



NOTAS SOBRE A POÉTICA DE HENRI MATISSE E SUA RELAÇÃO COM MATRIZES ORIENTAIS

Vera Pugliese. UnB

RESUMO: Este artigo versa sobre como o diálogo plástico de Henri Matisse com elementos formais e fatores composicionais de diferentes matrizes orientais repercutiu em sua extensa obra, em especial, na constituição das grandes viradas de seu processo poético, conjugadas a conceitos operacionais marcantes da Arte Moderna europeia, oriundos do Cubismo e da Abstração.

Palavras-chave: Henri Matisse; arte árabe, *cloisonnisme*; decorativo; síntese cubista.

SOMMAIRE : Cet article s'agit de la façon comment le dialogue plastique de Henri Matisse avec des éléments formelles et des facteurs compositionnels de différentes matrices orientales a eu des répercussions dans leur vaste œuvre, notamment dans la constitution des tournants de leur procès poétique, conjugués à des concepts opérationnelles remarquables de l'Art Moderne européenne, issus de le Cubisme et de l'Abstraction.

Mots-clés: Henri Matisse; art arabe, *cloisonnisme*; décoratif; synthèse cubiste.

Com vistas a compreender elementos fundamentais da poética de Henri Matisse (1869-1954), faz-se necessário considerar que ele era tributário do processo que Pierre Francastel (1990, p. 107-177) compreendeu como a destruição do espaço plástico introduzida no século XIX, que teve como auge o Pós-Impressionismo. Deste modo, a revolução do espaço plástico promovida pelas Vanguardas Históricas do século XX pode conquistar condições inéditas de liberdade temática, além de questionar o estatuto da *figura* mediante a introdução da abstração. Yve-Alain Bois (1999, p. 24-30) credita especialmente ao diálogo plástico entabulado por Matisse e Pablo Picasso a problematização da imagem na arte figurativa frente aos desenvolvimentos contemporâneos da arte abstrata, na primeira metade deste século. Digno de nota, a questão da *mimesis* na pintura envolve não apenas a figura na obra de arte, mas problemas estruturais vinculados à configuração da imagem, compreendendo o cerne da composição que incide principalmente na constituição do espaço pictórico e na relação entre figura e fundo. Destarte, as obras destes dois artistas foram significativas na construção de uma "nova ordem visual" (FRANCASTEL, 1990, p. 179-244).

O que Bois denomina como “sistema de Matisse” circunscreve uma série de expedientes desenvolvidos pelo artista ao longo de décadas, marcados por uma peculiar relação entre a utilização da linha e da cor em sua pintura. Suspeita-se, no presente texto, que para a constituição deste “sistema” concorreram elementos que o artista apropriou e transformou do conceito plástico do *cloisonnisme*¹, implicando linha e cor na estruturação da composição; de elementos formais e fatores composicionais provenientes das artes têxteis orientais, em especial, de matriz árabe; finalmente, do agenciamento de imagens do Cubismo Sintético, impactando na relação figura/fundo em uma lógica própria que mantém em tensão a expansão e a concisão dos elementos na obra de arte. A exploração desses fatores levou o artista a propor, a partir a introdução do *collage* em sua obra, nos anos 1930, a questão da plasticidade da pintura por meio da transgressão às fronteiras rígidas das categorias de linguagem visual. Sua obra convergiu para uma espacialização do diálogo entre o sistema linear e o sistema cromático-tonal, transbordando a relação figura/fundo na *Chapelle du Rosaire*, em Vence, duas décadas depois.

Cloisonnisme

Na esteira da atmosfera do medievalismo romântico oitocentista, aberto a apropriações de elementos formais do Românico e do Gótico, os simbolistas ansiavam, na década de 1880, por uma pintura que materizasse o corpo conceitual da poesia simbolista, sistematizando uma linguagem plástica em um estilo que rivalizasse com os impressionistas, associados a Émile Zola. A obra do Odilon Redon, embora francamente simbolista, era demasiado pessoal para cunhar um vocabulário plástico que se prestasse a tal proposta, além de valorizar o sistema cromático-tonal em detrimento do linear, como os impressionistas.

Um significativo e fugaz fenômeno, *Avenue de Clichy* de Louis Anquetin, modificou este cenário, em 1887. A pintura apresentava uma solução de construção espacial apreendendo da lógica de representação japonesa os contornos pretos da xilogravura oriental, exógena à tradição ocidental, valorizando alternadamente os sistemas linear e cromático-tonal na chave da oposição linear x pictórico.

O forte contraste cromático, que aproxima seu uso antinaturalista da cor ainda que tenha utilizado gradações tonais, junto aos espessos contornos permitiam, possibilitavam ainda certa estilização das figuras, forçando um *modelato* mais duro.

Embora a profundidade tradicional seja preservada mediante a perspectiva e os contornos não cheguem a alterar o sistema figurativo, inaugurava-se um expediente que repercutiria no *fin-de-siècle*, notadamente na litografia *art nouveau*.



Fig. 1: T. Kunichika, *Duas seções de um tríptico Teatral*, c.1870-80, xilogravura, National Gallery of Scotland, Edinburgh

A primeira indicação crítica da potência formal desta solução foi oferecida pelo poeta Édouard Dujardin, que batizou estes contornos de *cloison*, celebrando uma pretensa vitória do simbolismo sobre a “pintura *trompe l'œil*” (SWEETMAN, 1998, p. 201-2). Ele se referia ao *cloisonné*, proveniente da ourivesaria asiática, trazida para a Europa, em especial pelos francos, o que ampliaria o diálogo do novo elemento plástico do *japonismo* à arte merovíngia.

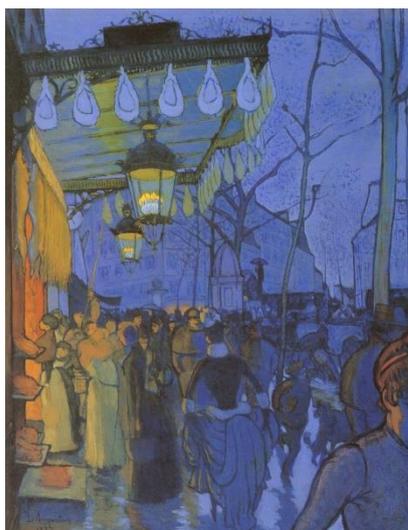


Fig. 2: L. Anquetin, *Avenue de Clichy*, 1887, óleo sobre tela, 69 x 53 cm, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, CT

Tal procedimento transformou a relação entre os sistemas linear e o cromático-tonal, mas de modo diferente dos impressionistas, que recorrentemente inverteram a primazia do primeiro sobre o segundo. Este dispositivo exógeno à tradição ocidental ainda valorizava o sistema cromático-tonal por meio de compartimentos coloridos em alto-contraste tonal, ainda que não rompesse com a concepção tradicional do desenho e com a segregação de planos (PUGLIESE, 2005, p. 170).



Fig. 3: Wigerig, *Fíbula merovíngia*, séc. VII, esmalte sobre prata dourada, l = 16 cm, Prähistorische Staatssammlung, Munich

Haveria, assim, uma sobredeterminação de diversas temporalidades no uso do recurso técnico do *cloisonnisme*, ao qual Émile Bernard atribuiu novo sentido ao reconhecer sua lógica formal nos vitrais góticos das catedrais normandas, vinculando-o definitivamente à "arte primitiva francesa" (SWEETMAN, 1998, p. 156).



Fig. 4: Anônimo, Pormenor de Vitral da Catedral de Notre Dame de Chartres fotografado de modo a enfatizar os *cloison*, Musée Du Vitrail, Chartres

Bernard percebeu que tanto a estrutura física das imagens dos vitrais quanto suas composições evidenciavam a íntima relação entre o sistema linear e o cromático-tonal, formando um espaço bidimensionalizado com campos-de-cor justapostos. A tônica de seu sistema estrutural revelava ao pintor a possibilidade do desenvolvimento de uma linguagem específica.

Em 1888, Bernard se juntou ao grupo simbolista de Pont-Aven, liderado por Paul Gauguin, e ensejou uma nova espacialidade, explorando o *cloisonnisme* em *Bretonnes au Pardon*, em que evidenciou a possibilidade de um sistema alternativo, ainda que não conseguisse resolver os problemas de composição que o *cloisonnisme* impunha. Mas Gauguin² percebeu as implicações da concepção de espaço propiciada pelo *cloisonnisme*, que gerava problemas composicionais para os quais a tradição ocidental moderna era insuficiente por demandarem outra lógica de agenciamento das imagens (SWEETMAN, 1998, p. 242).



Fig. 5: P. Gauguin, *La vision après le sermon. La lutte de Jacob avec l'ange*, 1888, óleo sobre tela, 73 x 92 cm, National Gallery of Scotland, Edinburgh

La vision après le sermon pode ser considerada o marco decisivo deste processo, em que Gauguin subverteu o espaço perspetivo ao embaralhar os planos de profundidade oblíquos, enquanto diagonalizou a cena e apresentou uma quebra da proporcionalidade tradicional das figuras, inclusive as mais recuadas. Ele ainda se apropriou do forte impacto do fundo vermelho inspirado em algumas gravuras japonesas – como em Toyohara Kunichika (THOMSON, 2005, p. 29-32) –, de modo

a conflitar com o peso da luta entre Jacó e o Anjo, que acaba por não se situar em um espaço mimético.

Esta pintura nega tanto a perspectiva linear quanto a atmosférica. A visão das mulheres religiosas ou mesmo a do artista, ao se identificar com Jacó que luta com o Anjo – baseada nas gravuras sobre o Sumô de Katsushika Hokusai (1814-34) –, intensificam-se com a peculiar *visão* em que subverte a relação figura/fundo, abalando a noção do cubo italiano. O *cloisonnisme*, elevado à categoria de poética, promoveria a substituição da segregação dos planos e a subordinação do fundo à figura da hipotaxe por um sistema em parataxe (PUGLIESE, 2005, p. 178). Negava-se, assim, a primazia renascentista da linha sobre a cor ou a primazia barroco-romântica – do Impressionismo ou de Redon – da cor sobre a linha. Os dois sistemas podiam ser valorizados em medidas equivalentes, causando um paradoxo ou um perpétuo estado de *tensão*.

Além disso, o *cloisonnisme* gerava todas as condições para a invenção da abstração: a deformação expressiva ou estilização formal da figura; subversão da cor-local ou naturalista; a subversão do espaço mimético; a bidimensionalização do espaço pictórico; a subversão da relação tradicional figura/fundo (de subordinação do fundo à figura); a introdução de figuras não miméticas ou de difícil reconhecimento na obra, como ocorreria em *Le Christ jaune*, *Autoportrait avec l'auréole* e ,principalmente, *La Belle Angèle*, todas de 1889, além de estar presente em suas obras posteriores, realizadas no Taiti, como *De onde viemos? quem somos? para onde vamos?* (1896-97), em que todo este novo sistema foi articulado sob um princípio de síntese.

Matisse e o *cloisonnisme*

Matisse não teve contato direto com Gauguin e valorizou sua filiação ao *cloisonnisme* associando-o aos simbolistas e não a ele – talvez por uma censura moral ao artista. Na virada para o século XX, em sua formação, tentou conciliar suas próprias descobertas aos pressupostos simbolistas e à técnica pontilhista, embora não seguisse estritamente as premissas do Neoimpressionismo, como é perceptível em *Luxe, Calme et Volupté*, de 1904-05.

Após o célebre comentário sarcástico do crítico de arte Louis Vauxcelles no Salon d'Automne de 1905, que rendeu o epíteto de *fauvistes* para o grupo liderado por Matisse e André Derain, a orientação do Fauvismo foi marcada por *Le bonheur de Vivre*. Esta pintura envolvia tanto elementos temáticos do primitivismo quanto o valor de uso formal do *cloisonnisme*, marcando sua busca pela pureza formal mediante um íntimo diálogo entre elementos lineares e cromáticos.

A economia formal pretendida, operacionalizada por uma linguagem que compartilha princípios e propriedades do *cloisonnisme*, unida a preocupações específicas de Matisse, acabou por reger uma série de obras que chegou ao ápice em *La Danse*, de 1909. Em ambas as versões da obra, a profundidade sugerida pelas cinco figuras é colocada em tensão com os campos de cor quase homogêneos que bidimensionalizam o espaço pictórico. A redução da paleta contrasta com a dinamicidade da cena, acentuando-a. Ele ainda lançou mão de um procedimento transtextual intencionalmente metalinguístico, revelado pela apropriação da pequena ciranda ao fundo de *Le bonheur de Vivre*, e que ainda seria complexificada pela breve série de *Natures Mortes avec La Danse* (1909).

Paralelamente, o artista vinha se preocupando com a representação de espaço mediante a potencialidade formal dos elementos ornamentais da arte islâmica, como já se evidencia em *Harmonie rouge* e *La Conversation* entre 1908 e 1909. O próprio Matisse indica a exposição Meisterwerke muhammadanischer Kunst, realizada em Munique, como o momento de sua “revelação” do Oriente (MATISSE; COUTURIER; RAYSSIGUIER, 1993, p. 130), em 1910, seguida pelas viagens à Andaluzia, no mesmo ano, e ao Marrocos, em 1912 (NÉRET, 2002: 70-76). Thomas Whittemore, que fundaria o Bizantine Institute of America, em 1930, chegou a comentar que uma túnica iraniana do século XVI presente nesta mostra (Fig. 7) tinha sido “feita à maneira de Matisse”, assim como o historiador da arte Hugo van Tschudi reconheceu a importância do diálogo entre obra de Matisse e da arte islâmica para a Arte Moderna (LABROUSSE, 2004, p. 53-54, tradução nossa).

Desde a passagem do século XIX para o XX, a constituição de coleções e grandes exposições de arte islâmica vinham sendo realizadas na Europa, havendo registros do contato de Matisse, por exemplo, com o *marchand* armênio Dikran Kelekian na época da mostra de arte têxtil oriental no Louvre, em 1907, no ano

seguinte de sua viagem à Argélia, entre outras referências que evidenciam seu interesse e proximidade com a arte islâmica (LABROUSSE, 2004, p. 51-52), concomitante à construção de complexas estruturas orgânicas não-naturalistas, nesta época.



Fig. 6: Anônimo, *Túnica em lã e seda*, século XVI, h = 112 cm, proveniência: Irã, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Viena

A conjunção desses elementos alcançava, em 1911, alto grau de complexidade em *Nature morte avec aubergines*, em que o artista criou pelo menos três problemas plásticos: a relação ambígua do elemento floral *mauve* com a perspectiva do ambiente; a dificuldade de reconhecer uma mesa com a natureza-morta com berinjelas diante do biombo, que num olhar apressado pode parecer o *topos* do quadro dentro do quadro; a dificuldade de reconhecer a reflexão da mesa no espelho à esquerda. Para evidenciar as deliberadas ambiguidades da pintura, há alguns diálogos intratextuais entre os primeiros motivos fitomórficos e os do biombo e da toalha da mesa; entre os elementos ortogonais da parede, janela, base da mesa e cortina ao fundo e das relações cromáticas entre o espelho e a janela.



Fig.76: H. Matisse, *Intérieur aux aubergines* (1911), tempera a cola sobre tela, 212 x 246 cm, Musée de Grenoble

Ele se apropriou do sentido do arabesco, no qual sutis *telas* quase invisíveis, com motivos que se interpenetram proliferamente em uma mesma superfície, formam uma aporética intersecção entre a forma e o intangível. Mas ao introduzir este estado vertiginoso do *décoratif* numa obra ocidental, Matisse evocou todas as condições para o nascimento da pintura abstrata de modo ainda mais radical que Gauguin, contrastando com a escolha da dimensão figurativa de sua pintura. Talvez até numa certa zona de litígio entre *mimesis* e abstração.

Rémi Labrousse (2004, p. 48) chama a atenção para esta aproximação da obra do artista, no início da década de 1910, com sentido de *decorativo*, que desde o final do século XIX, que percebeu uma “infinita relação” entre as próprias formas em uma “superfície subjetiva”, em especial com a valorização das artes têxteis orientais por Aloïs Riegl.

O importante diálogo com Picasso e Juan Gris, durante a Primeira Grande Guerra, propiciou o mergulho na síntese cubista, permitindo experiências formais que ampliariam o questionamento do espaço mediante a relação entre linha e campo-de-cor, vinculado ao princípio metonímico do *collage* cubista (PUGLIESE, 2005, p. 182-183), tornando-se evidente em *Intérieur, bocal de poissons rouges*, de 1914.

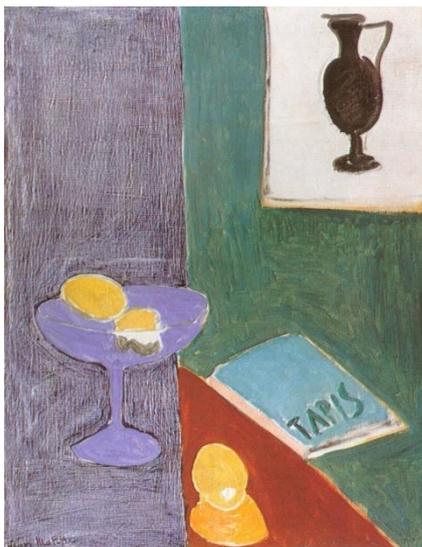


Fig. 8: H. Matisse, *Nature morte aux citrons dont les formes correspondent à celles d'un vase noir dessiné sur le mur* ou *Les citrons* (1914), óleo sobre tela, 70,5 x 55,2 cm, Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, USA

No mesmo ano, em *Les citrons*, a figura do livro intitulado *Tapis* é indício dos tapetes marroquinos presentes em suas pinturas; os limões e a compoteira são indícios de suas naturezas mortas; a ambiguidade do que parecem ser uma mesa (terra) e um balcão (cinza-azulado) indica os jogos espaciais de quase toda sua produção anterior propiciada pelo *cloisonnisme*, numa paleta muito próxima à *Nature morte aux aubergines*. De modo análogo, a parede se prolonga em pavimento e evoca aquela na qual Butades de Sícion contornou a sombra de uma ânfora – indício da *origem* pliniana da *mimesis* (PLINIO, O VELHO, 2004, p. 86).

As viradas da poética de Matisse

No que pode ser compreendido como a primeira virada da poética de Matisse, em meados da década de 1910, o artista não se *converte* ao Cubismo Sintético, mas se apropria de alguns de seus elementos, que agencia segundo sua própria poética, em pleno desenvolvimento. Esta apropriação invocava os poderes sintéticos da montagem cubista na estrutura das obras, problematizando o espaço pictórico, a relação figura/fundo e o princípio da *mimesis*.

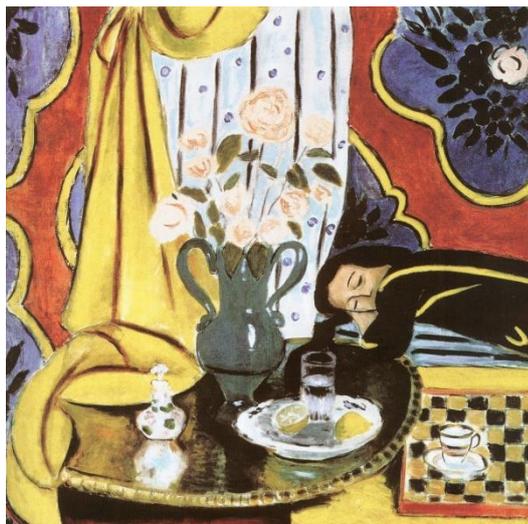


Fig.9: H. Matisse, *Harmonie jaune* (1928), óleo sobre tela, 88 x 88 cm, Coleção Particular

Nos anos 1920, predicados provenientes da linguagem do *cloisonnisme*, da arte marroquina e do Cubismo Sintético foram apropriados e transformados em uma poética coerente e orgânica que, em sua dinamicidade, persistiram com diferentes acentuações, retornos e experimentações. Nesta época, conhecida como "período das odaliscas", o artista se exilou em um processo introspectivo em Nice que, se o tornou alvo de críticas de conservadorismo, propiciou descobertas que reorganizariam sua poética, evidenciando que se tratava de uma segunda virada.

Hoje, este período é melhor compreendido como um contexto de amadurecimento de seu vocabulário plástico, que permitiu a complexificação de imagens em ambientes visualmente saturados. A partir de 1927, a relação figura/fundo passou a gerar um efeito que foi denominado por John Elderfield (1992, p. 38) como efeito *flash*. Este efeito estroboscópico derivaria da valorização de elementos *decorativos* a figuras e do rebaixamento de figuras a motivos decorativos, em uma estratégia que encontra sua raiz na arte têxtil islâmica, que não deixa de remeter a obras como *Harmonie rouge* e *Intérieur aux aubergines*. Elderfield procurava compreender a sensação da neutralização da figura, quase ofuscada pelo efeito óptico do jogo entre elementos formais e a quase reversibilidade ou alternância de elementos figura/fundo, como se fosse um *flash* disparado diante do observador da obra (BOIS, 1999, p. 34). Mas como essa inversão não chega a se concluir, acaba por gerar uma tensão insolúvel, o que impõe a constatação do caráter paradoxalmente abstrato dessas obras figurativas (PUGLIESE, 2005, p. 183-

184). É o caso de pinturas como *Grande Odalisque* (1925), da *Odalisque à la culotte Grise* (1926), de *Harmonie jaune* (1928), nas quais o encavalgamento dos planos se dá por meio do agenciamento formal de elementos ornamentais, fitomórficos e geometrizzantes, cuja elétrica vibração óptica oferece ora uma subordinação da figura ao fundo, ora sua coordenação por hipotaxe, ou ainda, a absorção da figura pelo fundo até sua quase supressão. Tudo isso em um pulsar que provocou uma meticolosa análise de Bois (2009, p. 77-148), que rejeita o conceito de *efeito flash* em prol de outra teoria.

Apropriando-se de um comentário de Matisse sobre este mecanismo em sua pintura como uma espécie de “*le retenir sans le tenir*”, que Bois entende como um lema de seu sistema pictórico (MATISSE, 1908 *apud* BOIS, 74-76; 100). Daí retomar três metáforas de sua fortuna crítica para caracterizá-lo: da ondulatória e da circulação (em um sistema), provenientes da Física e da Biologia, cunhadas por Leo Steinberg e da respiração, criada pelo próprio Matisse. Elas concernem, respectivamente, aos sentidos de expansão, circulação e tensão de sua pintura, direcionando-se às percepções ondulatória, circulatória e pneumática, que desenvolve em suas potencialidades analógicas.

Ao explorar esta última, o historiador da arte lembra outra citação do artista: “... o velho garanhão que farejou a égua não tem mais ereções, e o quadro acabado toma seu lugar” (MATISSE, 1936 *apud* BOIS, 2009, p. 77), chegando a evidenciar o teor sexual da metáfora do artista. Ele caracteriza o processo de criação de Matisse como a turgiscência de um campo de forças, potência que leva o interior deste campo a explodir, ainda que contido por seus limites. Esta explosão se daria como uma descarga, como uma espécie de “orgasmo pictórico”, o que permite a Bois verificar a pertinência de transformar da metáfora pneumática em uma alegoria sexual, operação que se mostra apenas parcialmente eficaz, fazendo-o retornar ao sentido de tensão.

Ao verificar as similaridades entre as três analogias: expansão, circulação e tensão, o historiador da arte depreende o nexu de uma arte de superfícies que necessariamente implica o sentido de dinamismo mediante um equilíbrio de forças. Daí desenvolver sua própria metáfora em direção a um sistema de uma elasticidade tensa: uma raquete de tênis. Com as linhas tramadas em um sistema elástico em

tensão pneumática, o golpe da bola de tênis doa à metáfora um sentido de continuidade, ou seja, a utilização formal dos elementos decorativos em um sistema elástico de forças dinâmicas: “... a ação combinada do ricochete e da espiral que dá origem à força centrífuga de Matisse” (BOIS, 2009, p. 79). Ao mesmo tempo, essa expansão paradoxalmente joga com a centrifugacidade da obra.

Esta força expansiva é identificada por Bois (2009, p. 80) com a *força vital* da obra e se explica por sua natureza expansiva a partir das relações internas de escala e de tensão das relações entre figura/fundo e cor. Essas relações ainda envolvem intencional anacronismo por meio das operações de transtextualidade, assim como os próprios elementos formais são historicamente sobredeterminados, jogando, ambos, com diferentes temporalidades em uma estrutura acêntrica, até policêntrica. Para tal estrutura colaboram os elementos marginais da arte islâmica, ressignificados e a construção sintética que reporta ora a Picasso e Braque, ora a Gauguin.

Os diálogos abertos na obra de Matisse com as quatro grandes repercussões que Matisse reconhecia em sua obra – impressionistas, neoimpressionistas, Paul Cézanne e a arte islâmica – se somam à combinação de forças a uma sensação peculiar de espaço. Para dar conta deste giro no “sistema” de Matisse, que coloca em relação o espaço pictórico e o olhar do artista, Bois (2009, p. 84, 88-98) agencia conceitos como a impregnação passiva do modelo; a memória sinestésica e a polissensorialidade; a concepção do inconsciente e da memória involuntária proustiana, a aproximação à Fenomenologia; o deslocamento da metáfora da pintura como janela.

Matisse transmite a difusão do seu olhar, coloca a periferia no centro de seu quadro e, acima de tudo impede que nosso olhar pouse ou se assente em algum ponto. Ele nos ensina a não olhar, ou seja, a realmente ver; ele se propõe a nos cegar, a anagramatizar o visual, a operar abaixo do limiar da percepção e a entrar no campo do subliminar. (BOIS, 2009, p. 98)

Collage

Imediatamente após o *período nicense* seguiram-se viagens ao “Taiti de Gauguin” e aos Estados Unidos, além do agravamento de seu estado de saúde. Em 1930, quando Matisse começou a elaborar os painéis *La Danse* para a Barnes Foundation, os elementos deste campo de forças pulsante passavam por novo

processo de síntese, reintroduzindo o conceito do *cloisonnisme*. Esta encomenda de Albert Barnes unia o desafio de ocupar uma área de 46 m² de painel aos seus primeiros *collages* “em sua busca da simplicidade por meio da condensação, estabilidade, ordem, clareza, equilíbrio, pureza e harmonia” (PUGLIESE, 2005, p. 185).

Coerentemente à sua poética, Matisse inicia o que se propõe reconhecer como a quarta virada em sua poética, ao desenvolver a técnica do *collage* a partir de um processo em que cobria de guache folhas de papel cartão que, uma vez recortados poderiam ser colados sobre suportes de grandes dimensões. Devemos compreender a potência heurística do *papier découpé et collé*: ele criava o próprio campo-de-cor, livre de qualquer limite. Com a tesoura, desenhava a própria cor, moldando-a como uma peça de vitral e, finalmente, compunha diretamente o espaço pictórico com ela.

Em 1941, Tériade, encomendou vinte colagens para a composição de um livro que se chamaria *Jazz* (1947). Mas o projeto se estendeu pelos próximos anos devido aos questionamentos advindos do processo de realização e impressão de suas obras em litografia. Para ele, o *collage* não era mais uma técnica, um meio para a realização de uma determinada finalidade, mas uma potencialidade de linguagem plástica que ansiava poder aperfeiçoar, sem ter que submetê-la às impressões para um livro (CASTLEMAN, 1992, p. VII-VIII). No final desta década, seus recortes se apresentavam claramente inseridos “em um contexto de extrema depuração da imagem, limpeza do campo plástico, valorização da relação polarizada entre linha e campos de cor em equilíbrio” (PUGLIESE, 2005, p. 186).

Nos anos seguintes, o planejamento da *Chapelle du Rosaire* culminou o desenvolvimento do processo poético de Matisse que não deixaria de envolver expansão, circulação e tensão em um campo de forças que agora relacionava diferentes superfícies em um espaço tridimensional. A ímpar relação entre a linha e a cor derivava, em parte, da exploração do *cloisonnisme*, que redobrava a apropriação de elementos formais de sistemas plásticos exógenos à arte ocidental moderna – medievais ou islâmicos – de modo a negar a concepção de espaço e os princípios composicionais estruturados desde o Renascimento (PUGLIESE, 2005, p. 155). Junto a isso, o aporte do Cubismo Sintético, era reassimilado e modificado

pela poética do *collage*, a partir da década de 1930, tudo isso num cadinho de temporalidades complexas tanto formalmente quanto em seus processos de significação.

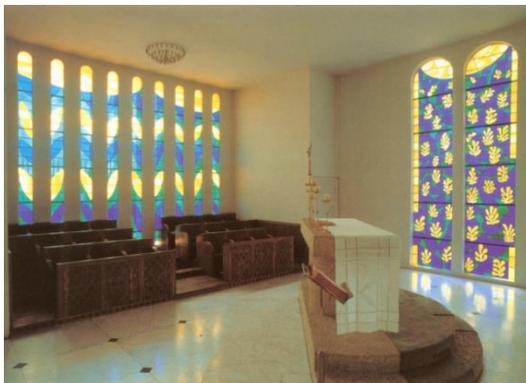


Fig.10: H. Matisse, *Chapelle Du Rosaire* (1949-51), pormenor dos Vitrais *L'Arbre de la Vie* e *Jerusalém Celeste*, Vence

A concepção da *Chapelle* é considerada a síntese plástica da obra de Matisse. A capela é branca e banhada pela luz e pela cor dos três conjuntos de vitrais amarelos, verdes e azuis com motivos fitomórficos dispostos nas paredes Sul e Oeste, formando, respectivamente, a *Arbre de la Vie* e a *Jerusalém Celeste*. Suas cores luminosas, de certo modo, pintam o desenho dos painéis cerâmicos brancos brilhantes delineados em negro, o *Saint-Dominique*, *La Vierge et l'Enfant* e *Le Chemin de la Croix*, nas faces Norte e Leste. Matisse a compreendia como uma obra orgânica e não um conjunto de obras, que seriam elementos a serem conjugados em uma mesma composição, em uma constelação de citações de sua poética.

NOTAS

¹ Esta hipótese foi trabalhada de modo mais extenso na Pesquisa de Mestrado, especialmente no capítulo dedicado às relações entre Paul Gauguin e Matisse (PUGLIESE, 2004, p. 154-158; 2005, p. 165-186).

² Há autores que ainda identificam nas cerâmicas pintadas de Gauguin o antecedente de seu uso do *cloisonnisme*, e não em Bernard (SOLANA, 2004, p. 42-43).

REFERÊNCIAS:

BOIS, Y.-A. **Matisse e Picasso**. São Paulo: Melhoramentos, 1999.

BOIS, Y.-A. Sobre Matisse: o cegamento. In: SALZTEIN, S. (org.) **Matisse: imaginação, erotismo e visão decorativa**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 73-148.

CASTLEMANN, R. Introduction. In: MATISSE, H. **Jazz**. New York: G. Braziller, 1992, p. VII-XVIII.

ELDERFIELD, J. **Exhibition Matisse**. 3th printing, New York: Moma, 1992.

FRANCASTEL, P. **Pintura e Sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LABRUSSE, R. «Ce qui reste appartient à Dieu»: Matisse, Riegl et les arts de l'Islam. In: SZYMUSIAK, D. (org.) **Matisse et la couleur des tissus**, 2004: 46-61.

MATISSE, H. ; COUTURIER, M.-A. ; RAYSSIGUIER, L.-B. **La Chapelle de Vence: journal d'une création**. Paris: Cerf, 1993.

NÉRET, G. **Matisse**. Köln: Taschen, 2002.

PLÍNIO, O VELHO. História natural. (Livro 35). In: LICHTENSTEIN, J. (org.) **A pintura. O mito da pintura**. São Paulo: Ed. 34, 2004, V. I, p. 73-86.

PUGLIESE, V. O conceito de *cloisonnisme* e sua utilização por Henri Matisse. In: MEDEIROS, M. B.; PUGLIESE, V. (org.). **Anais do Coletivo do Mestrado em Artes do Instituto de Artes/Unb - CoMA**, Brasília, 2004, p.154-9.

PUGLIESE DE CASTRO, P. M. **Entre o anônimo La Vierge Enfant e o São Domingos, de Matisse: imagem e olhar na historiografia da arte**. 2005. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Arte – Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Universidade de Brasília).

SOLANA, G. (org.) **Gauguin y los orígenes del Simbolismo**. Madrid: Museo Thyssen-Bornemitzka, 2004.

SWEETMAN, D. **Paul Gauguin**. Rio de Janeiro, Record, 1998.

THOMSON, B. **Vision of the Sermon**. Edinburgh, National Galleries of Scotland, 2005.

Vera Pugliese

Coordenadora do Curso de Teoria, Crítica e História da Arte do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília – VIS/IdAUnB. Doutoranda e Mestre em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Arte/UnB.