



Carole Chueke

Les Papiers Découpés: a cor no espaço

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em História Social da Cultura.

Orientador: Prof. Ronaldo Brito Fernandes

Rio de Janeiro
Dezembro de 2017



Carole Chueke

Les Papiers Découpés: a cor no espaço

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Ronaldo Brito Fernandes

Orientador
Departamento de História - PUC-Rio

Prof^a Leila Maria Brasil Danziger

Instituto de Artes - UERJ

Prof. José Thomaz Almeida Brum Duarte

CCE - PUC-Rio

Prof. Augusto César Pinheiro da Silva

Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais - PUC-Rio

Rio de Janeiro, 07 de dezembro de 2017.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Carole Chueke

Graduada e Mestre em Economia Política (1973-1980)
Teve Empresa na área de decoração de Interiores.
Especialização em História da arte e Arquitetura (2009-2011), em Arte e filosofia (2012-2014), os dois na PUC rio.

Ficha Catalográfica

Chueke, Carole

Les papiers découpés : a cor no espaço / Carole Chueke ; orientador: Ronaldo Brito Fernandes. – 2017.

152 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2017.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. Cor. 4. Espaço. 5. Arabesco. 6. Decorativo. 7. Pintura arquitetônica. I. Fernandes, Ronaldo Brito. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Agradecimentos

Ao meu orientador Ronaldo Brito Fernandes, pelo incentivo durante essa jornada e pela transmissão de um tão vasto saber.

Aos professores José Thomaz Brum e Leila Danziger, por terem aceito fazer parte desta banca e pelas valiosas aulas em seus respectivos cursos.

Aos funcionários da Secretaria do Departamento de História, em particular a Edna, pelo constante apoio.

A minha amiga, Helena Orenstein de Almeida, pela força, cumplicidade e apoio incondicionais.

Por estarem ao meu lado para o que der e vier, agradeço ao meu companheiro de vida, Mauro Rabacov, e a meus filhos, Eric e Paula.

Resumo

Chueke, Carole; Fernandes, Ronaldo Brito. *Les Papiers Découpés: a cor no espaço*. Rio de Janeiro, 2017. 152p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O presente trabalho busca explorar, no universo pictórico de Henri Matisse, o processo de uso da cor — seus efeitos e desdobramentos — como veículo de passagem do suporte tradicional — o quadro de cavalete — aos *Papiers Découpés*, trabalhos desenvolvidos na última década da vida do artista. No intuito de inscrevê-los como decorrência do conjunto da obra, procura-se verificar a linha condutora que liga os *Papiers Découpés* ao cerne da poética do artista. Toma-se como proposição o Decorativo, principal fator de sucesso nessa ousada transposição da qual resulta uma pintura arquitetônica.

Palavras-chave

Arte Moderna; cor; espaço; arabesco; decorativo; pintura arquitetônica.

Résumé

Chueke, Carole; Fernandes, Ronaldo Brito. (Advisor). **Les Papiers Découpés: la couleur dans l'espace**. Rio de Janeiro, 2017. 152p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Le présent travail a pour but d'explorer, au sein de l'univers pictural de Henri Matisse, le processus d'utilisation de la couleur — ses effets et dédoublements — comme véhicule de passage du support traditionnel — le tableau de chevalet — aux *Papiers Découpés*, travaux développés au cours des dix dernières années de sa vie. Nous cherchons à vérifier le fil conducteur qui lie *Les Papiers Découpés* au coeur de la poétique de l'artiste, avec l'intention de les inscrire comme conséquence de l'ensemble de l'oeuvre. Nous proposons le Décoratif comme facteur principal de succès au cours de cette audacieuse transposition, dont il ressort une peinture architecturale.

Mots clefs

Art Moderne; couleur; espace; arabesque; decorative; peinture architecturale.

Sumário

1. Introdução	12
2. Matisse entre a tradição e a modernidade	20
2.1. O grupo dos Fauves e o primitivismo	23
3. A busca da expressão	30
3.1. O decorativo	30
3.2. A cor e sua pureza	33
3.2.1. Primeiro contato com a decoração mural	40
3.2.2. A cor do Marrocos	43
3.2.3. A geometria, o uso do preto	46
3.2.4. A luminosidade, o uso do branco no período de Nice	50
3.3. A influência de Cézanne: construir com a cor	54
3.4. A relação entre as cores: os efeitos	58
3.5. A pintura de superfície, os planos coloridos, a economia no desenho	62
3.5.1. O orientalismo	69
3.6. Os painéis decorativos e análise das obras	72
4. Os Papiers Découpés: a síntese da cor e do desenho	83
4.1. A aventura dos Papiers Découpés, a versatilidade das maquetes	84
4.1.1. As viagens	86
4.1.2. Os desenhos, os signos	86
4.1.3. A retomada da pintura	89
4.2. O decorativo nos Papiers Découpés e sua relação com as pinturas	97
4.2.1. O processo de criação de Jazz	99
4.2.2. Os primeiros Papiers em maior escala	105
4.2.3. O elemento humano na decoração	116
4.2.4. O “quase abstrato” nos Papiers Découpés	123
4.2.5. A recepção crítica de Les Papiers Découpés	126
4.3. A pintura mural/arquitetônica site-specificity La Chapelle du Rosaire e La danse de Merion — Fundação Barnes	127
4.3.3. A tese de Dewey no encontro com Matisse	139
5. Considerações finais	143
6. Referências bibliográficas	150

Lista de figuras

Figura 1: La fenêtre ouverte à Collioure, 1905	24
Figura 2: La femme au chapeau, 1905	25
Figura 3: Henri Matisse. Le bonheur de vivre, 1905-1906	28
Figura 4: La desserte, 1897	35
Figura 5: Coucher de soleil em Corse, 1898	36
Figura 6: Turner: The Burning of the Houses of Lords Commons, 1834	37
Figura 7: Nature morte aux oranges, 1899	37
Figura 8: Nature morte a contre-jour, 1899	38
Figura 9: Buffet et Table, 1899	39
Figura 10: Le Jardin de Luxembourg, 1902	39
Figura 11: Vue de Saint Tropez. 1904	40
Figura 12: Luxe, Calme et Volupte, 1904-5	41
Figura 13: Le port d' Abaill, Collioure, 1905	42
Figura 14: Le rifain debout, 1912	44
Figura 15: Paysage vu d' une fenêtre, 1911-12	45
Figura 16: Le rideau jaune, 1915	46
Figura 17: Picasso. L' arlequin, 1915	47
Figura 18: Les Marocains, 1916	47
Figura 19: Porte-fenêtre à Collioure, 1914	48
Figura 20: Le coeur, 1944	48
Figura 21: La fenêtre bleue, 1913	49
Figura 22: La table de marbre rose, 1917	50
Figura 23: Vénus, 1952	51
Figura 24: Grand interieur, Nice, 1918	52
Figura 25: Le paravent mauresque, 1921	52
Figura 26: Figure décorative sur fond ornemental (1925-6)	54
Figura 27: Paul Cézanne. Les trois baigneuses, 1879-82	55
Figura 28: Pianiste et nature morte, 1924	58
Figura 29: Paul Cézanne, Ouverture de Thannhauser, 1866	58
Figura 30: La femme à la raie verte	61
Figura 31: Giotto di Bondone. Expulsão de Joaquim do templo, século XIV	63
Figura 32: Les Baigneuses a la tortue, 1908	65
Figura 33: Les oignons roses, 1906	66

Figura 34: Nature morte au tapis rouge, 1906	66
Figura 35: Le nu bleu, souvenir de Biskra, 1907	67
Figura 36: Madeleine I	68
Figura 37: Les demoiselles à la rivière, 1916	69
Figura 38: Le dos III	69
Figura 39: Ilustração do Jardim de Rosa do fiel de Djâmi, 1553	71
Figura 40: Solidus bizantino de Romanus I, anos 913-959	72
Figura 41: La desserte rouge, 1908	73
Figura 42: La Conversation, 1908-12	74
Figura 43: La Danse II, 1909-10.	76
Figura 44: La musique, 1909-10	77
Figura 45: La famille du peintre, 1911	78
Figura 46: L'atelier rouge, 1911	79
Figura 47: Interieur aux ubergines, 1911	81
Figura 48: Sala de jantar de Tériade decorada por Matisse, 1951	82
Figura 49: L' artiste et le modèle refletés dans le miroir	87
Figura 50: Feuille découpée en arabesque, 1947	88
Figura 51: Femme assise, bras sur la tête, 1926	89
Figura 52: Grande Robe Bleue, Fond Noir, 1937	90
Figura 53: Grand Nu couché — Nu rose, 1935	91
Figura 54: La musique, 1939	92
Figura 55: Nature morte aux coquillages sur la table de marbre noir, 1940	93
Figura 56: Nature morte aux coquillages sur la table de marbre noir, 1941	93
Figura 57: Dahlia et grenades, 1947	94
Figura 58: Tulipes e huitres, fond noir, 1943	95
Figura 59: Grand interieur rouge, 1948	96
Figura 60: Interieur rouge: Nature morte sur table bleue, 1947	97
Figura 61: Les velours, 1947	99
Figura 62: Le Cowboy, 1944	100
Figura 63: L' avaleur de sabres	101
Figura 64: La nageuse dans l' aquarium, 1944	101
Figura 65: Icare, 1943	102
Figura 66: Les lagons, 1944	103
Figura 67: Les voiles, 1945-6	104
Figura 68: Palmette, 1947	104

Figura 69: Océanie la mer, 1946	106
Figura 70: Océanie, le ciel, 1946	106
Figura 71: Polinésie le ciel, 1946	107
Figura 72: Polinésie, la mer, 1946	107
Figura 73: Panneau aux masques, 1947	108
Figura 74: Le Jerusalem celeste, 1948	108
Figura 75: Les abeilles, 1948	109
Figura 76: L' arbre de vie, 1949	110
Figura 77: Les bêtes de la mer, 1950	111
Figura 78: La Vis, 1951	111
Figura 79: Poisson chinois, 1951	112
Figura 80: Les mille et une nuits, 1950	113
Figura 81: La perruche et la sirene, 1952	113
Figura 82: Les Acanthes, 1953	114
Figura 83: La gerbe, 1953	115
Figura 84: Zulma, 1950	116
Figura 85: Danseuse Créole, 1950	117
Figura 86: La tristesse du roi, 1952	117
Figura 87: La negresse, 1952-53	119
Figura 88: Série Nu Bleu	120
Figura 89: La serpentine, 1909	120
Figura 90: La Venus à la coquille, 1932	121
Figura 91: La piscine, 1952	122
Figura 92: Grande décoration aux masques, 1953	123
Figura 93: Souvenir d'Océanie, 1952-53	124
Figura 94: Fenêtre de Taiti, 1935-6	124
Figura 95: L'escargot, 1953	125
Figura 96: Maquete de La chapelle du Rosaire, 1950 — interior	128
Figura 97: Maquete de La chapelle du Rosaire, 1950 — exterior	129
Figura 98: Chapelle du Rosaire	130
Figura 99: Interior de La chapelle du Rosaire de Vence, 1951 - ao entardecer	131
Figura 100: O interior de La chapelle du Rosaire de Vence, 1951 — na luz da manhã	131
Figura 101: Maquete Casulo verde, 1950-52 (128 x 200 cm)	132
Figura 102: Cerimonia dominical na Chapelle du Rosaire	133

Figura 103: Modern Tate -The Cut-Outs Exhibition, 2014, London	133
Figura 104: Vista frontal de La Danse de Merion	137
Figura 105: La danse de Merion,1932-3	138
Figura 106: La danse de Paris,1931-2	138
Figura 107: Villa le Rêve, Vence, 1948	149
Figura 108: Hotel Regina, Nice. 1952	149

1. Introdução

“Dar vida a um traço, a uma linha, fazer existir uma forma, não é problema que se resolva nas academias convencionais, mas fora delas, na natureza, pela observação penetrante das coisas que nos rodeiam.”

Henri Matisse

Mais do que o imenso prazer visual que a obra de Matisse provoca em mim (e em muitos de nós), o que me fez decidir por avançar no seu estudo é sua extrema complexidade. Traduzir seu sentimento pela natureza em cenas cotidianas — mobiliários e objetos em interação com o mundo numa expressão decorativa — exige um forte trabalho intelectual no qual participa, como o entende Clement Greenberg, o “frio hedonismo” do artista. Ao dar-lhes cor, forma e movimento, Matisse os transforma em calma, beleza e felicidade. Nada disso é gratuito. Em todas as fases da obra, predominam a inteligência de seu olho e uma exímia liberdade artística. Os numerosos escritos, entrevistas e cartas do artista revelam sua alma inquieta na busca de uma expressão plástica unicamente com os meios que dispõe: linha e cor.

A simplificação de formas, a vibração de cores, o “chapado” das figuras podem levar a uma sensação de “aparente facilidade”. Tal impressão fica totalmente invalidada ao se proceder a um estudo um pouco mais aprofundado do processo artístico matissiano.

A escolha específica pelo *Papiers Découpés* como objeto desta dissertação se deve a meu interesse em explorar o processo de deslocamento da pintura de Henri Matisse, que, antes delimitada pelo espaço da tela, dela se desprende para ocupar um espaço outro, o das paredes e da arquitetura como um todo. Para tanto, procuro investigar, nas diversas fases da produção do artista, a inserção dos *Papiers* no conjunto da obra, identificando em sua pintura a dimensão dos efeitos produzidos pela potencialização da cor.

Desde 1905, ano em que Matisse integra o grupo dos *fauves*, aos últimos anos de sua vida, sua inquietude se mostra indissociável do empenho em transgredir as leis que orientam a tradição pictórica a partir do Renascimento,

incluindo o divisionismo de Seurat e Signac. Rejeitando a perspectiva, abolindo as sombras e recusando a dissociação acadêmica do desenho e da cor, ele inverte o modo de olhar a realidade tal como codificado pelo Ocidente a partir do Renascimento. Em seus *Papiers Découpés*, Matisse formula uma relação complexa com o espaço e abandona de vez a apresentação tradicional do objeto, há décadas uma das maiores preocupações da pintura moderna. Cézanne, cuja obra alia o rigor ao princípio da incerteza, lhe servindo de modelo teórico, foi seu grande mestre, a quem Matisse chamava “o Deus da pintura”.

Em 1946, quando recortava folhas de papel branco e as distribuía de modo errático ao longo dos retângulos das paredes de seu apartamento, o artista não sabia ainda que as suas formas vegetais e marinhas viriam compor os primeiros *Papiers Découpés*, *Océanie, la mer* e *Océanie, le ciel*. A intrigante combinação de fragilidade e expansão, insignificância e plenitude, conferida pela propagação de tais figuras, resultou em uma nova e inesperada dimensão estética.

Coerente com sua declaração no ano de 1945: “a característica da Arte Moderna é participar da nossa vida” (Matisse, 1972, p. 316), Matisse abre as portas para um novo paradigma na arte contemporânea, a arte ambiental, ainda que sua concepção arquitetônica tivesse permanecido essencialmente mural.

A pintura arquitetônica depende absolutamente do local que vai recebê-la e com ela ganhará uma vida nova. Ela não pode separar-se dele, visto que lhe está associada. Ela deve conferir ao espaço encerrado nessa arquitetura toda uma atmosfera comparável ao interior de um belo e amplo bosque ensolarado que envolve o espectador num sentimento de leveza na suntuosidade. Nesse caso é o espectador que se torna elemento da obra. (Matisse, 1972, p. 135).

As relações entre pintura e arquitetura, como se sabe, são tradicionalmente estreitas. Quando trabalhavam nos afrescos em benefício da construção arquitetônica, os artistas lançavam mão de uma representação ilusionista. Do momento em que a pintura de cavalete liberta a representação pictórica de seu suporte arquitetural, dando-lhe autonomia, ainda assim ela conserva um diálogo com a estrutura arquitetônica, na medida em que se transforma numa “janela”, mantendo o ilusionismo. A partir daí, houve uma luta em prol de uma maior independência, na qual se questiona o sistema perspectivado. As respostas a tal

indagação se sucedem até a solução encontrada por Cézanne, com sua recusa decidida do ilusionismo.

Por fim, a pintura faz o percurso de volta à arquitetura, almejando interagir de forma mais determinante com o espaço físico. Quando a arquitetura assume o papel de suporte pictórico, em determinadas obras, traz implícita a absorção de seu espaço. Segundo Giulio Carlo Argan (2006, p. 139), da mesma forma que a arte não existe sem o observador, a arquitetura inexiste sem o morador. Se a pintura moderna busca “inserir-se num estado de tensão e não de relaxada contemplação; e ao espectador, que é na verdade um ator, não pede que admire, mas que participe” (Argan, 2006, p. 139), a arquitetura moderna não existe sem os que a habitam.

O primeiro fator comum entre a arquitetura e pintura e escultura somos nós: nós como seres históricos, psicológica e fisicamente determinados; nós com nossos problemas, nossos interesses, nossos desprazeres, nossos impulsos de ação; nós como agentes da obra de arte, nós, se quiser, como artistas criadores, porque a arte moderna tem este último generoso e talvez utópico encargo: fazer de cada homem, na dimensão extensa ou exígua da própria existência, um artista criador. (Argan, 2006, p. 139).

A experiência a que se refere Argan está relacionada ao “estar no mundo”, àquela vivência direta e imediata do sujeito dentro do espaço que ocupa. Considero que uma experiência análoga é oferecida pelos trabalhos de Matisse, pois nesses continuamente repercute a crença de que as cores são forças e expressam o “sentimento da vida”.

Matisse nasceu em 1869 na cidade de Cateau-Cambrésis, no norte da França, e sua obra se estende desde 1890 até o seu falecimento, aos 85 anos, em 1954. O trabalho *Les Papiers découpés* foi desenvolvido na última década de sua vida e, até certo ponto, põe fim à rivalidade secular entre pintura e escultura: “Recortar ao vivo na cor me lembra o entalhe direto dos escultores” (Matisse, 1972, p. 233). Ele tende a romper com as distinções entre a arte e o próprio espaço do museu. É instigante pensar o que Matisse faria após os *Papiers*, tivesse ele mais alguns anos de vida.

Conhecidos em francês como *Papiers Découpés*, ou *cut-outs*, em inglês, esses trabalhos traçam de modo inédito os limites da arte. Produzidos a partir de

folhas de papel totalmente cobertas com tinta guache, em cores definidas pelo próprio Matisse, ele recorta formas e figuras com a tesoura; em seguida, vem a fixá-las sobre um suporte com alfinetes e eventualmente a cola.

Não devem ser confundidos com as colagens cubistas, termo que se refere a um uso específico de diferentes objetos manufaturados ou seus componentes, no âmbito da pintura, desenho ou *assemblages*. As colagens, apresentadas como justaposições de texturas em multicamadas, ilustrativas e tipográficas, subvertem a coerência visual e interpretativa e ocupam um lugar preponderante nos movimentos experimentais modernos, do cubismo ao surrealismo.

Frente à vida e obra de Matisse, a história da arte vem insistindo num clichê de viés negativo como um artista ambivalente. De início, os primeiros anos do século XX o marcaram como o revolucionário, o instigador do fovismo; em seguida, logo após suas obras de vanguarda dos anos 1910, supostamente se tornaria o pintor da *joie de vivre*, ecoando a exigência de uma volta aos valores clássicos da academia. A obra de Matisse, entretanto, tem como fundamento justamente a permeabilidade dos espaços e sua comunicação, o primado da cor e a transgressão dos limites do sistema de representação clássica. A esse respeito, percebe-se uma pintura que estabelece uma relação ambígua com a abstração, para a qual, ao mesmo tempo, tende e resiste.

Alguns críticos entendem os *Papiers* como uma ruptura na obra de Matisse. Uma mesma apreciação ocorre em relação aos trabalhos realizados durante o período em que o artista se instalou em Nice (1919-1930). Suas telas, a exemplo de *Le paravent mauresque* (1921-22), foram alvo de fortes críticas, talvez as mais contundentes. Foram consideradas reacionárias, indicando um recuo de Matisse face ao fluxo modernizador de sua obra. Yve Alain Bois considera tal período um “relaxamento” de seu percurso artístico. Alfred Barr afirma que ele esquecera seu passado glorioso como modernista e que agora estava então produzindo trabalhos hedonísticos, sensuais, sem tensões ou desafios; uma pintura decorativa, vazia de conteúdo social, indiferente à realidade social que atravessava a Europa.

Já o historiador de arte americano John Jeff identifica uma consistência de ideias na obra como um todo, tais como a importância atribuída à natureza, à

pureza dos meios, à disciplina de trabalho e entrega às sensações. Segundo o autor, evidencia-se, ao longo da obra e nos escritos do artista, a contínua busca por uma síntese, um método que melhor concilie e expresse o sentimento de uma totalidade.

Jack Flam vê no percurso do artista uma interação dinâmica entre padrões e particularidades imprevisíveis. Clement Greenberg (1909-1914) destaca na obra realizada em Nice as ambiguidades magistrais do artista, que jamais se acomodou a uma única solução. Por mais que tivesse sido condescendente com uma superficialidade de elegância e charme em um certo erotismo presente nas pinturas de Nice, o crítico alerta para a permanente inquietação contida nessas imagens.

Matisse considerava-se parte de uma geração que entendia que “somente a forma plástica tem valor verdadeiro” e que “grande parte da beleza de um quadro nasce do combate que o pintor trava com a limitação de seu meio” (Matisse, 1972, p. 120). É o que Roger Fry chamou de “o duelo natural da pintura, onde se é forçado a reconhecer em um e único momento, uma superfície multicolorida e um mundo tridimensional” (Fry, 1931, *apud* Flam, 1978, p. 71).

Ao refutar os que falam de ruptura, Matisse defende que ao longo da vida, desde *Le bonheur de vivre* (1905-1906) à criação dos *Papiers Découpés* (1947-1954), tem exercido um mesmo pensamento plástico, ainda que atravessado por diferentes meios e modos do seu “fazer”.

Alinho-me, é claro, à posição assumida por Neff, que aponta os *Papiers Découpés* como continuidade, sublinhando que a linearidade da obra de Matisse se fez paradoxalmente a partir de sua constante renovação. Ao relacionar os *Papiers Découpés* a suas telas, observa-se uma operação lógica de métodos e intuições que liga os dois meios. O viés decorativo é o fio condutor de sua obra.

Produzida com uma sábia economia de meios, a constante tensão plástica do decorativo matissiano revela seu caráter intelectual. Como já se supõe pelo título que Flam dá a seu artigo de 2011 — *As metafísicas da decoração* —, as características desse decorativo as distinguem, obviamente, de um simples papel

de parede. O autor aponta que Matisse alia seu forte interesse pelos têxteis à experiência decorativa de seus predecessores Van Gogh, Gauguin e Cézanne. Motivos decorativos relacionados à padronagem de tecidos, tapeçarias e papéis de parede se transfiguram em recursos para o artista desenvolver um repertório de formas, assim como elementos construtivos para a expressão de sua visão de um mundo em fluxo contínuo. Esse recurso favorece uma interação dinâmica entre os diferentes elementos de suas pinturas e produz um efeito de expansão para além de seus limites físicos, criando de fato, segundo o autor, um tipo de metafísica da decoração. Aqui, o caráter decorativo se constitui de “valores perceptíveis autônomos que se coordenam livremente e assim provocam a ambiguidade da espacialização”¹.

Toma-se o exemplo das telas elaboradas no período de Nice, em que a ambientação de luxo, conferida pela claridade da luz e ornamentação exuberantes, parece produzir uma arte hedonista e supérflua. No entanto, a interrelação de elementos díspares causa um estranhamento, uma tensão de ordem pictórica; isso se deve ao modo como Matisse opera com a padronagem, fazendo reverter para a superfície o espaço da caixa cênica de uma pintura aparentemente naturalista. O artista dissimula, assim, uma pintura abstrata pelo naturalismo. Tal é, de acordo com Pierre Schneider (1984, p. 508), um dos “equivocos” característicos de Matisse: produzir pela bidimensionalidade os efeitos que só seriam possíveis por um espaço tridimensional.

Ainda segundo Flam (2011), nos *Papiers Découpés* o tipo de espaço fluido e aberto se torna possível a partir dos motivos decorativos, gerando trabalhos que, de certo modo, “espelham um equivalente pictórico da multiplicidade e complexidade de nossa experiência do mundo”.

As ideias do artista sobre o decorativo abarcam três conceitos que se relacionam, tendo sido antecipados nas questões levantadas pela vanguarda dos anos 1890. Primeiramente, por “decorativo” o artista entende a autonomia pictórica de um trabalho artístico como um objeto em si, como uma tapeçaria na parede. Em segundo lugar, Matisse inclui na composição decorativa o modo como

¹ Ronaldo Brito. Notas em sala de aula.

o conteúdo é comunicado na pintura. Finalmente, o decorativo diz respeito à escala e à função da pintura.

A restituição à função social da pintura seria a decoração mural. Matisse sempre teve em mente uma arte mural pública, conforme seu comentário ao poeta Louis Aragon, em 1942, ao se referir à visita à obra de Giotto, seu modelo de artista: “Talvez eu tenha um desejo inconsciente em uma vida futura. Algum paraíso onde possa pintar afrescos” (Matisse, 1972, p. 197).

A concepção matissiana do decorativo abrange amplamente os grandes *Papiers Découpés* e sua transposição em variados meios (cerâmica, tapeçaria, vitrais, figurinos e cenografia), ao mesmo tempo em que ativa a relação desses objetos ou composições com projetos arquitetônicos: uma capela em Vence, no ano de 1951, e uma escola maternal em sua cidade natal (*Chapelle du Rosaire, Ecole Maternelle Henri Matisse*).

Na execução de *La Danse de Merion* e *La Chapelle du Rosaire*, a experiência do decorativo enseja a construção de um espaço e pintura arquitetônica, do tipo “*site-specific*”. Nos *Papiers Découpés*, tomando como exemplo *La piscine* [92]², Matisse diz realizar sua aspiração de criar “um espaço que tem a extensão de [sua] imaginação”. (Matisse, 1972, p.241)

Para o artista, o que diferencia os *Papiers Découpés* de seus outros trabalhos é encontrar finalmente os meios mais simples e diretos de expressão. Tal fato diz respeito primeiramente à cor, utilizada em uma gama limitada de tonalidades, e aos planos coloridos, a partir dos quais as formas são recortadas conforme a relação da equação de quantidade/qualidade que havia aprendido com Cézanne.

A simplificação de cores dos *Papiers Découpés*, conforme o historiador de arte Remi Labrusse (2014, p. 62), implica não somente a rejeição da subjetividade das pinceladas, como também produz, para além dos efeitos derivados das

² Os números das imagens contidas ao longo da dissertação serão referidos, no corpo do texto, com o uso de colchetes, de modo a tornar mais ágil a leitura.

relações de cores, um novo equilíbrio, obtido pela superfície plana do *all-over*³ e pela absoluta clareza do contorno das figuras. Assim, os *Papiers Découpés* oferecem as coordenadas ao partido decorativo, convencendo o próprio artista de que o decorativo adquiriria, nesse formato, a sua função primordial.

As dúvidas e incertezas experimentadas pelo artista deixam-se entrever pela frequente presença do aspecto inacabado em suas pinturas, como, por exemplo, em *Grand Interieur rouge* [59]. Era esse o modo de expressar o sentimento de um mundo em permanente mudança, aberto a um fluxo contínuo de sensações.

Brilha aí a única verdade definitiva do Eu moderno; o mundo é inacabado, nunca terminamos de vê-lo e, com isso, provisoriamente completá-lo. E como a tarefa é infinita, dispomos de uma razão sensível, sempre renovada, para viver. (Brito, 2009, p. 18).

A percepção de Ronaldo Brito, acima enunciada, trouxe luzes para a minha exploração dos caminhos de Matisse como um artista eminentemente moderno, em sua incessante busca de uma expressão plástica própria provocada pela sua imensa liberdade de criação. Foi com esse espírito que procurei estudar a gênese dos *Papiers* na obra matissiana.

³ *All-over* na pintura se refere ao tratamento não diferenciado dado à tela, cobrindo toda sua extensão ou superfície. Esse conceito é usualmente atribuído ao que se costuma chamar o “dripping” de Jackson Pollock.

2.

Matisse entre a tradição e a modernidade

É enquanto artista plástico e não como escritor que Matisse explica, em *Notas de um pintor*, texto publicado em 1908, seus sentimentos e sua visão. Com esse mesmo tom, outros textos provenientes de cartas e entrevistas foram compilados e publicados em 1978 por Flam (*Matisse on art*) e por Dominique Fourcade, em 1972 (*Henri Matisse, escritos e reflexões sobre arte*). A escrita é, para Matisse, um meio de expor suas intenções e métodos, uma forma de organizar o seu processo de trabalho. As palavras não se propõem a elaborar fundamentos teóricos e sim apresentar sua visão de um mundo ordenado e equilibrado.

Convém, neste capítulo de abertura, junto aos instrumentos de que nos cercamos — seus escritos e análises críticas de sua obra —, destacar os aspectos do universo artístico contemporâneo de Matisse, assim como os que o precederam e interferiram decisivamente em suas escolhas na produção de sua obra pictórica.

Matisse acreditava que uma arte moderna resultaria de liberdade e de independência artísticas. Encontrava em sua personalidade a justificativa para o direcionamento que deu à sua obra desde que a iniciou: ela se harmoniza com a sua pessoa. Tal pensamento se constata na resposta à indagação do pintor Gustave Moreau (1826-1898) sobre o que procurava Matisse, ainda debutante e copista dos mestres do Louvre, quando, à saída do museu, perambulava na ponte das Artes:

Qualquer coisa que não está no Louvre, mas que está lá. De fato, o que eu via no Louvre não atuava em mim de maneira direta. Sentia-me como se estivesse em uma biblioteca que contém as obras do passado, e eu queria criar qualquer coisa a partir da minha própria experiência. Por isso comecei a trabalhar sozinho. (Matisse, 1972, p. 117).

Contudo, a modernidade de Matisse não podia renegar toda uma tradição e passado cultural que carregava e as manifestações importantes na pintura francesa da qual participara: o impressionismo e o divisionismo, por exemplo. Para Matisse, a tradição não representava uma limitação à criação presente, mas abria sua própria possibilidade: ele aplicaria novos critérios à herança da escola francesa para situá-la na modernidade, e assim obteria um renovado classicismo. A partir dessa herança cultural, Matisse construiu um percurso próprio e

diversificado, não pela negação da tradição, mas *com* e *através* dela. Em vista de produzir a *grande pintura decorativa*, Matisse retomava, à sua maneira, os grandes temas utopistas. Originalmente nomeada “Arcádia”, a tela *Le bonheur de vivre*, de 1905-1906, marca a intenção de Matisse de *integrar* os elementos da tradição clássica, convertendo-os em uma dinâmica “revolucionária”, ou seja, uma estética diferenciada.

Tanto o academicismo, trazendo ainda as últimas fases do neoclassicismo (século XVIII) e do realismo (século XIX), com sua tridimensionalidade, como o *Art nouveau*, com sua bidimensionalidade, coexistiam no ambiente visual no qual Matisse se formou.

Paralelamente a essas tendências, cabe dizer, para situar a posição tomada por Matisse, que outra importante parte da cultura da pintura na França, que surge nos primeiros anos do século XX, é a “tradição” da vanguarda. Como suas principais correntes, havia o impressionismo e o pós-impressionismo. Expressavam-se em dois grupos distintos: no primeiro, temas e motivos inspirados pela natureza; no segundo, isso não necessariamente ocorreu. À primeira categoria pertencem Van Gogh e Cézanne; à última, os acadêmicos, Seurat, Gauguin, os Nabis e os simbolistas. Matisse serviu-se igualmente dos métodos criados pelos impressionistas e pós-impressionistas, ainda que, na maioria das vezes, se movesse dentro de uma tradição que lidava com as sensações diretas da natureza, ou seja, a tradição dos impressionistas.

É possível inferir que, mais do que qualquer outro pintor em Paris, ele reage a essas tradições, a favor ou contra, sejam elas da vanguarda ou da academia. Concebia sua arte na continuidade de uma tradição “transgressiva” de Delacroix a Van Gogh, e principalmente de Gauguin, passando pelos impressionistas e, sobretudo, por Cézanne. Nessa perspectiva, Matisse tanto dá continuidade a essas *tradições* como reformula seus propósitos.

Uma forma muito diluída do impressionismo já havia sido absorvida pela academia por volta de 1890, década na qual poetas e pintores da vanguarda, agrupados pelo título de simbolistas, incluíam Gustave Moreau, Paul Gauguin e os Nabis. Eles haviam reagido à noção da ciência e do progresso material

associado ao positivismo, rompendo seus elos com as aspirações de grande parte da sociedade.

Foi somente em 1899 que Matisse, tendo experimentado o impressionismo e o neoimpressionismo, voltou-se para as questões levantadas pela referida vanguarda dos anos 1890, compartilhando a postura antinaturalista e os postulados antipositivistas dos Nabis, assim como seu gosto pelo decorativo. A procura de uma nova linguagem que resultasse na autonomia do trabalho artístico como objeto de decoração e extinguisse a barreira entre artes decorativas e belas-arts era um tema enfatizado pelos simbolistas. Eles acreditavam que os elementos abstratos do vocabulário artístico seriam enunciados de tal forma que atrairiam diretamente a emoção do espectador. É preciso ressaltar que o poeta simbolista Mallarmé (1842-1898) havia formulado o objetivo de “pintar não o objeto, mas o efeito que esse produz” (*apud* Gowning, 2003, p. 51). Tal consideração se refletiu no encaminhamento que Matisse deu à pintura; a sensação da cor lhe serviria como expressão de sua emoção frente ao objeto considerado, e seria devolvida na pintura pelo sentimento palpável de alegria.

Toma-se como ponto de partida o momento *fauve* do artista como aquele que o associa à volta às condições pré-civilizatórias, habilitando-o a fazer “grau zero” do classicismo e desaprender a cor da academia. Tal experiência se concretizou a partir do que pode ser chamado de *primitivismo fauve*, ou seja, um empreendimento de renovação da tradição, de volta às origens, segundo o modelo de Gauguin. A atitude dos *fauves* implicava a “coragem de lidar com os meios mais puros”, e determinou, no entender de Matisse (1972, p. 114), o ponto de partida do fovismo:

Os quadros que são refinamentos, degradações sutis, um vai e vem sem energia chamam belos azuis, belos vermelhos, matérias que revolvem o fundo sensual dos homens, é o ponto de partida do fovismo; reencontrar a pureza dos meios. (Matisse, 1972, p. 114).

Reencontrar a pureza dos meios é reconhecer que os princípios acadêmicos ou da vanguarda, tais quais o mimetismo da cor e sua fragmentação pela técnica do divisionismo, esgotavam seu poder de expressão. Era preciso “partir para a selva” (Matisse, 1972, p. 83) e procurar a intensidade na cor, reagindo à difusão da cor local. Resgatar o poder da expressão através da pureza da cor, acreditar no

senso positivo da cor e reconhecer nela seu elemento estruturante era aderir ao espírito *fauve*: “O grande empreendimento moderno foi ter encontrado o segredo da expressão pela cor, para o qual contribuíram o fovismo e os movimentos que o seguiram para a expressão pelo desenho, contorno e linha” (Matisse, 1972, p. 119).

Entre os “movimentos” aos quais Matisse se refere, o cubismo era indubitavelmente o mais importante. Embora tenha inicialmente resistido ao impacto produzido pelas *Les Femmes d'Alger*, de Picasso, o artista monitorou de perto o progresso do cubismo pela sua grande contribuição à pintura: a “forma plástica”.

2.1.

O grupo dos Fauves e o primitivismo

A virada do século XX contou com uma mostra de pinturas no Salão de Outono de 1905, à qual, na ocasião, foi conferida a denominação de *Cage aux fauves* (Gaiola das feras) pelo crítico de arte Louis Vauxcelles.

Pela “originalidade” e qualidades expressivas de seus trabalhos, Matisse foi consagrado como líder do grupo *Fauve*, formado pelos pintores Derain (1880-1954), Marquet (1875-1947), Dongen (1877-1968), Dufy (1877-1953), Friez (1879-1949), Braque (1882-1963) e Vlaminck (1879-1958).

O surgimento desse grupo foi propiciado pela descoberta da arte primitiva, que veio sublinhar, no início dos anos 1900, uma orientação já manifesta no universo artístico parisiense e ocidental como um todo.

Movido pela urgência de uma ruptura com a arte ocidental e influenciado pela tendência do primitivismo na obra de Van Gogh e Gauguin, o grupo dos *fauves* se forma a partir de pesquisas convergentes de pintores que, em sua maioria, haviam se conhecido no ateliê de Gustave Moreau. Pela eclosão da cor pura e das simplificações, esse grupo desafiou o senso de harmonia ocidental, ultrapassando a liberdade que haviam tomado anteriormente seus antecessores.

De acordo com historiador de arte Georges Duthuit (1891-1973), o fovismo, enquanto fenômeno coletivo, foi tão breve quanto violento. Suas características logo apareceram como deformações do desenho e cores puras, que têm como finalidade não representar, e sim desfigurar. Cores arbitrárias vão tomar conta do desenho, simplificando-o. Toma-se o exemplo do verão de 1905 em Collioure, no sul da França, onde se apresenta a Matisse e a Derain (1880-1954) o momento de uma reviravolta radical em termos de descoberta da luz, que os induziu a contínuos experimentos, entre eles a produção das telas de Matisse, *La fenêtre ouverte à Collioure* [1] e *La femme au chapeau* [2], ambos de 1905.⁴

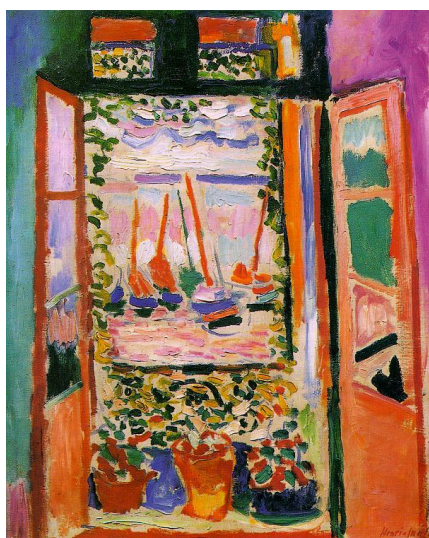


Figura1: *La fenêtre ouverte à Collioure*, 1905.
Óleo sobre tela (55,2 × 46 cm).
National Gallery of Art, Washington, Estados Unidos

A paisagem descrita através da janela é dividida por um grande número de pinceladas, sugerindo o ritmo de crescimento das plantas e do balanço dos barcos, contrastando com a sólida arquitetura do cômodo. A tinta rala das pinceladas esparsas e aplicadas bruscamente separam as áreas coloridas, deixando transparecer o fundo branco da tela.

⁴ O tamanho das imagens apresentadas nesta dissertação procurou obedecer ao critério da proporcionalidade. Trabalhos maiores foram representados em maior dimensão. A não ser em casos específicos, todas as obras são de autoria de Henri Matisse – as exceções são indicadas nas legendas.

La femme au chapeau [2] tela que causou grande polêmica no Salão de Outono de 1905, propiciou o seguinte comentário de Maurice Denis, pintor e crítico, a meu ver, elucidativo da peculiaridade dessa pintura:

Particularmente em Matisse, encontra-se acima de tudo a artificialidade; não a artificialidade literária que deriva de dar expressão às ideias; não a artificialidade decorativa, como foi concebida pelos tecelões dos tapetes turcos ou persas, não, algo ainda mais abstrato; a pintura além de qualquer contingência, a pintura em si, o puro ato de pintar [...]. (Clark, 2009, p. 43).

A esse respeito, T. J. Clark infere que essa tela revela uma dialética: o procedimento “frio e o calculado” do artista, ao conferir à expressão do rosto da senhora Matisse um ar de constrangimento, oposto à efusividade pictórica do seu chapéu e vestido.



Figura2: *La femme au chapeau*, 1905.
Óleo sobre tela (80,6 x 59,7 cm).
San Francisco Museum of Modern Art

Giulio Carlo Argan descreve o movimento *Fauve* como um movimento francês oriundo de uma cultura latino-mediterrânea que se distinguia do movimento alemão *Die Brücke*, originado em uma cultura germano-nórdica.

A intenção de ambos os movimentos, o *Fauve* e o *Die Brücke*, era despojar a arte de seu conteúdo de regras e princípios, e conferir sensações até então desconhecidas. Na busca de alguma forma artística que pudesse abarcar as condições necessárias para tal transgressão, eles descobrem a arte primitiva, servindo-se dela segundo suas próprias prerrogativas estéticas. As qualidades

buscadas sugeriam um método criativo expressionista disponibilizado pela “arte negra, uma mistura de objetos africanos, asiáticos ou oceânicos”, que os conduziria a um “fazer” e a um diálogo com a matéria (Rhodes, 1994, p. 107).

Não obstante as diferenças, o espírito primitivista fez convergir os *fauves* em Matisse e Derain, Picasso e *Demoiselles d’Avignon*, e os pintores da *Die Brücke* em Dresden, Kandinski e Jawlensky. Suas iniciativas transgressoras, atravessadas por correntes revolucionárias, apresentavam um determinado tipo de cultura marginal, caracterizada pelo abandono de paradigmas anteriores da representação, convergindo para uma nova produção de imagens. A natureza problemática do termo ‘primitivo’ e seus diferentes significados no contexto artístico do início do século XX se traduzem pelas diversas tentativas de definir o primitivismo dos *fauves*, entre os quais, o uso do termo ‘bárbaro’. Este se aplicava aos aspectos *naïfs* de obras como *La fenêtre ouverte à Collioure* e *Femme au chapeau*, vistas como incompetentes, sendo seu uso pejorativo um meio de compará-las à impetuosidade de um trabalho infantil.

Essa manifestação artística se devia também ao culto de Nietzsche, bem difundido na Paris dessa época. A exaltação à vida atraía intelectuais e artistas tais como Matisse que, a partir de sua cultura latino-mediterrânea, concebeu tal expressão em termos de uma arte de equilíbrio, pureza e serenidade, revelada em seus escritos *Notas de um pintor*, publicados em 1908:

Sonho com uma arte de equilíbrio, de pureza, de tranquilidade, sem temas inquietantes ou preocupantes, uma arte que seja, para qualquer trabalhador cerebral, quer o homem de negócios, quer o homem culto, por exemplo, um lenitivo, um calmante mental, algo como uma boa poltrona onde ele pode relaxar o cansaço físico. (Matisse, 1972, p. 41).

Se no início do momento *Fauve* Matisse empregou cores virulentas e pinceladas bruscas, fazendo suas cores “cantarem”, rompendo com as regras e interdições, seu fovismo permaneceu mais harmonioso em termos de cor e composição do que o de seu colega Vlaminck, que se vangloriava do caráter virulento e selvagem de sua pintura.

A produção “fovista” de Matisse logo encontrou uma alternativa positiva ao negativo bárbaro desse movimento artístico. No intuito de obter uma expressão

plena da cor, o artista passou a acrescentar uma a uma até atingir uma proporção harmoniosa entre os elementos da tela. Entende-se por aí que a pura emancipação da cor sem a função construtiva do desenho não corresponderia à intensidade de sua emoção. Combinada com a acentuada sinuosidade da linha, a tinta empregada de modo achatado em *Le bonheur de vivre* [3] revela o aspecto inédito de sua prática, tal como afirma o próprio artista: “a partir daí eu compunha com meu desenho de modo a entrar diretamente no arabesco com a cor” (Matisse apud Bois, 2009, p. 21).

A experiência da pintura fragmentada não pertenceria mais ao seu projeto artístico. Ao encontro da serenidade, *Le bonheur de vivre* introduz um novo ímpeto: a rejeição de detalhes, um conjunto que oferece um todo condensado orquestrado pela pureza da linha. À medida que seu trabalho se encaminhava para a produção das grandes decorações, Matisse confirma ser a unidade — qualidade da completude da imagem e do tema que havia percebido na obra de Cézanne — um valor essencial de sua arte:

Nele, tudo está tão combinado que, a qualquer distância, e qualquer que seja o número de personagens, se distinguem nitidamente os corpos [...] os membros podem cruzar-se, misturar-se, mas para o espectador, cada um deles continua ligado ao mesmo corpo e participa da ideia de corpo: desapareceu a confusão. (Matisse, 1972, p. 19).

Com Cézanne, Matisse aprende a construir com a cor, alcançando com *Le bonheur de vivre* a autonomia da pintura moderna. Nessa tela pairam, ao mesmo tempo, um ar de esplêndido artifício e uma delicada, ainda que extravagante, desproporção. Entretanto, pela harmonia das cores lisas de áreas planas e coloridas, *Le bonheur* atende ao propósito de conferir ao quadro uma superfície tranquilizadora; um ideal de arte em que a expressão e decoração formam um só.

As influências de Gauguin e Van Gogh são também evidenciadas pela construção das áreas coloridas, expressas pela intensidade luminosa das cores. Embora o tema lembre tanto a pintura de Gauguin, com figuras nuas se deleitando em uma passagem onírica, como a fluidez de linhas da *era dourada* de Ingres, *Le bonheur de vivre*, quando exibido pela primeira vez, não deixou de provocar um grande escândalo, como observa o crítico e historiador de arte Leo Steinberg (1920-2011):

Uma das grandes rupturas na pintura do séc. XX. O tema era um bacanal à moda antiga — figuras nuas ao ar livre, espalhadas na relva, dançando, fazendo música ou amor, colhendo flores, etc. Foi o empreendimento mais ambicioso do artista — a maior pintura que ele havia produzido — e deixou as pessoas muito iradas. (Steinberg, 1972, p. 21).

Ao declarar ser o fovismo “o fundamento de tudo”, deriva-se a importância dessa experiência para Matisse como a que o possibilitou uma forma de expressão, absolutamente própria da liberdade e sensibilidade do homem moderno.

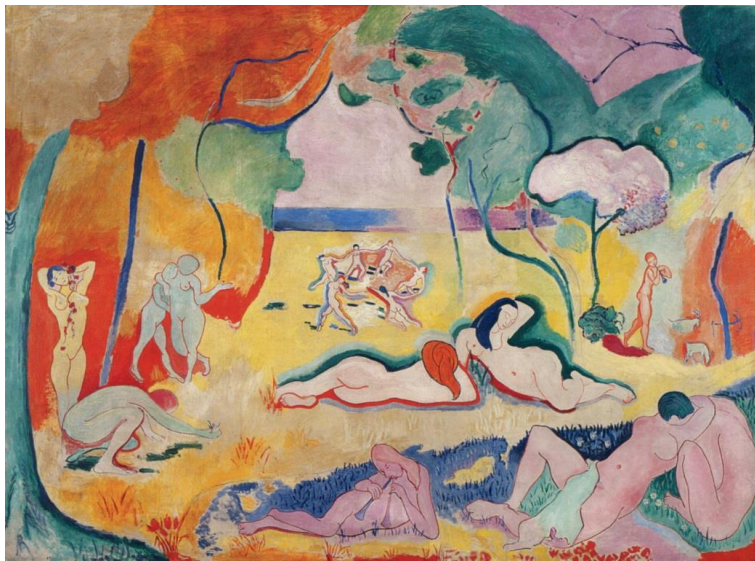


Figura 3: Henri Matisse. *Le bonheur de vivre*, 1905-1906.

Óleo sobre tela (1,74 m x 238,1 cm x 2,40 m).

The Barnes Foundation, Merion Station, Pensilvânia.

O historiador de arte e crítico Jean Claude Lebensztejn (1974, p. 400) sublinha que o movimento *Fauve* introduziu a derrocada da hierarquia que regulamentava a relação do desenho com a cor. O desenho seria a alma, a moral da pintura (a probidade da arte, como escreveu Jean Auguste Dominique Ingres), e a cor era o corpo, o físico. De fato, havia forte competição entre a linearidade de Ingres e o colorismo romântico liderado por Delacroix, evidente no início do século XIX, época em que a academia ainda exercia significativa influência. Artistas, críticos e o público em geral debatiam os méritos desses dois artistas, no que se refere a seus estilos distintos e a seus pensamentos sobre a arte. Ambos influenciaram a geração seguinte, a de Matisse.

Um efeito do movimento *Fauve*, acrescenta o autor, “é transformar o estatuto da cor”, como disse Matisse, em 1945: “dizer que a cor voltou a ser expressiva é fazer sua história” (Matisse, 1972, p. 191).

A expressão decorativa matissiana repousa não somente no poder da cor em sua pureza e na equiparação do valor da cor e do desenho, como também na intenção do artista de unir esses elementos.

A história da cor na arte ocidental, desde o Renascimento até o impressionismo, é antes de tudo a história de sua rejeição⁵. Por um longo período, a cor era complemento do desenho, em um segundo plano. De Alberti a Ingres, a cor devia ser subordinada ao desenho, formulação teoricamente articulada por Jean Jacques Rousseau (*apud* Lebensztejn, 1974, p. 411), que a explica do seguinte modo: “Se a cor é submissa ao desenho é porque a essência da cor é seu caráter de imitação e a essência da imitação se encontra no desenho”. A pintura não “é a arte de combinar as cores de forma agradável ao olhar”. Sem a imitação, as artes, a pintura e a música estariam na ordem das ciências naturais. É somente pela imitação que essas artes adquirem o estatuto das belas-artes.

Para devolver à cor seus poderes de expressão, Matisse se afasta da tradição ocidental: “Ao contrário, os primitivos italianos e os orientais fizeram da cor um meio de expressão” (Matisse, 1972, p. 192). No momento do colonialismo, os artistas vão no sentido contrário para encontrar no Oriente algo fora da tradição ocidental: “A revelação me veio do Oriente” (Matisse, 1972, p. 196).

Tardiamente, quando se instala em Vence, na prática dos *Papiers Découpés*, inaugurada em 1943 com a concepção de seu livro *Jazz*, Matisse encontra uma saída positiva para as relações que se estabelecem entre a linha e a área colorida em trabalhos que culminam com *L’escargot*, de 1953, também conhecido como *La composition chromatique*. Não se trata de contrariar a ordem clássica reclamando a primazia do desenho sobre a cor. Desde *Le bonheur de vivre*, Matisse havia derrubado essa convenção. Ele diluiu a separação tradicional dos dois polos, desenhando na cor, em vez de utilizá-la para preencher o campo delimitado pelo contorno da linha.

⁵ Contudo é preciso considerar que os pintores venezianos do *Cinquecento*, primeiramente Giorgione (1478-1510) e em seguida Ticiano (1488-1576), influenciado por sua técnica, já haviam adotado a primazia da cor sobre o desenho, sugerindo as formas das figuras pela cor ao invés de sublinhar seus contornos.

3. A busca da expressão

3.1. O decorativo

O que permeia a pesquisa de Matisse é a busca da expressão. Mas não uma expressão emotiva que se estampa na fisionomia de um rosto, tal como no expressionismo alemão, e sim uma expressão obtida pelo sentimento do artista em relação ao objeto: “não pinto literalmente a mesa, mas a emoção que ela produz em mim”.⁶ Ou seja, o artista procura uma equivalência entre o sentimento que o objeto lhe transmite e uma forma plástica para explicitá-lo. Tal equivalência é revelada pelo decorativo, que se torna um dos fatores principais para o avanço de sua pintura. Traduzida por um conjunto visual de cores e linhas, a expressão se torna plena quando Matisse experimenta a condensação de suas sensações.

O pintor também o emprega na descrição de seus quadros: “a arte de arranjar de modo decorativo os diversos elementos que o pintor possui para expressar seus sentimentos” (Matisse, 1972, p. 34). Costuma se referir a esse como o modo de interpretar a natureza, e não simplesmente copiá-la. Ainda que tome a natureza por modelo, Matisse leva a pintura ao limite da verossimilhança: o resquício de mimese, traduzido por um aspecto morfológico de seu desenho, deve-se à importância que atribui à representação tradicional figurativa para a expressão.

De acordo com o artista, tal modo “decorativo” diz respeito à forma como a expressão é distribuída na extensão das áreas do quadro, no intuito de que sua emoção — a reação interpretativa da natureza — não se atenha meramente aos objetos pintados. O quadro é concebido de modo a promover uma empatia com o todo, e não com áreas individuais. A importância de obter uma unidade na tela se deve à percepção do artista de que essa forma permite melhor comunicar seus sentimentos na pintura.

Matisse não teme o uso do termo “decorativo”, pois é o elemento-chave de sua obra marcada pela sua postura reflexiva: “minha força provém de minhas

⁶ Em uma entrevista concedida à jornalista Clara T. MacChesney, 1912, em Flam, 1978, p. 51.

dúvidas permanentes” (*apud* Labrusse, 2014, p. 81). Em suas pinturas, o decorativo atua de modo a formular questões que envolvem a construção do quadro, sua estrutura e seu funcionamento. O cromatismo *all-over* de *L’atelier rouge* [46], uma de suas mais instigantes telas, apresenta-se como uma pintura que averigua seu próprio poder como pintura. Os inúmeros motivos que utiliza, entre outros: imagens refletidas nos espelhos, áreas externas vistas por janelas, representações do artista no trabalho, evidenciam aspectos de equívocos.

Tais equívocos são ressaltados em um ensaio de Roger Fry, em que o autor afirma que, apesar dos paradoxos, sua pintura é clara, dando a entender que se trata, na verdade, de um falso equívoco:

Os métodos do artista que parecem fadados a causar confusão devido à violência dos paradoxos, à brevidade das alusões, ao equívoco incessante, apesar de tudo isso, Matisse é quase sempre legível ao primeiro olhar.⁷

A multiplicidade de planos justapostos na superfície do quadro, criada pelo decorativo, provoca uma difusão de foco no espectador, um efeito de “desatenção”, pretendido por Matisse — “*il s’agit de se perdre*”⁸. Desse efeito, ocorre a experiência de uma visão de *all-over* que desvia o olhar do centro da tela para a visão periférica.

A diversidade de pontos de vista e escalas gera tensões pictóricas entre a planalidade e a profundidade da tela e confrontam o olhar do espectador. Chegam a criar algo como um “espaço de terceira dimensão”, ou seja, um espaço nem bidimensional, nem sequer tridimensional, etéreo ou corpóreo, conforme colocado por Flam em seu texto “as metafísicas da decoração” (2011).

O decorativo é o outro lado da moeda da expressão. Matisse o entende não apenas como um recurso da pintura, mas como algo inerente à pintura moderna. Assim sendo, sua pintura é decorativa. O que quer que ela seja ela o é *por ser* decorativa. E, por ser decorativa, cria sua autossuficiência. As telas de Matisse apresentam-se de forma que cor e linha, ditadas pela sua emoção, não significam

⁷ Esse ensaio foi originalmente escrito para constar no livro *Hommage a Henri Matisse*, publicado em 1929 e disponível em:

http://users.unimi.it/apice/wpcontent/uploads/2015/01/1970_0000_00_MATISSE.pdf. O mesmo ensaio foi traduzido e publicado em 2008 na obra citada organizada por Saltzstein, 2008, p. 213.

⁸ “Trata-se de se perder.” (Tradução do autor)

nenhum real *a priori*, mas expressam um certo modo de relação com o mundo, de estar no mundo. Assim, como afirma Argan (2008, p. 234): “Decoração? Evidentemente, pois a arte é feita para decorar: não o templo, o palácio real ou a casa dos senhores, e sim a vida dos homens”.

O interesse de Matisse pela decoração e as artes decorativas⁹ teria origem no contato com as tapeçarias elaboradas por sua mãe. Tal interesse foi tomando maior proporção à medida que formulava o objetivo de sua arte: reservar à pintura uma função decorativa e puramente visual.

Le bonheur de vivre parece atualizar o propósito do pintor ao apresentar, segundo Argan, (2008, p. 234) “uma imagem mítica do mundo: uma idade de ouro onde não há diferença entre o homem e a natureza. A única lei é a harmonia universal e o amor”. Nesse quadro, Matisse desenvolve uma variante da tradição arcadiana do século XVIII. Notadamente, ao conceito romântico do “bom selvagem”, o artista agrega o tema pastoral de seu antecessor, Puvis de Chavennes. Sugerindo a “Era dourada”, a tela reproduz um período de paz, uma aurora da humanidade na qual reina uma absoluta harmonia com a natureza. De certa forma, segundo John Elderfield, a iconografia dos *Papiers Découpés* desenvolve igualmente a formulação de um mundo ideal e atemporal. A esse respeito, os *Papiers* se miram no primeiro período do decorativo, *Le bonheur de vivre*, obra que se torna referência para Matisse:

Desde *Le Bonheur de vivre* — eu tinha 35 anos — aos *Papiers Découpés* — tenho 82 — mantive-me o mesmo: não como pretendem meus amigos que querem à força me felicitar pelo meu aspecto, mas porque, durante todo este tempo, procurei as mesmas coisas que realizei, talvez com meios diferentes. (Matisse, 1972, p. 242).

Presume-se que as “mesmas coisas” que diz procurar na arte é a constante criação de um espaço na pintura onde a cor é limitada pela linha, modo de construção do quadro que assegura maior autonomia à expressão plástica. Tal é seu modo de proceder desde *Le Bonheur*, alcançando o ápice em *Les Papiers*

⁹ Segundo Flam (1978, p. 20), Matisse tinha um interesse profundo pela decoração e pelas artes decorativas. Quando se inscreveu na escola das artes decorativas, em 1892, Matisse foi aparentemente influenciado pela leitura de um livro *la decoration*, de Henri Harad's, no qual o autor apresenta conceitos sobre arte que coincidem com as formulações de Matisse sobre decoração e pintura.

Découpés: “A cor não deve vestir a forma: deve constituí-la... O recorte foi o que encontrei hoje de mais simples, de mais direto para me exprimir” (Matisse, 1972, p. 244).

Matisse soube valorizar na cor a substância da luz e concedeu à cor a primazia de sua arte, uma arte que, concebida como decorativa, era capaz de expressar as reações do artista frente ao objeto que olhava. Considerou, desde o início de sua carreira de pintor que, mais do que a linha, textura ou contrastes de tonalidades, a cor atrai os sentidos, expressa sentimentos de imediatez e intensidade; um equivalente de nossa experiência para com a natureza, na qual percebemos não só as áreas coloridas como também as coisas que compartilham nosso espaço, ao meio de uma matriz de mutáveis sensações. Seu profundo entendimento do método de produzir a luz a partir de construção pela cor provocou o interesse por locais como o Sul da França, o Marrocos, os Estados Unidos e o Taiti, sendo este último, fundamental para a criação das imagens dos *Papiers Découpés*.

A incessante pesquisa de meios para construir com a cor envolve o desenho de arabescos e/ou o recurso da geometria que alia à composição harmônica de cores puras. Em sua paleta, ele inclui o preto e o branco: o preto como força para simplificar o projeto ou conferir graus de luminosidade. O branco como sólido para que as cores respirem e se expandam, representando o silêncio na música.

3.2.

A cor e sua pureza

O processo se inicia por uma crise de apendicite que muda o destino de Henri Matisse, aos 17 anos. Sua mãe lhe oferece uma caixa de tintas com o propósito de distraí-lo durante sua convalescença. Tal evento, no ano de 1890, tornou-se definitivo para a nova vocação: “No momento em que tive essa caixa de tintas em minhas mãos, senti que minha vida se encontrava aí”.

Matisse abandona a carreira de Direito e parte para Paris em 1891, com o intuito de ingressar na Academia de Belas Artes. Não tendo sido aceito, inscreve-se na *Ecole des Arts Decoratifs* em 1892, dando fim ao período em que

frequentava a *Academie Julian* no início de seus estudos. Matisse, embora não aceito, costumava praticar o desenho de esculturas da Antiguidade no pátio da Academia de Belas Artes. Nesse momento, o rapaz desperta a atenção de Gustave Moreau, que o convida a integrar seu ateliê como aluno ouvinte. Marquet, Camoin e Puy, que integram o corpo de alunos de Moreau, trabalham com o impressionismo a partir de tonalidades, diferente do impressionismo cromático das duas últimas décadas. Em 1895, ele é finalmente aceito na Academia de Belas Artes, e adquire o status de aluno oficial do ateliê de Moreau, onde permanece até 1898.

A produção de Matisse até 1897 era essencialmente uma obra de pintor aprendiz, o que inclui várias cópias dos antigos mestres do Louvre, uma série de naturezas mortas na tradição de Chardin e cenas de interiores ao modo da pintura flamenga.

No ateliê de Moreau, Matisse foi apresentado ao pintor Emile Wery, que o induziu a conhecer o impressionismo no *Palais Galliera* na ocasião de uma exposição de quadros (1895) do precursor dessa escola, Camille Corot. Nesse mesmo ano, supõe-se que Matisse teve a oportunidade de ver também obras de Cézanne expostas na galeria do colecionador Vollard.

Matisse encontrou Pissarro em 1897, e este o conduziu ao Museu de Luxemburgo para apreciar a coleção impressionista, legada ao Estado pelo colecionador Caillebotte, da qual faziam parte quadros seus, bem como de Monet, Renoir, Cézanne, Degas, Manet, Sisley e Pissarro.

Sob os conselhos de Pissarro, Matisse pinta *La desserte* [4], baseada em uma tela do holandês Jan Davidsz de Heem. Essa tela é reveladora de uma sábia transição entre o realismo holandês e um tênue impressionismo. Nos rastros de Courbet e Monet, Matisse procura aplicar de modo moderno os procedimentos de Chardin: do *chiaro-escuro*, ele obtém mais brilho e luminosidade em suas cores primárias, iniciando assim seu trajeto em direção à cor.



Figura 4: *La desserte*, 1897.
Óleo sobre tela (100 x 131 cm).
Coleção particular.

Por sugestão de Moreau, *La desserte* é exibido no salão da *Société Nationale* e desagrade os acadêmicos, que veem nele um quadro impressionista. Era de fato uma peça de demonstração que combinava a substância sólida de um realismo tonal com algo de vivo, mas não de prisma cromático. O impressionismo trouxe a Matisse a revelação da análise da luz e a criação de seu efeito através de justaposição de cores puras. Suas primeiras pinturas impressionistas datam de 1897, quando ele clareia a paleta e começa a conceber seus quadros em termos de sensação, em vez de massas de luz e sombras. Como assinala Meyer Shapiro (*apud* Flam, 1978, p. 22), vários aspectos da arte de Matisse, incluindo seus temas, parecem derivar do impressionismo.

O achatamento do campo ou a decomposição em padrões de superfícies, o inconsistente, o espaço indefinido, os contornos deformados, a fragmentação dos objetos nos cantos da tela, a visada diagonal, a arbitrariedade das cores e o brilho dos objetos, diferente de sua cor local, constituem, no estilo abstrato de Matisse, uma matriz impressionista.

Pissarro encorajou Matisse a seguir para Londres com o propósito de conhecer a obra do pintor romântico William Turner (1775-1851). A artista volta dessa viagem com uma nova visão, que o conduz à busca de sensações óticas e de uma nova técnica para fixá-las, marcando a sua passagem da tradição ao impressionismo.

A descoberta da luz ocorre sob o sol da Córsega, assim como em Toulouse, no sul da França, em 1898, fato que o dirige à via da cor pura: “a procura da cor não veio a mim pelo estudo dos pintores, mas do exterior, ou seja, da revelação da luz na natureza.” (Matisse, 1972, p. 103).

Sob essa luz, o artista faz diversos experimentos em pequenos formatos: desde composições conservadoras e bem construídas até pequenas paisagens relacionadas com as impressões, porém já concebidas em termos de cores, e não mais de valores. A vivacidade desses esboços mostra-se, porém, distante da objetividade do impressionismo. O maior efeito da luz — em particular, em *Coucher de soleil en Corse* [5] — deve-se à influência de Turner. O amarelo do sol, brilhando no céu verde, se mescla à rosa cíclame que se defronta com o fundo vermelho terroso. Esse cromatismo impulsivo e não realista converteu o método da paisagem impressionista em algo diferente. O trabalho ao *plein air* na Córsega e sua exploração das técnicas do impressionismo abriram o caminho para uma nova sintaxe de uso de pinceladas lisas e de cores, no limite da verossimilhança.

Se a sua paleta ainda lembra o início dos precursores do impressionismo ou os primeiros trabalhos de Monet, cores vívidas se afirmam em trabalhos mais livres, remetendo à pincelada empastada de Van Gogh, cuja obra lhe havia sido revelada no ano anterior por John Russel.

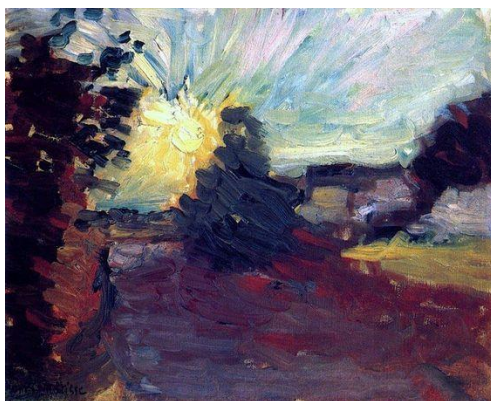


Figura 5: *Coucher de soleil en Corse*, 1898.
Óleo sobre tela (32,8 x 40,6 cm).
Coleção particular.



Figura 6: Turner: *The Burning of the Houses of Lords Commons*, 1834.
Óleo sobre tela (92,1 x 123,2 cm).
The Cleveland Museum of Art.

Em Toulouse, Matisse percebe que a pintura é um meio de expressão em si, permitindo, assim, traduzir uma mesma coisa de diversos modos. Toma-se como exemplo sua tela *Nature morte aux oranges II* [7], em que as laranjas são pintadas com a cor local, que age simultaneamente como a cor da luz e um equivalente sensorial.



Figura 7: *Nature morte aux oranges*, 1899.
Óleo sobre tela (46,7 x 55,2 cm).
Washington University Gallery of Art, Saint Louis.

Ainda em 1898, em Paris, Matisse descobre no Salão dos Independentes a cor luminosa e pura da técnica divisionista dos pós-impressionistas. Reconhece nesses artistas uma visão próxima à sua: não uma arte de ver o efêmero, mas a representação da essência das coisas baseada em uma visão pessoal.

Na década de 1880, os neoimpressionistas haviam reagido contra o naturalismo arbitrário do impressionismo. A contribuição principal do neoimpressionismo, enunciado por Georges Seurat, é a consequente sistematização da paleta impressionista para uma maior aproximação das tonalidades do prisma cromático. Sua prática consiste em isolar cores “prismáticas” em forma de pontilhados, o que, em teoria, provocaria na visão a produção de uma superfície viva e brilhante.

No que diz respeito a Matisse, ele adota a técnica a seu modo, empregando manchas coloridas em vez de pontilhado. No final de 1899, suas telas *Nature morte a contre-jour* [8] e *Buffet et Table* [9] apresentam uma forma dissolvida pela luz, onde os componentes das áreas de cor local são analisados e descritos de modo intensificado.

O artista, que trabalhava com largas pinceladas, deixando transparecer o fundo branco de suas telas, não conseguia fazer com que as justaposições de suas cores complementares criassem contrastes e fizessem a forma aparecer.

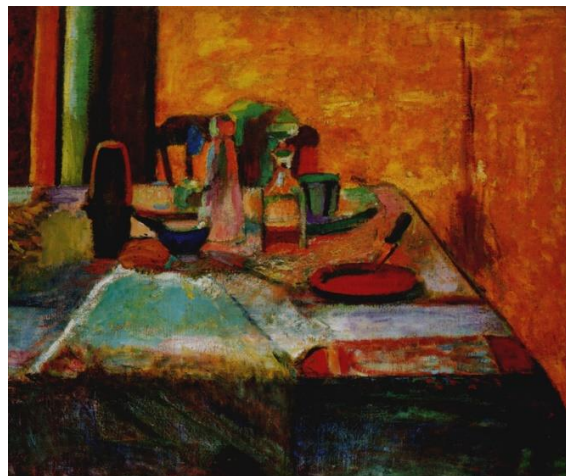


Figura 8: *Nature morte a contre-jour*, 1899.
Óleo sobre tela. (74 x 93,5 cm).
Coleção particular



Figura 9: *Buffet et Table*, 1899.
Óleo sobre tela (67,5 x 82,5 cm).
Coleção particular

Matisse decide então se afastar do neoimpressionismo. O colorido de Gauguin e o conceito de construção por cores da pintura cezaniana o atraem ao uso de uma maior definição das formas, ao achatamento das figuras e à utilização de uma suntuosa gama de cores. Tal motivação anuncia um novo modo de pintar, revelado pela relação entre as cores. Qualificada *a posteriori* de *proto-fauve*, abre-se em sua pintura uma nova perspectiva, exemplificada em *Le Jardin de Luxembourg* [10].

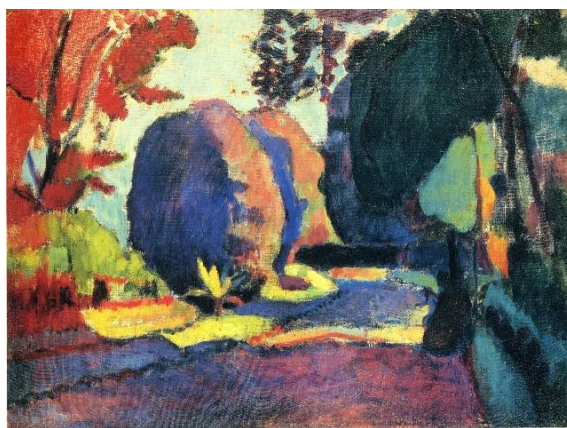


Figura 10: *Le Jardin de Luxembourg*, 1902.
Óleo sobre tela (59,5 x 81,5 cm).
Coleção particular

Após uma exibição individual na galeria de Ambroise Vollard, em 1904, Matisse retorna ao sul da França, onde passa o verão em Saint Tropez, ao lado do artista pós-impressionista Paul Signac (1863-1935). Ao produzir *Vue de Saint-Tropez* [11], ele retorna à técnica divisionista, embora a use de modo hesitante pois a alia ao emprego de largas pinceladas retangulares. Essa tela deixa perceber

também seu interesse pela gravura japonesa¹⁰, um traço comum na arte moderna e marca, desde já, a influência do Oriente em sua obra.

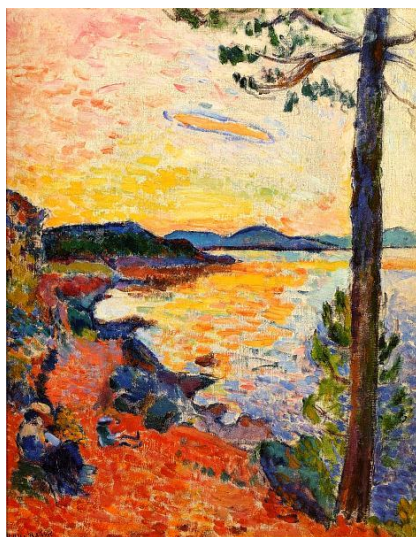


Figura 11: *Vue de Saint Tropez*. 1904.
Óleo sobre tela (65 x 50,5 cm).
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf.

3.2.1. Primeiro contato com a decoração mural

Quando volta a Paris, o artista recorre mais uma vez ao método divisionista pintando *Luxe, calme et volupté* [12], tela que inaugura uma composição de maior tamanho. Essa é construída de tal forma que, sem romper com a herança impressionista, tende, pelo decorativo, à abstração (Schneider, 1984, p. 509). Segundo o crítico francês Remi Labrusse, “tal obra nasce da necessidade de um contato com a natureza e uma vida renovada que reanime a imaginação simbolista, como contraponto às tensões e promessas da vida contemporânea” (Labrusse, 1999, p. 27).

¹⁰ A gravura japonesa é um gênero de xilogravura e pintura que prosperou no Japão entre os séculos XVII e XIX. O gênero foi um elemento nuclear para a formação da percepção ocidental a respeito da arte do Japão ao final do século XIX, especialmente a partir das paisagens de Hokusai e Hiroshige. Na década de 1870, o japonismo tornou-se uma proeminente tendência e foi grande influência aos primeiros impressionistas como Edgar Degas, Edouard Manet e Claude Monet, bem como aos pós-impressionistas, tais quais Van Gogh, e à artistas da *Art Nouveau* entre eles, Henri de Toulouse Lautrec.

O título desse quadro remete aos célebres versos do poema de Baudelaire “*l’invitation au voyage*”:

*Là, tout n’ est qu’ ordre et beauté,
Luxe calme et volupté.*

É importante ressaltar que o título da tela alude não somente à tríade final do poema, como também designa o par “ordem e beleza”, cujas conotações estéticas são constitutivas do neoimpressionismo. O título escolhido parece compor um duplo intuito, que seria o desejo de restaurar um sentido alegórico à pintura, ao encontro da pura emotividade impressionista, e o de servir de referência implícita a uma associação entre ordem e beleza que faria eco à aliança entre método científico e criação artística proposta pelo divisionismo (Labrusse, 1999, p. 28).

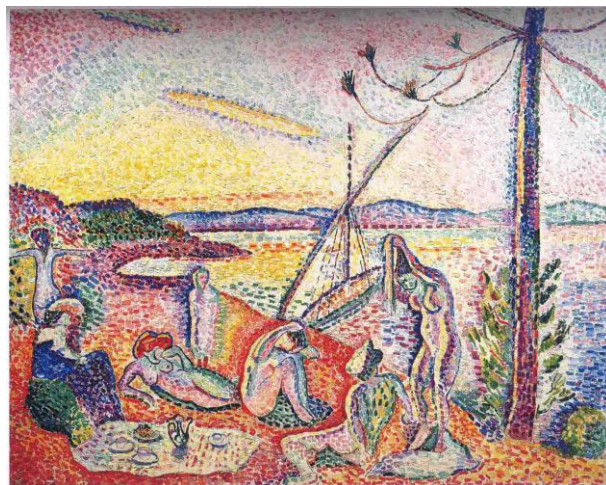


Figura 12: *Luxe, Calme et Volupté*, 1904-5.
Óleo sobre tela (98 x 118 cm).
Musée D’Orsay, Paris.

Observa-se que o quadro não respeita rigorosamente os preceitos do divisionismo, dadas as zonas de mesma cor, como, por exemplo, a cor avermelhada do litoral. De fato, Matisse estava insatisfeito com o efeito fragmentado, não unificado da forma causado pela fragmentação das cores, que estaria destruindo a tranquilidade da superfície e da forma. Ainda, a arquitetura formal dessa tela não procura tanto causar um impacto visual quanto estruturar

uma superfície e criar uma parede colorida por meio de pinceladas largas e retangulares que funcionam como tijolos de cores puras. (Labrusse, 1999, p. 29).

O intuito de Matisse, desde 1898, era pintar quadros cujos efeitos fossem percebidos a sete ou oito metros de distância, recompondo um espaço ambiental mais amplo. Conceitos como “sinfonia decorativa” e muralhas a serem decoradas “faziam parte dos escritos de Signac d’*Eugène Delacroix ao neoimpressionismo*” sobre o divisionismo. Nos mesmos, Signac sugeria que o decorativo — cuja origem seriam as artes não europeias — traria uma nova relação com a arte e repercutiria em uma transformação da sociedade.

As grandes dimensões e o formato alongado de *Le port d’ Abaill* [13], de 1905, remetem a uma estrutura típica da decoração mural: os elementos inscritos em filigranas são mais explícitos do que em *Luxe, calme et volupté*. Um mundo de camponeses, operários e pescadores figura na tela, que, ampliada pelas cores vibrantes predominantemente vermelhas e amarelas, afirma que o sentido do quadro advém da forma, isto é, que a arte é decoração.

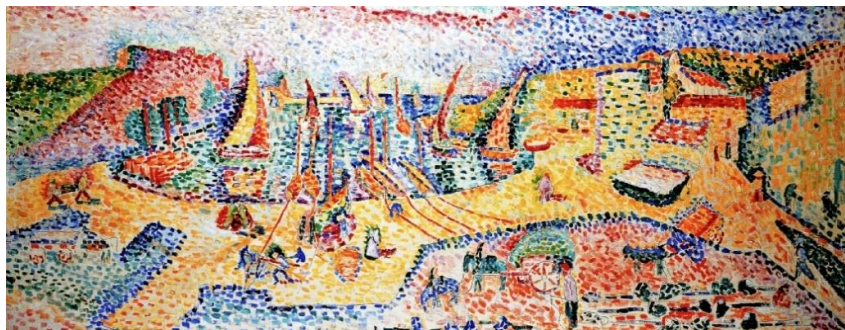


Figura 13: *Le port d’ Abaill*, Collioure, 1905.
Óleo sobre tela (60 x 148 cm).
Coleção particular.

No entanto, esse trabalho apresentava um problema de discordância plástica: a articulação entre desenho e cor. Em suas *Notas de um pintor*, publicadas em 1908, Matisse indica de modo explícito o papel fundamental do desenho para sua concepção de uma estrutura decorativa: “O desenho deve ter uma força de expansão que vivifica as coisas que a envolvem” (Matisse, 1972, p. 34). Ele procurava uma síntese entre decoração e expressão. Ou seja, o uso das cores e do desenho como elementos que evidenciassem a expressividade das cenas, figuras e paisagens. A pintura *Le Port d’ Abaill* fez parte do seu processo

de experimentação para tal finalidade. Entretanto, a organização colorida pontilhada de uma tela decorativa exerce seu efeito quando vista à distância, eliminando a expressão quando vista de perto. Matisse percebe que a expressão puramente teórica do neoimpressionismo — “pureza, contraste, *dégradé*” — lhe eram insuficientes. Fica evidenciada a incompatibilidade entre a harmonia colorida e o arabesco do desenho. Não se refere somente a uma contradição técnica entre desenho e cor, e sim a uma tensão que atinge a construção da imagem que o neoimpressionismo apaga, fundando-se em uma lógica formal científica e não em “um significado mais largo, mais plenamente humano” (Matisse, 1972, p. 40). Ocorre daí a necessidade da inserção da figura humana como “um acréscimo linear” — em um conjunto decorativo, de modo a obter a expressividade através da decoração. Em 1908, ele reafirma: “O que me interessa não é a natureza morta nem a paisagem, é a figura. É ela que me permite exprimir o sentimento, por assim dizer religioso, que possuo da vida”. (Matisse, 1972, p. 40).

Nesse contexto, as telas *fauves* de 1905 mostram-se como uma experiência de liberação em relação ao neoimpressionismo.

3.2.2. A cor do Marrocos

Um outro momento intensifica o encontro de Matisse com a cor: as visitas ao Marrocos ao longo dos anos 1911-12. Da influência que o país exerceu em Delacroix, Matisse explora os arrojados contrastes de cores e os arabescos ritmados. Ao contrário de Delacroix, que revestiu suas pinturas de um orientalismo literário e dramático, exaltando o exótico, Matisse deu-lhe um novo significado. Marrocos representou um ideal de luz e local onde o pincel, em suas mãos, se moveu mais livremente. Suas sensações o guiavam diante das inspirações produzidas pelas imbricações das ruas, difusão das luzes, arquitetura e profusão de flores dos recantos da Casbá.¹¹

¹¹ Nome dado às cidadelas cercadas por muros ou muralhas existentes em diversas cidades norte africanas.

Nas pinturas, a supremacia da cor sem paralelo não tem um fim expressivo ou descritivo. É simplesmente a cor, ela própria, uma substância primaria e homogênea.

Le rifain debout [14], produzido por pouco mais do que um verde-esmeralda, inunda o quadro até suas bordas, deixando um rastro azul e verde servir de sombra à face rosa e ocre do personagem.

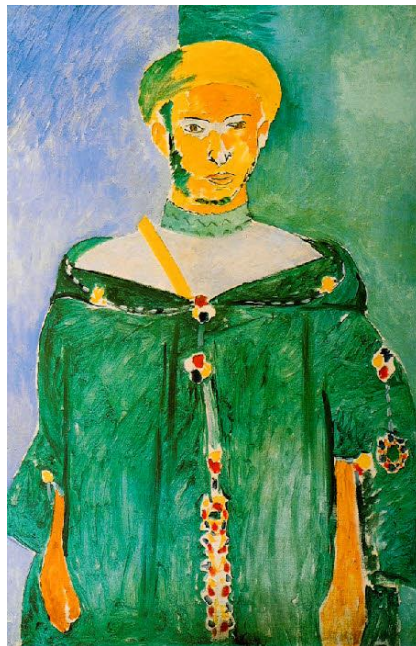


Figura 14: *Le rifain debout*, 1912.
Óleo sobre tela (146,5 x 97,7 cm).
Museu do Hermitage, São Petersburgo

Em *Paysage vu d'une fenêtre* [15], o azul impera e atravessa a janela e a paisagem, incorporando ilhas em cores vivas de ocre. A unidade é obtida pelo recurso do emprego igualitário de uma cor, procedimento que havia aprendido com Cézanne e que havia experimentado em *l'atelier rouge*. Matisse se servirá desse em outras obras tais como *La porte de la casbah* e *Zorah sur la terrasse*, produzidas em Tanger. Nesse conjunto de obras, a cor, fator de unidade e plenitude, ativa o decorativo.



Figura 15: *Paysage vu d'une fenêtre*, 1911-12.
Óleo sobre tela (115 x 80 cm).
The Pushkin Museum of Fine Arts, Moscou.

Em *Le rideau jaune* [16], que Matisse intitulou de *Composition*, a cor não mais identifica um objeto ou não objeto, coisa ou espaço. Somente uma cor que cria a sensação inebriante de seu contraste com o céu e as árvores. As formas alargadas, preenchidas e arredondadas pela cor, criam uma cena de simplicidade elementar onde a paisagem é reduzida a um “puro poder de geração luminosa”. Tal efeito, produzido pela justaposição abstrata de cores chapadas se reflete com uma maior intensidade em *Papiers Découpés*, tais como *Les voiles* [67] e *Palmette* [68] apresentando-se como um puro hino à cor.



Figura 16: *Le rideau jaune*, 1915.
Óleo sobre tela (146 x 97 cm).
Stephan Hahn Collection, New York.

3.2.3. A geometria, o uso do preto

Ao confirmar a tendência ao abstrato de *Le Rideau jaune*, a vivacidade de suas cores, entretanto, só será retomada em trabalhos posteriores ao período conhecido como o da “experimentação” (1913-1918). Neste prepondera o aspecto geométrico, revelando uma apropriação pelo artista da sintaxe cezariana (Elderfield, 1982, p. 237).

As grandes dimensões de telas como *Les marrocaïns*, de 1917 [18], *Les demoiselles à la Rivière* [37] e *La leçon de piano*, produzidas nesse período, confirmam a orientação da pintura do artista para o decorativo inaugurado com *Le Bonheur*. Ainda fazem perceber como Matisse estava atento a possibilidades abertas pela invenção das colagens cubistas em quadros de Picasso como *L’arlequin* [17]. As superfícies chapadas lisas e coloridas dessa tela se prestaram como motivo de inspiração para a concepção de *Les marrocaïns*. A associação de figuras e formas enigmáticas suscitou interpretações diversas, mas o que de fato se vê é a decomposição da estrutura das coisas através de simplificação do desenho.



Figura 17: Picasso. *L'arlequin*, 1915.
Óleo sobre tela (183,5 x 105,1 cm).
Museum of Modern Art New York



Figura 18: *Les Marocains*, 1916.
Óleo sobre tela (181,3 x 279,4 cm).
The Museum of Modern Art, New York

Assim como aquela, *Porte Fenêtre à Collioure* [19] aponta para um momento de austeridade de sua pintura, pelo uso de uma paleta sombria e pelo emprego do preto como cor e instrumento de luz. Apresenta também formas geométricas que coincidem, quase que absolutamente, com a planaridade da tela. Nesta, uma das mais abstratas pinturas de Matisse, percebe-se que a vista do preto do céu, que cobre a maior parte da tela, se situa entre as listras verticais, nas cores azul, cinza e verde da veneziana e da cortina.

Pelas suas áreas de cor, as referidas telas evidenciam o direcionamento do artista ao abstrato, e atestam sua necessidade de associar, a essa tendência, signos que oscilam entre o figurativo e o abstrato.

Para os cubistas, a geometria era um fim em si mesmo para o qual o todo, inclusive a cor, eram subordinados. Para Matisse, a geometria exerce paradoxalmente a tarefa de expressar emoção, um recurso que culmina em um grande número de *Papiers Découpés*, donde se nota uma forte semelhança nas imagens produzidas a partir dos dois meios, à exemplo de *Les marrocaïns* e *La tristesse du roi* [86], *Porte fenêtré à Collioure* [19] e *Le coeur* [20], uma das 20 pranchas do livro *Jazz*.



Figura 19: *Porte-fenêtré à Collioure*, 1914.

Óleo sobre tela (116,5 x 89 cm).

Musée National d'art Moderne-Centre Georges Pompidou-Paris

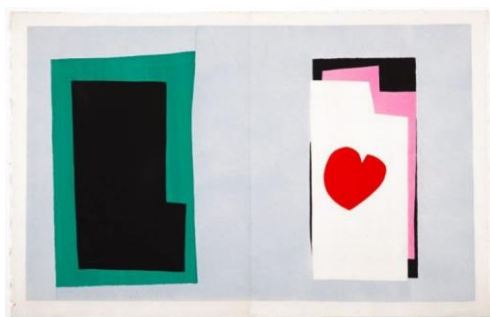


Figura 20: *Le coeur*, 1944.

Guache sobre papel recortado e colado, maquete para *Jazz* — Prancha VII (38,1 x 61 cm).

Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou.

Em outras pinturas, Matisse retoma tons mais vivos e alia seu método colorístico à plasticidade estrutural de Cézanne, obtendo, no entanto, um campo de signos isolados que pareceriam estranhos ao pintor de Aix. Em seu quadro *La Fenêtre Bleue* [21], percebe-se que os dois lados do contorno pressionam as figuras inchadas, delimitadas pelo desenho. A massa visual que evoca o método escultural de Cézanne coexiste com a superfície, e resulta em uma superfície densa, da ordem de uma experiência tátil.



Figura 21: *La fenêtre bleue*, 1913.
Óleo sobre tela (130,8 x 90,5 cm).
The Museum of Modern Art. New York.

La table de marbre rose [22] exhibe a superfície chapada de um tampo de mesa, em tom rosado, que sustenta uma cesta vazia de vime e três frutas na cor verde. Um motivo que, embora clássico, dá impressão inesperada de monumentalidade e movimento. A diferente visada desse quadro tem como efeito tanto projetar o tampo, criando uma impressão de frontalidade, quanto remeter a sua horizontalidade. Pelo tratamento do desenho, esses objetos parecem flutuar, conferindo uma dualidade entre o estrutural e o instável, traço característico também dos *Papiers*



Figura 22: *La table de marbre rose*, 1917.
Óleo sobre tela (146 x 97 cm).
The Museum of Modern Art, New York.

3.2.4.

A luminosidade, o uso do branco no período de Nice

A profusão de elementos decorativos nas telas do período de Nice (1918-1929) revela uma “porosidade” entre as coisas pelo modo em que as áreas de extensa padronagem dão espaço a um “respiro” (Flam, 2011). É de Cézanne que Matisse herda uma das maiores conquistas da arte moderna: fazer a pintura “respirar” a partir do uso do branco. Com a função de submeter a forma e a cor à unidade da luz, tal elemento terá profunda implicação para a produção dos *Papiers Découpés*. Nessa obra, Matisse levou esse recurso ao extremo: o desenho formado pelos espaços vazios conta mais do que o desenho dos próprios *Papiers*. O artista teve a coragem de propor a brancura como elemento primário e onipresente, acreditando que a arte abrange tanto o que é pintado como o não pintado.

No *papier découpé Vénus* [23], percebe-se a lição de Cézanne: a área branca pode ser pictórica, ainda que não seja coberta de tinta.



Figura 23: *Vénus*, 1952.
Guache sobre papel recortado (101,2 x 76,5 cm).
National Gallery of Art, Washington

Embora muito criticadas por seu conservadorismo, as telas do ‘período de Nice’ sugerem uma nova síntese pictórica (Elderfield, 1978, p. 19): “O decorativo é aí refletido por um espaço evocativo: figuras lânguidas em uma ambientação de sensualidade”, que revela também “uma corporalidade e profundidade espacial e riqueza de detalhes” (Flam, 2011).

Os motivos decorativos continuam sendo amplamente utilizados, mas seu poder estruturante é amenizado pela atmosfera naturalística, conferida pelo efeito da luz sobre as figuras e objetos. No entanto, afirma Elderfield (1992, p. 289), o suposto “naturalismo” tenta esconder a abstração de telas como *Grand Interieur, Nice* [24] cuja enorme espacialidade nos conduz de lado a lado do quadro.

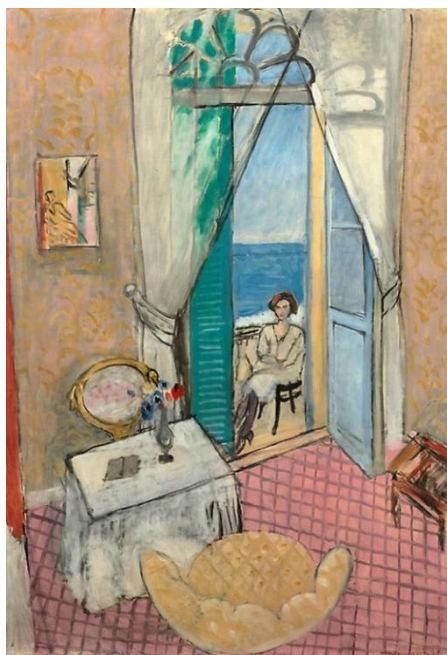


Figura 24: *Grand interieur*, Nice, 1918.
Óleo sobre tela (132,1 x 88,9 cm).
The Art Institute of Chicago.

Difere desse *Le paravent mauresque* [25], de 1921, no qual a abundância de motivos e cores, além de espacialidade compactada e saturada, criam uma forte densidade luminosa de tal modo que chega a inibir o respiro da tela. Tal espacialização vai se acentuando até alcançar seu apogeu, em 1925-6, em *Figure decorative sur fond ornamental* [26], tela na qual Matisse adota uma maior solidez e definição, conferindo um tratamento escultural às figuras.

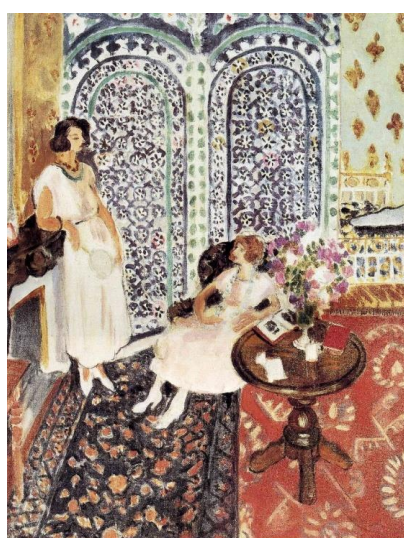


Figura 25: *Le paravent mauresque*, 1921.
Óleo sobre tela (90,8 x 74,3 cm).
Philadelphia Museum of Modern Art

A presença feminina¹² cria, pelo modelado de seu torso, uma acentuada plasticidade que envolve plenamente o cenário decorativo. A tela explicita as intenções do artista: motivos como a compoteira e o buquê de flores tentam resistir ao apelo decorativo, mas são absorvidos por sua evidência. O quadro perturba e desorienta o espectador pela interpenetração do pictórico e do que o artista pretende aludir. O espelho bizantino, invadido pelo azul do papel de parede, cria perplexidade quanto a sua posição frontal ou lateral. A figura tanto participa do floral como do piso, pela ortogonalidade de sua perna; uma pose que será reproduzida na série de *Papiers Les nus bleus*.

O apreço pelo decorativo que surge desde cedo na vida do artista o induz a criar uma arte de intenso prazer visual, desprovida da intenção de todo tipo de narrativa. Daí porque sua tela de natureza morta contém objetos que nada significam. Explica também porque as mulheres não são objetos sexuais nem sequer personagens individualizadas, mas modelos artificiais, como se fossem móveis de seu ateliê. O espaço de trabalho do artista é uma ilha, uma caixa de arte onde nada parece verdadeiramente existir, a não ser a luz pictórica. Dentro do estúdio, as diferenças entre a imagem de um barco, a vela e uma maçã se tornam negligenciáveis. Estão todos aí, de modo vagamente artístico, belas coisas, organizadas de modo “agradável”. E, no entanto, criam grande arte!

Nas pinturas de odaliscas, onde o fundo é geralmente ativado por um tema floral, os motivos decorativos desempenham um papel peculiar. Tanto elevam a sensualidade feminina quanto a despersonalizam. Tal paradoxo é percebido por Flam (2011), que o atribui à intenção do artista em utilizar os padrões decorativos como “mediadores entre a intensidade de nosso olhar para com o erotismo da odalisca e a artificialidade da imagem provocada pela exuberância decorativa”. Um dos objetivos da pintura de Matisse no período de Nice é, segundo esse autor, obter um equilíbrio entre “o típico e o individual em um só tempo, como tudo que vejo e sinto em um só *motif*”. Dito isso, Matisse está se aproximando cada vez

¹² Para melhor se comunicar com suas modelos, Matisse costumava aproximar seus joelhos dos delas. Tal comunhão transparece de forma singular em um episódio relatado pelo próprio artista, segundo o qual, frente a uma jovem modelo que inspirou o *papier nu bleu*, sauteuse de corde, o artista percebeu algo enrigecido em seu desenho, o que o fez diagnosticar um deslocamento de vértebra na coluna da moça.

mais da decoração, criando um tipo de imagem que implica o efeito de “desatenção”, estranho à pintura de cavalete.



Figura 26: *Figure décorative sur fond ornamental* (1925-6).
Óleo sobre tela (130 x 98 cm).
Musée National d' Art Moderne, Centre Georges Pompidou

3.3.

A influência de Cézanne: construir com a cor

Matisse — que nunca negou a influência de outros artistas — costumava olhar longamente para a tela de Cézanne, *Les trois Baigneuses* [27], que havia comprado em 1898, no início de sua carreira. Este instruiu Matisse sobre como abordar a técnica, a composição e os métodos de trabalho, além de sugerir o tema das banhistas que ele reproduziria em algumas de suas telas.

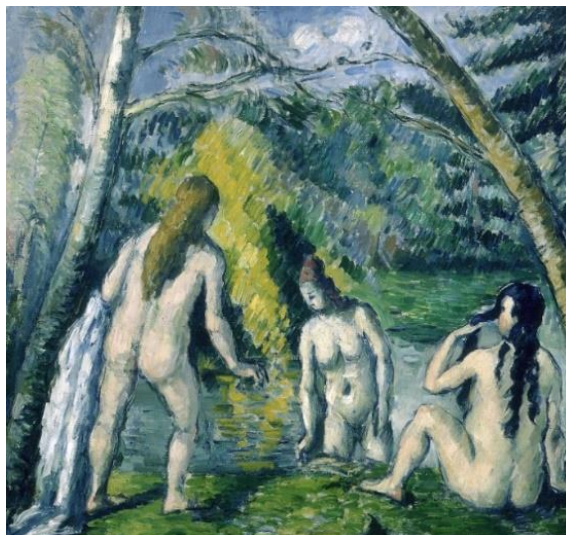


Figura 27: Paul Cézanne. *Les trois baigneuses*, 1879-82.
Óleo sobre tela (60,3 x 54,6 cm).
Musée du Petit Palais-Paris

Ao olhar para a tela branca, Matisse estudava o espaço de seu quadro. Ele dizia que era preciso ter, desde o início, uma visão nítida do conjunto — “tudo reside na concepção”. Referindo-se a Cézanne, reconhecia que, quanto mais claro é o espírito do artista, maior é a ordem e clareza do quadro. Além disso, Matisse queria superar a pintura dos impressionistas. Ele observou que, ao invés de usar as pinceladas de cores vívidas que dissolviam os objetos em atmosfera e luz do dia (como no impressionismo), formando um pontilhado, Cézanne as aplicava em *petites touches*. Embora grande parte das pinceladas não defina as figuras, elas são indispensáveis à harmonia do quadro.

Ao mesmo tempo em que revelam uma sensação visual, as pinceladas fazem-no perceber as operações conduzidas simultaneamente pelo olho e pela inteligência. O filósofo Merleau Ponty nota que Matisse apreciava a solução encontrada por Cézanne para o aparente paradoxo em “buscar a realidade sem abandonar a sensação”:

Ele [Cézanne] não quer separar as coisas físicas que aparecem ao nosso olhar e a sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria em via de se formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea. (Ponty, 2004, p. 128)

Cézanne acreditava que havia dois métodos para dar forma estética às coisas: um linear ou escultural; o outro, decorativo ou colorístico (Elderfield, 2010, p. 48). Matisse opta pelos dois métodos para construir com a cor, porém faz

uso do segundo com mais frequência. Embora Matisse tentasse combinar as duas *plásticas*, a linear e a colorística (como em *Le bonheur de vivre*), nada semelhante ocorre na obra de Cézanne, pois Matisse emprega a cor como elemento construtivo de um modo que Cézanne nunca experimentou (Elderfield, 2010, p. 50).

Como Matisse se nega a usar o sistema divisionista dos átomos das cores, ele encontra como solução o achatamento de áreas e seus efeitos de superposições a partir de fatura rala, seca ou transparente de sua tinta. A esse respeito, comenta: “Minhas cores dominantes, supostamente valorizadas pelos contrastes, eram na verdade devoradas pelos contrastes. Isso me levou a pintar em planos; isso foi o fovismo” (Matisse, 1972, p. 103). Matisse constrói com a cor o que aprendeu com Cézanne, que “criava por meio das relações entre as forças” e queria “que os tons fossem forças da pintura” (*apud* Bois, 2009, p. 61). A diferença entre os sistemas dos dois pintores, contudo,

... é a grande importância que Matisse dá à extensão enquanto parâmetro de comportamento da cor, o que exige o emprego de planos chapados de cor, o que Cézanne teria condenado violentamente. Contudo, essa própria descoberta não teria sido possível sem o apoio de Cézanne: (...) ‘Se Cézanne está certo, eu estou certo’. (Matisse *apud* Bois, 2009, p. 62).

No que se refere às banhistas de Cézanne, “tudo era tão hierarquizado” que “as árvores e as mãos tinham a mesma importância que o céu” (*apud* Bois, 2009, p. 62). “Em termos do resultado final, numa pintura de Cézanne nenhum ponto é mais importante que o outro, porque ‘cada ponto desempenha um papel diferente na ‘orquestração’” (Bois, 2009, p. 62-63). O que Matisse possivelmente apreendeu com a obra de Cézanne era o modo de construir uma imagem na qual as figuras são percebidas em simultaneidade, e a hierarquia não faria mais parte do quadro: “Num quadro, todas as partes serão visíveis e deverão desempenhar o papel que lhes compete, principal ou secundário” (Matisse, 1972, p. 34).

O efeito de simultaneidade produzido reflete-se na pintura matissiana de modo que, escreve Yve Alain Bois (2009a, p. 103): “os quadros de Matisse são absorventes, eles nos impõem um olhar periférico”.

Esse procedimento é frequente em 1911, sob a forma de um *all-over* ornamental; os motivos da tela sob formas de cor lisa com nuances de variações cromáticas se multiplicam a ponto de provocar uma vertigem. A tela decorativa *Nature morte aux aubergines* [47] é uma das mais representativas do aspecto *all-over* e será examinada mais adiante.

O conceito do decorativo de Matisse — uma síntese entre expressão e decoração — é fruto, em grande parte, dos métodos pictóricos que Cézanne empregava, avalia Flam em seu texto de 2011 *The metaphysics of decorations* (*As metafísicas da decoração*). Este pintor se servia dos motivos de folhas e flores nas toalhas de mesa, papéis de parede e cortinados para sugerir um espaço expandido e relacionar os motivos do tecido ao lado do conjunto de suas maçãs ou outros objetos.

Assim como Cézanne, seu mestre, Matisse usa os motivos decorativos relacionados a padrões têxteis como um meio de apresentar seu pensamento acerca do modo como as coisas interagem no mundo. Graças à sua flexibilidade pictórica, tais motivos decorativos constituem um elemento construtivo que atende de modo indireto ao objetivo de expressar em uma tela sua visão de mundo em fluxo contínuo. Ainda, esses fornecem elementos dinâmicos que se contrapõem às formas geométricas da arquitetura e rimam com figuras e objetos. Essencialmente, seu repertório de formas se enriquece a partir de arabescos e repetidos padrões florais dos têxteis e dos papéis de parede. Flam observa semelhanças no tratamento decorativo das telas de Matisse com as de Cézanne, apontando, entre outras, *Pianiste et nature morte* [28]. Afirma que esta lembra a *Ouverture de Thannhauser* [29]; em ambas, as metáforas musicais evocadas pelos motivos decorativos circundam o piano, sugerindo o som da música.

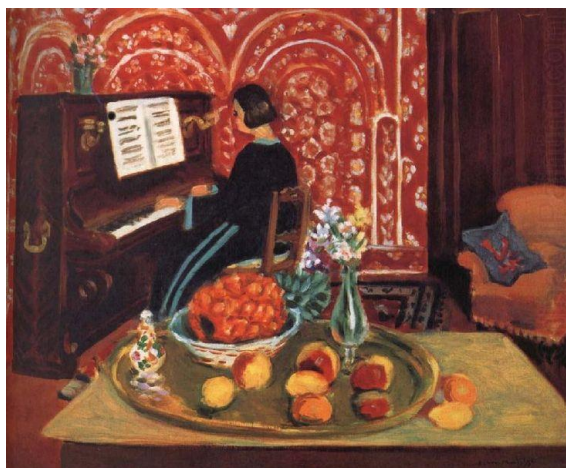


Figura 28: *Pianiste et nature morte*, 1924.
Óleo sobre tela (65 x 81,5 cm).
Kunstmuseum Bern, Berna



Figura 29: Paul Cézanne. *Ouverture de Thannhauser*, 1866.
Óleo sobre tela (57 x 92 cm).
Museu do Hermitage, San Petersburgo

A prática pictórica que se encontra na base desse tipo de interação dinâmica entre as diferentes partes de um mesmo quadro foi sugerida pela pincelada cuidadosamente modulada e a característica de fluidez espacial das pinturas tardias de Cézanne.

3.4. A relação entre as cores: os efeitos

O tópico anterior contemplou a importância dos conceitos fundamentais de Cézanne na pintura matissiana no que se refere à construção por cores. Torna-se a esta altura importante ressaltar o modo próprio como Matisse lidou com a cor.

Seguindo o exemplo de Cézanne, mas indo além, estabeleceu relações entre as cores que surtiram efeitos inéditos na pintura moderna e importantes desdobramentos na consecução dos *Papiers Découpés*. Constata-se em Matisse uma ênfase maior no uso da cor do que foi possível a Cézanne. Tal fato é transmitido por Cézanne a seu filho: “não consigo chegar à intensidade que se desenvolve em meus sentidos, não possuo essa riqueza magnífica de coloração que anima a natureza” (Matisse *apud* Schneider, 1984, p. 54).

Esse tema é retomado por Matisse em uma conversa com André Marchand, em 1947: “É Cézanne quem dá o impulso definitivo, mas a cor, essa magia, esta depois dele estava à espera de ser encontrada...” (Matisse *apud* Flam, 1978, p. 114). É ela, a cor, que a revelação do Oriente lhe traria.

Como assinala Argan, (2008, p. 229) no intuito de resolver a dualidade entre a sensação (a cor) e a construção (forma plástica, volume, espaço) para além da síntese realizada por Cézanne, era necessário ao grupo dos fauves potencializar a construtividade intrínseca da cor. Tal modo interdita os *dégradés* e leva Matisse a um tipo de acordo inédito: a terceira cor.

Argan (2008, p. 235) revela que o modo de proceder de Matisse “é inteiramente *aditivo*”: “cada cor sustenta, impulsiona, acentua as outras num interminável *crescendo*”.

Em *Le bonheur de vivre* [6], o historiador entende que:

A fronteira entre as zonas lisas, luminosas e expandidas não é limite, e sim um arremesso, de forma que todas as outras cores colorem por si todo o espaço, somando-se umas às outras; as linhas não são contornos, mas arabescos coloridos que asseguram a irradiação cromática de todo o tecido pictórico. (Argan, 2008, p. 35).

Ao receberem a mesma importância relativa a todas as partes da área da superfície, exclui-se a relação hierárquica e ilusionista entre figura e fundo. As figuras não são mais importantes visualmente que o vazio entre elas, assim como nos trabalhos dos orientais, nos quais, segundo Matisse, (1972, p. 158) o desenho dos vazios, deixado em volta das folhas, contava tanto quanto o desenho das folhas: “Para mim, a figura e o fundo de um quadro tem o mesmo valor, ou melhor, nenhum ponto é mais importante que outro... o quadro é feito de

combinação de áreas coloridas diferentemente para criar expressão” (Matisse, 1972, p. 118).

Sua concepção estrutural e orgânica das relações entre as cores é dinâmica, e produz também uma força de expansão, ocupando na mente do espectador um espaço maior do que de fato é apresentado fisicamente.

O tamanho do monumental e a expansão das cores não se devem, é claro, ao seu tamanho real. Matisse também o encontra nas miniaturas. “Pelos seus acessórios, essa arte sugere uma arte grande, um verdadeiro espaço plástico”. (Matisse, 1972, p. 196).

Steinberg apresenta uma imagem reveladora a respeito do movimento de expansão promovido pela pintura de Matisse. Julgando-o um dos maiores desenhistas, refere-se aos contornos que figuram em *Le bonheur de vivre*:

Parecem drenar uma energia para fora do núcleo da figura, fazendo-a irradiar no espaço em torno delas. Ou desviando a visão de quem contempla o quadro. Mais ou menos como ver uma pedra cair na água; o olho segue os círculos expandindo-se somente com perseverança se conseguir continuar focalizando o primeiro impacto — talvez porque seja muito compensador. (Steinberg, 1962, p. 26).

Para Matisse, cada cor tem sua própria força de expansão, que é maior no caso das cores escuras do que das claras. Tal força varia com o tamanho e grau de compatibilidade ou contraste forte com as cores vizinhas. O artista percebe no arabesco o recurso de impedir que as cores vizinhas se engolissem mutuamente. O arabesco movimenta-se, é musical, tem sonoridade própria, o que permite a circulação ritmada de forças. Quando as cores são usadas como pares complementares, definem posições no espaço. As cores são expandidas e, quando emparelhadas duas a duas, parecem interagir três a três.

Toma-se aqui a análise sucinta, realizada por Lebensztejn (1974, p. 400), pois delineia o pensamento cromático de Matisse e os desdobramentos observados em sua obra.

À cor liberada, Matisse delega três papéis: a de autorreferência; de transposição; de construção.

A função tradicional da cor como referência à natureza por seu tom local, valores e luz se vê, com Matisse, preterida em favor de uma cor que remeta exclusivamente a si mesma. Tal aspecto autorreferencial contribuiu para retirar da pintura seus poderes de ilusão e colocar em pauta a problemática da abstração desde o início do século XX. Matisse dirige o uso da cor com o máximo de liberdade. “Quando eu ponho um verde, não quer dizer a grama; quando eu ponho um azul, não quer dizer o céu”.

A “franqueza” ou sua “verdade” impede a cor de imitar uma outra coisa, e, por conseguinte, a inibe de representar, contrariando a importância do figurativo na pintura de Matisse. Se a cor não tem valor em si, presume-se que ela pode ser transposta e produzir em particular os efeitos causados pela luz. A geração da luz será obtida como equivalente à luz do dia, com as cores da paleta dos impressionistas e o equivalente da luminosidade da luz, partindo da saturação das cores e o uso da cor branca. O quadro deve possuir um poder de geração luminosa; as cores puras e espectrais transpõem a luz, em vez de concorrer com elas.

Olhando-se para a tela *La femme à la raie verte* [30], de 1905, percebe-se como o quadro se organiza de modo lógico em sua estrutura cromática. A partir de uma transposição, a sombra no rosto da mulher se faz com o uso da cor ocre, que, sob a luz, dá lugar à cor rosa.

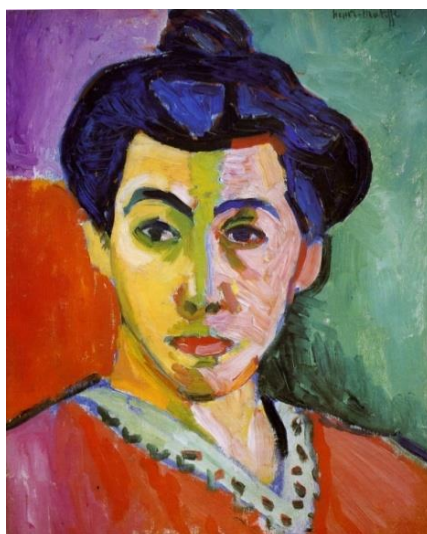


Figura 30: *La femme à la raie verte*.
Óleo sobre tela (40,5 x 32,5 cm).
Statens Museum fr Kunst, Copenhagen

O risco verde e seu duplo em azul contrastam com as olheiras avermelhadas. E as três cores do vestido e as cores do fundo (cor de tijolo, verde, azul e violeta) emprestam um resultado obtido pela justaposição dos planos.

Nos quadros de 1905, outro tipo de transposição luminosa ocorria com a oposição do verde e vermelho. A justaposição dessas cores saturadas provocava um efeito de vibração que o método neoimpressionista desconhecia.

No intuito de obter sua máxima expressão, e considerando que a saturação da cor está ligada à sua extensão, a partir de 1909, Matisse aumenta a extensão das cores, procedendo da seguinte forma: pela diminuição do número de cores empregadas e de sua recorrência, o quadro apresenta aumento de tamanho. Retomando a observação que norteia o método pictórico de Matisse, do momento em que: “1 cm² de um azul não é tão azul como 1 m² do mesmo azul” (Matisse *apud* Bois, 2009, p. 27), a ampliação de um desenho deve sofrer uma transformação. Matisse sempre soube que precisava fazer seus esboços do mesmo tamanho que suas telas: “O artista que quiser transpor uma composição de um quadro para uma tela maior deve, para manter sua expressão, a conceber novamente, modificando sua aparência” (Matisse, 1972, p. 34).

Esse mesmo princípio fundamenta o uso por Matisse do método dos papéis recortados em esboços de suas maiores composições: Ao deslocar os recortes coloridos, obtém-se a forma criada e modificada pela cor.

O papel recortado permite-me desenhar na cor. Trata-se de uma simplificação. Em vez de desenhar o contorno e instalar aí a cor-um modificando o outro-desenho diretamente na cor, que é tanto mais comedida quando não é trasposta. Esta simplificação garante uma precisão na reunião dos dois meios que apenas fazem um todo. (Matisse, 1972, p. 240).

3.5.

A pintura de superfície, os planos coloridos, a economia no desenho

Antes de passarmos a apresentar as composições de grande formato de Matisse, que constituem um passo significativo ao encaminhamento de sua pintura para além do quadro de cavalete, aborda-se aqui o processo de seus variados experimentos desde *Le bonheur de vivre*.

É necessário reafirmar que, na condução de sua poética pela via do decorativo, Matisse intercala diferentes métodos e meios, o que não implica na descontinuidade da obra. Assim sendo, valoriza-se, neste tópico, não seguir rigorosamente uma ordem cronológica e sim apresentar as relações entre as telas com o intuito de tecer uma maior compreensão do que se propõe o pintor na condução de sua obra. Importa que cada quadro não seja considerado somente por si, enquanto mérito pela sua qualidade, mas como um fio luminoso da cadeia de um desenvolvimento poético de grande alcance. Um desenvolvimento no qual se evidencie o percurso do artista para a concepção dos *Papiers Découpés*, o que fez o pintor, o que quis pintar e o que pintou.

Cabe salientar a importância da visita de Matisse à *Capela Degli Scrovegni*, em Pádua, no ano de 1907. O avermelhado da paleta *fauve*, refletindo as terras ensolaradas do sul da França, foi gradualmente substituído pelas cores esvaecidas do azul e verde dos afrescos de Giotto [31]. Em Giotto, Matisse descobre o seu modelo de artista. Olhar para os seus afrescos revela o quanto a harmonia pode ainda representar um valor fundamental na modernidade. A partir daí, pode-se dizer que sua carreira se volta para a missão de conciliar a poética de Giotto com uma nova arte do decorativo.

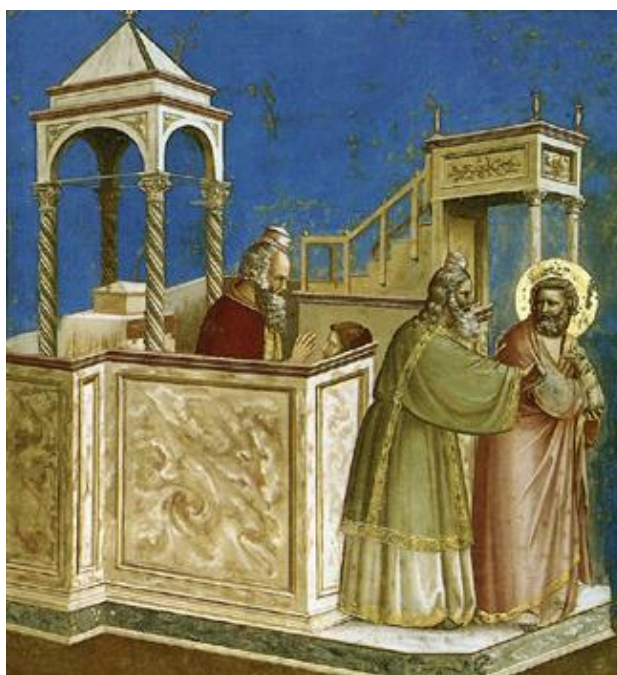


Figura 31: Giotto di Bondone. *Expulsão de Joaquim do templo*, século XIV.
Afresco (200 x 185 cm).
Capella Scrovegni, Pádua

É preciso ressaltar que, concomitantemente a tal descoberta, *Les Demoiselles d'Avignon*, de Picasso, despontava como uma obra revolucionária, causando impacto significativo nos críticos e artistas e, em particular, em Matisse. Em *Demoiselles*, a forte influência de Cézanne repousa no modo escultural e geométrico de suas figuras e em uma dureza maior do que a expressa na tensa arquitetura de *Trois Baigneuses* (1879-1882) de Cézanne, quadro no qual Matisse se inspira.

Les Demoiselles é percebido como uma nítida reposta do pintor catalão ao mito do mediterrâneo característico de Matisse. Ao contrário de *Le bonheur de vivre*, cujo espaço reúne harmonicamente os seus elementos, a tela de Picasso revela uma fragmentação do todo. Ao aproximar o fundo às figuras, as linhas angulosas e rígidas da tela formam planos agudos “como estilhaços de vidro” (Argan, 2008, p. 423) que cortam o espaço pictórico. Nesse momento, Picasso faria talvez a ruptura marginal da arte moderna.

Em uma provável reação à “ousadia” de *Les demoiselles d'Avignon*, Matisse decide fazer, com a temática das banhistas de Cézanne, um “Giotto moderno”, desejo revelado em uma carta a Bonnard, de 1946¹³. Quanto ao tratamento de *Les trois baigneuses*, tela adquirida por Matisse em 1899, Cézanne seria o elo entre ele e Giotto. Por ocasião de uma visita à retrospectiva de Cézanne, de 1907, na galeria Berheim-Le Jeune, o pintor de Aix emerge como um pintor de figura clássica, na tradição de Poussin, mais do que um impressionista.

Inspirado também em Ticiano, Poussin e na visão clássica do decorativo da pintura mural de Puvis de Chavennes, Matisse pinta os quadros *Le luxe I*, *Le Luxe II* e *Baigneuses à la tortue*, de 1908; esta, baseada na temática da “Era dourada”. O pintor procurava, aí, resgatar no passado mítico um elo da tradição ocidental com a arte moderna, sugerindo uma unidade histórica entre o passado e o presente.

¹³ Reproduzo aqui um trecho desta carta “Encontrei três reproduções de Giotto em Pádua e envio a você. Giotto é para mim o ápice dos meus desejos, mas o caminho que leva a algo equivalente, na nossa época, é longo demais, difícil demais para uma única vida”. (Matisse, apud T.J. Clark, 2014, p.17)

Uniformemente pintada, *Baigneuses à la tortue* [32] apresenta-se com um número pequeno de cores lisas, nas quais as figuras, de grandes dimensões, contrastam com um fundo de verdes e azuis claros. O sentimento de harmonia é obtido pela *simplificação* de traços apresentados na clareza formal das figuras de Cézanne e o acorde suave de cores empregadas em grandes planos achatados. Pode-se assim antever uma primeira exploração da técnica dos *Papiers Découpés*, pois se percebe claramente o aspecto decorativo da pintura mural.



Figura 32: *Les Baigneuses à la tortue*, 1908.
Óleo sobre tela (179,10 x 220,3 cm).
The Saint Louis Art Museum, Saint Louis, Missouri

A homogeneidade do espaço pictórico já havia sido contemplada por Matisse em seu quadro *Les oignons roses* [33], podendo mesmo ser considerado profético em sua direção ao pleno decorativo. O modelado é reduzido ao mínimo, com o fundo simplesmente dividido em duas cores. O aspecto de afresco conferido pela unidade fosca da superfície antecipa igualmente a futura técnica dos *Papiers Découpés*.

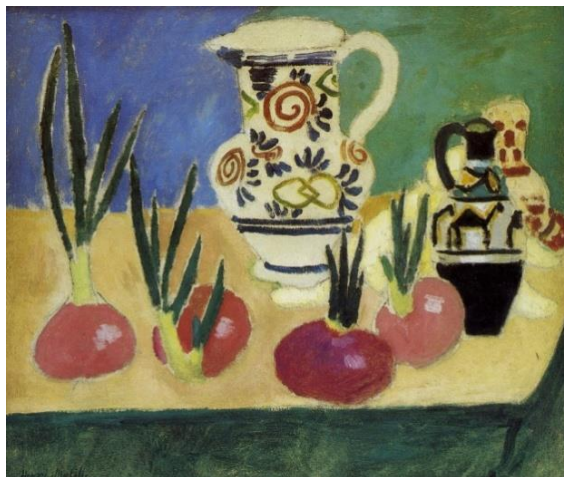


Figura 33: *Les oignons roses*, 1906.
Óleo sobre tela (46 x 55 cm).
Statens Museum for Kunst, Copenhagen

Outra vertente de seu viés decorativo, o quadro *Nature morte au tapis rouge* [34], não tem a homogeneidade de *Nature morte aux oignons*. Entretanto, ambos salientam a influência de Cézanne, observada por Flam (1978): alguns dos objetos são modelados com tinta espessa, enquanto a parede creme é revelada pelo drapeado verde encostado à toalha de mesa vermelha. A inclusão de tecidos de padrão e tapetes possibilitava reconciliar um decorativismo imaginário com a realidade mundana.

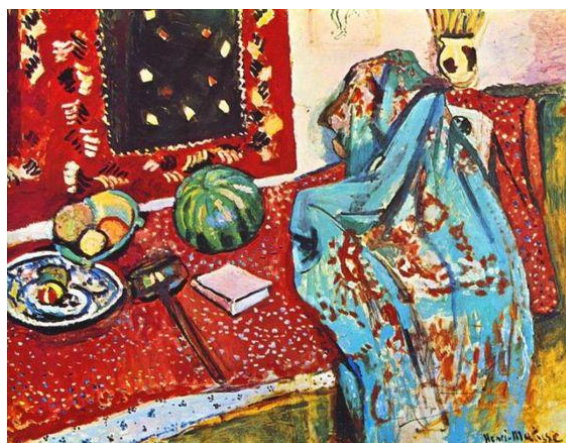


Figura 34: *Nature morte au tapis rouge*, 1906.
Óleo sobre tela (89 x 116,5 cm).
Musée de Grenoble-França

Interrompida a sequência de pinturas desenvolvidas em planos coloridos e com o tema da Era Dourada, Matisse se volta para a escultura. A alternância entre pintura e escultura ocorria sempre que o artista sentia necessidade de “organizar suas sensações”. A escultura era também um meio de simplificar o desenho:

Fiz escultura porque o que me interessava na pintura era pôr ordem no meu cérebro. Mudava de meio, trabalhava com barro para descansar da pintura onde tinha feito absolutamente tudo o que podia na altura. Quer dizer que usava este meio sempre para organizar. Era para ordenar minhas sensações, para procurar um método que me conviesse absolutamente. Quando o encontrava na escultura, servia-me para a pintura. Fui sempre tendo em vista o domínio de meu cérebro, duma espécie de hierarquia de todas as minhas sensações, que me permitisse chegar ao fim. (Matisse, 1972, p. 59).

O quadro em homenagem a Cézanne, *Le nu bleu, souvenir de Biskra* [35], de 1907, demonstra a liberdade de Matisse diante das convenções. A expressão, obtida por traços reduzidos, tinha sido objeto de uma observação proferida por Gustavo Moreau a seu discípulo, Matisse, logo no seu início de carreira: “Matisse, você vai simplificar a pintura”. (Matisse, 1972, p. 71).



Figura 35: *Le nu bleu, souvenir de Biskra*, 1907.
Oleo sobre tela (92,1 x 140,4 cm).
The Baltimore Museum of Art

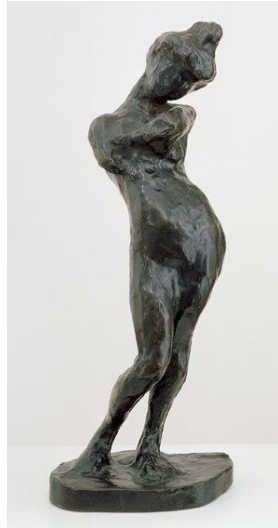


Figura 36: *Madeleine I.*
Bronze (59,7 x 19,7 x 22,9 cm).
Weatherspoon Art Gallery, Carolina do Norte

Neff (1977) assinala que, em composições como *Les Demoiselles à la rivière* [37], de 1916-17, há evidência de um gesto inspirado pela escultura *Le dos III* [38]: ao raspar a tinta preta com a espátula, Matisse extrai as formas das colunas de folhas situadas no canto esquerdo da tela. Esse entremeado de procedimentos escultóricos na pintura ocorre também na elaboração dos *Papiers* e colabora para lhes conferir a sensação de volume e simplificação de suas formas. Assim, em 1947, escreve no livro *Jazz*: “recortar com a tesoura diretamente na cor me lembra o entalhe do escultor”. Tal associação é pertinente: Matisse recorta em um bloco cromático, retirando deste a substância da cor que obtinha desde o impressionismo. Somente *um Matisse* que tinha dominado simultaneamente a escultura e a pintura podia ousar aplicar a técnica da escultura à substância da pintura.



Figura 37: *Les demoiselles à la rivière*, 1916.
Óleo sobre tela (261,8 x 391,4 cm).
The Art Institute of Chicago.



Figura 38: *Le dos III*.
Bronze (189,2 x 111,8 x 15,2 cm).
The Museum of Modern Art, New York

3.5.1. O orientalismo

O decorativo em Matisse apresenta-se com maior expressividade a partir da exploração de diferentes culturas do Oriente, principalmente as islâmicas, onde inexistia diferença entre arte e artesanato. A exposição de arte islâmica em Munique (1910) propiciou o contato com as miniaturas persas. Tal experiência acabou por lhe fornecer uma solução ao problema que enfrentava desde as suas pinturas cezanianas de 1900: como criar uma pintura que fosse uma construção

articulada por suas diferentes partes, como um corpo, e que se abrisse simultaneamente para um espaço interior não ilusionista, a saber, sem profundidade (Elderfield, 1992, p. 63). A influência da arte islâmico-persa em Matisse se faz notar pelo jogo do espaço, ao mesmo tempo bi e tridimensional. Analogamente às miniaturas persas, mostra-se uma forte relação entre o fundo e a figura, assim como linhas puras, sensuais e decorativas e inserção de outros quadros, seja a partir de uma janela, seja pela arquitetura.

Para legitimar os acordes de cores e das linhas e emprestar ritmo à composição, Matisse cerca-se de tapetes, vasos, biombos etc., objetos dos quais extrai os efeitos que busca para uma concepção própria do decorativo. As artes decorativas, tais como papel de parede, têxteis e tapeçarias, faziam parte do universo que Matisse acompanhava com forte interesse. Protótipos de têxteis vindos do Congo, Taiti, China, Argélia e Egito, utilizados em suas pinturas, eram expostos para decorar o espaço em que trabalhava, como mostram as fotografias tomadas desse estúdio. Motivos de tecidos lembram os *Papiers Découpés*: são formas florais, em cores vivas, recortadas livremente e aplicadas sobre uma outra superfície. Por sua vez, os padrões da arte moura dos azulejos do palácio de Alhambra, em Granada, considerado um dos maiores monumentos de decoração arquitetônica, inspiraram seus desenhos de murais sobre cerâmica, como *Grande decoration aux masques*, um dos seus *Papiers* mais bem estruturados.

A questão que se colocava para Matisse era: como transpor para o âmbito da pintura ocidental uma arte decorativa nos moldes das grandes composições orientais, ganhando, porém, o mesmo impacto de um quadro de cavalete. Para sua geração, que almejava renovar a pintura, o Oriente não representava nem algo fantasmagórico, nem um destino exótico, mas um certo “problema”: na passagem do século XIX para o XX, o Ocidente, cindido pela modernidade, buscava no Oriente algo novo que pudesse lhe dizer sobre sua própria história.

A arte bizantina atraiu Matisse por sua qualidade decorativa e pelo contraponto à arte mimética ocidental. O contato com ela ocorreu primeiramente em Ravenna, e em seguida na Rússia. De sua estadia neste país, resultou-lhe a lembrança das moedas bizantinas na casa dos colecionadores [40], despertando no artista a sensação de que as fisionomias gravadas nesses *objets d’art* renunciavam

ao desejo de serem captadas pela realidade. Assim, confirmava-se a sua intuição de que tudo isso poderia servir de referência para a realização de futuras obras decorativas.

La famille du peintre, *L'atelier rose*, *L'atelier rouge* e *Intérieur aux aubergines* compõem os “interiores sinfônicos”, uma série de painéis decorativos encomendados pelo colecionador russo Shchukin, partilhando da mesma visada decorativa que constituía para o artista o foco de sua questão estética. As telas pintadas em Sevilha e Granada chamam a atenção pela “bidimensionalidade”, e também por provocarem — graças à vibração das cores — a sensação de um espaço dilatado. O artista percebe, nas diversas culturas, um novo conceito plástico que provém do exercício do olhar: objetos como jarros, tecidos, portas-perfume são imbuídos de grande intensidade — uma espécie de aura —, apesar de pertencerem ao mundo corriqueiro. São “acessórios”, diz ele próprio; mas também, salienta, “um olhar um pouco mais livre pode revelar seus atributos” (Labrusse, 1999, p. 69).

É importante, igualmente, ressaltar outro aspecto do contato de Matisse com o Oriente, a cristalização de sua necessidade de liberdade: romper com a hierarquia dos gêneros e com a diferença entre arte e artesanato.



Figura 39: Ilustração do Jardim de Rosa do fiel de Djâmi, 1553.
(180 x 200 cm)



Figura 40: Solidus bizantino de Romanus I, anos 913-959.

3.6.

Os painéis decorativos e análise das obras

A inserção de quadros e janelas na pintura de cavalete insinuava um espaço perspectivado. Em se tratando do painel decorativo, um “híbrido” de pintura mural e pintura de cavalete, Matisse procura recorrer a esse meio, para dar um “respiro” à tela. E o faz, em parte, recorrendo a um soberbo desenho morfológico. A tensão entre profundidade e superfície dinamiza o espaço no qual surgem figuras de linhas puras, sensuais e decorativas. Nas composições de interiores ou ateliês, não há ordenação hierárquica da forma ou motivos. Trata-se de um espaço unitário onde se disponibiliza a múltipla interposição de reprodução de seus quadros, janelas, espelhos e biombos. Nele o arabesco prefigura a acuidade cromática dos *Papiers*, no que se refere, por exemplo, à luz dos motivos dos vitrais e seu reflexo sobre a brancura das paredes dos azulejos de *La Chapelle du Rosaire*, em Vence.

Antecipando a série de “interiores sinfônicos”, o artista produz, em 1908, *La Desserte rouge* [41], para decorar a sala de jantar de Shchukin. Nesse painel, Matisse redefine seu modo de pintar, que marca o início de um período novo e experimental, uma de suas primeiras tentativas pictóricas de investigar em larga escala a plasticidade dos objetos em uma superfície achatada (Flam, 1978, p. 12).

O motivo, já outras vezes executado, da mesa de jantar com natureza morta e servente, é agora retomado em um novo idioma, ou seja, substitui os valores

plásticos por manchas cromáticas planas. De acordo com Fry (1996, p. 211): “Matisse havia descoberto os termos essenciais de sua síntese pictórica”.

Um arabesco estático presta-se como motivo ao modo não composicional, ou seja, sintético, não compartimentado do painel. Ele é formado por duas áreas, interior e exterior; este, através de uma janela, enquanto o interior é unificado pelo uso de um vermelho estridente, dispondo os objetos de modo rítmico na superfície pictórica, havendo apenas contornos a separar áreas da mesma cor. Isso permite que a pintura seja percebida em sua complexidade. Oferecendo-se ao olhar em suas múltiplas e simultâneas visadas, ela é ao mesmo tempo superficial e tridimensional. Parece, no entanto, que os objetos estão cravados na superfície. Tal aspecto, obtido pela maestria do desenho matissiano, fundamenta o modo como o artista enfrenta a problemática central do cubismo: juntar figura e fundo. Observa-se nos arabescos a reprodução da sinuosidade da forma escultórica de *Madeleine I* [36].

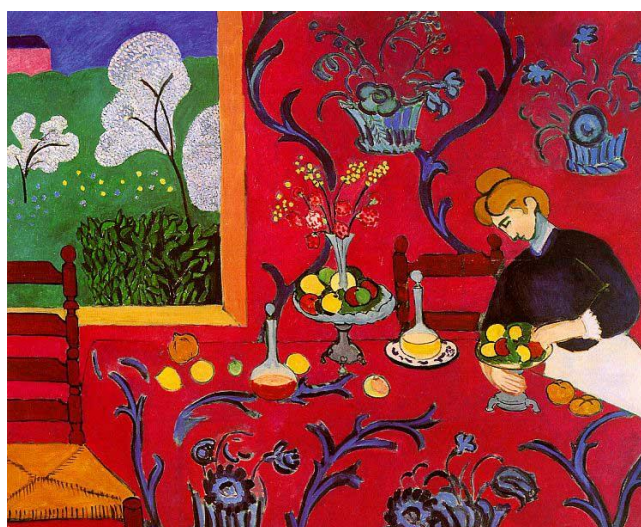


Figura 41: *La desserte rouge*, 1908.
Óleo sobre tela (180 x 220 cm).
Museu do Hermitage, São Petersburgo

Da mesma forma que em *La Desserte* [41], a composição *La Conversation* [42], apresenta a coexistência de um exterior (evidenciado pela vista a partir da janela) e um interior (salientado pela intensidade da cor azul). A tensão decorativa é marcada pelos arabescos que separam as duas barras de ferro negro do balcão central, o desenho do perfil enrijecido dos personagens, um em pé, outro sentado,

e o contraste da listra azulada do pijama da figura masculina com o chapado da cor preta do vestido. Observam-se também as seguintes polaridades: a rotação da poltrona em que está sentada a figura feminina contrasta com os desenhos, a perpendicular do encosto e o paralelo dos braços da poltrona.

O que marca uma evolução entre essas duas obras é que, nesta última, ocorre uma diminuição do efeito de profundidade: as zonas florais do jardim encontram continuidade na tonalidade do azul com o primeiro plano da superfície, continuidade reenviada à janela do ateliê situado na área externa. Em contrapartida, em *La Desserte rouge*, a diminuição gradual do tamanho das árvores assegura o efeito de profundidade, que é tenuemente amenizado pelo amarelo vivo das flores sobre a grama. Percebe-se logo que o caráter estilizado do desenho aproxima a paisagem a uma espacialidade fictícia.



Figura 42: *La Conversation*, 1908-12.
Óleo sobre tela (177 x 217 cm).
Museu do Hermitage, São Petersburgo

Diferentemente dos dois últimos painéis, o decorativo nas composições *La Danse II* [43] e *La musique* [44], não repousa em nenhum motivo ornamental, mas em uma superfície de grandes planos intensamente coloridos.

A encomenda surgiu de uma visita de Shchukin ao ateliê de Matisse em 1909, onde avistou um quadro com um único motivo: a cena de uma dança de cinco personagens nus, retirada da cena de seis dançarinos da farândola, dança popular da Idade Média, original da Provença, de *Le bonheur de vivre*. As cores

das figuras da farândola irão constar das telas decorativas *La Danse II* e *La musique*, invadindo suas superfícies de modo a fazê-las vibrar e dilatar de modo inusitadamente desproporcional à dimensão do espaço pictórico.

É relevante assinalar que tal encomenda, destinada a decorar a escadaria do palácio de Shchukin, em Moscou, pareceu a Matisse não um quadro de cavalete, e sim um tipo de projeto de decoração cuja função é acompanhar o deslocamento do visitante, servindo-lhe de estímulo a subir a escadaria.

Trata-se de trabalhos de importância vital para esta dissertação: contribuem para novas considerações a respeito do decorativo — suas convenções e visadas não naturalísticas — para expandir as possibilidades de sua pintura, estendendo-a ao campo de decoração arquitetônica. No caso desses dois painéis, o artista combinou a intensidade e expressividade da cor do quadro de cavalete com as simplificações planares para criar uma nova categoria, *a pintura mural*. A fusão dos dois gêneros foi uma das causas do escândalo causado por tais telas ao serem exibidas no *Salon d'Automne*, em 1910; aos olhos dos espectadores, as imensas composições com seus verdes, azuis e avermelhados não eram quadros, nem pinturas decorativas, e sim uma ameaça à ortodoxia em vigor que defendia a separação entre Belas Artes e decorações. O projeto decorativo de Matisse refletia não somente uma tendência inédita em sua forma de arte ambiental, como um aspecto decisivo do próprio Matisse, sua preocupação com a organização harmoniosa do todo, a decoração.

La Danse II apresenta uma pintura de superfície onde se observa uma forte tensão na continuidade da linha que circunda as figuras para conter um possível rompimento da força da gravidade. A dinâmica do quadro resume-se à ronda formada pelo conjunto de corpos de cinco dançarinos que, de mãos dadas, formam um só. Trata-se de um tributo à alegria de uma dança no topo do mundo. A obra encarna com perfeição o mito do Mediterrâneo: da razão e clareza. Olhando para a pintura, somos tomados pela determinação e intensidade das cores, e, paradoxalmente, para sua economia — são somente três: o azul do céu, o ocre avermelhado dos corpos e o verde da colina. A luz inerente à conjunção das três cores irradia a tela e confirma a fé de Matisse na incandescência mágica da

pintura. Também salienta a importância do desenho, cujas variações de tonalidades correspondem à cor e são assim geradores de luz.

Argan descreve esse painel como a “síntese entre a representação e a decoração, o símbolo e a realidade corpórea, entre o volume, a linha e a cor” (Argan, 2006, p. 259). Nele se mostra o homem e a natureza em harmonia, não enquanto alegoria ou nostalgia, mas enquanto elementos rítmicos e coloridos cuja função é anunciar um hino à vida e criar a possibilidade do “aqui e agora”.



Figura 43: *La Danse II*, 1909-10.
Óleo sobre tela (260 x 391 cm).
Museu do Hermitage, São Petersburgo

Em *La musique* [44], Matisse utiliza certos personagens retirados de *Le bonheur*, transpostos de diferentes maneiras, sublinhando a prática de reutilizar poses de outros quadros. A finalidade era mover as formas individuais de suas figuras até alcançar o difícil equilíbrio desejado (Neff, 1978). As formas simplificadas das figuras de *La Musique* destacam-se da colina por contornos escuros e se mostram separadas pelo seu posicionamento físico e expressão de seus corpos. Redefinem, assim, a tradição da pose de sentadas, e parecem flutuar.



Figura 44: *La musique*, 1909-10.
Óleo sobre tela (260 x 389 cm).
Museu do Hermitage, São Petersburgo

La famille du peintre [45] revela uma expressão singular e sutil na qual se misturam a substancialidade da pintura cezaniana e a cor decorativa da arte islâmica. Matisse cita *Les joueurs de carte* de Cézanne: os dois jovens lembram a referida tela pela posição frente ao tabuleiro de xadrez em desenho perspectivado. O efeito de múltiplos acontecimentos, tipicamente cezaniano, se faz presente nesse painel, que remete também à construção das miniaturas persas: seu espaço pictórico sem profundidade acolhe elementos decorativos superpostos e justapostos em uma profusão de cores e formas. Aí se inserem o tapete persa, o papel de parede, o sofá, o vestido amarelo e a chaminé, que fazem o olhar ricochetear de um lado e de outro da tela, o absorvem, o paralisam e o levam a deslizar, tanto lateral quanto verticalmente (Labrusse, p. 208).

“A complexidade de sentidos produzidos pela interpenetração de formas e níveis da realidade não pertence ao mundo natural, mas nós ficamos com a ilusão de que sim” (Elderfield, 1992, p. 63).



Figura 45: *La famille du peintre*, 1911.

Óleo sobre tela (143 x 194 cm)

Museu do Hermitage, São Petersburgo

Mais uma vez, constata-se que a pintura de Matisse é feita de paradoxos, nos diz Ronaldo Brito: a tensão é permanente, e, no entanto, a harmonia prevalece. Tal aspecto, sintoma da crescente autonomia da pintura é muito evidente em *L'atelier rouge* [46]. Desafiando a verossimilhança, essa tela se apresenta como uma pintura de porcelana, ao mesmo tempo em que se percebe a presença física da cor, fazendo o quadro pulsar. O vermelho de Veneza que inunda a tela oculta a espessura e o volume dos objetos e dos quadros e esculturas de Matisse. Drástica inversão de fatores: os contornos dos móveis, levemente delineados pelas cores claras do pincel, são velados pelo fundo uniformemente avermelhado como se estivessem gravados no cenário. Obtém-se assim um efeito de luz proveniente de baixo da camada pictórica avermelhada, produzindo a sensação de um negativo fotográfico. Ainda que a mesa e o piso sejam perspectivados, o entrelaçamento das formas mitiga o sentido de profundidade, que é substituído pela eloquência de uma superfície cujo espaço arredondado convida a entrar o olho do espectador.

Vários são os fatores indicativos de tensão plástica: na extremidade esquerda, a janela através da qual não se percebe a paisagem; o pêndulo sem agulhas que representa tanto o tempo parado como também o tempo não mensurável do trabalho artístico. No entanto, intui-se o futuro no vazio da moldura que prevê uma próxima obra e no aparente desenvolvimento da planta ao sair de seu vaso.

O quadro pretende anunciar com sucesso a abolição das fronteiras entre o decorativo e a “grande arte”. A distinção é sugerida entre os objetos “neutros” (o mobiliário, com exceção da poltrona de vime) e os objetos decorativos destacados pelos seus coloridos. São acessórios orientais e telas, gravuras e esculturas; também são evidenciados os elementos que, para Matisse, reforçam o decorativo: os instrumentos do pintor em primeiro plano e a poltrona, objeto que remete à sua celebre declaração em *Notas de um pintor*: “... algo análogo a uma boa poltrona para aplacar a fadiga do trabalhador”. A verticalidade e a horizontalidade dos dois elementos orientais, o vaso persa azul-esverdeado e a tapeçaria, meros meios plásticos, conferem uma função arquitetônica, e, quando associados às reproduções dos quadros, esculturas e cerâmicas, funcionam como emblemas do novo estatuto: uma grande arte decorativa.

Esse quadro, assegura Labrusse, “revela a direção estética que toma a pintura de Matisse: ao experimentar o efeito de suas telas *in situ* que, acopladas aos objetos de arte islâmica, passam a ser consideradas como decorações murais” (Labrusse, 1999, p. 210).

A irredutibilidade do trabalho desse pintor se esclarece no seguinte paradoxo: propor obras que, enquanto objetos autônomos, descartam a própria obra.



Figura 46: *L'atelier rouge*, 1911.
Óleo sobre tela (181 x 219 cm).
The Museum of Modern Art, New York

Bidimensionalidade e motivos ornamentais universais são as características notáveis da obra mais radicalmente decorativa de Matisse, *Interieur aux aubergines* [47]. Matisse abole na superfície do espaço floral a ordem hierárquica da forma, do *motif* ou das figuras, e instaura a hierarquia de forças ao método de Cézanne e do Oriente. A multiplicidade e a interposição de quadros, janelas, espelhos e biombos, produzem de forma dialética um espaço unitário. Pelos arabescos, sobretudo, prefigura-se a acuidade cromática dos *Papiers Découpés*. Como parte da tendência decorativa, a padronagem *all-over* passa a dominar alguns de seus trabalhos, particularmente, essa tela ao preconizar o *papier découpé*, *Grande decoration aux masques*, de 1953.

Em seu artigo “Rever aux trois aubergines”, Fourcade analisa as flores azuis de cinco pétalas, distribuídas uniformemente no piso e nas paredes da tela, a marca distintiva do decorativo. O mesmo motivo figurava nas cerâmicas de *L’atelier rouge*, elemento único que constitui e projeta, achata e unifica o espaço em um *continuum*. O piso e as paredes são unicamente separados por um traço tênue, mais tênue ainda do que aquele que separou, em *La desserte*, de 1908, a toalha de mesa da parede. Os arabescos se interpõem à curva do braço esquerdo da escultura que Matisse posa na mesa. Um enigma é proposto por meio de um espelho que reflete objetos tridimensionais ausentes no quadro. Além de produzir esse paradoxo, o recurso permite, à tela, fuga e respiração, enquanto convida o espectador. A este, no entanto, lhe é negada a vista da janela, devido ao tratamento frontal conferido à paisagem.

Tanto a supressão de tridimensionalidade como do efeito de contraste entre luz e sombra, e a adoção de uma luminosidade uniforme, configuram um mundo onde interagem exterior e interior, na ordem de uma topologia: continuidade entre a “paisagem” do interior e a “tapeçaria” do exterior.

Fourcade assinala que, originalmente, *Interieur aux aubergines* contava com uma falsa borda pintada com o mesmo motivo floral de cinco pétalas emoldurando o quadro. Esse painel, vendido aos colecionadores Michael e Sarah Stein, foi recomprado pelo artista anos depois. Acredita-se que foi o próprio Matisse quem retirou a borda, deixando resquícios de tinta no chassi. Ele teria razões de ordem plástica e estética, como a de restituir ao painel o poder de

expansão decorativa que a borda limitava. O gesto revela o intuito deliberado de conferir ao decorativo a função de conquistar um espaço para além do limite físico da obra.



Figura 47: *Interieur aux ubergines*, 1911.
Óleo sobre tela (212 x 246 cm).
Musée de Grenoble, França

O dinamismo gráfico e cromático desses painéis é tributário do emprego de motivos em arabesco e da interrelação decorativa entre exterior e interior. Em *L'atelier rouge*, o vermelho parece transbordar e anunciar uma saída da pintura de cavalete, ou seja, marcar a passagem de um decorativo restrito a uma decoração generalizada. Percebe-se na força expansiva do painel um movimento que o fará tomar posse do espaço para além de suas bordas, contaminando-o; um mesmo movimento obtido pela propagação dos magníficos *Papiers Découpés* sobre as paredes do atelier do artista.

Toma-se, como exemplo, um projeto executado por Matisse, em 1951, a convite de Tériade, editor da revista *Verve*. Trata-se de uma decoração para sua sala de jantar [48] em que o artista intenta corrigir visualmente as dimensões de um espaço que julgava pequeno. A solução encontrada com sucesso constou de um desenho — uma árvore em preto sobre o fundo branco de um painel de cerâmica — que dispôs sobre as duas paredes em um ângulo tal que os ramos

estendidos dilataram o espaço no sentido horizontal enquanto seu vitral *Poisson chinois* [80] o dilatou verticalmente.



Figura 48: Sala de jantar de Tériade decorada por Matisse, 1951.
Arbre, platane, desenho sobre painel de cerâmica. Vitral adaptado da maquete em papel recortado e colado, *Poisson rouge*, de 1951.

4.

Os Papiers Découpés: a síntese da cor e do desenho

A realização das composições em *Papiers Découpés* não pode ser, sumariamente, atribuída a complicações de saúde decorrentes de uma cirurgia à qual Matisse se submeteu em 1941, implicando na incapacidade física de pintar. Em plena consciência, após ter se lançado ao desenho e à pintura, Matisse se lança à aventura dos *Papiers découpés*. Eles promoveram um modo de conciliar “o eterno conflito entre o desenho e a cor”: ao desenhar com a tesoura, cortando as formas em um papel pré-pintado, o artista criava simultaneamente a forma e a área interna. Ao olhar para as fotografias, que capturam o momento do artista manipulando as tesouras de alfaiate, constata-se a excepcional destreza com que conduzia o artefato, fazendo aparecer formas de cores exuberantes.

A aparência de cada objeto ou signo é específica relativamente ao espaço para qual esses trabalhos foram desenvolvidos, incluindo os *Papiers Découpés* — sendo a forma determinada no momento de sua criação. Os motivos se tornam entidades mutáveis e sempre reinventadas. Apesar de suas diferenças, percebe-se nos diversos meios a constância de seu fazer. Motivos em cores vibrantes, linhas arredondadas, divagando e dançando entre fundos ritmados, portanto, se apresentam nessas obras surpreendentes como uma continuidade do percurso de Matisse.

Não há ruptura entre os meus antigos quadros e os meus recortes, simplesmente atingi, de uma maneira mais absoluta, mais abstrata, uma forma decantada até o essencial e conservei no objeto que apresentava como outrora na complexidade do seu espaço o sinal que é suficiente e necessário para o fazer existir em sua forma própria e no conjunto em que concebi. (Matisse, 1972, p. 245).

O historiador de arte norte-americano John Neff sublinha que, como em nenhum outro momento da carreira de Matisse, os diversos meios — pintura, desenho, escultura, gravura e cerâmica — complementam-se e caminham em direção a uma síntese, evidenciada pelas obras *Chapelle du Rosaire*, em 1951, e os monumentais *Papiers Découpés* de 1952-53: *La piscine, la perruche et la sirene* e *Grande decoration aux masques* (Neff, 1977, p. 23).

4.1.

A aventura dos *Papiers Découpés*, a versatilidade das maquetes

Matisse atravessou a década de 1930 com uma profunda inquietação artística e pessoal e um desejo de novas experiências. Dividiu seu tempo entre viagens e trabalhos de natureza diversas, relacionadas ao exercício do desenho — tanto para si, num esboço para outros trabalhos, como para ilustrações de livros, cenografias e figurinos para *ballets*. Dentre os projetos do artista, ressaltou a estadia de seis meses no Taiti e a visita aos Estados Unidos. Foi precisamente nessa ocasião que Matisse pintou o célebre mural do Instituto Barnes, na Pensilvânia, trabalho encomendado pelo médico Albert Barnes (1872-1951), um dos maiores colecionadores de arte impressionista e pós-impressionista.

A consecução desse projeto significou para Matisse a realização do seu desejo de produzir uma grande decoração; foram três anos — de 1931 a 1934 — dedicados a esse painel. Durante a execução, ele pôde explorar a técnica dos papéis recortados, sendo amplamente utilizada em projetos posteriores. O livro *Jazz*, concluído em 1947, inaugura uma fase na qual a técnica de recorte de papéis passa a representar um fim em si mesmo, os *Papiers Découpés*.

Como se tratava de um painel de grandes proporções, Matisse havia vislumbrado nos papéis recortados e pré-pintados a possibilidade de melhor dominar o espaço reservado para sua pintura mural. Esse método lhe permitiria tocar e manipular a cor como elemento autônomo, passando a estabelecer um verdadeiro contato físico com a *cor*.

Dominique Fourcade (1977, p. 50) comenta que tal fisicalidade é proporcionada pela prática adquirida no desenho, pintura e escultura. “É a matéria-papel, fazê-la reviver e aumentar. Para mim é um conhecimento. A tesoura pode dar mais sensibilidade de traçado que o lápis e o carvão” (Matisse, 1972, p. 246). A partir daí, era somente preciso ao artista tocar na folha, já banhada na cor e, como um alfaiate repartindo o tecido, manipulá-la com a tesoura. Característica que enseja também uma vantagem em relação à pintura de cavalete, na medida em que oferece maleabilidade para testar os efeitos produzidos pelas justaposições de diferentes combinações cromáticas.

Jack Cowart (1978, p. 6) relata um esquema de “produção” desenvolvido junto aos seus assistentes, por meio do qual eles pintavam, com guaches, folhas de papel branco. Uma vez secos, os papéis coloridos passavam a ser estocados, ficando à disposição de Matisse a qualquer hora do dia. Não era raro que o artista, de maneira bastante espontânea, se apropriasse dos papéis coloridos e os recortasse. O resultado final, revelado nos *Papiers Découpés*, era obtido pelo equilíbrio entre um procedimento intencional determinado pelo artista e aquele derivado simplesmente do acaso.

Matisse costumava utilizar em uma mesma composição — ou por vezes em composições diferentes — as figuras recortadas e a sobra da folha da qual haviam sido retiradas, um processo manifesto de economia de meios. Essa prática de reaproveitamento dos positivos-negativos também colaborou para criar uma harmonia dentro de um único *papier* e no conjunto desses afixados sobre as paredes do estúdio.

Matisse reencontra nos *Papiers* a autonomia e a expressividade da cor que havia experimentado em seu momento *fauve*. A cor, no papel de tinta a guache e recortado, passa a ter maior fisicalidade e, ao mesmo tempo, uma concepção mais abstrata. Foi fonte e esboço para o design de maquetes para uma enorme variedade de projetos que o artista executou, tanto para preparar pinturas murais, tapeçarias, tapetes, vitrais, vestimentas litúrgicas, murais em cerâmica, cenários de palcos e figurinos, como para revistas, capas de catálogo, ilustrações, pôsteres e echarpes.

O artista afirmou, entretanto, que a finalidade dessas maquetes era estabelecer a composição e as relações de cores do design, independentes de sua futura destinação. O artista deixaria essa tarefa à competência de especialistas que a traduziriam em diferentes materiais, como madeira, vidro e cerâmica, sem mencionar as maquetes, que seriam reproduzidas por técnicas gráficas, aproximando-as assim da aparência dos próprios *Papiers Découpés*.

4.1.1. As viagens

De modo geral, as viagens de Matisse derivavam da necessidade de experimentar, ora uma nova luz, ora uma cultura que trouxesse novos horizontes para sua poética. Tal fato se torna explícito em sua frase “a revelação me veio do Oriente”, referindo-se às viagens que fez ao Marrocos em 1912 e das quais retornou com a mala repleta de azulejos, cerâmicas murais com motivos florais ou geométricos estilizados, ou simples objetos.

As viagens também funcionavam como forma de acumular lembranças que irão nutrir suas obras, assim como tornar mais claras as suas pesquisas e intuições. A partir da memória, Matisse procurará dar formas às lembranças que reteve de sua estadia no Marrocos e no Taiti. As memórias lhe servirão *a posteriori* como mecanismo de decantação do real à abstração — abstração que utilizou deliberadamente e de forma sistemática em suas obras a partir de 1914 e às quais retornará em alguns de seus *Papiers Découpés*, dentre os quais *Souvenir d’Océanie*. É importante assinalar que essas viagens eram oportunas, pois lhe serviam, conforme a expressão empregada por Labrusse (1999, p. 86), de “refúgio e estimulante”. O pintor atravessava um momento crítico de sua carreira, enquanto artista da vanguarda europeia, uma vez que tal posição se via ameaçada pelo avanço do cubismo.

4.1.2. Os desenhos, os signos

Matisse acreditava que o exercício repetido de depuração do desenho, o “soltar a mão”, lhe possibilitaria alcançar a essência do objeto ao encontro do seu signo. Seja à caneta, lápis ou carvão, Matisse desenvolve estudos de nus que evitam o uso do modelado e restituem o volume do corpo feminino unicamente pelo traço curvilíneo. O desenho, que ocupa um papel de grande importância na arte de Matisse, como um fim em si mesmo, atua também como mediador entre pintura e escultura; possibilita sugerir a massa física e insinuar a cor.

Como de hábito, Matisse insiste que sua emoção não é despertada pela representação dos corpos de seus modelos, e sim pela arquitetura ou orquestração de seu desenho, ou seja, “a emoção do conjunto é o que importa”. *L’artiste et le modèle refletés dans le miroir* [49] ilustra tal concepção: o desenho do todo é obtido pelo emprego de signos — nesse caso, os arabescos. São eles que orquestram toda a superfície, enquanto representam o modelo e o pintor. Seus desenhos de modelos são tecidos por uma rede de signos que, ao formar uma superfície decorativa, esconde a imagem do modelo e revela o prazer sensual provocado por ele.

A figura gráfica do arabesco é o elo que o liga tanto a Delacroix como a Ingres, possibilitando a síntese entre a cor e o desenho. Serviu também como meio de romper com o pós-impressionismo e formular as bases do fovismo. O arabesco tornou-se um instrumento necessário ao artista para conferir expressividade à composição e ainda assegurar um maior nível de abstração no desenho de motivos vegetais.

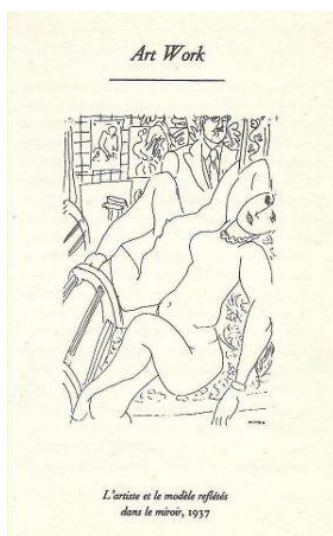


Figura 49: *L’artiste et le modèle refletés dans le miroir*.
Caneta e tinta sobre papel (61,2 x 40,7 cm).
The Baltimore Museum of Art

Em outros desenhos, Matisse explorou imagens remissivas de sua viagem ao Taiti. A atmosfera da vila *Le rêve*, em Vence, uma pequena cidade perto de Nice para a qual havia se mudado em 1943, lhe trouxe essas lembranças. A partir do estudo da natureza, é pelo desenho que o artista descobre seu signo

para “reexperienciar” as sensações vivenciadas no passado. A possibilidade de trabalhar sem referência ao modelo é fundamental para a técnica dos *Papiers*: “Cada recorte é um gesto, um contorno, cujo acerto depende de sua habilidade de sustentar o ‘ritmo’ do seu ato, que assegura a integridade e unidade de cada forma” (Neff, 1977, p. 22).

Desenhos como *Feuille découpée en arabesque* [50] são variações de formas de folhas e confirmam os arabescos como uma prática fundamental em sua obra. Tais desenhos, elaborados durante o período de 1944-47 e destinados à ilustração das obras *Florilège des Amours*, de Ronsard, *Les Fleurs du mal*, de Baudelaire, *Lettres portugaises*, de Mariana Alcoforado, e seu próprio livro *Jazz*, constituem estágios na progressão gráfica das pesquisas de signos que levaram Matisse aos *Papiers Découpés*.

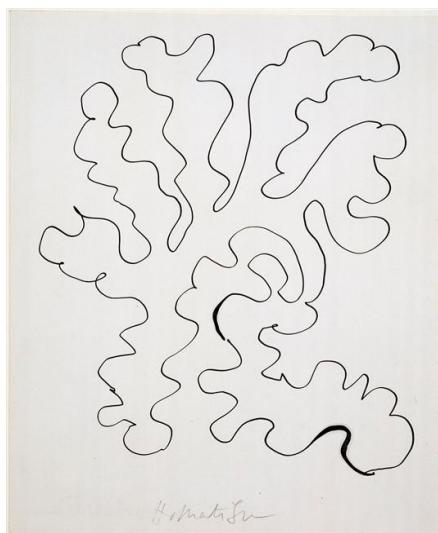


Figura 50: *Feuille découpée en arabesque*, 1947.
Tinta sobre papel (25,6 x 21 cm).
Musée National d'art Moderne, Centre Georges Pompidou

É oportuno assinalar que, enquanto produzia as séries de desenhos *Thèmes et variations*, em 1941-42, o artista já começava a construir mentalmente as imagens para os seus *Papiers*. Iniciando uma série de desenhos a partir de modelos, Matisse aos poucos vai prescindir deles. Passa a usar a sua memória e exercitar o olhar de maneira sempre renovada, de modo a ampliar o seu repertório de formas, às quais se sucederam várias outras para a consecução dos *Papiers*.

Note-se como *Femme assise, bras sur la tête* [51] é diretamente associado a *Papiers Découpés*, tal como mostra a série *Nus bleus*.



Figura 51: *Femme assise, bras sur la tête*, 1926.
Água forte sobre papel, 17,9 x 12,6 cm.
Coleção particular, França

4.1.3. A retomada da pintura

O período de Nice encerra-se por volta de 1929, com um profundo questionamento do artista em relação às possibilidades de sua pintura criar uma harmonia paralela à natureza, ou seja, uma visão clara do todo (da natureza), como vívida expressão de suas sensações. A necessidade de conferir às telas a um só tempo espontaneidade e densidade, e seu modo seco de empregar a tinta a óleo, exacerbavam o conflito entre desenho e pintura.

A inquietude do artista, causada por essa dicotomia, direcionava-o na busca de signos que lhe pareciam essenciais desde *Le bonheur de vivre* e viriam a ser fundamentais para a consecução dos *Papiers Découpés*. Segundo Elderfield (1978, p. 19), o artista desejava imprimir suas sensações na pintura de modo mais afirmativo, menos alusivo, do que o apresentado pelo espaço evocativo da tela de cavalete. O pintor buscou um modo novo de simplificar e purificar sua arte, o que significava dar as costas aos procedimentos utilizados em Nice e, como um todo, “recomeçar”, afastando-se temporariamente da pintura.

Quando volta a se dedicar a pintar quadros de cavalete, na segunda metade dos anos 30, inspirado pela luminosidade da cidade de Nova York e a natureza do Taiti, Matisse buscou uma maior imaterialidade de luz e espaço, diferentemente de suas pinturas em Nice. Prevalece uma maior simplicidade no desenho, tendo como tema principal os modelos femininos. Explorando-os em diferentes posições, vestimentas e cenários, desenvolveu grupos de pintura que eram, a um só tempo, singulares e surpreendentes. O efeito, que já se nota ter sido favorecido pelo emprego da técnica dos papéis recortados, resultou de um novo entendimento da noção de espaço pictórico. As telas *Grande Robe Bleue, Fond Noir* [52] e *Nu rose* [53] revelam essa mudança: são extremamente achatadas, exibem um aspecto de imobilidade, nas quais o desenho se limita a dar o contorno e o padrão. Revelam também a adequação da cor ao tema proposto, deixando perceber, nessa primeira, que seu meio de expressão se voltava para motivos decorativos formados pelos arabescos da vestimenta da figura, assento e braços da poltrona.



Figura 52: *Grande Robe Bleue, Fond Noir*, 1937.
Óleo sobre tela (92,7 x 73,6 cm).
Philadelphia Museum of Art

A obsessão de Matisse em aprimorar o seu olhar é também percebido na adoção de um método que consistiu em fotografar todas as etapas do seu processo de pintar (Neret, 2006, p. 199). O artista chegou a levar esses “estudos fotográficos”, devidamente datados, ao conhecimento de um público maior, fazendo-os acompanhar as suas telas em exposições.

Um caso representativo é *Grand Nu couché* [54], com o tema de um modelo deitado, foi desenvolvido em um processo de 22 etapas e documentado em fotografias em preto e branco. A partir de uma dessas fotografias, Matisse fez uso dos papéis recortados para expandir a figura de modo a preencher a superfície do quadro e evocar o peso do corpo relaxado do modelo. Verifica-se, assim, que o método dos papéis recortados possibilita uma ação mais estrutural do que a pintura, pois modifica a arquitetura do quadro e, eliminadas as referências à perspectiva, o tenciona.

A despeito de seu modesto formato, essa tela apresenta uma rara monumentalidade. Dentre a numerosa produção de nus, essa se destaca pelas proporções e equilíbrio em uma hábil combinação de associação de cores. A forma sintética, fortemente sugestiva da figura feminina, é obtida por uma linha contínua que percorre o gesto do braço direito e circunda seu rosto. Aqui, a pintura se torna arquitetura, conferindo à figura alongada, apesar da “abstração” da forma e cores, uma singular sensualidade. Percebe-se como a vitalidade do decorativo atua no sentido de constantemente introduzir uma renovada realidade à tela, fato que mais uma vez indica o exímio exercício de liberdade de Matisse.

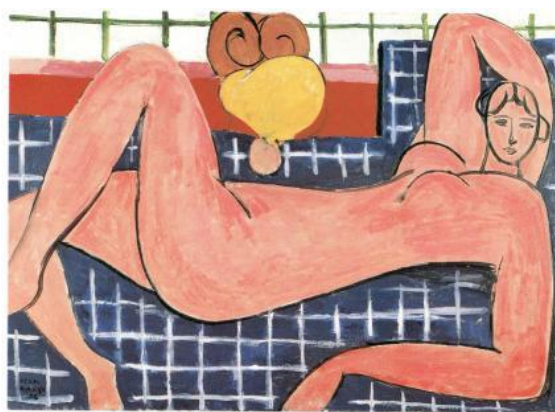


Figura 53: *Grand Nu couché — Nu rose*, 1935.
Óleo sobre tela (66 x 92,7 cm).
The Baltimore Museum of Art

Matisse costuma traçar um paralelo entre o acordo musical e a composição por cores. Em *La musique* [54], duas figuras femininas se apoiam no painel vermelho, ao longo de uma diagonal cujo ritmo ascendente é acentuado pelo seu desalinhamento. As formas sinuosas da guitarra e da cabeleira da mulher à direita se conformam à decoração floral — quatro grandes folhas, conhecidas como filodendros recortadas, em um arabesco contínuo. Esse, aliado à geometria de

elementos gráficos — motivos em formato de serra, borda do tambor e padrão xadrez do fundo —, compõe o decorativo do quadro.

Percebe-se, em tais quadros, as implicações que a experiência dos papéis recortados em *Jazz* lhe havia garantido: uma maior integração entre desenho e cor, anunciando uma nova sintaxe pictórica do artista.



Figura 54: *La musique*, 1939.
Óleo sobre tela (115,2 x 115,2 cm).
Allbright_Knox Art Gallery, Buffalo, New York

Em 1940, Matisse retorna à produção de naturezas mortas, dentre as quais *Nature morte aux coquillages sur la table de marbre Noir* [55]. O artista opta aí pelo motivo da ostra, na intenção de encontrar “a substância física das coisas”. Ele acreditava que a pintura a óleo conferiria o melhor resultado para passar a sensação gustativa do fruto do mar. Dois desenhos e cinco fotografias em preto e branco acompanham e revelam os diferentes estágios das gêneses da tela ao encontro de sua máxima expressão. O quadro, que, no entanto, foi em seguida reproduzido com o mesmo título com a técnica de recortes de papéis coloridos [56], é prova de que Matisse, não se satisfazendo com uma única solução, seguia, continuamente experimentando.

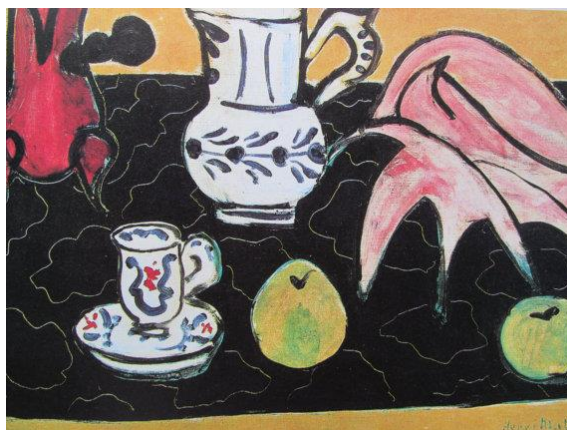


Figura 55: *Nature morte aux coquillages sur la table de marbre noir*, 1940.
Óleo sobre tela (54 x 82 cm).
The State Pushkin Museum of Fine Arts, Moscou



Figura 56: *Nature morte aux coquillages sur la table de marbre noir*, 1941.
Papel recortado, corda, papel decalque, lápis e carvão coloridos, afixados na tela (60 x 81,3 cm).
Coleção Particular

Complicações decorrentes de sua cirurgia, em 1941, levaram o artista a recorrer a atividades que exigiam menos esforço: desenho e ilustrações de livro. Mas não o afastaram completamente da pintura. Nos anos que se sucederam, o artista empenhou-se numa intensiva busca por signos a partir da prática do desenho. O resultado da pesquisa seria, obviamente, determinante de Matisse em direção aos *Papiers Découpés*.

Mais uma vez, Matisse inova: servindo-se da tinta, desenha com pinceladas largas no papel. Tais como *Dahlias et grenades* [57], uma série extraordinária de desenhos em que Matisse parece “cortar” dentro da cor (Fourcade, 1977, p. 52). A pincelada organiza vários espaços e assim determina um jogo de relações entre as

superfícies, a ponto de produzir cor. Esses desenhos, considerados por Matisse como um novo tipo de pintura “monocromática”, deram um novo impulso ao artista para retornar à produção de óleos, conhecidos como os “interiores de Vence”. A qualidade excepcional dessas pinturas chega a ser equiparada às do revolucionário período entre 1906 e 1919, considerado, pela crítica, o mais florescente da pintura matissiana.

Quando penso na obra de Matisse como continuidade, refiro-me a ela como produto de múltiplas torções. A liberdade artística, sua marca inconfundível, é ressaltada pelo modo com que seus trabalhos se superpõem, enriquecem-se mutuamente e operam conexões novas entre motivos, procedimentos e teorias.

O desenvolvimento da obra de Matisse é comparado ao formato sinuoso de um arabesco cujas curvas repentinas ou morosas se cruzam e se sobrepõem, obedecem a alguma ordem e, no entanto, “serpenteiam”; uma linha à procura de possibilidades, receosa de tomar o caminho mais direto ou se deixar guiar por uma teoria. (Neff, 1978, p. 22).

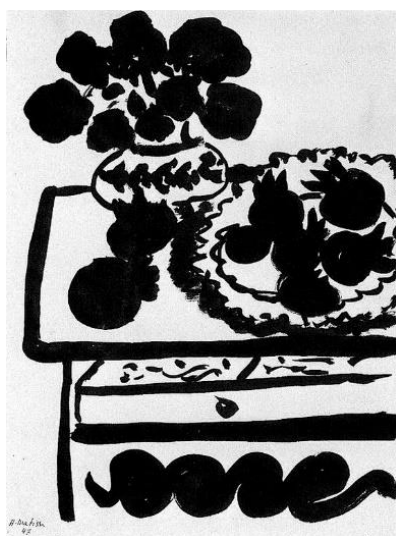


Figura 57: *Dahlia et grenades*, 1947.
Tinta sobre papel (76,2 x 56,5 cm).
The Museum of Modern Art, New York

Pinturas com o tema da ostra anunciam, a partir de 1943, uma progressiva, delicada e sutil unidade colorística. A composição da tela *Tulipes et huitres, fond noir* [58] é determinada, não pelo desenho, e sim pelas relações entre maiores áreas autônomas de cores lisas e chapadas. O fundo preto, ligeiramente marcado

por riscos em forma de losangos, é equilibrado pelo vermelho do tampo de mesa. O brilho ‘nebuloso’ dos elementos de natureza morta, notas de cor e luz, confere ao quadro o aspecto de um entardecer.

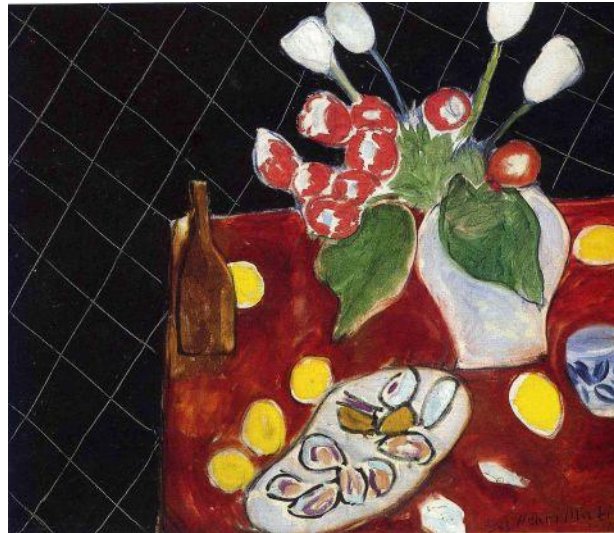


Figura 58: *Tulipes e huitres, fond noir*, 1943.
Óleo sobre tela (61 x 73 cm).
Musée Picasso, Paris

Os quadros de interiores possuem um elemento de mistério; são percebidos como um cubículo de cores, um volume inculido de uma presença pictórica: padrões, listras e tonalidades acentuadas. A impetuosa reação a cores que possuem “o poder de promover sentimentos” foi mais uma vez resgatada por Matisse (Gowning, 1979, p. 176).

Manchas de plantas, flores, limões sobre as mesas e peles de animais sobre o piso exaltam a tonalidade do fundo do quadro que dá a luz e o título de *Grand Interieur rouge* [59] a essa tela. cujo espaço sintético reúne todos os elementos em um só: o da cor como luz. Assim como *L'atelier rouge*, de 1912, o espaço de *Grand Interieur rouge* reúne todos os elementos em um só: o da cor como luz. A cor inunda e por vezes parece transbordar dos limites do quadro, criando, porém, uma sensação de harmonia entre a tranquilidade do espaço interior e a energia emanada.



Figura 59: *Grand intérieur rouge*, 1948.

Óleo sobre tela (146 x 97 cm).

Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

O desenho e o uso da tinta rala contribuem para a variedade de marcas expressivas que enaltecem as cores de um quadro do pintor. Por exemplo, as linhas pretas de zig-zag em *Intérieur rouge: Nature morte sur table bleue* [60], eletrizam uma área do vermelho de modo a trazer para o interior os ritmos energéticos das folhas das palmas da área externa, remetendo assim, pelo achatamento do espaço pictórico, aos *Papiers découpés*. Ainda, a pureza das pinceladas age como complemento necessário à vivacidade da cor; o que necessariamente remete à afirmação do artista em 1945: “uma avalanche de cor não tem força. A cor só atinge sua expressão quando está organizada, quando corresponde à intensidade da emoção do artista” (Matisse, 1972, p. 193).



Figura 60: *Interieur rouge: Nature morte sur table bleue*, 1947.

Óleo sobre tela (116 x 89 cm).

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

4.2.

O decorativo nos *Papiers Découpés* e sua relação com as pinturas

Um dos ideais expressos de Matisse era associar a prática aos ritmos da natureza. Elderfield indica que o artista, ainda que se inspirasse diretamente nela, encontrava também bases para seu organicismo tanto na abstração surrealista como no biomorfismo de Arp e Miró, artistas que, assim como Klee e Kandinski, de certo modo, rejeitaram o vocabulário cubista à procura de algo que expressasse o instinto, e não o mundo mecânico.

Aqui vale relembrar a importância da viagem do artista ao Taiti como experiência libertadora dos hábitos adquiridos e imagens veiculadas pelos novos meios de comunicação. É como se Matisse quisesse nos fazer reencontrar o “sentimento da totalidade”, uma visão primordial, negada pela grande cidade, e nos fazer penetrar com seus *Papiers* em um “decorativo cósmico”. Matisse declara a Aragon:

Sendo tomado pela luz, me perguntava frequentemente, ao mesmo tempo que me evadia espiritualmente do pequeno espaço em torno do meu motivo e no qual a consciência de um espaço semelhante seria suficiente aos pintores do passado, eu me evadia do espaço que se encontrava ao fundo do motivo do quadro para sentir

espiritualmente acima de mim, acima de qualquer outro motivo, do *atelier* ou da casa, um espaço cósmico no qual não se sentiriam mais as paredes e sim o peixe no mar. Logo [...] a pintura se tornava arejada e mesmo aérea. Assim, ao mesmo tempo que se estendia meu “espaço pictórico”, me perguntava qual seria a luz dos trópicos. (Matisse *apud* Aragon, 2009, p. 259).

A partir daí, pode-se melhor entender um de seus célebres postulados a respeito da função do decorativo. Segundo o artista, o quadro deve exercer um efeito de tranquilidade, algo como uma boa poltrona ao trabalhador cansado de suas atividades. Seguramente, tal aspiração não pretende ser uma mera decoração, algum tipo de ausência de sensação que confira ao espectador um sentimento de paz; ela pretende, isto sim, provocar no espaço limitado a ideia de imensidão, ou seja, a extrema intensificação da sensação. A partir de uma conversa, em 1946, na qual indaga ao artista a respeito de sua capacidade de expressar tanta “*joie de vivre*” em *Nature morte aux oranges* [7], Françoise Gilot (1990, p. 37) comenta:

A explosão de alegria que havia nesse quadro brotara do conceito que ele tinha, segundo o qual uma obra de arte deveria ser uma intensificação de todas as sensações capazes de enriquecer a vida interior do espectador.

Nesse mesmo sentido, T. J. Clark indica que nos *Papiers Découpés* o decorativo seria, com seu fabuloso repertório de técnicas primitivas — cores, repetição, redundância, linguagem vegetal de signos, uniformidade animada pelos truques do brilho —, “um sistema de entrega de sensações” (Clark, 2014, p. 9).

O que se convencionou chamar de *papier découpé*, não mais como suporte a um processo de criação direcionado a projetos de pinturas ou decoração, mas como obra em si, encarna o recomeço da pintura pela cor, como o deseja Matisse.

De acordo com Flam (2011), o emprego de signos e do decorativo atinge seu apogeu tanto nas pinturas mais recentes como nos *Papiers Découpés*. A título de exemplo, o autor cita *Les velours* [61], um *Papier* de 1947 que apresenta uma estrutura decorativa na qual se insere, a um só tempo, a ideia, o princípio organizador e a expansividade que “transcende a mera fisicalidade das coisas”.



Figura 61: *Les velours*, 1947.
Guache sobre papel recortado e pintado (51,50 x 217,5 cm).
Kunstmuseum, Basileia

Em seus quadros e painéis decorativos, Matisse costumava lançar mão de áreas padronizadas em paredes, pisos e tampos de mesa, de modo a compartimentalizar e estruturar o campo pictórico. Embora o interesse do artista pela decoração estivesse presente em sua vida desde muito cedo, poucos foram os seus trabalhos até *Jazz* (1944-1947) e *La Chapelle du Rosaire* (1949-1951) em que grades e emolduramento integram, de fato, o método de estruturá-los.

4.2.1. O processo de criação de Jazz

Jazz nasce de uma encomenda do editor de arte Tériade (1897-1983), realizada no ano de 1943, para a confecção do livro. O propósito era a compilação dos pensamentos do artista sobre a cor, acompanhados de 20 pranchas de grande formato, nas quais predominam o tema circense, originados dos “papéis recortados e colados” reproduzidos por meio da técnica do *pochoir*, mais conhecido como estêncil.

O título *Jazz* conferido por Matisse é inspirado nas improvisações ritmadas e cromáticas de suas pranchas coloridas, compostas por signos plásticos que sugerem a cristalização de lembranças da infância. Tais pranchas podem ser divididas em quatro categorias de imagens que persistem até os últimos *Papiers découpés*: figuras individuais, narrativas, composições formais e decoração. Em *Jazz*, os temas são geralmente tratados com bastante humor. Seu título marca uma

analogia entre os ritmos “dançantes”, as dissonantes harmonias jazzísticas e os arabescos e cores vivas dos *Papiers Découpés*. O projeto da composição inicia-se em 1944, quando, a partir da seleção das pranchas, o artista passa a inserir textos que dialogariam com as imagens, de maneira a traduzir sua prática artística. Evidenciada pelo tamanho monumental da caligrafia, “o seu papel é pois puramente espetacular” (Matisse, 1972, p. 231).

Jack Flam acredita, contudo, que a característica que Matisse atribui ao papel “simplesmente visual” da escrita disfarça a intenção do artista de comunicar, de modo metafórico, seu pensamento sobre a necessidade de o indivíduo libertar-se dos seus próprios hábitos e realizações do passado. A estonteante justaposição de cores em *Jazz*, altamente saturadas, vincula-a às pinturas anteriores do artista, embora o efeito como um todo seja visto mais em *staccato* (Flam, 1977, p. 43).

Duas características de *Jazz*, que derivam de experimentações de períodos anteriores, provocam consequências importantes no desenvolvimento dos *Papiers Découpés* (Elderfield, 1992, p. 22).

Uma delas é a geometrização do campo da imagem, baseada na forma retilínea das folhas de papel. A geometria remete à série de quadros referidos anteriormente, tal como *Les Baigneuses à la rivière* [36] e *Les marrocaïns* [18], fortemente compartimentalizados. São baseados em sequências de faixas verticais de ampla escala cromática, combinadas com diagonais ou sobrepostas por formas curvilíneas. Essa mesma composição pode ser observada de forma esquemática em *Cowboy* [62], de 1944.



Figura 62: *Le Cowboy*, 1944.

Guache sobre papel recortado e pintado.

Jazz, prancha XIV (42,2 x 65,2 cm).

Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Da mesma forma, *L'avaleur de sabres* [63], de 1944, mostra o traço geométrico enfatizado pelo uso específico de um emolduramento, um recurso crucial para a coerência dessas imagens. Pelo arredondado da figura, pode-se claramente associar essa imagem às formas curvas e inchadas de *La fenêtre bleue* [21].



Figura 63: *L'avaleur de sabres*.
Guache sobre papel recortado e pintado.
Jazz, Prancha XIII (36x27cm).

Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

A segunda consequência é o uso do branco, tanto como fundo onde são aplicadas as figuras, como para criar o espaço negativo, formado pela sobra do papel do qual foram retirados os recortes coloridos [64].



Figura 64: *La nageuse dans l'aquarium*, 1944.
Guache sobre papel recortado e pintado.
Jazz, Prancha XII (42,2 x 65,5 cm).

Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Nas ilustrações que seguem, Matisse concentra-se em pranchas tal como *Icare* [65], de 1943, em que centraliza a imagem das figuras no retângulo da folha de papel. O emprego de signos e formas geométricas simplificadas favorece a explosão de cores e o forte contraste entre o azul do céu, a silhueta negra de *Icare*, por sua vez marcada pelo vermelho do coração, envolta pelo amarelo dos fogos de artifício. O todo é construído de maneira a sugerir a tensão entre a queda e o voo da figura principal.



Figura 65: *Icare*, 1943.

Guache sobre papel recortado e pintado.

Jazz, Prancha VIII (40,5 x 27 cm).

Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Observa-se em um segundo momento que o que animam as três últimas pranchas de *Jazz*, *Les lagons* [66], é o uso de imagens mais orgânicas, baseadas em formas biomórficas de desenhos, tais como *feuille découpée en arabesque*. As pranchas parecem ter sido elaboradas simultaneamente, como indicam os positivos e negativos das formas que compõem *Les lagons*.

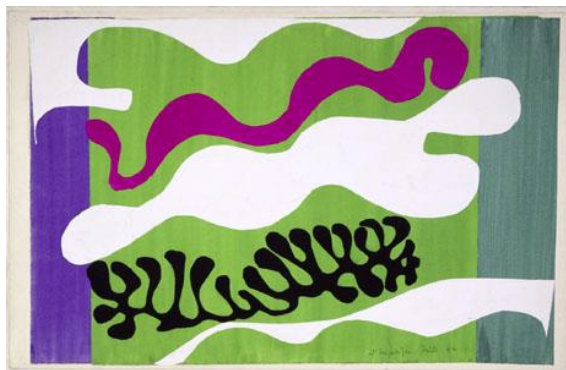


Figura 66: *Les lagons*, 1944.

Guache sobre papel recortado e pintado para *Jazz*, prancha XVIII (40,5 x 60,5 cm). Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

A série inaugura um biomorfismo cromático que abre caminho a infinitas possibilidades de relações entre cores e formas e, claramente, intensifica o aspecto quase abstrato das figuras.

Apesar da pluralidade das imagens das maquetes se diferenciarem pelo emprego de formas mais geométricas ou mais orgânicas, ou ainda pela mistura das duas, elas têm no cromatismo dinâmico um traço comum. Quando Matisse as expõe justapostas, nas paredes de seu apartamento, elas lembram um imenso *patchwork*. Provocam, ainda, uma mútua exaltação, que se deve ao poder de expansão que as imagens projetam umas sobre as outras.

Abre-se um parêntese aqui para o comentário de Schneider (1984, p. 659) no que diz respeito à diferença radical dos *Papiers* em relação às pinturas. “O que os distingue é sua imensurável luminosidade, não somente em relação à pintura de Matisse como também à arte ocidental como um todo”. Para tanto, Schneider apoia-se no comentário de Matisse a Pierre Courthion, em 1941 — “o objetivo principal de meu trabalho é a claridade da luz” —, para afirmar que “A luz não ‘alimenta’ as formas nem tampouco as cores, e sim as ‘devoram’. Ou ainda, ela desperta e ativa o espaço em que as formas ocupam um espaço menor” (Schneider, 1984, p. 659).

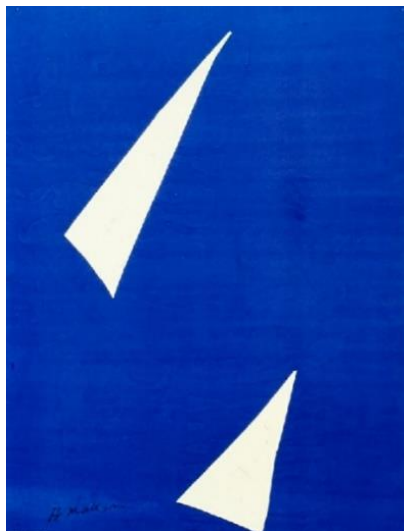


Figura 67: *Les voiles*, 1945-6.
Guache em papel recortado e colado (52,7 x 40,4 cm). Coleção particular.

Palmette [68] é recortada em um papel de guache violeta colado em papel laranja. As interferências cromáticas resultam do contraste e provocam o efeito de expansão que Matisse sempre obteve em suas pinturas. Nessa composição, o fundo torna-se um espaço de irradiação definido pela força cromática do contorno da figura.



Figura 68: *Palmette*, 1947.
Guache em papel recortado e colado (71,1 x 53,3 cm) Coleção Particular

4.2.2.

Os primeiros Papiers em maior escala

O decorativo matissiano propaga-se extensivamente nos *Papiers Découpés* e adquire proporções inéditas para expressar a pura beleza no encontro do homem com a natureza.

O artista afixou sobre um papel de tom terroso uma série de motivos reminiscentes dos mares tropicais, corais, peixes, algas, folhas e pássaros. Contra esse fundo, tais elementos pareciam se fundir numa luz incandescente, resultando em um agrupamento informal, porém ordenado, evidenciando, pelo seu improvisado, o aspecto lúdico de seu arranjo (Elderfield, 1978, p. 24). Sob a supervisão do designer tcheco Zica Asher (1910-1992), pioneiro nas técnicas gráficas sobre tecidos, os motivos dessas composições deram vida a dois painéis: *Océanie, la mer* [69] e *Océanie, le ciel* [70], ambos de 1946, produzidos em linho. Esses trabalhos tiveram como origem o propósito do artista de cobrir manchas nas paredes de seu estúdio parisiense em Montparnasse. Pode-se considerar também, alega Elderfield (1978, p. 23), que surgiram em razão de Matisse sentir que o tamanho do suporte limitava o tamanho das imagens nas pranchas de *Jazz*. Seria sua intenção recortar figuras em tamanho maior do que permitiam as dimensões das folhas destinadas ao livro.

A “aparente facilidade” dos recortes de *Océanie* decorre do trabalho de repetição efetuado anteriormente com o desenho de folhagens nesses motivos em arabescos. Percebe-se um desenho flexível e mais seguro do que o alcançado nas pranchas de *Jazz*. Importa lembrar que Matisse desenha intensivamente para os projetos de ilustração *Les fleurs du mal*, de Baudelaire, e *Lettres portugaises*, de Mariana Alcoforado. A repetição incessante de motivos é uma constante em sua prática, e facilita um certo automatismo que permite ao artista desenhar de olhos fechados.



Figura 69: *Océanie la mer*, 1946.

Guache em papel recortado e colado montado em linho sobre tela (178 x 380 cm).
Musée départemental Matisse, Le Cateau-Cambrésis-França



Figura 70: *Océanie, le ciel*, 1946.

Guache em papel recortado e colado montado em linho sobre tela (178 x 380 cm).
Musée départemental Matisse, Le Cateau-Cambrésis, França

Matisse não insistiu no tipo de composição dos painéis de *Océanie* pois, segundo Elderfield (1978, p. 24), ele não confiou no aspecto de evanescência e fluidez das figuras flutuando no espaço. Procurou, ao contrário, utilizar uma estrutura organizada em grades que lhe asseguraria tanto uma superfície bidimensional decorativa, como uma maior escala nos *Papiers* mais ambiciosos, entre 1948 e 1952.

Nesse espírito, o artista elaborou duas maquetes em *Papiers Découpés* onde jogou com as figuras orgânicas sobre um fundo geometrizado, dividido em uma grade alternada por duas tonalidades de azul. Ambas, de 1946, foram reproduzidas em tapeçaria com os nomes *Polinésie, le ciel* [71] e *Polinésie, la mer* [72].



Figura 71: *Polinésie le ciel*, 1946.

Maquete para tapeçaria;
papel guache em papel recortado e colado sobre tela (200 x 314 cm).
Mobilier National, Paris, emprestado ao Musée National d'Art Moderne, Centre Georges
Pompidou



Figura 72: *Polinésie, la mer*, 1946.

Maquete para tapeçaria, papel guache em papel recortado e colado sobre tela (196 x 314 cm).
Mobilier National, Paris, emprestado ao Musée National d'Art Moderne, Centre Georges
Pompidou,

Em *Le Panneau aux masques* [73], de 1947, repete-se o mesmo procedimento, que resgata a audácia do uso da vivacidade de cores do período *fauve*.

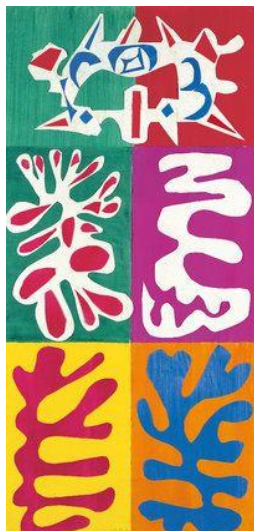


Figura 73: *Panneau aux masques*, 1947.
Guache em papel recortado e colado sobre tela (110 x 53 cm).
Det Danske Kunstindustrimuseum, Copenhagen

A repetição de imagens sustentadas por uma grade define a lógica dos desenhos gráficos adotados na elaboração de maquetes para os painéis de vidro da *Chapelle du Rosaire*. A exemplo destas, a composição de *Le Jerusalem Celeste* [74], de 1948, conta com retângulos de cor pura e vibrante em uma estreita área vertical.



Figura 74: *Le Jerusalem celeste*, 1948.
Maquete para vitral. Guache em papel recortado e colado sobre tela (270 x 230 cm).
Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Na maquete *Les abeilles* [75], o contrário se mostra: as formas geométricas não obedecem à verticalidade ou horizontalidade. O movimento que produz a imagem sugere tanto a visão como o som emitido pelas abelhas. Essa obra, preliminarmente destinada a figurar como vitral da capela, foi doada pelo artista para decorar a Escola Matisse em *Le Cacteau Cambrésis*.

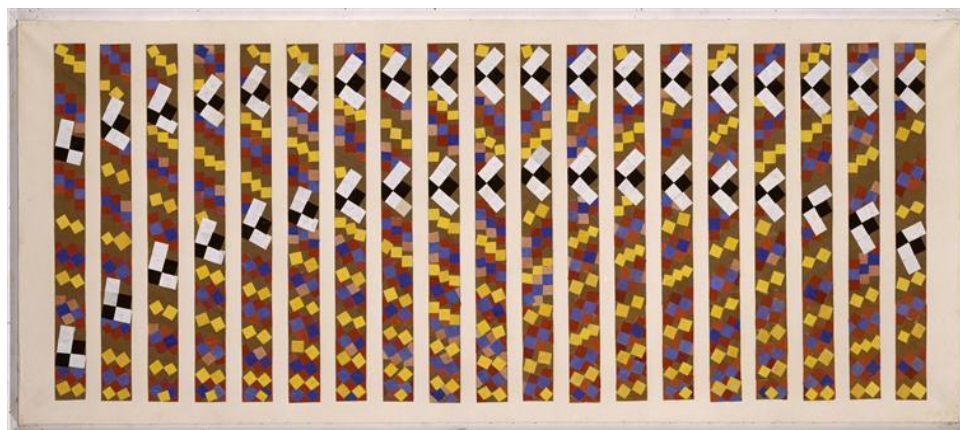


Figura 75: *Les abeilles*, 1948.

Guache em papel recortado e colado sobre tela (101 x 241 cm). Musée Matisse, Nice.

O *papier découpé L'arbre de vie* [76] foi criado para compor um dos vitrais de *La Chapelle du Rosaire de Vence*. É constituído de dois painéis verticais de iguais tamanhos, cujas partes superiores são em forma de arco. As folhas das árvores são repartidas sobre a superfície azul, em tamanho decrescente de baixo para cima, um meio de obter a perspectiva e o movimento de ascensão. A intensidade do amarelo absorve, amplia a luz exterior e a distribui no interior da capela.



Figura 76: *L'arbre de vie*, 1949.

Maquete final para vitral.

Guache em papel recortado e colado sobre tela. (515 x 252 cm). Coleção particular

Enquanto executava o projeto para *La Chapelle du Rosaire* de Vence, Matisse produzia composições como *Les bêtes de la mer* [77], nas quais as imagens — algas, corais, peixes e caramujos — ilustram um contraponto entre o orgânico e o geométrico. As relações inesperadas entre formas e cores individuais, assim como na área que separa as colunas, enaltecem a variedade exuberante do trabalho.



Figura 77: *Les bêtes de la mer*, 1950.

Guache em papel recortado e colado sobre tela (295,5 x 154 cm).
National Gallery of Art, Washington

Em *La vis* [78], as imagens são inseridas em uma área geométrica como um quebra-cabeça, possibilitando uma percepção imediata do todo, uma pura construção por cores.



Figura 78: *La Vis*, 1951.

Guache em papel recortado e colado sobre tela (175 x 82 cm).
Coleção particular

Quando o fundo da grade é branco e organiza o espaço que flui, como em *Poisson chinois*¹⁴ [79], as imagens podem ser simples, mas o efeito é de vibração, produzido pelo contraste das figuras sobre a tranquilidade do fundo branco.



Figura 79: *Poisson chinois*, 1951.

Maquete para vitral.

Guache em papel recortado e colado sobre tela (192 x 91 cm).

Coleção Patricia Phelps de Cisneros

A distinção entre figura e fundo permite fluir o espaço entre os elementos e os diferentes tamanhos das figuras produzem uma contínua animação. Em *Les mille et une nuits* [80], Matisse dissolve a grade, ordenando as imagens em uma grade generalizada, e deixa as imagens se encontrarem em uma expansão horizontal.

¹⁴ Transcrevo aqui um relato de Matisse, de 1949 que diz respeito ao processo de elaboração deste papier (que se tornou um vitral), à guisa de mostrar que “pintar e desenhar são uma coisa só”: “Veja esse vitral: um peixe... e em cima um animal marinho em forma de alga. Em volta, são flores de bégonia. Aquele soldado chinês sobre a chaminé está expresso por uma cor cujo desenho determina a quantidade atuante. Este, que é cor de turquesa e berinjela, como nunca nenhum soldado o foi, seria destruído se estivesse vestido com cores tiradas da realidade material. Cores inventadas cujo “desenho” determina os contornos, a quem vem juntar-se o sentimento do artista para completar a significação do objeto. Tudo aqui é necessário. Esta mancha castanha que representa o terreno sobre o qual imaginamos a personagem, dá às cores turquesa e berinjela uma existência aérea que poderiam perder pela sua intensidade”. (Matisse, 1972, p. 244)



Figura 80: *Les mille et une nuits*, 1950.
Guache em papel recortado e colado sobre tela (139 x 374 cm).
Carnegie Museum of Art, Pittsburgh

Nesse mesmo padrão, Matisse produz em uma escala maior um de seus mais célebres *Papiers*: *La perruche et la sirene* [81]. Em suas extremidades, insere figuras (um periquito e uma sereia) em meio a motivos vegetais, em cores variadas sobre fundo branco, nos formatos de palmeira, folha-alga e de fruta romã, criando, com esta última, uma dança de arabescos. Esse *papier* se refere tanto à imagem figurativa como à orgânica do tema do jardim paradisíaco de Matisse. Ao adaptar o dançarino primitivo a uma sereia, ele obteve não somente um jardim de frutas e plantas, como também um jardim marítimo, de forma que a associação desses elementos remete à imagem do prévio *Les betes de la mer* e antecipa *La piscine*.



Figura 81: *La perruche et la sirene*, 1952.
Guache em papel recortado e colado sobre tela (337 x 768,50 cm).
Coleção Stedelijk Museum, Amsterdam

Em várias grandes composições de mesmo gênero, Matisse utiliza fundos brancos que havia visto em obras orientais. A respeito desses espaços vazios, Matisse comenta com o poeta e pintor André Verdet (1913-2004):

O branco intermediário é determinado pelo arabesco do papel-cor recortado que dá a este branco-ambiente uma qualidade rara e impalpável. Essa qualidade é a do contraste. Cada grupo particular de cores tem em si mesmo uma atmosfera particular. É aquilo a que chamarei de ambiência expressiva. (Matisse, 1972, p. 246).

Os intensos experimentos são cruciais, pois mostram como os efeitos da referida “ambiência expressiva” resultam de relações entre formas e cores. Em *Les acanthes* [82], é notório como a força de cada cor difere em função de sua forma e distribuição. Os *Papiers* vermelhos formam de fato um buquê dinâmico que explode e faz explodir o todo, notadamente em direção às lâminas amarelas que simulam chamas. À direita do *papier*, os buquês formados pelas cores azul e laranja se assemelham e, portanto, se agrupam. Não são mais flores, e sim forças em expansão; na parte esquerda, o verde veste uma forma arredondada e, assim, leva o olhar para o alto, ao encontro de um verde semelhante. Ao olhar o conjunto, pode-se pensar que o papel central fosse o vermelho, tal a potência da cor relacionada à sua forma.



Figura 82: *Les Acanthes*, 1953.

Maquete para cerâmica.

Guache em papel recortado e colado e carvão sobre papel branco montado em tela
(311,7 x 351,8 cm).

Foundation Beyeler, Riehen/Basileia

Matisse não cessa de experimentar, surpreende em cada uma de suas obras com uma solução diferente. Em *La gerbe* [83], as folhas se reúnem, ainda que de cores diferentes. Pode-se assumir, à primeira vista, que não há interação de forma e cor, mas somente a escolha de cada cor diferente para formas semelhantes. No entanto, ao olhar mais de perto, verificamos uma correspondência entre esses elementos: as folhas vermelhas são menores, contidas e arredondadas, as verdes e azuis mais alongadas. Na parte inferior, ao ocupar uma posição central, a folha verde é mais projetada do que as outras e desvia nosso olhar para o alto. Note-se também que as folhas negras que se encontram na parte superior se destacam sobre o fundo branco, criando ao mesmo tempo um contraste que chama a atenção e um tipo de barreira visual que dinamiza novamente a composição, freia a circulação do olhar para o alto e o projeta para dentro. Tal dinamismo promove o efeito de um explosivo *all-over*.



Figura 83: *La gerbe*, 1953.

Maquete para cerâmica.

Guache em papel recortado e colado sobre papel branco montado sobre tela (294 x 350 cm).

Hammer Museum/University of California, Los Angeles

4.2.3.

O elemento humano na decoração

O artista procurou também em seus *Papiers* qualidades reservadas às suas pinturas, uma qualidade que a inserção de figuras traria. Três trabalhos — *Zulma*, *Danseuse creole* e *Tristesse du roi* [84, 85, 86] — são composições cuja lógica deriva da pintura. Note-se nessa última uma clara semelhança com *Les marrocaïns* [18].



Figura 84: *Zulma*, 1950.

Guache e papel recortado e colado (238 x 133 cm).
Statens Museum for Kunst, Copenhagen



Figura 85: *Danseuse Créole*, 1950.
Guache em papel recortado e colado (205,1 x 120 cm).
Musée Matisse, Nice



Figura 86: *La tristesse du roi*, 1952.
Guache em papel recortado e colado (292 x 396 cm).
Musée National d' Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

A figura feminina que ocupa um lugar preponderante na obra do artista desde *Luxe calme et volupté*, passando por *Le bonheur de vivre* e as múltiplas danças e odaliscas, ressurge nos grandes *Papiers*. Acredita que na pintura decorativa o elemento humano deveria ser atenuado, senão excluído. O artista faz

a distinção entre pintura mural e quadro de cavalete: Compara este último a um livro na prateleira de uma biblioteca cuja leitura requer concentração enquanto reserva à pintura mural uma forma de apreciação distraída. Para tanto, ele extrai dessa figura signos que amenizam seus traços e eliminam os detalhes. Ele vai retirando chapéus, blusas e outros acessórios e mesmo os rostos para se tornarem figuras alongadas e esguias, que, pelas suas superfícies chapadas, trazem a volúpia e o desejo, restando unicamente uma beleza decorativa recortada na cor pura do papel.

No espaço de seu apartamento, assim como testemunham as fotos, pôde florescer a monumental *La Negresse* [87], que tira sua exuberância das curvas dessa mulher-buquê, as quais se movimentam sobre o fundo de uma estrutura geométrica composta de retângulos coloridos, de forma semelhante às imagens dos vitrais da *Chapelle de Vence*.

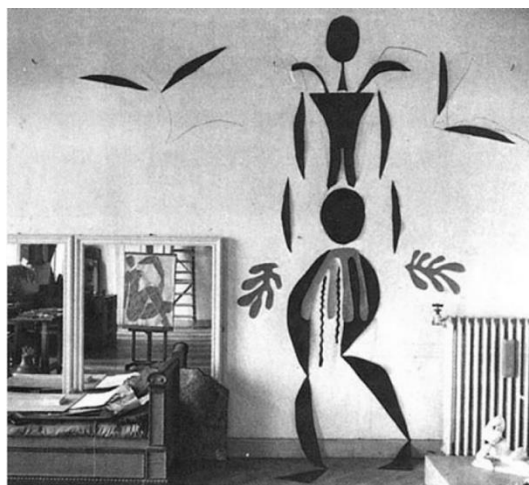




Figura 87: *La negresse*, 1952-53.
Guache em papel recortado e colado (453,9 x 623,6 cm).
National Gallery of Art, Washington D.C.

Nos trabalhos de 1952, o elemento humano é também contemplado em dois grandes *Papiers*, *Les nus bleus* e *La piscine*.

As curvas essenciais dos corpos constituem em *Nus bleus* [88], uma série de quatro trabalhos, o cume da figura liberada de detalhes e da simplificação com os meios reduzidos: um azul recortado e fixado sobre fundo branco. Esses *Papiers Découpés* referem-se não somente às suas pinturas prévias (em particular *Nu souvenir de Biskra*, 1907 e *Figure décorative sur fond ornemental*, 1925-6), como também às esculturas *La serpentine* [89] e *Venus à la coquille* [90]. Graças à desenvoltura adquirida pela prática de trabalhos como esses, o artista obtém imagens de corpos voltados sobre si mesmos.



Figura 88: *Série Nu Bleu*.

Guache em papel recortado e colado, 1952: *Nu bleu I* (106 x 78 cm) — Fondation Beyeler, Riehen/Basileia; *Nu bleu II* (116,2 x 88,9 cm) — Musée National d' Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris; *Nu bleu III* (112 x 73,5 cm) — Musée National d' Arte Moderne, Centro Georges Pompidou, Paris.



Figura 89: *La serpentine*, 1909.

Bronze (56,5 x 28 x 19 cm).

Museum of Modern Art, New York



Figura 90: *La Venus à la coquille*, 1932.
Bronze (32,4 x 20,3 x 23,2 cm).
Smithson Institution, Washington D.C.

Para a elaboração de *Les nus bleus*, foram imprescindíveis longas sessões de desenho e recorte, bem como o rearranjo de seus *Papiers*, até formular a pose que há tempos era sua favorita. As variações de pose ensaiadas em nus sentados da sua pintura dos anos 1920 derivaram das figuras do *Le bonheur*.

Ainda com esse mesmo tema e a cor azul das figuras dos *Nus bleus*, Matisse compõe *La piscine*, um dos mais dinâmicos e originais de seus trabalhos, uma demonstração do potencial pictórico e ambiental dos *Papiers*. Utiliza aí a imagem da sereia de *La perruche* e *La sirène* como ponto de partida para o recorte de um dos banhistas. O jogo entre figura e fundo desponta de fora da faixa retangular e mergulha para dentro dela ao longo da parede. A brancura da faixa domina, e o branco circundado pelo azul dá forma a figura.

La piscine [91] apresenta, com uma simplificação radical da forma, em um só *papier*: o dinamismo do arabesco, o ritmo ótico dos negativos e positivos das figuras, as ambiguidades espaciais, a potencialização do branco, a brancura e o vazio e as possibilidades de uma expansão infinita de espaço.

A piscina rodopia em volta do espectador e produz uma sensação de circulação e imersão. As faixas brancas conferem uma energia horizontal e um senso de ilimitada fluidez, enquanto delimitam as bordas da piscina.

As oposições: azul e branco, dentro e fora, ar e água, limitação e expansão, sejam cromáticas, composicionais ou narrativas, reverberam nas paredes da sala

de jantar de seu apartamento. Complementando a ambientação, *La perruche et la sierre* decoram as paredes do quarto de dormir.

Graças a uma faixa em forma de friso branco, Matisse propicia um método mais orgânico de composição do que em outros *Papiers*: a posição e a forma de cada imagem é ditada pelas anteriores, resultando em um trabalho que parece crescer internamente com uma imagem gerando a próxima de modo narrativo. Matisse conseguiu, com *La piscine*, um trabalho de grande escala, um tipo de desenvolvimento da superfície interna, característico de suas pinturas, somente realizado em *Papiers* de motivos únicos como os *Nus bleus*.



Figura 91: *La piscine*, 1952.

Maquete para cerâmica. Guache em papel recortado e colado sobre papel pintado, 9 painéis cobrindo a área de 185 x 1643,3 cm. Museum of Modern Art, New York

O monumental painel de cerâmica *Grande decoration aux masques* [92] parte de um projeto encomendado para decorar uma residência na Califórnia, Estados Unidos. O projeto incluía, além dessa obra, três outros painéis em *Papiers Découpés* (*Fleurs et fruits*, *Apolon* e *la Gerbe*). Para o primeiro, Matisse concebeu a organização da composição floral de modo a integrar o “elemento humano”. No intuito de evitar uma intrusão provocada pelo elemento heterogêneo, ele recorre à máscara humana, na mesma escala dos motivos florais. Entretanto, diferencia seu tratamento decorativo: a máscaras são desenhadas por um traço preto, enquanto o elemento floral e as colunas são pintadas em cores diversas. A dupla modalidade do decorativo já havia sido empregue em *Jazz* e na *Chapelle du Rosaire*, embora, nessas obras, os diferentes tratamentos figurem separadamente. Nessa composição, ao contrário, forma-se uma unidade. Integrar o rosto humano em

uma obra decorativa foi somente possível a Matisse pela substituição da imagem pelo signo: a máscara. Do mesmo modo em que, na pintura, a figura feminina aparece despojada de detalhes, aqui é explorada unicamente pelo desenho de traços curvos e espessura do pincel, para dar à máscara a “expressão” desejada: “basta um sinal para evocar um rosto, não há necessidade de impor às pessoas olhos, uma boca... há que deixar o campo livre à imaginação do espectador” (Matisse, 1972, p. 274).



Figura 92: *Grande décoration aux masques*, 1953.

Maquete preliminar para cerâmica. Guache em papel recortado e colado sobre papel branco, montado em tela (353,6 x 996,4 cm).
National Gallery of Art, Washington

Souvenir d'Océanie [93] apresenta uma mescla complexa de signos, autonomia de áreas coloridas, linhas e luz. Oriunda de sua estadia no Taiti, o abstrato dessa imagem se mostra tão fiel ao local quanto a lembrança que possibilitou a Matisse sua reprodução. A tapeçaria *Fenêtre de Taiti* [94], que produziu em 1936, inspirou a figura abstrata da embarcação com seu mastro cor de fúcsia e a do convés, pela área verde-azul. A corda, representada por um traço curvo em cor preta atravessa o azul da proa que domina a lateral direita da composição onde ondas do mar são aludidas por um desenho a carvão.

4.2.4.

O “quase abstrato” nos *Papiers Découpés*

Enquanto *La piscine* remete às formas gestuais observadas em trabalhos como *La Danse*, as sugestivas fragmentações do mar, do navio e das ondas de

Souvenir d' Ocenie [93] remetem a temas persistentes na obra de Matisse, como o da era dourada em *Luxe calme e volupté*, pintada cerca de 50 anos antes. Por outro lado, esse *papier* abre caminho para uma inédita relação entre cores e formas.



Figura 93: *Souvenir d'Océanie*, 1952-53.

Guache em papel recortado e colado sobre papel e carvão, montado em tela (284,4 x 286,4 cm).
The Museum of Modern Art, New York

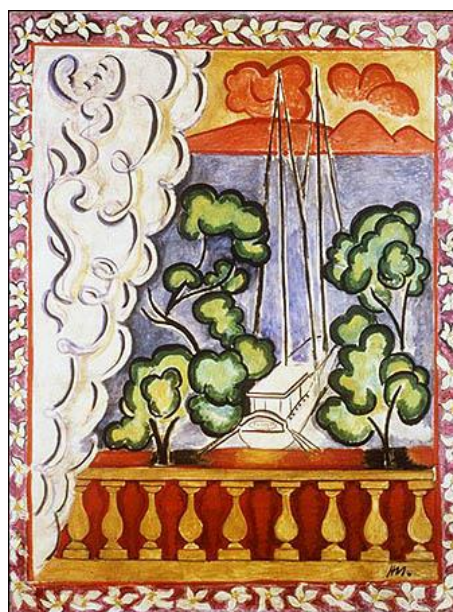


Figura 94: *Fenêtre de Taiti*, 1935-6.

Tapeçaria (225 x 172 cm). Musée Matisse, Nice

Com um claro humor e inspirado na figura do gastrópode, a estupenda composição *L'escargot* [94] é produzida, em cores puras, por um movimento centrífugo em espiral, incitando uma experiência vertiginosa ao olhar do espectador. O tratamento espacial, graças ao formato quadrado do trabalho, possibilita sugerir uma ainda maior volumetria. O sentido de expansão espacial, baseado em uma relação não mimética com um elemento da vida animal, sugere um magnífico efeito decorativo em que não se percebe a linha. O dinamismo é conferido pela importância quantitativa de *Papiers Découpés*, eventualmente rasgados, como também pelo acentuado contraste de suas cores justapostas: vermelho e verde, laranja e azul, amarelo e lilás. Nos trabalhos de Matisse, é a cor pura, desvinculada do *motif*, que orienta sua intenção de transmitir sensações e sentimentos. O efeito de leveza e imaterialidade nos *Papiers* é, no entanto, fruto da presença física do papel, das finas camadas de guache, da insinuação do gesto, pela tesoura conduzida pela mão do artista. “Qualquer um que observe *L'escargot* fica ciente de ‘um desdobramento’. A natureza — as formas criadas pela vida teimosa, protegida dos predadores, as antenas balançando, ventosas macias que buscam apoio — ainda é a matriz” (Clark, 2014, p. 14). Sua obra cria, pela arquitetura das superfícies coloridas, um espaço espiritual.



Figura 95: *L'escargot*, 1953.

Guache em papel recortado e colado sobre papel, montado em tela (286,4 x 287 cm). Modern Tate Gallery, London

4.2.5.

A recepção crítica de *Les Papiers Découpés*

A reação aos magníficos *Papiers découpés* não deixou, no entanto, de suscitar críticas por parte de respeitados conhecedores de sua obra, tais como Dominique Fourcade (1938).

Em seu artigo *Something Else* (1978), Fourcade enaltece as pinturas e desenhos de Matisse pelo modo revolucionário com que trata o espaço: a cor limitada pelo desenho e a forma como uma massa colorida. Atribui ao artista a primorosa organização da superfície com a cor, mas alega que essa qualidade inexistente nos *Papiers Découpés*, que não representam o modo mais eficaz de reunir cor e desenho.

O autor acredita que a intenção do artista nos *Papiers* era criar algo diferente, na busca de uma aproximação com uma fisicalidade, a característica marcante dos *Papiers*. Tal intenção condiz com a conduta do artista, que, procurando sempre aperfeiçoar-se, passava de uma técnica a outra, tendo alcançado, mesmo em momentos menos inovadores como o período de Nice, uma rara qualidade pictórica.

Com a exceção de *Souvenir d'Océanie* e *L'escargot* que são baseados em uma estrutura cromática, o autor observa ainda que é o princípio da simetria e não da construção pela cor que comanda grande parte da elaboração dos *Papiers*, tais como *La perruche et le perroquet*, *Grande decoration aux masques*, e *La gerbe*.

O autor ressalta ainda que, embora Matisse tivesse pleno senso de escala na pintura, os monumentais *Papiers* se tornam de difícil leitura: a multiplicidade de figuras isoladas desorienta o espectador. Para Fourcade, Matisse atinge os limites da abstração ao substituir formas por signos. Cada uma de suas composições em *Papiers*, como o próprio artista afirmou: “é um conjunto de sinais inventados durante a execução e pela necessidade do local” (Matisse, 1972, p. 245). Desse modo, Matisse impele o espectador a decifrá-los, o que é uma característica exclusiva dos *Papiers*. Suas pinturas, ao contrário, oferecem clareza: o espectador percebe e identifica a “realidade” contida nelas. Nos *Papiers*, o espectador oscila entre duas esferas e se confunde ao ser apresentado a uma mistura do que lhe é reconhecível com o que não reconhece.

Feitas as ressalvas, Fourcade procura encontrar os elementos que caracterizam os melhores *Papiers* que no seu entender, são aqueles que remetem às pinturas e desenhos de Matisse. Nos primeiros *Papiers*, *Océanie la mer* e *Océanie le ciel*, o autor reconhece em Matisse um artista inspirado, improvisando, inovando e avançando em terrenos desconhecidos com simplicidade e frescor em uma abordagem que segundo ele, fatalmente desaparece em suas subseqüentes composições.

No meu entender, Fourcade não compreendeu a força pictórica dos *Papiers Découpés*. Neles, permanece a palpitante luminosidade a partir da confrontação de cores e o respiro conferido pelo uso do branco. Ainda, promovem pelo *all-over* uma “ambiência expressiva” de entrega às sensações, efeito que resulta num espaço cósmico onde o espectador se vê envolvido. O artista, que fazia a distinção entre o quadro de cavalete e trabalhos decorativos, designou aos últimos a “função” de produzir no espectador uma visão “distráida”. E, justamente esse efeito foi obtido produzido graças a seu caráter “indecifrável”, propositalmente criado por Matisse em uma decoração na qual são incluídos os *Papiers*. O que muda com os *Papiers* é o meio, agora físico e material, de expressão. A paleta, os pincéis e as telas são trocadas pelo papel, tesoura e recorte. Inexiste uma perda de valor, trata-se, isto sim, de uma forma mais radical de expressão.

4.3.

A pintura mural/arquitetônica site-specificity

La Chapelle du Rosaire e La danse de Merion — Fundação Barnes

Dois grandes trabalhos ilustram a aplicação do conceito de *site-specific* na obra de Matisse. Um deles é fruto de uma encomenda de uma pintura mural para decorar uma área na sala principal da Fundação Barnes. O outro trabalho parte de um convite da irmã Jacques-Marie, que Matisse aceita como agradecimento aos seus cuidados prestados após sua cirurgia. Essa obra se constitui em um amplo projeto arquitetônico no qual o artista planeja e faz executar a decoração de ambos, interior e exterior de uma capela, para as irmãs dominicanas: *La Chapelle du Rosaire*. Uma obra abrangente que expressa a união de cor, desenho, escultura e arquitetura.

Em 1949, Matisse retomava suas atividades no apartamento do Hotel Regina em Nice, no bairro de Cimiez. Um local, ao qual a autora americana Hilary Spurling (1940) se refere como seu laboratório de criação artística, se tornou uma “fábrica” a fim de poder acolher as demandas de projetos de maior escala. Considerando suas limitações de saúde e precisando se deslocar de um cômodo para outro, dentre seus três estúdios, Matisse fazia uso de um veículo sobre rodas, que costumava chamar de “cama-táxi”. Spurling relata que o espaço do estúdio principal era animado por um tráfego constante de fornecedores de materiais.

Paule Martin, uma de suas assistentes, descreve a atmosfera como estimulante e vibrante. Além disso, relata que havia andaimes, escadas e uma plataforma construída por engradados de madeira. Aí pousava a cadeira em que Matisse sentava, munido de um pincel amarrado em uma longa vareta de bambu com a qual o artista pintava sobre um painel mural de cerâmica, previsto para integrar a decoração de *La Chapelle du Rosaire* de Vence (*apud* Spurling, 2005, p. 453).

Para tal empreendimento, o espaço do apartamento do Hotel Regina se mostrou adequado à finalidade de produzir maquetes em tamanho real, o mesmo procedimento que o artista adotara na realização da *Dança de Merion*.

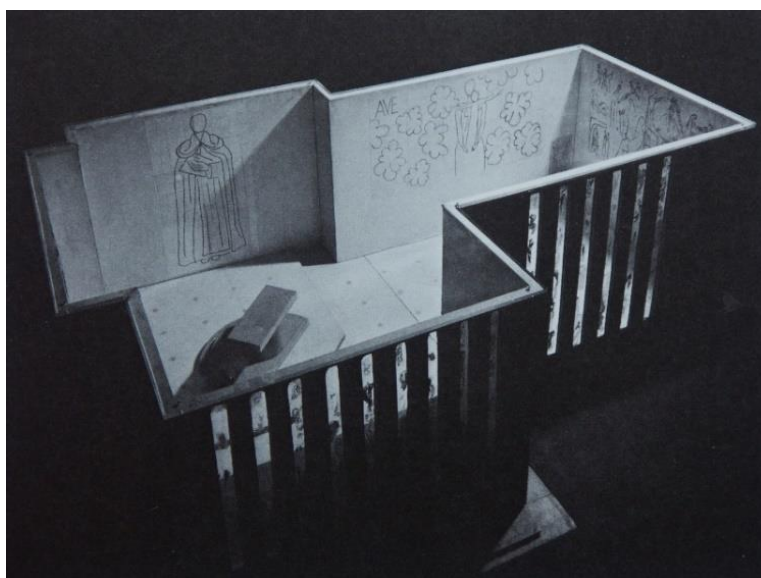


Figura 96: Maquete de *La chapelle du Rosaire*, 1950 — interior.
Musée Matisse, Nice



Figura 97: Maquete de *La chapelle du Rosaire*, 1950 — exterior.
Musée Matisse, Nice

Matisse trabalhou quase que exclusivamente nesse projeto durante quatro anos, desenhando desde o ondulado da cruz de ferro até os magníficos casulos. Por sugestão do noviço Rayssiguier, Matisse empreenderia todo o *design*, assim como colaboraria na arquitetura com a assistência técnica de Auguste Perret e a expertise do Reverendo Marie Alain Couturier¹⁵ nos assuntos litúrgicos. As restrições do local impuseram a busca por soluções que se adequassem a um espaço espiritual: “fazer de um espaço fechado de proporções muito reduzidas e dar-lhe, só com o jogo das cores e das linhas, dimensões infinitas” (Couturier, *apud* Matisse, 1972, p. 270). Impossibilitado de derrubar a parede situada ao norte da capela, ele colocou os vitrais no lado oposto e cobriu essa parede com um painel de azulejos brancos no qual desenhou com pincel, na cor preta. Deslocou o altar do lado direito para o esquerdo, permitindo que o painel *Les Stations de la croix* [98] fosse ali alocado.

¹⁵ O padre dominicano Marie Alain Couturier (1897-1954) tornou-se muito influente entre o meio de críticos de arte que considerava a decoração de igrejas do século XIX datada. Ele, que havia se submetido a um treinamento intensivo como artesão -vidraceiro acabou trazendo a arte sacra para o escopo da construção moderna de igreja. Foi responsável pelo primeiro vitral abstrato junto a Maurice Denis em 1923 e diretor da revista *L'Art Sacré*, criada em 1935. Suas obras incorporam além da *Chapelle du Rosaire*, a *Chapelle de Notre-Dame du Haut* (1954) o convento *Sainte Marie de la Tourette em Lyon* (1960) ambos de Le Corbusier, a Igreja *Notre-Dame de Toute Grâce du Plateau d'Assy* (1938-1949) reunindo artistas desde Braque, Bonnard, Matisse, Leger a Chagall, e a Capela de Rothko em Houston, concluída em 1971.



Figura 98: *Chapelle du Rosaire*.
Painéis de cerâmica desenhados com pincel

O projeto da *Chapelle* era o de criar um espaço cujo conjunto expressasse a máxima leveza e simplicidade. O decorativo na *Chapelle* cumpriu a função de transfigurar o interior, por meio de vitrais em cores verde, azul e amarela, baseados nas maquetes de *Le Jerusalem celeste* [74], de 1948, e *L'arbre de vie* [76], de 1949. Esses vitrais contrastavam com grandes painéis murais de cerâmica, desenhados com um espesso traço preto de pincel.

A iluminação, obtida de acordo com a luminosidade em diferentes horas do dia, atravessa as cores dos vitrais, refletidas no branco das paredes de cerâmica, e projeta-se na vegetação do lado de fora. Matisse optou pela transparência do vidro, nas cores verde e azul. Quanto ao amarelo, o artista decidiu pela sua opacidade a fim de prender o espírito do espectador e mantê-lo no interior, propiciando um espaço envolvente no interior da capela. O efeito adquirido pela luz não só contribui para criar a ambientação, como também se mostrou elemento construtivo da arquitetura [99, 100].

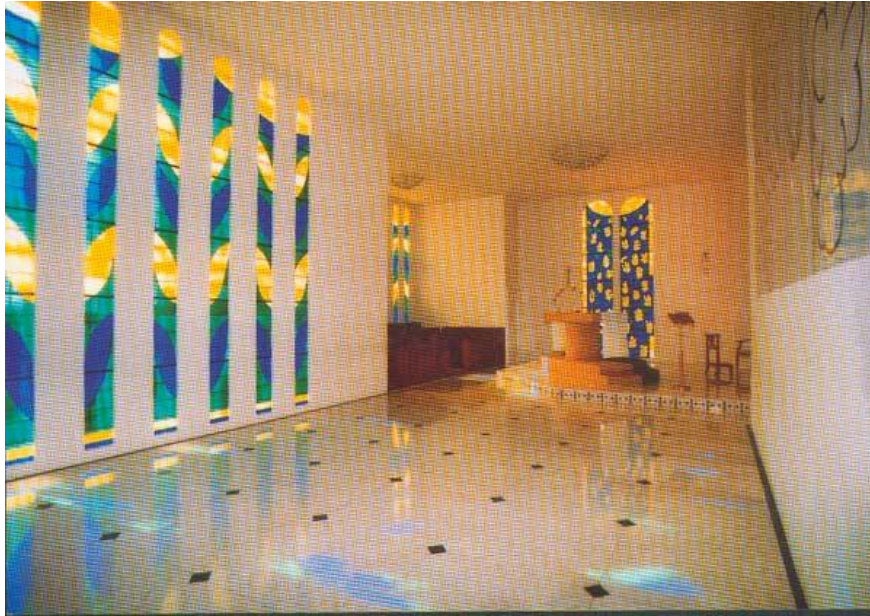


Figura 99: Interior de *La chapelle du Rosaire* de Vence, 1951 - ao entardecer.



Figura 100: O interior de *La chapelle du Rosaire* de Vence, 1951 — na luz da manhã.

Quanto ao exterior, o telhado conta com telhas envernizadas na cor branca e com uma flecha em ferro forjado no formato de cruz. Em paralelo, como elementos da composição decorativa, Matisse também desenhou acessórios do

culto, incluindo espetaculares casulos e vestimentas das freiras em preto e branco — além disso, descartou o órgão do interior da capela, alegando preferir a “doçura das vozes femininas”.

Matisse transformou os casulos [101] [103] em uma magnífica festa de cores. Renovando a arte sacra dos anos 1940, Marie Alain Couturier estabeleceu para esses uma medida (aproximadamente 120 x 200 cm) e seis cores específicas, correspondentes aos momentos particulares do ano litúrgico. Para obedecer a esse padrão, o artista empregou o método dos *Papiers Découpés*: recortou com a tesoura folhas de papel coloridos, fazendo aparecer as formas que seus assistentes alfinetavam na parede de seu ateliê, deixando a Matisse a tarefa de deslocá-las até alcançarem o equilíbrio desejado pelo artista.



Figura 101: Maquete Casulo verde, 1950-52 (128 x 200 cm).
Coleção Musée Matisse, Nice

Os casulos são um componente crucial da visão abrangente de Matisse e ocupam ainda hoje um papel predominante no ritual da missa dominical [102]. Conforme acenou Picasso, eles revelam um estupendo esquema de Matisse, do momento que aliam o movimento de balanço ao magnífico corpo de formas e cores. (Buchberg, 2014, p. 163).



Figura 102: Cerimônia dominical na Chapelle du Rosaire



Figura 103: Modern Tate -The Cut-Outs Exhibition,2014, London

O tratamento não narrativo das imagens evita sugerir ao espectador algum tipo de diálogo. Contrariamente ao que se poderia supor, o intuito de Matisse não é criar um paraíso terrestre ou projetar um ideal iconográfico, e sim promover uma celebração sem conteúdo religioso — uma experiência imediata, da ordem do sensível. Embora Matisse tenha reconhecido problemas na execução da

Chapelle, a força do conjunto sacraliza suas pesquisas, o que leva o artista a considerá-la sua obra-prima:

Pude fazer, ao mesmo tempo, arquitetura, vitrais, grandes desenhos murais sobre cerâmicas e reunir todos estes elementos, fundi-los numa unidade perfeita...É uma capela de convento e, apesar de tudo, dei, julgo eu, uma ideia de imensidão que toca no espírito e até os sentidos. Creio que o papel da pintura, o papel de toda pintura decorativa, é aumentar as superfícies, fazer com que já não se sintam as dimensões da parede. (Matisse, 1972, p. 265).

Quando, em 1930, aceita do doutor Albert Barnes a encomenda de um painel para decorar a parede da Fundação, em Merion, Matisse assume uma decisão importante: a de se afastar da pintura de cavalete e dedicar-se à decoração. Tal decisão foi tomada, a princípio, a partir de um ressentimento: a insatisfação com sua pintura dos anos 1928-29. Entretanto, o seu envolvimento na execução do painel acabou produzindo um novo *élan*, levando-o a empreender a tarefa com entusiasmo. O convite era oportuno, pois lhe permitiria a prática pictórica em outro espaço que não o do quadro de cavalete: uma área situada a 6 m do piso, acima de duas porta-janelas, composta de três espaços em forma de ogiva, medindo no total 14 m de comprimento e 3,50 m de altura, que sobem até o teto em superfícies curvas, de modo que a pintura é influenciada pela tripla sombra dos arcos.

A primeira vez que Matisse emprega o método dos papéis recortados ocorre no momento em que percebe as condições complexas do espaço que sua pintura decorativa deveria integrar. Dos primeiros esboços feitos provavelmente *in situ*, em Merion, baseados na composição *La Danse*, de 1910, à versão final, *La Danse de Paris*, de 1933, houve no decorrer de três anos um crescente progresso do senso decorativo.

Já tinha essa dança em mim há muito tempo, tinha-a já posto em *Le bonheur de vivre* e, depois, na minha grande composição. Todavia, desta vez, quando quis fazer esboços nas três telas de um metro, não conseguia. Por fim, peguei em três telas de 5 metros com as próprias dimensões da parede, e um dia, armado de um lápis de carvão, pus-me a desenhar o conjunto de uma só vez. Estava em mim como um ritmo que me guiava. Tinha a superfície na cabeça. Mas terminando o desenho, quando comecei a pôr a cor, tive de mudar todas as formas previstas. (Matisse, 1972, p. 140).

Após alguns experimentos, Matisse entendeu que a simples variação de cores em torno do motivo da dança de Shchukin seria incompatível com a forma

particular da arquitetura em questão. Obter harmonia cromática na extensão dessa superfície não é uma tarefa simples, motivo que encoraja Matisse a revisitar os afrescos de Giotto na capela da Arena. A experiência confirma ao artista a suspeita de que, assim como os afrescos, o mural requeria a supressão de qualquer gradação de tonalidade. Percebe assim que seria preciso considerar a totalidade da área, isto é, pensar no mural de Barnes como um conjunto que comportasse as áreas desde o piso até o teto e de uma parede a outra. Isso implicava integrar a pintura a um determinado espaço do prédio, o que terminou por resultar em uma inédita e magistral exposição do conceito do *site-specific*.

Para fazer face a tal empreendimento, Matisse estendeu três imensas telas na parede nas quais desenhou o contorno munido de um carvão amarrado em uma longa vareta de bambu. Na intenção de tornar mais eficaz o jogo combinatório entre onze áreas coloridas, recortou folhas de papel conforme o desenho e sobre esses recortes, e aplicou pinceladas de guache:

Trabalhei durante três anos, utilizando onze superfícies de papel de cor à escala da decoração, que deslocava constantemente como figuras de um tabuleiro de xadrez e que modificava com a tesoura, até que obtive o equilíbrio que me satisfizesse. (Matisse, 1972, p. 125).

Obviamente, tornaram-se indispensáveis alguns ajustes no momento em que teve de substituir os papéis recortados pela pintura, mas, sem dúvida, a técnica lhe havia assegurado uma agilidade muito maior, medindo os efeitos por tentativa e erro.

Ao levar esses painéis a Merion, Matisse constata diferenças na medição das áreas, o que inviabilizou a instalação da obra, sendo retomada mais adiante, com o nome *La Danse de Paris*.

Ao recomençar do zero, o artista aproveita sua visita ao local para melhor adequar as figuras às curvas das abóbodas, acrescentando dois dançarinos aos seis da composição inacabada. Assim obteria com *La Danse de Merion* um espaço em que os dançarinos dão ao espectador a sensação de entrar e sair da tela ao mesmo tempo em que existem num plano único. Trata-se não mais de uma roda de dança, e sim de uma superfície arquitetônica.

Na realidade a tela está pintada com tons uniformes sem gradação que é uma necessidade do fresco. É o desenho, a harmonia e o contraste das cores que dão o volume, tal como na música um certo número de notas formam uma harmonia mais ou menos profunda rica conforme o talento do músico que as reuniu. (Matisse, 1972, p. 128).

A cor, elemento que estrutura o espaço no quadro de cavalete, agregada à nova visão espacial dada pelas dimensões do mural, será crucial para este. Ao dispor as formas no espaço, Matisse utiliza a prática “afocal” de sua pintura, ou seja, a mesma que emprega em seus quadros: a disposição livre e não hierárquica de objetos extrapola os limites da pintura para além da moldura. Tudo acontece como se o espaço estivesse se expandindo em uma composição cujas formas e objetos se mostram em suspenso.

O projeto, arquitetonicamente concebido, foi devidamente calculado em função das restrições do espaço. Era preciso resolver o contraste entre a luz do exterior e a penumbra da área comprimida entre ogivas e abóbodas.

A jornalista americana Dorothy Dudley relata uma entrevista com Matisse, em seu ateliê, quando teve acesso às fotos tomadas no local a ser decorado, assim como aos últimos esboços do projeto delineados pelo artista. Ela percebeu que as ogivas pareciam ter mudado de tamanho em relação a seu aspecto original. Matisse admitiu o imperativo de ter “corrigido” a arquitetura pela pintura.

Conduzido pela necessidade de conceder à pintura a visibilidade que a arquitetura restringia, o artista decidiu minimizar a ação da luz que penetrava pelo vão inferior das duas portas. Com o uso do preto, que acentuou o contraste junto ao branco das abóbodas, iluminou as áreas rosa e azul, tornando mais clara a área superior do mural: “... pela ação das minhas linhas e superfícies pintadas, elevei os arcos da abóboda da fundação, que eram muito baixos e davam a impressão de esmagamento” (Matisse, 1972, p. 135).

Outro problema a ser solucionado era a proximidade com os quadros de cavalete presentes nas paredes vizinhas. Matisse queria afirmar o status e a função arquitetônica da pintura mural. Para tanto, era obrigatório que a obra se destacasse das telas de Cézanne, Seurat, Renoir e de suas próprias. Matisse, de fato, insistiu

(mas não foi atendido) que deslocasse para longe seu quadro *Le rifain* para preservar a identidade do espaço decorado.



Figura 104: vista frontal de *La Danse de Merion*
The Barnes Foundation, Filadélfia

Numa carta a Alexandre Rom em 1934, Matisse (1972, p. 134) parece fazer questão de separar o quadro de cavalete da pintura arquitetônica. Ele defende que nas telas de cavalete o elemento humano prende a atenção do espectador com o qual se identifica. O artista afirma que, ao contrário, a pintura mural deve produzir um efeito de desatenção. Ele justifica a necessidade de atenuar o elemento humano, senão excluí-lo, baseando-se na característica intrínseca ao decorativo, o *all-over*. Tal percepção está na base do que procura na decoração de Barnes, uma obra *site-specific*. No entanto, nota-se que, na versão que retoma posteriormente, a denominada *La Danse de Paris* [106], o preceito da pintura arquitetônica encontra-se muito mais bem definido, graças a uma descentralização mais pronunciada da imagem dos dançarinos do que em *La Danse* [105], de Merion.



Figura 105: *La danse de Merion*, 1932-3.
Óleo sobre tela 3 painéis (385x475 cm) (400x500 cm (375x470 cm)
The Barnes Foundation, Filadélfia



Figura 106: *La danse de Paris*, 1931-2.
Óleo sobre tela.

A pintura arquitetônica depende em absoluto do lugar que vai ocupar e que anima com uma vida nova... deve dar o espaço fechado nessa arquitetura uma atmosfera comparável ao ambiente criado pela vegetação rasteira que cresce num belo e vasto bosque soalheiro, que rodeia o espectador de um sentimento de leveza na suntuosidade. Nesse caso é o espectador que se torna o elemento humano da obra. (Matisse, 1972, p. 135).

Na pintura arquitetônica, assim como já mostravam os painéis produzidos entre 1908 e 1911, é o decorativo matissiano que insere o homem em um espaço ambiental, tornando-se o seu *habitat*. Em seu modo arquitetônico, a decoração “funciona” de modo pura e totalmente imanente à parede; o habitat, uma parede que bem poderia igualmente pertencer à casa de qualquer cidadão, e não necessariamente a parede de um museu.

4.3.3.

A tese de Dewey no encontro com Matisse

O contato de Matisse com a Fundação Barnes o leva a perceber que o critério adotado na disposição das obras é uma alternativa à apresentação tradicional que se configura como uma arte “mergulhada na luz misteriosa de um templo ou catedral”. O que chama atenção também é o ecletismo da coleção, que comporta desde antigas ferragens a pinturas consagradas. Matisse passa a acreditar que, nos Estados Unidos, o espírito dinâmico que existe no homem americano o leva a encontrar nos quadros modernos uma satisfação que os tira da inércia e do vazio decorrente de uma jornada de trabalho. Em outras palavras, ele estaria exercendo uma “atividade artística”.

Os americanos interessam-se pela pintura moderna por causa da sua tradução imediata do sentimento, mais direta que a pintura antiga... através dela, os americanos comunicam mais em plano de igualdade consigo próprio. Está mais em relação com a atividade do seu espírito... Foi o que eu disse há vinte e cinco anos, em la Grande Revue: *A pintura deve ser um lenitivo para o cérebro cansado pelo dia de trabalho de um homem de hoje*. (Matisse, 1972, p. 98).

A experiência estética nada mais é para Matisse do que a experiência do “comum”, elevada à exigência de fazer a experiência “qualitativa” do “quantitativo”, a fim de mobilizar o povo que se encontra à margem do acesso à arte. Ou seja, disponibilizar obras de qualidade para o maior número de pessoas, pois: “A característica da arte moderna é participar de nossa vida” (Matisse, 1972, p. 316).

A esse respeito, trago, a seguir, a referência ao livro *Arte como experiência* (1934) do filósofo pragmatista norte-americano John Dewey, para quem o contato com a atividade artística de Matisse revelou-se decisivo.

Sob este título *Arte e experiência*, John Dewey reúne suas conferências sobre a estética, proferidas em Harvard no ano de 1931, em um livro que dedica a Barnes. O autor afirma que as conversas com o proprietário da fundação e o trabalho educacional aí desenvolvido colaboraram para sua reflexão acerca da arte. A obra teve significativa importância para a instituição, cujo objetivo era favorecer a educação e estudar a arte associada a suas relações com a vida

comunitária, com a inclusão de categorias de pessoas para as quais as portas da arte geralmente não se abrem.

John Dewey (1859-1952) é conhecido pelo seu trabalho nos campos da pesquisa científica e filosofia da educação. Membro da escola dos pragmatistas americanos, da qual Charles Pierce e William James eram as outras figuras principais, Dewey exerce ainda hoje grande influência na estética e na filosofia da arte.

Arte como experiência versa sobre a recusa ao espírito museológico das belas artes separadas da vida comum. Na visão de Dewey, é preciso que a produção e a experiência na arte estejam calcadas em construções não intelectualistas. A vida se torna mais inteligível a partir da arte, não através da conceituação, mas através da simplificação e da intensificação da experiência artística. Seria necessário, portanto, intensificar as condições de experiência que não tomamos em geral como estéticas. Isto é, criar continuidade entre a qualidade da experiência conferida pela apreciação das obras de arte e os processos “normais” da vida corriqueira. Assim sendo, a experiência para Dewey se traduz por uma mistura de ação e recepção, na qual a vida procura seu caminho em direção à harmonia enquanto torna o homem capaz de “qualidade estética”.

O objetivo de Dewey é demonstrar que a experiência estética envolve mais do que um olhar passivo sobre a obra. Fazer a experiência da arte requer um compromisso ativo da percepção, identificar as técnicas específicas da forma e da composição empregadas pelo artista no intuito de evocar uma impressão e um sentimento do todo.

O que se produz na experiência estética é efeito do tempo vivenciado: “o passado reforça o presente e o futuro é uma intensificação do que existe agora” (Dewey, 2012, p. 82). Esse todo se constitui numa experiência que consiga obter a qualidade de individualizar. Um todo orgânico no qual as partes se adaptam umas às outras. Dewey (2012, p. 263) define assim a forma na arte: *como a operação das forças que levam a uma realização integral da experiência de um evento, objeto, cena e situação.*

A forma não se encontra exclusivamente nos objetos rotulados como obras de arte. Dewey concorda que a forma é essencial, mas, dado seu pragmatismo, acrescenta que a essência só tem realidade nas encarnações materiais:

A experiência que deu origem a *Le bonheur de vivre* é sumamente imaginativa. Nunca ocorreu uma cena como aquela. Para se tornar matéria de uma obra, teve de ser concebido em termos de cor como veículo expressivo; a imagem flutuante e a sensação de dança tiveram de ser traduzidas em ritmo de espaço, traçado e distribuição da luz e das cores. (Dewey, 2012, p. 476).

O filósofo acreditava poder demonstrar, pela arte, que o processo operativo na percepção, que dá forma e função e animar a matéria, é idêntico ao da pesquisa científica. A forma é inferida pelo ritmo e sinaliza a experiência real da interação das forças. Pode-se pensar na dinâmica decorativa de Matisse a que enseja uma qualidade de experiência tal que o espectador não precisa se desdobrar para apreciar a obra à sua frente.

O autor ressalta que a integração rigorosa do que a filosofia discrimina como “sujeito” e “objeto” é a característica da obra de arte: “A completude dessa integração é a medida do status estético da obra de arte” (Dewey, 2012, p. 477).

Em diversos trechos, Dewey insere escritos de Matisse em que revela que a inspiração lhe vinha porque confiava em seu poder de reflexão para criar, assim como para desenvolver novas técnicas. Dewey teve a oportunidade de assisti-lo durante a preparação do mural de Merion. Observou no método inventado (os papéis recortados) a possibilidade de o artista proceder por tentativa e erro, viabilizando assim a consecução da obra. A solução encontrada leva Dewey a perceber, mais do que nunca, que a experiência dos fenômenos de percepção e a criação estética se dão através dos olhos, gestos e ideias de um artista em seu processo sofisticado de trabalho.

O contato breve, porém frutífero com Matisse também possibilitou a Dewey observar como as técnicas pós-impressionistas transformavam a pincelada aparentemente aleatória e desordenada em uma pintura que se apresentava ordenada e com variação rítmica.

Não é de se surpreender que os propagadores da experiência pragmática do decorativo matissiano viriam a ser os grandes artistas americanos. Newman e

Rothko não apenas se serviram da concepção do papel da cor como vetor imediato do sentimento, como também adotaram sua concepção de espaço envolvente, radicando o quadro no mundo real, redirecionando a participação do espectador ao campo da cor.

Não é de se estranhar, portanto, a importância de Dewey neste contexto: seu livro, *Arte como Experiência*, figura em quase todos os estúdios dos pintores expressionistas abstratos.

Deve-se, portanto, sobretudo a Matisse o movimento radical que transforma a tela em um espaço onde se imprime não uma cena, e sim um acontecimento (*event*).¹⁶

¹⁶ Segundo a descrição proposta pelo crítico de arte norte-americano Harold Rosenberg em seu ensaio “The American Action Painters” a respeito da ação do artista sobre a tela.

5. Considerações finais

A análise da obra de Matisse, sob o prisma do decorativo, confirma *Les Papiers Découpés* como uma decorrência quase inevitável de uma expressão fundamentada na potencialização da cor. A cor afirma-se como objeto e também como sujeito, desprende-se do *locus tradicional* — a tela de cavalete — para outro — *Les Papiers Découpés*, muito mais soltos no espaço.

Toma-se, de início, o exemplo do estúdio, objeto recorrente de suas pinturas, tais como *L'atelier rouge*, tela na qual o artista apresenta seus instrumentos de trabalho, assim como suas próprias obras. O mesmo tema se estende a quadros produzidos em Nice, quando a pintura expõe materiais suntuosos: tapetes e papeis de paredes, revelando o forte interesse do artista pela decoração. Já nos *Papiers Découpés*, o ateliê deixa de ser tema e passa a suporte da pintura: O caráter de crescimento orgânico, proliferação e expansão provocados pelo florescimento desses trabalhos nas paredes do estúdio do artista, gera um efeito de *all-over*, similar ao que ocorria na pintura de seus painéis decorativos. Intensifica-se nos *Papiers* o uso do decorativo pela composição centrífuga, planos coloridos e ênfase entre as relações de motivos. Proposições técnicas que contribuem para a experiência de um espaço aberto, espaço “cósmico” ou “espiritual”, como se refere Matisse.

A ideia de que a obra pode ser ampla apesar de formato restrito orientou seus trabalhos, desde quadros de menor formato até as grandes decorações. O artista configurou um método de relacionar as cores, dispondo-as em camadas lisas e chapadas na tela como nas folhas de papel, assegurando-lhes um convívio lírico inovador. Tal método, concebido para sugerir luz, promoveu um inédito efeito de expansão da obra como um todo.

Dentre as invenções do artista, a organização espacial se mostrou associada à expansão e dilatação da experiência plástica. Tal experiência vinha se manifestando desde 1906, na diminuta farândola em *Le bonheur de vivre*, na monumental decoração, *La danse de Merion*, de 1931-2, na extraordinária

realização de *La Chapelle du Rosaire, de 1948-51* até o conjunto dos grandes *Les Papiers découpés*.

Muito antes de executar o projeto da capela, Matisse manifestava constantemente o seu desejo de criar “em um espaço restrito, uma ideia de imensidão”. De fato, sua curiosidade pelo Oriente, despertada pelas miniaturas persas expostas em Munique no ano de 1910, se revelou na articulação de sua pintura com a arte islâmica. O artista havia percebido o modo com que essa arte, pelos seus acessórios e ornamentos, sugere “um espaço maior, um verdadeiro espaço plástico”. Esse interesse, reiterado por ocasião de sua estadia na Espanha onde visitou os monumentos do Islã, propiciou um desejo maior de trabalhar em grande escala.¹⁷

Assim, não é de se surpreender que, em certo momento, Matisse considere a possibilidade de abandonar o quadro de cavalete em prol da pintura de superfície. O entusiasmo que demonstrou ao elaborar *La danse de Mérion* e o comentário dirigido a *La Chapelle du Rosaire*, como sendo o auge de suas pesquisas plásticas, confirmam o acerto de sua escolha. Entretanto, como se sabe, em Matisse, os meios se complementam ou se cruzam na busca de novas possibilidades e seus desdobramentos. A prática do desenho, com pincel de tinta preta e dos *Papiers Découpés* que vinha desenvolvendo com grande sucesso, se mostrou um estímulo para retomada na produção das magníficas telas dos interiores de Vence. Uma carta dirigida a Paul Rosenberg em 1948, testemunha esse élan: “Estou voltando à pintura ainda com a mesma curiosidade que tinha no passado (Matisse *apud* Labrusse, 2014, p. 71).

Foi também a partir de uma carta para Marguerite, sua filha, que pude constatar o momento *Fauve* como um ponto de referência para o projeto de *La*

¹⁷ A esse propósito, cito um artigo de Lebensztejn de 1975, onde publica entrevistas com artistas norte-americanos a respeito da noção de escala que Matisse instaurou em seus trabalhos. Donald Judd compara o senso de escala interna em seus *Papiers Découpés* em relação ao dos grandes trabalhos de Picasso, tais como *Guernica*, alegando que o artista francês soube tratar os elementos, forma, cor e superfície de modo autônomo, enquanto o pintor espanhol se ateu a um modo representacional de formas e cor. A importância que Matisse conferiu a esses elementos nos grandes *Papiers* implicou, segundo Judd, em uma pintura muito próxima da abstração. Por sua vez, Frank Stella aprecia o modo como Matisse lida com a questão do espaço, uso de ritmo e pincelada, garantindo o sentido de presença física da obra.

Chapelle du Rosaire pois, enquanto Matisse projetava os vitrais dessa capela, criando “em um espaço restrito, uma ideia de imensidão”, escreve, em 1950:

Um quadro *fauve* é como um bloco luminoso formado pelo acordo de várias cores, criando assim um espaço espiritual. O espaço criado pode estar vazio como um cômodo de um apartamento, mas ainda assim estava criado”. (Matisse *apud* Labrusse, 1999, p. 38).

O fato do artista ter se voltado ao momento inaugural do fovismo implica em uma repetição formal em que as relações entre as cores, fatores determinantes da escala, desempenharam um papel sem precedentes na história da pintura. Nos trabalhos de Matisse, em particular na pintura mural e nos *Papiers*, esse princípio ordenou a disposição das formas no espaço, de modo a criar a impressão de que as formas extrapolam os limites da pintura.

Pude perceber também que, ao longo da obra o espectador é incessantemente convocado. Por exemplo, ao produzir uma pintura inacabada, deixando transparecer o fundo da tela, Matisse o faz compartilhar de seu olhar para um mundo em permanente mudança. No caso específico de *La Danse de Merion*, sua participação, segundo o próprio artista, contou no sentido de prolongar a tela para o espaço externo:

Se, por exemplo, dispunha de três metros de altura, colocava personagens cuja altura total, se pudesse representá-lo por inteiro, seria de seis metros. Dou um fragmento e arrasto o espectador, pelo ritmo, arrasto-o a seguir o movimento da fração que vê, de maneira que tenha o sentimento da totalidade. (Matisse, 1972, p. 142).

Em *Papiers*, tais como *La grande decoration aux masques* e *La perruche et la sirène*, a composição de padrões repetitivos — corpos femininos, plantas e animais estilizados — promove no espectador o efeito “afocal”, pretendido em uma obra decorativa. Ao se deparar com a presença física da obra, o espectador é confrontado tanto pela potência de sua escala panorâmica como pelo *all-over* que o envolve e o absorve como ambiência.

Diga-se de passagem que, no primeiro dos dois *Papiers*, acima mencionado, o arranjo rígido de flores e o olhar impassível das máscaras remetem à ambiência de *La musique*, de 1910, particularmente pelo efeito que o olhar desestabilizador dos personagens dessa tela provoca. Nada poderia ser mais avesso ao efeito de

serenidade que Matisse pretendeu dar a sua obra, donde, mais uma vez, decorre um carácter paradoxal. Cresce assim a sensação de que os *Papiers* não são simplesmente a busca de uma beleza restauradora resultante da “senilidade” de um mestre, assunção absurda que chegou a ser proclamada por alguns críticos, como, por exemplo, Christian Zeros, diretor do influente *Cahier d’art*, na ocasião de uma grande retrospectiva do artista organizada pelo Museu Nacional de Arte Moderna de Paris, em 1949.

Em telas decorativas, tais como *L’atelier rouge*, o artista compartilha com o espectador questões relativas à inserção de quadros dentro do quadro. De modo geral, a obra é, obviamente, fruto de uma intensa pesquisa crítica por parte do artista, que atribuía o êxito dos trabalhos às suas constantes dúvidas. Essa tela, assim como tantas outras, assinala um conflito aparente entre as diversas justaposições de pontos de vista, contrastes de escala e tensões entre superfície e profundidade.

Mostrou-se assim imprescindível entender os *Papiers* não somente como objetos que dizem respeito aos problemas formais e conceituais de cor e linha, mas também como processo de sua elaboração cognitiva. Uma das características dos *Papiers* é tornar visível ou, mais precisamente, compreensível o processo do seu fazer pelo resultado final. O modo como Matisse manipula a tesoura causa a falsa impressão de facilidade dessas obras. No entanto, a súbita aparição da forma revela justamente a demorada e precisa elaboração. Aspecto passível de ser observado pelo modo com que as formas são geralmente obtidas graças a diversos fragmentos, meticulosamente encaixados e organizados, à maneira de um “castelo de cartas”. A “fragilidade” de sua aparência, acentuada pelos inúmeros alfinetes que fixam os recortes coloridos na extensão da superfície, deixa perceber uma das muitas posições que o artista experimentou. Em alguns trabalhos, como *Le nu bleu IV*, o processo de posicionar as formas torna-se sua *raison d’être*. A acuidade com que o artista as transpõe é obviamente intencional, o que impacta o espectador, levado a especular, junto com o artista, a posição mais legítima de cada uma das peças.

Tais experiências possibilitam pensar sua obra como uma daquelas que mais proporcionam a participação ativa do espectador. É nessa hora que o fazer e o

olhar se reúnem em um único ato; uma responsabilidade compartilhada pelo artista e o espectador, o que remete à proposição de John Dewey, segundo o qual fazer a experiência da arte requer um compromisso ativo da percepção.

Matisse abriu um campo de novas possibilidades estéticas, dirigindo um olhar crítico ao estatuto da obra de arte, seja como objeto único, decoração ou ambientação. No limite, questionou as antigas divisões aceitas a priori: entre a obra de arte e a parede que a cerca, entre a grande arte e as artes decorativas, entre o artista e o não artista. Desde 1905, Matisse se indagou sobre os valores tradicionais que conferiam à pintura o status maior da representação e relegavam a ornamentação ao anonimato dos artesões. O vínculo estreito que desenvolveu com as manifestações artísticas e culturais fora do Ocidente o induziu, portanto, a propor uma quebra da hierarquia de gêneros, a não demarcação entre arte e artesanato.

Indo além, Matisse deixou claro sua crença na função do trabalho artístico: a realização dos últimos grandes *Papiers* não partiu da intenção de servir unicamente à pura contemplação em um museu ou galeria. Era necessário ainda que fossem integrados a um contexto social de eventos coletivos ou individuais: uma cerimônia religiosa, uma sala de jantar etc. Sua legitimidade como produto visual consistia em vitalizar o espaço cotidiano onde estava integrado.

Se, por um lado, a imagem estereotipada de Matisse foi comumente associada ao pintor do hedonismo, da alegria de viver, sensualidade e volúpia, por outro, sua biografia nos leva perceber que a exuberância das cores e a profusão da luz lhe custou, isto sim, a solidão e a renúncia às alegrias da vida mundana.

Os traços de um homem lúcido, racional, conciso e cauteloso são perfeitamente adequados para descrever sua pessoa e também o artista Matisse. Confiante na inteligência do seu olho e na sua intuição, sua obra responde ao que Greenberg identificou com o “frio hedonismo” do artista. No universo de sua pintura, as pessoas são reduzidas a seres pintados e todo o tema é abolido em favor da própria pintura. O que nos faz pensar: seria ele um pintor da beleza e não da felicidade?

Matisse acreditou no poder terapêutico de seu trabalho. A esse respeito, o poeta francês Louis Aragon se pergunta se Matisse não teria tido durante a vida inteira a pretensão de determinar o humor de quem via sua pintura, e observa: “Estranha ambição moderna, querer oferecer o céu ao ser humano” (Aragon, 2009, p. 202). Nesse sentido, a tranquilidade de seus temas é menos um traço de seu temperamento do que o objetivo de sua arte. Matisse sempre conservou sua privacidade: os autorretratos que produziu, seja na pintura ou no desenho, revelam a figura do artista, nunca o seu eu psicológico.

A partir do contato com essa obra, podemos afirmar que ela revela, acima de tudo, um olhar transgressor. Ela testemunha, contra todos os niilismos do século XX, a soberana liberdade do pensamento. Como mostram as fotografias tiradas em de seu estúdio, Matisse produziu na arte uma experiência inédita ao afixar nas paredes, ao lado dos monumentais *Papiers Découpés*, um *patchwork* formado por composições menores, justapondo-o a erráticos motivos biomórficos [107]. Conforme anunciou, conferiu ao olhar estupefato do seu espectador uma arte “de acordo com o futuro (Matisse, 1972, p. 248).

Matisse criou, pela pintura, “um jardim onde podia andar” [108]. Estabeleceu entre o sujeito e o espaço físico uma condição de habitar o espaço. Instaurou, pode-se pensar assim, obras que abdicam de sua configuração como objeto em prol de outra, como espaço aberto ao mundo.



Figura 107: Villa le Rêve, Vence, 1948.



Figura 108: Hotel Regina, Nice. 1952.

6. Referências bibliográficas

Livros e capítulos

ARAGON, Louis. O céu recortado. In. SALZSTEIN, Sônia (org.) **Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Projeto e destino**. São Paulo: Ática, 2001.

BERGGRUEN, Olivier. **Henri Matisse: Drawing with scissors**. New York: Prestel Verlag, 2014.

BOCK-WEISS, Catherine. **Henri matisse -Modernist against the grain**. Pennsylvania.: The Pennsylvania State University, 2009.

BOIS, Yve-Alain. Sobre Matisse: o cegamento. In. SALZSTEIN, Sônia (org.) **Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. **Pintura como modelo**. São Paulo: WMF Martins Fontes Ltda., 2009.

_____. **Matisse and Picasso**. Paris: Flammarion, 1999.

BRITO, Ronaldo. Mundo em gerúndio. In. SALZSTEIN, Sônia (org.) **Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

COURTHION, Pierre. **Chatting with Henri Matisse – The lost 1941 interview**. Los Angeles: the Getty Institute, 2013.

DAIX, Pierre. **Pour une histoire culturelle de l'art moderne - le XX siècle**. Paris: Odile Jacob, 2000.

DEWEY, John: **Arte e experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

DUTHUIT, Georges. Période fauve. Paris: Fernand Hazan, 1956

ELDERFIELD, John. **The cut-outs of Henri Matisse**. New York: George Baziller, 1978.

FOURCADE, Dominique. Something else. In: **Paper Cut-outs**. Detroit: St. Louis Art Museum/The Detroit Institute of Arts, 1977.

FLAM, Jack. **Matisse on art**. New York: E. P. Dutton, 1978.

_____. “Jazz”. In: **Henri Matisse — Paper Cut-outs**. Detroit: St. Louis Art Museum/The Detroit Institute of Arts, 1977.

FRY, Roger. **Henri Matisse** In. SALZSTEIN, Sônia (org.) **Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GILOT, Françoise. **Matisse e Picasso**. São Paulo: Editora Siciliano, 1990.

GOWNING, Lawrence. **Matisse**. London: Thames & Hudson, 2003.

GREENBERG, Clement. **Henri Matisse** In. SALZSTEIN, Sônia (org.) **Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. **Matisse**. New York: Harry Abrams. Inc, 1953.

LABRUSSE, Rémi. **Matisse: La condition de l'image**. Paris: Editions Gallimard, 1999.

_____. **Decoration beyond decoration**. In: BERGGRUEN, Olivier. **Henri Matisse. Drawing with scissors**. New York: Prestel Verlag, 2014.

MATISSE, Henri. **Escritos e reflexões sobre arte**. Lisboa: Editora Ulisseia, 1972.

NERET, Gilles. **Henri Matisse**. Los Angeles: Taschen, 2006.

NERET, Xavier-Gilles. **Matisse: Les Papiers Découpés**. Colônia: Taschen, 2014.

PONTY, Merleau. A dúvida de Cézanne, in: **O olho e o espírito**. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2004.

NEFF, John H. Matisse, his cut-outs and the ultimate method. In. **Henri Matisse, paper cut-outs**. New York: The St. Louis Art Museum and the Detroit Institute of Arts, 1978.

PLEYNET, Marcelin. **Système de la peinture**. Paris: Editions du Seuil, 1977.

RHODES, Collin **Primitivism and modern art**. Nova York: Thames and Hudson, 1994.

SCHNEIDER, Pierre. **Matisse**. Paris: Flammarion, 1984.

SPURLING, Hillary. **Matisse, the master – Life of Matisse**, volume 2. New York: Hamish Hamilton (Penguin Group), 2005.

STEINBERG, Leo. **Outros critérios**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

WATKINS, Nicholas **Matisse**. New York: Oxford University Press, 1985.

WRIGHT, Alastair **Matisse and the subject of Modernism**. New Jersey: Princeton University Press, 2004.

Catálogos de exposição

BUCHBERG, CULLINAN, HAUPTMAN, SEROTA. **Henri Matisse, The Cut-Outs**. New York: The Museum of Modern Art, 2014.

ELDERFIELD, John. **Henri Matisse: A retrospective**. The Museum of Modern Art, 1992.

ELDERFIELD, John: **Matisse-radical invention, 1913-1917**. Chicago: The Art Institute of Chicago, 2010.

McBREEN, Ellen e BURNHAM, Helen. **Matisse in the studio**. London: Royal Academy of Arts, 2017.

OVAERE, Emilie. **Matisse hoje-/aujourd'hui**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.

Artigos de periódicos

CLARK, T. J. O ímpeto de estrangular ou a criação. **Serrote**, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 18, 2014.

GOLDIN, Amy. Matisse and decoration: The late Cut-outs. **Art in America**, vol. 63. New York: Art in America Inc., 1975.

LEBENZSTEJN, J. C. Les textes du peintre, in: **Critique**, t. XXX, n. 324. Paris: Editions de Minuit, 1974.

NEFF, John. Matisse and decoration: The Shchukin Panels. **Art in America**, vol. 63. New York: Art in America Inc., 1975.

Na Internet

FLAM, Jack. **The Metaphysics of decorations**. 2011. Disponível em: http://www.kci.or.jp/research/dresstudy/pdf/D59_FLAM_Matisse_and_the_Metaphysics_of_Decoration_ENG.pdf. Acesso em: 24 set. 2017.

PERRY, G.; HARRISON, C.; FRANCINA, C. The decorative, the expressive and the primitive in Primitivism, in Cubism, **Abstraction: The Early Twentieth Century**, vol 2. Disponível em: <http://faculty.winthrop.edu/stockk/modernism/vol%202%20matisse.pdf>. Acesso em: 24 set. 2017.