



Henri Matisse

A Dança (1931-3)



A propósito de

Henri Matisse

“A Dança” de Merion

1931-1933

Óleo Sobre Tela

330,7x441,3, 355,9x503,2, 338,8x439,4 (cm)

Algumas reflexões sobre arte

GUIÃO

Ordem	Slide	Texto lido	Texto escrito	Imagem
	001		Matisse “A Dança” de Merion 1931-3 Óleo sobre tela 330,7x441,3cm, 355,9x503,2cm, 338,8x439,4 cm	
	002		A pretexto de Matisse - “A Dança” de Merion Algumas reflexões sobre arte	
1	003		1 A ARTE COMO TECNOLOGIA	
1.1	004		1.1 “Graças à magia do contraste, foi possível tornar favorável à pintura figurativa uma massa arquitectónica desprovida de luz”	
	005	<i>Matisse</i> : “O Dr. Barnes dirigiu-se a mim para decorar a grande sala da Fundação, a parte sombria do tecto, oposta à luz violenta de uma enorme vidraça formada por três portas colocadas no mesmo plano e muito próximas umas das outras cada uma delas com seis metros de altura e cerca de dois metros de largura.” [<i>em Matisse - “notas sobre La Danse de Merion”, compiladas em Matisse; “Escritos e Reflexões sobre Arte”; Editora Ulisseia</i>]	Situação: parte sombria do tecto, luz violenta	Sala de Merion
	006	<i>Matisse</i> : “A pintura forma uma espécie de frontão dessas três portas – como a parte alta do pórtico de uma catedral – , frontão que se situa na sombra e que, apesar de prolongar a grande superfície mural com essas três grandes aberturas luminosas, deve, todavia, conservar toda a sua luminosidade e, conseqüentemente, a sua eloquência plástica (uma superfície na sombra justaposta a uma abertura violentamente iluminada sem destruir a continuidade da superfície), resultado das aquisições modernas sobre as propriedades da cor. [<i>em Matisse - “Carta a Alexandre Romm” - 1934, compiladas em Matisse; “Escritos e Reflexões sobre Arte”; Editora Ulisseia</i>]	Objectivo: conservar toda a sua luminosidade	Sala de Merion
	007	<i>Matisse</i> : “Foi só quando vi a decoração colocada na Fundação que compreendi que durante a execução tinha sido guiado pela necessidade de dar à minha pintura a visibilidade que as disposições da arquitectura lhe negavam.” [<i>em Matisse - “notas sobre La Danse de Merion”, compiladas em Matisse; “Escritos e Reflexões sobre Arte”; Editora Ulisseia</i>]	Situação: arquitectura lhe negavam Objectivo: visibilidade	Sala de Merion
	008	<i>Matisse</i> : “Depois de ter observado no local as condições particulares de iluminação, voltei a Nice para aí executar os 13x3 m de pintura. 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 satisfiz.” [<i>em Matisse - “notas sobre La Danse de Merion”, compiladas em Matisse; “Escritos e Reflexões sobre Arte”; Editora Ulisseia</i>]	Situação: condições particulares de iluminação	1933 A Dança (estudo)
	009	<i>Matisse</i> : “É por isso que duas grandes superfícies de um negro absoluto se colocaram acima das entreportas, determinando dessa maneira o valor mais forte de toda a parede. Esse valor cria por contraste, no conjunto da parede, uma luz geral em que o valor das entreportas se une ao das portas, em vez de se lhe opor. Assim, a decoração é suportada por esse conjunto luminoso.” [<i>em Matisse - “notas sobre La Danse de Merion”, compiladas em Matisse; “Escritos e Reflexões sobre Arte”; Editora Ulisseia</i>]	Ações: duas grandes superfícies negro absoluto, valor mais forte de toda a parede, contraste	Sala de Merion (com comentários)
	010	<i>Matisse</i> : “No tecto pus negros muito mais negros que os cinzentos das entreportas. Desloquei assim o contraste.” [<i>em Matisse - “Entrevista com Georges Charbonnier” - 1960, compiladas em Matisse; “Escritos e Reflexões sobre Arte”; Editora Ulisseia</i>]	Ações: desloquei	Sala de Merion (com comentários)
	011	<i>Matisse</i> : “As superfícies entre as portas, as entreportas, continuam-se pela decoração das superfícies negras e conferem uma unidade de superfície desde o chão até ao alto da abóbada. 6 m + 3,5 m = 9,5 m, a qual, associada aos pendentés que se apoiam nessas superfícies negras, dá a ilusão de um suporte monumental da abóbada.” [<i>em Matisse - “Carta a Alexandre Romm” - 1934, compiladas em Matisse; “Escritos e Reflexões sobre Arte”; Editora Ulisseia</i>]		Sala de Merion (com comentários)
	012	<i>Matisse</i> : “A minha decoração ligava entre si as diferentes partes do tecto e de toda a parede, para as transformar num vasto conjunto luminoso. Comparei-a à grande porta de uma catedral encimada pelo tímpano.” [<i>em Matisse - “notas sobre La Danse de Merion”, compiladas em Matisse; “Escritos e Reflexões sobre Arte”; Editora Ulisseia</i>]	Ações: ligava diferentes partes	1933 A Dança de Merion (com comentários)
	013	<i>Matisse</i> : “As outras cores, rosa, azul, e os nus de um tom uniformemente cinzento-pérola, formam todo o acorde musical da obra. Os seus contrastes francos e as suas relações decididas dão um equivalente da dureza da pedra, do agudo das nervuras da abóbada, e conferem à obra uma grande qualidade mural.” [<i>em Matisse - “Carta a Alexandre Romm” - 1934, compiladas em Matisse; “Escritos e Reflexões sobre Arte”; Editora Ulisseia</i>]	Ações: outras cores, contrastes francos, relações decididas	1933 A Dança de Merion (com comentários)
	014	<i>Matisse</i> : “Graças à magia do contraste, foi possível tornar favorável à pintura figurativa uma massa arquitectónica desprovida de luz.” [<i>em Matisse - “notas sobre La Danse de Merion”, compiladas em Matisse; “Escritos e Reflexões sobre</i>	Situação: massa arquitectónica desprovida de luz Objectivo: tornar favorável à pintura	Sala de Merion

		<i>Arte</i> ; Editora Ulisseia]	Acções: contraste	
1.2	015		1.2 “.. Fazer com que a minha decoração não esmagasse a sala, mas, pelo contrário, desse ar e espaço aos quadros a que essa galeria se destina...”	
	016	Matisse: “A decoração estava colocada numa sala enorme, onde havia os mais belos Renoir, os mais belos Cézanne, Seurat extraordinários. Eu não podia, não pretendia e não devia lutar com essas pinturas.” [em Matisse - “Entrevista com Georges Charbonnier” - 1960, compiladas em Matisse; “Escritos e Reflexões sobre Arte”; Editora Ulisseia]	Situação: sala para pinturas Objectivo: não lutar com essas pinturas	Sala de Merion Quadros: Les joueurs de cartes, Cézanne La Famille, Renoir Les Poseuses, Seurat Madame Cézanne au Chapeau Vert, Cézanne
	017	Matisse: “É uma sala para pinturas: seria deslocado tratar a minha decoração como se fosse outro quadro. A minha intenção foi traduzir a pintura em escultura, transformar o fresco no equivalente do cimento e da pedra.” [em Matisse - “Entrevista com Dorothy Dudley” - 1933, compiladas em Matisse; “Escritos e Reflexões sobre Arte”; Editora Ulisseia]	Acções: traduzir a pintura em escultura, transformar o fresco no equivalente do cimento e da pedra	Sala de Merion
	018	Matisse: “Sim, o problema era exactamente fazer com que a minha decoração não esmagasse a sala, mas, pelo contrário, desse ar e espaço aos quadros a que essa galeria se destina.”	Objectivo: não esmagasse a sala	Sala de Merion
	019	Matisse: “Os seus contrastes francos e as suas relações decididas dão um equivalente da dureza da pedra, do agudo das nervuras da abóbada, e conferem à obra uma grande qualidade mural – ponto muito importante, pois este painel situa-se na parte superior da grande sala da Fundação, cheia de quadros – era lógico diferenciar bem o meu trabalho de pintura arquitectural.” [em Matisse - “Carta a Alexandre Romm” - 1934, compiladas em Matisse; “Escritos e Reflexões sobre Arte”; Editora Ulisseia]	Acções: contrastes francos, relações decididas, um equivalente da dureza da pedra	Sala de Merion
	020	As alterações de cada um dos novos projectos eram num sentido de um afastamento do quadro para se aproximar da pintura mural como tal. [em Matisse - “Entrevista com Dorothy Dudley” - 1933, compiladas em Matisse; “Escritos e Reflexões sobre Arte”; Editora Ulisseia]	Acções: aproximar da pintura mural	
1.3	021 a 028	As considerações de Matisse sobre a sua obra mostram que o seu interesse obedecia a uma demanda de soluções para problemas – que são contradições entre as situações actuais que se lhe apresentavam (massa arquitectónica desprovida de luz, parte sombria do tecto, oposta à luz violenta, sala para as pinturas ...) e as situações futuras mais favoráveis ideadas pelo pintor (dar visibilidade à sua obra, mas sem obscurecer as pinturas dos artistas a cuja exposição a sala se destinava). Para tal age, utilizando os seus recursos (as cores) organizados de acordo com os seus métodos de profundo conhecimento da arte pictórica – o que designamos por linguagem (as relações, as formas, os contrastes ...) A arte aparece como uma techné: uma linguagem - um mecanismo ideal de resolução de problemas que vai permitir à acção, neste caso artística, transformar uma realidade actual, numa realidade futura desejada pelo autor.		1933 A Dança de Merion
	029	Tão rigorosa era a solução encontrada que devido a circunstâncias fortuitas, Matisse fez duas versões da Dança. Matisse: “É que devido a um erro de dimensão nos dois pendentes, a que dei 50 cm em vez de 1 m de largura da base, tive de recomeçar o meu primeiro painel, já pronto depois de um ano de trabalho ... A segunda não é uma simples réplica da primeira, pois por causa desses pendentes diferentes, que deviam compor-se de massas arquitectónicas com o dobro da força, tive de mudar a minha composição ... as cores, que são as mesmas, mudaram, porém; como as quantidades eram diferentes, a qualidade mudou: as cores utilizadas, com toda a franqueza, fazem com que seja a relação de quantidade a criar a qualidade.” [em Matisse - “Carta a Alexandre Romm” - 1934, compiladas em Matisse; “Escritos e Reflexões sobre Arte”; Editora Ulisseia]		1932 A Dança de Paris 1933 A Dança de Merion
1.4	030	Nem todas as consequências das acções são previstas ou desejadas. O que de facto interessa é que é a obra realizada e não a intenção do autor que muda a realidade. Mas é a mestria do autor, o seu domínio da linguagem, que assegura que as consequências dos seus actos correspondem às suas intenções. O próprio Matisse reconhece que a realidade foi alterada pela sua composição de forma que não tinha idealizado previamente.		1933 A Dança de Merion
	031		1.3 “... as ogivas pareciam ter mudado de tamanho e serem de facto mais altas do que largas...”	
	032	Matisse: “Acrescentarei até que, pela acção das minhas linhas e das minhas superfícies pintadas, elevei os arcos da abóbada da fundação, que eram muito baixos e davam uma sensação de esmagamento.” [em Matisse - “Carta a Alexandre Romm” - 1934, compiladas em Matisse; “Escritos e Reflexões sobre Arte”; Editora Ulisseia]	Situação: eram muito baixos e davam uma sensação de esmagamento Acções: acção das minhas linhas e das minhas superfícies Nova situação: elevei os arcos da abóbada, mais altas do que largas	1933 A Dança de Merion (com comentários)
	033	Modificações também operadas no sentido de um movimento ascensional cada vez mais afastado da posição de repouso. [em Matisse - “Entrevista com Dorothy Dudley” - 1933, compiladas em Matisse; “Escritos e Reflexões sobre Arte”; Editora Ulisseia] Nos últimos projectos as ogivas pareciam ter mudado de tamanho e serem de facto mais altas do que largas. [em Matisse - “Entrevista com Dorothy Dudley”, compiladas em Matisse; “Escritos e Reflexões sobre Arte”; Editora Ulisseia]		Sala de Merion (com comentários)

2	034		2 A ARTE COMO LINGUAGEM	
2.1	035		2.1 Semântica denotacional	
	036	As alterações do mundo realizadas por “La danse” são da ordem do físico, pois, quanto mais não seja, mudam as cores das paredes. Mas não são essencialmente essas. O atingido não é a luz mas a visibilidade, não é a alteração das proporções dos arcos, que de facto não mudam, mas a alteração da percepção dessas proporções.		Foto de A Dança de Paris (com público)
	037	A acção pictórica é centrada nas consequências perceptivas, e depois, nas consequências que estas têm sobre as estruturas cognitivas mais complexas que os fruidores da obra possuem sobre o mundo. Aqui a linguagem pictórica assume uma das suas funções primeiras: a função comunicativa.		Foto de A Dança de Paris (com público)
	038	Ora os comentários de Matisse sobre “La Danse” praticamente não fazem qualquer referência a um referente concreto. Para além do óbvio do título – “A Dança”, a única outra denotação a alguma coisa exterior ao quadro que transparece de todos os comentários de Matisse sobre essa obra, resume-se a uma comparação denotativa das duas versões finais – a de Paris e a de Merion.		Foto de A Dança de Paris (com público)
	039	<i>Matisse: “... Fiz até um trabalho com um sentimento diferente: o primeiro é guerreiro, o segundo dionísico;” [em Matisse - “Carta a Alexandre Romm” - 1934, compiladas em Matisse; “Escritos e Reflexões sobre Arte”; Editora Ulisseia]</i> E mais nada. Essa recusa da representação imediata de um referente nas suas obras foi desde sempre uma linha mestra das explorações artísticas de Matisse.		1932 A Dança de Paris 1933 A Dança de Merion
2.1.1	040		2.1.1 Não figurativismo	
	041 042	<i>Matisse: “Sinto necessidade de me expressar ... longe da distinção entre o figurativo e o não figurativo” [citação de 1947, em Essers, Volkmar - “Henri Matisse, mestra da cor”; Editora Taschen; 1993]</i>		1902 Notre Dame, Fim da Tarde 1914 Vista de Notre-Dame 1911 Flores e Cerâmica 1914 Porta envidraçada Colliure 1915 A cortina Amarela 1916 Os Marroquinos 1916 Lição de Piano 1917 Golpe de Sol 1945 Júpiter e Leda 1949 Dançarina Acrobática
2.1.2	043		2.1.2 Abstracção das formas	
	044	De facto, embora não anulando definitivamente toda a figuração, Matisse rondou sempre a não figuração. Papéis decorativos, tapetes, bordados, tudo integrado como elementos de composição do quadro, que não representa estes elementos, incorpora-os como elemento director da sua organização superficial, em pé de igualdade com objectos e personagens tridimensionais. Figura e fundo igualam-se. Figuras perdem detalhe.		1937 Mulher de Azul 1943 Ícaro 1947 Duas raparigas num interior amarelo e vermelho 1950 Dançarina creoula
2.1.3	045		2.1.3 Arbitrariedade da cor	
	046	Mais ainda do que com o não figurativismo, Matisse utiliza as cores de forma não naturalista, sendo mesmo um dos pioneiros do movimento fauvista, com o uso de cores tímbricas e saturadas e um colorismo radical e arbitrário.		1905 A Risca verde 1905 Mulher de Chapéu 1905 Retrato de Derain 1906 A Cigana 1906 Nu Azul 1906 Vista de Colliure
	047	Caso paradigmático é a “harmonia em azul” de 1908 que foi adquirida pelo coleccionador Schuskin depois de repintada sobre a original “harmonia em verde”. Quando lhe chegou às mãos ia na versão definitiva de “harmonia em vermelho”.		1908 Harmonia Vermelha
2.1.4	048		2.1.4 Autonomia perante tema	
	049	Desde cedo, Matisse se afastou de alguma interpretação imediatamente expressiva. A última obra em que há uma mensagem-expressão ligada ao tema é tão remota como uma das suas primeiras obras – “Atelier no sótão” de 1903, em que o quarto sombrio nos lembra uma prisão, denotando uma repressão da luz e das cores. A árvore florida por trás da janela aberta é como que uma promessa de revelação. <i>Matisse: “Foi o período de transição dos valores para as cores” [em Essers, Volkmar - “Henri Matisse, mestra da cor”; Editora Taschen; 1993]</i>		1903 Atelier no Sótão
	050	Em 1905 – num quadro fetiche do fauvismo – “Mulher com chapéu”, as cores violentas que mereceram do seu comprador, o mecenas Leo Stein, o epíteto de “a mais horrível mancha de tinta jamais vista”, foram vistas como expressão da mais velha profissão do mundo da retratada, o que estava longe da intenção do autor - tratava-se de Madame Matisse.		1905 Mulher de Chapéu
	051	Matisse influenciou o movimento expressionista, mas mesmo utilizando certas das marcas linguísticas destes, como se vê na Argelina de 1909, o que ele queria dizer não parecia ser nada sobre o tema.		1909 Argelina
2.1.5	052		2.1.5 Desvalorização do tema	

	053	Dentro de todos os afastamentos de Matisse relativamente à denotação das suas obras, a mais acintosa será porventura a quase completa recusa de abordar temas que relevassem a natureza sógnica das suas obras: a grande maioria mostra aquilo que ele via no seu quotidiano: as salas com os seus adereços naturais e correntes, as cadeiras e mesas, os pratos e as frutas, as janelas e as portas, os papéis de parede e os sofás.		1915 Um Pote de Gerâneos 1919 Amores perfeitos 1922 O Biombo Mourisco 1940 Interior com Vaso Etrusco 1947 Duas raparigas num interior amarelo e vermelho
	054	Mesmo quando pintava os seus modelos no estúdio, pintava os seus modelos no seu estúdio, e não figuras ou personagens nalguma história literária.		1906 Nu Azul 1907 Marinheiro 1909 A Argelina 1914 Madame Landsberg 1921 Odalisca com calções vermelhos 1924 Odalisca com Magnólias 1925 Odalisca com calções vermelhos
	055	<i>Matisse: “O importante é que a pintura não seja literária.”</i> Não disse a palavra ‘poesia’ porque se proibia a si próprio pronunciá-la.” [citado em Duthui, George - “O talhador de Luz” - 1934, compiladas em Matisse; “Escritos e Reflexões sobre Arte”; Editora Ulisseia]		
2.2.	056		2.2 Sintaxe e léxico	
	057	Esta recusa da denotação imediata, nas suas obras, repercutia a sua visão inovadora sobre a linguagem pictórica. Numa definição, que gostava muito de citar <i>Matisse: “um quadro, mais que a cena representada é uma superfície coberta de cores dispostas numa certa ordem”.</i> Esta definição linguística era muito mais genérica e abstracta do que as das linguagens pictóricas aceites anteriormente. Em termos lexicais básicos, limitava o conjunto ao suporte e às cores, prescindindo de qualquer reconhecimento ou denotação dos elementos representados. Em termos sintácticos só obriga a certa ordem, uma organização qualquer. Esta nova máquina sintáctica vai aceitar coisas que antes a pintura não admitiria.		1933 A Dança de Merion
2.3	058		2.3 Semântica conotacional	
	059	<i>Matisse: “ Para mim, a expressão não reside na paixão que brilha num rosto ou que se afirma por um movimento violento. Ela reside em toda a disposição do quadro: o lugar que os corpos ocupam, os espaços vazios à sua volta, as proporções, tudo isso tem o seu lugar.”</i> [em Essers, Volkmar - “Henri Matisse, mestra da cor”; Editora Taschen; 1993]		1933 A Dança de Merion
	060	<i>Matisse: “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 e rica”</i>		1933 A Dança de Merion
	061	<i>Matisse: “as cores, que são as mesmas, mudaram, porém; como as quantidades eram diferentes, a qualidade mudou: as cores utilizadas, com toda a franqueza, fazem com que seja a relação de quantidade a criar a qualidade.”</i> [em Matisse - “Carta a Alexandre Romm” - 1934, compiladas em Matisse; “Escritos e Reflexões sobre Arte”; Editora Ulisseia] Os elementos lexicais (cores) são relacionados sintaticamente (a tal certa ordem) de forma a estabelecerem estruturas semânticas. As cores estabelecem contrastes, vazios, ocupados, cheios, que estabelecem proporções, volumes, espaços planos e tridimensionais que estabelecem relações de relevância, de transformação de quantidade em qualidade, num encadear de conceitos semânticos que são definidos uns nas relações com os outros. através de redes ou estruturas de semântica conotacional.		1933 A Dança de Merion
2.4	062		2.4 Novamente a denotação	
	063	Mas esses conceitos também são conceitos do mundo, que são passíveis de relação de semântica denotacional. Referem-se a algo exterior à pintura, válido para todo o pensamento humano. Espaço, contraste, proporção são utilizados em todas as actividades humanas, e a pintura tem capacidade para dizer esses mesmos conceitos. A transformação de quantidade em qualidade, que Matisse refere, até tem claros contornos filosóficos. Aquilo que parecia uma falta de referente, aparece então como uma referência ao mundo dos humanos. Mas essa referência não é já de objectos particulares, mas de conceitos muito mais gerais e abstractos. Uma generalização do que Matisse dizia: <i>Matisse: “Não se devem estabelecer relações de cor entre o modelo e o quadro; apenas considerarão a equivalência que exista entre as relações de cor dos seus quadros e as relações de cor do modelo”</i> [em “Matisse”; Editora Globus; 1994]		1932 A Dança de Merion
2.4.1	064	Analiseemos mais em particular como Matisse trata o conceito de espaço, um conceito complexo e global ao pensamento humano.	2.4.1 As representações do Espaço	
2.4.1.1	065	O espaço não pode ser dado imediatamente, em pintura. Anteriores revoluções nas linguagens pictóricas tinham introduzido várias técnicas ou códigos de representação do espaço, por exemplo o espaço tridimensional. Entre essas técnicas contam-se: o que está à frente esconde o que está atrás, a perspectiva e a marcação das linhas de fuga, o sombreamento e	ESPAÇO TRADICIONAL REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO 3D o que está à frente esconde o que está atrás	As Meninas de Velásquez (com comentários)

		tonalidades, a focagem, o pormenor. O espaço também estabelecia relações com outros conceitos como relevância (as posições no espaço denotavam importâncias relativas) ou singularidade num contexto (por exemplo através de figuras destacadas num fundo). Matisse recusa as formas estabelecidas de representação da tridimensionalidade, e vai experimentar muitas outras.	perspectiva e a marcação das linhas de fuga sombreamento e tonalidades focagem e pormenor relevâncias espaciais singularidades num contexto	
2.4.1.1.1	066	Uma delas é a criação de profundidade através do uso da cor. Em a risca verde de 1905, a metade amarela parece avançar e a laranja recua para o fundo verde. Em o Rifenho de 1913 volta a utilizar a partição do fundo em duas zonas de cor, mas o resultado é muito mais plano que no caso anterior.	ESPAÇO MATISSIANO Novas formas de representação do espaço 3D	1905 A Risca Verde 1912 Marroquino em Verde
2.4.1.1.2	067	Na Dança de 1910, praticamente sem referências espaciais (por exemplo, sem perspectiva) a superfície do quadro é dilatado pela torção da rotação helicoidal da roda de dançarinos.		1910 A dança
2.4.1.1.3	068	No interior com gira-discos de 1924, existem múltiplos espaços, vistos de outros espaços, numa configuração espacial complexa, que não é dada pelas formas tradicionais, como a perspectiva, mas pelos elementos decorativos. Existe até indefinição do carácter espacial de um elemento que tanto pode ser uma pintura como um espelho com o reflexo do próprio Matisse, criando ainda mais profundidade de campo.		1924 Interior com Gira-discos
2.4.1.2 2.4.1.2.1	069	Mas Matisse também chega a recusar a representação tridimensional, afirmando a sua dispensabilidade. Os seus muitos estudos de janelas, com o jogo de luzes, permitem o tratamento espacial dos conceitos exterior/interior em tradução superficial e não tridimensional.	Recusa da representação do espaço 3D	1905 Janela Aberta em Colliure 1908 Harmonia vermelha 1911 Interior com Plantas 1912 Entrada do Casbah 1940 Interior com Vaso Etrusco 1947 Interior Vermelho 1948 Cortina Egípcia
2.4.1.2.2	070	Em Luxo II de 1908, uma das primeiras utilizações de cores planas, as relações de dominância usualmente conotadas com as localizações espaciais são apagadas, havendo uma equivalência entre fundo e figuras, estando aqui Matisse a fazer experiência da relação entre espaço e relevância.		1908 Luxo II
2.4.1.3 2.4.1.3.1	071	Matisse demonstra que certos elementos de representação espacial tridimensional (como a perspectiva) podem ser anulados por outros elementos. Isto tem uma importância linguística enorme pois afirma a necessidade de existência de estruturas diversificadas de relações semânticas. Quando algum dos elementos falha, ou quando é introduzida nova relação, os significados podem ser radicalmente alterados. No Atelier Vermelho de 1911 isso é conseguido pela utilização de cor única. As características espaciais dos móveis são dissipadas por utilização monocromática, o que acontece também no Grande Interior Vermelho de 1948.	Necessidade de coerência representativa	1911 Atelier Vermelho 1948 Grande Interior Vermelho
2.4.1.3.2 2.4.1.3.3 2.4.1.3.4	072	Em muitos casos, como na Natureza Morta Espanhola de 1911, é a superabundância de efeitos que apaga a tridimensionalidade. O que também é provocado pelo sofá curvilíneo, mesa redonda e curvas dos efeitos decorativos. Ou por motivos e fundo de forma semelhante, se não há contraste entre figuras e fundo.		1911 Natureza Morta Espanhola
2.4.1.4 2.4.1.4.1	073	Noutros casos Matisse mantém o conflito entre as representações planas e tridimensionais, sem uma resolução definitiva. Na Bailarina Clássica de 1927, as duas manchas azul e preta que demarcam um espaço plano, estão em contradição com as sugestões tridimensionais do chão e da cadeira	Conflito de representações planas e 3D	1927 Bailarina Clássica
2.4.1.4.2	074	Na Cortina Egípcia de 1948 – a cortina plana antes da mesa tridimensional e o fundo plano depois da mesa tridimensional, mantêm espaços tridimensionais limitados no interior de um espaço plano global		1948 Cortina Egípcia
2.4.1.4.3	075	Na Leitora sobre Fundo Negro de 1939 há uma condição superficial evidente apesar da complexidade espacial da cena, com a figura reflectida num espelho		1939 Leitora sobre Fundo Negro
2.4.1.5	076	Matisse tenta mesmo confundir-nos sobre a organização espacial e material do mundo Na Dama em Azul de 1937, não se distingue se o preto é só chão ou é também cadeirão, através do uso de pouco desenho / muita cor	Organização espacial e material do mundo	1937 Dama em Azul
2.4.1.5	077	No Café Árabe de 1913, o fundo verde lavado permite que as figuras fltuem num espaço fluido.		1913 Café Árabe
2.4.1.6 2.4.1.6.1	078	Estes exemplos demonstram que as preocupações da representação espacial não se limitam à tridimensionalidade, mas também a outros aspectos do espaço, como sejam os seus limites. A cor única dos estudos vermelhos provoca também o prolongamento indefinido do espaço.	Outros aspectos do espaço	1911 Estudo Vermelho 1948 Grande Interior vermelho
2.4.1.6.2	079	A figura linguística do enquadramento das figuras, em que estas ultrapassem os limites do quadro, é utilizado frequentemente, declarando que há mais espaço e há mais mundo para além do quadro e provocando também no fruidor um desafio para ir construir para além do representado. Matisse: “Numa superfície que não era extremamente grande, que só tinha treze metros, dei a possibilidade de ver uma dança maior, porque utilizei fragmentos.” [em Matisse - “Entrevista com Georges Charbonnier” - 1960, compiladas em Matisse; “Escritos e Reflexões sobre Arte”; Editora Ulisseia]		1933 A Dança de Merion
	080	Matisse: “Precisava sobretudo de dar, num espaço limitado, a ideia de imensidão. Foi por isso que nem sempre pus		1933 A Dança de Merion

		personagens inteiras, há metades de fora... Dou um fragmento e arrasto o espectador, pelo ritmo, arrasto-o a seguir o movimento da fracção que vê, de maneira que tenha o sentimento da totalidade.” [em Matisse - “Entrevista com Georges Charbonnier” - 1960, compiladas em Matisse; “Escritos e Reflexões sobre Arte”; Editora Ulisseia]		
2.4.1.6.3	081	O dinamismo espacial também é explorado, por exemplo na Blusa Romena de 1940. As linhas de contorno da blusa são centrífugas - lançam-nos para fora do desenho. Os desenhos decorativos da blusa, sem ponto focal, rodeiam vazio central. A cor reluz mas é plana: linhas movem-se expansivamente, cores têm efeito limitador.		1940 Blusa Romena
2.4.1.6.4	082	As dimensões dos quadros e as escalas jogam também para a definição do espaço e para a definição dos significados de relevância. Enquanto num “Nu Cor de rosa” de 1935, um formato menor recebe um significado de monumentalidade, em muitos quadros de Matisse as suas dimensões são inusuais e muito especialmente não tem a ver com o detalhe, como seria usual esperar-se.		1935 Nu Cor de Rosa
2.4.1.6.4	083	Assim uma reprodução do quadro em pequena escala praticamente não perde informação (por não haver detalhe). No entanto as suas dimensões atingem a monumentalidade.		1910 A Dança
2.4.2	084	Outros conceitos que Matisse desenvolveu especialmente para além dos relativos ao espaço dizem respeito aos de complexidade, depuração, minimalismo. Também estes conceitos, para além de definidos por conotação, como vamos ver, tem uma denotação clara e importante com o mundo dos homens, sendo utilizados numa grande variedade de linguagens.	2.4.2 Complexidade / depuração / minimalismo	
2.4.2.1	085	A depuração parece ser clara na evolução da obra Matissiana, tendo-se em poucos anos tornado um elemento chave da sua linguagem. Da cor empastada inicial e fauve até às cores planas e lisas bastaram dez anos, e menos se considerarmos só a sua voz própria.		1897 A Mesa Posta 1905 A Alegria de Viver 1907 Luxo I 1908 Luxo II
	086	Em 1910 com “A Dança” e “A Música” já Matisse conseguia uma máxima síntese de meios com o seu fundo verde/azul em acorde e figuras de vermelho saturado.		1910 A Música 1910 A Dança
	087	Na “Porta de Colliure” de 1913 usa o minimalismo na representação do espaço: ainda há espaço, mas com o mínimo possível – a faixa da parede é dada por um pequeníssima linha diagonal, que se torna na mais pequena fronteira entre espaço plano e tridimensional e também entre figurativo e abstracto.		1913 Porta de Colliure (com comentários)
	088	Essa procura continuou, prolongou-se e amplificou-se até ao final da sua vida artística, com os papéis colados dos anos 40 e 50		1949 Jazz IX 1949 Dançarina Acrobática 1952 Nu Azul 1953 O Feixe
2.4.2.2	089	Matisse: “O que não é necessário é prejudicial.” [em Matisse - “Entrevista com Dorothy Dudley” - 1933, compiladas em Matisse; “Escritos e Reflexões sobre Arte”; Editora Ulisseia]		
	090	No entanto, muita da obra de Matisse parece contrária ao conceito minimal. Mas minimalismo não quer dizer pouco ou menos, quer dizer exacto. Não é algo perto do conceito de abstracção (com perda de pormenor para chegar às essências do mundo. É uma utilização dos elementos mínimos para obter um resultado. Tudo assume a importância máxima, nada pode ser retirado. Matisse faz precisamente estudos do minimalismo nesse sentido		1939 A Música
	091	O máximo de esplendor pode ser conseguida com mínimo de esforço, por exemplo, com a repetição de motivos ornamentais. Mesmo o excesso pode ser permitido, se for contido em formas simples e superficiais.		1925 Figura Decorativa Sobre Fundo Ornamental
	092	Matisse: “um bom desenho deve ser como o cesto de que não se pode tirar uma palha sem deixar um buraco” [em Essers, Volkmar - “Henri Matisse, mestra da cor”; Editora Taschen; 1993]		1947 Interior vermelho
	093	Picasso: “O facto de um quadro meu conter uma determinada mancha vermelha não é essencial ao quadro. Poderia retirar-se o vermelho e o quadro continuaria lá. Mas em Matisse é pensável reprimir uma mancha vermelha – por mais pequena que seja - sem que o quadro perca imediatamente a sua consistência” [em Essers, Volkmar - “Henri Matisse, mestra da cor”; Editora Taschen; 1993]		1947 Interior vermelho
	094 a 101	A complexidade pode ser aparente, só para reforçar a depuração. Por exemplo no “Interior vermelho” de 1947, o zigzag preto, que aparenta ser mais um excesso decorativo, executa uma série de acções sobre a composição, que seriam anuladas, caso fosse retirado: - aviva superfícies - realça profundidade espacial do quadro - torna vermelho equivalente às outras cores do quadro - imaterializa os objectos figurados		1947 Interior vermelho
		Experiência – retira coisas a A DANÇA e ver o que acontece		
3	102		3 A HISTÓRIA NA ARTE	
	103	A actividade pictórica anterior a Matisse também não se limitava a denotar referentes imediatos, nem servia só para contar simples histórias simples. As grandes representações conceptuais da ordem do mundo já estavam presentes em toda a grande pintura anterior. Representação do espaço, contrastes, proporções, relações, transformações de quantidade em qualidade,		Vários frescos de Giotto

		<p>tudo isso já fazia parte das estruturas linguísticas utilizadas.</p> <p>Aliás Matisse tinha a percepção clara disso:</p> <p><i>Matisse</i>: “Quando vejo os frescos de Giotto em Pádua, tenho dificuldades em reconhecer quais as cenas da vida de Cristo que tenho perante os meus olhos, mas sinto a sensação que elas emanam, pois estão presentes nas linhas, composição e cores. O título só serve para confirmar a minha impressão” [<i>em Essers, Volkmar - “Henri Matisse, mestra da cor”; Editora Taschen; 1993</i>]</p>		
	104	<p>Que tal era também conscientemente assumido se vê no texto irónico do filósofo materialista do século XVIII, Diderot no seu Ensaio sobre a Pintura: “Conheci um rapaz cheio de bom gosto que, antes de fazer o mais pequeno traço na tela, se punha de joelhos e dizia: Meu Deus, livra-me do modelo ...” [<i>citado em Néret, Gilles - “Henri Matisse”; Editora Taschen; 2004</i>]</p> <p>As linguagens de Matisse e dos modernismos do início do século XX, cortando o referente figurativo, que era necessário às anteriores linguagens pictóricas, embora sejam mais genéricas, não são necessariamente mais expressivas. As novas linguagens utilizaram métodos diferentes, mas no fundo, chegaram às mesmas conclusões. Disseram essencialmente o mesmo, mas de outra maneira.</p> <p>Então o que acrescenta Matisse?</p> <p>É que dizer o mesmo, mas de outra maneira, é já dizer algo de novo. É fazer um conjunto de considerações sobre as próprias linguagens.</p> <p>As artes acompanharam de perto as revoluções científicas. A geometria e a aritmética foram acompanhadas desde a sua fundação pelos gregos pelas magníficas construções do século de ouro. A arte renascentista antecipou em duzentos anos a formalização das ciências da natureza.</p> <p>O século XIX viu constituírem-se uma série de novas ciências, sociologia, biologia, psicologia. E também a formalização linguística pelas ciências lógico-dedutivas constituiu um passo civilizacional na história humana.</p> <p>A arte do início do século XX, com a introdução da diversidade linguística e o realçar dos aspectos linguísticos, respondeu “taco a taco” na assimilação integral dessas novas conquistas.</p>		Várias interpretações das “Meninas” de Velasquez
4	105		4 MATISSE: DIALÉTICAS ENTRE LINGUAGEM E REPRESENTAÇÃO	
	106	<p>Matisse, apesar de ser protagonista principal nas actividades pictóricas da revolução modernista do início do século XX, mantém sempre a tensão entre a linguagem abstracta e o referente concreto da representação.</p> <p><i>Matisse</i>: “Abstracção com raiz na realidade” [<i>citação de 1947, em Essers, Volkmar - “Henri Matisse, mestra da cor”; Editora Taschen; 1993</i>]</p>		
	107	<p>As implicações das alterações linguísticas na definição do referente notam-se por exemplo em dois quadros com o mesmo tema:</p> <p>Em a Mesa Posta de 1897, a mesa perde-se na profundidade da sala e a criada parece a autora da ordem e do ambiente doméstico</p> <p>Já na Harmonia Vermelha de 1907, a criada é reduzida a uma silhueta, com o movimento das mãos e a posição da cabeça subordinados ao ritmo dos ornamentos da parede e da toalha.</p>		1897 Mesa Posta 1907 Harmonia Vermelha
	108	<p>Da mesma maneira, os modelos de Matisse, embora sirvam para demonstrar a linguagem, mantêm-se integralmente na obra final.</p> <p><i>Matisse</i>: “Os meus modelos são figuras humanas e não simplesmente figuras num interior. São o tema principal do meu trabalho ... As suas formas não são perfeitas, mas são sempre expressivas. O interesse emocional que despertam em mim não é especialmente visível na representação dos seus corpos, mas é frequentemente captado pelas linhas ou valores espaciais que estão distribuídos por toda a tela ou folha, e por assim dizer, é o alargamento orquestral ou arquitectónico do tema”</p> <p>Ou seja, o modelo demonstra a linguagem, mas a linguagem é utilizada para representar o modelo.</p>		1906 Nu Azul 1907 Marinheiro 1909 Argelina 1914 Madame Landsberg 1921 Odalisca com Calções Vermelhos 1924 Odalisca com magnólias 1925 Odalisca com Calções Vermelhos
	109	<p>O “nu cor de rosa” de 1935, embora seja uma clara utilização de todos os tropos linguísticos matissianos, continua a ser uma representação essencial da modelo Lídia Delektroskaia.</p>		1935 Nu Cor de Rosa 1936 Nu Reclinado 1937 Retrato de Lydia 1937 Dama em Azul Fotos de Lydia Delektroskaya
	110	<p><i>Aragon</i>: “Para que é que precisa um pintor de um modelo, se é para se afastar dele?”</p>		1917 – Cabeça de Laurette com chávena de café 1917 – Laurette com chávena de café
	111	<p><i>Matisse</i>: “Se não houvesse modelo, não poderíamos afastar-nos dele.” [<i>em Néret, Gilles - “Henri Matisse”; Editora Taschen; 2004</i>]</p>		1917 – Cabeça de Laurette com chávena de café 1917 – Laurette com chávena de café

	112	A Dança de 1932 não escapa a essa tendência. Para além de nos dizer muito da arte como <i>téchné</i> , sobre o espaço, sobre a cor, sobre relevâncias, sobre contrastes, diz-nos também algo sobre a dança. No quadro de 1910 com o mesmo tema, Matisse já nos contava coisas sobre a dança: - uma roda societária - uma roda cheia de energia - a oval inclinada para a direita sugeria movimento no sentido dos ponteiros do relógio, dando o movimento da roda - a oval realça energia irregular da dança - o espaço livre entre as figuras (a mulher inclina-se para a frente, tentando apanhar a vizinha) dá dinâmica do movimento - o fruidor tem de acompanhar o esforço da dança para conseguir imaginar o fechar da roda - o esforço da dança distorce as figuras.		1910 Dança (com comentários)
	113	- o tamanho não transmite mais informação (já que cores lisas), mas dá monumentalidade ao tema. Assim aparece como definidora da dança a energia individual e colectiva, o jogo e colaboração social, o movimento, etc.		1910 Dança (com público)
	114	A Dança de 1932 sofre uma evolução desde a dança de 1910, que era no entanto a ideia original, até algo completamente diferente. Pelo erro de medição, a versão final (chamada de Paris) teve de ser substituída. Parece ter havido algum retrocesso na radicalidade para a versão final de Merion. Na Dança de Paris de 1932, acontece: - os dançarinos dissolvem-se -- não tem músculos -- não se esforçam -- reduzem-se a figuras que de tão distorcidas e estilizadas -- estão tão entrosados num fundo com um dinamismo semelhante, totalmente artificial que participa com as figuras no mesmo movimento		1932 Dança de Paris (com comentários)
	115	---- o fundo não é o fundo: há figuras atrás do fundo ---- as linhas do fundo não tem continuidade total, são linhas de força que reforçam as direções das figuras, mas que nunca estragam a dinâmica dos contrastes ---- o tradicional preto não é o fundo - a colaboração social da dança desaparece -- as figuras não têm contacto -- as figuras não interagem entre si de forma social, mas só enquanto figuras pictóricas		1932 Dança de Paris (com comentários)
	116	Há recusa de toda a representação espacial - nada de perspectiva - só num caso há uma figura escondida atrás doutra figura - não há sombras		1932 Dança de Paris (com comentários)
	117 118 119	Essas alterações são procuradas intencionalmente por Matisse. Nos estudos anteriores podem ver-se ainda -- a espessura espacial dos dançarinos -- o esforço individual e colectivo -- a interacção social		Várias versões da produção da Dança de 1932
	120 121 122	As figuras aparecem como notas numa partitura abstracta Como já tinham sido usadas na música de 1910 O que Matisse parece querer dizer então sobre a dança é que esta é: uma estrutura bastante abstracta formada por elementos lexicais básicos que são figuras de geometria complexa e bastante dinâmica, num ambiente também com linhas de força muito marcadas. Ou seja, que a dança é também uma linguagem.		1910 A Música (com comentários) 1932 Dança de Paris (com comentários)
5	123		5 MÉTODOS DE PRODUÇÃO	
5.1	124		5.1 Exigência intelectual	
	125	<i>Matisse</i> : “Já tinha essa dança em mim há muito tempo, tinha-a já posto em “La joie de Vivre” e, depois, na minha grande composição [La Danse, de Moscovo, 1910]. Todavia, desta vez, quando quis fazer esboços nas três telas de um metro, não consegui. Por fim, peguei em três telas de 5 m, com as próprias dimensões da parede, e um dia, armado de um lápis de carvão no extremo de um longo bambu, pus-me a desenhar o conjunto de uma só vez.” [<i>em Matisse - “Considerações a Gaston Diehl” - 1954, compiladas em Matisse; “Escritos e Reflexões sobre Arte”; Editora Ulisseia</i>]		Foto de Matisse pintando
	126	<i>Matisse</i> : “Estava em mim como um ritmo que me guiava. Tinha a superfície na cabeça. Mas terminado o desenho, quando comecei a pôr a cor, tive de mudar todas as formas previstas. Tinha de encher tudo aquilo de modo que o conjunto permanecesse arquitectónico.” [<i>em Matisse - “Considerações a Gaston Diehl” - 1954, compiladas em Matisse; “Escritos e Reflexões sobre Arte”; Editora Ulisseia</i>]		Várias versões da produção da Dança de 1932
	127	<i>Matisse</i> : “Por outro lado, devia associar-me intimamente à alvenaria para que as linhas resistissem aos enormes blocos salientes da base dos arcos; e mais, para que os atravessassem com vigor suficiente para se ligarem umas às outras.” [<i>em</i>		Várias versões da produção da Dança de 1932”

		<i>Matisse - "Considerações a Gaston Diehl" - 1954, compiladas em Matisse; "Escritos e Reflexões sobre Arte"; Editora Ulisseia]</i>		
	128	<i>Matisse: "Para compor com tudo isto e obter qualquer coisa que viva e cante, só podia procurar às apalpadelas, modificando sem cessar os meus compartimentos de cores e os meus negros. Tinha colocado os tons mais sombrios, que eram os meus negros, contra as próprias arcadas, mas quando substituí o papel pela cor, tive de fazer de novo um certo número de modificações devido ao brilho próprio da matéria pictórica, que alterava o equilíbrio já estabelecido" [em Matisse - "Considerações a Gaston Diehl" - 1954, compiladas em Matisse; "Escritos e Reflexões sobre Arte"; Editora Ulisseia]</i>		Várias versões da produção da Dança de 1932"
	129	Não é o movimento inconsciente da mão que gerou "A dança", foram três anos de estudo, investigação, tentativa e erro, de pura actividade intelectual acompanhada da necessária efectivação material.		Várias versões da produção da Dança de 1932"
	130	<i>Matisse: "Calculada não é palavra exacta. Trabalhei quarenta anos sem interrupção; fiz estudos e experiências. O que faço agora vem do coração. Toda a minha pintura é assim. Sinto-a" [em Matisse - "Entrevista com Dorothy Dudley" - 1933, compiladas em Matisse; "Escritos e Reflexões sobre Arte"; Editora Ulisseia]</i>		Várias versões da produção da Dança de 1932"
	131	<i>Dorothy Dudley: "O que queria dizer que o cálculo era nela um hábito, e que só quando o cálculo se torna um hábito é que pode ser exacto." [em Matisse - "Entrevista com Dorothy Dudley" - 1933, compiladas em Matisse; "Escritos e Reflexões sobre Arte"; Editora Ulisseia]</i>		Várias versões da produção da Dança de 1932"
5.2	132		5.2 Experimentação	
	133 a 155	A técnica Matissiana pode ser vista em plenitude na evolução do "nu cor de rosa" fotografada pela própria modelo em vários dos seus estádios de execução.		Fotos do "Nu Cor de Rosa" 1935 Nu Cor De Rosa
5.3	156		5.3 Consistência	
	157	Matisse limitou os temas que estudou, não dispersando o seu esforço artístico nos 50 anos da sua voz própria (1905 a 1954), como se necessitasse de manter alguns invariáveis ao longo das suas experiências, para controlar os resultados das suas investigações linguísticas. Tropos ou figuras repetem-se com intervalos de décadas. É assim que a Harmonia Vermelha de 1908 é estudado outra e outra vez, até ao Grande Interior Vermelho de 1948.		1908 Harmonia vermelha 1911 Estudo Vermelho 1947 Interior Vermelho 1948 Grande Interior vermelho
	158	É assim que Zulma de 1949 vai buscar a figura a Luxo de 1908 e a separação em duas metades à Risca Verde de 1905		1949 Zulma 1908 Luxo 1905 A Risca verde
	159	A Dança de 1932 participa nessa pesquisa paciente e paulatina, que se pode ir buscar à Alegria de Viver de 1905 que transitou a roda de dançarinos para as Danças de 1909 e 1910, que foram utilizadas em várias outras obras. Mas a disposição das figuras numa pauta pode vir da Música de 1910, que já tinha importado as figuras da Pastoral de 1906. A famosa combinação verde azul já aparece em 1900. Culmina tudo e muito mais na Dança de 1932, mas continua a imperturbável pesquisa nos papeis pintados até ao fim da vida de Matisse.		1932 A Dança de Merion Alegria de Viver 1909 A Dança 1910 A Dança 1909 Natureza Morta e a Dança 1912 Chagueiras e a Dança 1910 A Música 1906 Pastoral 1900 Nu Masculino 1938 Duas Dançarinas 1952 Nu Azul
6	160		6 MATISSE: O Clássico em Arte	
	161 a 168	A pintura de Matisse não nos grita aos ouvidos, não precisa de chorar, não nos quer impingir emoções através de efeitos fáceis, não apresenta deformações erráticas, mas utiliza as formas tradicionais do clássico – a grande forma, estruturas formais de grande alcance, desenvolvimento linguístico, inovação, a utilização de formas metafóricas complexas. É dirigida a um espectador tranquilo, mas activo, intelectualmente ávido de aprender aquilo que os especialistas como Matisse estudaram toda a sua vida activa, as grandes estruturas cognitivas do mundo, que assimiladas criticamente permitem participar na grande aventura humana do conhecimento.		1932 A Dança de Merion (várias apresentações)

BIBLIOGRAFIA

Essers, Volkmar - “Henri Matisse, mestra da cor”; Editora Taschen; 1993

Gombrich, E. H. ; “A História da Arte” ; Público, 2005

Matisse; “Escritos e Reflexões sobre Arte”; Editora Ulisseia

Néret, Gilles - “Henri Matisse”; Editora Taschen; 2004

Russell, John; “The World of Matisse”; Time-Life 1973

Vários; “A Grande História da Arte – vol. 14; Mediasat Group, 2006

Vários; “Matisse”; Editora Globus; 1994