

ESSE BRINQUEDO BARATO: O DISRUPTIVO JAZZ DE HENRI MATISSE

THIS CHEAP TOY: HENRI MATISSE'S DISRUPTIVE JAZZ

Laura Erber (DTT-UNIRIO)

Resumo

O ensaio propõe uma análise do livro *Jazz* de Henri Matisse (1869-1954), interrogando a relação imagem-texto e as conseqüentes tensões entre abstração e figuração que caracterizam a última fase de sua obra. São questões cruciais para o redimensionamento da aventura moderna da pintura, bem como para o entendimento da crise da representação que vai além do gesto destrutivo, revelando assim uma visualidade contraditória, nos limites da figuração.

Palavras-chave | Henri Matisse | visualidade | abstracionismo | figuração | crise da representação

Abstract

The essay sets out to analyze the book *Jazz*, created by Henri Matisse (1869-1954), by questioning the relation between image and text and the tensions between the abstract and the figurative that characterize the last phase of Matisse's work. These two points are crucial to an understanding of the modern adventure in pictorial visuality and to comprehend the crisis of representation that goes beyond the destructive attitude to enable a reading of plasticity on the periphery of the figurative.

Keywords | Henri Matisse | visuality | abstractionism | figurativism | crisis of representation

Laura Erber é doutora em Estudos de Literatura pela PUC-Rio e professora adjunta do Departamento de Teoria do Teatro da UNIRIO. É autora de *Ghériasim Luca* (EDUERJ, 2012), *Esquilos de Pavlov* (Alfaguara, 2013) e *Os corpos e os dias* (Editora de Cultura, 2008).

Laura Erber has a Ph.D. in Literature Studies from the Pontifícia Universidade Católica of Rio de Janeiro (PUC-Rio) and is an Assistant Professor of the Department of Theater Theory at the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO). She is the author of *Ghériasim Luca* (EDUERJ, 2012), *Esquilos de Pavlov* (Alfaguara, 2013), and *Os corpos e os dias* (Editora de Cultura, 2008).

Esse brinquedo barato: o disruptivo *Jazz de Henri Matisse*

Laura Erber

A pintura ocupa estrategicamente os furos da linguagem

Jean-Marie Pontévia

*Esse brinquedo barato me cansa
e todo meu ser se revolta
diante de sua importância invasora!*

Matisse

(em carta a André Rouveyre a propósito de *Jazz*, 1944).

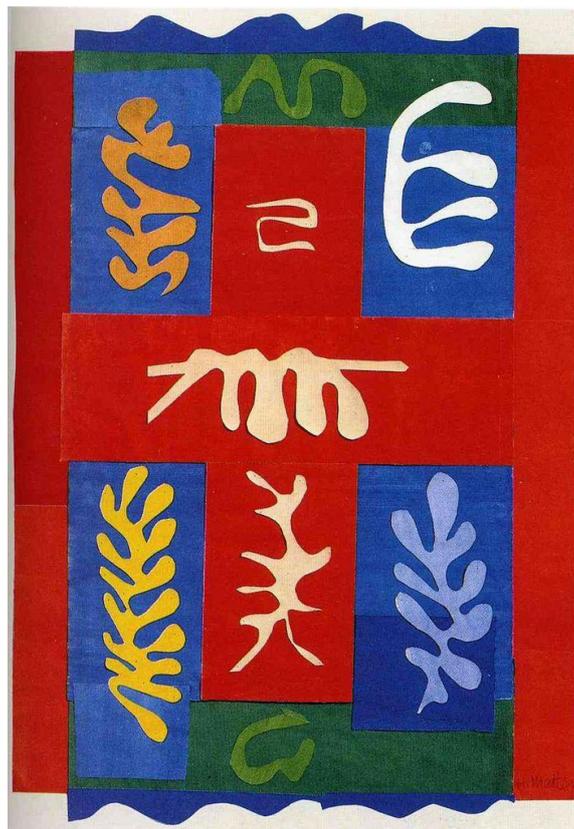


Imagem do livro *Jazz*, Henri Matisse, 1947.

Dada por perdida a consistência da referencialidade e a representação como estratégia gloriosa no interior das artes plásticas,

coube aos artistas modernos desdobrar e potencializar as consequências muitas vezes contraditórias e aporéticas de uma nova situação plástica. Aqueles que, ao metabolizarem essa crise, não tomaram a via do abstracionismo geométrico, viram-se obrigados a reelaborar incessantemente seus procedimentos criativos, conferindo novos sentidos aos processos de figuração. A partir do livro *Jazz* e dos escritos e cartas deixados por Henri Matisse (1869-1954), este trabalho propõe discutir duas questões que nessa obra se oferecem como pontos inquietos de reflexão, a meu ver, ainda atuais: a relação imagem-texto e a questão das tensões entre abstração e figuração, encaradas aqui como nós significativos para o entendimento da aventura da arte moderna, especialmente no deflagrar da autonomia do signo plástico. A crise moderna da representação, em muitos artistas, foi sucedida por uma plasticidade nos limites da figuração, ou na incessante passagem “de uma bruma a uma carne”, como diria o poeta Henri Michaux (Michaux, 2001: p. 214). Gilles Néret, ao analisar a obra de Matisse, batizou essa passagem de “tentação da abstração” (Néret, 2006), mas a expressão força precipitadamente o entendimento da questão; talvez exista em Matisse uma ambivalência que se mantém como tal, esgarçando a própria noção de *figuração*. Trata-se de observar em Matisse um processo plástico cujo álibi da referencialidade é drasticamente posto em xeque – sem que, no entanto, a obra se renda ao exercício puramente abstrato ou formal. *Figuração*, nessa obra, não significa o processo de passar do informe à forma, do caos a ordem. Na verdade, a *figuração* aqui significaria antes um processo de *desfiguração*, num gesto que tenta tirar as máximas consequências do abandono das identidades, das morfologias e das fisionomias estáveis. Assim, por *figuração* deve-se entender um processo infinito de decomposição e recomposição que implica tanto os corpos figurados quanto a linguagem que os engendra.

Num texto de 1939, Matisse comentava a relação com o modelo, referindo-se a este como indispensável, mas não no sentido realista. Matisse chega a falar de uma violação de si mesmo diante do objeto de simpatia que é o modelo; este deflagraria no artista uma violência, que atinge o estatuto da representação:

Quando estou com um modelo, somente quando ele se abandona ao repouso é que adivinho a pose que lhe convém e a qual me submeterei como um escravo. Muitas vezes mantenho essas moças por vários anos, até esgotar o interesse. O que será que exprimem meus signos plásticos? O estado de alma (termo que não aprecio) delas, pelo qual me interesso inconscientemente, ou o quê? Suas formas nem sempre são perfeitas, mas elas sempre são expressivas. O interesse emocional que me inspiram não se mostra especificamente na representação de seus corpos, e sim, muitas vezes, em linhas ou valores especiais que se distribuem em toda a tela ou papel e formam sua orquestração, sua arquitetura. [...]

Dizem a meu respeito: “Esse encantador que gosta de encantar monstros”. Nunca achei que minhas criações fossem monstros encantados ou encantadores. Alguém me disse que eu não via as mulheres tal como as representava, ao que respondi: “Se encontrasse alguma assim na rua, fugiria apavorado”. Antes de mais nada, não crio uma mulher, *faço um quadro* (Matisse, 2007: p. 180).

Daí depreende-se que a devoção do pintor diante de seu modelo deva ser entendida menos como submissão do que como uma espécie de aniquilação secreta do modelo em benefício da própria pintura.

Técnica, ritmo e cor

Em 1944, Henri Matisse concluía a série de pranchas que compunham o livro *Jazz*, editado por Tériade (Efstratios Eleftheriades), que entraria para a história dos livros de artista. Trata-se de um livro realizado com papéis pintados por Matisse e depois recortados e colados: “Recortar a cru na cor me faz lembrar o talhe direto dos escultores. Este livro foi concebido com esse espírito” (Matisse, 2007: p. 267), e esse “talhe direto” de que fala

Matisse permitia a ele realmente desenhar diretamente com as cores, sem ter de obrigá-las a preencher espaços entre linhas. Ele já havia utilizado essa técnica em duas situações antes de realizar as pranchas de *Jazz*: nas maquetes para o seu mural *Dance* de 1936 e numa composição para a capa da revista *Cahier des Arts* na qual trabalhava Tériade. Se, como sugere Jean-Luc Nancy, toda técnica consiste em “saber se portar para produzir aquilo que não se produz por si mesmo”,¹ no livro *Jazz*, Matisse consegue extrair da sua técnica de “desenhar com a tesoura” uma plasticidade fascinante, onde as cores rendem sua máxima expressão na configuração de um plano visível marcado pela frontalidade. Matisse se pronuncia sobre essa questão alguns anos mais tarde, numa carta endereçada a André Rouveyre:

Com o tipo de relações de cor que sou levado a usar para transmitir o que sinto, eliminando o acidental, vejo-me representando os objetos sem linha de fuga. Quero dizer, VISTOS DE FRENTE, quase um ao lado do outro, ligados entre si por meu sentimento, numa atmosfera criada pelas relações mágicas da cor. Por que não, para ser lógico, empregar apenas cores locais, sem reflexos? Personagens no mesmo plano como os bonecos das barracas de tiro nesses elementos de representação simplificada [...] (Matisse, 2007: p. 217).

Em *Jazz* transparece essa mesma busca por uma “representação simplificada”, captada na sua frontalidade. Se para Matisse a cor se apresentava cada vez mais como “liberação” – “A cor é acima de tudo, talvez ainda mais que o desenho, uma libertação” (Matisse, 2007: p. 225) – é compreensível que essa “simplificação” significava também a busca por um tipo de desenho no qual a linha perdia importância em favor da cor. Essa liberação da cor no espaço plástico, que os “desenhos com tesoura” possibilitavam, se desdobraria na busca por um ritmo próprio, para o qual a sua paixão pelo arabesco irá contribuir notavelmente. Como colorista genial

¹ No original: “La technique, c’est de savoir s’y prendre pour produire ce qui ne se produit pas de soi-même” (Nancy, 2004: p. 49).

que era, Matisse tem plena consciência da importância da precisão no manejo das cores:

A cor exige muita precisão nas contribuições das várias partes componentes, e sua ação deve ser empregada da maneira mais completa e direta. Isso dá firmeza; as relações vagas dão expressões vagas e moles. A influência mútua das cores é absolutamente essencial para o colorista, e obtêm-se tons mais belos, mais fixos, mais imateriais sem exprimi-los materialmente (Matisse, 2007: p. 231).

Vale notar ainda que os *cut-outs* – como também viria a ser chamada a sua técnica de desenhar com papéis coloridos – não são meros improvisos, nem sua execução é ligeira ou impulsiva; eles exigiam de Matisse um incansável trabalho combinatório até alcançar a composição e a intensidade desejadas. Daí que mesmo a preparação de *Jazz* lhe tenha custado ao menos dois anos de dedicação. Embora Matisse tenha começado a utilizar os *cut-outs* na maquete de *Dance*, fazia questão de afirmar essa técnica não como mero exercício preparatório, mas como resultado de um longo percurso que não implicava numa condenação da pintura a óleo:

Não recomendo de maneira nenhuma essa forma de expressão como meio de estudo. Não é um ponto de partida, é um resultado. Ela exige infinita sutileza e grande bagagem. É preciso estudar por muito tempo, não se apressar. Assim, quem começa pelo signo chega muito rápido a um impasse. Já eu passei dos objetos para o signo (Matisse, 2007: p. 278).

Nos desenhos com tesoura, o impacto de uma cor sobre outra é resolvido sobretudo em termos de ritmo e de intensidade, o que conduz inevitavelmente a uma associação entre música e pintura. O próprio Matisse chega a fazer algumas analogias possíveis entre pintura e música, cor e timbre:

As cores possuem uma beleza própria que deve ser preservada, assim como em música procura-se preservar os timbres. [...] Sem dúvida, existem mil maneiras de trabalhar

a cor, mas quando se faz uma composição com ela, assim como o músico com suas harmonias, é uma simples questão de valorizar diferenças (Matisse, 2007: p. 223).

A exigência de Matisse com o resultado plástico da experiência com as cores recortadas era tão forte que considerou o resultado de *Jazz* um enorme fracasso, chegando a referir-se ao livro como “um *fasco* absoluto” (Matisse, 2007: p. 274) em carta a André Rouveyre. E se perguntava por que os papéis recortados, quando dispostos na parede, o agradavam tanto e como a sua transposição para o livro lhes tirava o encanto. Esse desencanto de Matisse contrasta com o enorme sucesso do livro, que imediatamente após a publicação foi exposto em importantes centros de arte europeus.

Do livro ao circo, do circo ao jazz

A música e a cor certamente não têm nada em comum, mas seguem caminhos paralelos. Sete notas com leves modificações, bastam para escrever qualquer partitura, por que não seria o mesmo na plástica?

(Matisse).

Antes de *Jazz*, Matisse já havia realizado sob encomenda do editor Albert Skira as ilustrações para o livro *Poésies* de Mallarmé, uma série de águas-fortes em traços finíssimos. Nas declarações feitas pelo próprio Matisse, o que o interessava no processo de criação do livro não era a questão da representação dos conteúdos da poesia de Mallarmé, pelo contrário, Matisse defende uma margem de manobra em relação ao texto que permita ao artista extrair dele força visual:

É agradável ver um bom poeta transportar a imaginação de um artista de outra área e lhe permitir criar seu próprio equivalente da poesia. O artista plástico, para tirar o melhor partido de seus dons, deve cuidar para não se prender demais ao texto. Pelo contrário, ele deve trabalhar em liberdade, sua sensibilidade se enriquecendo no contato com

o poeta que ilustrará. Ao terminar essa ilustração das poesias de Mallarmé, gostaria simplesmente de dizer: “Eis o trabalho que fiz depois de ler Mallarmé com prazer” (Matisse, 2007: p. 239).

Já nesse livro, Matisse mostra-se atento ao texto como massa visual, interessa-se sobretudo pela relação que se estabelece entre tipografia e imagem, pensando nas possibilidades de convivência lado-a-lado. Matisse pensa e age muito mais como um designer *avant la lettre* do que como um ilustrador:

Comparo minhas duas folhas a dois objetos escolhidos por um malabarista. Suponhamos, em relação a esse problema, uma bola branca e uma bola preta e de outro lado minhas duas páginas, a clara e a escura, tão diferentes e no entanto lado a lado. Apesar das diferenças entre os dois objetos, a arte do malabarista os converte num conjunto harmonioso aos olhos do espectador (Matisse, 2007: p. 235).

Mas *Jazz* surge de modo totalmente diverso. O ponto de partida não é um texto, mas as pranchas feitas de papéis coloridos e recortados; só mais tarde Matisse insere entre elas um texto, escrito por ele mesmo. Durante a sua execução, Matisse referia-se a ao projeto como *Cirque*. De fato, percebe-se no livro a insistência de imagens que remetem a números e personagens circenses (“O engolidor de facas”, “O atirador de facas”, “O pesadelo do elefante branco”), aos quais vêm se juntar personagens do carnaval (“Enterro de Pierrot”) e figuras míticas (a famosa prancha intitulada *Icaro*). Ao abdicar do título *Cirque* e incorporar o nome *Jazz*, com o qual Tériade o havia batizado na correspondência trocada entre eles, Matisse parece estar também se desobrigando do compromisso direto com a representabilidade, desarmando a relação de semelhança e enfatizando o aspecto rítmico e fulgurante das pranchas – o *swing* fulgurante que atravessa o livro independentemente daquilo que as imagens representam. *Swing* aqui não é uma palavra inocente: em música, é um termo que resiste a uma descrição definitiva, pois ele é determinado pelo fraseado, pelo ritmo e pelo ataque das notas. O *swing* não é inscrito na partitura, por mais detalhada e precisa que seja a sua notação. André Francis, autor do livro *O*

jazz, oferece uma sugestão de definição interessante: “tocar com *swing*, *swingar*, significa trazer à execução de uma peça um certo estado rítmico que determine a sobreposição de uma tensão e de um relaxamento” (Francis, 1987: p. 24). Esta seria, por assim dizer, a delicada calibragem do *swing*: flexibilizar o ritmo, imprimir “balanço” a uma frase e ainda assim manter a precisão, não deixar que se perca o foco da música, evitando que ela perca o caráter incisivo. Mas talvez tenha sido Charles Mingus quem caracterizou o *swing* do modo mais claro e instigante. Para ele, se tomássemos uma música na qual os tempos estivessem precisamente definidos e se, em seguida, delimitássemos um “halo”, uma região ao redor da posição original de cada nota, veríamos que a nota pode cair em qualquer ponto dessa região, conforme deseje o executante. A música como um todo, portanto, oscilaria caprichosamente dentro dessas regiões de “incerteza”. Mas para que o *swing* se configure de fato é crucial que o limite dessas regiões ou halos não ultrapasse o ponto no qual o ritmo deixa de ser *swingado* para se tornar impreciso ou vago. E como se determina esse ponto? Os grandes músicos de *jazz* desenvolvem uma intuição que os permite manter tensionado esse jogo de precisão e imprecisão o tempo todo.

No *Jazz* de Matisse, temos uma tensão não apenas criada em torno das cores e formas e suas modulações *swingadas*, mas também entre figuração e abstração. É que as pranchas de *Jazz* parecem equilibrar-se na tensão e na oscilação entre uma figurabilidade precária (ou seja, que não se compactua inteiramente com a representação) e a aposta num despojamento visual mais radical, que abre caminho para a abstração sem, no entanto, aderir a ela de modo incondicional ou militante. Desse modo, o livro *Jazz* oferece uma situação privilegiada para se pensar os caminhos da liberação do signo plástico em Matisse, não como um percurso teleológico, nem tampouco como movimento progressivo que teria em seu ponto de chegada a conquista plena do signo abstrato, mas como gesto plástico ambivalente, que consegue extrair uma singular força plástica dessa oscilação:

Sinto necessidade de me afastar de todas as pressões, de todas as ideais teóricas, para me entregar a fundo e

totalmente, distanciando-me do momento, dessa moda de distinguir entre figurativo e não-figurativo (carta a André Rouveyere sobre o livro *Jazz*, 1947, p. 247).

Em *Jazz*, também a palavra (seja sob a forma de títulos, seja sob a forma de texto) não comparece como elemento pacificador das contradições, mas, pelo contrário, como agente intensificador. No próprio texto escrito-desenhado que acompanha as imagens, nota-se a tendência a retomar, por outra via – mais reflexiva talvez – a relação de representabilidade que havia sido inicialmente rompida ao abdicar tanto do título quanto de algumas imagens mais diretamente referidas ao circo, que não entraram na versão por escolha do próprio Matisse. No texto, Matisse se vê como que confrontado com a impossibilidade de se esvaziar inteiramente o texto de algum conteúdo, mas, ao mesmo tempo, deseja não impô-lo sobre as imagens.

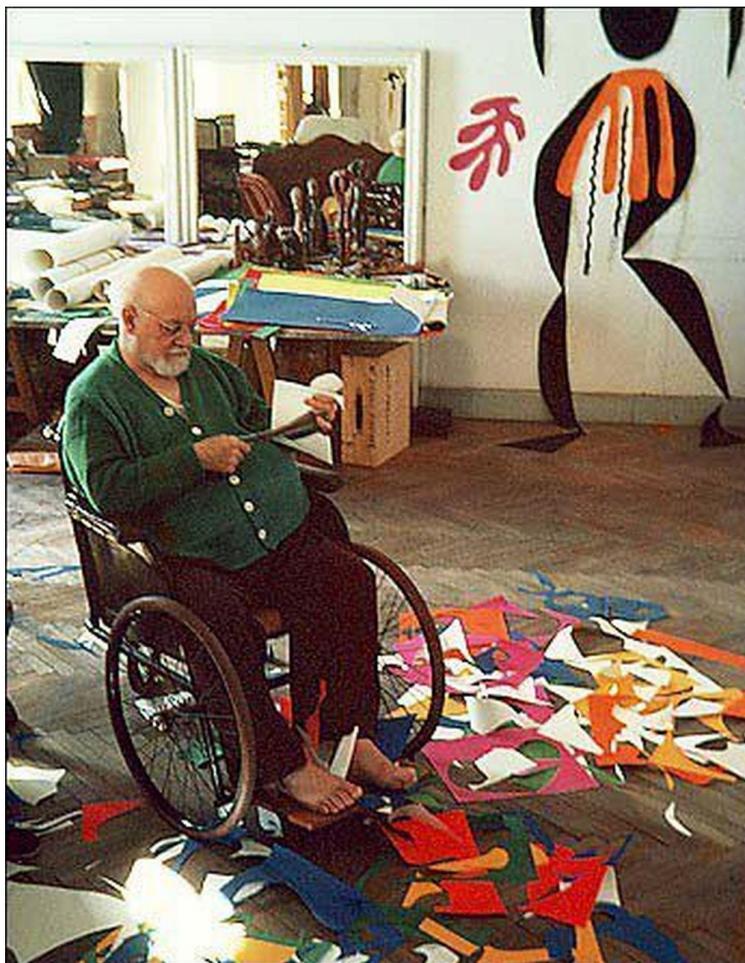


L'escargot, de Henri Matisse, colagem realizada entre 1952 e 1953.

O texto em Jazz

Matisse se refere ao texto de *Jazz* como decorativo e funcional, e o faz no interior do próprio livro, criando em sua escrita caligráfica um meta-texto: “essas páginas servem apenas como acompanhamento de minhas cores, do mesmo modo que os ásteres ajudam na composição de um buquê de flores.” (Matisse, 2007: p. 263). Logo de início, no próprio texto ele afirma que utilizará “anotações feitas durante a vida de pintor”, e de fato o texto parece ser composto por notas, por pensamentos breves sobre a pintura e outros temas (“Se acredito em Deus?”), sobre as técnicas empregadas (desenhar com tesouras, a confiança na mão, “Minhas curvas não são loucas”) e alguns motivos (um buquê malogrado, um avião, lagos de atol) e as disposições (felicidade, alegria, ódio, amor) que envolvem seu ato criativo. Mas se o texto em *Jazz* postula antes de mais nada o entendimento da palavra escrita como parte do mundo visível, ele também não deixa de atuar como reflexão sobre o processo criativo no interior do próprio objeto plástico. Vale notar que, diferente do que ocorria nos outros livros ilustrados por Matisse, em *Jazz* ele extrapola a separação rígida entre cada página e cria situações de contaminação mútua entre palavra e imagem. O texto não visa traduzir o visível em palavras, mas cria simultaneamente um cruzamento e uma disjunção entre ambos. Michel Foucault, em famoso ensaio sobre Magritte, Klee e Kandinsky (*Isto não é um cachimbo*), afirma que a pintura esteve durante vários séculos (do séc. XV ao séc. XX) regulada por princípios que mantinham texto e imagem em franca separação; ele mostra como a representação plástica implicava na semelhança enquanto a referência linguística a excluía. “Faz-se ver pela semelhança, fala-se através da diferença” (Foucault, 1989: p. 39-40). Desse modo, o sistema das imagens não poderia se cruzar ou se fundir ao sistema verbal, um seria inevitavelmente regrado pelo outro, sua convivência estava fadada a uma eterna subordinação. Foucault mostra também como na modernidade esses princípios foram rompidos, dando

lugar a outro modo de relação entre os campos visual e linguístico, no qual já não imperava o pressuposto hierarquizante; esse outro modo ele chamará de *não-relação*. Em *Jazz*, temos um exemplo discreto – muito mais discreto, pelo menos se comparado aos meios empregados por Magritte – de embaralhar e desfazer as hierarquias entre esses dois campos. E mesmo que essa não fosse a intenção de Matisse, seu livro acaba por colocar para o leitor a questão da relação entre as palavras e as coisas, sem no entanto apresentar uma solução definitiva ou conscientemente planejada para ela. No entanto, a questão está ali, atravessando o livro, produzindo impasses não paralisantes, quase silenciosos. É assim que Matisse pode afirmar sobre o real da arte, que ele “começa quando não se entende mais nada do que se faz, do que se sabe, e resta em nós uma energia tanto mais forte quanto mais contrariada, reprimida, comprimida” (Matisse, 2007: p. 267).



Matisse nos últimos anos no seu ateliê realizando os *cut-outs*.

Referências bibliográficas

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

FRANCIS, André. *O Jazz*. São Paulo: Martins Fonte, 1987.

MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte: Henri Matisse*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

NANCY, Jean-Luc. *Les muses*. Paris: Galilée, 2004.

NÉRET, Gilles. *Henri Matisse*. Taschen, 1998.