



ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

CB
HA

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade
Federal de
Uberlândia



UFPEL



UFRRJ UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO


CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)

Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)

Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios

Comissão Organizadora

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

Henri Matisse: um modo de habitar pelos “papiers découpés”

Yasmin Elganim Vieira, Pesquisadora Independente
<https://orcid.org/0000-0001-7432-1817>
yasminelganim@gmail.com

Resumo

Por meio de escritos do próprio Matisse e de outros críticos, o texto discute os “papiers découpés” e o que representaram para ao artista como um modo de habitar e viver a arte num período crítico. Na sua casa-ateliê, Matisse os vivenciou como parte de um ambiente que o envolvia, tornando-se um modo de vitalizar o seu cotidiano, inventar os lugares que sempre buscou em suas pinturas e engendrar um espaço de memória, feito de experiências e recordações de tudo o que foi a sua trajetória artística. Com os “papiers découpés”, ele esclareceu questões da sua obra quanto à cor e ao desenho e construiu, com um novo meio de expressão, no espaço concreto, o decorativo como envolvimento que sempre buscou em seus planos pictóricos.

Palavras-chave: Matisse. Casa-ateliê. Papiers découpés. Habitar.

Abstract

Through the writings of Matisse himself and other critics, the text discusses the “cut-outs” and what they represented for the artist as a way of inhabiting and living art in a critical period. In his house-studio, Matisse experienced them as part of an environment that involved him, becoming a way of revitalizing his daily life, inventing the places he always sought in his paintings and engendering a space of memory, made of experiences and memories of everything that was his artistic trajectory. With the “cut-outs”, he clarified questions in his work regarding color and design and built, with a new means of expression, in the concrete space, the decorative as an involvement that he always sought in his pictorial plans.

Keywords: Matisse. House-studio. Cut-outs . Inhabit.

O início e o fim



Figura 1. Lydia Delectorskaya, *Matisse no Hôtel Régina*, 1952. Acervo: The Museum of Modern Art, New York. Crédito da imagem: Succession H. Matisse. Fonte: MoMA

O início e o fim da relação com a arte do artista francês Henri Émile Benoît Matisse (1869-1954) se tocam. Matisse iniciou-se no campo artístico em 1889 quando, devido a uma crise de apendicite, sua mãe lhe presenteou com pincéis e tintas para se distrair enquanto estava enfermo. Um acontecimento que se desdobrou como um destino, porque fez com que ele abandonasse sua carreira jurídica para se dedicar à pintura. No período final de sua vida, em 1941, Matisse ficou novamente acamado após uma cirurgia em decorrência de um câncer abdominal. O artista sofreu danos nos músculos abdominais e permaneceu confinado à cama a maior parte do tempo, limitado fisicamente em seus últimos

anos. Reestabelecendo-se como “por milagre”, ele teve o sentimento de estar vivendo um tempo extra. “É como se eu vivesse uma segunda vida”, escreveu ao pintor Albert Marquet¹.

Se inicialmente estar acamado o levou à pintura, no final essa limitação o conduziu a um novo meio de expressão. Com uma prática de recortes, conhecida como “*papiers découpés*”, Matisse “esculpiu a pintura”². Pintou com guache papéis e depois os talhou, por meio da tesoura, com formas do vegetal ao abstrato, como uma ação de arquitetar a cor, desenhar com tesouras. Em 1952, o próprio artista reconheceu que os recortes foram um ponto importante de sua carreira: “o recorte é o que hoje descobri de mais simples, mais direto para me exprimir”³.

O entremeio

Antes de desdobrar os “*papiers découpés*”, cabem algumas considerações sobre o entremeio da arte de Matisse. Compreendê-lo consiste num ponto de inflexão importante, porque há uma semelhança no decurso da sua trajetória. Como Matisse disse: “eu não poderia dissociar uma parte dela. Ela constitui um todo. Minhas sucessivas descobertas se integram mutuamente”⁴. Eis a cor, o desenho e o decorativo, pela visão de Matisse, que se deve esclarecer e seus interstícios: como a “pureza dos meios”, o signo, a cor branca...

A relação de Matisse com a cor e sua emancipação foi aflorada no seu período conhecido como “*Fauvismo*” (1905-1907), em que havia o desejo de “exaltar todas as cores juntas, sem sacrificar nenhuma delas”⁵. Aqui, a cor é colocada em sua forma pura, sem degradê e passa a existir apenas em suas relações com outras cores, postas em seus extremos, pedindo a cada uma o máximo de si. O artista começa a trabalhar com cores expressivas, que não são obrigatoriamente descritivas, mas baseadas em sua própria observação. A partir desse período, a cor se transformou em seu modo de construir a superfície pictórica e de reencontrar a tão “pureza dos meios”⁶, que não significa nada além de “libertar o meio do peso demasiado da utilização, libertá-lo do monopólio cego pelo gosto, assim como libertá-lo da instrumentalização objetiva pela descrição do mundo visível”⁷.

Apesar da exaltação da cor, o desenho também seria de suma importância para a construção do quadro, pois “a pintura pede a relação sentimental da cor com o desenho”⁸. Para Matisse, o que daria volume ao quadro seria a harmonia e o contraste das cores juntamente com o desenho. Em “*Notas de um pintor*” (1908),

¹ MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre a arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 327.

² *Ibidem*, p. 267.

³ *Ibidem*, p. 282.

⁴ *Ibidem*, p. 276.

⁵ *Ibidem*, p. 113.

⁶ MATISSE, 2007, p. 133.

⁷ KUDIELKA, Robert. Pureza e gênero da imagem. In: SALZSTEIN, Sônia (Org.). *Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 27.

⁸ MATISSE, *op.cit.*, p. 71.

ele escreve que “o desenho deve ter uma força de expansão que dá vida às coisas que o cercam”⁹. Durante toda a sua carreira haverá esse conflito entre desenho e cor e a busca pelo equilíbrio de ambos, que se resolverá com os “*papiers découpés*”. E assim como nas cores, o desenho não deveria depender das “formas copiadas com exatidão a partir da natureza, nem da reunião dos detalhes exatos pacientemente agrupados, e sim do sentimento profundo do artista perante os objetos que escolheu, sobre os quais sua atenção se deteve e cujo espírito lhe cabe entender”. Para Matisse, o desenho e a cor não se exibem como naturezas visuais, mas afetivas, porque “sob essa sucessão de momentos que compõe a existência superficial dos seres e das coisas, e que os reveste com aparências mutáveis que logo desaparecem, pode-se buscar um caráter mais verdadeiro, mais essencial [...]”¹⁰. Ele estava interessado na simplificação das formas até sua redução ao signo: ao seu caráter *essencial*. A “simplificação” do desenho e a multifacetada planaridade gerada pelas cores puras não teve como objetivo reduzir complexidades, mas chegar na coisa em si. Por isso, Matisse busca a sensação de profundidade sem o uso da perspectiva, recusa a dissociação acadêmica entre desenho e cor, abole as sombras e não busca nem mesmo a imitação da luz.



Figura 2. Henri Matisse, *Intérieur aux aubergines*, 1911. Técnica, dimensões: Têmpera sobre tela, 212 x 246 cm. Acervo: Musée de Grenoble, Grenoble. Crédito da imagem: Succession H. Matisse. Fonte: Musée de Grenoble

⁹ Ibidem, p. 39.

¹⁰ Ibidem, p. 41

Um outro aspecto a ser compreendido na sua obra é o decorativo, no qual “*Intérieur aux aubergines*” (1911) demonstra seus efeitos mais notáveis e marca também um período pioneiro e ressonante. A cor pura com planaridade, sem gradações e intensa, continua a se firmar e surgem, para formarem a atmosfera de seus quadros, cenas cotidianas, espaço interior, ateliê, padrões decorativos e arabescos. Essencial aqui: o decorativo para Matisse era o modo como ele compunha seus quadros. A composição, disse, nada mais é que “a arte de arranjar de maneira decorativa os diversos elementos ao comando do pintor para expressar seus sentimentos. [...] Uma obra comporta uma harmonia de conjunto: qualquer detalhe supérfluo ocuparia, no espírito do espectador, o lugar de outro detalhe essencial”¹¹. Em outras palavras, a maneira decorativa era como ocorria sua composição e igualmente sua expressão, e significava uma distribuição generalizada e utilitária de toda a superfície pictórica. É nesse sentido que Matisse enfatiza a ideia de que “os enfeites ou arabescos nunca sobrecarregam meus desenhos feitos a partir de modelos, porque esses enfeites e arabescos fazem parte de minha orquestração”¹².

Os padrões decorativos e arabescos afirmam a potência do desenho junto à cor e formam um tecido ininterrupto, que estrutura o plano pictórico matissiano e dá a “sensação de espaço”¹³, buscada por Matisse. Impossibilitando uma percepção imediata da totalidade e dando ritmo ao plano pictórico, eles proporcionam dinamismo ao quadro e movimento ao olhar do espectador. A organização decorativa, como coloca Yve-Alain Bois, se trata da “ausência de um centro; o universo em expansão contínua [...]; o labirinto de escalas variáveis [...] a livre circulação lateral”¹⁴. E forma uma multiplicidade de planos justapostos na superfície que desvia o olhar do centro da tela e convida o espectador a formá-la no decorrer da sua experiência, desvelando-a. O decorativo é um modo de envolver perceptivamente o espectador no plano, que o sente se formar, numa plasticidade em ato. Essa plasticidade se dará também pela relação das cores com o branco, como se esse fosse um vazio para elas se expandirem. Uma relação análoga à música, entre os “tons maiores e os tons menores [...], para a cor, a diminuição, num acorde de várias cores, de um único elemento em favor de um outro muda a expressão de acorde”¹⁵. Para trazer espaço e movimento, o branco terá profunda implicação para a produção dos “*papiers découpés*”.

Em 1930, Matisse se depara, pela primeira vez, com a questão do decorativo no espaço concreto ao realizar “*La danse*” (1930) para Fundação de Barnes. O objetivo foi “traduzir a pintura em arquitetura, tornar o afresco equivalente do cimento ou da pedra”¹⁶, uma ação como ele próprio denomina de pintura

¹¹ Ibidem, p. 39.

¹² Ibidem, p. 178.

¹³ MATISSE, 2007, p. 100.

¹⁴ BOIS, Yve-Alain. Sobre Matisse: o cegamento. In: SALZSTEIN, Sônia (Org.). Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 82.

¹⁵ MATISSE, op. cit., p. 229.

¹⁶ Ibidem, p. 152.

arquitetônica, em que a decoração funcionaria de modo puro e totalmente imanente à parede, integrando-se a ela e coexistindo com o espaço do espectador. Aqui, Matisse antecipa a consciência de pintura arquitetônica que aparecerá nos recortes.

A pintura arquitetônica depende absolutamente do local que vai recebê-la e com ela ganhará uma vida nova. Ela não pode separar-se dele, visto que lhe está associada. Ela deve conferir ao espaço encerrado nessa arquitetura toda uma atmosfera comparável ao interior de um belo e amplo bosque ensolarado que envolve o espectador num sentimento de leveza na suntuosidade. Nesse caso é o espectador que se torna elemento da obra.¹⁷

Uma casa recortada

As experimentações de Matisse com recortes já haviam ocorrido em 1930 em sua obra *“La danse”*, mas não era ainda em si autônomo, foi usado numa espécie de molde para compreender como a pintura se conformaria nas paredes. Foi no final dos anos 1930 que, ao realizar a cenografia e os figurinos para os Balés Russos em Monte Carlo, Matisse desenvolve o que ficaria conhecido posteriormente como *“papiers découpés”*: aplicação de tinta em papéis posteriormente recortados, arranjados em diferentes densidades e padrões, e colocados numa dada superfície. De forma similar, em 1936, o artista passou a figurar com os recortes em edições da *“Verve”* e realizou uma capa para a revista *“Cahiers d’Art”*¹⁸. Foi no livro *“Jazz (1941)”*, no entanto, que Matisse os colocou para existirem em si mesmos. Ritmado pelos sons de uma orquestra de jazz, o livro possui vinte imagens de cores vibrantes, que variam de abstrações às figuras vívidas, com escritos sobre assuntos diversos.

Os recortes exprimem, primeiramente, uma questão importante: a cor veio antes do desenho. Em vez de “vir o desenho sempre antes da cor, como na pintura anterior, em vez de ser o desenho a governar, limitar, “preparar” os espaços [...], aqui, a cor era pintada em primeiro lugar, depois recortada”¹⁹. Ou seja, Matisse passou a desenhar diretamente na cor. O gesto da tesoura talhar as folhas de papel coloridas era como um gesto de associar o traço à cor. Uma simplificação que garantiu a combinação dos dois meios, um ato que uniu a cor e o desenho tão almejada por ele: “fui levado a fazer papel recortado para associar a cor e o desenho num mesmo movimento”²⁰. Os *“papiers découpés”* foram um momento de epifania para Matisse não só por essa profunda realização de unir cor e desenho, mas porque também proporcionaram a sensação de ter chegado mais perto do signo: “não há ruptura

¹⁷ Ibidem, p. 160.

¹⁸ BOCK-WEISS, Catherine C. Henri Matisse: a guide to research. New York: Routledge, 2012.

¹⁹ ARAGON. O céu recortado. In: SALZSTEIN, Sônia (Org.). Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 198.

²⁰ MATISSE, 2007, p. 275.

entre meus antigos quadros e meus recortes; apenas atingi de maneira mais absoluta, com mais abstração, uma forma decantada até sua essência, [...] conservei apenas seu signo necessário”²¹. Ainda, os recortes demonstram a sua capacidade de se redimensionar de frente a um período crítico e de aproveitar o fim para buscar sua própria expressão artística. Há em Matisse, na criação das formas pelos papeis recortados, uma sensação de voo, de liberdade, de renovação e de equilíbrio. A técnica dos recortes, ele diz: conduz “a sensação de voo [...] [e] me conduz literalmente a uma imensa paixão de pintar, pois ao me renovar totalmente, creio ter encontrado aí um dos pontos principais de aspiração e fixação plástica de nossa época”²².

Nos anos de 1944-1946 surgem formas geométricas simplificadas que foram se tornando, ao longo da década de 1940, mais ativas e orgânicas, como imagens aquáticas, frutas, pássaros, peixes e outras em contornos resumidos. Em 1946, Matisse começa a espalhar os recortes em superfícies maiores, atraído cada vez mais por um formato de decoração. Em seu ateliê em Montparnasse, Paris, “*Océanie la mer*” (1946) e “*Océanie le ciel*” (1946) formam murais horizontais dotados de recortes menores que se repetem num fundo de cor bege. Em “*Polinésie le ciel*” (1946) e “*Polinésie la mer*” (1946) ele usa recortes maiores, estrutura o fundo num padrão quadriculado de grade, com tonalidades que contrastam tons de azul e branco. Depois desses trabalhos Matisse começa a parear, empilhar e combinar os recortes em padrões de grade de diferentes modos, oscilando entre verticalidade e horizontalidade. Em “*Le velours*” (1947), por exemplo, ele organiza as grades formando um longo painel horizontal que, com uma estrutura repetitiva de padrão têxtil, proporciona uma sensação de espaço mais retido no plano com vontade de se expandir para fora. Mas há também alguns recortes que possuem um senso de espaço mais aberto, como em “*L’oiseau et le requin*” (1947), que, ao contrário, proporcionam a sensação do recorte coexistir com o entorno.

Em 1947, os recortes se transformam em arquitetura interior, em vitrais para a “*Chapelle du Rosaire*” em Vence. Depois dessa experiência, Matisse abandona definitivamente a pintura e a escultura, e começa a trabalhar nas paredes de seu ateliê com murais maiores. Esse trabalho enseja nele a construção de uma pintura mais arquitetônica, retomando ao que havia começado com “*La danse*” em Barnes. Nesse sentido, como em “*Poisson chinois*” (1951), Matisse começa a usar o branco na grade para reorganizar as imagens. O branco proporciona contraste e cria uma distinção entre figura e fundo, que permite o espaço fluir entre os elementos e os diferentes tamanhos das figuras produzirem movimento. Assim, ele se aproximava de uma liberdade espacial, construindo um espaço mais aberto.

Contudo, enquanto estava desenvolvendo a forma de grade e trazendo sua arte mais próxima da pintura arquitetônica, “ele ainda estava procurando por maneiras de investir os recortes com certas qualidades que tradicionalmente

²¹ Ibidem, p. 284.

²² Ibidem, p. 286.

pertenciam às suas pinturas até o ponto de fazer pintura com os papéis²³. Em “*La vis*” (1951)”, como em “*Le velours*”, os recortes e a grade se encontram mesclados, proporcionando uma estrutura cromada, em que a cor constrói a sua composição, tal como nas suas pinturas, e exibem um espaço mais fechado em si, como uma pintura decorativa.

Em “*La perruche et la sirene*” (1952) Matisse consolida o método dos seus trabalhos em grande escala. Sobre o fundo branco, há repetição de recortes, limitados em variações de dois tipos de folhas, romãs e duas figuras: o periquito e a sereia. Essa “estrutura composicional em vez de cromática mantém a composição unida, que faz a cor não ter papel estrutural²⁴. Aqui, todos os elementos constroem a obra. Nesse recorte, para Elderfield, “sinais repetidos, nitidamente contrastados com o branco do solo, afirmam de modo composicional o nivelamento e a tensão da superfície. Tudo se acomoda na superfície e fica plano em cima dela. Nenhum contorno sugestivo de volume é, portanto, permitido²⁵. Em outras palavras, Matisse traz o recorte para coexistir com o espaço do espectador, envolvendo-o. Ele consolida e integra o recorte com a parede, criando uma pintura arquitetônica em seu ateliê.



Figura 3. Lydia Delectorskaya, *Desenvolvimento de “La perruche et la sirene”*, 1952. Acervo: The Museum of Modern Art, New York. Crédito da imagem: Succession H. Matisse. Fonte: MoMA

²³ ELDERFIELD, John. *Cut-Outs of Henri Matisse*. New York: George Braziller, 1978, p.26, tradução nossa.

²⁴ *Ibidem*, p.26, tradução nossa.

²⁵ *Ibidem*, p.26, tradução nossa.

O recorte “*La piscine*” (1952) também possui uma motivação ambiental com espaço aberto, integrado à parede, com os banhistas saltando para dentro e para fora da faixa retangular. A piscina rodopia em volta do espectador e produz uma sensação de circulação e imersão. Quando ele olha a piscina, há a sensação de ora estar olhando-a pela a superfície, ora vendo-a transversalmente, e não há uma sensação dessa divisão entre as visões, o movimento causado pela mudança faz parte da experiência da obra. O recorte coexiste com o espaço do espectador, que a forma na medida que o contempla. Mas diferente de “*La perruche et la sirene*”, aqui há a construção do recorte pela cor, que volta a ter mais papel estrutural, além de remeter às formas gestuais de obras de Matisse anteriores, em que há a questão do movimento nas danças.



Figura 4. Henri Matisse, *La piscine*, 1952. Técnica, dimensões: Guache sobre papel, recortado e colado, sobre papel pintado, 185.4 × 1653.3 cm. Acervo: The Museum of Modern Art, New York. Crédito da imagem: Succession H. Matisse. Fonte: MoMA

Alguns recortes do início de 1953, como “*Les coquelicots*” (1953) e “*Lierre en fleur*” (1953), com simetria rígida e repetitiva, ainda exibem caráter pictórico com

seus enquadramentos e proporcionam a sensação de um espaço com vontade de se expandir, mas que não se integra à parede. Matisse faz esses recortes como se fossem pinturas decorativas e não arquitetônicas, como ocorreu em “*La piscine*” e “*La perruche et la sirene*”. Mas nesse mesmo ano ele cria “*Grande décoration aux masques*” (1953) que, assim como em “*Intérieur aux aubergines*” (1911), há diferentes padrões de escala, e, como em “*La perruche et la sirene*”, a cor possui papel secundário na composição enquanto o recorte se integra à parede. Como aponta Elderfield, “quanto mais tendia para a decoração, menos fundamental a cor parecia ser como agente estruturador nos grandes recortes de Matisse na parede”²⁶. Isso pode ter ocorrido porque, ao ter alcançado a união da cor com o desenho, a cor já não era tão fundamental assim para a construção da composição, pois todos os elementos poderiam contribuir para a construtividade da composição, formando, enfim, uma unidade.



Figura 5. Henri Matisse, *Grande décoration aux masques*, 1953. Técnica, dimensões: Guache sobre papel, recortado e colado, e tinta sobre papel branco, montado sobre tela, 53.6 × 996.4 cm. Acervo: National Gallery of Art, Washington. Crédito da imagem: Succession H. Matisse. Fonte: MoMA

Assim, ao trazer o decorativo para o espaço concreto, os recortes oscilaram entre pintura arquitetônica, como grandes decorações, e pintura decorativa, tal como os planos pictóricos de Matisse. No caso das grandes decorações, como “*La perruche et la sirene*”, “*La piscine*” e “*Grande décoration aux masques*”, a experiência tende a ser a de um espaço arquitetônico, não pictórico. O espaço ocupado pelo espectador não está separado, mas coexiste com a obra, que o envolve. Em outros recortes vistos, como “*La vis*”, “*Les coquelicots*” e “*Lierre en fleur*”, Matisse os cria como se fossem pinturas decorativas, que até dão a sensação de espaço e plasticidade, mas estão retidos no plano e não criam uma integração com a parede.

Mais do que em outro período, estar acamado no fim da vida fez com que Matisse se apropriasse do seu entorno. O espaço interior e o suporte arquitetural da pintura, já eram suas preocupações, mas a sua limitação física o fez habitar suas

²⁶ ELDERFIELD, 1978, p. 36, tradução nossa.

obras. Ao espalhar os recortes pelos cômodos de sua casa-ateliê, no “*Hôtel Régina*” em Nice, em seus anos finais, ele estava vivendo dentro de sua arte, como um ambiente que o envolvia. Os “*papiers découpés*” foram um modo de habitar e viver a arte concomitantemente. A sua casa-ateliê se fez seu mundo, sua reentrância e seu espaço de experiência artística, se transformando num cenário único e íntimo. A sua obra deu sentido à sua casa ao criar diferentes atmosferas dentro, diferentes lugares para que viver. Os recortes foram um modo de quebrar o limite que as paredes criavam e vitalizar seu cotidiano. “Fiz um pequeno jardim para mim, todo ao meu redor, onde posso passear”²⁷.

Ao mesmo tempo que Matisse estabeleceu um modo de vitalizar o seu ambiente que passou a ser o seu cotidiano, ele o fez em constante mutação: uma expansão infinita de espaço, uma plasticidade contínua. A interrupção, a falta de centro e de hierarquia das suas composições pictóricas decorativas que traziam plasticidade estavam nos recortes, e isso dava liberdade perceptiva para formá-los, porque não delimitavam uma narrativa “com início, meio e fim”. Os padrões decorativos e os arabescos das pinturas se transfiguraram em recursos para o desenvolvimento dos recortes como elementos de expansão. Explorou o potencial decorativo da grade, do fundo branco e do movimento que esse vazio trazia e a relação que surgia com os coloridos recortes. Matisse tornou-se seu próprio espectador, integrado na composição dos recortes, a senti-los.

Como não houve encomenda, Matisse produz os “*papiers découpés*” para deleite próprio e isso trouxe liberdade para criar os lugares que buscou em suas pinturas. Os recortes desenvolveram a formulação de um mundo ideal e atemporal. O fato de sua biografia ser marcada por deslocamentos sucessivos e por lugares que acenavam com fantasias idílicas (Marrocos, Nice, Vence, Oceania) revela, segundo Sônia Salztein, uma “inquietação e leva a conjecturar que o pintor sabia muito bem que seu trabalho, [...] estava condenado à invenção de lugares impossíveis”²⁸. O recorte “*Souvenir d’océanie*” (1953), por exemplo, evoca essa terra ideal. Cercado por cores, a relação com a cor branca cria a sensação de movimento e luz; a composição e a cor se dão de maneira concomitante e evocam a pintura decorativa de seus planos pictóricos e, ainda, remete aos desdobramentos da viagem ao Taiti. Segundo Elderfield, “a disposição dos azuis em ‘*Souvenir d’océanie*’ dá a sensação de uma única folha de cor arrancada às bordas da obra, o que recria a experiência de emergir diante do que Matisse chamou de ‘aquela ilha da indolência e do prazer impensados’”²⁹.

²⁷ MATISSE, 2007, p. 169.

²⁸ SALZSTEIN, Sônia (Org.). Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 153.

²⁹ ELDERFIELD, 1978, p. 32, tradução nossa.



Figura 6. Lydia Delectorskaya, *Ateliê de Matisse no Hôtel Régina*, 1953. Acervo: The Museum of Modern Art, New York. Crédito da imagem: Succession H. Matisse. Fonte: MoMA

A casa deu sentido à obra de Matisse ao se constituir como um corpo de imagens a conferir revelações e afirmações de toda a sua arte sobre a cor, o desenho, o decorativo, e o signo. Nas paredes do “*Hôtel Régina*”, ele engendrou um espaço de memória, feito de experiências e recordações de tudo o que foi a sua trajetória artística. Matisse se referindo a algum recorte: “Veja essa composição [de papéis recortados]: um jardim. Pois bem, esse jardim é a lembrança de minhas sensações experimentadas na natureza que projeto adiante, que amplio no espaço”³⁰. O artista consolidou com os “*papiers découpés*”, principalmente, a questão decorativa. Matisse alcançou, com um novo meio de expressão, no espaço

³⁰ MATISSE, 2007, p. 169.

concreto, o decorativo como envolvimento, que sempre buscou em seus espaços nos planos pictóricos, possibilitando um tipo fluido de espaço, seja com recortes de pinturas decorativas ou de pinturas arquitetônicas. Como coloca Elderfield, “a preocupação com a decoração foi em grande parte responsável pelo avanço de sua pintura. Ele queria possuir o caráter essencial da natureza em imagens tão indivisíveis do tecido decorativo da obra, que o natural e o artificial se unissem”³¹.

Referências

ARAGON, Louis. *O céu recortado*. In: SALZSTEIN, Sônia (Org.). *Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 196 – 202.

BOIS, Yve-Alain. *Sobre Matisse: o cegamento*. In: SALZSTEIN, Sônia (Org.). *Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 73 – 148.

ELDERFIELD, John. *Cut-Outs of Henri Matisse*. New York: George Braziller, 1978.

_____. *Henri Matisse: A retrospective*. Nova York: Museum of Modern Art, 1992.

FLAM, Jack. *Matisse on the art*. Oxford: Phaidon, 1990.

KUDIELKA, Robert. *Pureza e gênero da imagem*. In: SALZSTEIN, Sônia (Org.). *Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 22 – 41.

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

SALZSTEIN, Sônia (Org.). *Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. *Uma pintura de interiores*. In: SALZSTEIN, Sônia (Org.). *Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 149 – 163.

BOCK-WEISS, Catherine C. *Henri Matisse: a guide to research*. New York: Routledge, 2012.

Como citar:

ELGANIM VIEIRA, Yasmin. Henri Matisse: um modo de habitar pelos “papiers découpés”. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1259-1271, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.102>
Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>

³¹ ELDERFIELD, 1978, p.14, tradução nossa.