

HENRI MATISSE: A LIÇÃO DE PIANO, OU A ARTE DAS ARTES

Robert Kudielka¹

Tradução do alemão: José Marcos Macedo

RESUMO

O artigo desenvolve minuciosa interpretação de um quadro de Henri Matisse: *A lição de piano*, de 1916, em que se vê seu filho caçula a exercitar-se ao piano. A partir da singular disposição e inter-relação dos objetos e representações que compõem a cena pictórica, onde comparecem fragmentos de outras obras do próprio Matisse, o autor argumenta que o tema central do quadro seria a própria arte em suas múltiplas manifestações (música, escultura, pintura) e seu permanente exercício, ao passo que se contrapõe a leituras da obra feitas em chaves biográficas e alegóricas.

Palavras-chave: arte moderna; Henri Matisse; A lição de piano (1916).

SUMMARY

This article develops a minute interpretation of a Henri Matisse painting, *The piano lesson* (1916), where his youngest son is depicted playing the piano. Focusing on the unusual arrangement and on the interrelation between objects and representations that compose the pictorial scene, including fragments from other works by Matisse, the author sustains that the central theme of this painting is art itself in its multiple manifestations (music, sculpture, painting) as well as its permanent practice. At the same time, the article stands in contrast to interpretations of this painting based on biographical or allegorical arguments.

Keywords: modern art; Henri Matisse; The piano lesson (1916).

O quadro *A lição de piano* de Henri Matisse mede 2,45 x 2,13 m. Hoje ele se encontra no Museu de Arte Moderna de Nova York. Matisse pintou-o no final do verão de 1916, aos 46 anos de idade.

Naquele verão, a guerra tomou um rumo decisivo. O ataque alemão a Verdun chegou a um impasse em julho e foi suspenso, ou seja, prolongado como guerra de trincheiras, resultando em 700.000 mortes. Na mesma época teve início a batalha do Somme, a primeira batalha de artilharia pesada na história da guerra, que até o final de novembro vitimou cerca de um milhão de pessoas, sem que uma ou outra parte, como dizem os historiadores, obtivesse vantagens dignas de menção.

A lição de piano não revela um traço sequer dos muitos zeros que roubaram o otimismo de vida da cultura francesa, então a mais evoluída na

(1) Agradeço a Elmar Budde por incentivar-me a escrever este ensaio, que foi apresentado por ocasião do encontro dos bolsistas do Daad em 3 de dezembro de 1991, no auditório da Hochschule der Künste de Berlim.

Europa. Ainda hoje a maioria dos monumentos de guerra na França recorda o choque que foi a I Guerra Mundial. O objeto do quadro, ao contrário, é uma cena do círculo familiar do artista: Pierre, o caçula de seus dois filhos, exercita-se ao piano junto a uma janela aberta. Depois de um começo difícil, o patrocínio do colecionador russo Chitchukin dera condições para que Matisse arrendasse em 1909 um sítio em Issy-les-Moulineaux, um subúrbio na região sudoeste de Paris, a fim de levar uma pacata vida de artista, bem nos moldes burgueses. Quando Picasso lá o visitou no final de agosto de 1913, ambos montaram a cavalo, como atestam dois cartões postais a Gertrude Stein, e embrenharam-se na floresta de Clamart². Seria de muito gosto se tivéssemos ao menos uma foto dessa condigna cavalgada dos dioscuros — Monsieur *le Docteur* e o espanhol de pernas curtas *a caballo* —, e isso nem que fosse só para poder avaliar melhor a disparidade entre tais cavalgadas históricas e o tema da *Lição de piano*. Ninguém poderá levar a mal um artista moderno por ele refugiar-se em sua vida privada. "Eu não pinte a guerra", informará Picasso a um jornalista americano em outra feita, no outono de 1944, "porque não sou o tipo de pintor que sai à caça de temas como um fotógrafo"³. Relacionar a data de origem de um quadro com o calendário dos crimes históricos é em si um procedimento altamente duvidoso, que quando muito prestaria como denúncia moral, não tivesse o próprio Matisse estabelecido uma tal correlação. Em 19 de julho de 1916, uma semana depois da suspensão da ofensiva em Verdun, ele queixa-se numa carta a seu amigo de estudos Camoin, cuja tropa estacionara na Champagne, sobre as dificuldades de dar remate a um quadro que há sete meses atravancava seu ateliê. Esse quadro, *Os marroquinos*, precede imediatamente a *Lição de piano*. Matisse escreve: "Não me acho metido em trincheiras, mas de qualquer modo me pus nessa situação. Eu o considero feliz por ser capaz de trabalhar em meio aos preparativos bélicos nos quais você se encontra"⁴.

Charles Camoin tem na história da arte uma reputação de destinatário de cartas insólitas. Como jovem pintor, ele prestara seu serviço militar em Aix e ganhara assim a confiança do velho Cézanne, que lhe escreveu em 1903 a célebre "carta mais justa" ("*la lettre la plus juste*"). "Tudo, *principalmente na arte*, é teoria, desenvolvida e amparada no contato com a natureza"⁵. É de supor que a analogia com a guerra de trincheiras estivesse em tão boas mãos com Camoin quanto o conceito de "teoria" de Cézanne. Afora o mistério epistolar, porém, a declaração de Matisse, se não parece francamente de mau gosto, aparentemente só pode ser tomada em conhecimento com um abanar de cabeça. Como pode um pintor, e ainda por cima um de renome, bem acomodado num idílio de arrabalde, atrever-se a comparar sua situação com a de um soldado entrincheirado: a linha de frente doméstica da vanguarda com o autêntico *front*, onde estão em jogo a vida e a morte? É mais ou menos assim que aflora esse sentimento de fúria que estranhamente toma conta de cada um e não tolera objeções. O respeito pela sina daqueles muitos zeros não percebe mais seu envolvimento, não percebe que cede passo ao poder devastador do sucesso mesmo na

(2) Matisse a G. Stein, início de setembro de 1913: "Picasso é um cavaleiro e cavalgamos juntos, para o espanto de todos". Apud Barr jr., Alfred H. *Matisse: His art and his public*. Nova York, 1951, p. 146; Picasso a G. Stein, 29 de agosto de 1913. In: Rubin, William. *Picasso und Braque. Die Geburt des Kubismus*. Munique, 1990, p. 395.

(3) Whitney, Peter D. "Picasso is safe". *San Francisco Chronicle*, 03/09/44. Apud Barr Jr., Alfred H. *Picasso: Fifty years of his art*. Nova York, 1955, p. 223.

(4) Matisse a Camoin, 19 de julho de 1916. In: Giraudy, Danièle. "Correspondance Henri Matisse-Charles Camoin". *Revue de l'Art*, n° 12, 1971, p. 19.

(5) Cézanne a Camoin, 22 de fevereiro de 1903. In: Rewald, John(ed.). *Paul Cézanne. Correspondance*. Paris, 1978, p. 293.

catástrofe, ao tecer coroas fúnebres tomado pela loucura. Em contrapartida, Paul Klee notou em 1915: "Tenho essa guerra dentro de mim há muito tempo; eis por que ela em nada afeta o meu íntimo"⁶. A recusa da perplexidade conveniente, que se dá a conhecer em hora oportuna, evidencia uma linha de frente menos manifesta — e ela *não* é a vanguarda. Aliás, dessa posição de dianteira em que os heróis jamais caem diante do inimigo, mas sempre são carregados do campo de batalha com uma bala nas costas, Matisse se distanciara desde 1908, ano em que surgiu o cubismo. *A lição de piano* não faz parte da história da suposta campanha de conquista da arte moderna. O quadro mostra um principiante a exercitar-se.

(6) Klee, Paul. *Tagebücher 1889-1918*, ed. por Felix Klee. Colônia, 1979, pp. 323-325.

Voltemos, então, ao ponto de partida. O interrogatório histórico demonstrou unicamente aquilo de que o quadro não trata. Isso não é pouco. Os quadros sempre deixam ver também aquilo que não figura na tela.

A intrincada "presença de sentido"

Quem se aferra exclusivamente à contemplação, vê muito pouco. Os momentos da percepção são muito mais raros e efêmeros do que faz supor a visão aberta. Na maior parte do tempo vemos até onde e até quando tivermos reconhecido algo. Esse "algo" que sempre e em toda parte esperamos encontrar com absoluta confiança, não obstante a opacidade das coisas, é o objeto da contemplação, o correlato admiravelmente flexível e profundamente impreciso de nossa atenção. Uma janela aberta, uma estante de partitura com a inscrição "Pleyel" e por trás um rosto concentrado bastam para presumir que temos sob os olhos um interior com pianista, assim como na rua o lenço branco na cabeça denuncia a nacionalidade turca de uma mulher e um velhote que empurra seu carrinho de feira é supostamente um polonês. Pode-se estar redondamente enganado, mas isso se verifica, se tanto, somente mais tarde, no contato mais próximo. Ao reconhecer o conhecido, exclui-se desde logo um instante da percepção. A atenção esmorece, desvia-se, dirige-se a outra coisa; mesmo a vista concentrada, o esforço em não desgrudar os olhos, só é capaz de conter momentaneamente tal processo. O olhar fixo, sem o querer, torna-se cego para aquilo que olha. O desaparecimento das coisas de nossa vista, entretanto, é algo absolutamente natural, não um defeito que nos deva inquietar. Pelo contrário. Se nossa atenção se concentrasse de forma ininterrupta em tudo e em todos que estão à nossa volta, em breve perderíamos o juízo das coisas. A licença que tomamos por largos períodos nos quais podemos atravessar o dia como que ausentes, sem perder a orientação, é que nos confere a possibilidade de reparar ocasionalmente nisso ou naquilo, sem esforço e de olhos abertos, como por exemplo no próprio quadro de Matisse.

Contudo, esse peculiar resguardo do sistema nervoso esconde o perigo de nos fiarmos demais no reconhecimento espontâneo, como se ele já fosse a imagem consumada do mundo, e não simplesmente um esboço

tosco, que não tem outro valor senão nos pôr na pista do deslize da percepção. Friedrich Nietzsche recriminou o vício de querer livrar-se rapidamente da presença das obras como um defeito específico da recepção artística moderna: "O público, quando reflete sobre pinturas, torna-se poeta, e quando reflete sobre poemas, torna-se pesquisador. No instante em que o artista o interpela, falta-lhe sempre o sentido *correto*, ou seja, não a presença de espírito, mas a presença de sentido"⁷. Essa indisposição ataca particularmente as obras de arte, pois elas — ao contrário de mulheres com lenços na cabeça ou homens com carrinhos de feira — expõem-se indefesas à assimilação precipitada. É dessa forma que Pierre Schneider, em sua obra paradigmática sobre Matisse, trata a *Lição de piano* sob o título "O divino na família"; e por mais que isso tenha levado alguns a franzir o cenho, desse e do outro lado do Atlântico, enquanto o espírito for dócil mas a vista for fraca, essa aura dificilmente será rompida: A *lição de piano*, ou a serena ventura suburbana. A falta de "presença de sentido" compromete a si mesma sobretudo quando se impõe a necessidade de explicação. Ironicamente, a própria transfiguração da família desvia o olhar para o fato de que o semblante infantil admiravelmente sério por trás do piano não pode representar o modelo, Pierre Matisse, pois na época ele já tinha dezesseis anos de idade; e a hipótese aventada por Schneider de que Matisse rejuvenescera a imagem do filho porque ansiava livrá-lo do serviço militar é um exemplo cabal dos frutos que pode render uma interpretação que só reconhece as suas próprias cogitações⁸. Ainda que o pintor houvesse metido o jovem em trajes femininos, esse espaço lhe seria um péssimo valhacouto. Isso porque esse interior não representa um aposento fechado, mas um espaço pictórico em que interior e exterior são mutuamente permeáveis e preenchidos pela mesma atmosfera cinzenta, compacta. Tudo é aberto e indistintamente visível, voltado ao escrutínio de maneira tão frontal e direta quanto o permitem os meios ao alcance da pintura.

Essa forma construtiva todos a conhecem: Matisse pinta assim desde 1905, de modo não-naturalista, não-ilusionista, levando em conta apenas o valor expressivo dos meios puramente pictóricos: cor, linha e superfície. Confiou-se a algumas pessoas, por dever de ofício, a tarefa de despertar a compreensão de tais singularidades da arte moderna, a fim de que todo iniciante saiba do que se trata. O que é muito louvável, pois sem conhecimento ninguém é capaz de ver da forma que lhe é própria. Por outro lado, segundo uma história bem antiga, o conhecimento é também a maldição que nos expulsou do paraíso, da origem imaculada. Os conceitos pictóricos científicos, quando lhes serve de base uma contemplação artística tida como princípio explicativo, não ofuscam menos a percepção do que os preconceitos imediatos do reconhecimento. Com isso readquire força a antiga maldição, não somente no plano teórico, mas prático: naquelas futilidades não-naturalistas e não-ilusionistas que não levam a lugar algum porque, logo de cara, desconhecem a norma rígida do exercício. Enquanto um olho do pianista mantém-se fito no metrônomo, o outro parece sombreado por uma curiosa irritação. Não é preciso muita imaginação para

(7) Nietzsche, Friedrich. *Menschliches, Allzumenschliches* 11 – aforismo 134. In: *Kritische Studienausgabe*, vol. 2, ed. por G. Colli e M. Montinari. Munique/Berlin/Nova York, 1988, p. 610.

(8) Schneider, Pierre. *Matisse*. Munique, 1984, p. 320.

reconhecer nesse desvio a contrapartida do esforço deliberado, a interferência insubmissa dos sentidos.

Somente alguns poucos quadros do início da carreira de Matisse correspondem plenamente ao conceito de autonomia dos meios pictóricos, e estes não são dos melhores. *A lição de piano*, em todo caso, não faz parte deles. A composição é inequivocamente definida por um cruzamento diagonal de linhas projetivas de visão. Um dos traçados, indicado pelo corte oblíquo do tampo do piano, vai da caixa do metrônomo na parte inferior, à direita, até o campo aberto da janela de balaústres, e é limitado na margem esquerda pelo batente cinza-escuro dessa janela; o outro batente em cor clara, no centro do quadro, acentua por sua vez a diagonal contrária da linha de visão, subindo da pequena figura na parte inferior, à esquerda, até as alturas do canto direito, onde se entroniza uma espécie de supervisora — governanta ou professora de piano. Ambas as linhas de visão não convergem. Tais formações pictóricas bifocais — "centrífugas", como disse Alfred Barr⁹ — são freqüentes em Matisse: discretamente nos é lembrado que a pessoa humana não é um ciclope, antes possui dois olhos para que a visão possa mover-se. De fato, é somente quando ela se move que aquele terceiro olho — que tem assento entre os dois outros, no meio da testa, segundo informação do pintor — pode entrar em ação¹⁰. A luz sem direção definida, que inunda o quadro em graus cambiantes de claridade e atinge sua intensidade máxima nas colunas verticais de azul-claro e laranja-ocre à direita, ao lado da janela, corresponde abertamente a esse centro de energia. Nunca antes Matisse botara a correr, de forma tão incisiva, o centro oculto de nossa visão, na medida em que não só não franqueava a convergência dos raios de visão, mas efetivamente a obstruía. O quadro não se deixa abranger com a vista. Nada mais resta senão abordá-lo de modo a perder momentaneamente este ou aquele aspecto, a fim ingressar aos poucos no sistema de coordenadas que compõe a *Lição de piano*.

(9) Barr Jr., *Matisse...*, loc. cit., p. 174 (sobre *Lição de piano*).

(10) Marchand, André. "Das Auge" (1947). In: *Henri Matisse. Über Kunst*, ed. por Jack D. Flam. Zurique, 1982, pp. 204-206.

O fardo do pianista

A relação entre a janela aberta e o metrônomo é a mais simples, pois se baseia numa fórmula que Matisse empregou em outros quadros, como por exemplo *Harmonia em vermelho* (1908). A forma trapezoidal verde na janela e a vermelha do tampo do piano, como espaços pictóricos, travam uma relação complementar não somente de caráter cromático. O contraste de cores define ao mesmo tempo a diferença espacial entre interior e exterior como um antagonismo imanente: o interior não se fecha ao "mundo exterior"; espaço interno e externo são antes apresentados como correlatos dentro de um único e mesmo mundo. As posteriores definições formais e de conteúdo seguem o modelo dessa relação conflitante entre unidade e contraste, originalmente instaurada pela cor. A correspondência geométrica entre o segmento verde e a forma piramidal do metrônomo engloba a

diferença entre superfície e corpos, e a consistência difusa do campo cromático, como um índice da presença vaga da natureza, firma um contraste direto, literalmente diametral, com a presença compacta do instrumento de medição.

O nexos do outro curso de visão, o da esquerda para a direita, de baixo para cima, pode ser lido de modo correspondente. Essa diagonal contrária, desde seus primeiros pontos na abscissa, parece igualmente construída de forma antitética: o pequeno nu feminino em primeiro plano contrasta com a senhora severa, quase ameaçadora de tão aprumada, no pano de fundo. A suspeita de que possa ter havido uma desavença entre mulheres no seio da família é dissipada pelo quadro com o toque dissuasivo, sutilmente protelado, de que ambas as rivais, por sua própria constituição e origem, são velhas conhecidas — são, vale dizer, seres artísticos. O pequeno nu é uma escultura de uns bons 70 cm de altura, criada por Matisse em 1908 e chamada *Figura decorativa*. Se o caráter notavelmente rudimentar dessa referência talvez embaralhe um pouco as noções correntes do que é "decorativo", por outro lado surge a impressão de que a guardiã na parte direita superior paira precariamente no alto, distante. De fato, essa ameaçadora figura feminina, "mirando de cima para baixo", é um fragmento de um quadro de Matisse, *Mulher no tamborete*, de 1914. A referência, singelamente abstraída, sobretudo no rosto, reforça ainda mais o caráter extraordinariamente áspero, ascético da pintura, a que o pintor de *Luxo, calma e volúpia* opusera no original um desenho infantil de Pierre, na parede dos fundos. Esse comentário sobre o dilema do esforço artístico está ausente da *Lição de piano*. *Mulher no tamborete* só é citado para que tome corpo uma tensão interna das artes entre si. Não basta, portanto, que o pequeno praticante veja-se desorientado pela oposição entre natureza e medida matemática; além disso, ele parece agir com sua arte, a música, no campo de tensão de duas outras artes, a escultura e a pintura. Em suma, o tema da *Lição de piano* não se harmoniza, absolutamente, com o objeto. Tomando distância do tema um tanto afeito aos quadros de gênero, o assunto parece ser nada menos do que a própria arte, quer em sua posição dúbia dentro da realidade, quer na multiplicidade genérica de suas manifestações.

Vinte anos atrás, a palestra seria encerrada nesse ponto, se não antes. Um sujeito qualquer no auditório, sentado nas últimas fileiras, teria exclamado: "Narcisismo, auto-espelhamento estético!", ou "Torre de marfim!" — e uma voz mais estentórea remataria: "Masturbação!", ou "Bobajada burguesa!". Nesse meio tempo, porém, essas baterias passaram a negar fogo. Os veteranos recolheram-se à vidinha na santa paz e, se é que alguma vez tenham tomado nas mãos um pincel, há muito deixaram de pintar. Isso porque já estavam quites antes mesmo de começarem. Persiste, no entanto, uma certa nostalgia. A arruaça sempre fora preferível à conformidade obtusa, pois, ao melindrar, vez ou outra produzia também centelhas, palavras de ordem. "Espelhamento", no tocante à *Lição de piano*, é uma dessas palavras de ordem justamente porque esse quadro não reflete [*widerspiegelt*] nada de objetivo e, em razão de seu centro indevassável,

também não espelha [*bespiegelt*] nada em si, nem mesmo a si próprio. Trata-se, antes, de uma clara distorção [*Verspiegelung*] de relações que, em seus múltiplos ecos e refrações, tem primeiro de ser assimilada e entretida para depois, por meio da dispersão caleidoscópica das contemplações, poder recuperar a robustez e a simplicidade essenciais do quadro.

Isso porque a *Lição de piano*, quando trata propriamente da arte, subindo em diagonal da esquerda para a direita, é uma reunião íntima do ateliê de Issy-les-Moulineaux que parece zombar de todo universalismo estético. Aqui, detalhe algum prescinde do colorido autobiográfico. Embora nesse meio-tempo tenhamos aparentemente esclarecido algumas idéias, não estávamos de todo errados à primeira vista: tínhamos só pensado ter compreendido muita coisa rápido demais. Lá embaixo, sob a tosca cunha verde, assenta-se de fato um nu incorrigivelmente rudimentar, e sobre o tamborete na outra ponta é mesmo bem possível que se entronize uma espécie de autoridade supervisora, ainda que não pessoal, e muito menos feminina. Haver trabalhado regularmente com esculturas, entre 1905 e 1917, foi mais do que uma recreação para Matisse. Sua aversão ao pitoresco, uma resistência quase embirrenta a exaltações espontâneas e uma disciplina implacável da mão fornecem motivo de sobra para supor que o único pintor perfeitamente congenial ao artista Picasso na arte desse século foi talvez desde o berço um escultor dissimulado. A aquarela, esse privilégio pictórico de esfumar os contornos, nunca foi o forte de Matisse. A intuição para o significado antigo de *creatio*, escolha e decisão, e um instinto aguçado para o peso das diferenças e contrastes são virtudes plásticas que ele transpôs para a pintura. Prova disso, com uma indisfarçável clareza, é o original da *Figura decorativa*. A discrepância entre o rosto de talhes nítidos, quase hierático, e as curvas corporais de vivo movimento dá bem a medida do que Matisse queria dizer quando aconselhava seus alunos a buscar a expressão na composição, na "exposição de contrastes", e não em formas e detalhes: "Expressem-se pela relação antagônica de volumes e pela grande quantidade de linhas entrelaçadas"¹¹.

Na obra de Matisse, o temperamento do escultor que não hesita em meter a mão na massa e o *métier* da pintura não se relacionam, é claro, como uma simples equação entre dom e pendor. A paixão secreta do pintor, ao contrário, era a música, que ele considerava seriamente sua forma alternativa de expressão, caso tivesse algum dia de abandonar a pintura¹². Isso não significa que essa grande paixão tenha sido necessariamente feliz. Embora Matisse, até a década de 20, tenha-se dedicado regularmente aos estudos de violino, recebendo aulas com frequência, pouco se sabe do êxito de seus esforços. Que ele tenha composto músicas com Lafarge, a estrela do Conservatório e primeiro violino da Ópera, e também com Armand Parent, regente do quarteto homônimo, revela apenas que fora interessante para os tais travar conhecimento de um pintor célebre dessa forma civilizada. Quem já viu uma foto de Matisse a desenhar ficará encafifado em saber qual terá sido o aspecto do braço de um violino na mãozarra pesada, hirsuta, na qual o lápis quase desaparece. O certo é que todo o ímpeto da paixão insatisfeita

(11) Barr Jr., *Matisse...*, loc. cit., p. 551 (Appendix A: Notes by Sarah Stein, 1908).

(12) Sobre a prática musical de Matisse, cf. Schneider, op. cit., p. 308. Em 1945, perante Léon Degand, Matisse ratificou expressamente a importância da música para sua pintura. In: Fourcade, D. (ed.). *Henri Matisse. Écrits et propos sur l'art*. Paris, 1972, pp. 300-301.

recaiu sobre os filhos, ambos destinados ao estudo da música e obrigados igualmente ao aprendizado do violino, sendo que Pierre, o mais promissor dos dois, chegou mesmo a ser sacado do ginásio, um ano antes do surgimento da *Lição de piano*, para poder dedicar-se sem contratempos — nove horas por dia — a seu encargo. Matisse tinha uma idéia um tanto inclemente do exercício na arte. Apenas os crescentes distúrbios da guerra libertaram as crianças da lida pesada a serviço do amor extremado do pai.

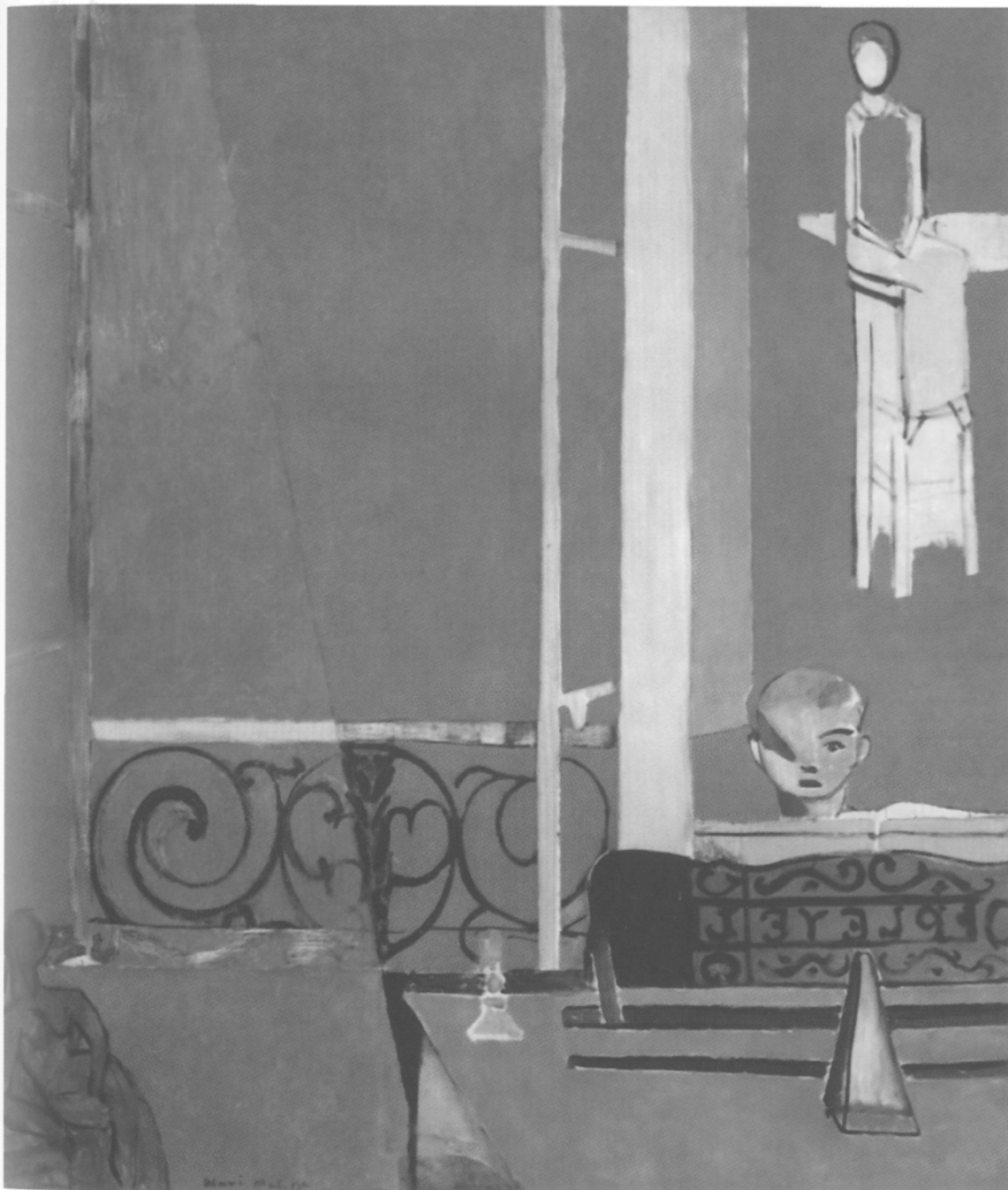
A dignidade quase equivalente da música na vida de Matisse explica por que ela aparece em muitos de seus quadros como índice da arte em geral. Na *Lição de piano*, contudo, esse próprio índice é mais uma vez relacionado à pintura, ainda que, de maneira singular, não diretamente à sua. Ao contrário da escultura e da música, Matisse considerou a pintura uma vocação na qual ele — destinado pelo pai à carreira jurídica — mergulhou de cabeça, "*tête baissée*", "impelido por não sei o quê, por uma força", como ele diz ao final de sua vida, "que foi alheia à minha vida normal como homem"¹³. Essa concepção suprapessoal o tornou admiravelmente livre, independente de pendor, simpatia ou antipatia, na apreciação de sua arte, a ponto de ele confessar certo dia, na primavera de 1914, que os cubistas — "esse bando", como ele chamava Picasso e os seus — possuíam algo que faltava à sua pintura. *Mulher no tamborete* é o testemunho espontâneo dessa mudança. O quadro fora concebido, na verdade, como um retrato de Germaine Raynal, a esposa de Maurice Raynal, talvez o porta-voz mais eloquente dos cubistas, ao lado de Apollinaire; mas durante as sessões essa bela mulher converteu-se a olhos vistos numa espécie de estilista do gótico de Kahnweiler, num ícone encarnado do cubismo. A ironia da auto-referência na *Lição de piano* também mostra, sem dúvida, que ela não se reteve nessa primeira confrontação indignada. Em setembro de 1914, Matisse levou seus filhos para Toulouse, na espera do ataque alemão a Paris, e aproveitou a ocasião para tomar o desvio de Collioure, nas margens do Mediterrâneo, onde em 1905 ele criara os quadros que introduziram a revolução da pintura do século XX. Lá ele encontrou, além de Albert Marquet, seu antigo colega, Juan Gris, com quem começou a debater de forma efusiva e prolongada. "Discutimos em tom exasperado sobre a pintura, enquanto Marquet ia de lá para cá no quarto, a nos escutar", escreve Gris a Kahnweiler¹⁴. Tal foi o início de uma séria discussão com o cubismo, em cujo fim, como o resultado mais maduro, encontra-se a *Lição de piano*.

O quadro exhibe com precisão aquilo que irritava Matisse no cubismo. Obviamente não a diferença de estilo como tal — há muito ele era um artista demasiado independente para tanto. A provocação era ainda pior. Os cubistas reforçaram em Matisse a suspeita de que faltava algo decisivo em sua arte. Será que justo ele, o passional tirano doméstico da música, carecia em sua pintura do aspecto musical, de medida e composição? Não apenas que o pianista e a autoridade supervisora pseudocubista estejam agrupados no lado direito do quadro; além disso, entre o oval anônimo do rosto do ícone e o metrônomo há uma conexão vertical através da perna de trás do tamborete, cujo efeito é duplo: primeiro, o de fazer com que a referência pictórica pareça

(13) "Message à sa ville natale" (1952). In: Fourcade, op. cit, p. 320.

(14) Kahnweiler, Daniel-Henry. *Juan Gris. Leben und Werk* Stuttgart, 1968, p. 25.

REPRODUÇÕES



A lição de piano 1916
Óleo sobre tela 245,1 x 212,7 cm
Museu de Arte Moderna de Nova York



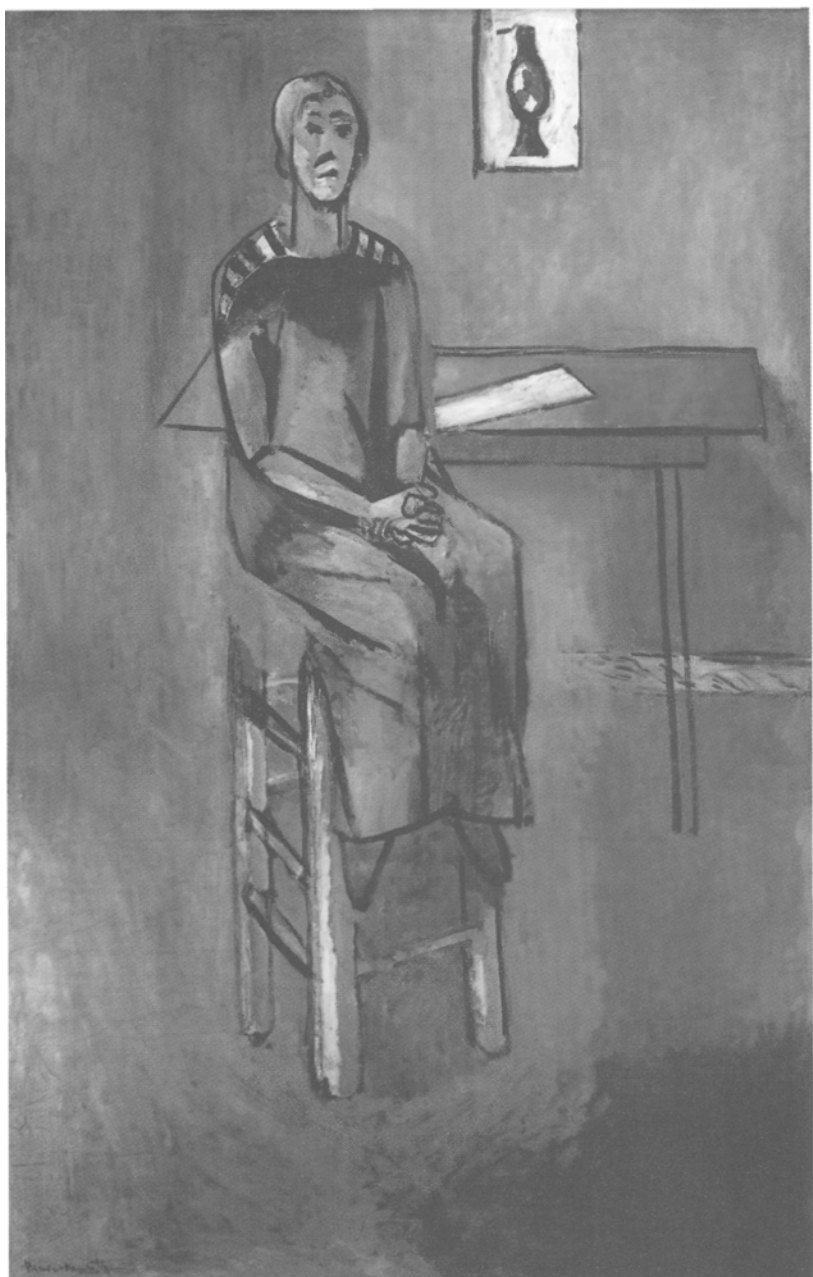
Os marroquinos 1916
Óleo sobre tela 181,3 x 279,4 cm
museu de arte moderna de Nova York



Figura decorativa 1908
Escultura em bronze 72,1 x 51,4 x 31,1 cm
Smithsonian Institution, Washington, D. C.



Harmonia em vermelho 1908
Óleo sobre tela 180 x 220 cm
Museu Hermitage, São Petersburgo



Mulher no tamborete 1914
Óleo sobre tela 147 x 95,5 cm
Museu de Arte Moderna de Nova York

elevant-se de modo tão ameaçadoramente alto, e, segundo, transformar o metrônomo, ao contrário, como num prumo que prende o olhar do praticante. A confluência de música, medida e cubismo no lado direito responde, assim, à junção entre natureza e escultura do lado esquerdo.

Errata erudita

Com isso chegamos ao ponto crítico da interpretação. Ainda há pouco um quadro claro e fácil de visualizar, *Lição de piano* transformou-se subitamente num enigma pictórico que seduz pelo tom cambiante, composto por índices e relações sem equivalência. A maciça carga autobiográfica contrasta abertamente com a discursividade abstrata do esboço. Ambas as leituras convergem tão pouco quanto as linhas projetivas de visão. Diante da densidade e disparidade incomuns das informações, o olhar torna-se intranquilo e suscetível a revelações súbitas. É mérito dos especialistas em Matisse de origem anglo-saxã, como Jacobus, Flam, Reff e Elderfield, terem conduzido a descrição e a análise até esse estágio agudo. Jack D. Flam, por exemplo, num ensaio tido em alta conta — "Matisse in two keys" (1975) —, sugeriu diferenciar em princípio dois níveis de significado na arte de Matisse. A *lição de piano* se repartiria do seguinte modo:

No nível mais simples, Lição de piano representa um retrato de Pierre, o filho de Matisse, exercitando-se ao piano. No sentido figurado, porém, o jovem sentado ao piano torna-se símbolo do artista, rodeado dos índices de sua profissão: acima dele paira uma mulher austera, semelhante a uma professora, emblema da disciplina; à sua direita, o nu esculpido alude à sensualidade; o metrônomo em forma de pirâmide, único objeto sobre o tampo do piano, indica a medida, a geometria, a lógica — processos intelectuais¹⁵.

Até aqui a interpretação parece absolutamente inofensiva, muito embora o lapso de que o metrônomo seja o "único" objeto sobre o piano ("standing alone on the piano top") não deva ser esquecido nem passar despercebido. Na generalização das artes e de suas insígnias em atributos antropológicos — imagem cubista = disciplina, nu artístico = sensualidade, metrônomo = intelecto — já se prepara, sem dúvida, a irresistível conclusão. É Flam quem resume: "A *lição de piano*, vista sob essa luz, é uma alegoria sobre a essência da arte [...]. Todos os aspectos relevantes da arte de Matisse estão presentes: instinto e intelecto, ilusão e realidade, sensualidade e disciplina".

Com isso se põe uma pedra sobre o quadro. O conceito — para usar o termo pejorativo de Hegel — "liquidou" a contemplação, sem que surgisse

(15) Flam, Jack D. "Matisse in two keys". *Art in America*, LXII, nº 4, jul./ago. 1975, pp. 83-86. A discussão americana sobre *Lição de piano* é referida em resumo no catálogo de John Elderfield: *Matisse in the collection of the Museum of Modern Art*. Nova York, 1978, pp. 114-116.

outra coisa além do truísmo mais tolo e cediço de todo palavrório sobre arte: o casamento de conveniência entre razão e sensibilidade. De onde vem essa necessidade de fechar os olhos e desfiar cegamente o velho rosário de contas gastas, em vez de mirar de frente o objeto? Trata-se, claramente, de uma ação impensada, de todo involuntária, pois aqui e acolá Flam é perfeitamente capaz de enxergar na máscara infantil do pianista um comentário direto e alarmante ("*a concrete and startling commentary*") sobre a rigorosa abstração imaginária do quadro. Mas tão logo se trata de apreender o resultado, as pequenas percepções somem novamente no rumor surdo da rebentação, e mesmo o sentido histórico cultivado com esmero nada tem a objetar à nota dissonante que arremata a análise: o que quer dizer, afinal, uma "alegoria" na arte moderna?

A alegoria é uma forma de representação historicamente limitada, só possível sob certos pressupostos. *Allegorein* significa antes de tudo falar (*agoreiein*) como se fala na agora, na praça do mercado, ou seja, publicamente, um com o outro; e no interior dessa forma de discussão a *allegorein* significa então a maneira específica do falar diverso no espaço público, isto é, não como as coisas são usualmente referidas no mercado, de forma direta e imediata. No comércio entre os homens, existem bens que não podem tornar-se objeto de negócios, de troca, compra ou venda, uma vez que pertencem a todos em comum. A alegoria é a forma lingüística indireta desses bens comuns, cuja existência, embora eles possam ser interpretados de modo divergente, não se acha à disposição. Nesse sentido, eles sempre floresceram em grandes épocas de transição, como por exemplo no final da Antigüidade e no século XVII, quando a antiga ordem das coisas — a mística ou a cristã — já havia perdido sua validade e as pessoas, no entanto, insistiam em apegar-se ao vínculo de orientações e interesses comuns. Esse não é mais o caso na modernidade desenvolvida. Quando qualquer um pode ser artista e quando a arte é tida convencionalmente como aquilo que fazem os artistas, a fala indireta do patrimônio comum perde a sua base e nenhuma devoção catequizadora de indivíduos da mesma opinião é capaz de simular o contexto ausente. Alegoria, no século XX, é pretensão artístico-comercial ou simplesmente falsa moedagem. Se a arte moderna é mesmo capaz de exprimir algo vinculante, isso é só porque não pretende expressar nada além daquilo que ela pode mostrar a partir de si própria. Essa é a lição simples e austera que Matisse formulou em 1908, nas *Notas de um pintor*. "Uma obra deve carregar todo o seu significado em si mesma e infundi-lo no observador, antes mesmo que ele trave conhecimento do tema".

E para que não surja a impressão de que isso não passou de um equívoco passageiro da modernidade, que nesse meio-tempo foi revogado de alto a baixo, acrescente-se ainda este exemplo elucidativo:

Quando contemplo os afrescos de Giotto em Pádua, não me preocupo em saber qual cena da vida de Cristo tenho diante dos olhos, mas capto

*de imediato a sensação que deles emana, pois ela reside nas linhas, na composição, na cor, e o título só fará confirmar a minha impressão*¹⁶.

A *lição de piano* corresponde perfeitamente a esse critério. Muitos nova-iorquinos que, na pausa do almoço, correm ao Museu de Arte Moderna para tirar uma folga dos ídolos do mercado depararam-se com o enigma desse quadro sem fazer a menor idéia de sua carga biográfica e histórico-artística. Os descaminhos da vontade compreensiva, do segundo passo, ajudam porém a dar um passo atrás, rumo ao início da percepção, com maior desenvoltura, livrando-nos de alguns preconceitos. Tudo o que a interpretação busca reunir em vão, afinal, há muito repousa sólida e comodamente naquele estranho espaço para o qual já estamos olhando faz um bom tempo, sem jamais conseguir ver da forma adequada.

A arte e a multiplicidade das artes

O pequeno pianista só parece olhar tão fixamente para o metrônomo porque o local em que ele se acha assentado é definido por uma poderosa medição que tem lugar, digamos assim, atrás de suas costas: pelos eixos cruzados da *sectio aurea*, da seção áurea que articula o conjunto do campo pictórico. Raramente Matisse mediu de forma tão rígida e minuciosa como na *Lição de piano*. Se apurarmos a vista, poderemos como que ouvir o tique-taque do metrônomo. Quase todos os eixos e campos são articulados segundo o princípio de divisão simétrica. Esse mosaico, no qual está lastreada a arquitetura projetiva das linhas de visão, marca, numa das pontas, uma escala expressiva que, em sentido contrário, chega até a suave melodia que se desenrola através do quadro. Partindo do ornamento na estante de partituras, o tema curvilíneo transmite-se ao verde, passando pelo gradil da janela, onde atinge seu máximo desdobramento. Os arabescos oscilantes numa direção e o modelo planimétrico na outra englobam assim o espaço de ação dentro do qual é posta em cena a verdadeira façanha do quadro, a união entre posições tridimensionais simples e o desenvolvimento bidimensional, matemático-musical, das formas.

Mais do que uma simples referência pictórica, a pequena escultura parece pouquíssimo pitoresca, como se fosse um objeto engastado no canto inferior esquerdo do quadro. Essa intrusão repete-se numa série de acasos que saltam à vista de tão abruptos. A caixa de piano obviamente não foi encravada na tela sem arranhões; mas sobretudo o olho sombreado do pianista parece denunciar a filiação do cinzel de Brancusi. A espantosa semelhança com o entalhe afilado na sua *Cabeça de criança*, de 1913-15, é uma das tantas coincidências bizarras na história da arte, impossíveis de ser esclarecidas em termos de direitos autorais¹⁷. Não há dúvida de que, se Matisse houvesse sentido tais acentos como um estorvo ou uma ruptura do

(17) A semelhança é discutida por Isabelle Monod-Fontaine no catálogo *The sculpture of Henri Matisse* (Londres: The Arts Council of Great Britain, 1984, p. 32).

espaço pictórico, não os teria incluído na condução do movimento visual nem os teria feito frutificar como fatores de tensão. O nexo entre o metrônomo e a forma trapezoidal na janela é articulado por meio de um desenvolvimento rítmico-figurativo que, de maneira universal, põe em relação mútua contornos e massas, superfície e profundidade, chegando mesmo a atribuir função a fatores mínimos, como por exemplo os espeques inclinados da estante de partitura. Um exemplo, porém, de como o chiste musical sai ocasionalmente fora da linha é a tirada espirituosa, não ofuscada por nenhum significado mais profundo, de criar a correspondência oblíqua entre os quatro triângulos de sombra — no prolongamento do piano, no centro do gradil da janela, no rosto do pianista e no lado do metrônomo. "Eu caso as coisas umas com as outras", disse Matisse para Aragon em 1942¹⁸, sabendo muito bem que oposições também fundam relações sólidas. Assim é que o pequeno pianista e sua severa supervisora encadeiam-se mediante uma inversão temática: o jovem por trás do piano corresponde à mulher em frente à mesa. Quem toma isso como um golpe do destino não tardará a reconhecer a astúcia do casamenteiro ao fazer a comparação com o original da *Mulher no tamborete*. O canto da mesa atrás da mulher foi escrupulosamente virado no sentido oposto, a fim de criar o paralelismo com a posição do piano, paralelismo este decisivo para a dimensão de profundidade do quadro.

Esse entrelaçamento de aspectos musicais e esculturais, gráficos e arquitetônicos na composição do quadro faz com que o caráter especificamente pictórico recue em boa parte para o segundo plano. Mas é precisamente no retraimento da pintura que se revela o colorismo de Matisse em sua face mais primorosa. *A lição de piano* é um quadro cinzento, e isso em três aspectos. Primeiro, porque o cinza é uma das principais cores da tela, ao lado do contraste vermelho-verde e a esguia junta luminosa de amarelo-claro e ocre, sendo assim nitidamente o valor cromático à frente dos demais, a cor dominante, por assim dizer. Da aproximação da tonalidade de todas as cores nessa porção central resulta um espaço pictórico extremamente raso e comprimido. Por fim, o cinza parece o potencial valor de equilíbrio a que tende a multiplicidade das cores, sem nele se dissolver. Se olharmos bem, perceberemos como nas opacas superfícies cinzentas cintilam, "faíscam" respingos de cor, ainda que somente como nuances quentes e frias. Mesmo os destaques cromáticos são quebradiços, ambivalentes: o verde decompõe-se em partes verdes e amarelas, enquanto o vermelho do tampo do piano consiste de um refinado amálgama de carmim e cinábrio, violeta e laranja.

Sem dúvida, a cor em Matisse nunca é um mero aspecto do quadro, mas sua razão de ser. Não nos devemos iludir pela discrição do colorido na *Lição de piano*: a natureza relativa das cores impregna todo o cálculo do quadro. E se a pintura não fosse uma arte entre as outras, mas — à semelhança da unidade do colorido na multiplicidade das cores — reunisse todas elas de uma maneira determinada, peculiar e ao mesmo tempo abrangente? Arquitetura, escultura e música não existem, ao que parece,

(18) "Matisse en France" (1942). Citado segundo a tradução alemã em: Aragon, Louis. *Henri Matisse, Roman*. 2 vols. Stuttgart, 1974, vol. I, p. 125.

isoladas no mundo, diante da janela do ateliê do pintor; antes fazem parte dos próprios apetrechos da pintura, na forma de modos de representação arquitetônicos, esculturais e musicais — e essa enumeração está longe de ser exaustiva, pois há um bom tempo já vimos tratando o quadro de Matisse numa forma que zomba da suposição corrente de que a pintura moderna não é "narrativa". É perfeitamente possível que os quadros também narrem sem um fundamento textual. Claro que essas características da arte pictórica não se acham à disposição desde a origem, como sua propriedade imanente. Ela não possui, de modo algum, uma natureza fixa a que conviriam determinadas qualidades inalienáveis, como Matisse viria a descobrir nos anos germinais de 1904-05, quando ele sacrificou todo um patrimônio legado para recomeçar exclusivamente com os substratos básicos, as cores e as superfícies. O intervalo entre a natureza que basta a si própria e a medida matemática que prescinde de toda arte não é assegurado por nada, a não ser pela falta de qualquer validade obrigatória. A partir da experiência dessa liberdade, Matisse procurou reencontrar na primeira fase de carreira, a fase revolucionária, simplesmente aquilo que necessitava com urgência para o seu ofício de pintor, aquilo que era de todo imprescindível, por assim dizer: desenho e estruturas de superfície, formas corporais e profundidade espacial. "Não se passa ordem na casa", resume ele em 1933, "quando se joga fora aquilo que não se tem, pois desse modo não se cria nada mais do que o vazio"¹⁹.

A *lição de piano* de 1916 revela em linhas gerais a ordem doméstica da pintura e permite com isso supor uma ousada conclusão analógica. Será que o cruzamento modal da pintura com as demais artes não valeria também para este quadro? Não teria a escultura, por exemplo, uma janela para a pintura, um flanco aberto à arquitetura e ao ritmo? Ou tomemos logo a música: será que não lhe são implícitos um elemento pictórico, um traço arquitetônico, um talhe épico ou até escultural? Fosse assim — e o quadro de Matisse não é um *argumentum in re* a ser desprezado —, as artes não se relacionariam entre si em sistemas fechados; antes, a sua respectiva especificidade exporia tão-só, embora de maneira peculiar e inconfundível, a relação comum entre elas. Cada arte isolada seria *um* todo que, num parentesco específico, encerraria potencialmente todos os outros, e a própria arte das artes seria mais real do que qualquer conceito genérico, mesmo que originalmente oculta na multiplicidade de suas patentes manifestações.

Essa é uma idéia bastante magnífica para um quadro. Até onde sei, ela nunca recebeu uma formulação na história da arte, supostamente porque, na ordem doméstica do pensamento, o cuidado com os fundamentos últimos e a identidade conceitual parece mais urgente do que refletir sobre aquela constelação em que se acha instalado o pequeno pianista. Não obstante, a solução engenhosa do enigma dessa tela não é de pleno agrado. Será isso então um proferimento sobre a unidade das artes que empresta encanto e charme à *Lição de piano*? A dúvida permanece de pé. Ao revés de um preconceito amplamente difundido, as obras de arte não existem, em princípio, para divulgar percepções; elas as dão a entender, quando muito,

(19) "Propos rapportés par Tériade" (1933). In: Fourcade, op. cit., p. 127.

de passagem. O prazer artístico concede antes à atividade reflexiva a satisfação sempre surpreendente de fazer com que a "presença de sentido", lastimavelmente perdida de um só golpe, pareça possível, ainda que somente por instantes fugazes. Desiludidos pela conclusão demasiado ambiciosa, voltamos mais uma vez o olhar para o quadro, e então vemos finalmente: a luz.

O mistério do exercício

O castiçal estava lá desde o início: em cima do piano, abaixo da linha dos olhos de quem contempla, e, como sinal único no quadro, exatamente no eixo central e vertical — literalmente, portanto, "sob a nossa vista". Não é por acaso, entretanto, que mesmo a um observador precavido como Flam esse ponto tenha escapado momentaneamente. Matisse não apenas dissimulou o lugar central do castiçal no quadro mediante o predomínio da seção áurea, mas também velou-lhe a própria manifestação, de modo que não se pode discernir, a princípio, se a vela está de fato acesa ou se não vemos mais que restos derretidos de cera. Embora a representação de uma fonte de luz nesse universo pictórico deva ser excluída por boas razões, a imprecisão do desenho parece tão ponderada quanto o seu caráter pouco conspícuo. O significado da vela queimada até o fim, como um emblema da transitoriedade de tudo que é terreno, há de ter sido corrente para Matisse, em razão de seu contato intensivo com as naturezas-mortas tradicionais²⁰. Ao contrário de um pintor holandês do século XVII, ele não utiliza esse tema como um *topos* alegórico convencional, mas o define no contexto do quadro. O significado da vela explica-se a partir do contraste com o único objeto além dela sobre o tampo do piano: o metrônomo. Enquanto a concentração do pianista é monopolizada pela cadência do tempo objetivo, simultaneamente escoá — quase despercebido — o tempo de vida finito, jamais uniforme.

Este aceno, sem dúvida, não parece levar muito mais longe. Agora que estamos enfim "dentro do quadro", subitamente não sabemos mais para onde dirigir a vista. É assim mesmo quando se chega realmente a algum lugar, em vez de simplesmente dar o assunto por encerrado. Em tais momentos, é de alguma valia recapitular brevemente o caminho percorrido: partindo da definição do tema, Pierre e o encargo do pianista, o assunto foi desenvolvido em várias etapas — a arte na encruzilhada entre natureza e medida e na tensão de suas múltiplas manifestações —, para então finalizar com uma hipótese de largo alcance sobre o nexo entre as artes. Esse procedimento, de modo característico, não conduziu em nenhum ponto a uma conclusão satisfatória. Mas como a insuficiência dos resultados sempre exigia uma nova estocada, parece que o quadro nos infundiu seu significado involuntariamente, segundo a máxima do pintor. O terceiro tempo, o tempo imaginário, há muito tomou as rédeas da situação. Basta apenas um leve

(20) Em 1915, no ano anterior à *Lição de piano*, Matisse retomou a cópia de uma natureza-morta de David de Heem que ele realizara em 1896, no Louvre, e experimentou os "métodos modernos de construção" do cubismo numa *Variação sobre uma natureza-morta de De Heem*. Sobre esse quadro, cf. Elderfield, op. cit., pp. 105-107.

recuo, apenas atentar ao que já se reparou, para enxergar o "*startling commentary*" da estranha máscara infantil: de fato, este é o quadro do iniciante a exercitar-se. No entanto, ao contrário do que talvez nos tenha afigurado à primeira vista, esse iniciante não parece um noviço inseguro, que ensaia os primeiros passos no longo caminho rumo à maestria. Este é um praticante um tanto versado que, em contraste com a simples progressão do tempo — seja o objetivo, seja o finito —, parece tão desconcertantemente jovem porque redescobriu o sentido cíclico do exercício: exercitar-se significa levar uma coisa a termo de tal modo que ela possa ser retomada desde o início, e talvez até melhor, "mais de perto".

Ao que tudo indica, portanto, atrás da máscara não se esconde ninguém, nem mesmo o próprio artista. O rosto marcadamente infantil expõe sobretudo a peculiar condição temporal do exercício artístico, que ao término sempre recomeça do princípio. Só assim, no movimento em círculos, deixa-se manejar a arte das artes, que em tempo algum será definitivamente subjugada. Matisse confirmou na prática essa leitura ao resgatar o tema da *Lição de piano* no ano seguinte. A *lição de música*, de 1917 (hoje na Barnes Foundation, Pensilvânia), é uma reprise inequívoca, apesar do acréscimo das figuras de Jean, Marguerite e madame Matisse. Mas que diferença no tema, no conteúdo! A versão mais tardia, de fato, é um quadro de gênero modernista, um idílio tenuemente conjurado, que celebra a harmonia entre arte e natureza e enaltece o sereno refúgio no seio da família. Apesar de todo o respeito pela coragem da reconsideração, nenhum crítico sério jamais pôs em dúvida a superioridade da *Lição de piano*. Mas a *Lição de música* foi apenas uma primeira transigência. Matisse repetiu várias vezes e cultivou tais rasgos rejuvenescedores, até recuperar enfim seu ponto de partida para além de todos os tradicionalismos, por trás de toda a evolução histórica. A incomparável obra de maturidade dos *papiers découpés* afastou-se pressurosa da atualidade rumo a um futuro desconhecido, na medida em que resgatou a arte para uma juventude inusitada. Em 4 de abril de 1950, quatro anos antes de sua morte, ele escreve a André Rouveyre, o último amigo de estudos que lhe restou: "Espero que nós, por mais velhos que estivermos, morramos jovens"²¹.

Esse não é um final para aplausos. Logo cedo, no funesto ano bélico de 1916, Henri Matisse reconheceu as "trincheiras" a que o havia conduzido sua primeira campanha e tirara daí o ensinamento da *Lição de piano*. Enquanto não só nos campos de batalha do século muita coisa, com muita rapidez e muita coerência — "de forma resoluta", como diz uma virtude necrológica alemã —, era levada a termo e liquidada, ele cultivou com desvelo e austeridade, como além dele talvez somente Paul Klee, a outra forma temporal da ação artística, tornando-se assim um dos maiores principiantes na arte. É com base nisso que se deve avaliar a interpretação. Em vez de esgotar, de exaurir o objeto, o êxito só pode consistir em restituir a coisa de que nos apropriamos por um instante de modo tal que ela possa ser retomada de novo — e ainda melhor, mais desonerada e mais pertinente — desde o princípio.

(21) Apud Fourcade, op. cit., p. 297.

Recebido para publicação em 12 de fevereiro de 1999.

Robert Kudielka é professor de estética e filosofia da arte da Hochschule der Künste, de Berlim. Publicou nesta revista "Abstração como antítese. O sentido da contraposição na pintura de Mondrian e Pollock" (nº 51).



revista estudos feministas

revista estudos feministas

é uma revista acadêmica, de caráter pluridisciplinar, que tem por objetivo ampliar o campo dos estudos de gênero no Brasil.

revista estudos feministas

é um projeto coletivo da comunidade acadêmica e um canal de expressão do movimento feminista. **Necessitamos de apoio.** As doações beneficiam-se da Lei Rouanet. Informe-se!

revista estudos feministas

é semestral (junho e novembro) e está aberta a colaborações na forma de artigos, resenhas, ensaios e dossiês. Informações de interesse geral sobre o tema serão divulgadas na rubrica agenda.

números disponíveis

tomo 8	vol.3	n.2/95
tomo 9	vol.4	n.1/96
tomo 10	vol.4	n.2/96
tomo 11	vol.5	n.1/97
tomo 12	vol.5	n.2/97
tomo 13	vol.6	n.1/98

A S S I N A T U R A (ANUAL)

2 números

Nacional	R\$ 40,00
Internacional	U\$ 40,00
Internacional (Institucional)	U\$ 60,00
Avulsos	R\$ 22,00

Envie o cupom abaixo com cheque nominal à **Fundação Universitária José Bonifácio**,
endereçado para **revista estudos feministas IFCS/UFRJ**

Largo de São Francisco, 1 sala 427 Centro 20051 070 - Rio de Janeiro - RJ Brasil

Tel.: (5521)221-0341 r.403/507-4084 FAX: (5521)221-1470

Assinante:

Endereço:

Bairro:

Cidade

País:

E-mail:

Estado:

Telefone DDI:

CEP:

Fax: