

RETRATOS¹

O estudo do retrato parece hoje esquecido. É, todavia, uma fonte de interesse inesgotável para quem é dotado ou sente simplesmente curiosidade por ele.

Talvez se pudesse dizer que o retrato fotográfico é suficiente. Para a antropometria, sim, mas para o artista à procura do carácter profundo de um rosto, tudo se passa de outro modo: o registro dos traços do modelo revela sentimentos desconhecidos muitas vezes para o próprio feiticeiro que os criou. Se houvesse razões para isso, seria quase necessária a² análise de um fisionomista para tentar traduzi-los em linguagem clara, pois eles sintetizam e contêm muitas coisas de que o próprio pintor não suspeita a princípio³.

Os verdadeiros retratos, ou seja, aqueles em que os elementos, assim como os sentimentos, parecem sair do modelo, são bastante raros. Na minha juventude, visitei muitas vezes o Museu Lécuyer, em Saint-Quentin. Estava aí reunida uma centena de esboços executados a pastel por Quentin-Latour, antes de fazer os seus grandes retratos sumptuosos. Interessado por esses amáveis rostos, notei em seguida que cada um deles era muito pessoal. Ao sair do Museu, estava surpreendido com a variedade dos sorrisos particulares de cada uma das máscaras, que, embora naturais e encantadoras no conjunto, me impressionavam a ponto de ter eu próprio os músculos do riso cansados. No século XVII, Rembrandt, com o pincel ou com o buril, fez verdadeiros retratos. O meu mestre Gustave Moreau dizia que antes deste mestre só se tinham pintado caretas e o próprio Rembrandt dizia que toda a sua obra era só feita de retratos. Retenho esta frase, parece-me justa e profunda.

O rosto humano interessou-me sempre muito. Tenho até uma memória bastante notável para os rostos, mesmo para os que só vi uma vez. Ao olhá-los não faço psicologia nenhuma, mas fico impressionado pela sua expressão muitas vezes particular e profunda. Não sinto necessidade de formular com palavras o interesse que provocam

¹ Prefácio a *Portraits*, recolha de retratos por Henri Matisse publicada em 1954 nas edições André Sauret, Monte Cano. (Retirado de “Escritos e reflexões sobre a arte” por Henri Matisse – português de Portugal).

² Fim da pág 165

³ Matisse declarava em 1913 a Clara MacChesney: Raramente pinto retratos e quando o faço é sempre de maneira decorativa. Não posso encará-los de outra maneira (MacChesney, 1913).

em mim; prendem-me talvez pela sua particularidade expressiva e por um interesse que é inteiramente de ordem plástica⁴.

É do primeiro impacto produzido pela contemplação de⁵ um rosto que depende a sensação principal que me conduz constantemente durante toda a execução de um retrato⁶.

Estudei muito a representação do rosto humano através do desenho puro e para não dar ao resultado dos meus esforços o carácter do meu trabalho pessoal — um retrato de Rafael é antes de mais nada um retrato de Rafael — esforcei-me, cerca de 1900, por copiar literalmente o rosto de fotografias, o que me mantinha nos limites do carácter aparente de um modelo. Depois retomei algumas vezes este processo de trabalho⁷. Seguindo a impressão produzida em mim por um rosto, procurei não me afastar da sua construção anatômica.⁸

Acabei por descobrir que a semelhança de um retrato resulta da oposição que existe entre o rosto do modelo e os outros rostos, em suma, da sua assimetria particular. Cada rosto tem o seu ritmo próprio e é esse ritmo que cria a semelhança. Para os ocidentais, os retratos mais característicos são alemães: Holbein, Dürer e Lucas Cranach. Jogam com a assimetria, a dissemelhança dos rostos, em oposição aos

⁴ Matisse declarava em 1913 a Clara MacChesney: Raramente pinto retratos e quando o faço é sempre de maneira decorativa. Não posso encará-los de outra maneira (MacChesney, 1913).

⁵ Fim da pág 166

⁶ A propósito de um documentário dedicado a Matisse, dizia este a Rosamond Bernier: Havia uma passagem filmada ao retardador em que me viam a desenhar. Antes mesmo de o meu lápis tocar o papel, já a minha mão realizava — sozinha — um estranho percurso. Nunca me tinha apercebido que fazia isso. Tive subitamente a sensação de estar nu — que todos podiam vê-lo —, fiquei profundamente confuso. Veja se percebe, não era hesitação. Estabelecia inconscientemente a relação entre o assunto que ia desenhar e a dimensão da minha folha. Ainda não tinha começado a cantar (Bernier, 1949).

⁷ Nomeadamente em 1933-34, quando executou a lápis e a carvão quatro retratos de Claribel Cone e seis da sua irmã Etta (hoje conservados na Coleção Cone no Museu de Arte de Baltimore) — facto de que dá testemunho esta carta de 25 de Maio de 1934 a Simon Bussy: Continuo com os meus retratos feitos a partir de fotografias das minhas duas admiradoras de Baltimore de quem talvez não te lembres. Estou a acabá-los — trabalho um pouco penoso (qual o que o não é), particularmente penoso porque a imaginação, a lembrança e a exactidão da fotografia devem colaborar na criação da verdade, mas apesar de tudo muito interessante porque se ocupa de dois caracteres opostos e, contudo, da mesma família, pois trata-se de duas irmãs. Uma delas bela, de uma grande beleza nobre e gloriosa, de belos cabelos que formam amplas volutas, à antiga, satisfeita e dominadora, a outra com a mesma majestade que uma rainha de Israel, mas de uma beleza menos exterior, cabelos lisos, mas, todavia, de belas linhas, caídas como as do rosto, mas de uma profundidade de expressão que impressiona, sempre submetida à sua gloriosa irmã, mas atenta a tudo. Meios reduzidos, papel e carvão. O segundo retrato está acabado, estou no primeiro, de que já viste estudos feitos a plumbagina. Há quase um mês que os trabalho todas as manhãs — é duro mas aprendo muito.

⁸ Fim da pág 167

meridionais, que tendem a maior parte das vezes a reduzir tudo a um tipo regular, a uma construção simétrica.

Creio, porém, que a expressão essencial de uma obra de pende quase inteiramente da projecção do sentimento do artista; obtido a partir do modelo, e não da exactidão orgânica deste.

A revelação da vida no estudo do retrato veio-me ao pensar na minha mãe. Estava à espera de um telefonema numa estação de correio da Picardia. Para passar o tempo, peguei num impresso telegráfico que estava espalhado em cima da mesa e tracei à pena uma cabeça de mulher. Desenhava sem pensar, a pena andava à vontade e fiquei surpreendido ao reconhecer o rosto da minha mãe com todas as suas subtilezas⁹. A minha mãe tinha um rosto de traços generosos, com a distinção profunda da Flandres francesa.¹⁰

Eu era então um aluno ainda aplicado ao desenho «à antiga», que queria acreditar nas regras da escola, espécie de subproduto do ensino dos mestres que nos precederam, em suma, a parte morta da tradição, em que tudo o que não era comprovado na natureza, tudo o que vinha do sentimento ou da memória era desprezado e apelidado de «falso». Fui apanhado pelas revelações da minha pena e compreendi que o espírito que compõe deve conservar uma espécie de virgindade em relação aos elementos escolhidos e rejeitar o que lhe vem pelo raciocínio.

Antes da revelação da estação dos correios, começava o meu estudo por uma espécie de indicação esquemática, friamente consciente, mostrando as razões do interesse que suscitava em mim o modelo a interpretar. Mas depois desta experiência, a indicação preliminar a que me referi modificava-se logo à nascença. Depois de ter

⁹ «Conta-me a mesma história que me contou Denis há dezoito anos e que o fazia duvidar da veracidade de Matisse: Um dia, numa estação de correio, estava à espera de um telefonema; maquinalmente, com uma pena, desenei num sobrescrito um retrato da minha mãe: era o mais exacto que já tinha feito, com todos os pormenores expressos num só traço.» (Conversa de 5 de Outubro de 1948, Couturier, 1962) — Quando desenho, tento naturalmente esvaziar completamente o cérebro de todas as recordações para só receber o momento presente (ibid.) — Ao falar do verdadeiro desenho criador: Então faz-se um vazio — e já sou apenas simples espectador daquilo que faço (conversa de 14 de Novembro de 1950, ibid.) Um dia, desenhava uns lírios (para Mallarmé) e desenhava sem saber muito bem o que fazia. Nesse momento, Pierre bate à porta. Grito-lhe: não entres, vai-te embora, volta mais tarde. Porque a mais pequena distracção pode impedir tudo. E quando o desenho acabou, apercebo-me de que o que fiz são clematites, que não têm relação nenhuma com os lírios, mas que são as clematites da sebe do meu jardim de Issy, que trazia em mim há meses sem o saber. — Ao falar de alguns dos seus desenhos: Foi apenas um sonho que construiu isso, e um nada pode demoli-lo (conversa de 1 de Abril de 1949, ibid.).

limpo, de ter esvaziado o cérebro de todas as idéias preconcebidas, traçava essa indicação preliminar com uma mão submetida apenas às minhas sensações inconscientes, nascidas do modelo. Evitava introduzir nessa representação uma observação voluntária ou rectificar um erro material.

A transcrição quase inconsciente da significação do modelo é o acto inicial de toda a obra de arte e especialmente de um retrato. Depois disso, a razão está presente para dominar, para aperrear e dar a possibilidade de reconceber, servindo-se do primeiro trabalho como de um trampolim.

Conclusão de tudo isto: o retrato é uma das artes mais singulares. Exige ao artista dons especiais e uma possibilidade de identificação quase completa entre o pintor e o modelo.

O pintor deve estar à frente do modelo sem idéias preconcebidas. Tudo deve chegar-lhe ao espírito como numa paisagem lhe chegariam todos os seus odores: da terra, das flores¹¹ associadas aos jogos das nuvens, aos movimentos das árvores e aos diferentes ruídos do campo.

Como apenas posso falar das minhas experiências, vejo-me perante uma pessoa que me interessa¹², e, de lápis ou de carvão na mão, fixo no papel, mais ou menos

10 Fim da pág. 168

11 Fim da pág. 169

12 Interessado pelo rosto de Montherlant, pedi-lhe para posar para mim, e durante sete sessões fiz desenhos que mais não eram do que as reacções que esse rosto me inspirava. Um artista deve poder esquecer tudo, tanto da vida como da obra daquele que lhe serve de modelo. Um escultor bastante inculto, ao fazer o busto de Verlaine, dizia a um amigo: «Estou a fazer o retrato de um velho bêbado, um tal Verlaine.» Na verdade, se a obra não foi satisfatória, isso não se deve à ignorância do artista, mas sim à sua falta de sensibilidade e de força. No mesmo caso, um artista sensível e forte mostrou-nos tudo de Verlaine. Enquanto Montherlant posou, a leitura da sua obra, de que muito gosto, estava longe do meu espírito, só a sua expressão, cuja vida original punha em valor, me servia para fazer o retrato. A nossa conversa não passava de lugares-comuns. Todavia, falamos do trabalho; todos os que trabalham assim sabem que é da mesma maneira. Pasteur e Rodin, ao encontrarem-se numa reunião, apercebem-se que têm exactamente a mesma disciplina de trabalho. Na oitava sessão. é-me impossível ver em Montherlant o que quer que seja. Está fugidio. Está ausente. Hoje, tenho à minha frente um outro e que não se entrega. Tenho de parar, após duas horas improdutivas. Soube depois por Montherlant que no Carnaval tivera um encontro que se tornara para ele, que era altamente imaginativo, um assunto de primeira importância e o absorvia totalmente. Consolei-me então da minha sessão perdida pensando que, como ele cria a partir da vida, uma aventura, talvez banal, poderia dar-nos algumas belas páginas (considerações relatadas por Janine C. Huppert em «Montherlant vu par Matisse». *Beaux-Arts*, n.º 243, Agosto de 1937). Em Abril de 1942, ao desenhar retratos de Louis Aragon, escreveu um dia ao seu modelo: Você posou como um anjo, porém fugiu-me sempre. Atrás do écran formado pelo interesse que tem pela minha acção, só pude adivinhá-lo. Posso pedir-lhe que na próxima sessão entre particularmente em si, para que eu observe um Aragon tal como é? Basta que retome um assunto de meditação favorito. Com a esperança de poder penetrar num Aragon enfim só. [...] A paixão do coração aparece-me no rosto. O rosto já não mente: é o espelho do coração (carta publicada em «La Grande Songene», Aragon, 1971).

voluntariamente, a sua aparência. Isto permite-me, durante uma conversa banal, em que eu próprio falo ou oiço sem nenhum¹³ espírito de oposição, dar livre curso às minhas faculdades de observação. Nesse momento, não deveriam fazer-me uma pergunta exacta, banal até, tal como: «Que horas são?», por que o meu devaneio e a minha meditação em torno do modelo seriam interrompidos e o bom resultado do meu trabalho ficaria gravemente comprometido.

Ao fim de uma meia hora ou de uma hora, fico surpreendido por ver aparecer pouco a pouco no meu papel uma imagem mais ou menos exacta e parecida com a pessoa com quem estou em contacto.

Essa imagem surge-me como se cada traço de carvão tivesse tirado de um espelho embaciado o vapor que até então me impedia de a ver.

Geralmente é este o magro produto de uma primeira sessão. Parece-me então sensato deixar um ou dois dias de inter valo entre esta sessão e a seguinte para continuar o trabalho.

Durante esse intervalo dá-se uma certa fermentação cerebral inconsciente. E graças a essas fermentações, segundo as impressões que recebi do meu motivo durante a primeira sessão, reconstituo o meu desenho cerebralmente com mais certeza do que no resultado obtido do primeiro contacto.

Quando revejo o primeiro ensaio, parece-me fraco, sem nenhum empenhamento; mas através do fluido dessa imagem incerta sinto uma construção de linhas sólidas. Restitui a liberdade à minha imaginação que trabalha, na sessão seguinte, de acordo com a inspiração recebida dessa construção, e vinda até directamente do modelo. O modelo já não é para mim mais do que um tema particular de onde surgem os impulsos de linhas ou de valores que explicitam o meu horizonte limitado.

Esta nova sessão é semelhante a um reencontro com alguém com quem se simpatiza. O modelo deve estar descontraído e mais à vontade¹⁴ com o seu observador,

¹³ Fim da pág. 170

¹⁴ Falas-me de uma inglesa de sonho. Há uma hora fiz uma terceira sessão de desenho com uma inglesa mais bela talvez do que a de que me falas e que afinal se desvaneceu. A minha existe e depois de amanhã voltará a olhar-me nos olhos como me olham habitualmente quando trabalho, quer dizer que me olham sem defesa, sem preocupação nem protecção. Os seus belos olhos cambiantes, ontem castanhos, tinham hoje uma cor diferente ao olhá-los e por isso pedi a Lydia que viesse dizer-me qual a sua cor real. Respondeu-me: tem os olhos da cor dos seus, dos meus. Fiquei muito surpreendido. Mas ao ver durante a sessão a cor dos olhos mudar, tornarem-se mais escuros, ao mesmo tempo que um rubor lhe coloria o

este último¹⁵ escondido atrás de uma conversa que não aborda coisas particularmente interessantes, mas que incide, pelo contrário, em pormenores indiferentes. Parece que se estabelece entre os dois interlocutores uma corrente independente das palavras trocadas por eles, que são cada vez menos importantes.

Surge geralmente, em relação com as impressões desta sessão, uma construção linear. As verificações feitas durante a primeira confrontação atenuam-se para deixar ver os traços mais importantes, a substância viva da obra.

As sessões prosseguem dentro do mesmo espírito, sem que talvez as nossas duas personagens estejam mais materialmente informadas uma sobre a outra do que no primeiro dia. Toda via, nasceu qualquer coisa que se presta a uma interpretação sentimental, que faz sentir a cada um o valor do coração do outro, e cujo fim será a conclusão do retrato em pintura ou então a possibilidade de exprimir em «desenhos rápidos» o que me veio do modelo.

Adquiri um conhecimento profundo do meu tema. Depois de um longo trabalho a carvão, constituído por um conjunto de análises mais ou menos bem amparadas entre si, surgem visões que, embora parecendo mais ou menos sumárias, são a expressão das relações íntimas entre o artista e o modelo.¹⁶

Irrompem então desenhos contendo todas as subtilezas de observação apercebidas durante os trabalhos, como de um tanque as bolhas de fermentação interior.

Estes desenhos irrompem numa só peça, constituídos por elementos sem coordenação aparente com o trabalho de análise que os precedeu, e a multiplicidade das sensações expressas em cada um deles parece impossível de executar, tal é a rapidez com que a sua reunião se efectua. Estou absoluta mente convencido de que representam o fim da minha curiosidade.

Quando de uma visita amigável, o cirurgião-professor L. dizia-me: Gostaria de saber como faz os seus desenhos rápidos. Respondi-lhe que eram como que revelações

rosto — juro-te que não fiz nada para isso —, pensei que era o afluxo de sangue que fazia variar os olhos. Não podes imaginar o harmonioso sabor que liga os seus olhos, os seus lábios e a curva tão delicada do seu queixo. Nunca conseguirei exprimir isto. Está à minha frente como uma pequena pomba assustada na minha mão. A inglesa do Sonho vale certamente a do teu sonho — e a minha voltará pelo menos durante quinze dias (carta a André Rouveyre de 5 de Abril de 1947, publicada em Schneider, 1970).

15 Fim da pág. 171

16 Fim da pág. 172

que surgiam depois de um trabalho de análise sem realização evidente, primeiro, do motivo que tinha de tratar: uma espécie de meditação. Disse-me então: É exactamente assim que faço os meus diagnósticos. Perguntam-me: Porque é que diz isso? Respondo:

Não sei, mas tenho a certeza, e sou sincero.