

Introdução

De acordo com Clement Greenberg, “o frio hedonismo de Matisse e sua implacável exclusão de tudo exceto a sensação concreta e imediata será no futuro, uma vez que estejamos distante da presente *Zeitgeist*, melhor compreendida como o mais profundo estado de ânimo da primeira metade do século XX”¹. (tradução nossa)

Matisse tornou-se o grande vórtice da sensibilidade moderna: sem qualquer comprometimento com ideologias de grupo, manipulou livremente as mais variadas formas da linguagem plástica moderna.

Essa liberdade o conduziu à manipulação dos conceitos de linha e cor para além das tensões plásticas que obedeciam a uma lógica estrita de autonomia. Mesmo no cubismo, linha e cor mantinham-se como antíteses.

Matisse não entendia como linha e cor poderiam estar separadas:

“Não é possível separar desenho e cor - dizia. Por isso sua imensa dificuldade em entender a dissociação cubista destes dois elementos”²

No entanto, admirava a desenvoltura com que Picasso operava essa separação, daí seu interesse pela manipulação da lógica cubista, mas apenas como técnica exploratória. Matisse abandona a necessidade de criar essa tensão autônoma entre linha e cor. Contudo, realiza essa operação de forma sensível, criando uma ambigüidade conceitual no plano cromático, onde linha e cor assumem funções intercambiáveis, ao mesmo tempo sensíveis e intelectivas.

Georg Simmel, homem formado no século XIX, dizia ser o “intelecto, o órgão psíquico menos sensível, que está o mais distante das profundezas da personalidade”³. Entendia que, em um momento de grande avanço da técnica e dos meios de produção, a intelectualização assumiria um papel nefasto que, ao mesmo tempo que daria condições ao homem de

¹ Greenberg *apud* O'BRIAN, John. **Ruthless Hedonism: the american reception of Matisse**. Chicago: University Chicago Press, 1999. p. 182

² BOIS, Yve-Alain. **Matisse and Picasso**. Flammarion: Paris, 2001. p. 28.

³ SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito.(1903). **Mana**, Rio de Janeiro, v.11, n.2, out. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132005000200010&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 20 set. 2009.

se adaptar às transformações das relações entre sujeito e objeto na recém-inaugurada era da técnica e dos novos meios de produção, seria também responsável pela decadência da sensibilidade e da subjetividade diante de um objeto cultural cada vez mais distante das necessidades do espírito.

Sobre o papel da arte diante de sua visão do homem moderno, disse Matisse:

Sonho com uma arte de equilíbrio, de pureza, de tranquilidade, sem temas inquietantes ou preocupantes, uma arte que seja, para qualquer trabalhador cerebral, quer o homem de negócios, quer o homem cultivado, por exemplo, um lenitivo, um calmante mental, algo como uma boa poltrona onde ele pode relaxar o cansaço físico.⁴

Matisse dilui o "esforço cerebral" contido nos desdobramentos teóricos da linguagem artística moderna e lança ao homem comum, "ao trabalhador de negócios" a possibilidade de sentir esses mesmos desdobramentos para além da percepção analítica dos signos autônomos.

Veremos que o não pertencimento de Matisse a qualquer ideologia de grupo após sua incursão no fauvismo não deve ser entendido como uma oposição aos princípios do projeto racionalista derivado do cubismo, e sim como uma complementação que perscrutava sua aparência. Esse projeto tratava fundamentalmente da analítica da aparência, uma aparência estética que se pretendia científica a partir do funcionamento do processo dialético da antítese. Não seria esse regimento lógico, como assinala Nietzsche, "uma escapatória ante o pessimismo? Uma sutil legítima defesa contra a *verdade*? E, moralmente falando, algo como covardia e falsidade? E amoralmente falando, uma astúcia?"⁵

Matisse não propunha uma escapatória ante o pessimismo, tampouco condicionava sua sensibilidade à uma razão estritamente lógica que salvaguardasse sua alma da morbidez sensível do mundo cerebral. Matisse era um esteta, e talvez represente a máxima de Nietzsche que afirma que "a existência no mundo só se justifica como fenômeno estético".⁶ Contra as

⁴ MATISSE, Henri. **Escritos e reflexões sobre arte**. Cosac Naify: São Paulo, 2007, p.54, nota 47

⁵ NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das letras, 2007. p. 12

⁶ NIETZSCHE. op. cit. p. 14

dores do mundo, não oferecia uma solução perene e objetiva, e sim uma comunhão temporária e sensível.

Sua arte não propunha um projeto de ordem, bastava-se como lenitivo, e os “conceitos fundamentais da história da arte”, em vez de questionados analiticamente, foram desmembrados sensivelmente no plano pictórico.

Matisse não tensionava os conceitos de linha e cor como antíteses, e sim como equivalências perceptivas. A autonomia da arte ocorre na manifestação de todas as suas ambigüidades e complexidades, e não na pura revelação de seus meios ou no tensionamento das estruturas hierárquicas que consubstanciam sua linguagem.

Qualquer ordem sintática no plano pictórico é trabalhada por Matisse no plano da ambigüidade conceitual, e esse foi exatamente o maior exercício da sensibilidade moderna: a condensação pela equivalência, não pela diferença, das qualidades sensíveis e intelectivas da obra.

Essa ambigüidade entre o sensível e intelectual – que parte do princípio de uma análise endógena e pertinente ao plano pictórico enquanto instância autônoma - tem início no falso *trompe l'oeil* de Ingres: a verossimilhança clássica só existe num primeiro momento de observação. A linha, apesar de ainda manter a notação tradicional de contorno, desvia-se da verossimilhança e cria formas autônomas. Não se trata aqui apenas de uma ruptura com o sistema de representação naturalista, mas algo bem mais complexo: suas linhas, ao abandonarem a intenção de verossimilhança e o caráter táctil da pintura clássica, tornam-se contornos de uma entidade abstrata.

Disse Barnett Newmann *apud* Schneider: "Esse homem, Ingres, era um pintor abstrato. Olhava mais para a tela do que para o modelo. Kline, de Kooning – nenhum de nós existiria sem ele."⁷ (tradução nossa)

Matisse serve-se bem da liberdade de Ingres quanto ao uso da linha, emancipando-a em seu arabesco:

⁷ SCHNEIDER, Pierre. Through the Louvre with Barnett Newman. *ARTnews*, June, p. 34–72, 1969. p. 39. .

Veja em seus desenhos com estudos de figuras em pé essa linha visível que passa pelo esterno e pelo maléolo interno da “perna de sustentação”. Em torno dessa linha fictícia evolui o “arabesco”.⁸

Com Matisse a linha deixa de possuir apenas o tradicional caráter intelectual, de ordenação da percepção sensível, que por sua vez não corresponde à totalidade das sensações que o artista apreende da realidade. Foi a partir da necessidade de Cézanne em condensar a percepção sensível num topos clacissizado que a tinta de Matisse tornou-se cada vez mais seca e superficial – no sentido físico – ao contrário das manchas atmosféricas dos impressionistas. Cézanne foi o primeiro a perceber – e a entender – que a pintura não poderia abrir mão da condensação entre a percepção sensível e a solidez tátil.

A linha de Matisse uniu a liberdade plástica de Ingres à solidez das superfícies de cor absolutamente não lineares de Cézanne, dado que a linha para Cézanne ainda respondia por uma força demasiado intelectual. Assume, portanto um papel mais sensível quando deixa de fornecer à forma uma ordem cartesiana. Trata-se de um gesto que afirma ambigualmente a forma: a sensibilidade da linha desafia sua natureza intelectual ao dotar-se de uma potência cromática. Podemos perceber esse caráter ambíguo também nas “linhas negras” nas séries de composições em cores primárias de Mondrian, as quais podem ser percebidas também como cores, e não como uma mera estrutura de ordem geométrica.

Contudo, essa equivalência conceitual jamais se realiza completamente em Matisse. Sua ambigüidade configura-se como o grande reflexo de um ânimo hedonista, cuja resposta à superficialidade do pensamento é a busca descomprometida do mundo como acontecimento estético:

As pessoas dizem às vezes que a Beleza é apenas superficial. Pode ser que seja. Mas, pelo menos, não é tão superficial quanto o pensamento. Para mim, a Beleza é a maravilha das maravilhas. São apenas as pessoas

⁸ MATISSE, op. cit. p. 267

superficiais que não julgam pelas aparências. O verdadeiro mistério do mundo é o visível, não o invisível.⁹

O pensamento de Wilde nos vale aqui como caráter introdutório desse pensamento hedonista acerca da arte, e que irá atravessar os séculos XIX e XX: “Um novo hedonismo – isso é o que nosso século deseja”¹⁰, continua Wilde sob o epíteto de Lord Henry.

O esteticismo hedonista de Wilde, embora tipificado no século XIX pelos pré-rafaelitas, pode ser entendido como uma forma de sentir o mundo que se afirmaria como uma das principais qualidade da sensibilidade plástica moderna.

O trabalho lança-se agora a investigar a origem e as conseqüências desse hedonismo na aparência pictórica, a fim de expor como a dupla função cartesiano-sensível da linha fora trabalhada por Matisse, e como sua manipulação sensível dos conceitos de linha e cor, linear e pictórico – recapitulando Wolfflin - convertera-se no grande vórtice da sensibilidade moderna.

⁹ WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. São Paulo: Landmark, 2009. p. 43

¹⁰ WILDE, op.cit. p. 43.

1

Ingres e Matisse

*Desenhar não é somente reproduzir um contorno. A expressão, a forma interna, o plano, o modelo - tudo deve ser sentido, se haveis de "desenhar".*¹¹

Ingres

Ingres ainda operava a partir do sistema pictórico tradicional (modelagem, *chiaroscuro*), mas silenciosamente efetuava distorções anatômicas em suas figuras e retirávas-lhes o peso escultórico, deslocando a idealização do belo clássico para uma preocupação formal voltada para a harmonia autônoma da composição no quadro.

Disse Argan:

Ingres não aceita um ideal formal a priori. Tudo o que se vê, desenha-se, pinta-se, pode alcançar um valor de forma absoluta[...] é o primeiro a compreender que forma não é senão o produto do modo de ver e experimentar a realidade, próprio do artista; isto é, é o primeiro a reduzir o problema da arte ao problema da visão.¹²

Ingres parece revelar pela primeira vez na arte moderna o cansaço da moral clássica, cujo último suspiro pôde ser presenciado no neoclassicismo de David.

Exemplo desse cansaço é sua renúncia ao sistema de representação clássico. Moralmente falando, não seria o grande segredo de David sua covardia perante os mestres?

Ó David, David, foi este porventura teu segredo? Foi esta porventura tua ironia? “(Oh Sócrates, Sócrates, foi este porventura teu segredo? Foi esta porventura tua ironia?)”¹³

¹¹ Cf em INGRES, Jean-Auguste. *Ingres raconté par lui-même et par ses amis*: pensées et écrits du peintre. Geneva: Pierre Cailler, 1947, p. 56

¹² ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Companhia das Letras: São Paulo, 1999. p. 50

¹³ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das letras, 2007. p. 12

Nietzsche sugere que a arte pode utilizar-se a ciência como covardia moral ou como astúcia amoral.

Eis então a primeira grande ruptura moderna no seio do neoclassicismo: o amoralismo de Ingres frente ao moralismo de David. O sistema de representação clássico é pela primeira vez revelado como decadente nas 5 vértebras que Ingres acrescentara em sua “Grande Odalisca” de 1814, em estudo* que a ciência veio a comprovar em 2004. Os críticos de Ingres acreditavam, ludibriando inclusive Giulio Carlo Argan, que Ingres acrescentara apenas uma vértebra. Um mestre do desenho, que viria a ser diretor do *Institut de France* em Roma não cometeria tamanha atrocidade. Mas cometeu, em 1808, quando produziu “uma obra de juventude cheia de coragem juvenil e de melancolia juvenil, independente, obstinadamente autônoma, mesmo lá onde parece dobrar-se a uma autoridade e a uma devoção própria.”¹⁴

A devoção de Ingres por Rafael esgota-se em sua “Grande Odalisca”. Desse esgotamento, desse cansaço, nasce a forma moderna, que no entanto não se propunha fundamentalmente à racionalização dos elementos plásticos, como feita posteriormente pelo cubismo. Ainda que linha e cor se mantenham num primeiro nível de análise como instâncias autônomas, trata-se da lógica da defesa científica que também cansa-se, esgota-se e defende-se desde seu nascimento, tal como ocorrera, segundo Nietzsche, com Sócrates.

A linha de Ingres não é autônoma, é ambígua, sente o fim – do ideal clássico de belo – e supera sua devoção a Rafael, ainda que nunca a abandone.

Diferente de Goya, que revelava as imperfeições da figura humana aparente, Ingres vai além: modifica deliberadamente a anatomia humana retratada. As figuras representadas no quadro não mais são, *stricto sensu*, a

* estudo científico feito em 2004 pelo médico do hospital do Hôtel-Dieu de Paris, dr. Jean-Yves Maigne, que constatou que a Odalisca de Ingres teve um alongamento total das costas, inclusive dos quadris, de 15cm, o equivalente a 5 vértebras a mais. Nove mulheres altas e magras (de 1,74 a 1,82 metro de altura) serviram de parâmetro.

¹⁴ NIETZSCHE, op.cit. p. 13

transposição intencional e fidedigna de uma aparência: acrescenta vértebras em sua “Grande Odalisca”, alarga as costas da “Banhista de Valpinçon” (1808), elimina o limite físico entre braço e antebraço de “Madame Moitessier” (1856), como se Madame possuísse um longo braço – qualquer semelhança com os elementos anatômicos superdimensionados por Matisse (como é possível ver em “Nu rosa”, 1932) não é mera coincidência. Ingres sacrifica não apenas a harmonia das proporções clássicas, e sim a própria aparência da realidade.

Os críticos acadêmicos nunca perdoarão seu pintor predileto por ter outorgado à sua Odalisca uma vértebra a mais: não compreendiam que o erro anatômico era um prazer erótico, quase uma longa e delicada carícia sobre aquele belo corpo, do mesmo modo que, na Banhista, as costas demasiado largas prolongam o prazer da luz difusa sobre aquela epiderme de alabastro, quase iluminada por dentro.¹⁵

Uma luz interior, ainda que apenas sugestionada nas cores que compõem o corpo da odalisca, nos leva a entender que inicia-se na pesquisa plástica de Ingres o rompimento com o sistema de representação naturalista (a pintura impressionista ainda seria naturalista em seu esforço por reproduzir o mais fielmente possível, sem o arbítrio do espírito, e sim cientificamente, os fenômenos da natureza).

Portanto, é na busca pela forma liberta como um produto do modo de ver e experimentar a realidade próprio do artista, em que cor e luz se anunciam equivalentes no plano pictórico, bem como na redução do problema da arte como um problema da visão, que podemos nos lançar às conexões sensíveis entre Ingres e Matisse. A harmonia da figura representada surge apartada da realidade aparente mediante o desejo de identificação do espírito com o objeto contemplado. Trata-se de vontades subjetivas que criam uma nova aparência pictórica, a qual precisa ser escavada pelas faculdades sensíveis do espectador para que se perceba a

¹⁵ ARGAN, op.cit. p. 52

operação efetuada por Ingres: “As obras do Sr. Ingres, que são resultado de uma atenção excessiva, exigem igual atenção para serem compreendidas.”¹⁶

Estas palavras de Baudelaire, no entanto, são acompanhadas por sua rejeição ao espírito apolíneo¹⁷ de Ingres. Para Baudelaire, o verdadeiro espírito do século XIX deveria tomar “cores” dionisíacas em vez de “contornos” apolíneos. A “leveza desconcertante das distorções” (Argan) de Ingres, para Baudelaire, não eram nada mais que “afetações ridículas”, como o próprio afirmara em sua análise da obra “A filha de Jetté chorando sua virgindade”: “[...]comprimentos excessivos de mãos e pés, estes ovais e exagerados das cabeças, estas afetações ridículas, convenções e hábitos do pincel que se assemelham passivelmente ao chique, são defeitos singulares num adorador fervoroso da forma.”¹⁸

Baudelaire, moderno em sua paixão pela emancipação da cor, não permite que a cólera de seu espírito escave nas linhas de Ingres também uma paixão pela forma liberta. Era mais afeito à intempestuosidade do gênio colorista de Delacroix.

No entanto, no que toca à harmonia matisseana, é impossível desvinculá-la do refinamento de Ingres no trato da linha, ainda que a sua quase supressão na pintura de Delacroix estimule uma identificação mais direta com Matisse quanto à liberação da cor na concepção da forma plástica moderna.

Da mesma maneira que Ingres operava com cores nem sempre contrastantes, o que gerava um sentimento de austeridade na composição, assim operava Matisse, a preferir o contraste “apolíneo” de Ingres ao “dionisíaco” de Delacroix, ainda que, dada a ambigüidade latente tanto em Matisse quanto em Ingres, talvez seja impróprio tratar dos termos apolíneo e dionisíaco num sentido rígido de oposição, visto que, em ambos “o carro

¹⁶ BAUDELAIRE, Charles. - O Salão de 1846. In: _____. **Poesia e Prosa**. São Paulo: Nova Aguilar, 2002. p. 704

¹⁷ Sobre os conceitos apolíneo e dionisíaco Cf em NIETZSCHE, op.cit, passim

¹⁸ BAUDELAIRE, op.cit, p. 705

de Dionísio está coberto de flores e grinaldas”¹⁹, como se Dionísio houvesse sido enterrado vivo no subterrâneo da *Joy de vivre*.

Na “Banhista de Valpinçon”, de Ingres, bem como em “Nu rosa” (1935) de Matisse, os contrastes cromáticos são sempre acompanhados por tons intermediários; dessa maneira, a antítese é suavizada, e percebemos pela primeira vez o caráter de condensação pictórica no sentido da equivalência tomando forma.

Pela lei dos contrastes simultâneos, laranja (vermelho + amarelo) e azul são pares complementares (opostos); a quantidade de rosa na figura em “Nu rosa” fornece vermelho suficiente para realizar o contraste com uma quantidade de azul proporcional. Para conseguir este efeito, Matisse abriu mão do par objetivo laranja-azul para criar um caráter de desmaterialização mais evidente: trata-se de um corpo humano, um dos motivos mais caros a Matisse, e a lógica dos contrastes simultâneos fora manipulada de forma a impedir que a técnica ferisse a identidade do objeto. O corpo deveria perder a matéria da textura, mas não o brilho de sua essência. Vemos nessa obra de Matisse a figura principal em tom de rosa, e não em vermelho, contrastando com o azul. Vemos o ocre sobre o amarelo, enquanto os pares complementares se restringem a pequenas seções do quadro, a fim de evitar uma cintilação excessiva. A teoria dos contrastes simultâneos, tal como aplicada pelos neoimpressionistas (Seurat, Signac), bem como por Cézanne, aplacava a potência da unidade da cor ao buscar a potência de determinada cor apenas relativizando-a mediante a contraposição com seu par complementar (divisionismo cromático).

Se por um lado o divisionismo já autorizava a libertação da cor de suas funções tradicionais, por outro, ainda era excessivamente preso a regras científicas, a notar, a regras extraídas da interpretação dos fenômenos naturais:

Disse Matisse *apud* Bois: “Na verdade, eu sabia muito bem que a conquista por esses meios [da teoria do divisionismo cromático] fora

¹⁹ NIETZSCHE, op.cit. p.28.

limitada por uma aderência muito grande a regras lógicas estritas.”²⁰
(tradução nossa)

O contraste dos pares complementares contribuía para acentuar uma cintilação inquietante, como se o objeto se recusasse a ser capturado pela forma. Recusa semelhante ao que vemos tanto em Delacroix quanto em Cézanne. Os contrastes cromáticos em Matisse, no entanto, buscavam uma serena comunhão entre cor e linha, tal como percebemos em Ingres.

Ao problematizar a pintura como um problema da visão, as formas em Ingres já buscavam, inclusive, uma certa independência da estrutura narrativa. Nesse ponto é mais moderno que Delacroix, cujas formas, ainda que pulsantes em seu quase divórcio com a linha, mantém a composição plástica em fina sintonia com a estrutura narrativa.

No entanto, a arte moderna do século XX mostrou que a realidade da pintura está além de qualquer suporte temático, e cremos que o fato de Ingres ter se concentrado na retratística permitiu à sua pesquisa um alto grau de liberdade de condicionantes narrativos ou literários, tão caros a Baudelaire.

Ao insistir na repetição de um tema - a representação da fisionomia humana - Ingres pôde estudar minuciosamente a aparência da realidade, conhecer-lhe a essência e traduzi-la em pintura com uma consciência elevada de sua forma, a “corrigir” a fisionomia humana encontrada na natureza mediante sua própria forma de ver e estar no mundo.

Foi através da pesquisa pela repetição do motivo, aliada à própria qualidade mecânica das regras de composição clássicas que Ingres pôde, no século XIX, efetuar o esvaziamento tanto do conteúdo ideológico classicista quanto do significado prévio contido na aparência do motivo.

Esse esvaziamento, simbólico, gerado pela elevação da pura forma foi o que fomentou a ira de Baudelaire, que desejava uma forma falante, que alimentasse seu espírito com cores que sangrassem as dores do mundo.

Ingres, por outro lado, está no cerne da qualidade apolínea e “muda” da arte moderna, cujas suaves e desconcertantes distorções da realidade aparente, através da livre manipulação do desenho, no torso alongado de sua

²⁰ BOIS, Yve-Alain. **Painting as a Model**. MIT Press: London, 1990. p. 7.

Odalisca, converter-se-ia na pura expressão do arabesco de Matisse, finalmente liberto para o rito contemplativo da estética autônoma moderna.

O desenho em Matisse define um papel de condensação da estrutura morfológica – no sentido de unidade - da pintura.

“Vou pintar um corpo de mulher; primeiro reflito sua forma em mim mesmo, dou-lhe certa graça, um encanto, e depois tenho de lhe imprimir alguma coisa mais. Vou condensar a significação desse corpo buscando suas linhas essenciais.”²¹

Não cabia à cor, portanto, o papel de condensação da pintura.

A linha resolvia os impasses que as relações cromáticas não superavam.

Em “A dança” (1910), a espessura das linhas dos corpos não mais respondem à mera qualidade de contorno, e passam a responder também pela harmonia cromática do quadro. Não importa aqui uma análise baseada na lógica pictórica que regule a oposição linha/cor. Analogamente, podemos identificar nas séries de composições de Mondrian a “linha” como cor. Ou seja, não há linha propriamente dita. Portanto se em Mondrian o arranjo composicional é, de fato, estritamente cromático, ou seja, se há uma supressão da linha em seu sentido intelectual, Matisse mantém a “essência” da linha sob a forma de um contorno cromático “autônomo”, como maneira de evitar a perda da identidade do objeto. Ele percebeu que a cor poderia assumir uma função análoga à função da linha, fosse como contorno, fosse como arabesco. Não bastava um equilíbrio cromático: o arabesco significa para Matisse o elemento plástico derradeiro para a contenção e o equilíbrio da forma.

Vejamos a *Lição de Piano* (1916):

Ainda que nessa obra Matisse tenha estabelecido um diálogo aberto com a estética cubista, o que pretende-se mostrar aqui é a qualidade específica de seu desenho, que, em última instância, permitiu que o pintor superasse o caminho aberto pelo cubismo rumo à abstração. Apesar da

²¹ MATISSE, op. cit. p. 58

evidência da grade cubista, o desenho que representa o gradil da janela subverte qualquer leitura que anuncie uma completa aderência à estética cubista. O desenho do gradil, bem como os detalhes do suporte da partitura, impedem que os planos geométricos em cinza e verde – que definem a grade cubista junto aos elementos verticais e horizontais em branco e cinza escuro - conduzam a percepção do todo pictórico. O importante aqui é notar como a linha subverte a analítica decomposicional do todo: a essência da obra não se encontra nos planos de cor, mas na *beleza* e na *graça* da linha sinuosa – tal como o pintor setecentista inglês William Hogarth define a linha ondulada e serpentina, respectivamente.

Sobre esses dois tipos de linha em Hogarth, diz Sabine Mainberger:

Como modelos abstratos, as formas de linha são didaticamente agrupadas: linha ondulada ou linha da beleza [line of beauty] e linha serpentina tridimensional ou linha da graça [line of grace]. Na postura corporal, nos gestos e no movimento, essas linhas também se apresentam ou, melhor dizendo, deveriam se apresentar quando o que está em jogo é a beleza e a graça, e esse é o caso, sobretudo, da dança [como é possível ver na gravura “ The Country Dance” , de 1753, que Hogarth apresenta em seu livro “Analysis of Beauty”]²²

É possível perceber claramente a intenção da linha de Hogarth tanto na “Dança” quanto na “Lição de piano” de Matisse. A construção cromática em Matisse sempre buscava a impressão agradável do todo, e seu aspecto construtivo jamais se fazia soberano, a não ser quando utilizado como técnica exploratória, como em *Mme. Matisse* (1905) ou na “Porta-janela em Collioure” (1914), sua obra mais abstrata. Seus arabescos, exatamente por subverterem a lógica construtiva moderna, eram tomados como uma espécie de hedonismo decorativo. No entanto, fora exatamente este hedonismo que permitiu a Matisse não chegar ao esgotamento de sua linguagem pictórica. Em última instância, seu hedonismo era expressado pela linha, e era nela que a identidade do objeto se mantinha.

²² MAINBERGER, SABINE. No remoinho da tendência-espiral: questões de estética, literatura e ciências naturais na obra de Goethe. **Estudos Avançados**, São Paulo., v. 24, n.69, 2010, p 204

1.1

Picasso e Matisse

Picasso evocou Ingres em sua fase “neoclássica” sob forma de pastiche, quando transformou o “estilo” de Ingres – a notar, as distorções do desenho, bem como “a polarização que cria no desenho entre o sombreado e o chapado²³ - num gesto autônomo sem uma notação crítica quanto à narrativa histórica. Matisse, de outra maneira, retoma Ingres ainda no sentido da busca pela essência do motivo, buscando em seu desenho a origem da emancipação de seu arabesco.

Pode-se dizer aqui que Matisse efetuou uma viagem histórica com o intuito de reduzi-la à instâncias sensíveis trans-históricas.

O que fica evidente não é simplesmente o interesse por Ingres, mas o desejo de superar as limitações das convenções pictóricas modernas entendidas a partir da anunciação da abstração como a iminência do fim da pintura.

Se as colagens de Picasso direcionam a vertente construtiva pictórica ao abstracionismo, o mesmo não se pode dizer sobre as colagens de Matisse.

Picasso retoma a figuração quando percebe que a redução da pintura à seus signos plásticos elementares fatalmente levaria à abstração, e, conseqüentemente à perda da identidade do objeto: “Picasso, Braque e Gris [...] tão logo chegaram a quadros em que as identidades dos objetos haviam desaparecido, deram meia-volta e retornaram à representação.”²⁴

No entanto, essa meia-volta de Picasso, segundo Greenberg, revelou-se um mero exercício decorativo:

²³ KRAUSS, Rosalind. **Papéis de Picasso**. Iluminuras: São Paulo, 2006, pg.123

²⁴ FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 64

o decorativo[...] pode transcender este sentido [de manipulação pictórica inferior] quando transmite uma visão, mas quando não é meramente uma questão de manejo, que é o que ele se tornou basicamente para Picasso.²⁵

É precisamente nesse momento, nos anos 40, quando a estética cubista em Picasso mostra-se exausta que Matisse recupera o fôlego com suas colagens e ultrapassa as limitações da lógica cubista. Matisse recusava qualquer rótulo, e não assumiu nenhuma outra ideologia de grupo após o fauvismo. Criou ele próprio um sistema de valores que, exatamente por não se comprometer formalmente com nenhuma corrente, fora capaz de emancipar a sensibilidade moderna de suas ficções racionalistas (ex. o racionalismo clássico, a lógica cubista da forma)

Vejamos a ilustração da capa do livro *Jazz*:

Matisse dizia estar desenhando com a tesoura. Somente essa afirmação já nos dá indícios de que ele não buscava apenas novos meios diante do suposto esgotamento da linguagem pictórica, e sim estabelecer uma conexão poética entre a linguagem e meio. Desenhava com a tesoura pois desejava a espontaneidade do desenho, não importa se com lápis, tesoura, pincel ou carvão.

Inicialmente criava desenhos que só então seriam pintados, recortados e colados. Se o tema utilizado para a elaboração de suas colagens para o livro *Jazz* partia de elementos do circo e do teatro, pouco importa. Importa que, uma vez representados no papel através do desenho, seu motivo era deslocado para os elementos essenciais do desenho, e sua identidade restituída pelas linhas.

As linhas se transformam no motivo da tesoura, a seguir continuamente a forma desenhada. Mesmo quando Matisse retalha suas figuras, o caráter contínuo é evidente (“Nu azul”, 1952): o pintor subverte o caráter construtivo das colagens tornando-as contínuas. Vejam só, as “linhas” que surgem no corpo da mulher são constituídas pela justaposição de recortes, ou seja, se formam a partir do espaço deixado entre um recorte e outro. A linha propriamente dita, só existia no desenho, e o desenho, que

²⁵ GREENBERG, Clement. **Arte e cultura**. São Paulo: Ática, 1996, p.67

deixou de existir na colagem, imprime uma essência morfológica na obra a partir de suas linhas originais, agora invisíveis, e que tornam-se puro entalhes, como afirma Paulo Pasta:

Nesses trabalhos, ele chega a uma síntese entre o desenho e a cor, ou melhor, resolve esse dilema de modo vitorioso. A linha – a principal característica de seu desenho, desaparece. O que fica é o entalhe da cor, como se essa linha talhasse em forma a própria cor, tornando-se indivisíveis.²⁶

A redução da pintura a seus elementos essenciais já não é mais o objetivo plástico: é conteúdo. Entende-se portanto que a presença da “linha invisível” do desenho na colagem demonstra uma apropriação metafísica dos elementos da pintura. A busca pela essência não é aqui uma busca histórica, e sim uma busca espiritual.

Os elementos essenciais da pintura – a notar, cor e linha – já não são simplesmente e objetivamente, cor e linha. A linha não existe apenas objetivamente em “Nu Azul”: nós também a reconstruímos nos entalhes de cor. Matisse não usa a linha na colagem final, mas a representa. Uma representação sem representado, como diria Hegel:

Uma representação sem representado é, neste sentido, uma pura apresentação de si, o dom da presença nua: [...]destinado a revelar aos outros uma significação geral, não tem outro objetivo que esta revelação, e constitui, por essa razão, o símbolo, que se basta a ele próprio, de uma idéia essencial que tem um valor geral, uma linguagem muda, à intenção dos espíritos.²⁷

Não se trata da mera utilização dos elementos essenciais da pintura na concepção da forma, e sim da utilização desses elementos dentro de uma nova relação entre forma e conteúdo, entre as qualidades objetiva e subjetiva no plano pictórico, que, por sua vez, carrega toda a realidade do mundo em sua autonomia muda.

²⁶ PASTA, Paulo. Porque desenho. In: DERDYK, Edith (Org.). **Disegno. Desenho. Designio**. São Paulo: SENAC, 2007. p. 83

²⁷ HEGEL, G.W.F. **Cursos de Estética.[Volume III]**. São Paulo: Edusp, 2002. V. 3. p. 40

A partir das colagens de Matisse, a narrativa histórica da arte já não mais fornece uma diretriz de ação para o artista; seu peso dilui-se nas “linhas invisíveis” de “Nu azul”, mas permanece como objeto a ser manipulado pelo artista. A história dilui-se nas aparências.

Em 1940, Matisse ansiava por produzir um equivalente cromático para seus desenhos, e não mais estabelecer uma mera relação entre signos independentes: “Um desenho feito por um colorista não é uma pintura. Ele deve produzir um equivalente em cor. É exatamente isso que eu não consigo fazer”.²⁸ (tradução nossa).

Picasso, por exemplo, jamais buscou essa equivalência entre linha e cor. Pelo contrário, buscava tensioná-las a partir de sua autonomia. Estava mais interessado na livre manipulação da linguagem pictórica moderna; tornou-se, contudo, senhor e escravo dessa linguagem. Por outro lado, o “rude hedonismo” de Matisse permitiu que ele fosse onde Picasso jamais imaginaria ir.

Ao equalizar conceitualmente linha e cor em “Nu azul”, Matisse realiza uma operação inversa à já estabelecida individuação dos signos plásticos na pintura moderna: se as linhas que surgem nas colagens de Picasso aparecem na interseção de planos, ou como linhas propriamente ditas, em Matisse elas surgem também a partir da disposição de planos que não se tocam – no caso de “Nu azul” – ou surgem invisíveis quando a interseção de planos se faz necessária - como no *escargot* (1953). Matisse recusa seguir a fórmula cubista. Mantém, com isso, uma continuidade - e não uma mera relação - cromática entre figura e fundo, bem como entre linha e cor. No caso de “Nu azul”, cor e linha já não podem ser vistas apenas como signos independentes. Assumem uma dupla função: o branco é, estruturalmente, ao mesmo tempo linha e cor. Em “Nu azul” o branco atravessa a figura, e num primeiro momento podemos entender esse movimento como um tensionamento entre figura e fundo, tal como legislava a analítica cubista da forma. No entanto, a figura em azul jamais vai ao fundo, ainda que o branco de suas linhas transborde nessa direção. Ela está decididamente à frente, e o movimento entre o azul da figura e o branco que

²⁸ Matisse *apud* ELDERFIELD, John. **The cut-outs of Henri Matisse**. George Braziller: NY, 1978. p. 21.

conecta linha e fundo não mais possui a mera conotação – já tornada objetiva pelo cubismo– de uma tensão planar. Matisse estuda Picasso para subverter a estrutura da colagem: continuidade em vez de construção, aproximação em vez de interseção, equivalência em vez de diferença. Dilui, dessa maneira, a tensão sensível (subjativa) e amplia a tensão entre os conceitos de linha e cor (objetiva). Operação que, a partir de 1940, começa a redefinir o embate entre objetividade e subjetividade na arte moderna de maneira contrária ao paradigma definido por Greenberg:

O ganho que ajuda a neutralizar a perda acarretada pela restrição da pintura e da escultura ao subjetivo reside na necessidade em que se vê a pintura de se tornar, em compensação, ainda mais sensível, sutil e variada, e ao mesmo tempo, mais disciplinada e objetivada por um meio físico.²⁹

Matisse parecia estar muito atento às limitações que a arte moderna se impetrava: a arte se via cada vez mais sensível e subjativa, ao mesmo tempo que disciplinada e objetivada por um meio físico; dessa maneira, os meios objetivos tendiam a mostrar-se o mais claramente possível a fim de não comprometer a máxima expressão da subjetividade do artista. Esta máxima expressividade resultaria no abstracionismo, rejeitado por Matisse, que precisava estabelecer pictoricamente uma relação de equivalência tanto entre cor e linha quanto entre estes e a essência do motivo, enquanto a abstração abriria caminho para a análise do processo envolvido a partir de seus meios objetivos. Daí resultaram a performance, a *action painting*, enfim, uma série de novos meios emancipados de uma narrativa histórica que entendia a pintura como uma busca por uma essência desconectada sensivelmente de um referente real, ou melhor, como um fim em si mesmo.

Matisse, contudo, recusa-se a ser capturado por essa lógica ao insistir na manutenção da identidade do motivo. Mas para que seu trabalho não se tornasse mero exercício decorativo, era preciso manter a qualidade intelectual da linha: as linhas de suas colagens surgem, ao mesmo tempo, a

²⁹ FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 66

partir da justaposição de recortes e também invisíveis, quando permite que a resgatemos do desenho inicial. Matisse justapõe os recortes exatamente para que possamos recriar morfologicamente (como uma unidade contínua) seu desenho.

Picasso, de maneira geral, rompe a continuidade pictórica em construções planares que se interceptam constantemente, gerando uma maior tensão entre figura e fundo, ao ponto de estender essa tensão à superfície do quadro. Buscava evidenciar a autonomia da pintura e de seus meios.

O *escargot* de Matisse, apesar do áspero corte retilíneo dos planos de cor, não depõe contra o caráter morfológico de *Nu azul*: o fundo, em amarelo-ocre, centraliza a figura do *escargot* para reforçar o centro da espiral, a se formar pela composição de planos coloridos. As cores servem maravilhosamente ao propósito morfológico: o plano em que se inicia a figura repete-se no plano que define a tangente horizontal do corpo do *escargot*, assim como a cor do segundo plano – vermelho – repete-se no penúltimo plano. Nossos olhos acompanham a continuidade dos planos coloridos em tons quentes, amarrados por contraste ao plano verde central, quando o azul invade o vermelho do plano seguinte criando um lilás, imediatamente empurrado para o plano negro que fecha a figura. Recupera-se então, a partir da combinatória de cores, a linha invisível que insinua o desenho da espiral, essência formal do motivo. Os outros planos, longe de serem secundários – apesar de não constituírem o corpo da figura central – fazem o quadro todo “girar” no sentido da espiral, e o fazem sem uma hierarquia rígida no sentido da teoria dos contrastes simultâneos: o quadro começa a “girar” no sentido horário a partir do plano verde na parte superior direita – plano que não faz parte do *escargot*. O plano central da figura, também em verde, sustenta o plano negro –neutro - na parte de cima, ao se conectar também ao outro plano verde da parte superior direita da tela, criando a chave de revolução verde-negro-verde, ou melhor, início-meio-fim.

O contraste mais evidente ocorre a partir do plano azul na parte de baixo, empurrando os planos amarelo e laranja para cima, enquanto o plano rosa na parte superior esquerda direciona suavemente a trajetória da espiral

do plano vermelho em direção à neutralidade do plano negro.

Surge então, o *escargot*, ou melhor, sua essência formal. Insisto no termo essência pois, ao contrário de qualquer manipulação formal na arte moderna, Matisse não se limita à busca pela forma da pura pintura. A pureza, para ele, era uma questão de meios, como disse Robert Kudielka: “Por pureza, Matisse entendia muito mais uma condição dos meios de expressão”.³⁰ Daí sua “economia” quase neoclássica, em que linha, cor e plano convertem-se em tipologias que trazem em si toda uma universalidade de sentidos extraídos do mundo.

Matisse busca, no entanto, uma conjunção entre essência pictórica e a essência do objeto real, independente do meio utilizado. A pintura nunca esteve antes tão impregnada de vida.

Mesmo que a linha seja por vezes sensivelmente suprimida, é ela que fornece o caminho para a cor; é ela que recria a essência do objeto.

Matisse resignifica a percepção da linha em dois níveis: na continuidade da composição dos recortes e a partir do desenho que lhe confere esse caráter. Trata-se de uma espécie de acordo entre a percepção e o caráter do motivo.

Matisse manipula livremente a lógica construtiva cubista subordinando a construção cromática à potência, ao mesmo tempo física e metafísica, da linha. Cor e linha sugerem na forma plástica, mais que um exercício da percepção sensível, um exercício intelectual que leva a pesquisa pictórica para um plano de análise “funâmbulo”, entre o objetivo e o subjetivo. Ou seja, por muito se pensou a arte moderna a partir de uma análise puramente subjetiva através de meios objetivos. Pois bem, Matisse nos mostra que esse caráter subjetivo da obra é também intelectualmente objetivo: é preciso pensar suas linhas não apenas sensivelmente como signos plásticos dispostos arbitrariamente pelo espírito, mas considerá-las também conceitualmente como uma equivalência, e não oposição, à realidade cromática da visão: quando percebemos um objeto, nosso intelecto imediatamente lhe fornece contornos invisíveis, e isso não mais deve ser negado pelo juízo da visão, e sim somado a este. A linha, antes

³⁰ KUDIELKA, Robert. **Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 24

sublimada por não fazer parte dessa realidade da visão, é amplamente utilizada por Matisse como equivalência da cor.

Até então a arte moderna havia tensionado os elementos plásticos da pintura até o limite de sua autonomia. O que pretende-se apontar aqui é que não foi somente isso. Afinal, nada mais contraditório para um pintor moderno do que tornar também sensível um elemento tão abstrato e tradicionalmente condicionado à inteligência como a linha. Matisse criava linhas coloridas, quando não as deixava em negro, reforçando ao mesmo tempo sua potência autônoma e sua potência enquanto cor. A mesma ambigüidade vemos anacronicamente em artistas como Michelângelo: na Biblioteca Laurenziana, a escada ganha valor de escultura, dado que se abre para um recinto de dimensões contidas, quase que como se projetasse como um nicho escultórico. Ademais, as pilastras descansam sobre mísulas! O elemento escultórico ganha valor de estrutura, e o elemento estrutural ganha valor de ornamento, sem no entanto que se estabeleça uma clara distinção hierárquica entre eles. Esse adendo sobre Michelângelo nos serve simplesmente para ilustrar o caráter de excepcionalidade de certas personalidades que se recusam a ser capturadas pela sistematização da história, exatamente por trabalharem no âmbito da ambigüidade. A ambigüidade de Matisse está em sua recusa em decidir-se entre cor e desenho. Não é o gesto afirmativo que define a pintura de Matisse, mas a legitimação de sua dúvida. Dúvida compartilhada por artistas como Michelângelo e também por Cézanne, como veremos a frente.

A “probidade da arte”, como Ingres classificava o papel do desenho, assume em Matisse o mais alto grau poético. Dilui, contudo, o papel de inteligência que a tradição atribuiu ao desenho, o qual já não mais opera na ordem estrita da regulação pictórica.

Observando “Interior amarelo e azul” (1946), percebemos como Matisse conquista a condensação da pintura ao trabalhar o valor ao mesmo tempo intelectual e sensível de suas linhas largas e livres.

Matisse evita sistemas que permitam uma transcrição categórica da pintura em um correspondente teórico, ainda que seja possível encontrar em suas obras uma miríade de correspondências extraídas de sistemas

pictóricos, sejam tradicionais, sejam da própria linguagem dos signos autônomos da estética moderna.

A resposta para a impossibilidade de se inscrever Matisse em um agrupamento ideológico pode estar exatamente em seu descompromisso em posicionar-se entre o “fluido e acolhedor”, ou entre o “luminoso e carnal”, utilizando os termos de Ronaldo Brito³¹. Dessa maneira o pintor evoca não um projeto de mundo, mas o mundo em si, tal como ele é, ambíguo e complexo, não fazendo questão de recorrer a qualquer recurso que incorra no mascaramento de sua realidade. Trata-se da renúncia da aparência objetiva, da ficção, da *mimesis*. Trata-se, fundamentalmente, da renúncia às ficções.

A harmonia cromática de Matisse não é obtida através de tons puros, tampouco se limita à lógica dos contrastes simultâneos. Tampouco é clássica ou romântica, pictórica ou linear.

Quando observamos a “Alegria de viver” (1906), encontramos os contornos das figuras humanas assumindo uma correlação cromática com as outras áreas de cores do quadro, como o solo amarelo, e as porções de grama em verde ou roxo, por exemplo.

Conceitualmente, a morfologia estuda os elementos isolados, e não sua participação dentro de um conjunto. É assim na morfologia lingüística, em que as palavras são analisadas separadamente, e não dentro de uma oração ou período.

A multiplicidade de formas contidas em “Alegria de viver” não submerge no todo compositivo, ao contrário, por exemplo, do caráter pictórico da pintura barroca, em que todo detalhe cede ao movimento das massas. Em Matisse, no entanto, o efeito da obra não se concentra nas singularidades do quadro – apesar de claramente identificáveis – e sim na relação entre elas, em que a potência individual de cada instância só emana-se em seu sacro ofício pelo todo.

Utilizando os termos de Wolfflin, a *einheit* barroca – unidade e movimento ininterrupto – alia-se surpreendentemente à *vielheit* neoclássica – multiplicidade e articulação – na “Alegria de viver”.

³¹ BRITO, Ronaldo. **Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa**. São Paulo: CosacNaify, 2009, p. 20

Matisse manipula os conceitos tradicionais da linguagem pictórica e cria um nó conceitual. Em última instância, clássico e romântico coexistem no plano da sintaxe morfológica.

Para utilizarmos o termo morfologia, precisamos nos desapegar, mas não totalmente, da estrutura sintática dos elementos constituintes do quadro como entidades autônomas.

O quadro é a forma. Linha e cor estabelecem, e agora podemos dizê-lo sem medo, uma continuidade morfológica que se estende da percepção sensível ao nível do conceito. Linha e cor coexistem numa relação de paridade hierárquica: se na tradição da pintura linear a dinâmica dos sólidos se submetia ao controle da linha como contorno continente, ou se na tradição da pintura pictórica a força delimitadora das linhas cedia ao livre fluir das manchas de cor, em Matisse cor e linha não assumem qualquer notação hierárquica; não buscam mais justificar a ilusão tátil dos objetos, e, assim sendo, configuram-se, em princípio, como signos plásticos autônomos derivados do estudo da aparência óptica.

O que Matisse realiza é uma espécie de dissolução - ou seria uma condensação? – do circuito autônomo pelo qual transitam os elementos plásticos da pintura: a linha continua sendo, em última instância, linha, mas carrega agora uma carga sensível fornecida pela cor. É esse caráter sensível da linha que nos permitirá compreender o quadro morfológicamente: cor e linha estabelecem funções intercambiáveis, lançando o olho do espectador a um movimento contínuo, da unidade para o todo e vice-versa.

O caráter absolutamente não tátil do plano pictórico aproxima Matisse da estética barroca. No entanto, todos os elementos do quadro são facilmente identificáveis. Matisse não escolhe a unidade pelo todo, nem o todo pela unidade. Cada elemento é cuidadosamente disposto sem que, no entanto, a unidade prevaleça. São unidades que sobrevivem sozinhas, mas somente vivem em comunhão. Cada elemento revela-se de forma a provocar o olho a seguir um caminho sem início ou fim. Ou se tanto, como poderíamos supor ao observar o *escargot*, não é na forma que evoca a morfologia do motivo que encontraremos qualquer referência de início ou fim, mas num infinito movimento dos olhos a perseguir a multiplicidade

morfológica do quadro como um todo, tal como afirmara Leo Steinberg *apud* Bois em uma análise sobre a pintura de Matisse:

É mais ou menos como ver uma pedra cair na água, o olho segue os círculos expandindo-se, e é preciso uma força de vontade deliberada, quase perversa, para continuar focalizando o ponto do primeiro impacto. Talvez porque seja muito pouco recompensador.³²

Ainda que o quadro induza a uma percepção formal do *escargot*, são os planos de cor justapostos à “figura” que ao mesmo tempo fixam e expandem a percepção do todo compositivo para além da pura percepção do elemento figurativo. Há um *escargot*, mas isso não é tão importante. Há um notável descompromisso em evidenciar qualquer coisa que não a irradiação estética gerada pela continuidade morfológica dos planos cromáticos.

As cores são ancoradas harmonicamente pelas linhas, visíveis no caso de “Interior amarelo e azul”, ou nos entalhes em seus recortes, como em “Nu Azul”, e mesmo invisíveis como no caso do *escargot*.

Linhas que, podemos também dizê-lo, não são linhas nem cor, são gestos impressos no quadro e que recusam a ficção do conceito e suas funções objetivas. Se no cubismo linha e cor emancipam-se de suas funções tradicionais de contorno (desenho como instrumento de intelecção) e preenchimento (cor como condensação) respectivamente tornando-se signos plásticos autônomos, em Matisse linha e cor emancipam-se da necessidade de autonomia. A linha torna-se cor quando impregnada de um valor de condensação, do tipo que vemos em “Interior amarelo e azul”. São as linhas, que, de tão densas e gestuais tornam-se também cores, a consolidar todo o conjunto de sensações que o pintor deseja imprimir no quadro.

Matisse não propunha qualquer coisa a não ser o prazer estético. Isso não significa que o pintor estivesse à margem das questões levantadas pela arte moderna. Pelo contrário, estava submerso nelas: apropriava-se dos paradigmas modernos (estrutura planar, ausência de modelagem e *chiaroscuro*, etc) com extrema flexibilidade.

³² BOIS, Yve-Alain. **Matisse**: imaginação, erotismo, visão decorativa. São Paulo: CosacNaify, 2009, p.74

Se o cubismo ensinou a modernidade a "ler" no quadro o que era a nova pintura, Matisse expurgou de suas obras uma "leitura" objetiva de suas equações plásticas. Nos papéis recortados, como em "Nu azul", linha e cor se confundem, figura e fundo se misturam, transitam, a tensão é amenizada pela continuidade dos elementos. Enquanto o cubismo evidenciava a tensão entre os planos e a própria fisicalidade do quadro, em Matisse a linha, seja como entalhe entre as cores, seja como o vazio que surge entre a justaposição de planos de cor, aliviava a tensão intelectual que a grade cubista acentuava. São linhas que desvinculavam seu método da montagem construtiva. Redução de impacto, puro deleite visual que subjuga o intelecto à potência sensível.