

O esboço como forma

L'esquisse comme forme

ESTELA SAHM*

Graduada em Arquitetura, Universidade Mackenzie em 1978. Mestre em Filosofia pela PUC-SP em 2009.

Diplômée en Architecture par l'Université Mackenzie (São Paulo), 1978. Maîtrise en Philosophie par l'Université Catholique de São Paulo (PUC-SP), 2009.

RESUMO O texto procura um diálogo entre o ensaio como gênero literário, inaugurado por Montaigne, e o desenho (sobretudo os esboços que buscavam a representação da figura humana) a partir da chamada modernidade artística. Longe dos cânones de representação mais rigorosos pautados antes pela Academia, e que pretendiam um ponto de vista ideal e único como resultado final de uma obra pictórica, esses esboços revelavam as visões parciais e relativas, deixando evidente seu caráter de experimentação. Sob esta perspectiva, são analisados alguns desenhos de Degas, assim como outros de Giacometti, tendo como fio condutor o célebre texto de Adorno, “O ensaio como forma”.

PALAVRAS-CHAVE Desenho, ensaio, esboço, modernidade, representação.

RÉSUMÉ Le présent texte vise un dialogue entre l'essai en tant que genre littéraire, inauguré par Montaigne, et le dessin (en particulier les ébauches qui cherchaient à représenter la figure humaine), surtout dans la Modernité artistique. Au delà des canons académiques de représentation, qui voulaient un point de vue idéal et unique dans le résultat final d'une oeuvre de peinture, l'esquisse révélait les visions partielles et relatives, en précisant son caractère d'expérimentation. De ce point de vue, certains dessins de Degas, ainsi que d'autres de Giacometti sont analysés, en tennant comme référence le célèbre texte d' Adorno “L'essai comme forme”.

MOTS-CLÉS Dessin, essai, esquisse, modernité, représentation.

Das memórias da casa de infância, entre tantas outras coisas, guardo a imagem da estante de livros: além da coleção “O mundo da criança”, de capa vermelha, passando pela Enciclopédia Britânica, que compunham algumas das prateleiras, havia também uma porção de outros volumes, maiores ou menores, mais desalinhados, alguns com capa mole, já àquela altura bastante amarelados. E lembro-me, dentre tantas lombadas, daquelas dos livros de arte, que sempre pareciam mais sedutores que os outros; frequentemente mais elegantes e estruturados, como se usassem paletó, traziam uma sobrecapa em papel brilhante de alta gramatura, muitas vezes com a assinatura do artista na própria lombada. Talvez por conterem mais imagens do que texto, despertavam a curiosidade de quem ainda se achava incapaz de atravessar páginas e mais páginas de leitura, tarefa hercúlea. Algumas vezes, pegava um deles ao colo, grande e pesado, e virava suas páginas com cuidado; as primeiras, ásperas e rugosas, de um branco quase sujo, continham longas introduções; algumas trinta e tantas depois, os textos passavam a ser intercalados por pequenas imagens em preto sobre branco dos esboços da grande obra em cores vivas, reproduzida em papel acetinado, que apareceria um pouco mais adiante. Era sempre impactante chegar lá, mas mais do que tudo, era divertido ir e vir, tentando encontrar aqueles detalhes esboçados transformados em cores, em linhas invisíveis recobertas, naquilo que parecia adquirir volume e carne. Nem todos eram completamente reconhecíveis; algumas figuras humanas ganhavam uma posição um pouco diferente da que havia sido prenunciada nos rascunhos, de tal maneira que parecia um pouco aquele jogo de “onde está o Wally”, tentando encontrá-lo no meio da multidão. A grande cena final (geralmente composta por inúmeros ‘figurantes’ que ajudavam a compor, por exemplo, uma batalha) aparecia ali, congelada, mas nem por isso sem sugerir muita ação: cavalos relinchando sobre as duas patas traseiras, homens gritando, mulheres em desespero, crianças arrancadas de seus braços, poderia-se dizer uma “Guernica”; mas não, ainda eram séculos anteriores, onde a representação das figuras humanas buscava o preciosismo e a perfeição pautados pela Academia, e nisso residia grande parte da qualidade e do valor da pintura. Curiosamente, ainda que a cena trouxesse uma situação de extrema tensão e muitas vezes de horror, havia uma estranha harmonia naquilo que era apresentado: corpos estirados ou retorcidos, misturados aos panos que os envolviam, resultavam em puro equilíbrio de cores e formas.

De tous les souvenirs de la maison de mon enfance, parmi tant d'autres choses, je garde l'image de la bibliothèque: au-delà de “Le monde de l'enfant”, une collection de livres rouges, et de l'Encyclopédia Britannica, qui composaient quelques étagères, il y avait aussi beaucoup d'autres volumes, plus grands ou plus petits, pas très alignés, certains avec des couvertures souples et, déjà en ce temps là, l'air vieilli et jauni. Mais surtout, je me souviens des livres d'Art, toujours plus séducteurs que les autres; souvent plus élégants et solides, comme s'ils s'étaient paré pour une fête.

Peut-être parce qu'ils présentaient plus d'images que de mots, ils attiraient la curiosité de celui qui se considérait presque incapable de suivre plusieurs pages de lecture.

Quelques fois, je prenais un de ces livres, grand et lourd, sur les genoux, et je tournais ses pages lentement; les premières, âpres et pleines de rugosités, d'une couleur blanche presque sale, contenaient de longues introductions; mais quelques vingt pages après, les mots écrits finissaient par partager leur espace avec de petites images en noir et blanc. C'étaient des esquisses de la grande œuvre, en couleurs vives, reproduite sur papier glacé, et qui apparaissait plus tard. Grande surprise, toujours, que celle d'y arriver, mais plus que tout, le plus amusant était d'aller et venir, essayant de trouver les détails ébauchés, transfigurés en couleurs, avec ses lignes invisibles recouvertes, dans ce qui semblait acquérir du volume et du corps. Quelques-unes n'étaient pas complètement reconnaissables; des figures humaines prenaient des positions un peu différentes de ce qui avait été annoncé dans les esquisses, alors que cela ressemblait à ce petit jeu de “où est Wally”, en essayant de le distinguer dans la foule. La grande scène finale (souvent représentée par des figurants qui aidaient à composer, par exemple, une grande bataille), se donnait à voir, figée, et en même temps pleine d'action: des chevaux hennissant sur les deux pattes arrières, des hommes qui criaient, des femmes désespérées, les enfants arrachés de leurs bras. C'était presque “Guernica”, mais non, c'était encore des usages anciens, quand la représentation des figures humaines demandait la délicatesse et la perfection guidées par l'Académie: en cela se trouvait une grande partie de la qualité et de la valeur de cette peinture.

Chose curieuse, la scène représentait une situation de tension extrême et pleine d'horreur et cependant il y avait, en même temps, une étrange

harmonie: les corps tendus ou tordus, mêlés aux draperies qui les enveloppaient, aboutissaient à l'équilibre des couleurs et des formes.

Au fil du temps, beaucoup d'autres images imprimées se sont ajoutées à ces premières contemplations, qui venaient d'autres étagères; et, en quelque sorte, il m'a été possible de construire et d'organiser quelques connaissances sur une possible histoire de la peinture en Occident; même si ces constructions sont toujours un peu provisoires, et les conclusions qui en résultent souvent temporaires, parce que de nouvelles données viennent les contredire et, encore une fois, il faut réorganiser les idées de façon à retrouver une logique interne pour les mettre en place à nouveau.

Tâche bien difficile, que celle de comprendre les raisons de l'histoire produite et enregistrée par l'homme, et dont le résultat est presque toujours une sorte de réinvention. Pour connaître ce monde, il est nécessaire de le déconstruire, plutôt que d'ériger de solides édifices, lesquels se révèlent, très souvent au fil du temps, bien fragiles.

Du contact avec ces livres (peut-être parce qu'ils sont tout simplement les premiers enregistrements des grandes œuvres de la peinture classique, ceux qui sont considérés comme des références) beaucoup des choses sont restées; même après avoir réalisé que je ne connaissais pas tout ce qu'il fallait savoir, et que cette tâche ne finirait jamais. À la bataille, qui semblait si harmonieuse et symbolique, beaucoup d'autres ont succédé. Mais toujours persistait l'enchantement pour les dessins au fusain, pastel ou crayon, qui précédaient la grande œuvre: ces ébauches, ces esquisses qui, avec le temps, semblaient avoir gagné plus d'importance en elles-mêmes pour devenir des œuvres autonomes et indépendantes, surtout celles qui cherchaient à représenter la figure humaine par l'observation. À cet égard, je me souviens en particulier des dessins, souvent inachevés, de Degas, comme ceux des danseuses dans les coulisses de la grande présentation, assises ou accoudées à la barre, avec leurs chaussons défaits, prenant des attitudes inhabituelles de repos ou d'une fatigue extrême. J'ai pu comprendre que la répétition d'un ballet pouvait offrir des conditions parfaites pour dessiner une infinité de positions du corps et de tout mouvement dont la danseuse est capable; une position n'est pas moins importante que l'autre, quand il s'agit de suggérer la multiplicité des formes que le corps peut prendre, au-delà d'une seule qui le fixe.

Ao longo do tempo, a essas imagens impressas primeiramente contempladas juntaram-se muitas outras, não mais saídas daquelas mesmas prateleiras; e, de alguma maneira, foi se construindo e organizando algum conhecimento sobre uma possível história da pintura no Ocidente; mesmo considerando-se que as construções sejam sempre um pouco provisórias e as conclusões resultem quase sempre temporárias; isso porque um novo dado pode vir a derrubá-las e então, mais uma vez é preciso reorganizar as ideias e os registros anteriores, de forma a reencontrarem alguma lógica interna que os ponha novamente de pé.

Difícil tarefa, a de compreender as razões da história produzida e registrada pelo homem, cujo resultado é quase sempre uma espécie de reinvenção. Conhecer este mundo é muito mais desconstruí-lo do que propriamente erigir construções sólidas, que quase sempre se revelam, ao longo de algum tempo, insustentáveis.

Dos contatos com aqueles livros (talvez por serem justamente os primeiros registros, das grandes obras da pintura clássica, os que permaneceram como referência), alguma coisa ficou; mesmo tendo realizado que não se concentrava ali tudo o que havia para conhecer, e que essa tarefa nunca teria fim. À batalha que me parecia tão harmônica e emblemática, outras tantas se sucederam. Mas sempre permaneceu o encanto pelos desenhos a carvão, pastel ou lápis, como aqueles que antecederam a grande obra: os rascunhos, os esboços que, com o tempo, pareceram ganhar cada vez maior importância em si mesmos, como obras independentes e autônomas; sobretudo aqueles que buscavam representar a figura humana, a partir de sua observação. Nesse sentido, evoco especialmente os desenhos, muitas vezes inacabados, de Degas; e mais do que todos, aqueles que traziam as bailarinas nos bastidores da grande apresentação, fora do palco sentadas, ou recostadas à barra, com as sapatilhas desamarradas, em posições inusitadas de descanso, ou de extremo cansaço. Pude compreender o quanto o "ensaio" da suposta apresentação de dança resultava nos mais preciosos esboços, na tentativa de registrar uma infinidade de posições do corpo da bailarina, do movimento que a constitui; uma posição não é menos importante do que a outra, quando se trata de sugerir a multiplicidade de formas que o corpo pode adquirir, para além de uma única que o congele. E é o traço despojado do carvão ou do pastel sobre o papel, fruto do olhar que observa com atenção e conduz a mão com extrema habilidade, que realiza esses registros. Como

se Degas reproduzisse, por meio do desenho, o movimento dos corpos observados; talvez inspirado pela música do piano, que fazia as vezes da orquestra durante os ensaios, marcando ao mesmo tempo o ritmo da dança e de seu traçado.

Para além dos cânones acadêmicos de representação, que pretendiam um ponto de vista ideal e único como resultado final de uma obra pictórica, o esboço, ou melhor, um conjunto de esboços como os de Degas revela, por meio de pontos de vista e recortes inusitados, as infinitas conjugações possíveis e efêmeras a que estão sujeitos os corpos no espaço.

Das primeiras páginas rugosas, de uma leitura em Braille para sempre registrada pelo tato, onde apareciam quase como simples notações, os esboços passaram a receber maior atenção nas publicações mais recentes dos chamados livros de arte: destacam-se em página inteira, como obras da mesma importância que as grandes pinturas clássicas.

Os chamados estudos preparatórios, bastidores da grande apresentação pictórica, são como um verdadeiro campo de pesquisa da composição, lugar da pura experimentação. Daí encontrar-se o desdobramento de algumas formas do corpo, como braços ou cabeças em posições distintas, expostas simultaneamente na mesma “folha”, na tentativa de refletir sobre a melhor alternativa possível. Ao contrário da pintura finalizada que resultava destes estudos, o desenho transparecia grande parte do raciocínio visual do artista, suas hesitações e suas tentativas de atingir o objetivo da forma ideal, à qual seu talento estava intimamente ligado.

Estes mesmos desenhos, quando observados sob outro ponto de vista (sobretudo a partir da modernidade artística, que subverteu todas as categorias da pintura e do desenho tradicionais), ganham uma outra dimensão; podem ser tomados como obras autônomas, sem outra finalidade que não seja sua própria execução. Como se assim ficasse evidente a importância das visões parciais e provisórias, como sendo as únicas possíveis, ao se tentar captar o mundo em que se vive.

Penso na palavra ensaio, e no seu emprego para designar o gênero literário inaugurado por Montaigne, em finais do século XVI: “seus escritos se caracterizam por um caráter não metódico, em que prevalece a experiência comum de um sujeito concreto, às voltas com uma certa invenção de si mesmo, e onde a herança dos saberes consagrados é relativizada. O conhecimento de mundo é

Et c'est le trait dépouillé du charbon ou du pastel sur le papier qui effectue ces enregistrements, fruits de l'œil qui observe attentivement et qui conduit la main avec la plus grande adresse... C'est comme si Degas avait incorporé, par le moyen du dessin, les mouvements des corps observés, inspiré peut-être par la musique du piano, qui remplaçait l'orchestre pendant les répétitions, et qui marquait le rythme de la danse et de la mise en page de son dessin.

Au delà des canons académiques de représentation, qui voulaient un point de vue idéal et unique dans le résultat final d'une œuvre de peinture, l'esquisse, ou plutôt une série d'esquisses, comme celles de Degas, révèle, grâce à des points de vue et des mises-en-page inhabituelles, les infinies positions possibles et éphémères auxquelles se soumet le corps dans l'espace.

Depuis les premières pages rugueuses des vieux livres de mon enfance, lecture en braille pour toujours gravée dans la mémoire par le toucher, où elles apparaîtraient tout simplement comme des notations, les esquisses ont commencé à recevoir une plus grande attention dans les publications récentes des livres d'art: elles sont mises en valeur en pleine page, comme des œuvres à part entière, à la même enseigne que les grandes peintures classiques.

Les études préparatoires, qui sont comme des coulisses derrière la grande présentation picturale, fonctionnent comme un véritable domaine de la recherche pour la composition, un lieu d'expérimentation. Ainsi, on observe le déroulement de certaines formes du corps, comme des bras ou des têtes dans différentes positions, présentées simultanément sur la même feuille, ce qui permet de choisir la plus appropriée. Contrairement à la peinture achevée qui résultait de ces études, les esquisses révèlent une grande partie de la pensée visuelle de l'artiste, ses hésitations et ses essais d'atteindre son objectif formel et idéal, auquel son talent était fortement soumis.

Ces mêmes esquisses, si on les observe sous un autre point de vue (en particulier dès la modernité, qui a renversé toutes les catégories traditionnelles de la peinture et du dessin), révèlent une toute autre dimension; elles peuvent être considérées comme des œuvres autonomes, sans autre but que sa propre exécution. Elles rendent à l'évidence l'importance des visions partielles et provisoires comme étant les seules visions possibles quand on

essaie de saisir le monde dans lequel nous vivons.

Je pense au mot *essai*, et à son emploi pour désigner le genre littéraire inauguré par Montaigne à la fin du XVI^e siècle: “ses écrits se caractérisent par un refus de la méthode, dans lequel l’expérience commune d’un sujet concret se voit devant une certaine invention de soi-même, et où l’héritage des savoirs consacrés est relativisé. La connaissance du monde est ébauchée sur cette expérience personnelle, comprenant toutes sortes d’hésitation et d’incertitude. Ces écrits, sous la forme de fragments et sans aucune intention de devenir des traités aboutissant à des vérités absolues, reprennent ainsi l’aspect mouvant propre au ‘monde réel’”¹

Le mot écrit et le dessin partagent, à leurs origines, une même nature: les premiers témoignages alphabétiques étaient composés de caractères graphiques, souvent inspirés par des figures; par conséquent, si la langue elle-même révèle une certaine logique pour nommer les choses du monde, ce ne serait pas pour rien que l’on désigne par “*essai*” le genre littéraire qui présente des similitudes avec les principes de l’esquisse ou du dessin: essayer et ébaucher supposent une action préalable, comme une opportunité offerte à l’avance, pour que l’on puisse saisir l’adéquation d’une idée ou d’un projet, avant d’arriver à son achèvement; c’est la forme première de l’expression de la pensée ou de l’idée qui, dans son dépouillement apparent, permet de surveiller la viabilité de sa construction et qui surgit alors dans la transparence de sa structure. Le mot *essai* est aussi associé à l’idée de tentative, pourrait-on dire, d’une certaine simulation qui précède la présentation du “spectacle”;^{*} essayer c’est expérimenter; si on pense à la danse ou à la musique, qui se déroulent dans le temps. En ce qui concerne le texte écrit, on peut aussi considérer qu’il s’accomplit par la lecture, et donc dans la durée, et qu’il exige un suivi similaire à celui réclamé par les arts de la danse et de la musique. L’interprétation ou la lecture des dessins exige un décryptage autre, puisque ceux-ci sont déposés sur la feuille, cristallisés, demandant l’attention de parcourir inversement la trajectoire du trait.

¹ PINTO, Manuel da Costa. “Do ensaio à crônica”, cours donné au Centro Universitário Maria Antônia, São Paulo, juin 2010, in “Bergson e Proust: sobre a representação da passagem do tempo”, São Paulo, Iluminuras, 2011, p. 93.
* N.T.: En portugais, le même mot, “ensaio”, signifie répétition, dans le sens de la préparation d’un spectacle, mais aussi le genre philosophique «*essai*».

esboçado a partir dessa experiência pessoal, comportando todo tipo de vacilação e incerteza. Esses escritos, na forma tateante de fragmentos e sem qualquer pretensão a se tornarem tratados de verdades absolutas, reproduzem, assim, a movência que é própria ao ‘mundo real’”¹

Texto e desenho partilham, nas suas origens, de uma mesma natureza; afinal, os primeiros registros alfabéticos se compunham de sinais gráficos, muitas vezes inspirados em figuras; e assim sendo, se a linguagem revela alguma lógica própria para nomear as coisas do mundo, não haveria de ser gratuitamente que designa por “ensaio” um gênero literário que guarda aproximações com os mesmos princípios do esboço ou do desenho: ensaiar e esboçar supõem uma ação prévia, como uma oportunidade dada de antemão, para que se observe a adequação de uma ideia ou de um projeto, antes que ele se configure como acabado; é forma primeira de expressão de pensamento ou de ideia que, no seu aparente despojamento, permite observar a viabilidade de uma construção, que ali se apresenta na transparência de sua estrutura. O termo *ensaio* está ligado à ideia de tentativa, poderia se dizer, de uma certa simulação que antecede a apresentação do “espetáculo”; ensaiar é experimentar, por-se à prova; isso se dá no caso da dança ou da música, que se desenvolvem na própria duração do tempo. No texto escrito, pode-se também considerar que ele se dá à leitura na duração, e ganha seu sentido completo com um acompanhamento semelhante àquele exigido pelas artes da dança e da música. A interpretação ou a leitura dos desenhos tem uma decifração de outra ordem, uma vez que se apresentam depositados sobre o espaço da folha, como que congelados, solicitando a atenção no sentido de percorrer inversamente o caminho do traço que o constituiu.

Uma certa heresia, não há dúvida, agrupar ideias que se manifestam e se expressam de formas tão diversas: partir do pressuposto que um texto que pretende veicular pensamento possa se confundir com a linguagem das artes. Ora, o privilégio de “ensaiar” é também o de subverter os agrupamentos cristalizados na forma dos diferentes gêneros; e o próprio caráter de *ensaio* concede, ao mesmo tempo, essa liberdade e essa responsabilidade: liberdade no sentido de experimentar outras relações possíveis, e responsabilidade no sentido de assumir uma construção que

¹ PINTO, Manuel da Costa. “Do ensaio à crônica”, curso ministrado no Centro Universitário Maria Antônia, São Paulo, junho de 2010. Em “Bergson e Proust: sobre a representação da passagem do tempo”, São Paulo, Iluminuras, 2011, p. 93.

corre o risco de vir abaixo.

Ainda uma vez, retorno a Montaigne e ao chamado “homem da modernidade”: sem a sustentação das verdades máximas que vigoraram por séculos, e que assim foi compelido a se reinventar, a partir de sua própria experiência de vida. Não mais ancorado nos saberes ancestrais longamente confirmados e reiterados, cabe a ele expressar-se por meio das formas tateantes, dos fragmentos descontínuos; como se o conhecimento pudesse ser apenas esboçado em construções provisórias. Mas o que poderia ser considerado como forma precária, frágil ou inacabada, revela-se, ao contrário, uma força de expressão que assume de antemão a impossibilidade de se pretender como saber categórico ou absoluto.

“O ensaio como forma”,² célebre texto de Adorno, inspira fortemente essa breve reflexão. Sua defesa deste gênero de escrita é feita a partir da crítica ao conhecimento pautado unicamente pelos princípios que organizam o pensamento dito científico (aquele que pretende a criação de conceitos genéricos e universalizantes), onde a correspondência entre ideia e realidade deveria se dar de maneira integral:

O ensaio não compartilha a regra do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, como diz Spinoza, a ordem das coisas seria a mesma que a das ideias. Já que a ordem sem lacunas dos conceitos não se identifica com o ente, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta, em primeiro lugar, contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável, o efêmero, não seria digno da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual ele é mais uma vez condenado, no plano do conceito.³

As razões que conduziram o pensamento filosófico a colocar-se “acima do tempo” se devem ao fato deste identificar na mudança, no movimento, uma espécie de impedimento para a compreensão daquilo que seria a “verdadeira essência imutável” das coisas... Ora, o movimento não é simplesmente uma circunstância ocasional da realidade, não possui caráter apenas accidental; o movimento é anterior aos objetos que se movem;

² ADORNO, T. W. *O ensaio como forma*, tradução de Flávio R. Kothe. In COHN, Gabriel *Theodor W. Adorno*. São Paulo, Ática, 1986, pp. 167-187. (Reproduzido de Adorno, T. W. *Der Essay als Form*. In: -- *Noten zur Literatur*. Frankfurt, Suhrkamp, 1974. pp. 9-33).

³ *Idem*, p. 174.

C'est une certaine hérésie, sans doute, que de regrouper des idées qui s'expriment de façon si variée et de considérer que le texte destiné à transmettre une pensée puisse être mis en parallèle avec les pratiques de l'art. Or, le privilège d'"essayer" est également celui de désorganiser les groupes fixés par des genres établis; la nature même de l'essai offre, à la fois, une liberté et une responsabilité: liberté au sens d'expérimenter d'autres relations possibles, et responsabilité au sens de prendre sur soi une construction qui peut s'écrouler.

Je reviens à Montaigne et à ce qu'on appelle "l'homme de la modernité": celui qui met en question les plus hautes vérités qui ont opéré pendant des siècles, et qui est conduit à réinventer sa pensée à partir de son expérience de vie. Non plus ancré sur les connaissances ancestrales fortement confirmées, c'est à lui de s'exprimer sous des formes tâtonnantes par des fragments discontinus; comme si la connaissance pouvait seulement être esquissée par le moyen de constructions temporaires. Mais ce qui pourrait être considéré comme une situation précaire, fragile ou inachevée, devient, au contraire, forte, une expression qui se sait incapable de prétendre à une connaissance absolue.

"L'essai comme forme",² célebre texto de Adorno, inspira fortemente ma brève réflexion. Sa défense de ce genre d'écriture se fait à partir de la critique de la connaissance qui se laisse guider par les principes destinés à organiser la pensée dite scientifique (celle qui s'affirme par des concepts génériques et universalisant), où la correspondance entre l'idée et la réalité devrait se parfaire:

"L'essai n'accepte pas la règle du jeu de la science et de la théorie organisées, selon lesquelles, d'après Spinoza, l'ordre des choses serait le même que celui des idées. Puisque l'ordre sans lacunes des concepts ne s'identifie pas avec l'être, l'essai n'aspire pas à une construction fermée, déductive ou inductive. Il se révolte, d'abord, contre la doctrine, enracinée dès Platon, selon laquelle le mutable, l'éphémère, ne serait pas digne de la philosophie; il se rebelle contre cette ancienne injustice commise contre le transitoire, par laquelle il est encore une fois condamné sur le plan du concept."³

² ADORNO, T.W. "O ensaio como forma", tradução de Flávio R. Kothe. In COHN, Gabriel "Theodor W. Adorno. São Paulo, Ática, 1986, pp. 167-187. (reproduzido de Adorno, T.W. *Der Essay als Form*. In: -- "Noten zur Literatur". Frankfurt, Suhrkamp, 1974. pp. 9-33).

³ *Idem*, p. 174.

Les raisons qui ont conduit la pensée philosophique à se mettre “au-dessus du temps” viennent du fait que cette pensée détecte dans le changement ou dans le mouvement, une sorte d’obstacle à la compréhension de ce qui serait la “véritable et immuable essence” des choses. Or, le mouvement n’est pas simplement une circonstance occasionnelle de la réalité, il n’est pas seulement un accident; il précède les objets qui sont mouvants; ces objets ont leur existence *dans* le mouvement du temps. Le mouvement est constitutif de cette réalité.⁴ Toute tentative visant à le supprimer ou l’ignorer, comme si en lui se trouvait la possibilité de l’erreur, provient, en grande partie, de cette tradition de la pensée métaphysique, inaugurée par Platon.

S’il était possible de parler d’une surface du monde, elle ne serait pas configurée comme une feuille satinée, douce et glissante au toucher des mains. Au contraire, la surface serait rugueuse et irrégulière. Ainsi, le rythme imposé à l’essai c’est celui qui perçoit le besoin de suivre son parcours de façon prudente, tatonnante, et réussit d’autant plus son objectif qu’il s’approche de la discontinuité propre à son terrain, sans aucune tentative de le faire passer par une surface homogène. Cette sorte d’hésitation qui le compose est une façon d’expérimenter, sans aucune prétention, de présenter son chemin comme achevé et conclusif.

Dans la rugosité des pages initiales de ces premiers livres d’art, où apparaissaient les ébauches de la grande bataille, même si elles étaient seulement des reproductions, le trait au charbon semblait réel; plus fin et plus épais, comme s’il se promenait sur le papier, où la main était soumise aux légères irrégularités de la table en bois sur laquelle il était posé. Quelques taches devenaient inévitables, à cause des résidus du charbon émiété par les traits plus incisifs, et traînés par le poignet. Ce sont des traces de la saleté, de la poussière et du désordre qui s’impriment sur une surface de travail. Il est impossible d’imaginer un laboratoire aseptique, des tabliers blancs et des gants en caoutchouc pour de la vraie vie. Regarder et reproduire la réalité dans laquelle on se trouve inséré, c’est une activité qui se déroule dans l’affrontement, dans la fabrication, dans le façonnement, dans cette espèce de

esses objetos têm sua existência *no* tempo. O movimento é a própria condição de ser dessa realidade.⁴ Qualquer tentativa de eliminá-lo ou de ignorá-lo, como se nele residisse a possibilidade do erro provém, em grande parte, dessa tradição do pensamento metafísico, inaugurada por Platão.

Se fosse possível falar em uma superfície do mundo, ela jamais se configuraria como folha acetinada, suave e deslizando ao toque das mãos. Ao contrário, é superfície rugosa e irregular. Ao percorrê-la, ao tateá-la, pode-se dar conta disso. Assim, o ritmo imposto ao ensaio é aquele que percebe a necessidade de seu trajeto ser feito de maneira cuidadosa, tateante, e tão mais satisfatoriamente atinge seu objetivo quanto mais se aproxima da descontinuidade que é própria ao terreno, sem qualquer tentativa de fazê-lo passar por unidade contínua. Essa espécie de hesitação que o constitui é sua forma de experimentar, sem qualquer pretensão de dar seu trajeto como acabado, como conclusivo.

Na aspereza das folhas iniciais daqueles primeiros livros de arte, onde apareciam os esboços da grande batalha, ainda que fossem apenas reproduções, o traço a carvão parecia ter sido feito ali mesmo; era irregular, mais fino e então mais grosso, como se estivesse passando sobre a folha rugosa, onde a mão era submetida a leves solavancos provocados pelas irregularidades da mesa tosca de madeira, servindo de apoio. E alguns borrões eram inevitáveis, dos restos da farinha preta depositada por traços mais incisivos, e depois arrastados pelo punho. Resíduos da sujeira, do pó e do desacerto que marcam uma superfície de trabalho. Impossível pensar em laboratório, em assepsia, em aventais brancos e luvas de borracha para dar conta da vida aqui fora. Olhar e reproduzir, de que forma seja, a realidade onde se encontra mergulhado, é atividade que se dá no embate, na feitura, nessa espécie de cozinha, de panelão da bruxa, onde são misturadas as ervas fervidas e se aspira o vapor quente de seu cozimento.

Os livros hoje se espalham pela casa. Impossível tê-los organizados em uma única prateleira, como na casa de infância. Tampouco as grandes e firmes lombadas dos livros de arte se mantiveram de pé; muitos se encontram deitados, sob uma lembrança de viagem, ou sob o portarretratos com a imagem dos filhos ainda pequenos. São hoje livros menores (sem deixar, é claro, de serem grandes livros) e são os textos que mais me

⁴ SAHM, Estela in “Bergson e Proust: sobre a representação da passagem do tempo”, São Paulo, Ed. Iluminuras, 2011, p. 32.

⁴ SAHM, Estela em “Bergson e Proust: sobre a representação da passagem do tempo”, São Paulo: Ed. Iluminuras, 2011, p. 32.

chamam a decifrá-los.

Um desses pequenos grandes livros chama-se “*O ateliê de Giacometti*”.⁵ Trata-se de um breve registro da profícua amizade entre Jean Genet e Alberto Giacometti.

Algumas das imagens preciosas que o compõem são fotografias do próprio atelier, repleto das célebres esculturas de figuras esguias; ou do próprio artista sentado diante do cavalete, pintando o que poderia ser um dos inúmeros retratos de Genet; outras ainda, mostram sua operação de retirar continuamente fragmentos da matéria esculpida, quase sempre considerada por ele excessiva. Uma dessas fotografias, em particular, chama a atenção pela quantidade de restos (seriam de gesso?) espalhados pelo chão, num ambiente de trabalho envolto por uma espécie de poeira branca em suspensão, com as janelas embaçadas (era sua vontade que assim fossem mantidas) e algumas paredes rabisçadas.

Falou-se há pouco em embate, em cozinha e em feitura; ora, vê-se ali o que talvez seja uma das maneiras mais apropriadas de traduzir essas ideias em imagens; a enorme exigência de Giacometti para com sua produção, quer seja a escultura, a pintura ou o desenho, se revela, pouco a pouco, ao folhear as páginas deste livro: com alguns fragmentos de texto misturados às imagens do *atelier*, da matéria inutilizada forrando o chão, e das infinitas gradações de tons acinzentados que perpassam os retratos pintados ou desenhados, todas imagens em preto e branco; e não poderia ser de outra forma: é provável que originalmente essas fotografias não fossem mesmo coloridas mas, ainda assim, este registro combina à perfeição com aqueles que documentaram cenas de guerra, situações tão sombrias que dificilmente se poderia imaginar em cores; como um enorme depositário de “massa cinzenta” manipulada ao extremo de suas possibilidades, o *atelier* de Giacometti não deixa de se apresentar, também, como um verdadeiro campo de batalha. É conhecida a insatisfação perante os resultados que o artista via nascer dos seus retratos, para quem posaram Genet, sua esposa Annette e alguns outros; o que o

⁵ GENET, Jean, “*O ateliê de Giacometti*” São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2000. Tradução de Célia Euvaldo, fotografias de Ernst Scheidegger. “Entre 1954 e 1958, Jean Genet manteve um convívio intenso com Giacometti, frequentando com assiduidade seu ateliê, onde posou para vários retratos. Como consequência dessa amizade e da admiração pela obra um do outro, nasceu o texto deste livro, publicado originalmente em 1957, na revista *Lettres Nouvelles*.” (nota desta edição, p. 7).

cuisine, de chaudron de sorcière, où l’on mélange des herbes en aspirant la vapeur chaude de leur cuisson.

Aujourd’hui mes livres se trouvent un peu partout, dispersés dans la maison. Il est impossible de les avoir tous organisés comme avant. Les dos grands et fermes des reliures ne se sont pas maintenus debout; couchés, ils reposent sous un souvenir de voyage, ou sous le portrait de mes enfants encore petits. Ils se sont rapetissés aujourd’hui (même s’ils sont toujours des grands livres) et c’est leurs textes qui m’appellent d’avantage au déchiffrement.

Un de ces livres s’appelle “*L’atelier de Giacometti*”.⁵ Il s’agit d’une brève relation de l’amitié fructueuse entre Jean Genet et Alberto Giacometti.

Certaines des images précieuses qui s’y trouvent, sont des photographies de l’atelier, rempli des célèbres sculptures aux corps maigres, ou bien de l’artiste lui-même assis devant le chevalet, en train de faire ce qui pourrait être l’un des nombreux portraits de Genet; d’autres montrent l’opération continue d’extraction des fragments de la matière sculptée, presque toujours considérée comme excessive. Une de ces photos, en particulier, attire l’attention sur la quantité de débris (seraient-ils en plâtre?) éparpillés sur le sol, dans un environnement de travail entouré par une sorte de poussière blanche en suspension, les fenêtres poussiéreuses (c’était sa volonté qu’elles restent ainsi) et quelques murs griffonnés.

Nous avons employé plus haut les métaphores de l’affrontement, de l’atmosphère de cuisine et de fabrication : or, nous en voyons là une parfaite traduction en images. L’énorme exigence de l’artiste envers sa production se révèle en parcourant les pages de ce livre: quelques fragments de texte mélangés aux images de son studio, la matière mise au rebut couvrant le sol, et les infinies nuances de gris qui envahissent ses peintures et ses dessins se trouvent dans ces images en noir et blanc. Il ne pouvait en être autrement: tous ces enregistrements ressemblent un peu à ceux qui ont documenté des

⁵ GENET, Jean “*L’atelier de Giacometti*” São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2000, tradução de Célia Euvaldo. Pendant les années 1954 et 1958, Jean Genet a gardé un fort contact avec Giacometti et il a fréquenté souvent son atelier, où il a posé pour quelques portraits. Comme résultat de cette amitié et de l’admiration pour l’oeuvre l’un de l’autre, ce livre a été écrit.

scènes de guerre, des situations si sombres qu'on ne pouvait pas les imaginer en couleurs. Comme un énorme dépôt de "matière grise" manipulée à l'extrême, l'atelier de Giacometti se présente également comme un véritable champ de bataille.

L'artiste était connu pour son insatisfaction devant les résultats de ses portraits, dont les modèles étaient sa femme Annette, Genet, et quelques autres. Il recommençait ses oeuvres, sans cesse, peut-être du fait de ne pas reconnaître, dans l'ensemble de traits du dessin produit par le crayon ou le pinceau, ce qu'il voyait. Et, en même temps, dans ceux qui sont donnés à voir, l'ensemble des lignes dessinées finit par créer un aspect de volume : cela arrive grâce à la persistance avec laquelle elles se rapprochent, parfois incurvées, parfois rectilignes, tout en formant une trame qui laisse pressentir la surface blanche du papier ou de la toile, et qui donnent du corps aux traits de la physionomie en offrant l'impression de relief et de lumière. Il est difficile de savoir si cette répétition du trait représente l'essai de rapprochement de la chose vue, ou bien, si c'est un acte prémédité pour créer l'impression de volume par la juxtaposition des ces mêmes traits.

Je me souviens des ébauches faites par Degas; plus précisément de ce recours à la répétition du trait: soit pour reprendre sans cesse ce que l'œil voit et cherche à inscrire, et qui, comme une sorte de "repentir", revient une fois de plus au (presque) même endroit; soit dans la répétition délibérée des surfaces hachurées, des lignes noires qui sont plus proches ou plus éloignées, et qui ainsi suggèrent plusieurs degrés de lumière et d'ombre; soit dans les surfaces entièrement recouvertes et opaques, presque de vraies peintures. Quoi qu'il en soit, la ligne tracée offre d'innombrables possibilités, depuis le trait plus fin pour dessiner le contour d'un visage, jusqu'à l'épais charbon qui se casse sur le papier.

Je pense à toutes les possibilités qui s'offrent à la surface blanche pour reproduire ce qui est perçu. Entre Degas et Giacometti (dans la période [?] qui contient les rêves et les utopies du début du XXe siècle, la supposition d'un progrès qui aurait fait un monde plus juste et, en même temps, les résultats catastrophiques enregistrés par l'histoire) beaucoup d'autres grands maîtres du dessin ont surgi, avec des œuvres peut-être encore plus expressives de la modernité artistique. Degas est mort en 1917, juste avant la fin de la Première Guerre Mondiale

fazia recomençar, incessantemente, talvez por não reconhecer no conjunto de traços produzidos pelo lápis ou pelo pincel aquilo que de fato via no retratado. Mas curiosamente, naqueles que são dados a ver, dentre tantos outros que foram provavelmente inutilizados, o conjunto de linhas desenhadas ou pintadas (que parece querer apenas reiterar o que está sendo observado), acaba por criar uma estranha "voluminidade". Isso ocorre pela persistência com que se avizinham, ora curvas ora retas, formando uma trama que deixa entrever a superfície branca do papel ou da tela; ao mesmo tempo em que dá forma corpórea aos traços da fisionomia, pela impressão de volume e luz misturados. Difícil saber se esta quase repetição do traço é a constante tentativa de aproximá-lo do que está sendo visto, ou se antes, é a conduta previamente estabelecida para criar essa impressão de volume, pela justaposição dos mesmos traços.

Relembro dos desenhos de Degas; mais precisamente desse recurso à repetição do traço: quer seja ao corrigir incessantemente aquilo que o olho vê e procura registrar e que, numa espécie de arrependimento, volta mais uma vez ao (quase) mesmo lugar; quer seja na repetição deliberada e quase automática das superfícies hachuradas, dos riscos pretos que, mais próximos ou mais distantes, sugerem as diferentes intensidades de luz e sombra projetadas pelos corpos; ou ainda, nas superfícies inteiramente recobertas e opacas, quase como se fossem pintura. Enfim, são inúmeros os recursos que a linha traçada oferece, entre o risco firme do grafite mais fino delineando o perfil de um rosto, e o carvão que se desmancha pelo simples contato de sua ponta com a superfície do papel.

Penso nas possibilidades que se oferecem à superfície branca do papel, na tentativa de reproduzir aquilo que é percebido. Entre Degas e Giacometti (nesse intervalo de tempo que conteve os sonhos e as utopias do início do século XX, as ideias de um suposto progresso que teria feito um mundo melhor e, ao mesmo tempo, os resultados catastróficos das duas grandes guerras, para se dizer um mínimo), muitíssimos outros mestres do desenho surgiram, talvez com obras tão ou mais representativas da modernidade artística. Degas se foi em 1917, pouco antes do final da Primeira Guerra Mundial e Giacometti morreu em 1966.

Se Degas pôde transmitir a leveza de movimentos e gestos de figuras tão etéreas como são suas bailarinas, a Giacometti coube representar a densidade de rostos aprisionados por traços quase concêntricos, numa trama que denota o embate entre olhar

e registrar o que é visto, sem qualquer intenção de dissimular esta quase impossibilidade.

De forma bastante diversa daquela usada por Degas, em que os traços de contorno do corpo da dançarina se diferenciavam daqueles rabiscados com a intenção de representar as sombras projetadas de seus corpos, no caso de Giacometti é quase um mesmo traço que delinea os contornos da figura contra o espaço e também comenta seus volumes, as áreas de luz e sombra que incidem sobre o rosto ou sobre as vestes que cobrem as linhas do corpo.

É fato que Degas introduziu, por meio de seus desenhos, as visões sempre relativas e parciais do real, e aqui reside enorme sintonia com aquilo que a modernidade trouxe como um dado fundamental. Ainda assim, as experiências posteriores deste século XX, que se sucederam a seus desenhos, fazem ver que esfregar o dedo sobre traços hachurados, com a intenção de obter uma superfície levemente esfumada e regular, não basta mais como recurso para forjar ou pretender representar as zonas de sombra projetadas pelo humano.

E disso sabiam Giacometti e Adorno; até mesmo por serem praticamente contemporâneos, por terem sobrevivido à passagem de experiências em alguma medida próximas, encontram-se afinidades entre ambos, no reconhecimento das dificuldades inerentes à tarefa de reproduzir ou expressar aquilo que é observado, sem qualquer pretensão de fazê-lo passar por forma fechada. Mas sim, revelando os buracos vazios e as frestas por entre as linhas que riscam o papel. Impossível recobrir por completo a superfície desse mundo.

et Giacometti a disparu en 1966.

Si Degas a transmis la légèreté des gestes et des mouvements des figures si éthérées de ses danseuses, Giacometti a représenté la densité des visages emprisonnés par des lignes presque concentriques, dans une trame qui montre l'affrontement entre le regard et la représentation de ce que l'on voit, sans intention de dissimuler le fait qu'il s'agit d'une tâche presque impossible.

D'une façon bien différente de celle employée par Degas, dont les traits de contour du corps de la danseuse différaient de ceux griffonnés avec l'intention de représenter les ombres portées de leur corps, dans le cas de Giacometti, il s'agit presque du même trait qui établit le contours de la figure contre l'espace et signale ses volumes, les zones de lumière et d'ombre qui mettent l'accent sur le visage ou bien sur les vêtements qui recouvrent les lignes du corps.

Il est vrai que Degas a présenté, parmi ses dessins, des visions toujours relatives et partielles de la réalité, et en cela il se trouve en accord avec un principe fondamental de la modernité. Et pourtant, les expériences ultérieures du vingtième siècle, qui ont succédé à ses dessins, montrent que frotter le doigt sur des traits hachurés dans l'intention d'obtenir une surface légèrement fumée et régulière, n'est plus suffisant pour représenter des zones d'ombre projetées par la figure humaine.

Giacometti et Adorno le savaient bien. Ils ont survécu à des expériences similaires dans lesquelles apparaissent quelques affinités, comme la reconnaissance des difficultés inhérentes à la tâche de reproduire ou d'exprimer ce qui est observé. Sans aucune intention d'obtenir une forme "fermée" mais, bien au contraire, de révéler les vides et les lacunes entre les lignes qui grattent le papier. Il est impossible de recouvrir la surface du monde.