

2

Conceitos Fundamentais da História da Arte

Tão perverso quanto “focar o ponto do primeiro impacto” na obra seria categorizar a estética de Matisse a partir da dicotomia pictórico/linear, tratada por Wolfflin em seu estudo da tradição artística ocidental.

No entanto, ainda que insuficientes como padrão objetivo de análise, os conceitos de linear e pictórico de Wolfflin nos servem sobremaneira para investigar como Matisse manipulou os “conceitos fundamentais da história da arte” de maneira a subvertê-los conceitualmente.

Primeiramente, vejamos como Wolfflin descreve o estilo pictórico no século XVI:

Os traços têm agora somente um ponto em comum: o fato de produzirem o efeito de massas e o fato de submergirem, até certo ponto, na impressão do conjunto. [...] não apelam para o senso plástico do tato, reproduzindo mais a aparência óptica, sem prejuízo do efeito material. Vistos isoladamente, eles [traços] nos parecem bastante sem sentido, mas para a visão do conjunto, unem-se em um efeito particularmente rico.³³

Percebemos que Wolfflin prefere utilizar o termo traço (*Striche*) em vez de linha (*Linie*), de acordo com o escrito original:

“[...] haben die **Striche** jetzt nur das eine gemeinsam: daß sie als Masse wirken und daß sie bis zu einem gewissen Grad im Eindruck des Ganzen untergehen.”³⁴ (grifo nosso)

O traço sugere um gesto rápido, enquanto a linha um gesto contínuo. Quando falamos de traço em Matisse, falamos de cor, não de linha. Os traços na “Alegria de viver” não submergem, em momento algum, na impressão do conjunto. São elementos cromáticos que configuram as

³³ WOLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. Martins Fontes: São Paulo, 2006. p. 46.

³⁴ WOLFFLIN, Heinrich. **Kunstgeschichtliche Grundbegriffe**: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. Munchen: F. Bruckmann, 1915, p. 38

gramas vermelhas, roxas, amarelas, bem como os frutos amarelos na copa da árvore na extremidade superior direita.

Vemos que esses “frutos”, traços coloridos que carregam tão somente um valor de superfície são perfeitamente identificáveis como unidades essenciais para a configuração da harmonia morfológica do todo compositivo.

Ao atestar que os traços no estilo pictórico do barroco seiscentista parecem sem sentido se tomados isoladamente, Wolfflin se refere ao sentido específico da pictórica ainda regida pelo sistema de representação naturalista.

Mais adiante, quando Ingres alonga as costas de sua “Banhista de Valpinçon”, são as linhas que nos parecem perder o sentido natural da representação do real.

A ruptura moderna dos conceitos tradicionais de linha e cor tem início na qualidade ao mesmo tempo pictórica – no sentido da emancipação da linha como instância plástica autônoma, de maneira análoga ao que aconteceu no barroco - e linear da linha de Ingres.

O neoclassicismo foi o primeiro movimento moderno a manipular a tradição pictórica a partir de uma razão humanista de imanência em oposição ao transcendentalismo neoplatônico do renascimento. O que pretende-se dizer com isso é que, transportando essa nova visão humanista para a arte, se a linha antes servia como uma instância puramente intelectual a ordenar o espaço pictórico a partir de um posicionamento externo do homem frente ao mundo, ou seja, a partir de uma clara separação racional entre sujeito e objeto, no neoclassicismo a linha torna-se uma extensão sensível de seu caráter intelectual. Existe *per se*, e sua percepção independe de vínculos com a natureza.

As formas da natureza não são apenas contaminadas pelo desejo do espírito, e sim passam a submeter-se diretamente ele. Sendo a natureza não mais um modelo a ser copiado e reproduzido conforme uma verdade intrínseca, ou melhor, se o homem antes buscava transpor para a arte os efeitos da realidade natural, agora esses efeitos são tratados como objeto de análise, emancipados do real. O que vale, nesse momento, é a qualidade

pictórica desse efeito, e não o efeito real em si. Pintura, pela primeira vez, autônoma.

As qualidades do objeto são agora captadas mediante uma seleção subjetiva ou empática pelo espírito. Da mesma forma, o quadro é visto não mais como uma janela para o mundo, e sim como um novo plano de condensação subjetiva dessas qualidades.

Matisse levou às últimas conseqüências a representação pictórica da qualidade óptica dos traços barrocos ao buscar a expressão da sensação que o objeto lhe transmitia, e não a pura sensação visual, estática ou dinâmica, de sua aparência, tal como ocorria, por exemplo, em Velásquez:

[...] O vestido de sua pequena princesa [*A infanta Margarida Tereza em vestido branco, 1651-1673*] era ornamentados com motivos em ziguezague; o que ele nos oferece, porém, não é o ornamento em si, mas a vibração da imagem do conjunto. Vistos uniformemente e à distância, os motivos perdem a sua clareza, sem contudo parecerem confusos. Podemos perceber claramente o que se pretendeu expressar, mas as formas não podem ser abarcadas: elas vêm e vão, escamoteadas pela forte luz no tecido[...]³⁵

Essa qualidade óptica que se desenvolveu no barroco confiava à pintura, pela primeira vez, uma abordagem mais autônoma da aparência.

Se Velásquez buscava expressar uma condição dinâmica que traduzisse a sensação de movimento do vestido de sua princesa, assim o fazia através de formas plásticas estranhas à forma natural, mas que, vistas em conjunto, devolvia à forma pictórica seu lastro naturalista.

O que a arte moderna fez foi autorizar definitivamente a autonomia da “forma estranha”, ou anti-naturalista, como elemento plástico autônomo.

O que vale a pena considerar aqui é que a racionalização desses elementos foi levada a cabo pelo cubismo, na tentativa de libertar definitivamente a forma da racionalização espacial renascentista que se desenvolveu a partir da sistematização do método de representação em perspectiva (pós-Giotto).

³⁵ WOLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 64

O cubismo levou a cabo a racionalização da forma a partir de uma crítica à própria razão – razão iluminista x razão renascentista, ou seja, o cubismo dispunha de um discurso claro de orientação teórica a partir de um discurso racionalista quanto à sintaxe da linguagem pictórica.

Matisse, entretanto, ainda que inserido nesse processo de reformulação da linguagem moderna, não assumiu qualquer compromisso com uma orientação teórica determinada. A autonomia da forma não é mais, para ele, apenas um paradigma a ser seguido, mas convertera-se em “tipo”, tal como na arquitetura neoclássica, em que modelos tradicionais eram subjugados à razão cartesiana do racionalismo humanista.

Matisse conferiu à essa razão lógica status de ficção: foi capaz de transformar linhas em cores, cores em linhas, numa vertigem conceitual capaz de ser apreendida pelos olhos. Arte como uma entidade trans-histórica. Viu em Ingres as linhas se emanciparem da pura função intelectual, mas foi em Cézanne que seu arabesco desenvolveu sua força cromática.