeta ou *les éventails* de Murilo Mendes”, tradução de Murilo Marcondes de Moura, *Folha de S. Paulo*, 11 maio 1991, *apud* Marta Nehring, *op. cit.*, p. 36.

²⁴ Cf. Max Ernst, “Qual é o mecanismo da colagem?”, in, H. B. Chipp, *Teorias da arte moderna*, São Paulo, Martins Fontes, 1996, p. 432.

²⁵ Murilo Mendes, *Poesia completa e prosa*, *op. cit.*, p. 1245.

explicação de suas premissas pressupõem uma unidade que se busca pela opacidade da imagem sugerida, pelo choque entre realidades distintas, pelo aspecto – tendendo ao enigmático – da formulação. Propondo o encontro de realidades não conciliáveis, pela lógica usual e construindo a sua apreensão no amálgama entre o elevado e o banal, Murilo cria um texto em que predominam as tensões e que circunda o seu objeto, antes de defini-lo.

Se uma das questões centrais de seu texto a partir do “encontro” com o aviso do metrô é a ideia de limite (*au-delà de cette limite les billets ne sont plus valables*), vemos que esse limite tem relação com as perdas a que está sujeito o homem moderno (ou, mais especificamente, o homem da década de 1950): “as figurinhas de bronze, inicialmente Diego, Anette, sardos, etruscos, caem no anonimato, isto é, na faixa de universalidade, e passam a existir pela sua própria restrição”.

Talvez não se force a mão vendo nessa passagem da *identidade* para o *anonimato/universalidade*, algo da violência (que tende a anular as “figurinhas”) apontada, de modo latente, logo no início do texto. Como se um dos sentidos principais das esculturas de Giacometti, sob o olhar de Murilo Mendes, fosse a incorporação, na forma, da transição entre identidade e anonimato, entre o que é específico e o que se dilui numa estranha e vazia universalidade. O seu olhar, de certo modo, recupera a arte do escultor suíço como lugar em que se evidencia um lastro de violência, aclarado pelo constrangimento – na diminuição da matéria e do espaço – de que são vítimas as esculturas.

E, se as esculturas sentem o peso do *limite espaço-tempo*, ameaçando ruir sob ele, essas limitações apontam para um estado de coisas que as empurra a uma existência franzina, com um mínimo de matéria (e que são flagelos concretos, singularizados). Já apontamos uma possível relação entre a drástica retração do espaço, nas esculturas, e a Segunda Guerra Mundial. Seria preciso também considerar, nessa mesma linha (mas abrindo-se a outros sentidos), o aspecto *serial* das esculturas, salientado por Murilo Mendes em seu texto: “Corpos-pontos de interrogação, sentindo-se superados pelo tempo. Podemos considerá-los serialmente”. Vemos que o universal (a “faixa de universalidade”), para o poeta mineiro, é carregado de negatividade, já que vai de par com o que não tem mais identidade. As “figurinhas”, no texto que recupera o encontro de 1955, parecem marcar a fronteira entre a singularidade (que se apresentaria como não serial) e o aspecto da repetição: Giacometti, de acordo com Murilo Mendes, “confessa a monotonia da própria obra: ‘Excetuando duas ou três peças, como *Tête sur tige* de 1947, ou *Le chien* de 1951, há quarenta anos repito a mesma coisa”.²⁶

Talvez se possa ver, na repetição “serial”, o aspecto obsessivo por meio do qual Giacometti procura indagar as tensões de seu tempo, forçando as suas obras a incorporar a extrema fragilidade que as singulariza e que, em seu recuo em relação à matéria, parece apontar para a realidade (opressiva) do mundo. Ou seria possível

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 1245.

ainda vislumbrar na apresentação repetitiva de uma (quase) mesma forma um comentário ao perigo de anulação, forçando aquilo que era específico a cair num universal com nuances *seriais*? Vê-se, de todo modo, que a ideia de limite (*au-delà de cette limite les billets ne sont plus valables*), que poderia ser facilmente conduzida a figura geral (por exemplo, aquela que identifica o limite à morte, ao fim), é ambígua o suficiente para forçar o leitor a voltar ao texto (de Murilo) e às obras (de Giacometti), continuando a procurar. A interpretação contida no texto de *Retratos-Relâmpago* – em aberto, sem temer o seu caráter lacunar – surge de uma espécie de intuição, ancorada na experiência suscitada pelo contato não apenas com as esculturas de Giacometti, com o seu ateliê, mas também com um percurso crítico capaz de aclarar o sentido da obra e que deriva de uma escolha precisa: abandonar os caminhos retilíneos do texto interpretativo, voltando-se aos meandros tateantes do ensaio e da imagem.

“O ensaio exige, ainda mais que o procedimento definidor, a interação recíproca de seus conceitos no processo da experiência intelectual. Nessa experiência, os conceitos não formam um *continuum* de operações, o pensamento não avança em um sentido único.”²⁷ Em Murilo Mendes muitas coisas confluem para a quebra do pensamento de mão única, a que alude Adorno: metrô, Sartre, Genet, a conversa, o mundo de fora do ateliê em confronto com a esguia matéria das esculturas, o ruído dos carros, a luz elétrica, a banalidade do aviso do metrô, a própria impossibilidade de explicar a experiência a partir de conceitos, Kafka, dicionários, a poeira, as estrelas no céu de Paris.

Se o ensaio não elege um ponto fixo para a reflexão sobre as esculturas, ele ecoa, de certo modo, a própria obra de Giacometti, que também foge, em sua forma, a um olhar que buscasse a fixação de um ponto de observação privilegiado:

Assim como a natureza, o artista não cria, a partir de 1926, nenhuma linha reta; os pedestais, desde as composições ditas “cubistas”, não se apresentam jamais em esquadro e, até o fim, os eixos de suas esculturas serão ligeiramente inclinados – tanto nos bustos quanto nas figuras em pé [...] A *Femme qui marche*, as figuras de *Places*, a *Femme de Venise* não são, de fato, nem mais nem menos retas que árvores – e essa ligeira instabilidade é capital e deliberada. O próprio Giacometti escreveu a propósito de Braque: “Como dizer a sensação que provoca em mim a vertical levemente fora do eixo do vaso e das flores que sobem sobre o fundo cinza? Essa vertical de um equilíbrio instável não é traçada, ela emana da complexidade das formas e das cores”.²⁸

Essas observações encontram eco, como visto, no próprio texto de Murilo. Ele também parece “escorregar” de sentidos unívocos, fugindo à determinação de uma única e retilínea interpretação.

²⁷ T. W. Adorno, “O ensaio como forma”, in *Notas de Literatura I*, trad. e apres. Jorge de Almeida, São Paulo, Duas Cidades, Editora 34, 2003. p. 29-30.

²⁸ Wiesinger, *op. cit.*, p. 92. O trecho de Giacometti foi extraído de “Gris, brun, noir”, publicado em *Derrière le miroir*, junho de 1952.

O texto de *Retratos-Relâmpago*, poderíamos dizer, “não afirma a tese da identidade entre pensamento e coisa”²⁹ (que encontraria respaldo na primeira inclinação de Murilo: procurar uma chave para a compreensão da obra no dicionário ou na interpretação engessada da obra de Kafka). E é nesse sentido que se pode interpretar a escolha da escrita lacunar, fragmentária, tendendo antes ao uso da imagem que à afirmação de juízos assertivos, como uma espécie de ato de resistência. Pois o conceito enquanto pré-dado tem algo de coercivo; como tem as coisas mercantilizadas e passíveis de troca. O conceito pré-dado é coercivo, porque não tem origem na experiência com o objeto. Pelo contrário, trata o objeto como equivalente, operando, com isso, um gesto nivelador. Assim, a escolha de um texto feito de fragmentos, cujo centro reside no embate entre realidades inapopláveis, encontra acolhida na recusa em fazer da realidade (ou, mais especificamente, da obra de Giacometti), tabula rasa para um pensamento que enquadra o objeto em suas premissas, prendendo-o à sua malha linear e redutora, da qual não está ausente uma latente violência.

Curiosa, nesse sentido, é a afinidade entre o tipo de texto escolhido por Murilo para sua crítica de arte (aberto, lacunar), e a definição do próprio Giacometti em relação a suas esculturas, que pressupõe que elas não sejam uma unidade acabada (continuam a reverberar mesmo quando cortadas ou fraturadas):

Nenhuma escultura jamais destrona uma outra. Uma escultura não é um objeto, é uma interrogação, uma questão, uma resposta. Ela não pode ser nem acabada nem perfeita. A questão nem mesmo é colocada. Para Michelangelo, com a Pietà Rondanini, sua última escultura, tudo recomeça. E Michelangelo poderia ter continuado a esculpir Pietàs sem se repetir, sem voltar atrás, sem jamais ter acabado algo, indo sempre cada vez mais longe, durante mil anos. Rodin também. Um carro, uma máquina quebrada se torna ferro-velho. Uma escultura caldeia quebrada em quatro partes tem como resultado quatro esculturas, e cada parte vale o todo e o todo, como cada parte, permanece sempre virulento e atual.³⁰

Percebe-se, pelo que foi visto, que o texto de Murilo Mendes sobre Giacometti ecoa, mais do que se imagina a princípio, o embate presente nos escritos de *Retratos-Relâmpago: deslocamento* (no texto sobre Miguel Hernández); *revolta, recusa* (em Breton); *fixar o dissenso das coisas* (em Khliébnikov). A possibilidade de fixar esse dissenso, tanto na arte de Giacometti quanto em seu próprio texto parece se formar na organização fragmentária e ensaística – capaz de iluminar o seu tempo por meio da exposição das características de uma arte que se estrutura como uma espécie de negativo do mundo: delicada e frágil frente às pessoas, *robustas e voluntariosas*, da década de 1950, em Paris; deixando-se quase apagar pela violência do seu entorno (marcada, de modo latente, no texto de Murilo Mendes, pela incidência da luz); tendendo, ainda, no risco da perda de identidade, ao serial (ou, no vocabulário muriliano, ao universal, que o acompanha de perto).

²⁹ Adorno, *op. cit.*, p. 36.

³⁰ Texto de Giacometti publicado em *Arts*, outubro de 1957, *apud* Wiesinger, *op. cit.*, p. 79.

O que o olhar de Murilo Mendes aponta, na obra de Giacometti, é uma erosão da forma, que, na negação do espaço, foge ao seu entorno. Na delicadeza e fragilidade de suas esculturas, Giacometti proporia um mundo contrário à *prepotência da razão*,³¹ contrário à violência do seu tempo (aí compreendida também a da guerra). As esculturas, que são *restrição de espaço antes que espaço*, parecem guardar, em seu aspecto sempre em desnível com o prumo das coisas estáveis, a explicitação do motivo que as constringe à linha escassa, ao serial, desse modo criando uma forma capaz de inscrever, na diminuta matéria, algo de uma revolta contra o estado (*robusto e prepotente*) do mundo.

³¹ Expressão utilizada no texto sobre De Chirico, também em *Retratos-Relâmpago*.