



**A arte de recortar papéis: Matisse e *A Tristeza do rei***  
The art of cutting papers: Matisse and *The Sadness of the king*

Profa. Dra. Fernanda Coutinho<sup>1</sup>

**Resumo:** Este ensaio pretende ser um comentário sobre a produção artística de Matisse, na última fase de sua vida, época em que começou a trabalhar com os guaches coloridos. A ênfase recairá sobre **A Tristeza do Rei** (1952), (Centre Georges Pompidou, Paris) peça alegórica em que se misturam as figuras de Davi, Saul e do próprio artista, que os reinventou esteticamente.

**Palavras-Chave:** arte; guache; meditação

**Abstract:** This essay intends to be a comment on Matisse's artistic production in the last phase of his life in which he started to work with gouaches découpés. The emphasis will be on **The Sadness of the King** (1952), an allegorical play which figures such as Davi, Saul and the artist itself are blended and aesthetically designed by Matisse.

**Keywords:** art; gouache; meditation

### **Abrindo a porta do ateliê**

Mais l'amour n'est-il pas à  
l'origine de toute création?  
**Matisse**

Tão forte é a crença na força do destino que, pelo menos na concepção greco-latina, ele é representado em um trono de ferro, com os olhos vendados, um pé sobre o globo terrestre e um cetro na mão. A referência à divindade visa a ilustrar um fato curioso registrado na história das artes plásticas francesas: a iniciação de Matisse no universo das cores e formas.

Até 1890, encontrava-se ele comodamente instalado no cotidiano de uma família burguesa, no interior da França (Cateau-Cambrésis), mas a tentativa de sua mãe, de afastar-lhe o ócio, por ocasião da convalescença de uma doença, levou-o a manejar pincéis e a vislumbrar atrativos, antes não tão evidentes, na escala cromática: “Une fois mordu par le démon de la peinture je

---

<sup>1</sup> Fernanda Coutinho é professora de Teoria da Literatura e de Literatura Comparada do Departamento de Literatura e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. Doutora em Letras pela UFPE, atualmente desenvolve estágio pós-doutoral, enfocando a temática *Crianças e animais na obra de Graciliano Ramos*, junto à UFMG e à Université de la Sorbonne, Paris 4.

n'ai plus voulu l'abandonner". (FOURCARDE,1972, p.113) é a confissão do artista ao editor da revista *Verve*, Tériade.

No que toca à compreensão do fenômeno estético, Matisse rezava pelo mesmo breviário dos que procuravam interpretá-lo a partir do deslindamento dos próprios processos de composição artística. Este era, por exemplo, o pensamento de Gustave Moreau: "Vocês ainda vão simplificar a pintura! (NÉRET, 1998, p.16) dizia ele aos alunos que freqüentavam seu ateliê, em Paris, entre os quais, a partir de 1892, se encontrava Matisse. Cézanne, por sua vez, afirmava: "Há uma lógica colorida; o pintor só a ela deve obedecer e nunca à lógica do cérebro." (GUICHARD-MEILI, s/d, p. 21) Esta nova postura libertava o ato criativo da dependência de uma cópia o mais possível aproximada do real, como fora defendida por Courbet e seus adeptos com relação à pintura naturalista.

Este trabalho pretende ser um comentário sobre a produção artística de Matisse, na última fase de sua vida, privilegiando **A Tristeza do Rei**. Para tanto, dele constarão apenas rápidos comentários interpretativos sobre alguns dos trabalhos de **Jazz** e sobre uns poucos painéis que a eles se seguiram. Os guaches recortados são uma técnica, por ele utilizada, quando as limitações físicas decorrentes da falta de saúde impediram-no de dar prosseguimento à consecução de outros gêneros.

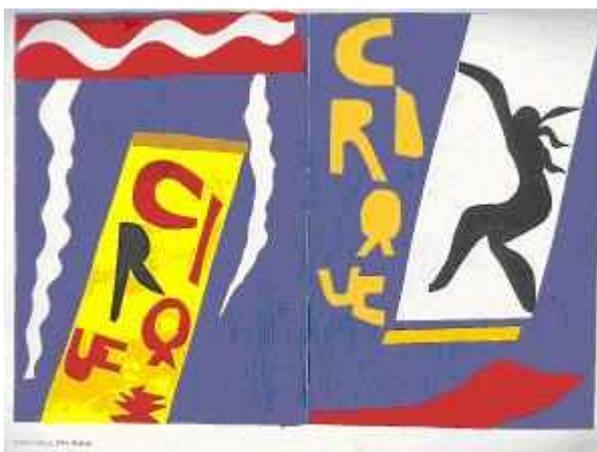


Fig. 01 - O Circo

O início da experiência com os papéis recortados se dá em 1937 com um trabalho de encomenda dos Balés Russos de Monte Carlo: os cenários e o guarda-roupa de **Vermelho e Negro** ou **Estranha Farândola**, como foi

inicialmente denominado o espetáculo. Matisse recorta então alguns papéis pintados a guache e os utiliza na composição das maquetes. Dez anos depois publica o álbum **Jazz**, referido por Gilles Néret como “a cristalização das recordações que tem do circo, dos cantos populares, das viagens e que se traduzem em imagens vivas e violentas”. (NÉRET, 1998, p.9) A maior parte das vinte e duas peças do álbum, fiéis ao título da coletânea, representam variações em torno do movimento. No caso da música, a particularidade do *jazz* é efetuar variações a partir de uma dada linha melódica. É importante ressaltar também que a música erudita do século XIX possuiu uma forma de expressão congênera: o *impromptu*, obra instrumental “sugerindo fantasia ou improvisação”, cultivada, entre outros, por Chopin, (ISAACS e MARTIN, 1985, p. 179) como, por exemplo, no **Opus 29** (1837) e no **Opus 36** (1840).

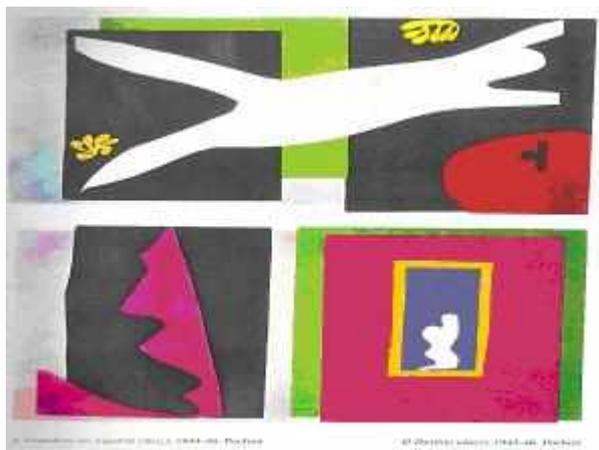


Fig. 02 - A Lagoa

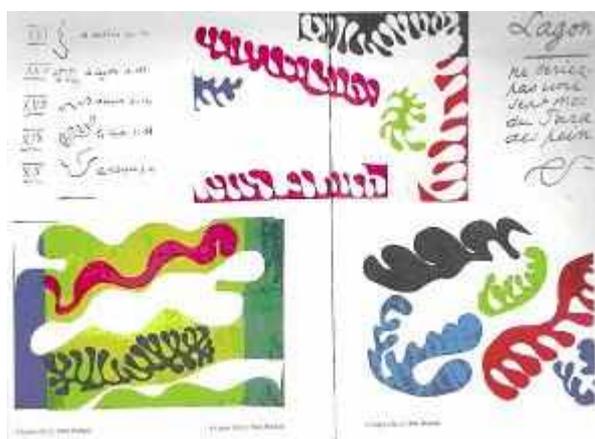


Fig. 03 - A Nadadora no Aquário

O álbum de Matisse transpõe a discursividade jazzística para a linguagem da pintura, explorando quase que, até a saturação, a força expressiva do movimento. Os títulos das composições já são, por si mesmos, em grande parte, índice de mobilidade. Veja-se o aspecto lúdico do universo infantil evocado em trabalhos como: **O Tobogã**, **O Palhaço**, **O Circo** e, por fim, **O Cavalo**, **A Amazona** e **O Elefante**. No caso de **O Circo**, a idéia de liberdade sugerida pelo espaço descrito pictoricamente, além de presente em signos mais patentes como a contrastante alegria das cores, e a presença da acrobata, aparece, ainda, no fato de o próprio título invadir o corpo do trabalho. Acrescente-se que a disposição quase arbitrária dos grafemas na dupla aparição do lexema *cirque* é uma outra maneira de colar à obra a natureza fantasiosa e transgressiva do mundo circense.

Outra noção de movimento atrelada à liberdade corre por conta da água, como aparece nos três trabalhos de 1944, identificados pelo título comum de *A Lagoa*. Matisse aí encarece a natureza fluida deste líquido ao representar a ondulação dos elementos que lembram o plâncton lacustre. Isto não ocorre, entretanto, em **A Nadadora no Aquário** em que os limites espaciais parecem tolher seus movimentos, transmitindo ao espectador uma sensação de claustrofobia, suscitada principalmente pela predominância da cor negra.

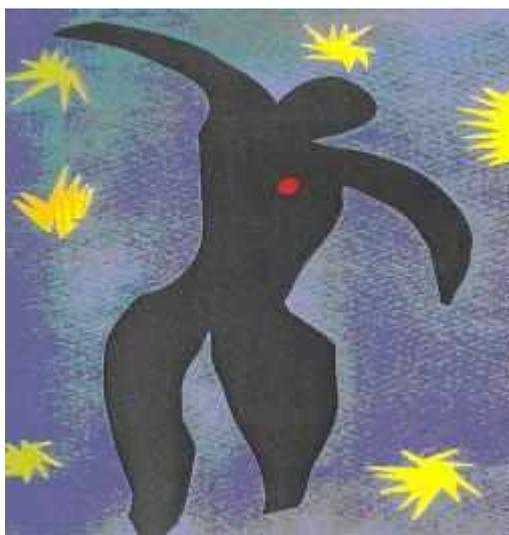


Fig. 04 - O Homem-pássaro

Em “Les Plaintes d’un Icare”, Baudelaire apreende o amargo inconformismo dessa personagem mítica, fazendo-o dizer: «En vain j’ai voulu de l’espace/ Trouver la fin et le milieu/ Sous Je ne sais quel oeil de feu/ Je sens mon aile qui se casse ». (BAUDELAIRE, s/d, p. 269) Já o homem-pássaro de Matisse denota sua frustração pela cabeça inclinada para baixo, enquanto executa o movimento de queda livre que o afastará inapelavelmente da companhia das estrelas.

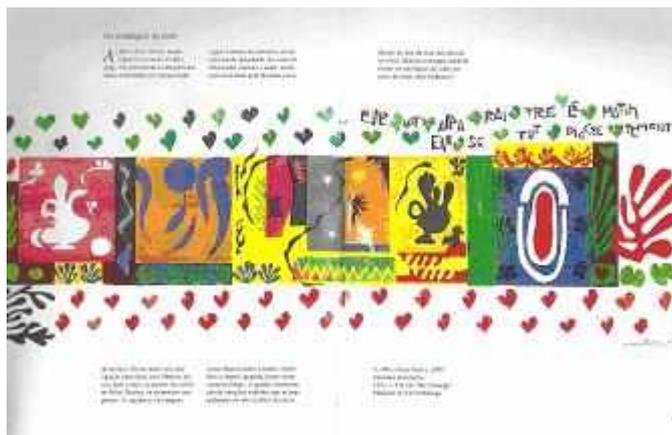


Fig. 05 - As mil e uma Noites

Como se pode observar, as peças compostas para **Jazz**, aqui rapidamente comentadas, já aliam ao aspecto lúdico a observação de diversas facetas do universo da sensibilidade humana.

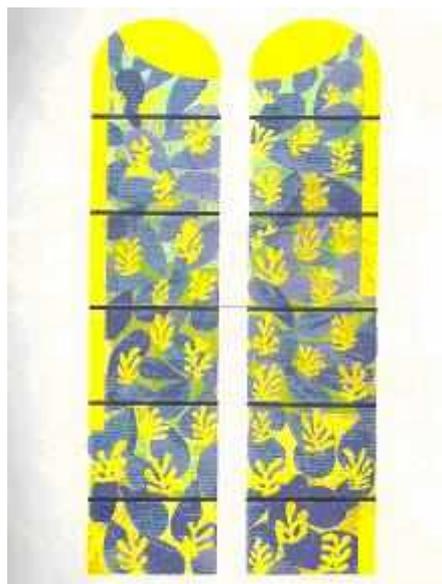


Fig. 06 - Vitrais de Vence

O mesmo ocorre em **As mil e uma Noites** (1950), obra autônoma, em que o artista vai buscar, no encantamento dos contos árabes do século X, a matéria-prima para a elaboração desta suíte, que denota a antiga sedução do indivíduo humano pela fantasia, tal como ocorreu com o sultão árabe, Xariar, presa do fascínio da sucessão de histórias narradas por Sherazade. Interessante a observação da ausência de uma moldura uniforme no painel, que se espraia nas franjas compostas de corações e que incorporam os dizeres da história: “Elle vit apparaître le matin. Elle se tut discrettement”, numa inversão do eixo da logicidade que normalmente não associa à noite a idéia de vida.

No santuário de Vence, Matisse ainda se valerá dos papéis recortados como esboço para a execução dos vitrais. Gilles Néret assinala que:

A propósito dos vitrais da sua capela, Matisse citava ainda **Jazz**: ‘Essas são cores de vitral. Corto estes papéis pintados a guache como se corta o vidro, só que aqueles são dispostos de forma a refletirem a luz, enquanto no vitral é preciso dispô-lo de forma a que a luz o atravesse.’ (NÉRET, 1998, p.53)

Com os vitrais de Vence, Matisse demonstra que a contrição e o recolhimento de uma capela podem conduzir à alegria plena do estar com Deus.

## **A Tristeza do Rei**

A grande dor das coisas que passaram  
Camões

**A Tristeza do Rei** (1952), (guaches recortados, 292 x 396 cm), pertencente atualmente ao Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, em Paris, representa uma das últimas realizações criativas da longa carreira de Matisse.

Muitos críticos apontam este trabalho como obra-súmula de sua arte, pois a narratividade nele presente, apontada já no título, é traduzida, pictoricamente, na essencialidade da linha e da cor, de tal forma os elementos, descarnados como estruturas, volatilizam-se em puro movimento. A visão do

quadro desperta no espectador a sensação de que está diante de um móbile, com os três elementos: a bailarina, o rei, e a figura encolhida mais à esquerda descrevendo evoluções nessa coreografia multicolor. Na realidade, a alusão ao número de “personagens” nada mais é que um ponto de apoio no esforço descritivo, uma vez que nenhum deles pode ser seccionado do conjunto, sob pena de uma mutilação interpretativa. Este é um quadro singular dentro da criação de Matisse, que dificilmente reunia num só trabalho várias figurações humanas. Pode-se pensar, assim, em termos dos antigos trípticos tão ao gosto da Renascença e da própria produção artística do autor, haja vista o **Tríptico Marroquino** (1912) e **Júpiter e Leda** (1944-46), só que, no caso de **A Tristeza do Rei**, a interatividade do observador é requerida de forma mais intensa para estabelecer a inter-relação entre os blocos significantes. Os signos marcadamente cinéticos, como o instrumento musical dedilhado pelo rei, e a dançarina, como que desencadeiam uma onda de vibração presente nas curvas serpentinadas que envolvem o bailado, e nas folhas amarelas (sons das notas musicais?) que se espalham por todo o quadro, indo atingir até a figura da esquerda que também não é estática.



Fig. 07 - A tristeza do Rei (1952)

No mesmo ano do aparecimento de **A Tristeza do Rei**, seu autor afirmava a André Verdet:

Il faut savoir encore garder cette fraîcheur de l'enfance au contact des objets, préserver cette naïveté. Il faut être enfant toute sa vie tout en étant un homme, tout en prenant sa force dans l'existence des objets – et ne pas avoir l'imagination coupée par l'existence des objets. (FOURCARD, 1972, p. 321)

Em 1953, Matisse desdobra esta observação, ao situar a arte no contexto da modernidade.

C'est ainsi que pour l'artiste, la création commence à la vision. Voir, c'est déjà une opération créatrice, et qui exige un effort. Tout ce que nous voyons, dans la vie courante, subit plus ou moins la déformation qu'engendrent les habitudes acquises, et le fait est peut-être plus sensible en une époque comme la nôtre, où cinéma, publicité et magazines nous imposent quotidiennement un flot d'images toutes faites qui sont un peu, dans l'ordre de la vision, ce qu'est le préjugé dans l'ordre de l'intelligence. L'effort nécessaire pour s'en dégager exige une sorte de courage; et le courage est indispensable à l'artiste qui doit voir toutes les choses comme s'il les voyait pour la première fois: il faut voir toute la vie comme lorsqu'on était enfant; et la perte de cette possibilité vous enlève celle de vous exprimer de façon originale, c'est-à-dire personnelle. (FOURCARD, 1972, p. 321)

Tal afirmação vale como uma profissão de fé no poder da arte no sentido de inaugurar mundos, como os inaugura a potência do olhar infantil, transmutando o real na força primitiva do mito. A relação infância-arte-mito é um *topos* frequentemente explorado por aqueles para quem a arte possui a força de religião, sendo crianças e criadores seus hierofantes. Uma rima perfeita para os citados comentários de Matisse seria o dito de Baudelaire: “o gênio não é mais que um regresso constante à infância”. (Baudelaire *apud* NÉRET, 1998, p. 16) Estas idéias poderiam ainda ser ratificadas pelo sabor magoado dos versos de Fernando Pessoa: “A criança que fui chora na estrada/ Deixei-a ali quando vim ser quem sou;/ Mas hoje, vendo que o que sou é nada,/ Quero ir buscar quem fui onde ficou.” (PESSOA, 1997, p. 700) Das palavras dos três artistas depreende-se o elogio da visão fenomênica da verdade

artística e, por extensão, da verdade existencial, já que para eles não há indistinção entre ambas.

No caso de **A Tristeza do Rei**, o sujeito receptor, despojando-se do nexos semântico das figuras, recria-as sob o signo das sensações. Na dançarina, por exemplo, a sugestão de leveza, de sensualidade e de profunda imersão na atividade que ela hedonisticamente realiza, expulsa para um espaço fora do tempo o ser que dança, para, no final, restar ao observador a contemplação da essência mesma do ato de bailar, presentificado pela força fugitiva da miragem. Terpsícore, a musa da dança, juntamente com suas oito irmãs, é referida por Hesíodo no próêmio de sua **Teogonia**. Antes mesmo de esboçar a genealogia dos colossais habitantes do Olimpo, Hesíodo as invoca para presidir seu canto, confiante na proteção de quem vela pelo altar de Zeus.

Jaa Torrano, no estudo que antecede o poema, comenta:

A dança em volta da fonte ('... em volta da fonte violácea com pés suaves/ dançam e do altar do bem forte filho de Cronos...') é uma prática de magia simpatética com que o pensamento mítico analógico crê garantir a perenidade do fluxo da fonte. O círculo ininterrupto, que a dança constitui, comunicaria por contágio o seu caráter de renovação constante e de inesgotável infinitude ao fluxo da água, preservando-o e fortalecendo-o. Nestes dois versos justapostos, as Musas dançam em torno da fonte violácea e do altar do fortíssimo Zeus. Como centros criados pela circunferência da dança, a fonte e o altar se equivalem. E todo o contexto deste Próêmio mostrará que, como a fonte é fortalecida e mantida pela dança, o altar do bem forte filho de Cronos (...) é mantido pelo canto e dança das Musas. (Torrano in HESÍODO, 1991, p. 22)

Segundo ainda o mesmo autor, existe no pensamento pré-lógico uma "imanência recíproca" entre linguagem e ser. Sendo as Musas forças numinosas, têm o poder de se darem como aparição (*alethéa*) através da linguagem, ou seja: por força da linguagem e na linguagem. (Torrano in HESÍODO, 1991, p. 22) Da mesma forma que, como já foi dito, dança e dançarina confundem-se no trabalho de Matisse aqui examinado, existe a

possibilidade de uma leitura do quadro que indiferencia instrumentista e canção, fazendo vibrar, de preferência, a magia encantatória da música.

Ainda a propósito do movimento existente no trabalho, observa-se que o próprio corte dos papéis cria planos diferenciados dentro dele, o que confere à composição uma dinâmica especial, seja no tocante à perspectiva, seja no aspecto cromático. A colocação das tiras de papel é o que lhe dá profundidade, na medida em que o personagem da esquerda se apresenta no primeiro plano de uma estrutura em degraus, enquanto o rei aparece mais ao fundo. A dançarina, por sua vez, estando a meio caminho em termos de profundidade entre a pessoa acorçada e o rei, representa o ponto de equilíbrio da cena. Pode-se imaginar o primeiro na soleira da porta do palácio; o segundo, no centro de um salão, enquanto os rodopios da última atingem ambos, embora com intensidade variada. Como se vê, a imagem do homem acorçado não destoa do movimento geral da obra, ainda mais se se atentar para sua cabeça pendida para trás e para o posicionamento de suas mãos. Tudo isto, aliado a seu encolhimento à maneira de um feto, parece indicar a intenção, por parte do artista, de congelar um instante de profundo desalento.

Gilles Néret, que escreveu um estudo sobre a fase dos recortes de Matisse, assim se expressa ao se referir à obra em exame:

Este quadro constitui o último grande esforço pictórico de Matisse, executado através do recorte e da colagem de guaches. Esta é a última saudação do artista – representado pelo rei vestido de negro; com a viola na mão – ao mundo que o rodeia, aos temas que lhe são queridos. Matisse juntou-os todos à sua volta, até mesmo a bailarina, como que para se fazer enterrar com eles, qual faraó do Antigo Egito. (...) À beira da morte, Matisse estava orgulhoso de ‘por fim poder cantar como uma criança, segundo os ímpetos do coração, do alto da montanha escarpada.’ (NÉRET, 1998, p.16)

Esta interpretação do citado crítico concentra o foco de atenção na figura do rei, de acordo com ele, o próprio Matisse, apontando assim para o poder da arte de instaurar impérios habitados pela beleza e pela fantasia.

Percebe-se que nesta concepção apenas dois dos elementos humanos são referidos, sendo o terceiro situado, assim, antes mesmo da soleira da porta.

Michel Butor, ao escrever o “Cantique de Matisse” (BUTOR, in *Télérama* s.d., p. 8-19.), texto que conserva a nota de intenso lirismo, colhida na fonte salomônica, conjuga poeticamente a idéia do auto-retrato do pintor com alusões à música da harpa que o rei Davi amava dedilhar. Trata-se de uma biografia iconográfico-poética de Matisse, que, como o poema de Salomão, também é um hino de amor. São como que quinze instantâneos do artista compostos a partir de suas próprias palavras entremeadas pelas de Butor/ Salomão: **Notre-Dame au Mur Violet** (1902), **Autoportrait** (1906), **La musique et la Danse** (1910), **L’Atelier Rouge** (1911), **Triptyque Marocain** (1912), **Le Café Arabe** (1913), **Porte-Fenêtre à Collioure** (1914), **Intérieur au Violon** (1918), **Les Deux Odalisques** (1921), **La Danse de Merion** (1932), **Nu Rose Assis** (1935), **Le Rêve** (1940), **Polynésie** (1946), **La Chapelle de Vence** (1950), **La Tristesse de Roi** (1952).

Sobre este último, assumindo o discurso do próprio Matisse, assim se expressa Butor:

Cloué dans mon lit, octogénaire, lors de mes quelques fenêtres de santé, parmi les doulers et soucis, je fais défiler souvenirs et lectures comme ses feuilles de papier découpé avec lesquelles je compose un roi triste avec un personnage grattant une espèce de guitare de laquelle s’échappe un vol de pépites faisant le tour de la composition pour aboutir en masse autour d’une chanteuse – danseuse. Que tu es belle, Abisag, ma consolatrice! Ton visage se perd dans les cieux. On lit au début du **Livre des Rois** que David étant avancé en âge ne parvenait plus à se réchauffer. Alors on lui trouva une jeune fille extrêmement belle qui le soigna et le servit, mais qu’il ne connut pas. Ainsi le musicien c’est le roi quand il était jeune; cette guitare ou théorbe que je lui ai mis entre les mains est à mi-chemin entre sa harpe et mon violon d’antan. Le vieil accroupi a perdu sa couronne et ne peut plus que se plaindre et s’émerveiller à la fois, tenant sur ses genoux son dauphin dont je rêve et que je ne pourrai plus exécuter car la mort viendra me prendre le 3 novembre 1954. Je me suis toujours méfié du vieillissement, mais il m’a bien fallu le traverser, et l’on trouvera sa maturation dans les arômes

des celliers de ma Jérusalem céleste. (BUTOR, in Télérâma s/d., p.19)

De acordo com Butor, Matisse faz uma dupla superposição de seu retrato ao de Davi. O primeiro elo entre eles seria o instrumento musical misto de violão e alaúde que remeteria igualmente à harpa de Davi e ao violão que o pintor tocava na juventude, o que, aliás, é um dado concreto de sua biografia. Sabe-se que, admitido como músico na corte de Saul, Davi, ancestral de Jesus, já havia sido ungido, em Belém, como futuro rei dos hebreus. Tão coroado de glória foi seu reinado que o trono de Israel passou a chamar-se trono de Davi. Davi casou-se com Micol, filha de Saul, mas a visão de Betsabé, ao banho, enlevou-o com tal intensidade que o rei não hesitou em mandar eliminar Urias, marido de Betsabé, um mercenário que compunha seu exército. Esta a raiz da tristeza, pois, daí por diante, mais que os sons da harpa em seus ouvidos ressoaram as invectivas do profeta Natan contra a união adúltera. Além disso, por muito tempo, suportou a revolta de Absalão, seu filho, contra os privilégios de um outro de seus filhos, Salomão.

O quadro pode assim alegorizar a perda do poder do rei ou mais genericamente ainda a pequenez da condição humana como numa espécie de eco às suas próprias palavras, no “Salmo 38”: “De poucos palmos, eis a medida dos meus dias,/ Diante de vós minha vida é como um nada;/ Todo homem não é mais que um frágil sopro.”

Neste sentido aproxima-se inter-semioticamente do oratório:

Composição para solistas vocais, coro e orquestra, com libreto baseado em texto religioso ou meditativo, interpretada sem ação em sala de concerto. Desenvolveu-se na Itália, em meados do século XVI, tendo-se originado, em parte, nos dramas litúrgicos do final da Idade Média, e, em parte, nas laudas entoadas em serviços populares celebrados em oratórios. (ISAACS e MARTINS, 1985, p.270)

Registre-se, neste particular, o salmo dramático **Le Roi David**, de Arthur Honegger, compositor francês de origem suíça (1892-1955).

A última fase da vida de Matisse pautou-se pela meditação, numa tentativa de sondar o infinito mistério do existir. Sua intenção no que toca à

capela de Vence era: « Que tous qui visitent ce lieu le quittent heureux et reposés. » (FOURCARDE, 1972, p. 262) Certamente este estado de espírito só seria atingido por aqueles que alcançassem a compreensão resignada da própria finitude.

Não se atinge, porém, esta paz libertadora, balsâmica como o silêncio do Nirvana, sem se fazer uma prospecção profunda que inclui um desvelamento de todas as paixões dolorosas, dentre as quais a tristeza. **Fora do Jardim - Mulheres escrevem sobre a Bíblia** traz um texto de Deirdre Levinson com o título “A Psicopatologia do Rei Saul” que se inicia com uma epígrafe retirada de **Guerra e Paz**, tal como se segue: “‘O coração do rei está nas mãos do Senhor’, Os reis são escravos da história.” (BÜCHMANN e SPIEGEL, 1995 p.135) O estudo assinala a incapacidade de Saul de lidar com o sentimento da rejeição, já que fora renegado pelo Senhor em proveito de Davi. Ao partir em busca de suas jumentas extraviadas, Saul recebera de Samuel a unção real, o que o transformou no primeiro dirigente do reino unificado de Israel.

A QUESTÃO TEOLÓGICA CRUCIAL apresentada na narrativa do reinado de Saul – ou seja, por que, entre todo o Israel, Deus escolhe este homem como o primeiro rei de Israel, somente para considerá-lo inadequado na primeira oportunidade – aponta para um arquétipo subjacente ao texto, a representação do próprio rei como uma oferta sacrificial. (BÜCHMANN e SPIEGEL, 1995,135-136)

As menções a Saul referem-no quase sempre como alguém dominado por tensões íntimas, daí uma interligação entre o rei triste do quadro e o antecessor de Davi não ser fora de propósito. Encolhido em seu canto poderá ele remoer os remordimentos que o atacam pelas tentativas de assassinato do marido de sua filha Micol ou ainda sofrer as agruras da espera da morte inevitável e próxima, como o soprou o espírito de Samuel à feiticeira de Endor.

Nesta hipótese de interpretação a magnificência de Davi fica mais realçada ainda pelo efeito contrastivo da derrocada de Saul. Ainda no que se refere à associação do quadro aos temas bíblicos, existe a suposição de Douglas Mannering (MANNERING, s/d. p.98) de a dançarina representar

Salomé. Este entendimento é, sem dúvida, fruto do vigor mítico da personagem, cujas evoluções diante de Herodes Antipas cristalizaram-se no imaginário dos povos quer do Oriente quer do Ocidente.

É forte o apelo desta obra que fala da tristeza, o que é uma outra maneira de dizer que essa composição artística tem por assunto as pessoas, no que elas possuem de mais genuíno: a fragilidade. O que se observa ao final é que a peça é refratária à fixidez de uma interpretação única, demonstrando assim que o artista tem o poder de cativar os espíritos sensíveis, conduzindo-os para o espaço sem fim da liberdade.

As gerações atuais e futuras têm e terão uma dívida de gratidão para com o editor da revista **Verve**, Tériade, que, a partir do uso da técnica do *pochoir*, preservou-lhes a possibilidade de enxergar em muitos dos guaches recortados de Matisse, ameaçados pelo desbotamento, o frescor e a luminosidade, que foram uma marca obsessiva em sua criação.

Adrien Maeght, filho de Aimé Maeght, que, juntamente com Bonnard e Matisse, formava um trio de idéias muito afinadas sobre arte, ao comentar o trabalho de publicação de seu livro **Apparente Facilité** (memórias de Lydia DelectorsKaya, modelo e assistente do mestre dos guaches recortados), ressalta o temor de Matisse quanto à incompreensão de seu trabalho com os recortes: “J’ai peur, écrivait-il, que les générations futures ne voient dans mon travail qu’une apparente facilité...”

O temor se revela de todo infundado. Em primeiro lugar, porque a mesma disciplina de composição das obras das fases anteriores aqui permanece. Ele próprio estabelece um traço de união entre os períodos, ao dizer:

Não há ruptura entre os meus quadros antigos e os meus recortes; simplesmente atingi, com mais absoluto e mais abstração, uma forma decantada até ao essencial e conservei do objeto que outrora apresentava na complexidade do seu espaço, o signo suficiente e necessário para o fazer existir na sua forma própria e para o conjunto em que o concebi. (GUICHARD-MEILI, s/d, p. 157-158)

A rigor não há discrepância entre as diferentes fases de sua trajetória artística, pois também quanto aos temas são eles recorrentes em sua maioria. É o caso de se pensar na vocação interartística da obra de Matisse que, em vários momentos, utilizou o discurso da pintura para a captação da linguagem de outras artes irmãs como a música e a dança, e a literatura, quer através da ilustração de obras poéticas como as de Ronsard e Mallarmé, quer por meio dos textos por ele mesmo compostos para o álbum **Jazz**.

A auto-referencialidade, ponto de apoio da arte moderna, expande-se em seu proceder artístico até os limites da intersemiose. Esta prática parece remeter a uma nostalgia da fonte em que as musas se reuniam ao pé do monte Hélicon.

**A Tristeza do Rei** não desmente esta tendência e foi aqui alvo de uma tentativa de análise que contemplou aspectos gestálticos, semiológicos, iconográficos e estéticos, restando-lhe naturalmente – muitas outras fecundas possibilidades de entendimento, contidas na abertura da ambigüidade. Esta criação de Matisse possui a virtude de exaltar a simplicidade, fonte do perene, que liga o humano ao eterno. Na biografia sentimental que escreveu sobre Flaubert, Maupassant reafirma a possessão que a literatura exercia sobre seu mentor nas letras, destacando-se aqui o paroxismo da cena final: “Um dia, enfim, tombou fulminado ao pé de sua mesa de trabalho, morto por ela, a Literatura, morto como todos os grandes apaixonados que sua paixão sempre devora.” (MAUPASSANT, 1990) Matisse pertence à linhagem dos artistas à la Flaubert, como se depreende do acompanhamento de seu trajeto na arte e também da auto-definição que faz a partir do modelo picassiano:

Tout ce que j'ai fait, cela a été dur, j'ai lutté et travaillé, tout ce que je possède je l'ai acquis. Picasso lui est venu au monde en sachant dessiner, il était drôle et chaleureux, moi je suis resté dans mon coin, j'ai toujours été seul avec le travail... (MATISSE in *Télérama*. s.d. p. 74)

Sua poética de composição guiou-se por um conceito inarredável: a sacralização da estética e, por isso, o sintagma “arte religiosa” soava-lhe pleonástico, como se observa em:

Tout art digne de ce nom est religieux. Soit une création faite de lignes, de couleurs: si cette création n'est pas religieuse, elle n'existe pas. Si cette création n'est pas religieuse, il ne s'agit que d'art documentaire, d'art anecdotique... qui n'est plus de l'art. Qui n'a rien à faire avec l'art. Qui vient à une certaine époque de la civilisation, pour expliquer et démontrer aux gens sans éducation artistique, des choses qu'ils pourraient remarquer sans qu'on ait besoin de le leur dire. (FOURCARDE, 1972, p. 267)

Como não estabelecia diferença entre ambas, tomou as duas como “musa consolatrix”, daí, talvez, a unção com que se referia a seu trabalho com os guaches recortados.

### **Bibliografia**

- BAUDELAIRE, C. **Les Fleurs du Mal**. Paris: Librairie Garnier, s/d.
- BÜCHMANN, C. e SPIEGEL, C. (Orgs.) **Fora do Jardim. Mulheres escrevem sobre a Bíblia**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1995.
- FOURCARDE, D. **Henri Matisse. Écrits et propos sur l'art**. Paris: Hermann, éditeurs des sciences et des arts, 1972.
- GUICHARD-MEILI, J. **Matisse**. Lisboa: Editorial Verbo, s/d.
- HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- ISAACS, A. e MARTIN, E. (Org.) **Dicionário de música**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- MANNERING, D. **A Arte de Matisse**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, s.d.
- MAUPASSANT, G. **Gustave Flaubert**. Trad. Betty Joyce. Campinas: Pontes, 1990.
- NÉRET, G. **Henri Matisse: Recortes**. Lisboa: Benedikt Taschen, 1998.
- PESSOA, F. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- Télérama. Les Hors-série: Matisse. Une si profonde légèreté ...** Paris: Télérama, s.d.